

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՎԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF
THE REPUBLIC OF ARMENIA
INSTITUTE OF ARTS

КОМИТАС
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ДЕВЯТЫЙ

МУЗЫКАЛЬНО – ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ

АРМЯНСКИЕ НАРОДНЫЕ
ПЕСНИ
КНИГА ПЕРВАЯ

Составление, редакция и комментарии
Р. Атаяна

КОМИТАС
The Complete Works
Volume Nine

MUSICAL-ETHNOGRAPHIC HERITAGE

ARMENIAN FOLK SONGS
Book 1

Edited by R. Atayan

Издательство "Гитутюн" НАН РА, Ереван
"Gitutjun" Publishers, Yerevan
1999

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս
ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ԻՆՆԵՐՈՐԴ ՀԱՏՈՐ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ-ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ
Գիրք Ա

Կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց
Ռ.Աթայան



ՀՀ ԳԱԱ »Գիտություն« հրատարակչություն
Երեվան 1999

ԴՏՀ 78(479.25)
ԳՄԴ 85.313(2Հ)
Կ - 685

*Հրատարակության ծախսերը հոգացել է
Լիսաբոնի Գալուստ Գյուլբենկյան
հիմնարկությունը*

*"Publié avec le concours financier de la
Fondation Calouste Gulbenkian - Lisbonne,
Portugal"*

Տպագրության պատրաստեց
Գ. Գյոդակյան
Подготовил к печати
Г. Геодакян
Prepared for publication by
G. Geodakyan

ԳՄԴ 85.313 (2Z)

Կ 4905000000
703(02) - 99

© ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 1999





ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

9-րդ հատորով սկսվում է Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության հրատարակությունը: Երաժշտական ֆոլկլոր հավաքելու և գրի առնելու գործով Կոմիտասը զբաղվել է իր գիտական կյանքի ամբողջ ընթացքում (ժողովրդական երգերի առաջին գրառումները վերաբերում են 1885 թվականին, վերջինները 1914-ին): Ժամանակակիցների վկայությամբ Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերի թիվը հասնում էր երեք-չորս հազարի: Ցավոք, մեծ երաժշտի կյանքի դժնդակ համաճարներին պատճառով նրա ազգագրական ժառանգության զգալի մասը մատնվեց կորստյան: Բայց այն, ինչ հասել է մեզ, ունի պատմական, գիտական և գեղարվեստական բացառիկ արժեք: Կոմիտասի ազգագրական ժառանգությունն ամենայն իրավամբ կարելի է համարել հայ երաժշտական ֆոլկլորի հանրագիտարան:

Այդ ժառանգության հրատարակության գործում մեծ է երաժշտագետներ Մալիբեյրոն Մելիքյանի և Մուշեղ Աղայանի երախտիքը: Դեռևս 1931-ին Սպ. Մելիքյանի արտագրած և պահպանված գրառումների հիման վրա լույս տեսավ Կոմիտասի “Ազգագրական ժողովածուն” (դրանց ինքնագրերը գտնվեցին շատ տարիներ անց): Դա այքի ընկնող իրադարձությունն էր Հայաստանի երաժշտական կյանքում և մեծ էլ ազդեցություն ունեցավ մեր երաժշտագիտության և կոմպոզիտորների ստեղծագործության հետագա զարգացման վրա:

Կոմիտասի ազգագրական ժառանգությունից մինչև օրս լույս է տեսել շուրջ 400 մեռու: Այս ակադեմիական հրատարակության մեջ դրանց թիվը հասնում է 1800-ի: Դա հնարավոր դարձավ հայտնի կոմիտասագետ Ռոբերտ Աթայանի բազմամյա մանրակրկիտ որոնումների շնորհիվ: Կոմիտասի ձեռագրերի մանրամասն հետազոտությամբ նա կարողացավ ի հայտ բերել և վերծանել այն ամենը, ինչ առնչվում էր ժողովրդական երգերի գրառման հետ: Այդ արգասավոր աշխատանքը կարևորագույն մի ներդրում է կոմիտասագիտության և առնասարակ հայագիտության մեջ:

Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության մեծագույն մասը, իր հարուստ գիտական ապրանքով, պատրաստ էր հրատարակության արդեն իսկ պրոֆ. Ռ.Աթայանի կենդանության օրոք: Բայց միջոցների բացակայությունն անհնար էր դարձնում հրատարակման գործը: Արվեստի ինստիտուտը համառոտին որոնում էր բարերարներ, որ հանձն առնեին Կոմիտասի երկերի ժողովածուն լույս ընծայելու ֆինանսավորումը: Եվ այդ պատրաստական ու անսակարկ բարերարը գտնվեց ի դեմս իր բարեգործությամբ այնքան հուշակավոր Գալուստ Գյուլբենկյան հիմնարկության: Հիմնարկության տրամադրված միջոցներով արդեն լույս է տեսել Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 8-րդ հատորը, որ պարունակում է նրա հոգևոր երկերը: Նույն հիմնարկության միջոցներով սկսվում է Կոմիտասի ազգագրական գործերի հրատարակությունը:

Այս հատորի հրատարակության նախապատրաստման գործն արել է երաժշտագետ Գևորգ Գյոդալյանը: Ռ.Աթայանի տեքստում կատարված ինչ-ինչ ոճական և խմբագրական այդ կարգի ուղղումներ գրքում հատուկ չեն նշված, սակայն երբ կատարվել են մի քանի անհրաժեշտ ճշտումներ կամ հավելումներ՝ դրանք ցույց են տրվում տողատակի ծանոթագրությունների մեջ:

Արվեստի ինստիտուտը իր խորին երախտագիտությունն է հայտնում Լիսաբոնի Գալուստ Գյուլբենկյան հիմնարկության և դրա հայկական մասնաճյուղի տնօրեն դոկտ. Ջավեն Եկալյանին ցույց տված նյութական աջակցության համար: Դա այլ բան չէ, քան խորունկ գիտակցումն այն իրողության, թե՛ ինչ անգնահատելի նշանակություն ունի Կոմիտասի երկերի ժողովածուի հրատարակությունը բովանդակ հայ ազգային մշակույթի համար:

From the Institute of Arts

With Volume Nine the publication of Komitas ethnographic heritage starts.

Komitas had been involved in gathering and recording of musical folklore throughout his entire scholarly life (his first records of folk songs date to 1885, the last in 1914). By the evidence of his contemporaries, Komitas gathered from three to four thousand folk songs. Unfortunately, due to the cruel events in the life of the great musician, most of this ethnographic heritage was lost. But whatever reached us is of a very high historical, scholastic and artistic value. Komitas ethnographic heritage can rightfully be considered an encyclopedia of Armenian folklore.

Great is the service of the musicologists Spiridon Melikyan and Mushegh Aghayan, who prepared the aforementioned heritage for publication. Komitas "Ethnographic Collection" was published based on the preserved copies made by Spiridon Melikyan as early as 1931 (the originals were found many years later). It was a remarkable event in the musical life of Armenia and it greatly influenced our musicology and the further development of composer-created works.

Until now, only four hundred samples from Komitas ethnographic heritage have been published. The current publication contains 1,800 of them. It became possible owing to the search of several years made by the famous Komitas specialist Robert Atayan. After conducting detailed research of the Komitas manuscripts he was able to discover and transcript everything connected with the recording of these folk songs. That fruitful work done was an important contribution to Komitas studies and to Armenian studies in general.

Most of Komitas ethnographic heritage, with its rich scholar mechanism, was ready for publication when Robert Atayan was alive, but the publication was impossible for lack of finances. The Institute of Arts had been looking for sponsors, who would have agreed to finance the publication of Komitas Complete Works; this ready and willing sponsor was found to be the famous Calouste Gulbenkian Foundation, so well known for its benevolent actions. Owing to the finances allocated by the Foundation, Komitas Complete Works, Volume Eighth containing spiritual works has already been published. By the means of the same Foundation the publication of Komitas ethnographic works is starting.

The current volume has been prepared for publication by musicologist Gevorg Geodakyan. The stylistic and editorial corrections made by Robert Atayan are not marked in the book. Whenever some necessary corrections and additions are made, there is a reference in the footnotes.

The Institute of Arts is extremely grateful to the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon and to Zaven Ekavian, the Head of the Department of Armenian Communities, for the material support. It shows that the importance of publishing of Komitas Complete Works is valued very highly for all Armenian national art.

ԱՌԱՋԱՐԱՆ

Ա. ԿՈՄԻՏԵԱՍԻ ԵՐԱՇՇՏԱԿԱՆ - ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ Կոմիտասի առանձնակի հետաքրքրությունն արտահայտություններից մեկն էր այն համատարած շարժման, որ Հայաստանում սկիզբ էր առել դեռևս անցյալ դարի կեսերից՝ Տպատակ ունենալով վեր հանել ժողովրդի բազմադարյան ստեղծագործության արժեքները :

Այդ տարիներին սկսած, բայց հատկապես դարի վերջին քառորդին երկրի ողջ տարածքում մեծ եռանդով մեկը մյուսի ետևից հայտնաբերվում, զրի էին առնվում և հրապարակվում ժողովրդական պոեզիայի և արձակի, տաղերգության ու վիպերգության կենդանի հնչող հիմնալի հուշարձաններ, ինչպես և հին ձեռագրերում ծվարած բազմաթիվ թանկարժեք ստեղծագործություններ :

Հանրապի աննկատ մնացած բանահյուսական այդ գանձերի վերագտնումն ու գնահատումը ազգային մշակութային նշանավորեցին մի ընդհանրական վերելք, որը ոգևորում էր նաև երաժիշտներին :

Հայ ժողովրդական երաժշտությունը հավաքել-գրի առնելու ուղղությամբ Կոմիտասին փոքր-ինչ վաղ արդեն սկսել էին աշխատել Սահակ Ամատունին, Ջրիստափոր Կարա-Մուրզան, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Մակար Եվնայանը... Ակնառու գործիչներ էին նրանք և ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման համար, նաև ժողովրդական երգերի հավաքումը ձեռնարկելով, արժեքավոր շատ բան արեցին : Չնայած դրան, հայ երաժշտական ազգագրության բնագավառը ետ էր մնում բանահյուսականից : Դա արտահայտվում էր հավաքվող նյութերի ոչ միայն քանակական չափանիշների համեմատությամբ, այլ նաև ինչ-որ չափով մակերեսայնությամբ և ժանրային ու ոճական առումով որոշ սահմանափակությամբ : Ուստի երիտասարդ Կոմիտասի օրոք ժողովրդական եղանակների հավաքումն ու գրառումը, բանահյուսական ստեղծագործությունների մակարդակով դրանց ամբողջական, ամփոփ հայտնաբերումը «օրակարգի» առաջնահերթ խնդիր էր :

Կոմիտասն իր ավագ ժամանակակիցների ձեռք բերած արդյունքը քննակալորեն վերագնահատեց և նրանց սկսած գործը շարունակեց՝ ավելի խորությամբ ընկալելով ու գնահատելով իր ժողովրդի երաժշտա-ստեղծագործական կարողությունների ուժը, նրա կուտակած ժառանգության ազգային-գեղարվեստական արժանիքները, ավանդակալությունն ու արդիական նշանակությունը : Երաժշտական արտակարգ ձիրքի և ընդհանրապես նուրբ ըմբռնողության ու լայն էրոտիցիայի տեր լինելով, նա հայ ժողովրդական երաժշտության հավաքման գործը դրեց միանգամայն նոր՝ *տրամաբանորեն կամխտնաժված*, որ նույնն է թե՛ *գիտական* հիմքերի վրա :

Ժողովրդական երգի հավաքման նկատմամբ գիտական մոտեցումն առաջադրում էր բազմազան խնդիրներ : Կոմիտասի համար դրանցից առաջինը *երաժշտական լեզվի մաքրության* խնդիրն էր : Ժողովրդի երաժշտական կենցաղն այս առումով, սովորաբար, խայտաբղետ է լինում, ու այդ խայտաբղետությունը երևան է գալիս թե՛ ամբողջական ստեղծագործությունների և թե՛ դրանց առանձին տարրերի մակարդակում : Ուստի երաժշտական լեզվի մաքրության խնդիրը պահանջում էր ծայնագրվող նյութերի ըմբռնություն՝ նախ և առաջ մեղեդիների ազգային բնորոշության տեսակետից :

Որպես ազգային ժողովրդա-երաժշտական ոճի իսկական կրող՝ Կոմիտասը տեսնում էր միայն գյուղացիությանը՝ այն ժամանակ հայ ժողովրդի քանակապես առավել մեծ հատվածը, որը նաև իր համեմատաբար փակ կյանքի բերումով չէր ենթարկվել տարազգային շփումների : Ուրեմն՝ երգի ազգային բնորոշությունը, Կոմիտասի ընկալումով, համառոտվում էր դրա գեղեկական-ոճական բնորոշության հետ, ուստի Կոմիտասի անելիքն էր դառնում՝ անխառն ըմբռնել գեղեկական երգարվեստի առավել տիպական մոտիվները և ճիշտ հաստատագրել դրանք իրենց էությանը բնորոշ բոլոր տարրերով համեմբ : Այսպիսի մոտեցումն էր, որ Կոմիտասին հնարավորություն տվեց երևան բերելու ազգային ժողովրդա-մեղեդիական ոճը, դրա ինքնատիպությունը :

Երաժշտական կենցաղը տարատեսակ է լինում մասնաշաղկապներին՝ գեղարվեստականության առումով: Կոմիտասի համար մույնքան սկզբունքային էր *հայտնաբերվող երգերի ընդհանուր գեղարվեստականությունը խնդիրը*:

Կոմիտասի համար, մեր հավաքած նմուշներից դատելով, երգի գեղարվեստականությունը չափանիշը արտահայտչամիջոցների ու դրանց գործադրման պարզությունն է՝ արդյունքում ստացվող զաղափարի ու զգացմունքի առավել խորության պայմանով: Հիրավի, այդպիսին են մեր հավաքած երգերը, մույնիսկ ամենապարզունակ նմուշները, որ մշտօրյա “ծանծանկաթ” չեն և պատշաճում են գեղարվեստական խիստ պահանջներին:

Գեղարվեստականությունն ու ազգային քննադատությունը Կոմիտասի պատկերացմամբ զգալի չափով կանխորոշված էին ժողովրդական երգի *կատարման կերպով*: Այսպես, օրինակ, “բաղաբացի կամ գլուղաբաղաբացի այն գուսաններին”, որոնք “հայ շինական երգերը երգում են թեպետև քաղաքահան ուղիղ, քայք բաթարական ծոտածուտ, անկայուն և անճաշակ տարախաղությանմբ”, մա չէր ընդունում որպես ժողովրդական երգի հարազատ կատարողներ:

Կոմիտասի կյանքն էջմիածնում այնպես դասավորվեց ու ընթացավ, որ մա պատահի հասակից մշտապես սերտ շփումներ ունեցավ ողջ Արևելյան Հայաստանի թե՛ տեղացի և թե՛ երբևէ գաղթած ժողովրդի բոլոր խավերի հետ, ուստի մա մասնաշաղկապները երգի այնպիսի քննադատական երգերի կատարման և՛ ընդհանուր՝ համազգային, և՛ քաջատեղյակ էր հայ գյուղական երգերի կատարման և՛ ընդհանուր՝ համազգային, և՛ մասնավոր՝ առանձին վայրերի տեղային ռեալական հատկանիշներին, ինչպես և երգողների սեռից ու հասակից և երգեցողության տեսակից բխող առանձնահատկություններին: Կոմիտասը խնդիր էր դնում իր դասումներն իրականացնել գյուղական երգերի այնպիսի քննադատական կատարման, երբ “ի խորուստ երևան է գալիս բուն ազգային հնչյունը”: Եվ այս մպատակով է, որ մա այդ երգերը *փնտրում ու հավաքում էր գեղջկական խորքերում և միայն բնական (այլ ոչ թե յուրատեսակ “համազգային”) երգեցողության պահերին*:

Երաժշտագետը մույնքան լավատեղյակ էր հայ ժողովրդական երգերի բազմատեսակությանը և գեղջկական կյանքի տարբեր արտահայտչամիջոցների հետ դրանց սերտ կապին: Սա մրան հնարավորություն էր տալիս իրականացնելու հեքական մի այլ կարևոր խնդիր՝ *հայ գեղջուկի երգային ստեղծագործությունը իր բազմազանությունը մեզ հնարավորին չափ լայնորեն երևան բերելը*: Արդյունքն եղավ այն, որ մա հայտնաբերեց հայ գեղջկական երգի ժանրային ամբողջական հատկանիշներ և այդ երգը ներկայացրեց ժանրերի լիակատար ընդգրկումով:

Ոչ պակաս կարևոր էր *ժողովրդական երաժշտության բնագավառում տեղի ունեցող պրոցեսների, երգերի՝ տեղից տեղ անցումների և այդ կապակցությամբ կրած փոփոխությունների, դրանց զարգացման կամ աղճատման հայտնաբերումն ու ուսումնասիրումը*: Այս խնդրի հետ սերտորեն առնչվում էր ամեն մի երգի տարբերակների փնտրումն ու հավաքումը, այն տարբերակների, որոնց առկայությունը ժողովրդական ստեղծագործության գրեթե պարտադիր հատկանիշ է: Հիրավի, ոճի սահմաններում պահպանվող ելեջային ու կշռության թիվ թե շատ էական տարբերակները, որ երևան են եկել տարբեր վայրերում կամ մույն վայրում տարբեր ժամանակ միևնույն երգը կատարելիս, Կոմիտասը, վերադառնալով նկատի առել և արձանագրել է: Միևնույն երգի կոմիտասյան տարբերակները (երբեմն՝ մինչև 10-12) ներկայումս մեծ արժեք ունեն ուսումնասիրելու համար և՛ հայ գեղջկական երաժշտամատողության առանձնահատկությունները, և՛ ժողովրդական մեղսի գոյատևման ընթացքն ու զարգացման ուղիները: Կոմիտասին, վերապես, զբաղեցնում էր մասնաշաղկապների հատկանիշների ռեգիոնալ-բարբառային բաժանման և համապատասխան հատկանիշները երևան բերելու խնդիրը և այլն:

Ժողովրդական երգի հավաքման ու գրառման գործում այս ընդհանուր, “խղճող” խնդիրները լուծելիս, երաժշտագետը հետապնդում է իրագործում էր մասնաշաղկապ մասնավոր մպատակներ: Այսպես, օրինակ, մա մպատակ էր դրել հայտնաբերել որոշակի ժանրի, երբեմն իսկ որոշակի երգեր (Կոմիտասի ձեռքին կային հայ ժողովրդական երգերի խոսքերի թեև ոչ մեծածավալ, սակայն արժեքավոր

ժողովածուներ) կամ որևէ երգի առավել լիակատար մնուլը:^{*} Հատուկ ուշադրություն է նվիրել երգերի բանաստեղծական տեքստերի հավաքմամբ ու համակարգմանը, դրանցում լեզվական իրադրությունները պարզաբանելու, բառերը և իմաստները ստուգաբանելու համար անհրաժեշտ նյութերի հայրաքայմանը: Հայերի և հարևան ժողովուրդների ժողովրդական երաժշտության ոճային հարաբերությունը ուսումնասիրելու համար առանձին ուղևորություններ է նվիրել քրդական երգերի, ինչպես և հայ միջնադարյան կենցաղավարող թուրքերեն երգերի հավաքմանը և այլն:

Անշուշտ, իր առջև նա մշտապես ունեցել է նաև հայ ժողովրդական եղանակների *կոմպոզիցիոն առանձին տարրերի*^{*} ծայնակարգային էության, ելեջային ու ձևային կատույցի, մետրի և ոճի, մեղեդու և խոսքի տաղաչափական առանձնահատկությունների ուսումնասիրման և այդ գործի իրականացման համար անհրաժեշտ նյութեր հավաքելու խնդիրը (բնորոշ է, որ չի վարանել անգամ փոքրագույն՝ 2-3 տակտանոց մնուլները ևս գրառել): Այդ առանձնահատկությունների պարզաբանումը, ըստ Կոմիտասի, անհրաժեշտ էր ոչ միայն հայ ժողովրդական երաժշտության ավզային ինքնատիպությունը հայտնաբերելու և գործնականորեն ներկայացնելու համար, այլ նաև իրագործելու մի այլ գիտական խնդիր, որն էր՝ հայ գեղեկական երգերի *համեմատական ուսումնասիրությունն ու հրատարակությունը*:

Վերն առվածից պարզ է դառնում, որ Կոմիտասը չի ձգտել հայկական գյուղերի ամբողջական երաժշտական կենցաղը “լուսաբանել” կամ “պատճենահանել”: Ժողովրդական երգը իր կատարողական բնորոշ առանձնահատկություններով հանդերձ Կոմիտասը դիտում էր որպես դարերով ձևավորված գեղարվեստական մտածողության լիարժեք արգասիք՝ որպես գեղարվեստական ամբողջություն, որպես գեղարվեստական մի *օբյեկտիվ ժամադրություն*, ուստի նա հեռու էր մնում այդ կենցաղում հնչող բոլոր նյութերը համատարած գրանցելու *օբյեկտիվիստական մոտեցումից*: Կոմիտասն իր անելիքը համարում էր այն, որ հայ ժողովրդական երգաստեղծության առավել բնորոշ մնուլների միջոցով ելևան բերի դրա տիպական օրինաչափությունները և նրանց ավանդականությունը: Ավելացնելով և այն, որ անմիջականորեն կատարումից լսողությամբ գրառելը որևէ չափով չիցնցից նրա գրառումների հավաստիությունը. դրա երաշխիքը նրա արտակարգ մուր ևստիությունն էր (ինչի մասին դեռևս իր ժամանակակիցները մեծ հիացմունքով են արտահայտվել) և հայ գյուղական երգի մեղեդիական ոճի մուլբան մուրը զգացողությունը, որ Կոմիտասի երաժշտական էության մի անբաժանելի հատկանիշն էր դարձել: Իսկ դրա ասպացույցն է Կոմիտասի հավաքած բազմաթիվ երգերի մեղեդիական-ոճական միասնականությունը՝ եղանակային բազմակերպությամբ հանդերձ: Հայ գյուղական երգի և երգեցողության ավանդականությունը ապավինելով, նա այդ երգի ու երգեցողության ոճը համարում էր ոչ թե մի մեկտախ, ինքնակա երևույթ, այլ ընկալում էր որպես ավազային բազմադարյան արվեստի բոլոր ճյուղերի համալրության մեջ դրսևորվող միասնական ոճի մի մասնավոր արտահայտություն:

“Դեպի ժողովուրդը” կատարվող բազմաթիվ ուղևորությունների ընթացքում բազմազան խնդիրներ ու նպատակադրություններ իրականացնելով և ընդհանրապես ժողո-

^{*} Որևէ երգի լավագույն մնուլը փնտրել-գտնելը Կոմիտասը երբեմն քննադրել է այդ երգի իր գրառումների “ստուգում” կամ “մի վերջին ստուգում” արտահայտություններով:

Դա հստակ ազդարարված է 1908 թվականին հրատարակության “Հայ քնար միաժամ գեղջուկ երգերի” Ա տասնյակի առաջաբանում “Չեղի տակ ունեցած մի քանի հազար հայ գեղջուկ երգերի *համեմատական հրատարակությունը* (ընդգծումը մերն է - Ա.Ա.), միջոց չունենալով, բողոքում ենք ապագային...”:

Իժևար չէ պատկերացնել, թե ինչպիսի խայտաբղետ պատկեր ստեղծված կլինեք, եթե Կոմիտասը քառյու թուն իմաստով պատճենահանած լիներ իր անկնդրած բոլոր կատարումները (մի քան, որը նույնպես մա ի վիճակի էր իրականացնել), և որքան հավելյալ քանք կպահանջվեր, որպեսզի նմարավոր բազմաթիվ այդ զանգվածի միջից դուրս բերվեր ու ընդհանրացվեր ավանդական-տիպականը: Չասենք այլևս, որ բոլոր դեպքերում դա կլիներ ոչ թե Կոմիտասի, այլ մեր և արդի պատկերացումով տիպականը:

Այդպիսի ընկալման կոնկրետ դրսևորումներից մեկը հայ ժողովրդական և հոգևոր երգարվեստի ոճական հարազատության թեզն էր, որ համովկած կերպով առաջ քաշեց և յու գործունեության մեջ դրանով ղեկավարվեց Կոմիտասը:

վրդակաճան երգին որպես գիտական հետազոտության առարկայի մոտենալով էր, որ Կոմիտասը հայտնաբերեց հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության լավագույնն ու բնորոշը և իր մկաճած արդյունքով, դրա թե՛ քանակական և թե՛ որակական ցուցանիշներով առաջ անցավ իր ավագ ժամանակակիցներից: Այդ արդյունքները ընկալվեցին որպես հայերի ազգային ինքնաճանաչման մի էական գործոն, դրանք հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ մի կարևոր փուլ կազմեցին ու մեծ ծառայություն մատուցեցին այդ մշակույթի զարգացմանը, նաև զգալիորեն հայրատացվին ընդհանուր հայագիտությունը:

Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերը որպես ընդհանրական և մասնավորապես արևելյան ֆոլկլորի քննադատաբար երևան եկած քաջատիկ արժեքավոր երևույթ ընկալվեցին և նույնքան ոգևորությամբ ընդունեցին արևմտաեվրոպական երաժշտագետները: Այսպես, դեռևս 1899-ին Բեռլինում Կոմիտասի կադրացած դասախոսություններից և ժողովրդական մի քանի երգերի կատարումից հետո գերմանացի հայտնի երաժշտագետ Օսկար Ֆլայշբերը նրան գրել է. *“Դուք խորունկ հայացք ձեզ տվեցիք դեպի մի երաժշտություն, որը մեզանում ցարդ գրեթե անհայտ էր և մեզ՝ արևմտյաններին շատ քան ուսուցանել կարող է”* (հուլիսի 16-ի ուղերձ-նամակը):

1906 թվականի դեկտեմբերի 1-ի փարիզյան համերգից հետո երևան եկած հռոմեացիներից մեկում գրված էր.

“Կոմիտաս վարդապետը իրեն հայտնաբերեց իրեն թանկագին ծառայողը մի գործի, որին այդպիսի մի անմմիջություն իսկապես որ արժանի էր. խորագրեցիք էլ գեղեցկությունը այդ բոլոր հայկական մեղեդիների, որ հ. Կոմիտասի շնորհիվ արվեստագետների երկացանցին մեջ կմտնեն, ճիսացնելով հանդերձ Արևելքի ֆոլկլորի մասին մեր ծանոթությունը” (Բյուրեղի “Gui de musical”, 9.12.1906):

Ըստ ամենայնի նշանակալից է արտահայտվել *“Le Mercure musical”* հանդեսի հրատարակիչ, հետազայում Կ.Է.բերյուսիի նշանավոր կենսագիր Լուի Լալուան. նկատի ունենալով հայ ժողովրդական երաժշտության տեղը համընդհանուր երաժշտական ֆոլկլորում, նա գտնում էր, որ Կոմիտասն իր հավաքած և ներկայացրած երգերով *“տվեց հայ ազգային բոնայիտի և գույնի ամենամաճիչ ու ամենանոր մի զգացում”*, և որ նրա երևան բերած հայ երաժշտությունը *“ոչ իսկապես արևելյան է, ոչ եվրոպական, այլ ունի շնորհալի քաղցրության, խորաբարձանց հուզումի և ազնիվ գործի իր ինքնահատուկ նկարագիրը”* (*“Le Mercure musical”*, 15.12.1906. տե՛ս նաև “Անահիտ”, Փարիզ, 1907, ք.1-2):

1907-ի ձմռանը Արևելյան Եվրոպայի ժողովուրդների երաժշտությամբ արդեն խիստ հետաքրքրված ու շահագրգիռ Ռուսանը Կոմիտասին հրավիրեց դասախոսելու և ժողովրդական համերգ տալու Մորբոնի համալսարանի սոցիալական գիտությունների իր դպրոցում: Մի քանի տարի հետո, 1914-ի հունիսին, Կոմիտասը դասախոսություններ կարդաց Միջազգային երաժշտական ընկերության Փարիզի կոնգրեսի ժողովրդական երաժշտության մասնաճյուղում, որոնք նույնքան խոր հետաքրքրություն առաջ բերին հայ ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ...

Նման փաստերը ոչ միայն հաստատում էին Կոմիտասի երաժշտական - ազգագրական գործունեության խիստ արգասավորությունը, այլև ժողովրդական երաժշտության հետ կապված նրա քանահավաքչական, ռեսուրմասիրական և ստեղծագործական աշխատանքների արդյունքների նշանակությունը դուրս էին բերում հայ իրականության սահմաններից: Այս առումով տեղին կլինի արձանագրել, որ Արևմտյան Եվրոպայում ժողովրդական, մասնավորապես գյուղական երաժշտության՝ Կոմիտասի ձեռնարկած պրոպագանդը ազգակներից մեկը եղավ XX դարասկզբին ծայր տված այն հոսանքի, որը ձգտում էր ժողովրդական արվեստի օգնությամբ բարձրացնել (ինչ-որ առումով նաև՝ վերականգնացնել) եվրոպական թե՛ ֆոլկլորագիտությունը և թե՛

* Այստեղ մենք չենք անդրադառնում ժողովրդի լայն զանգվածներում և գեղեցկական երաժշտության լավագույն մուշնները տարածելու և դրա միջոցով ժողովրդական երգատեսչությանը նոր զարկ տալու նպատակով Կոմիտասի ձեռնարկած գործնական միջոցներին, որոնք նույնքան կարևոր և արդյունավետ էին:

կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը: Հայտնի է, որ այդ հոսանքի արգասավոր ալիքներից մեկը դարձավ նշանավոր կոմպոզիտոր և ֆուլկորագետ Բելա Բարսեղյանի գործունեությունը ոչ միայն հունգարների, այլև մի քանի հարևան ժողովուրդների երաժշտական ֆուլկորը լայնորեն երևան հանելու ուղղությամբ:

Ժողովրդական երգերի հավաքումն ու գրառումը կազմել է Կոմիտասի թերևս ամենահինական երաժշտագիտական զբաղմունքը: Մի քանի տվյալ այն մասին, թե մա երբ է սկսել և որքան է հավաքել:

Սկսել է դեռևս ճեմարանի ուսումնառության տարիներից: Նրա մերձավոր գործակից, ճեմարանի դասախոս, ժողովրդական քանադուստրյան խոշոր գիտակ, ակադեմիկոս Մանուկ Աբեղյանն իր հուշերում գրել է.

“Այդ ժամանակ (1885-ի զարմանք – Ռ.Ա.) մա սկսել էր գրավել հայ ժողովրդական երգերի եղանակներով, հեշտությամբ սովորում էր այդ եղանակները և երգում, արդեն փորձում էր ժողովրդական երգերը ձայնագրել”:

Նույնն է վկայել հետագայում մույնպես ճեմարանի դասախոս, արվեստաբան Գարեգին Լևոնյանը.

“Դեռ աշակերտ եղած ժամանակից, 1885-86-ից, չլքելով Էջմիածնի գավառը, ձայնագրել-հավաքել էր մի քանի տասնյակ ժողովրդական երգեր ու այժմ (1893-94-ին) այդ երգերը մտցրել էր դպրոցական ծրագրի մեջ ու դասավանդում էր ” (“Երկեր”, էջ 262):

Կոմիտասի դասակից, հետագայում հայտնի քանասեր Հուսիկ Ջոհրապյանը գրել է.

“Պատանի Սողոմոնի անձին մեջ թագված էր ապագայի մեծ երաժիշտը, տաղանդավոր արվեստագետ... Կեիշեմ, թե ինչպես գավառն ու ուխտատեղեն վերադառնելն հետո կկանոնավորեք հոն հավաքած ժողովրդական երգերը ճեմարանի հանդիսատեսին, ուր դրված էր դաշնամուրը, որի քանալին հանձնված էր Կոմիտասին ” (վերաբերում է 1886-ին – Ռ.Ա.):

Գեղագետ Շահան Պերպերյանը, որ Կոմիտասի գիտակցական կյանքի տարիներին լավ ուսումնասիրել էր նրա գործունեությունը, հետագայում գրել՝

“Տասնութ տարեկանին արդեն գեղջուկ երգեր կձայնագրեր”:

Ինքը Կոմիտասը մույնպես, գեղջուկ երգեր ձայնագրելու սկիզբը (անշուշտ, նկատի ունենալով լիարժեք, մասնագիտորեն հավաքելու սկիզբը), համարել է 1887 թվականը (տես ստորև՝ Մ. Նրիմյանին գրած մամուլը), իսկ 1890 թվականին, Մ. Աբեղյանի ասելով, Կոմիտասն “արդեն լրջությամբ զբաղվում էր ժողովրդական երգեր ձայնագրելով և բավական շատ ուներ ժողոված”:

1892 թվականին արևմտահայ գրող, գրականագետ և հրապարակախոս Արմինյան Արմինյանը Կ.Պոլսում Կոմիտասի հետ զրուցելուց հետո անհրաժեշտ է գտել իր տպավորությունները հաղորդել “Հայրենիք” լրագրի ընթերցողներին.

“Հին երգերու հետքերը գտնել, մախմիրներու քանաստեղծությունները հավաքել ոչ թե միայն խոսքերով, այլև եղանակներովը, նորեն ալ անոց միախառնել ու տոհմային ժողովրդական երգերու հավաքածու մը մեզ տալ, ահա՛ ինչը որ այդ երիտասարդ տարկավազը իրեն կնտ նպատակ դրած է... Մարկավազը պտտած է Արարատյան մահանգի Արարատ գավառը, Շիրակի գավառը, Մուրճալու գավառը, Ապարանի գավառը: Ատոցմնե հավաքած է մոտ երկու հարյուր երգ, խոսքն ու եղանակը միասին” (“Հայրենիք”, 1892, 21.11): Հետո հողվածագիրը բերում է իր խնդրանքով Կոմիտասի երգած երգերից մեկի խոսքերից մի քանի տուն՝ կրկնակով:

Այսպիսի տեղեկություններ էլի կարելի է բերել, քավականամանք մի վերջինով.

“Երեքից-չորս հազար եղանակ”. Կոմիտասի տվյալների հիման վրա այս թվերն է բերել Մ.Աբեղյանը իր հուշերում՝ որպես նրա ձայնագրած երգերի քանակ, նկատի ունենալով 1902 թվականը:

Տվյալ զործին անհրաժեշտ նյութական հնարավորություններից զուրկ և բազմազբաղ մեկ մարդու համար դա փոքր քանակ չէ, մանավանդ եթե նկատի առնենք, որ խոսքը ոչ թե ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մակերևութին “լողլողացող” մշտույթա երգերի, այլ յուրատեսակ՝ կոմիտասյան տիպի ժողովրդական երգերի մասին է, որ մա,

ինչպես ասացինք, հավաքում էր մալատակային ընտրությամբ և գեղջկական զանգվածների խորքերից:

Հարկ կա՞ հիշատակելու և այն, որ 1902-ից հետո էլ Կոմիտասը շարունակել է ժողովրդական երգերի հավաքումն ու գրառումը, քնն ոչ պարբերաբար, քայքայ միշտ մույն ետամդով այդ գործով զբաղվելով մինչև իր աշխատանքային կյանքի վերջին տարիները. որ այդ քանակությամբ, ամտարակույս, ավելացած են եղել մոր հայտնաբերված ու գրառված բազմաթիվ երգեր:

Արդ, ի՞նչ է պահպանվել այդ թանկարժեք ժառանգությունից առ այսօր:

Կոմիտասի գործունեության տարիներին մեր հավաքած ժողովրդական երգերից տարբեր առիթներով տպագրվել էին՝ Ակնա 25 երգերի շարը հայկական մոտագրությամբ, որ կցված է Հ.Շանիկյանի «Հնությունը Ակնա» գրքին (Թիֆլիս, 1895), երկու երգ «Սասնա ծռեր» հեղինակա՞ն վեպից, կցված են այդ վեպի՝ Բ.Խալաթյանի գրառած «Սասնա փահլաններ կամ Թլուր Դավիթ և Մեղր» պատումին (Վաղարշապատ, 1899, երգերը գրառողի անունը հիշատակված չէ), «Լոռեցիների գութանի հորովելը», գետեղված նկարիչ՝ Հ.Ալիագովստու հիշատակին նվիրված «Վաղարշ-վետական արժանում» (Մոսկվա, 1903), քրդական 13 մեղեդիներ, կցված Ս.Հայկունու «Հայ-քրդական վեպ» աշխատությանը (Մ., 1904), մեկ «Ջան գյուլում» և մի քրդական մեղեդի, կցված է. Տեր-Գրիգորյանի «Սուր և հուր» պիեսին (Ե., 1908 և 1910): Ինչպես տեսնում ենք, այս բոլորը՝ կցված են՝ ինչ-ինչ հրատարակությունների և, ուրեմն, եթե այդ հրատարակությունները եղած չլինեին, այդ երգերն էլ տպագրված չէին լինի: Կարող ենք ավելացնել և այն երգերը, որոնք մենքից կամ երգչախմբի համար մշակելով Կոմիտասը տպագրել էր իր «Հայ քնար», «Հայ գեղեցիկ երգեր» ժողովածուներում և պարբերական մամուլում (դրանց եղանակները պահված են «այնպես, ինչպես երգում են գյուղերում») և բոլորը միասին կկազմեն 76 երգ:

Հայտնի համաժամանակների հետևանքով Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգերը իր առաջատարությունների հետ ժամանակին ցրվել են ցրվել և խիստ դանդաղ, տակավ առ տակավ են հայտնաբերվել: 1931-ին Կոմիտասի մշակումների փարիզյան հրատարակություններից և Մոսկվայում «Ազգագրական ժողովածու» տպագրելուց հետո դրանց թիվը չուրջ 300 էր, 1950-ին Երևանում «Ազգագրական ժողովածու 2-րդ» ևս տպագրվելուց հետո՝ չուրջ 400:

1969 թվականին հայ մեծ երաժշտի 100-ամյա հոբելյանի առթիվ մենք հակիրճ նկարագրեցինք մեր դիվանում եղած և մոր ձեռք բերված ժողովրդական երգեր պարունակող հիմնական միավորները (տե՛ս՝ «Կոմիտասական», 1, էջ 9-33): Դրանցում երգերի քանակը մենք հաշվել էինք «1200-ից ավելի», և երկար ժամանակ Կոմիտասի մասին երևան եկող զանազան գրություններում որպես մեր գրառած երգերի պահպանված քանակություն 1200-ն էր բերվում:

Հետագայում կոմպոզիտորի՝ Երկերի ժողովածուի՝ ստեղծագործական բաժնի հերթական հատորների մյուսերը հավաքելու ընթացքում, ժողովրդական երգեր պարունակող ամբողջական միավորների կողքին առանձին գրառումներ հայտնաբերվեցին մաս բազմատեսակ այլ բնագրերում: Բանն այն է, որ ժողովրդական երգ հավաքելու ճպտակությամբ հատուկ ծրագրված ուղևորությունների հետ միաժամանակ Կոմիտասը «ձեռքից բաց չի թողել» գրառումներ կատարելու ամեն մի այլ, պատեհ հնարավորություն: Այսպիսի դեպքերում երբեմն մա երգը գրանցել է տվյալ պահին «ձեռքի տակ» եղած այս կամ այն տեղում՝ անկախ նրանից, քե ինչի է հասկացված եղել այդ տեղը, գրքում կամ մի պատահական թերթիկի վրա: Երգերը ես գտում էր հայկական ձայնամուկներով, ուստի գծային նոտաբույժ չէր պահանջվում. գրում էր հաճախ չափազանց մանրագիր և գեղազանգապես սևագիր, ուստի միևնույն է, քե ինչքան ազատ տեղ կցումներ դրա համար... Ստորև՝ երեք մեծ կոմիտասյան մամ գրառումներից՝ «Էս օր աշուն ի Մայրամ» երգը, գրված «Ձմար մշեցվոց և վանեցվոց» գրքույկի 27-րդ էջում, «Լուսնակն ա կայնել դարիմ» մանրագիրը իր ստեղծագործություններից հատկապես տեղից (թ. 398) և մեկ էջ ժողովրդական երգերի գրառմանը հատկացված տետրակից (թ. 302):

**Բ. Ժողովուրդական երգերի ԿՈՄԻՏԱՅԻՆ ԳՐԱՆՑՄԱՆ
ԱՌԱՐՆԱԿԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Ժողովրդական երաժշտությունը գրանցելու նկատմամբ ևս Կոմիտասը հանդես բերեց տեսականորեն տարբերակված՝ գիտական մոտեցում: Վերև ասվեց, որ երգը դիտելով՝ որպես ազգային բնորոշությամբ օժտված գեղարվեստական ստեղծագործություն, մա ղրա արտահայտությունը փնտրում և տեսնում էր ոչ միայն ամբողջական արդյունքում, այլև այդ արդյունքը գոյացնող առանձին տարրերում, որոնց հատկանիշները երևան բերելն ու ճշտվիլ արձանագրելու համարում էր այդ երգը որպես գիտական ուսումնասիրության նյութ ներկայացնելու պայման: Այսպես, ու թերևս "սկզբից չեթ", կազմավորվեցին ժողովրդական երգի գրանցման նկատմամբ որոշակի մոտեցում, որոշակի առանձնահատկություններ, որոնցից մի քանիսը ժամանակի ընթացքում փոփոխություններ էլ կրեցին, զարգացան: Կոմիտասի գրառումները ճիշտ ընկալելու համար այդ առանձնահատկությունները պետք է նկատի ունենալ:

ա. Բանաստեղծական տեքստի գրանցումը

Կոմիտասն, անշուշտ, սբալի կերպով էր գմահատում ժողովրդական երգում խոսքի և մեղեդու միասնականության նշանակությունը և ամեն կերպ ձգտում էր իր հավաքելիք նյութերում հասնել դրա բուն ժողովրդային, ուրեմն՝ կատարյալ ձևերին: Ըստ Կոմիտասի (դատելով նրա գրառումներից) այդ կատարելությունը ենթադրում էր ոչ միայն խոսքի ու մեղեդու միջոցով համատեղ արտահայտվող մտքի ու զգացմունքի ամբողջականություն, այլ նաև դրանց առանձին-առանձին վերցրած բովանդակային (նաև ձևային) և հուզական լիարժեքություն, ավարտվածություն: Սրա արդյունքն է, որ Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգերը, որպես կանոն, ֆուլլորային քաղերգոժեք ձեռքբերումներ են ոչ միայն իրենց *սինկրետիկ* վիճակում, այլև խոսքի ու մեղեդու առումով՝ առանձին-առանձին վերցրած:

Սակայն, գործնականում միշտ չէ, որ հաղորդված ժողովրդական երգը և՛ այն կազմող գլխավոր տարրերի, և՛ դրանց միասնականության տեսակետից ներկայանում է կատարելության հասցված կամ անվթար պահպանված վիճակում: Սկզբում մա գրի էր առնում իր ըմտրած եղանակների հետ երգված խոսքային ամբողջ տեքստը: Բայց հանդիպում էր այնպիսի դեպքերի, երբ այդ տեքստը պետք չէ կամ հնարավոր չէ ընդունել որպես ամբողջական բանաստեղծական ստեղծագործություն:՝ Այսպես, 1894 թ. գրառումների ժողովածուում, օրինակ, "Նոր ա քացվել սարի լալեն" երգի խոսքային տեքստը մի քանի տարբեր երգերից քաղված բանատողերի մեխանիկական խառնուրդ է, նման պակասություններ ունեն այդ ժողովածուի մի քանի այլ երգեր ևս:

Կոմիտասի գրառած հայ գյուղական երգերում այս առումով ընդհանրապես հանդիպում ենք երեք տեսակի խոսքային տեքստերի. ա. երբ տեքստը ի սկզբանե ամբողջական բանաստեղծություն է եղել (գլխավորապես վիպական-վիպաբնարական, պատմական-պատմողական, ծիսային երգերում), երբեմն հերոսների անունները կամ գործողության տեղավայրը փոփոխվել, տները ավելացվել կամ պակասեցվել են, քայքայող դեպքերում հաղորդվել է որպես ամբողջություն. բ. երբ տեքստը ամբողջային ուղանալով է դարձել առանձին քառատողերի՝ ժամանակի ընթացքում միմյանց հաջող կապակցումից կամ մի "եղևետային" քառատողը հենց ժողովրդի մեջ տրամաբանված ձևով զարգացվել է մինչև բազմատուն ամբողջական ուղանալով և այդպես (թեև դարձյալ տարբերակվելով) գոյատևել է (այդպիսին են, օրինակ, Վարանդի զուգաներգը, "Լուսնակն անուշ" հովվերգությունը և այլն). և գ. երբ, մասնավորապես պարբերակի դեպքում, սկզբնական մեկ քառատողը և դրա հետ երգվող կրկնակը (կրկներգը) պահպանելով կատարման ընթացքում դրան հավելել են տեղումտեղը իորինվող (նաև վերհիշվող, վերականգնվող), քայքայ միմյանց հետ միայն այս կամ այն չափով կապված, հաճախ էլ պարզապես կապ չունեցող քառատողեր: Թեև դա տեղի է ունեցել գործնական պարի ընթացքում, հաջողականության թույլ կապակցվածությունը կամ

* Տե՛ս այս մասին "Հաղորդ ու մի խոսք" ժողովրդական երգարանի "Ծանոթություններ", Առաջին հիմնյակ, Վաղարշապատ, 1903:

անկապությունը “ակամջ չեն ծակել” (“նույն եղանակով երգվող յուրաքանչյուր տուն բերում է իր հետ մոր, քարմ պատկեր, ուշադրություն գրավում, հետաքրքրություն շարժում”), ամբողջական “սյուժեի” հավակնություն չի ծագել: Բայց եթե փորձում ենք անկախ պարհից գրառված այդպիսի քառատողերն ըմկալել որպես “մեկ երգ”, ուր պահանջ է առաջանում սկզբից արտահայտված մտքի տրամաբանական շարունակման, զարգացման, բնականաբար ծագում է անբավարարության զգացում: Փաստորեն ստանում ենք ոչ թե մեկ, այլ, թեև լուզև նույն եղանակով երգված այնքան երգ, որքան տարբեր, անկապ քառատողեր հաջորդել են միմյանց: “Մեկ այսպիսի դեպքերում է, որ սկզբից փաստացի երգված ամբողջ տեքստը գրի առնելով, հետագայում Կոմիտասն սկսել է նուտաների մոտ գրանցել միայն մեկ տուն՝ մեծ մասամբ երգված առաջին տունը, որը մաս կրկնակի կամ կրկնեղբի հետ իր բնույթով ու բովանդակությամբ առավել համապատասխան է: Եվ գլխավորապես այս է պատճառը, որ, օրինակ, “Ազգագրական” կոչվող ժողովածուում երգերի մեծագույն մասն ունի միայն մեկ տուն խոսք:

Ժողովրդական երգի բանաստեղծական տեքստի կապակցությամբ ժամանակի ընթացքում որոշ փոփոխություն է կրել բուն մեղեդու շարադրման կերպը: Մասնավորապես ք. 725 քննադրում, որ հատկացված է եղել տպագրելու, ամեն մի երգի մեղեդին գրված է այնքան, որպեսզի դա ընդգրկի բանաստեղծական խոսքի մեկ լրիվ տունը կրկնեղբով, եթե անգամ այդ պատճառով տվյալ մեղեդին կրկնելու անհրաժեշտություն է գոյացել: Սա նշանակում է՝ ըստ Կոմիտասի (“իդեալական պայմաններում”) նուտաների տակ պետք է գրված լինի երգի խոսքերի առնվազն մեկ տան լրիվ տեքստը՝ եղանակի կրկնության պահանջից անկախ:

Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերում, խոսքի և մեղեդու հարաբերության առումով, օրյեկտիվորեն դրսևորվել է մաս մի մասնավոր առանձնահատկություն, որը թեև նրա գրառման կամ ընդհանրապես նրա բանաստեղծական աշխատանքի հետ ամփոփական առնչություն չունի, այնուամենայնիվ անհրաժեշտ է, որ մշլիք: Նկատի ունենք այն երգերը, որոնց բանաստեղծական տեքստերը այլ բանահավաքների կողմից մոսխապես գրի առնված ու հրապարակված են եղել, և այդ հրապարակված տեքստերի ու Կոմիտասի գրառած եղանակների շարահյուսական կառուցվածքները տարբեր են: Այդպիսի դեպքեր կան, օրինակ, “Ակնա շարի” երգերում, երբ Հ.Ճանիկյանի գրառած խոսքերը նուտառող տներով և երկտող կրկնակով են, իսկ Կոմիտասի գրառած եղանակներն իրենց կառուցվածքով համապատասխան են ձայնափշերի տակ նրա գետնված առանց կրկնակի գույզող տներով խոսքերին:

Նման երևույթ նկատվում է մաս այլ հայ երաժիշտների հավաքած երգերում: Հասկանալի է, որ և՛ Կոմիտասը, և՛ մյուս երաժիշտ բանահավաքները գրի են առել այնպիսի կառուցվածքով, ինչպես դրանք նրանց հաղորդել են երգողները: Նշված անհամապատասխանությունն ինչ-որ չափով կապված է այն իրողության հետ, որ կենցաղավարելի է ժողովրդական երգերի խոսքային տեքստի և բուն եղանակավոր երգի առանձին-առանձին գոյատևման մի մասնավոր պրակտիկա ևս (ի դեպ այսօր էլ հայ գյուղերում հանդիպում են երգելու հետ “գլուխ չունեցող” շնորհալի անձնավորություններ, որոնք քաղմատում ուտամավորները “անգիր” հիշում և հաճույքով արտասանում են առանց եղանակի):

Հիմնական պատճառն այլ է. այդ ուտամավորները ծագումով մեծ մասամբ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ավանդական երգերի խոսքեր են, որ ժողովրդի երաժշտական լայն կենցաղում կատարման նյութ դառնալով և տարրերակվելով, այս դեպքում կորցրել են իրենց համեմատական բարդ, “խրթին” կառուցվածքը: Ժողովրդական ամեն մի “ոչ մասնագետ” երգիչ յուրովի լուծել է խնդիրը. եթե չի իմացել կամ չի կարողացել

* Անշուշտ, երգված “մնացած” տները մա չի ամոսեսել, այլ հավաքել է որպես ինքնուրույն քառատողեր, և հատկանշական է, որ ժողովրդական երգերի խոսքային տեքստերը համակարգելիս մա “ամբողջական երգերը” առանձնացրել է:

Ակնա երգերի շարք թեև հին գրառումներից է, քայց ամեն մի երգի խոսքերից մեկական տուն է գրված այն պատճառով, որ Հ. Ճանիկյանի գրքում (որին կցված են այդ երգերի գրառումները) կան մույն երգերի համեմատաբար ընդարձակ խոսքային տեքստեր, ինքնուրույն ռատիկյան ինքը գրի է առել մոսխապես:



պահպանել ավանդական ռուսականության և եղանակի ընդարձակ կառուցվածքը, ապա այս կամ այն ձևով թե՛ մեկը և՛ թե՛ մյուսը պարզեցրել է կամ հորինել մի նոր, արդարեակ այս կամ այն ձևով թե՛ մեկը և՛ թե՛ մյուսը պարզեցրել է կամ հորինել մի նոր, արդարեակ (այստեղից՝ մաս ավանդական միևնույն խոսքային տեքստի այլազան եղանակավորումների գոյության փաստը): Այդպիսի մի քանի բնորոշ օրինակների մեքը կանոնադաշտմանը համապատասխան երգերի ծանոթագրություններին դեպքերում առանց եղանակի գրառված «բառը», ընդարձակ տեքստերը օգնում են նույն երգերի կոմիտասյան գրառումների հուզական-կերպարային բովանդակությունը լրացնելուն, ամբողջացմանը: Սակայն այդ երգերի կոմիտասյան գրառումները «պարզեցված» վիճակում ևս միանգամայն ավարտուն և գեղարվեստորեն լիարժեք ստեղծագործություններ են:

բ. Մեծերի գրառումը և մեղեդիների տակտավորումը

Ժողովրդական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են մաս մեղեդիների մետրի հետ կապված հարցեր: Այս քննադատական մա զանազան փորձեր ու դիտողություններ է արել և մշակել է մետրի նկատմամբ իր սեփական մոտեցումը:

Վաղ տարիների ձեռնարկումները վերաբերել են եղանակների մետրական դիրքին: Մասնավորապես նկատի ունենալով հայ հոգևոր, այսինքն՝ գրաբար խոսքերով երգվող եղանակները, 1898-ին մա գրել է. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն ամբաժան ընթացակարգ մի անքակտելի մեղաշնչակություն պետք է ներկայացնեն» (տե՛ս Մ.Եկմանյանի «Պատարագի» մասին գրած քննականը):

Ժողովրդական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են մետրական դիրքին: Մասնավորապես նկատի ունենալով հայ հոգևոր, այսինքն՝ գրաբար խոսքերով երգվող եղանակները, 1898-ին մա գրել է. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն ամբաժան ընթացակարգ մի անքակտելի մեղաշնչակություն պետք է ներկայացնեն» (տե՛ս Մ.Եկմանյանի «Պատարագի» մասին գրած քննականը):

Ժողովրդական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են մետրական դիրքին: Մասնավորապես նկատի ունենալով հայ հոգևոր, այսինքն՝ գրաբար խոսքերով երգվող եղանակները, 1898-ին մա գրել է. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն ամբաժան ընթացակարգ մի անքակտելի մեղաշնչակություն պետք է ներկայացնեն» (տե՛ս Մ.Եկմանյանի «Պատարագի» մասին գրած քննականը):

Ժողովրդական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են մետրական դիրքին: Մասնավորապես նկատի ունենալով հայ հոգևոր, այսինքն՝ գրաբար խոսքերով երգվող եղանակները, 1898-ին մա գրել է. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն ամբաժան ընթացակարգ մի անքակտելի մեղաշնչակություն պետք է ներկայացնեն» (տե՛ս Մ.Եկմանյանի «Պատարագի» մասին գրած քննականը):

Մետրիկական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են մետրական դիրքին: Մասնավորապես նկատի ունենալով հայ հոգևոր, այսինքն՝ գրաբար խոսքերով երգվող եղանակները, 1898-ին մա գրել է. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն ամբաժան ընթացակարգ մի անքակտելի մեղաշնչակություն պետք է ներկայացնեն» (տե՛ս Մ.Եկմանյանի «Պատարագի» մասին գրած քննականը):

Մետրիկական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են մետրական դիրքին: Մասնավորապես նկատի ունենալով հայ հոգևոր, այսինքն՝ գրաբար խոսքերով երգվող եղանակները, 1898-ին մա գրել է. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն ամբաժան ընթացակարգ մի անքակտելի մեղաշնչակություն պետք է ներկայացնեն» (տե՛ս Մ.Եկմանյանի «Պատարագի» մասին գրած քննականը):

Մետրիկական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են մետրական դիրքին: Մասնավորապես նկատի ունենալով հայ հոգևոր, այսինքն՝ գրաբար խոսքերով երգվող եղանակները, 1898-ին մա գրել է. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն ամբաժան ընթացակարգ մի անքակտելի մեղաշնչակություն պետք է ներկայացնեն» (տե՛ս Մ.Եկմանյանի «Պատարագի» մասին գրած քննականը):

“Արևմտյան” տիպի մետրական շեշտի վերաբերյալ իր մտածումը ավելի ևս առաջ տանելով և հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ կարծես ընդհանրապես բացասելով մետրական շեշտի գոյությունը կամ, համեմայն դեպք, կարծես թերազմանալով դրա նշանակությունը, իր նույն առաջաբանի վերջին կետում Կոմիտասն ավելացնում է, թե այդ երգերում կիրառված կարճ և երկար *“տրոհակները ցույց են տալիս միայն տաղաչափական միություն և ուտը”*։

Ինչև այս դիտողություններից պետք չէ մոտենալ որպես հայ գեղեկական երաժշտության մետրական և շեշտադրական առանձնահատկությունները լիովին բացահայտող կոնկրետացիայի, քանի որ դրանք պարզապես “Հայ քնարի” կատարողներին հասցեագրված գործնական ցուցումներ են, այնուամենայնիվ, մասնավորապես “տաղաչափական միություն և ոտը” ցույց տվող կոմիտասյան կարճ և երկար տրոհակները գիտատեսական որոշակի հետաքրքրականություն ևս ունեն, որքան մեզ հայտնի է, ժամանակի ֆոլկլորագիտության մեջ նորություն են եղել և այժմ էլ արհեստանում են իրենց նշանակությունը։

Վերը նշված առումով դիտարկելով “Հայ քնար”-ում և նույն սկզբունքներով շարադրված “Հայ գեղջուկ երգեր”-ում (1913) գծաեղված մշակումները, տեսնում ենք, որ “տաղաչափական միություն և ոտը” ասելով հեղինակը նկատի է ունեցել և՛ երաժշտության (գլխավոր մեղեդիական գծի), և՛ բանաստեղծության շարահյուսությունը։ *Երկար* տրոհակներով մեղեդիական գծում սահմանազատվում են մեծ մասամբ (մեք արդի եզրերով) երաժշտական ֆրագմենտը, մաս մտախիվները, խոսքային տեքստում՝ մեծ մասամբ բանաստեղծական տողը, մաս քարդ, երբեմն էլ պարզ ոտքերը. *կարճ* տրոհակներով երկու դեպքում էլ սահմանազատվում են դրանց քաղկացուցիչ մասերը։ Կոմիտասի դիտողության մեջ փոքր-ինչ անհասկանալի կարող է թվալ “միայն” բառի դերը։ Հետ երևալիքին, դա չի նշանակում, թե երկար ու կարճ տրոհակները տաղաչափական միությունից և ոտքից բացի ուրիշ ոչինչ ցույց չեն տալիս, քանի որ իրականում այդ տրոհակները լիակատար հաջողությամբ քաղաքայնություն են մաս երգի *մետրը* ամենատվորական առումով, այսինքն իրենց հիմնական (հեղինակի կողմից հատկացված) դերը կատարելով համոզեմք դրանք հանդես են գալիս պարզապես մաս որպես *տակտի գծեր*։

Հիրավի, մետրական շեշտի թերազմանալիս կամ բացասման տպավորությունը, որ ստացվում է Կոմիտասի վերը բերված դիտողությունից, իրականում սուկ թվացող է։ Հիշատակված ժողովրդական ամեն մի երգի սկզբում հեղինակն ինքը որոշակի նշել է մաս մետրը։ Դեռ ավելին. նշված չափի համաձայն մեղեդին տակտերի բաժանելու հետևանքով խոսքի շարահյուսական փոքրագույն միավորները երբեմն ընդգրկում են կարճ տրոհակներով միմյանցից բաժանված մի քանի տրոհակները (“բաժանվում” են ավելի ևս փոքր մասերի) և այդպիսի դեպքում այդ *տրոհակները* իմաստ ունեն մայր և առաջ եղանակի մետրը նշելու տեսակետից։ Այսպես, “Ամտումի” երգում, ուր խոսքի շարահյուսական միավորները մեղեդու համեմատաբար երկարատև հատվածներում են ամբողջանում, տրոհակները մայր վերաբերում են տակտերին և սակավ միայն՝ տաղաչափական միությանը և ոտքին”։

* Հայ ժողովրդական երգի մետրադիֆունկցիան ինքնատիպության խնդիրներով Կոմիտասն ավելի հիմնովին զբաղվել է իր տեսական աշխատություններում։

Ներկայումս հայերենում ևս արմատացած “տակտ” բառի փոխարեն Կոմիտասը միշտ գործածել է “ուստած”-ը (տե՛ս, օրինակ, Մ. Եկմալյանի “Պատարագի” մասին նրա քննակամը և “Լոռու գութանները” աշխատությունը)։ Մեկ անգամ միայն “Հայ գեղջուկ պարը” հոդվածի հայերեն նրատարակության մեջ (1910 թ.) գրել է “ուստած կամ ոտը” (գերմաներեն տարբերակն մույն տեղում Takt քառն է)։

Ավելի մանրամասն պատկերող հետևյալն է. երգերի մեծագույն մասում տաղաչափական միավորները համընկնում են մետրական միավորներին և, հետևաբար, մեկի տրոհումը միաժամանակ մաս մյուսի տրոհումն է։ “Ըստ առաջ”, “Չիք տու, քաշի” և “Լուսմակն ամուշ” երգերում, ուր տաղաչափական միավորները չեն համընկնում մետրականներին հետ, տրոհակները նշանակալիս հեղինակն առաջնություն է եղանակի մետրով։ Իսկ, օրինակ, “Նա սարեն կուգայի” և “Երկինքն ամպել է” երգերում մա պարզապես խուսափել է կարճատև տակտերից՝ չափի “կոտրակի” համար ընտրելով մեծ “համարիչ”, որի դեպքում թե՛ բանաստեղծական ոտքերը և թե՛ մեղեդիական ֆրագմենտը չեն կիսկիվում (տե՛ս “Երկինքն

Ուրեմն, «միայն» բառով խստացնելով իր ասելիքը, հեղինակը դարձյալ նկատի ունի կատարողին ժողովրդական երգի համար ամհարկի «արևմտյամ» տիպի շեշտավորումներից հեռու պահելու իր խնդիրը:

Մեղեդիների տրոհման վերը մկարագրված եղանակը և բերված մյուս դիտողությունները վերաբերում են ոչ միայն Կոմիտասի մշակած երգերին, այլև ժողովրդական եղանակների բուն գրառումներին: Այս խնդրին ամբողջատմայն ամենա-ժեշտ է մաս այն պատճառով, որ ժողովրդական երգերի կոմիտասյան տակտա-րաժամանակը երբեմն և անբյուրեղացիորեն համարվել է վիճելի:

Մի հետադարձ հայացք ձգելով Կոմիտասից առաջ և նրան ժամանակակից երգահավաքների աշխատանքներին՝ չի կարելի չնկատել, որ նրանց համար ժողովրդական մեղեդիների մետրական (տվյալ դեպքում մաս ռիթմական) գիտակցումն ու գրավոր նշումը ինչ-որ չափով «պտղեմատտիկ» խնդիր է եղել: Այսպես, օրինակ, դժվարությամբ են պատկերացվել խառը չափերը, 6/8 մետրում այնքան՝ սովորական ժողովրդական ռիթմերը և այլն:

Կոմիտասի գրառումները հաստատում են այն իրողությունը, որ ժողովրդական ամեն մի եղանակ տվյալ ազգային-ոճական սահմաններում ունի իր որոշակի մետրը և մետրական դիրքավորումը, քացի միանգամայն ազատ – համկարծաբանական քննյոթի այն եղանակներից, որոնց ժամանակային կազմակերպումը տեղի է ունենում ոչ թե պարբերական մետրիկայով մետրական միագործ նշանակություն ունեցող առանձին՝ հավասարաչափ կամ փոխադարձ համեմատական տևողական միավորների հաջորդականությամբ հիման վրա. որևէ եղանակի մետրը և մետրական դիրքավորումը քիտան են այդ եղանակի ինքնատիպ ռիթմական կառույցից, այդ կառույցը գոյացնող օրինաչափություններից և վերջին հաշվով դառնում են դրա՝ լայն առումով ռիթմական յուրակերպությունը երևան քերող հիմունք ու այդ վիճակով համդես գալիս որպես ձևազոյացման գործոն:

Այս տեսակետից հայ ժողովրդական երգի խոսքային և երաժշտական տեք-ստերի միասնականության մեջ, ժանրային որոշ քացառություններով, երաժշտականը առաջնային է. եղանակի մետրը և մետրական դիրքը (ինչպես և ռիթմը՝ նեղ ու լայն առումով) ինքնակա են և խոսքային տեքստից ու դրա «պրոսոդիական» շեշտավորումից անկախ (ամշուշտ, շատ դեպքերում դրանք կարող են համընկնել): Իսկ խոսքային տեքստի «պրոսոդիան» ընդհանուր ազգային-ժողովրդական և տեղային («բարբա-ռային») առանձնահատկություններով իրականացվում է ոչ այնքան մեղեդու մետրական շեշտերով, որքան շեշտի այլ տեսակներով՝ ֆրազային, ռիթմական, ինտոնացիոն, քազմատեսակ ազդեցական և այլն:

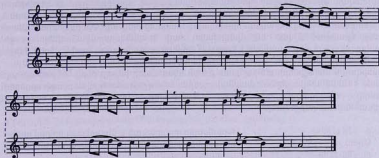
Անկախ դրանից, մետրական շեշտը, որ իր դերով ու քննյոթով տարբերվում է շեշտի այլ տեսակներից, գործում է դիմամիկական տարբեր մակարդակներով. լինում է ընդգծված, քացահայտ, քարճված, «հաղթահարվող», մույնիսկ ստեղծ ենթադրվող: Այդպիսի շեշտն առանձնապես «լսելի» է այն դեպքերում, երբ եղանակի շարահյուս-սակական տրոհումը համընկնում է նրա մետրական տրոհմանը և տեղի է ունենում մետրական ու ֆրազային շեշտերի համատեղում (այս երևույթն առավելապես քննող է պարային ռիթմական կերտվածքով եղանակներին): Ինչպես մետրական հիմքով ընթացող ամեն մի երաժշտության մեջ, հայ ժողովրդական մույնանման երգերում ևս գոյանում է «ուժեղ» և «թույլ» տակտերի հաջորդականություն, ուստի մետրական մանր կտորակումով եղանակում անկա պարզ տակտերը ազատ կարող են միավորվել որպես բարդ՝ կանոնավոր կամ խառն տակտեր (իննց դա է տեղի ունեցել վերը ակնարկված «Երկինքն ամպել է» երգի երկու գրառումներում (տե՛ս մաս աչստեղ թ. 21 երգի ծանոթագրությունը): Ժողովրդական որևէ եղանակ քացառիկ դեպքերում թույլ է տալիս

ամպել է՝ երգ մաս թ. 318-ում, ուր այն շարադրված է 3/8 տակտերով): «Ջելեր, ցուլեր» երգում կարճ տակտագծերը պարզապես մոտացված են (վրիպակ է), մեղեդու և խոսքերի մույնիսկ փոքրագույն մասնիկները սահմանազատված են երկար տրոհակներով:

Կարճ և երկար տակտագծերով քանատեղծական և երաժշտական տեքստի տաղաչա-փական տրոհման սկզբունքը Կոմիտասն ավելի ազատ ու հետևողականորեն կիրառել է հոգևոր երաժշտության վերջին մշակումներում:

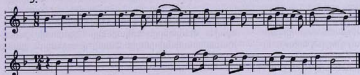
միմյանցից սկզբունքորեն տարբեր, բայց տվյալ ազգային ոճի սահմաններում հավասարապես (կամ գրեթե հավասարապես) ընդունելի երկու կամ ավելի մետրական մեկնաբանում կամ մետրական դիրքավորում: Հետաքրքրական է, օրինակ, հետևյալ գրառումը, որտեղ Կոմիտասը նշել է միևնույն եղանակի մետրական տարբեր մեկնաբանությունների հնարավորությունը.

4.



Անկախ դրանից, երբեմն որևէ եղանակ (նկատի ունենք դրա հաստատումն եկեղային կառույցը) հենց ժողովրդի ընդհանրապես գոյատևում է մետրա-դիրքական սկզբունքորեն զանազան տարբերակներով.

5.



Սրանք բացառություններ են: Որպես կանոն, հայ ժողովրդական ամեն մի եղանակ ունի իր *բնական* մետրը՝ ներտակտային մետրական մասերի տվյալ, *բնական* դիրքավորումով, որոնց ըմածին փոփոխումը խաթարում է եղանակի ոճական բնորոշությունը:

Կոմիտասի ժողովրդական երգերի գրառումներում եղանակի մետրը կամ տակտաբաժանումը այս կամ այն կերպ նշված են հնագույն գրառումներից սկսած, բացառությունները՝ “դաշտային” սևագրություն են կամ խմբագրական առումով

* Հայ ժողովրդական երգի այդպիսի խաթարման ցայտուն դեպք է, օրինակ, Ս.Օտրեվսկու և Բ.Նեզեմսովի “Սուլիճիայի դասագիրք - 2” - ում (Լենինգրադ, 1966, էջ 310) քերված, իրականում $9/8 = 2+2+3+2$ չափով ըմբացող հայ ժողովրդական (զուսանական) եղանակը, որտեղ մետրականային մետրիկան արհեստականորեն փոխված է $3+3+3$ -ի, և եղանակը ամենապարզի է դառնում, քանի որ կորցնելով իր ազգային-ժողովրդական դեմքը:

6. Միայր՝



ամապկարտ գրողություններ. այս բնագավառում երևան եկած փոփոխությունները խնդրին շարունակ ավելի մանրակրկիտ մոտեցման արդյունք են և վերաբերում են մետրի գրանցման գլխավորապես տեխնիկական կողմին:

Միանգամայն ազատ մետրով ընթացող մեղեդիները (ինչպես, օրինակ, “Մշեցոց Բիճեցող”, “Ալևնա շար”-ի մի շարք երգերը, “Սասնա ծռեր” վեպի որոշ երգերը և այլն) իրավացիորեն գրված են առանց տակտաբաժանման, ինչյունային տևողությունները հայկական ռոտազրուբյան կանոններով տևողական միավորներում խմբավորելով: Այսպիսի երգերի թվում առանձնանում են “Զլուխական մեղեդիները”, որոնք բոլորն էլ պատմողական ռոմով են, ազատ ռիթմիկայով և առանց որոշակի, պարբերական մետրի, բայց դրանցում նշված են չփոփոխվող չափ և տակտաբաժանումներ. ու թև տակտավորման մեջ զգացվում է “ազատ” ռիթմին առավելապես մոտիկ մնալու հաջող իրականացվող ձգտումը, այնուամենայնիվ հաճախ երևան եկող տակտագծերը այս աստիճանին մեղեդիների ամկաշկանդ հոսքի նկատմամբ ինչ-որ ձևով “ճնշում են գործ դնում”: Մնացած դեպքերում, մասնավորապես ամբողջական ժողովածուների երգերում, մետրի գրանցման տեսակետից հանդիպում են հետևյալ հիմնական առանձնահատկությունները.

- Ա. ք. 318 (1894)
Ալևնա շար (1895)
ք. 725 (1906)
Բ. ք. 302 (1900-1905)
ք. 317 (1906)
ք. 304 (1913)

Գրանցումը սովորական է՝ միատեսակ երկար տակտագծերով (հայկականում՝ երկու կետով), չափի “կոտորակը” միշտ նշված:

Մեծ մասամբ տակտագծեր կան և միատեսակ երկար են: Չափի “կոտորակը” որպես կանոն գրված չէ, երբևէ և զալիս քաջադիկ դեպքերում միայն՝ “իր համար գրված” մասնավորապես խառը չափերի դեպքում:

- Գ. “Մերցյուր մուգիկա”
հանդեսում տպագրված
“Հայ գեղջուկ երաժշտություն” հոդվածի
օրինակները (1907)

Տակտագծերը կարճ և երկար են, կարճերը ցույց են տալիս տակտերը, երկարները՝ եղանակի շարահյուսական միավորները: Չափի “կոտորակը” գրված չէ:

- Դ. ք. 325 (1907-1910)

Տակտագծեր չկան, բայց չափի “կոտորակը” գրված է, ուստի հայտնի է մեղեդիների մետրական բաժանումը: Ուիթմական հատուկ դեպքերում (մախատակտ, խառն կամ փոփոխվող չափերով տակտեր), երբ այդ բաժանումը պարզ չի հասկացվի կամ կարող է վիճելի դառնալ, հատուկ նշանով տակտագծերի տեղը ևս ցույց է տրված: Նոտաները ըստ բանաստեղծական տողերի տողատված են:

Եթե վերջին դեպքը առայժմ մի կողմ թողնենք որպես գիտական *մասնավոր* նպատակով կիրառված գրություն,¹ պարզ կդառնա, որ մետրի գրանցման բուն կամիտայան եղանակը, որ համապատասխան է մաս ճրա մշակումներում կիրառված ձևին, ցուցադրում է “Մերցյուր մուգիկա” հանդեսում գրվածը՝ կարճ և երկար տրոհակներով: Այն հանգամանքը, որ այստեղ ևս, ինչպես մախտոյ խմբում, չափի “կոտորակը” չի նշվում, թերևս պետք չէ քաջատեղե նրանով, որ դա մի ավելորդություն է համարվել (ավելի շուտ դա զալիս է նկրտականին չմասնեցնելու նույն

¹ Ի դեպ, այդպիսի ձգտման հաջող իրականացում առկա է մաս մի շարք այլ երգերում, ինչպես, օրինակ, մույն “Անտունի”-ն, ապա Ալևնա “Օրդը”-ն, “Մի լար, մայրիկ”-ը և այլն, որոնք մույնպես համեմատաբար ազատ մետր ունեն:

² Սանրամասներեն կամեղադատմանը իր տեղում, հատուր Ե:

մտահոգությունից), այլ է հարցը, որ նոտամները հնչսուրբյաթն կարգալու համար դա որոշ անհայտմարություն է առաջացնում:

Մետրի գրանցման համար Կոմիտասի կիրառած կարճ և երկար տրոփակները, ինչպես ասալիքը, որոշակի արժանիքներ ունեն: Դրանք մեղեդու շարադրությանը յուրատեսակ վերլուծական տեսք են տալիս, ակներև են դարձնում երգի երաժշտական և բանաստեղծական բաղկացուցիչների շարահյուսական էությունը ու սրանց հարաբերակցությունը, ինչ-որ չափով նպաստում են ամեն մի երգի «մերթին» ձևային-կառուցվածքային առանձնահատկությունները պարզաբանելուն: Անկասկած է, որ Կոմիտասը, եթե «Մերքյուր մուզիկալ»-ում գետեղված օրինակների հետ ապագություն պատրաստեր մաս կը ունեցած մյուս գրառումները, դրանցում ևս կկիրառեր մեղեդիների մետրական շարադրության մույն կերպը:

Մետրադիոֆի խնդիրը եզրափակենք՝ նշելով, որ Կոմիտասի ժողովրդական երգերի գրառումներում մետրը արձանագրված է հայ գեղջկական երգերի ընդհանուր-ոճական իմքնատիպության և մասնավորապես բնորոշ դիֆֆիկայի մուրը զգացողության հիման վրա, և մյուս իրականացրածը իր ժամանակի համար հայ ֆոլկլորագիտության մի նշանակալից առաջադիմական քայլ էր: Այդ քննադատառում «կինոյի» համարված դեպքերին կանոնադաշտանք «Մանրագրություններ» բաժնում:

գ. Մեղեդիների ձայնակարգային հատկանիշների արձանագրումը «ուրճայն» անվանակարգի միջոցով

Հայ ժողովրդական երգերի կոմիտասյան գրանցման մի շարք առանձնահատկությունները սերտ կապված են հայկական նոտագրության գործադրության հետ: Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը երգերը գրի է առել մոր-հայկական՝ Համբարձում Լիմոնճյանի նոտագրությամբ: Այս մախրնոտության գլխավոր պատճառը, անշուշտ, Լիմոնճյանի համակարգի տեխնիկական հարմարությունն էր: Բայց պատճառները մեկն էլ քեթև այն էր, որ հայկական նոտագրության միջոցով հնարավորություն էր ստեղծվում ակներևաբար արձանագրելու ժողովրդական մեղեդիների ձայնաբարձրական կարևոր հատկանիշներ:

Դեռևս Լիմոնճյանն ինքը նոտագրության իր համակարգը համաձայնեցրել էր տվյալ ժամանակի ու միջավայրի հայկական գործիքային և վոկալ երաժշտության հիմնական դիատոնիկ հնչյունաշարին: Սա նշանակում է՝ մա միջոց էր ընձեռել գրավոր դրսևորելու հնչյունաշարի տեմպերացիայի առանձնահատկությունները, ինչի հետ փոխադարձաբար կապված են դրա աստիճանների վրա կազմավորվող ձայնակարգերի քարձրական դիրքերը: Այն քանից հետո, երբ Ն.Թաշճյանը իր «Չայնագրության դասագրքում» և հոգևոր երաժշտության գրառումներում ներկայացրել էր հայ հոգևոր երաժշտության *ձայնեղանակների* նոտային արտահայտությունները, ազգային երաժշտության մեման հատկանիշներ գրանցելու համար Լիմոնճյանի նոտագրության դերն ավելի ակնհայտ էր դարձել:

Ահա, Կոմիտասն իր հեթին, գործնականորեն ընկալելով հայկական հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության ձայնակարգերի նույնությունը, ժողովրդական երգերի գրանցման համար ևս դիմեց հայկական նոտագրությանը, երգերը գրանցեց ոչ թե իրենց հնչած տոնայնություններում, այլ ըստ ձայնակարգերի գետեղեց հնչյունաշարի աստիճանների վրա որոշակի քարձրական դիրքերում, ինչպես դա ընդունված էր հոգևոր երաժշտության գործնականում: Նա մաս արձանագրեց ձայնակարգերում ընդունված միկրո-կյուրմատիկ ատերադիաները և, ընդհանուր պատկերը ավելի պարզ ցուցադրելու ակնկալությամբ, ամեն մի երգի մոտ հայ եկեղեցական *ուրճայնի* անվանումներով նշեց երգի ձայնեղանակը: Նման նշումներ կիրառված են մրա վաղ իրականացրած ք. 318 և «Ալկուն շար» ժողովածուներում, ինչպես և ք. 302 տետրակի («Ազգագրական ժողովածուի» քննադրը) սկզբնական 8 երգերի մոտ (ք. 1-7 և 29):

* 1950-ին նրա տալիսված «Ազգագրական ժողովածու 2»-ում ձայնանուններ են նշված մաս Կոմիտասի 1913 թվականին գրառած երգերում, քայց դրանք նախորդ կազմովի՝ Մ.Արշալանի

Կոմիտասյան այդ նշումները սովորաբար դժվարությամբ են հասկացվել, երբեմն էլ տարակուսանք են առաջ բերել: Պատճառն այն է, որ դրանք նշանակելիս, նույնպես Կոմիտասը հետևել է հոգևոր երաժշտության մեջ գոյատևած ավանդույթին, մասնավորապես, “ռութայն” անվանակարգի գործադրման այն եղանակին, որ կիրառված է Շարակնոցում (ավանդաբար գալիս է դեռևս խազագրությունից)՝ երգերը, այլև այն երգերը, որոնք ընթանում են դրանց այսպես կոչվող “դարձվածք”՝ ներում և իրենց լադա-մեղեդիական էությունը, երբեմն իսկ՝ հնչյունաշարով միանգամայն տարբեր են համապատասխան բուն ձայնեղանակներից, քնն սրանց ամուսնեցնելով են գրվում: Շարակնոցում որևէ հատուկ ամուսնով նշված չեն մաս “զարտուղի” համարվող եղանակները, որ նույնպես, հաճախ ինքնուրույն հնչյունաշարով են համոզես գալիս: Նկատի չեն առնված մեղեդիների ներսում տեղ գտնող ձայնակարգային շեղումները, մոտիլացումները և այլն: Հետևելով Շարակնոցին, Կոմիտասը ևս այս բոլոր պայմանականությունները պահպանել է, ուստի դրանք ու հատկապես “դարձվածքների” հանգամանքը նկատի առնելով ենք միայն կարողանում համոզվել, որ վերը հիշատակված ժողովածուների երգերում մրա նշանակված բոլոր ձայնամուսները համապատասխանում են դրանցով նշված մեղեդիների ձայնակարգերին:

Սակայն ակնարկված պայմանականություններն, անշուշտ, մի օր պետք է Կոմիտասին դրդեին հայ ժողովրդական երգերի ձայնակարգային բնութագրերը եկեղեցական “ռութայնի” ավանդական ամվանումներով նշելու և որդեգրած եղանակից հրաժարվել, մասնավորապես, որ “ռութայն” անվանակարգում կային մաս չպարզաբանված հանգամանքներ, որոնք իրենց հերթին խոչընդոտում էին դրա ազատ կիրառելուն, իսկ անկախ դրանից էլ երևան էին գալիս մաս ժողովրդական երգերի՝ հոգևոր եղանակներից ունեցած մասնավոր տարբերություններից՝ գոյացող ամհար-մարություններ:ՆԵ՛կ իրոք, շուտով Կոմիտասը դադարեց ժողովրդական երգերի ձայնեղանակային ամվանումները և դրանց հնչյունաշարերում պահանջվող (ի դեպ տեսության մեջ չափազանցված չափերով ավանդվող) միկրոխորամատիկ արտերա-ցիաները նշելուց:

հավելումներն են, ինչի մասին, ցավոք, հատրում ոչ մի հիշատակություն արված չէ: 1913-ի ժողովածուի բնագրում նման նշումներ չկան:

Ձայնեղանակներ Կոմիտասը նշել է մաս 1892-ին Քյոթահիայում գրառած քուրքերին երգերում՝ *մակամների ամուսնեցնելով*, ինչպես ավելի են եղել եղանակները միմյանցից տարբերել քրքախո միջավայրի հայ երգիչները ու երաժիշտները ևս: Իսկ ք. 1649 բնագրի չորս երգերում (1894 թ. պահպանվել են այս ժողովածուից, որ հատկացված է եղել հայ ժողովրդական երգերը տպագրված վիճակում՝ Հայաստանից դուրս ցուցադրելու) եկտյակական մասիորամիտոր համակարգի ամվանումներով նշված են երգերի *լադատոնայնությունները*:

Թերևս բացի մեկ դեպքից՝ ք. 24 երգում, ուր քարձրացված 4-րդ աստիճանով մինոր հնգաշարով ընթացող մեղեդին նշված է Գ. ձայն, ինչը ոչ մի վերապահումով չի համապատասխանում այդ մեղեդուն (տես մաս այդ երգի ծանոթագրությունը): Բոլոր դեպքերում կոմիտասյան այդ նշումները վերաբերում են իսկապես միայն *ձայնակարգերին*, քայց ոչ *ձայնեղանակներին*՝ իսկատաք առումով:

Չպարզաբանված “հանգամանքներից” էր, օրինակ, ԱԶ, ԱԿ և ԲԿ ձայնեղանակների և դրանց “դարձվածքների” փոխադարձաբար խառնված լինելու մասին արևմտահայ երաժիշտ-տեսաբանների շքբանում գոյատևող վարկածը: Կոմիտասն ինքն էլ Թաշճյանի անվանակարգի նկատմամբ որոշ առարկություններ ուներ: Դրանից անկախ ամհարմարություն էին տոեծում ժողովրդական երգերում համընդհատ այնպիսի դեպքերը, երբ, օրինակ, մեղեդու վերջավորվող հնչյունը չի կայունանում, մեղեդին հիմնաձայնով չի ավարտվում, և կամ հիմնաձայնը մեղեդուում ընդհանրապես բացակայում է:

Կարծում ենք, որ միկրոխորամատիկ արտերացիաները նշելուց հրաժարվելը չէր նշանակում, քն Կոմիտասը երևալքը ընդհանրապես բացառեց: Պահպանված որոշ նյութեր վկայում են, որ ըստ Կոմիտասի հայ գեղարվեստ երգերում դիատոնիկ հնչյունաշարի կամ ձայնակարգերի այդպիսի փոխակերպումները արժանազանը պարտադիր կամ մույցիսկ անհրաժեշտ չէ: Ազգային երաժշտության այդ ճյուղում դրանք իսկապես ամենից քիչ նկատելի, քիչ զգալի են:

դ. Չայնակարգերի տոնայնական միասնացումը և դրա նշանակությունը

Ութձայնի անվանումներից հրաժարվելով, Կոմիտասն ընդհանուր հնչյունաշարի սահմաններում ձայնակարգերի “բնական” դիրքերն ու այս առումով դրանց հարաբերակցությունն անփոփոխ պահպանեց: Այս երևույթը թեև ձևականորեն կապված էր Լիոնոմյան-Թաշչյանի ավանդույթի հետ, բայց բովանդակությամբ ամնիջականորեն թխում էր հայ մոնոդիկ երաժշտության վերաբերյալ իր՝ Կոմիտասի տեսական գնմունքներից ու եզրահամգումներից, որոնք շուշպիում էին այդ երաժշտության ընդհանրական հնչյունաշարի մաժուր-քառապարային կազմության և դրա սահմաններում գոյացող ձայնակարգերի բարձրական հարաբերության, ինչպես և մեղեդիների ձայնակարգային զարգացման դիատոնոն բնույթի հարցերը: Այսպես, առաջնորդվելով իր տեսություններով, նա շարունակեց հունական-միջստեղծական տիպի ձայնակարգերում ընթացող մեղեդիների տոնիկաները “գեռեղել”՝ հայկական մոտավորության հնչյունաշարի *բենկոր*՝ աստիճանի վրա, դորիական-եռական տիպի տոնիկաները՝ *խոսրովային*, իսկ փոյուզական-լոկրիական տոնիկաները՝ *մեքքեմախաղ* աստիճանի վրա: Ստացվեց միևնույն ձայնակարգում ընթացող ժողովրդական եղանակների կամ, որ միևնույն է, դրանց ձայնակարգերի *տոնայնական միասնացում*՝: Խոսրովայինի վրա գեռեղեց նաև հիմքում “հարմոնիկ” քառապար ունեցող լադի տոնիկան (մմանցնելով եկեղեցական Գ ձայնին), նույն կերպ վարվեց նաև այլտեղացիա պարունակող զանազան ձայնակարգերի տոնիկաների հետ: Կոմիտաս գրառումների հիման վրա կարելի է ավելացնել, որ որոշ դեպքերում, տեսադրային անհրաժեշտության և կատառումներով, թույլ տվեց տոնայնական այդ կայուն դիրքերի սոսկ մաքուր-կվարտային տեղափոխումներ: Քանի որ այս դեպքում կցված քառապարներով հնչյունաշարի աստիճանների բարձրական հարաբերությունները մնում էին անփոփոխ, ուստի և ձայնակարգը նույն հաջողությամբ “տեղավորվում” էր նաև շարի այդ նոր հատվածում:

Ինչ խոսք, ձայնակարգերի տոնայնական դիրքորոշման առումով պետք չէ կոմիտասյան բոլոր գրառումները գնեն “դեղատոնային” ճշգրտության չափանիշներով կամ դա ամփոփանելի “ստանդարտի” վերածել: Այնուամենայնիվ, Կոմիտասի մեծաքանակ գրառումներում խիստ քացառիկ են դեպքերը, երբ ձայնակարգերի տոնայնական դիրքի վերջ շարադրված սկզբունքները պահպանված չեն և, որպես կանոն, այդպիսի ամեն մի դեպքը քացատրելի է: Այդ դեպքերին մենք անդրադառնում ենք համապատասխան երգերի ծանոթագրություններում: Այստեղ միայն հիշատակենք, որ “Ազգագրական ժողովածուում” “Մարերի վրով գնաց” և “Էս գիշեր” երգերի տոնայնական անհամապատասխանությունը (սպասվող սոլ-ի փոխարեն լա հիմնաձայն) քացատրվում է նրանով, որ դրանք Ս. Մելիքյանը վերցրել է ոչ թե ժողովածուի բնագրից, այլ տպագրված մշակումներից:

Երգերն ըստ ձայնակարգերի միատոնայնական շարադրող այս եղանակը Կոմիտասի գրառումներում տեղ գտած ակնառու առանձնահատկություններից է: Դա, համեմատաբար ռելյա տոնայնություններով (ուրեմն՝ քազմատոնայնական) շարադրող եղանակի հետ, մկատելի առավելություն ունի. միևնույն ձայնակարգի երգերը միշտ նույն բարձրության վրա գեռեղելով՝ Կոմիտասը դրանով հնարավորին չափ ակներև ցուցադրել է մեղեդիների ձայնակարգային կառուցվածքը (որն իր մանրամասներով պարզորոշ է դառնում հենց համեմատելու միջոցով), նրանցում տեղի ունեցող անցումների տրամաբանությունը, տարբեր ձայնակարգերի փոխադարձ կապը և հարաբերակցությունը՝ որպես մի միասնական և ինքնատիպ հնչյունաշարային համակարգից սերված միավորներ. վերջապես, առավել տեսանելի կերպով

* Չայնակարգերի և մոտագրության այդպիսի հարաբերացումը կարող էր ունենալ և մի այլ, “արտաքին” դրոշմ. տվյալ հարաբերության դեպքում գլխավոր բնական ձայնակարգերի հնչյունաշարերը մոտային համակարգի աստիճանների վրա “տեղավորվում են” առանց այլտեղացիայի նշանների օգնության (կամ դրանց նվազագույն մասնակցությամբ), իսկ այդպիսի համակարգի “մաքուր” շարը ավանդականորեն ընկալվում էր որպես տոնայնական ընդհանուր յուրատեսակ “մախակից” (ինչպես դո-ից և լա-ից սկսվող “մաքուր” շարերը ելքուպրական մաժուրամիներ համակարգում):

ներկայացրել է հայ գեղեցկական երաժշտության ծայնակարգային ամբողջական համակարգն իր ներքին օրինաչափություններով: Նրա մասն հիշենք, որ հայ գյուղական երգերը, ինչպես և ամեն մի ժողովրդի գերազանցապես գյուղական երգերը, իրենց չափով ու տեսակով *ժայռնալանակային* երաժշտություն են (гласовая музыка), ուր երաժշտալեզվական տարրերը միմյանց հետ որոշակի ձևերով են կապված (նկատի որոշակի աստիճանների հետ, համագածներում երևան եկող ժայռակարգային-եկեղային հատկանիշները և այլն), ապա պարզ կլինի, որ Կոմիտասի “միատոնայնական” շարադրության եղանակը օգնում է մասն ամփրակամորեն ցուցադրելու երգերի ընդհանուր եկեղային կառուցվածքի թե՛ ազգային ավանդակամությունը (արմատականությունը) և թե՛ դրա բազմազանությունը:

Ժողովրդական երգերը ըստ ժայնակարգի միշտ մույն բարձրության վրա շարադրելով մույնպես այն ժամանակներում նորություն էր, ու թերևս “Մերբայր մուզիկալ” հանդեսում Կոմիտասի գեղեցիկ հայ գեղեցիկ երգերը այդպիսի շարադրության առաջին տպագրություններից էին: Կոմիտասի կիրառած եղանակի ողջ նպատակնախարարությունը հաստատեց և այն իրողությունը, որ նրա գործունեությանը հաջորդած տարիներին եվրոպական ֆոլկլորագիտության բնագավառում այդ մույն եղանակը տարածվեց ու յուրատեսակ խորացվեց: Մասնավորապես մեծ խորացված՝ եղանակի կիրառել է Քելա Բարտոկը իր գրառած բուրբակա ժողովրդական երգերում,⁶ ուր բոլոր մեղեդիները հիմնվում են դիատոնիկ հնչյունաշարի՝ այս դեպքում միայն մեկ, միշտ մույն աստիճանի՝ սոլ-ի վրա և, ակտերացիայի նշաններ կիրառելուց բացի, մասն նոտաների մոտ սլաքներով ցույց են տրվում լավ տեմպերացված 12-աստիճանանոց հնչյունաշարի աստիճաններից մեղեդիների առանձին հնչյունների բարձրական շեղումները:

Կոմիտասի և Բարտոկի կիրառած եղանակների էական տարբերությունն այն է, որ Կոմիտասի գրությամբ ամեն մի ժայնակարգ հիմնական դիատոնիկ հնչյունաշարի սահմաններում հանդես է գալիս իր “ճշգրիտ տեղում”, իր “քմական” դիրքում, իսկ տարրեր ժայնակարգերը՝ որպես մեկ ամբողջական համակարգի տարրեր (այդ համակարգն ինքը որոշ առումով հանդես է գալիս մասն որպես տոնայնական համակարգ): Սրանով մեղեդիներում գործող թե՛ առանձին ժայնակարգերի և թե՛ ամբողջական համակարգի առանձնահատկությունները երևան բերելը զգալի հեշտամուն է: Միևնույն Բարտոկի եղանակով գրված, մասնավորապես հիշատակված բուրբակա երգերի դեպքում մեծան ամբողջական համակարգ ընկալելու համար ստիպված ենք այն “վերադաստիճանել”, մեղեդիները վերադասավորել որևէ միասնական դիատոնիկայի համապատասխան ոլորտներում, ամեն մի առանձին դեպքում նկատի առնելով ժայնակարգային այս կամ այն հնչյունաշարում նրա աստիճանների փոխհարաբերություններն օրինաչափությունները: Այլ կերպ ասած՝ Բարտոկի մեթոդով գրառված եղանակներն ուսումնասիրելը պետք է սկսել մեղեդիները տոնայնական առումով մասնապես որոշակի “ունիֆիկացիայի” ենթարկելով, այն, ինչը Կոմիտասի գրառումներում պատրաստի է:

Սակայն Բարտոկի գրության եղանակն ունի մի հավելում, որ ներկայիս ֆոլկլորագետներն էական են համարում. մա ամեն մի երգի մոտ հատուկ նշումով ցույց է տվել այդ երգի կատարման փաստական՝ իր լսած տոնայնությունը և կատարողի ժայնը (արական, իգական, մասնական):

Վերջապես, Կոմիտասի, և՛ առավել ևս Բարտոկի եղանակով գրառումները թերևս ունեն և մի ընդհանուր պակասություն. եթե այդ գրառումները կարդում է ոչ մասնագետ երաժիշտը, միևնույն հիմնահնչյունի (տոնիկայի) հաճախակի կամ շարունակ հանդես գալը կարող է ընդհանուր միօրինակության զգացում առաջ բերել և նա (նոտաները կարդաողը) կարող է զրկվել երգերի միջև տոնայնական-երանգային հակադրություններից զրացող քաղականությունից: Անշուշտ, ֆոլկլորն ուսումնասիրող մասնագետ երաժիշտի համար այդ համգամանքը նշանակություն չունի:

⁶ Béla Bartók, Turkish Folk Music from Asia Minor, N.Y., 1976.

բ. Հայկական նոտագրության դիատոն շարքի բազարձակ-բարձրական դիրքը
Կոմիտասի գրառումներում և սրանց փոխադրությունը գծաշին նոտագրության
բանալիի նշանների գործածությունը

Կոմիտասը նոր-հայկական նոտագրությունը գործածելիս միշտ նկատի է ունեցել դրա դիատոն շարքի համապատասխանությունը *ռե-դե սկալոդ միջադիրիակա* մասոր շարքին: Այլ կերպ ասած՝ փուշը լրվող է և որպես *ռե*, վերնախաղը՝ *ֆա-դեռե*, ներքնախաղը՝ *սի*, պարտիկը՝ *դո* և այլն:

Տեղյակ է եղել այս բանին Ս. Մելիքյանը «Ազգագրական ժողովածուի» և «Անցա շարի» հայկական ձայնամիջերով գրված երգերը եվրոպական նոտագրության փոխադրելիս:

Դատելով «Ազգագրական ժողովածուում» Ս. Մելիքյանի առաջարանի որոշ կետերից, հարցին որոշակի պատասխան տալը դժվար է: Համեմայն դեպք, նույն առաջարանում նշելով, թե «փոխադրության ժամանակ հայկական ՓՈ, Է, ՎՆ, ԲՆ, ԽՈ, ՆԵ, ԴՎ-Ը բարձրանել են *c, d, e, f, g, a, b* եվրոպական նոտաներով», մա այնքն չի գրել, թե ինչու կամ ինչ հիմունքով է այդպես «բարձրանել»:՝ Սակայն, հայկական և եվրոպական նոտագրության հնչյունաշարերի՝ Ս. Մելիքյանի «թեթև ձեռքով» կիրառած այդ հարաբերությունը արդի հայ երաժշտագիտության մեջ արդեն արմատացել է, դարձել ավանդական, ինքնընտրելիքյան ենթադրվող ու մի տեսակ անառարկելի: «Ազգագրական ժողովածուի» լույս տեսնելուց հետո նույն հարաբերությամբ են փոխադրվել Կոմիտասից հրատարակված մյուս ժողովրդական երգերը, զանազան առիթներով տպագրված հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ-մոնոդիկ երաժշտության մեմուշները, նույն՝ *ֆա, սոլ* և *լա* հնչյունների վրա են խաթրված հայ երաժշտության մասոր, միմոր և փայտեղիական բնույթի ձայնակարգերը՝ դրանք ուսումնասիրող տեսական աշխատություններում և այլն:

Հայկական նոտագրության՝ Կոմիտասի կիրառած բազարձակ բարձրությունը (փուշը = *ռե*) վերականգնելը, ի՞նչ խոսք, հարգանքի մի ազգվի տուրք կլիներ մեծ երաժշտագետի ավանդույթին: Սակայն, ներկայումս ստեղծված իրադրության հետևանքով դա գործնականում նկատելի անհարմարություններ առաջ կբերեր (անկախ դրանից նկատենք, որ ֆուլկլորային աշխատություններում հնչյունաշարի սոլ աստիճանը ներկայումս միջազգային չափանիշներով էլ առանձնահատուկ դեր ու

* Երկու հնչյունաշարերի կոմիտասյան այսպիսի հարաբերությունը ինչտությամբ ու վնակատար կերպով ասպագծվում է մյուս ստեղծագործությունների տարբեր ժամանակներում գրված բազմաթիվ ձեռագրերում եղող նշաններով, երբ եվրոպական նոտաներով գրվածը հայկականով փոփոխել կամ ուղղել է (տե՛ս, օրինակ, ձեռ. 622, 568, 441, 399 և այլն) : Առենք նաև, որ հայկական նոտագրության հնչյունաշարին այդպիսի բազարձակ բարձրություն հատկացնելը Կոմիտասի քնահանույթը չէր, այն բխում էր արևմտահայկական, մասնավորապես, նվագա-բանային երաժշտության ավանդույթներից և նկատի էր առնված Լիմոնցյան-Քաշանյան նոտային գրառումներում ևս:

** Հայկականից եվրոպական նոտագրության փոխադրելու հարցին հապճեպ մոտեցում է դրսևորվել նաև Կոմիտասի՝ 1941 թվականին հրատարակված «Հողվածներ և ուսում-նասիրություններ» ժողովածուում: Այն դեպքում, երբ մախապես եվրոպական նոտաներով տպագրված օրինակները «կոմիտասյան» տոմայնություններում են (պառնալիկ են այնպես, ինչպես գրված են եղել), այն օրինակները, դրանք «Արարատ» հանդիսում տպագրված են եղել հայկական ձայնամիջերով, այստեղ փոխադրված են մեկ տոմ ցածր, և առաջանում է որոշակի հասկատություն:

Ոմանք սխալմամբ կարծել են, թե Կոմիտասն ինքը հայկական և եվրոպական նոտագրության երկու տարբեր հարաբերություն է կիրառել՝ *փուշը* = *ռե* և *դո*: Իրականում այդպես չէ, սխալ տպավորությունը ստացվում է օրինակների անտրամադրական փոխադրությունից: Ամերիկայում է ընթերցողին ինչեղևել և այն, որ նույն ժողովածուում Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» մասին քննական հոդվածում լատինական տառային նոտագրությամբ Կոմիտասի ընդամ քառադարյան երկու շրջանները (էջ 141 և 149), ինչպես և Ե. Երիզազարյանի ժողովածուի մասին հոդվածում բերված մեծ շրջանները (էջ 287 և 188) լրդհանդրապես հայկական նոտագրության հետ կապ չունեն: Դրանցից առաջինները վերաբերում են Եկմալյանի տպագիր «Պատարագին» (էջ 57 և 1-7), երկրորդները՝ Երիզազարյանի ժողովածուում տպագրված «Հերթը, որդեսկը» և «Բայրը բարձր» երգերին (թ. 2 և 5):

նշանակություն է ստացել՝ կապված երգերի ձայնածավալային հարմարությունների հետ):

Գծային մոտագրության մեջ կիրառվող բանալիի նշանները և դրանց հաջորդականության հաստատուն կարգը որքան էլ թե զուտ տեխնիկական, սոսկ մոտաների գրել-կարդալը դուրացնող հարմարանք են, բայց գործնականորեն Կոմիտասը այդ ևս ենթարկել է հայ գեղջուկ երաժշտության ձայնակարգային ինքնատիպությունը ցուցադրելու խնդրին և կարծես դրանով հատուցել է ձայնակարգերի հայերեն անվանումները չգրելը:

Կոմիտասը ժողովրդական երգերը գծային մոտագրությամբ շարադրել է միայն կոմկրետ ամիրաժշտության դեպքում: Թեև այդպիսի շարադրությունները բացառիկ են, այնուամենայնիվ, դրանցում տեսնում ենք բանալիի նշանների կիրառության երկու հիմնական եղանակ: Առաջին դեպքում մա ելել է հայ ժողովրդական երաժշտության իր հայտնաբերած՝ միախուլված քառալարերով դիատոնիկ շարից և, հիմնվելով այն իրողության վրա, որ այդ շարը ժողովրդական երգերի առավել գործածական ձայնասահմանում ավտերացիայի նշաններ չի կրում՝

սու, լա, սի, դո, ռե, մի, ֆա,

բոլոր երգերի համար կիրառել է “մաքուր” բանալի, իսկ այս կամ այն ձայնակարգում այնուամենայնիվ երևան եկող ավտերացիայի նշանները դրել է մոտաների մոտ: Այսպես է, օրինակ, 1906 թ. ժողովածուում, որը մա կազմել է արտասահմանում տպագրելու համար, բայց դրա մեջ հասած օրինակն ավարտված չէ, տպագրությունն էլ չի կայացել: Երկրորդ դեպքում մա ելել է երգերի կոմկրետ (ժողովրդական) լադատմանությունից: Չգտելով եղանակների ձայնակարգային ինքնատիպությունը բանալում իսկ ցուցադրել, մա դիատոնիկ կամ ավտերացված աստիճաններ ցույց տվող դիեզ և բեմոլ նշանները բերել է բանալիի մոտ և աշխատել է, որ նշանների հերթականությունը հնարավորին չափ չմանվի եվրոպական մաժորամիճոր համակարգի համար կիրառվող հերթականությանը: Այդպես է “Հայ գեղջուկ երաժշտություն” աշխատության այն հատվածում, որը մա ֆրանսեերեն լեզվով տպագրել է “Mercure musical” հանդեսում (1907, մայիս), որտեղ կան, օրինակ, հետևյալ բանալիները.



Եվրոպական բանալիներին վարժված աչքի համար, անշուշտ, ստացվում են նշանների անսովոր զուգորդումներ, բայց մնան բանալիները միջազգային ֆուլկլորային գրականության համար ներկայումս արդեն սովորական են:

գ. Կարճատև հնչյունների գրությունը և զարդհնչյունները

Հայ ժողովրդական երգերի մեղեդիներում, մասնավոր դրոշ տեղավայրերի որոշ երգատեսակներում կամ որոշ կատարողների երգածում երբեմն դիմել կարճատև հնչյուններով շատ կոտորակված է լինում: Այսպիսի երգերը գրանցելիս հարց կարող է առաջանալ՝ համարել համեմատաբար կարճատև հնչյունները եղանակի հիմնական ելևէջային կառույցը հիմնող մյուս հնչյուններին համագո՞ր, թե՞ դրանք դիտել որպես երկրորդային, լոկ մեղեդիական գիծը “գեղագարդող” տարրեր. ըստ այնմ՝ գրել այդ մանր տևողության հնչյունները սովորական ձայնանիշերով, թե՞ “զարդանիշերով”.

* Նույն եղանակը մա ազատ կիրառել է մա իր ստեղծագործություններում, մասնավոր համեմատաբար ուշ գրված հոգևոր երգերում:

ընդհանրապես, մեղեդու մեծան “գարդարվածությունը” համարել հայ գյուղական երգի⁸, թե՛ գյուղական կատարողական, այն էլ՝ անհատական կերպի ենթակայական հատկանիշ: Նման հարցեր միշտ կարող են ծագել, դրանց նկատմամբ գրառողի վերաբերմունքը տարբեր կարող է լինել, ուրեմն և մեղեդիական գիծը կարող է այս կամ այն չափով տարբեր տեսք ընդունել:

Այս առումով Կոմիտասի գրառումներում պատկերը փոփոխական է: Առաջին ժողովածուից պահպանված մեզ հայտնի նմուշներից դատելով (թեև դրանք փոքրաթանակ են), բովում է, թե սկզբնական շրջանում (մինչև 1891 թ. աշունը) Կոմիտասն արձանագրել է գլխավորապես մեղեդու հիմնական կառույցը և քիչ ուշադրություն է դարձրել այդ կառույցը մանրամասնող հնչյուններին, ինչպես և բուն “գարդինչյուններին”⁹: Հետագայում մեղեդիներն արձանագրել է ամենայն մանրամասներով: Իսկ ինչ-որ ժամանակից հետո նրա գրառումներում ֆորշագներն ու նախշագներն ընդհանուր առմամբ պակասել են, և երևույթն այնքան ակնհայտ է, որ երբեմն այդ մանրագիր ձայնանիշերի համեմատական առատությունից կամ սակավությունից կարելի է կտահել երգի գրառման մոտավոր ժամանակը, երբեմն էլ երևում է, որ ուշ ժամանակ օգտագործված է մի վաղ գրառում:

Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունն իր ամբողջությամբ, ինչպես և գյուղական երգի նրա մշակումները, որոնցում ժողովրդական սկզբնաղբյուրը մշտապես պահպանված է առանց էական փոփոխությունների, մի համոզիչ ասպացույց են այն իրողության, որ հայ գեղջկական երգը և դրա կատարման առավել հարազատ ոճը՝ “գարդարանք”¹⁰ ընդունում են սահմանափակ չափերով ու խիստ “աներաժեշտաբար”, և մասնավորապես այլազգի ունկնդիրների շրջանում հայ ժողովրդական երգի “արևելյան գարդարվածությամ” մասին պատկերացումը սխալ է (այդպիսի պատկերացումը գոյացել է մի կողմից ոչ գեղարվեստական կամ ոչ հարազատ կատարումներից ստացած տպավորությունից, մյուս կողմից մեղեդիների բուն ոճը սխալ ըմբռնելուց, ընդհանրապես մակերեսային ծանոթացումից):

Ուրեմն, ինչպե՞ս բացատրել “գարդանիշերի” վերն ակնարկված ավելացումն ու պակասեցումը Կոմիտասի գրառումներում:

Ստորև կտեսնենք, որ գարդանիշերի առատության փոփոխումները մասամբ կապված են գարդինչյունների գնահատման հարցում Կոմիտասի առավել սթափ, տարբերակված մոտեցման հետ, բայց հիմնականում այդ երևույթն անդրադարձնում է մեղեդու կարճատև հնչյունների գրանցման բուն եղանակում տեղի ունեցած փոփոխությունը:

Մի կողմ թողնենք ակնարկված վաղագույն գրառումները, որոնք իդր ինչ-որ չափով սխեմատիկ են՝ յուրատեսակ “կոմսպեկտային”: Բերենք Կոմիտասի գրառումներում մանրագիր ձայնանիշերի առատացման և հետագայում դրանց նվազեցման երևույթը ցուցադրող բնորոշ օրինակներ: Համեմատենք իրար հետ “Լարսա բերող բլեր է” երգի երկու գրառումներ՝

թ. 318/36 և 302/102, որոնցից առաջինը վաղ գրառում է.



⁸ Զարդինչյուններն այս դեպքում հայկական էին երաժշտագիտության մեջ ընդունված տերմինով՝ “ընդհարումների” տարբեր տեսակներն են, եվրոպական տերմինով՝ գլխավորապես ֆորշագը և նախշագը:

⁹ Պահպանված նյութերի սահմաններում այդպիսի գրանցման առաջին նմուշներից են “Մշեցոց Բիզմյուլը” և “Ակմա շար”-ի սկզբնական երգերը:

Անշուշտ, մեզ համար դժվար է հաստատել, թե երկրորդ երգողն առաջինի մեծանախշազանքը ևս կատարել է, և Կոմիտասը դրանք իր գրառումից դուրս է բողբել: Մասկայն անվիճելի է այն, որ առաջին տարբերակում մասխազանքի այդպիսի առատությունը հայ գյուղական երգին և դրա ոճականորեն մաքուր կատարմանը բնորոշ չէ: Այս հարցում մեր համոզվածությունը հիմնված է ոչ միայն անճանական երևարատև ունկնդրողական պրակտիկայի վրա. կոմիտասյան օրինակն էլ պարզ ցույց է տալիս, որ այդ մասխազանքները մեղեդուն էական ոչինչ չեն ավելացնում, այլ սոսկ փոխում են կատարողական ոճը միայն:

Այլ է “Յաման ամի” երգի օրինակը, որի բերվող երկու տարբերակներից դարձյալ առաջինը վաղ գրառում է.



Որ առաջին տարբերակում մանր ձայնանիշներով գրված հնչյունները մեծագույն մասով երկրորդական, “զարդարող” տարրեր չեն, համոզիչ կերպով զգացվում է, երբ փորձում ենք մեղեդին կատարել առանց այդ հնչյունների. այդ դեպքում ոչ միայն նկատելիորեն պակասում է դրա բովանդակալիությունը, այլև գրեթե կորչում է ազգային ինքնատիպ հնչելությունը: Ուրեմն, գրառողի համար ժամանակի ընթացքում պարզվել է, որ մասխաչես որպես “զարդարող”, հետևաբար որպես երկրորդային գրանցված այդ տարրերը, քանի որ իրականում դրանք են որոշում մեղեդիական գծի հիմնական կառույցը, նպատակահարմար է գրի առնել հենց որպես այդպիսին, ինչպես դա դրսևորված է երկրորդ տարբերակում: Այդպիսի զույգ-օրինակները բացառիկ չեն:

Իսկ ինչպե՞ս մեկնաբանել այն գրառումները, որոնցում մեղեդուն հիմնական հնչյուններն այնուամենայնիվ գրված են մանրատառ ձայնանիշներով այնպես, ինչպես սովորաբար գրում են *մելիզմները*. Ինչպե՞ս վերծանել դրանք մասնավորապես ռիթմի առումով:

Թեև այս հարցում հայկական մոտագրությունը որոշիչ դեր չի խաղացել, քայքայ քանի որ Կոմիտասի գրառումները հայկական ձայնանիշներով են, ուստի դրանցում զարդարանքի ձևով գրանցված դարձվածքները ռիթմական առումով ճիշտ մեկնաբանելու համար անհրաժեշտ է նկատի առնել այդ մոտագրությանը վերաբերող նրա գրությունները: Մեր խոսքը մասնավորապես 1901 թվականին գրված “Տարրական երաժշտություն” աշխատանքի մասին է:

“Շատ կարճ տևողություն ունեցող ձայները գրում են փոքր ձայնանիշներով՝ մեծերի առաջ, վրան և ետ, և կոչվում են *ընդհարում*: Ընդհարումը երեք տեսակ է՝ *զարկ*, *սահում* և *խուլ*: Չարկը գրում են մի ձայնանիշի վրան, սահումը՝ առաջ, խուլը՝ ետ”:

Աշխատության մեջ քերված մոտային օրինակներից երևում է, որ կոմիտասյան “զարկ” և “սահում” ընդհարումը՝ լինի պարզ, երկհնչյուն, թե ավելի հնչյուններից բաղկացած, *ֆորշազն* է, որը մա պահանջում է կատարել միշտ *հաջորդ* հիմնական (մեծ գրված) հնչյունի տևողության հաշվին (“զարկի” և “սահումի”) տարբերությունը

դիրքային կամ ինտոնացիոն շեշտի մեջ է, որ քնականաբար ձեռք է բերում հիմնական հնչյունից բարձր գտնվող, մամավանդ վերընթաց բռնիքով երևան եկող կարճատև հնչյունը: Իսկ “խուլ” ընդհարումը *մախչազմ* է և պետք է կատարվի *մախտոդ* հիմնական հնչյունի տևողությամբ հաշվին: Այնհայտ է, որ հենց այսպիսի կատարում էլ մա նկատի է ունեցել ժողովրդական երգերի իր գրառումներում:

Ստորև՝ մանրագիր նոտաների վերծանության վերաբերյալ Կոմիտասի օրինակներից մեկը՝ վոխադրված եվրոպական նոտագրության.

10.



է. Կատարման արագության ցուցիչները

Կոմիտասի գրառումներում կատարման արագության մասին նշումներ կան “Այննա շար”-ում՝ հայերեն բառերով, “Քրդական մեղեդիներ”-ում՝ չափահարի ցուցումներով, “Մերջուր մուգիկալ”-ի երգերում՝ իտալերեն նշումներով և միաժամանակ չափահարի ցուցիչներով, և մի քանի ձեռագրերում, ինչպես, օրինակ, 318-ում՝ հայերեն, 1649-ում՝ իտալա-ֆրանսերեն: Նա միշտ առանձին կարևորություն է տվել հայերեններին: 318-ում հայերեն տարբեր նշումները չորսն են՝ Միջակ, Չափավոր, Միջակ-Չափավոր և Չափավոր-Միջակ: “Շար”-ում կան մաս՝ Մանր-Չափավոր, Հորդոր-Միջակ և այլն: Սրանք բոլորը բխում են հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ ընդունված համակարգից:

Ինչպես հայտնի է, երաժշտական տեմպի խոսքային նշումներն ընդհանրապես ամենատական պատկերացումների արդյունք են, ուրեմն ինչ-որ չափով մաս պայմանական են: Ինչպես՝ մեկնաբանել կոմիտասյան մասնավորապես հայերեն նշումները, և դրանք ինչպե՞ս պետք է համեմատվեն ընդհանուր գործածական իտալերենին:

Վերը հիշատակված աղբյուրներում, երբ նույն երգը երկու տեղ է գրված, քաջաօրի դեպքերում մի տեղում ունի հայերեն, մյուսում՝ իտալերեն նշում: Այսպես, մինևույն երգի համար 318-ում եղող Չափավորին համապատասխանում է 1649-ի Allegretto-ն, Միջակին՝ Commmodo-ն (այդ երկու ձեռագրերը նույն տարում են գրված): 1913-ին սպագրված իր ստեղծագործություններում (“Հայ գեղջուկ երգեր”, Ա և Բ տետրակ) ամեն մի երգ մշտապես երկու՝ հայերեն և իտալերեն նշում ունի, քայց դրանցից մեկը կամ երկուսն էլ վերաբերում են ոչ թե կատարման արագությանը, այլ ընդհանուր բնույթին: Այնուամենայնիվ, դրանցում էլ կան՝ Ջվարթ – Allegro, Աշխույժ – Allegretto, Գնայուն – Allegretto և Չափավոր – Commmodo: Ինչպես տեսնում ենք, այս բոլորը տեմպի հայերեն և իտալերեն նշումների կոմիտասյան համեմատականության քիչ թե շատ լրիվ պատկեր, ցավոք, չեն ստեղծում:

Տվյալ հարցում կողմնորոշվելուն մասամբ օգնում է նույն “Տարրական երաժշտություն” աշխատությունը: Այստեղ արդի գործածական *տեմպը* անվանված է *լալի*. “Չափը եղանակի ծանր կամ արագ շարժումն է”, գրված է 36 էջում: Բոլոր “չափերը” բաժանելով չորս հիմնական խմբի՝ *Շուսկ, Արագ, Կամաց* և *Մանր* և ամբողջառանալով դրանց միջանկյալ աստիճաններին, մասնավորապես “Արագ”-ի և “Կամաց”-ի միջև Կոմիտասը նշել է *Միջակ* և *Չափավոր*, իսկ դրանց միջև հետո աղեկացրել է *Գնայուն*: Ուրեմն արագից դեպի դանդաղ տեմպերի կոմիտասյան նշումներն են՝ *Արագ, Միջակ, Գնայուն, Չափավոր, Կամաց*: Զուգադիր նշումները, որ

անվանված են “բարդ չափեր”, նույնպես հիշատակված են՝ *Միջակ-Չափավոր, Չափավոր-Միջակ, Չափավոր-Մանր, Մանր-Չափավոր*: Հիմնվելով այս դասակարգման վրա և նկատի առնելով, որ “Գնայուն” նշումը որոշակիորեն համապատասխան է իտալերեն *andare* (բայելով գնալ) դերբային՝ և ուրեմն պետք է թարգմանվի *Andante* կամ *Andantino*, կարող ենք առաջարկել կատարման կոմիտայան արագության հիմնական նշումների իտալերեն թարգմանության հետևյալ մոտավոր տախտակը՝ արագ-ից դանդաղ տեմպերի համար.

Արագ - Allegro
 Միջակ - Allegro Moderato, կամ Allegro non troppo, Commodo
 Գնայուն - Andante, Andantino, նաև՝ Allegretto
 Չափավոր - Moderato, նաև՝ Sostenuto
 Կամայ - Adagio, նաև՝ Lento և այլն:

Անտվոր, անհատական կոմիտայան այստեղ, բացի միանգամայն հաջող ընտրված *Գնայուն* նշումից, *Միջակ*-ն է: Այս նշումը, որ իտալերեն բառացի կբարձրամակեր *tempo medio* կամ *tempo di mezzo* յուրատեսակ արտահայտություններով, կենցաղում տվորաբար ընկալվում է որպես չափավոր տեմպի նշում, քայց Կոմիտայի պատկերացմամբ ավելի արագ, միջին արագության նշում է (եթե ոչ “վազելով”, քայց “քայլելուց արագ”): Այս առանձնահատկությունը կարևոր է նկատի ունենալ մանավանդ այն պատճառով, որ բնագրերում *Միջակ* նշումը շատ դեպքերում գերակշռում է:*

Տեմպային նշումների հարցում հետաքրքրական է նաև “Լոռու գութամները” ուսումնասիրության մեջ զետեղված հետևյալ դիտողությունը, որ դրանցում ներգրավում է նաև “Արագուն” և “Տարածում” որոշիչները. “Գութամներից հիմնական ընթացքն է՝ արագ, գնայուն, սակայն ըստ պահանջման փոփոխություն է կրում դեպի արագունն ու տարածումը, մեկն կամ ամբողջ, կամ նվազելով”: Ուրեմն՝ Արագ → Արագուն (արագացում), Գնայուն → Տարածում (դանդաղեցում): Վերջապես, գործածել է նաև “Արագել” որոշիչը, որ գործնականում նկատի ունի առավել արագ ընթացք:

Ինչ վերաբերում է զուգադիր անվանումներին, դրանք ընդհանրապես նշում են որևէ եղանակի կատարման տեմպը տարբերակելու հնարավոր սահմանները՝ կարելի է և՛ այսպես, և՛ այնպես: Բայց դրանցից առաջինը, այնուամենայնիվ, որոշիչ նշանակություն ունի: Օրինակ՝ *Միջակ-Չափավոր Միջակից* փոքր-ինչ դանդաղ է, *Չափավոր-Միջակը՝ Չափավորից* փոքր-ինչ արագ:

Գ. ՆԵՐԿԱ ՍՄԵՐՈՂԱՎԱՐ ԼՐԱՏԱՐԱԿՈՅԹՈՒՆԸ

Ներկա ակադեմիական իրադարձությունն առաջին անգամ և ամբողջական ներկայացնում է Կոմիտայի երաժշտական-ազգագրական պահպանված ժառանգությունը: Բոլոր նյութերը քաղված են հեղինակի ձեռագրերից, բացառությամբ փոքրաքանակ այն երգերի, որոնք մեզ են հասել ոչ Կոմիտայի ձեռքով գրված, և “Ալմա շար” ու “Քրդական մեղեդիներ” ժողովածուներից, որոնց ձեռագրային բնագրերը չեն պահպանվել, քայց առաջին տպագրությունները, իրականացված լինելով հեղինակի անմիջական իսկողությամբ, բնագրի արժեք ունեն: Նյութերի մեծագույն մասը իրապարակվում է առաջին անգամ:

Այդ ծավալում նյութի (որ մեծ մասամբ սևագիր վիճակում է) սկզբնական դասդասումը կատարել ենք արտաբանգարանային պայմաններում: Այս նպատակով, պատճենահանման հնարավորություն չունենալով, կարիք է եղել նյութի մի զգալի մասը նախնականորեն արտագրել: Հիմնական ուսումնասիրությունն ընթացել է բուն

* “Հայկական բառարանում” կա՝ “Գնայուն, որ կարելի է գնալ, քայլել, ընթանալ շարժում, շարժական”:

“Միջակ” տեմպերի շարքում կարող էլ լինել նաև Allegretto-ն: “Հորդոր” նշումը - աշխույժ, քիթ, արագ - պետք է համապատասխանի ավելի Vivo, Veloce նշումներին, քան Leggero - ին:

Պարզեցրեցինք ընթացիկի այդ նախնական արտագրությունը (եվրոպական ձայնանշանների փոխադրելով հանդերձ) Արվեստի ինստիտուտի համեմատաբարությամբ և մեր նշած աղբյուրային

ձեռագրերի և դրանց՝ հետազայում արդեն իրականացված պատճենների հիման վրա: Նկատի ենք առել որոշ բնագրերում հանդիպող հեղինակի պայմանական նշումները, առանձին ձայնամիջերի կամ դարձվածքների և կամ ամբողջ եղանակի փոփոխակները, հեղինակի ուղղումները, կրճատ գրության տեղերը, ընդհանրապես Կոմիտասի նոտային ձեռագրի առանձնահատկությունները, շտապ գրության հետևանքով սպրդած վրիպումները, ինչպես և ձայնամիջերի արանքում ուրվագրված ծանոթագրությունները և այլն:

Մեզանում երաժշտական նյութը հայկական նոտագրությունից եվրոպականին վերածելը երբեմն անվանում են *վերծանում*: Տպագրված կամ մաքուր գրված նոտաների դեպքում այդ արտահայտությունը ճշգրիտ չէ, խոսքը պետք է լինի հայկականից եվրոպականին *փոխադրության* մասին, ինչը սոսկ տեխնիկական գործ է: Սակայն Կոմիտասի ձեռագրերի մի որոշակի հատվածի դեպքում դա բնավ միայն փոխադրություն չէ, այլ վերծանում բառիս բուն իմաստով, մախ՝ վերծանում հայկականը հայկականով, ապա միայն՝ փոխադրություն: Այդպիսի բնագրերից են, օրինակ, «Մասմա ծոռը» վալի երգերի գրառումները, ընդհանրապես ք. 323 և 349 բվահամարով թերթերը, ինչպես և 709 տետրի և մի քանի ուրիշներ, որոնց վերծանում-փոխադրությունը մեզանից պահանջել է մեծ համբերատարություն և տևական ներհում աշխատանք:

Ներկա առաջարանի նախորդ հատվածներից երևաց, որ Կոմիտասի՝ հայտնաբերված երաժշտա-ազգագրական ժառանգության մեջ կան մի քանի ամբողջական միավորներ և դրանց կողքին՝ նաև «ցրիվ» վիճակում գտնվող շատ նյութեր: Հրատարակման համար այդ բոլորի համակարգումը կարող էր իրականացվել երկու եղանակով. կամ բոլոր երգերը միախառնելով և ռելե կամավոր սկզբունքով (օրինակ, քննային-ծանրային, որևէ երաժշտական-կոմպոզիցիոն և այլն) առանձին ժողովածուներում վերադասավորելով, կամ եղած այս քն այն չափով ամբողջական միավորները որպես այդպիսին պահպանելով: Նպատակահարմար գտանք *ամբողջական միավորների պահպանման եղանակը*, որովհետև ուսումնասիրությունից երևաց, որ դրանք տարբեր ժամանակների և տարբեր երգային միջավայրերի արգասիք են և, բացի դրանից, այդ միավորներից գոնե երկուսը գոյացել են գիտական որոշակի նպատակներով: Այսպիսի դեպքում միևնույն երգի տարբերակները բնականաբար մնացին տարբեր միավորներում. քնն դրանց ուսումնասիրության համար որոշ անհարմարություն է, բայց արդարացված է նաև նրանով, որ այդ տարբերակներից յուրաքանչյուրը գիտական հետաքրքրություն է առաջ բերում նաև իր միավորի ամբողջության մեջ:

Ամբողջական միավոր ասելով նկատի ունենք ոչ միայն Կոմիտասի հրատարակած երկու փոքր ժողովածուները և ամփար պահպանված ձեռագիր ամբողջական տետրերը (տետրակները, ծոցատետրիկները), ինչպիսիք են՝ ք. 318, 302, 317, 304, այլև միևնույն տեսակի թղթի վրա, միևնույն քանակով (կամ մատիտով) և ձեռագրով, միևնույն սկզբունքով գրված ու քիչ քչ շատ նկատելի քանակ կազմող, թեկուզ և անցատ-անցատ և հեղինակի կողմից չհամարակալված թերթերը, ինչպիսին է, օրինակ՝ ք. 325-ը: Նկատի ունենք նաև փոքրաթիվ առանձին այնպիսի թերթիկները (կամ նույնիսկ մեկ-միակ թերթը, ինչպիսին է ք. 1649-ը), որոնց բովանդակությունից հասկացվում է, որ ժամանակին դրանք և մի ավելի ստվար ամբողջության մաս են կազմել:

Այդպիսի համակարգումից պարզվեց, որ պահպանված նյութերում կան կամ եղել են առնվազն 10 ինքնուրույն (թեև երբեմն միմյանց հետ որոշակիորեն կապված) միավորներ, որոնք պայմանական կերպով մենք անվանել ենք *ժողովածուներ* և նշել առանձին բվահամարներով (կան նաև երգերի այլ, ավելի փոքր խմբավածություններ): Չնայած ակնարկված ժողովածուներից մի երկուսի տակ թեկոծներն են մեզ հասել, դրանք բոլորն էլ, անկախ իրենց ծավալից, ներկայանում են որպես կոմիտասյան ժառանգության, ինչպես և հայ երաժշտական ազգագրության պատմության

- Ժողովածու Երկրորդ*՝ “Չայնագրած ազգային գյուղական ժողովրդական երգերի...”, 1894, փետրվար:
- Չորս երգ չպահպանված Երրորդ ժողովածուից*, 1894, դեկտեմբեր:
- Ժողովածու Չորրորդ* - “Շար Ակնա ժողովրդական երգերի”, 1892 - 95:
- Ակնա ժողովրդական երգերի նորահայտ գրառումները* (հավելում “Շար”-ին):
- Երկու վրացական երգ*, 1895-ի աշուն - 1896-ի գարուն (*):
- Հավելված. Կոմիտասյան գրառումներ, որ մեզ են հասել՝
- “Ազգային” և “Հովհաննիսյան երգարան” ժողովածուներում, 1891-95:
- Մ.Նկմալյանի ձեռագրով պահպանված*, 1895-ի աշուն - 1896-ի գարուն:
- Երկու երգ “Գանձարան հայկական երգերու” ժողովածուից:*

Գիրք Բ (Երկերի ժողովածու, հատ. 10)
Հայ ժողովրդական երգեր

- Ժողովածու Հինգերորդ*՝ “Ժամերային”, 1898 - 1904:
- Հարսանեկան՝ Թագվորի երգեր* (Հավելում “Ժամերային”-ին), 1900-04:

Գիրք Գ (Երկերի ժողովածու, հատ. 11)
Հայ ժողովրդական երգեր

- Ժողովածու Վեցերորդ*՝ “Ազգագրական”, Ա մաս, 1900-04:
- “Հազար ու մի խաղ” երգարանի գրքույկներում պահպանված գրառումները (Հավելում “Ազգագրականի” Ա մասին), 1903-04:

Գիրք Դ (Երկերի ժողովածու, հատ. 12)
Հայ ժողովրդական երգեր

- Ժողովածու Վեցերորդ*՝ “Ազգագրական” (Շարունակություն, Բ մաս), 1904-06:
- Տարանգման գրառումներ* (Հավելում “Ազգագրականի” Բ մասին), 1907-09:
- Հավելված. Կոմիտասի աշակերտների գրով պահպանված երգեր:

Գիրք Ե (Երկերի ժողովածու, հատ. 13)
Հայ ժողովրդական երգեր

- Ժողովածու Յոթերորդ*՝ “Չայնակարգային” (քննադի լուսնապատճեններով), 1907-09:

Գիրք Զ (Երկերի ժողովածու, հատ. 14)

Հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր, հայկական նվագներ
Ալյազգի երգեր ու նվագներ

- Ժողովածու Ութերորդ*՝ վերջին գրառումները Հայաստանում, 1913:
- Ժողովածու Իններորդ*՝ Վանի ժողովրդական երգեր, գրառված Տ.Չիքրեուց, 1909-14:
- Արևմտահայ ժողովրդական երգեր, գրառված այլ երգողներից*, 1910-14:
- Արևմտահայ և արևելահայ քաղաքային ժողովրդական երգեր* (վաղ գրառումներ):
- Երկու աշխարհիկ տաղ և հայ աշուղական երգեր*, 1890-1914:
- Հայ գեղջուկ պարեղանակներ և այլ նվագներ*, 1901-07:
- Ալյազգի ժողովրդական երգեր և նվագներ.*
 - ա. *Ժողովածու Տասներորդ*՝ “Արևելյան թրքական եղանակներ”, 1892:
 - *Թուրքերեն այլ երգեր* (Հավելում Տասներորդ ժողովածուին), 1906. 1913-14:
 - բ. “Թրդական եղանակներ”, 1902 (տպ. 1904):

ա. *Ժողովածու Տասներորդ*՝ «Արևելյան քրքական եղանակներ», 1892:

- Թուրքերեն այլ երգեր (Հավելում Տասներորդ ժողովածուին), 1906. 1913-14:

բ. «Քրդական եղանակներ», 1902 (տպ. 1904):

- Քրդական այլ երգեր ու նվագներ (Հավելում «Քրդական եղանակներին»), 1895, 1904-06:

Հավելված: Հայ ժողովրդական պարերդանակներ, պահպանված Կոմիտասի աշակերտների գրով:

Գլուխ Է. (Երկերի ժողովածու, հատ. 15)

Բանահյուսական նյութեր

- Եղանակներից անկախ գրառված ամբողջական երգային տեքստեր:
- Գլուխական քառյակների (խաղիկների) ժողովածու:
- Տարանջատ քառյակներ:
- «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարան. Ա և Բ հիմնյակ. խմբագրեցին Կոմիտաս վարդապետ և Մանուկ Աբեղյան, 1903, 1905:
- «Հազար ու մի խաղ» երաժշտական, 1906:

Նյութերը հրատարակության պատրաստելիս կիրառված են խմբագրական հետևյալ սկզբունքները.

Հայկական ծայնագրությունից եվրոպականի փոխադրումը կատարված է մոտագրական երկու համակարգերի բարձրական այն հարաբերությամբ, որը կիրառված է 1931-ին հրատարակված «Ազգագրական ժողովածուում» փուլը՝ դո: Այն գրառումները, որոնք Կոմիտասն ինքը շարադրել է եվրոպական մոտագրությամբ, օրինակ, ք. 1649 (Չոքս երգ չափապանված Նորորդ ժողովածուից) և ք. 725 («Հազար ու մի խաղ») հրապարակվում են այնպես, ինչպես գրված են քնագրերում: Բանալիի նշանները դրել ենք հեղինակի կողմից ավելի ուշ և ավելի հիմնավոր կիրառված եղանակով: Ընդհանուր առմամբ պահպանված է նաև քանակիները եվրոպական մածորամիներ համակարգի քանակներին չնմանեցնելու նրա միտումը: «Ինքնեցիայի» քերտումով նույնպիսի շփոթումները կանխելու նպատակով է, որ որոշ քանակներում դրված է հավելյալ «զգուշացնող» նշան (մասնավորապես *սի-քեկարը*, երբ քանակում ստացվում է, ասենք թե միայն *լա-քեմո*, որը կարող է շփոթվել *սի-քեմոյի* հետ, կամ *ֆա-քեկարը*, երբ ստացվում է միայն *ռե-դիեզ*):

Մետրի գրանցումը մասամբ լրացված է.

ա. Այն դեպքերում, երբ քնագրում եղանակը տակտավորված է, և միայն չափի «կոտորակը» չկա, խմբագիրն այդ «կոտորակը» պարզապես ավելացրել է՝ առանց այդ մասին որևէ հատուկ նշում անելու:

բ. Նման մոտեցում կիրառված է նաև «հակառակ» դեպքերի վերաբերյալ. երբ քնագրում նշված է չափի «կոտորակը» և տակտագծերի տեղերն իսկ հայտնի են, բայց գրված չեն, խմբագիրը դրանք ավելացրել է՝ այդ մասին նախաբանում կամ ծանոթագրություններում համապատասխան նշում անելով:

գ. Այն դեպքերում, երբ քնագրում տակտաբաժանում չկա կամ թերի է միայն քնագրի սևագրություն լինելու պատճառով, տակտաբաժանումը կատարված կամ լրացված է, չափի «կոտորակը» դրված է ուղիղ փակագծերի մեջ: Նրբեմն, ըստ անհրաժեշտության, կիրառված են Կոմիտասյան կարճ և երկար տրոհակներ:

դ. Ազատ մետրական հիմք ունեցող այն եղանակները, որոնցում հեղինակը տակտաբաժանում չի կատարել, թողնված են հենց այդպես, միայն թե շարահյուսական միավորները, եթե ծայնահատում միմյանցից բաժանված չեն, տարազատել ենք կարճ տրոհակներով (նշված են ծանոթագրություններում):

* Նույն տրամաբանությամբ հեղինակի շարադրած տոմայնությունները պետք է պահպանվեն նաև նրա երաժշտա-տեսական աշխատությունների մոտային օրինակներում:

Մամրագիր նոտաների գործածության կոմիտասյան եղանակը և պահպանել ենք և առանձնապես կարևոր դեպքերում միաժամանակ ըմբերողին հիշեցրել, որ տվյալ մամրագիր նոտաները նշում են մեղեդու ոչ թե “զարդարանքը”, այլ հիմնական հինյունները:

Եզրերի կատարման արագության մասին հեղինակային բնագրի հայերեն նշումները ներկա հրատարակության մեջ լրացրել ենք համապատասխան խոտային տերմիններով (ինչպես դա արված է կոմպոզիտորի ստեղծագործական հատորներում) և սակավ դեպքերում գործածված խոտայինը՝ հայերենով: Իսկ քոլոր այն դեպքերում, երբ բնագրերում նշումներ չկան, խմբագիրը, ձեռնպահ մնալով դրանք մտորոնմային ճշգրտությանը որոշելուց, ուղիղ փակագծերում հայերեն և խոտային տերմիններով ավելացրել է տեմպի ընդհանուր ցուցիչներ: Մի շարք անհրաժեշտ դեպքերում (մասնավորապես ոչ հայ ըմբերողին գոնե թեթևակի կողմնորոշելու նպատակով) երգի սկզբում, ուղիղ փակագծերում, հավելված են նաև կատարման ընդհանուր բնույթի վերաբերյալ խոտային և հայերեն ծանուցումներ: Թե մեկ և թե մյուս ծանուցումներն անելիս նկատի ենք ունեցել կոմիտասյան այլ աղբյուրներում, օրինակ, նույն երգերի այլ գրառումներում կամ մշակումներում առկա հեղինակային նշումները, երգերի կատարողական ավանդույթը և այլն:

Երգերի խոսքերը ներկա հրատարակության մեջ առանձնացված չեն, գրված են այնպես, ինչպես բնագրերում են: Միայն այն դեպքերում, երբ երգերն ունեն Կոմիտասի ձեռագրերից կամ բանահյուսական վստահելի հրատարակություններից հայտնի քաղմատուս խոսքեր, քայքայ նոտային բնագրերում ինչ-ինչ պատճառներով դրանք մասամբ են ներկայացված, անհրաժեշտ համարվող լրացումներն այլ աղբյուրներից քաղելով, բերված են ծանոթագրություններում, իսկ քացատիկ դեպքերում (օրինակ՝ Ակնա երգերում)՝ նոտաների մոտ, ուղիղ փակագծերում:

Կոմիտասյան բնագրերում ժողովրդական երգերը, մի քանի քացատու-թյուններով, վերնագրված չեն: Այդ քացատություններն են՝ իր տպագրած “Ակնա շար”-ը, որտեղ կամ երգերի ժանրը կամ, ավելի մանրամասնորեն՝ կենցաղային դերը բնութագրող խոսքերով, “Քրոյական մեղեդիները”, որտեղ երգերը վերնագրված են սիրավեպերի ամուսններով, թուրքերեն երգերի ձեռագիր ժողովածու, որտեղ որպես վերնագիր դրված են երգերի տեսակը և ծայնեղանակը, և մի քանի առանձին գրառումներ (ինչպես՝ “Մշեցոց Բինգյուլը”, “Քյորոզլի” և այլն): Ներկա հրատարակության համար այդ երեք ժողովածուներում և մյուս առանձին դեպքերում կոմիտասյան վերնագրերը պահպանված են:

Սակայն երաժշտագետի կազմած զանազան ցուցակներից երևում է, որ մա, որպես կանոն, ժողովրդական երգը անվանում էր սկզբնական խոսքերով, ինչպես օրինակ, Լոռու գութաներգը գրում էր՝ “Հո: Օրինյալ է Աստված”: Ուստի ներկա հրատարակության մեջ ևս, վերը հիշատակված քացատություններից դուրս, *մնացած երգերը վերնագրել ենք դրանց սկզբնական խոսքերով*: Այն երգերը, որոնց խոսքային տեքստը սկսվում է կրկնակային քացականչություններով (օրինակ՝ “Լե, լե”, կամ որոնք հայտնի են դարձել կրկներգի կամ կրկնակի խոսքերով (օրինակ՝ “Ամպի և ծուռ չի գալի” երգերից այն, որը հայտնի է մաս “Շողեր ջան” անվանումով), հատորներում բերվում են երկու վերնագրով, երկրորդը՝ փակագծերում: Ցանկերում դրանք բերված են մեկ և մյուս վերնագրով ու արված են համապատասխան հղումներ, երկուսն է վերնագրով են նշված մաս “Ակնա շար”-ի երգերը: Վերնագրի տակ դրված է տեղափայրի նշումը, եթե այդպիսին կա բնագրում:

Որոշ բնագրերում (օրինակ՝ “Ակնա շար”, ք. 302, 317, 318) երգերը համարակալված են: Այդ *համարները պահպանված են*: Բացի դրանից, ամեն մի հատոր ունի նաև իրենում ընդգրկված երգերի (մեքադայա մաս տարբերակները) *ընդհանուր համարակալում*: Ուստի, որոշ երգեր կրում են կրկնակի համարներ, երկրորդը (մախկինը)՝ փակագծերում:

Յուրաքանչյուր հատոր ունի *մախարան և ծանոթագրությունների ու վերլուծական դիտողությունների բաժին*: Նախաբանում տրվում է զետեղվող նյութի, մասնավորապես կոմիտասյան “ժողովածուների” գիտական հսկվոր նկարագրությունը և ընդհանուր գնահատումը: Ծանոթագրությունների բաժնում բերվում են երգերի ձեռագրային աղբյուրները և առանձին երգերի մոտ առկա հեղինակային զանազան

նշումները (բացի տեղակայիչ նշումից, որն, ինչպես ասվեց, բերվում է երգի վերնագրի տակ): Ամեն մի երգի համար խմբագիրը նշում է նաև դրա ժանրը կամ ժանրային առանձնահատկությունը, այդ երգի՝ տվյալ հատորում կամ այլ հատորներում տեղադրված քիչ թիվ շատ զանազակից տարբերակները և դրանց զանազանությունը. բերվում են զավառական քառերի ու արտահայտությունների բացատրություններ և եղանակների կոմպոզիցիոն առավել կարևոր հատկանիշների վերաբերյալ արվում են մեթոդական կարգի դիտողություններ:

Ինքնընտանդյալ պարզ է, որ ժողովապետական գործառնությունների գոյություն ունեցող տպագրությունները (Վզգագրական ժողովապետական) «Այն շարժումը, որը հանգրվանում է Վզգագրական ժողովապետական» մամուլամասնորեն համեմատված են քննադրելի հետ, և դրանցում տեղ գտած թուրք վրիլիտությունները, սխալ ընթերցանությունները, հավաստարարները և այլ ժողովապետները կազմակերպելի վրիլիտ ղեկավարությունները ընդամենը իշխանական են մամուլապատասխան ժողովապետների կամ առանձին երգերի ժամգրագրություններում:

Ժողովրդականայլան երեզրի, որոնք ինքն են դարձնել իր Կոմիտասի ստեղծագործությունների համար, ծանոթագրություններում նշվում են: Սակայն, թեկուզ և միայն՝ «Ազգազգայան ժողովածուի» երգերն այս կամ այլ ձևով օգտագործված են հաերաժառուքյան քաղաքիիկ երկերում (երբեմն է՝ այլազգի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում): Այդ փոլորն ճշել խմբագիրը մերկա հրատարակությաան խնդիրներից դուրս է համարել: Որպես կամոն, հրատարակության խնդիրներից դուրս է դիտված մաս այլ քամահալվաքների ժողովածուներում հանդիպող կոմիտասյան երգերի կոլմիտայուններն ճշել, համարելով, որ դրանք, որպես տարբերակների համեմատաույալունը հետազոտական ինքնուրույն խնդիր է: (Պետք է ասել, որ Կոմիտասի հալվաքածուներում առկա երգերի տարբերակներն աղբյրն համեմատական ուսումնասիրության համար առատ և շնորհալիկ մյուս են տալիս): Այնուամենայնիվ, որդհախերում անդրադարձին ենք Մսահակ Ամատումու հալվաքած երգերին, որոնք ինքը՝ Ամատումունը, ըստ երևույթին 1907-1908 թվականներին, ցույց է տվել Կոմիտասին, և վերջինս ինչ-ինչ նշումներ է արել դրանցում, և շատ սակավ, խիստ անհրաժեշտ հիսերերում անդրադարձին ենք մաս այլ երաժիշտների հալվաքած մույամում երգերին:

Ամեն մի հատուր ունի երգերի *այբբենական ցանկ*: Վերջին հատուրին կիսավիվկի բոլոր երգերի ընդհանուր այբբենական ցանկը, որից ավելի պարզ կերևան ամեն մի երգի տարբերակների տեղերը, միևնույն խտաբերով, բայց տարբեր եղանակներով երգված, ինչպես ե տարբեր խտաբերով, բայց միևնույն եղանակով երգված երգերը: Կիսավիվկեն մաս բոլոր երգերի վերաբերյալ *ընդհանուր տեղեկատու ցուցակներ*, գաղափարական բառերի ու արտահայտությունների *մարդոցական բառարան*:

Կոմիտասի երաժշտա-ազգայնական ժառանգության ներկա հատուղների քաղաքական և ընդհանուր առմամբ խիստ հարուստ պարունակությունը գրեթե մի ամբողջ դարի ինքնուրույն ունեցող զարուստներն են, զրառմանս պահին էլ դրանք, մասնավորապես գեղեկական մեղմեցրել, իրենց մեծագույն մասով եղել են շատ ավելի ինի ժամանակներից պահպանված երգեր ու երաժանկերը կամ դրանց տարբերակները։ Այդ ստեղծագործությունները մի կողմից “առաջիկայալուծում” են հայ ժողովրդական երաժշտության քաղաքային գոյության համար, և ավանդականությունը, մյուս կողմից ցուցադրում են ժողովրդական երաժշտության և ժողովրդի կյանքի ամբակտելի կապը, և, լինելով այդ կապի ամենիջական արտահայտություններ, ընկալվում են որպես ժողովրդական արվեստի հավերժ կենսականության ճշմարտագի կողոնք։

Դրանցից շատերն ունեն իրենց սեփական, անկրկնելի դեմքը, և այդպիսիներից ամեն մեկը մտնողիկաներու վերաբերման մի քաղաքակրթ արգասիք է: Դրանք համարվել ենք իրենց ամբողջությամբ և՛ հայ գեղջուկի քրակամ երաժշտականությունը, մրա զնախանցություն մեջ կուտակված ելիշային առատ պաշարը ամեն անգամ մի նոր, միատեսակ մտածող և՛ հյուրերու մասնամասնական կարողությունը, ունեն իմբրետալ և միշտ խոր տպավորելի կերպարմունք: Միևեույն ժամանակ գլխավորդասպան հենց այդ կամ համեմայն դեպս անաշին հեղքին այդ երգերի շնորհիվ է, որ հայ ժողովրդական երաժշտությունը դարձել է աշխարհի քաղաքացի ժողովուրդների քաղմատեսակ ֆուկլորի խիստ հետաքրքրական մի բաժինը:

ՆԱԽԱՐԱՐ Ա ՎԱՏՈՐԻ

Կոմիտասի ազգագրական հատորներից սույն առաջինն ընդհանուր առմամբ ընդգրկում է նրա քանադավաճախական գործունեության վաղ, մասամբ նաև վաղագույն շրջանը: Այդ շրջաններից պահպանված նյութերը թեև քանակով շատ չեն, բայց դրանցում արդեն կան բացառիկ արժեքավոր ձեռքբերումներ:

Հատորում գետեղված են երաժշտագետի կազմած *Առաջին* և *Երրորդ* ժողովածուներից մեզ հասած սակավաթիվ երգերը, “Մշեցոց Բիմպոլը”, *Երկրորդ* և *Չորրորդ* փոքրածավալ ժողովածուները, երկու վրացական երգ, Էջմիածնի ճեմարանականների կազմած “Ազգային” և “Հովհաննիսյան” երգարաններում հայտնաբերված, ինչպես և Մ.Եկնապալանի գրով պահպանված երգերը: Այս երգերի հավաքման-գրառման ժամանակային ետին սահմանը 1895-ի աշունն է կամ 1896-ի գարունը: Դրանց հետ միաժամանակ *Չորրորդ*՝ “Շար Ալեմա ժողովրդական երգերի” ժողովածուին կից գետեղված է Ալեմա անտիպ 11 երգից բաղկացած մի հավելում: Ամբողջությամբ հաստորը պարունակում է 136 երգ, որոնցից 66-ը (այդ թվում՝ մի շարք հայտնի երգերի տարբերակներ) տպագրվում է առաջին անգամ, մի ամբողջ շարք անտիպ գրառումներ էլ բերված են հատորի ծանոթագրություններում: Ստորև՝ այդ նյութերի հակիրճ նկարագրությունը:

Առաջին ժողովածուի հետ առնչվում է Մ. Աբեղյանի հուշերում գրված տեղեկությունն առ այն, որ Կոմիտասը, 1890-ին ձեռք բերելով Արիստակես Սեդրակյանի “Քնար մշեցվոց և վանեցվոց” գիրքը, “այդ գրքի մեջ եղած բոլոր երգերի եղանակները գտել ու ձայնագրել էր”: Աբեղյանը նաև ավելացրել է, թե “Կոմիտասն իր այդ գիրքը հետո նվիրեց ինձ ինչն առնալ”՝ մի երկու երգի տառերի վրա կամ լուսանցքում հայկական ձայնամիջերով գրված եղանակները^{*}:

Մ. Աբեղյանին Կոմիտասի նվիրած այդ գիրքը քարեթախտաբար պահպանվել է, և այն, եթե մեզ առանձնապես հարուստ երաժշտական նյութ չի տալիս, ապա որոշակի ընդարձակում է երաժշտագետի քանադավաճախական աշխատանքի վաղագույն շրջանի մասին պատկերացումը, օգնում է այդ շրջանի գրառումներում կողմնորոշվելուն:

Գիրքը գտնվում է Ե. Չարենցի անվան թանգարանի գրադարանում: Անվանաբերքին վերևից Կոմիտասի՝ սև թանաքով մակագրությունն է՝ “Սողոմոն ա/վազ/ ս/նարկա/վազ/ Սողոմոնյան” (թվական չկա), դրանից ցած՝ Մ. Աբեղյանի հետագայում դրված ստորագրությունը: Իբրեք երեք երգի մոտ հայկական ձայնամիջերով գրված են եղանակները (առաջինը՝ մակագրության թանաքով), մի քանի այլ երգերում կան խոսքերի՝ դարձյալ Կոմիտասի ձեռքով մատիտագիր ուղղումներ և մեկ երգում՝ խոսքերի լրացում: Այդ երեք երգերն են՝ “Պոստան են դրե”, “Էս օր աշուն ի”, “Էրթանք հ’երեթին”, որոնք հաստատապես Կոմիտասի վաղագույն գրառումներից են: Ինչ վերաբերում է ՄԼՎ-ին ամբողջապես,՝ ապա դրանում տպագրված 35 երգային տեքստերի թվում, բացի ինչպեսզված երեքից, անվազ 22 այլ երգերի եղանակներ և հայտնաբերվել են Կոմիտասի զանազան նյութերում, և դրանցից 13-ը, դատելով ոչ միայն խոսքերից, այլև գրառման առանձնահատկություններից, դարձյալ ներկայանում են որպես Կոմիտասի վաղ կամ վաղագույն գրառումներ:

Կասկածից վեր է, որ այդ 3 և 13 եղանակները, Մ.Աբեղյանի նշած՝ 1890-ին արդեն “քավական շատ ժողոված” մյուս երգերի հետ միասին, մաս են կազմել 200 մմուշից քաղկացած այն հավաքածուի, որի մասին 1892-ի նոյեմբերին Կոմիտասը պատմել է

* Մ. Աբեղյան, Երկեր, Ե., էջ 432:

** Հատորում ընդունված հապավումները տե՛ս Ծանոթագրություններում:

*** Ի դեպ, նման բան կարելի է հաստատել նաև երգային քանակությամբ տալանքի այլ էին ժողովածուների վերաբերյալ ևս, որոնց, ինչպես և հենց Ա.Սեդրակյանի ժողովածուին, Կոմիտասը, ամուշտ, 1890-ից առաջ էլ ծանոթ է եղել: Մասնավորապես Գ. Սրվանձատյանցի “Համով-խուով” և “Մամամա” գրքերից և Գ.Շերենցի “Վանա սազ”-ից մույմպես շուրջ տասնական երգ երևան են եկել Կոմիտասի համեմատաբար էին գրառումներում:

Արփ. Արփիարյանին (տե՛ս վերը, էջ 14), և որը մենք համարակալում ենք որպես «Ժողովածու Առաջին»:

Ու՛ր է մնացել այդ ժողովածուն, պահպանե՛լ է արդյոք Կոմիտասն ինքը դրա ամբողջությունը, թե՛ այդ 200 երգը ցրել է հետագայի այլ ժողովածուներում:

Մեր հետազոտությունը ցույց տվեց, որ տեղի է ունեցել և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Առաջին ժողովածուի երգերի մի մասը ներկայումս իրոք գտնվում է այլ ժողովածուներում: Այսպես, ՔՄՎ-ի երգերից 12-ը Կոմիտասի հին և նոր գրառումներից 1907-09-ին կազմած ժողովածուում են («Ժողովածու Յոթերորդ»): սրանցից 5-ը մաս կախ երգերի քվում են, որ 1895-ին Կոմիտասը հատկացրել է Մ.Եկմայրյանին: ՔՄՎ 15 էջում զետեղված հարսանեկան երգը, որ իր խոսքային տեքստի հատկանիշներով առանձնահատուկ է, հայտնաբերվեց դիվանի 321 կապոցում միատեղված հարսանեկան երգերի մեջ: Ահա, սրանք նախապես եղել են Առաջին ժողովածուում: Բայց այս բոլորը Վանի կամ Մուշի երգեր են, որ Կոմիտասը գրի է առել Էջմիածնում թե՛ այլուր վանեցի կամ մշեցի գաղթականներից (Կոմիտասը Վանում կամ Մուշում չի եղել): Մինչդեռ, երբ նա հայտնել է, որ հիշյալ 200 երգը հավաքել է Ալբաթա, Շիրակ, Մուրմալու և Ապարան գավառներում, պարզ է, որ խոսքը չէր կարող լինել միայն արևմտահայ երգերի մասին:

Առաջին ժողովածուի բուն արևելահայ մեծուհների վերաբերյալ որոշակի պատկերացում են տալիս Էջմիածնի ուսանողների արդեն հիշատակված երկու երգարանները՝ Մրանցում Կոմիտասի հավաքած Մուշի, Վանի, Ղարաբաղի մեծուհները հատուկենտ են: Իսկ մեծ մասը մերձարարատյան Հայաստանի երգեր են՝ Առաջին ժողովածուի հայտնի մեծուհներին միանգամայն համապատասխան (հիշատակներ, օրինակ, «Մո՛նա յար», «Աճճրեն եկալ» և «Հով արեք» երգերը, որոնք այստեղ զետեղված են խոսքերի վաղագույն տարբերակով): Արևելահայ գեղջկական երգերի Կոմիտասի հավաքած վաղագույն մեծուհներ գտնում ենք մաս Մ.Եկմայրյանի պահպանած երգերում, թվով առնվազն 15, որոնք ևս, ամենայն հավանականությամբ, նախապես եղել են Առաջին ժողովածուում, և դրանցից մի քանիսը նույնպես հետո փոխադրվել են 1907-ի նույն ժողովածուին: Հիշատակներ հաստատապես Առաջին ժողովածուից և այն միակ մեծուհը, որ Կոմիտասը երգել է Արփիարյանի համար՝ «Տվել եմ կնիքն ասաղ, հաքքբան, օյ, օյ»: Այս երգը, որ նույնպես, իր խոսքային կրկնակով, քաջառիկ է, գտնվում է միայն 1907-ի ժողովածուում:

Այսպիսով, ժամանակին Կոմիտասն իր Առաջին ժողովածուից այլ ժողովածուներ է փոխադրել բավականաչափ երգեր: Սակայն այդ բոլորը միասին կազմում են Առաջին ժողովածուի պարունակած 200-ի մի մասը միայն, շուրջ մեկ քառորդը (փոխադրելու գլխավոր «վայրը» 1907 թ. ժողովածուն է եղել, որ կազմված է գիտական որոշակի նպատակներով, ուստի այստեղ կարող էին բերվել միայն որոշակիորեն ընտրված եղանակներ): Այս համաձայնեցն է մեզ մտածել տալիս, որ Առաջին ժողովածուն իր ինքնուրույն գոյությունը ևս չարունակել է:՝ Կրա

* Հետև 1870-ական թվականներին, կաթողիկոս Գևորգ Դ-ի կողմից հայ հոգևոր երգերը նախապես Ժամանակիչներով գրառելու ուղղությամբ իրականացվող ծնունդովներից սկսած, երբ Գևորգյան ճեմարանում և դրանից դուրս շատ ավելի եռանդուն կենդանի հայկական նուտագություն մասնագետներ էին պատրաստվում, Հայաստանում ավելի ևս տարածվեց ճեմագիր երգարանները պահելու ավանդույթը. «Ազգային» և «Հովնակիսյան» երգարանները հենց դրանցից են և պարունակում են 1891-95 թվականների գրություններ: Մրանցում, Կոմիտասի վաղագույն տարիների ստեղծագործությունների և դաշնակցների հետ, կամ մաս ժողովրդական երգերի նրա գրառումները: Այն դեպքում, երբ ստեղծագործությունների ցուցակ զգրեք միշտ հիշատակված է հեղինակի անունը («Երաժշտություն Մողմուն սրկ. Մողմունյանից»), մաս՝ «ավագ ասրկավագ» և այլն), միաժամյա զրկած ժողովրդական երգերի տակ, ըստ երևույթի կարևորություն չտալով, միշտ չէ, որ այդպիսի մշտմներ են արվել, ավելաբ մեղեդիական ոճով, զրառման եղանակով և այլ, կողմնակի տվյալներով Կոմիտասի այստեղ եղող այդպիսի գրառումները առանձնանում, ճանաչվում են:

՝ Հիշեցնենք, որ այս, մինչև 1892 թվականը հավաքված երգերին մենք ենք պայմանականորեն տվել «ժողովածու» անվանում: Այդ երգերը, ըստ երևույթին, ամբողջական տեսքում զրկած չեն եղել: Պահպանված ամբողջական տեսքերից առաջինը թ. 318-ն է, որի մասին խոսք կլինի ստորև:

քննոր ծայն ունեւ Միմասը, բարձր քննոր, իսկ աղելը մուլքան հոգեխոսիկ ու վարպետ՝ երբ կնվագեր մեջընդմեջ իր երգին: Իր երգին ու նվագին դրոշմը անջնջելիորեն ականջիս մեջ է դեռ... մյուս երգերը հավանաբար թուրքերեն երգ սեպել էին, միայն այդ մեկը՝ «հայերեն» էր⁹:

“Ակնա եղանակն” այս դեպքում երգվել է պանդխտության քննայով: Ասատուրյանը բերել է նաև խոսքերի 1-ին տան մոտավոր թարգմանությունը.

“Անհայր, անմայր, դարիս օտար դռները,
Կոտրան թևերս, մնացի անապատները:
Յա՛ր, մեկնելուդ օխտը տարիներ անցան,
Մատերն որ տնկեցիր՝ պտղատու դարձան,
Քեզի հետ մեկնողներ տուն վերադարձան,
Եկո՛ւր, յա՛րըս, շո՛ւս եկ, մ’ըլ լար ապերախտ,
Նարպեթ հնարողը, ա՛խ, չ’տեսնե՛ր դրախտ:¹⁰

Հիմա ինձի ըսե՛, թե այսպիսի բաներով ու եղանակով երգ մը, այն օրերու իմ հոգեկան ալեկոծ ապուրմաներով... ի՞նչպես չյուրացնեի ամբողջությանը իբրև *հայերեն* երգ”¹¹:

Իրենց երաժշտական-տեխնիկական հատկանիշներով և հուզականությամբ քնույթով այս ժանրի երգերը նկատելիորեն առանձնանում են տվորական գեղեկական, թեկուզև իմպրովիզացիոն երգերից և կարող են դիտվել նաև որպես ժողովրդապարոֆեսիոնալ ստեղծագործություններ: Մասնավորապես “Բիմզոլից” ժամանակի ընթացքում դարձել է նաև հայ աշուղական ավանդական եղանակներից մեկը (տե՛ս ծանոթագրությունը): Ընդհանուր առմամբ այդ եղանակի կոմիտասյան գրառումը մեզ տվել է ժողովրդական կամ ժողովրդապարոֆեսիոնալ մեղեդիակերտման մի բարձր մնուշ, որը իր բոլոր տվյալներով արժանի է դասվելու կոմիտասյան ֆուլկլորային խառը հայտնագործությունների թվին:

“Մշեցոց Բիմզոլից” Հայկ Հովհաննիսյանի երգարանում հայտնաբերել, հայկական ծայնանիշներից փոխադրել և ԱԺ 2-ում առաջին անգամ տպագրել է Մ.Աղայանը: Պետք է ասել, որ պահպանված երկու քնագրերն էլ դժվարբեթոնելի են: Ներկա հրատարակության համար երգը վերստին և առավել մանրամասն մոտեցումով եկոլուպական ծայնանիշների ենթ փոխադրել “Ազգային երգարան” ժողովածուից:

Ինչ վերաբերում է “Ազգային” և “Հովհաննիսյան” երգարանների ամբողջությանը, ապա դրանցում կոմիտասյան ժողովրդական երգերի լիովին վստահելի և լիարժեք գրառումները, “Բիմզոլից” քացի, 30-ից ավելի են: Մրանց թվում կան սիրային քնարական, աշխատանքային, ծխական և այլ երգեր ու տաղեր, դրոմբ, թեկուզ և տարբերակի հանգամանքը նկատի ունենալով, գուրկ չեն ինքնուրույն գեղարվեստական-գիտական չափեկանությունից: Այսպես, “Թալանն եկավ”-ը ԱԺ1-ից հայտնի մույնամուն երգից ծայնակարգով տարբեր է (երևույթը ներկայացնող հազվագյուտ օրինակներից), “Լուսնակն անուշ”, “Հով արա, տարեր ջան” և “Զից տու, քաշի, այ եզեն” տարբերակները կարևոր են նաև այն առումով, որ այդ երգերը 1890-ական թվականների 1-ին կեսին արդեն Կոմիտասի ուշադրության առարկան են եղել: Երաժշտական ազգագրական առանձին հետաքրքրականություն ունի շուտուրիների և մոկացիների “Հեղբուիկ հայրը պարերգը” ժողովրդական մի շարք երգերի “ճանաչված” հերոսուհի Մայրամի մասին կատակային խոսքերով (“Մայրամի երգ”), որին նվիրված էր ՔՄԿ-ի երգերից մեկը և այլև: Այդ երգերից 22-ը գետեղել ենք ներկա Ա հատորի հավելվածում, չորսը, նկատի ունենալով դրանց խիստ անհրաժեշտությունը “Ժանրային” հատորում /Բ/, փոխադրել ենք այնտեղ, հինգը գետեղել ենք Ձ հատորում, որ ԱԵ-ից կան նաև հայ քաղաքային կենտապարի և զուգապարի եղանակների

⁹ Հանձնատիր “Շատ քանակեք եմ ցանք” երգի խոսքերի հետ (թ. 59):

¹⁰ Մեջբերումը Հ.Ասատուրյանի մեզ գրած 3.2.71 մասնակից:

¹¹ Չենք հաշվում “Միլիամ քաջերի” գրառումը, որը ժողովրդական նյութի՝ Կոմիտասի կողմից իրականացված կոմպոզիցիա է, մեկ այլ գրառում, ուրի արտագրությունը մեր կարծիքով քավարաք չափով վստահելի չէ, ինչպես և յոթ գրառումներ, որոնք մասամբ բերի են (միայն կրկնակը), մասամբ էլ 1890-ական թվականներին գրված թուն կոմիտասյան ձեռագրով մույնպես պահպանվել են: Ի դեպ, այս վերջինների թվում է նաև “Ես ելա գնացի” երգը, որ ԱԵ-ում ուշ կատարված հավելում է և մույնուրյանը կա թ. 302-ում (“Ժողովածու Վեցերորդ”):

Կոմիտասի ձեռնարկած գրառումներ: Ինչպես տեսնում ենք, Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգության պահպանվածության ներկա պայմաններում ԱՆ և ՀՆ երգարաններն այդ ժառանգությունն ինչ-որ չափով լրացնող էական ճշանակություն են ստացել:

Ժողովածու երկրորդի բնագիրը ք. 318-ն է: Նյութը հրապարակված է ԱԺ2-ում (Ն., 1950), որտեղ այդ բնագիրը սխալմամբ վերագրված է 1891 թվականին: Պարունակում է 37 նմուշ տարբեր տրամադրության սիրո երգեր ու պարերգեր, կամանց դաշտային աշխատանքի երգեր, զինվորագրության հետ կապված երկու երգ, կատակերգեր և այլն: Հետաքրքրական են բուն եղանակները՝ բազմազան ծայրահանգյալից կազմով (ծայրակարգերը, ինչպես ասել ենք վերջ, նշված են հայկական կարգային կազմով (ծայրակարգերը, ինչպես ասել ենք վերջ, նշված են հայկական ութձայնի անվանումներով), ռիթմով ու մետրով, կառուցվածքով (մասնավորապես մի ութձայնի անվանումներով), հնչյունային համակարգով, երբեմն տարտամություն առաջ բերող շարք պարերգեր գեղեցիկ կենցաղում հանդիպող, երբեմն տարտամություն առաջ բերող քառակուսիությունից), մանրամասն գրանցված են խոսքերը (այս մասին մույնպես ասված էր): Գեղարվեստական և գիտական ճշանակալից շահեկանություն ունեն ասված էր): Գեղարվեստական և գիտական ճշանակալից շահեկանություն ունեն ասված էր): Կոմիտասի գրառած մի քանի երգերի՝ այս ժողովածուում եղող տարբերակները (քաջի “Վարսա բերող” երգից, որի մասին մույնպես ասվեց, “Վարուն ա, ծուռ ա էկել” և “Այ տղա մեր գեղեցի”)։ Ժողովածուի մի մասնավոր ճշանակությունն այն է, որ հետաքրքրական նյութ է ընձեռում համեմատության միջոցով հետևելու երգերի գրանցման նկատմամբ Կոմիտասի մոտեցման հետագա փոփոխությանը:

Թ. 318 տետրի 20 էջում “Վարսա բերող բեր ա” երգի տակ կա հեղինակի մի ծանոթագրությունը, որը մտահոգության տեղիք է տալիս. “Այս երգի այլ եղանակը և խոսքերը տես երկիս” “Կողրա սարը” երգի մեջ”։ Ի՞նչ է նշանակում “երկիս”։ Թ. 318-ում այդպիսի երգ չկա։ Կոմիտասից մեզ հասած բոլոր գրառումներում “Կողրա սարը” խոսքերով սկսվող միայն մեկ երգ կա՝ 325/26, խոսքերից ընդամենը երկու տող է գրված և կրկնակը՝

Կողրա սարը բեր ա,
Յարք տակին քներ ա,

Այ իմ մազանի յարը,

որ պարզագույն եղանակով Սյուրմալուի պարերգ է։ Միզուց Կոմիտասի խոսքը հենց այս երգի մասին է, եթե դա հետագայում է ք.325-ի մեջ փոխարկված։ Քայքայ ավելի հավանական է ենթադրել, որ ք. 318 տետրի բնագիրը (սևագիրը) ունեցել է շարունակություն, որտեղ եղել է և “Կողրա սարը” խոսքերով սկսվող երգ, և այդ շարունակությունն ինչ-ինչ պատճառով հեղինակը չի արտագրել։ Ասենք, որ իր ներկա վիճակում այդ տետրը որպես ամբողջություն ավարտվածությամբ արտաքին ճշանակությունից վերջին երգի խոսքերը միայն նուսաների տակ են գրված և թերի են (մյուս բոլոր երգերն ունեն լրացուցիչ խոսքեր), մինչդեռ էջի մի մասն ազատ է, և տետրում կան երկու չգրված էջեր...

Թ. 318 տետրակի առաջին տպագրությունն իրականացված է որոշ թերություններով, որոնց մեծ անդրադառնում ենք ծանոթագրությունների բաժնում։ Ժամանակային առումով Կոմիտասի հաջորդ գրառումները 4 երգեր են մույնպես չպահպանված կամ առաջիմ չհայտնաբերված մի *Երրորդ ժողովածուից*։

1895 թվականին, “Ակնա շարը” տպագրության պատրաստելուց հետո, Կոմիտասը կաթողիկոս Սյուրմալուին հետևյալ դիմում է գրել.

Քահանայապետ սուրբ,

Յեօքն ամիս անցուցեալ է իմ ի վերայ, յորմեհետև ժողովման գձայոց ժողովրդական երգս և զպարերդ, յորոց տակաւին կարի սակաւ ինչ է յայտ գեղանակացն, զկազմութեանցն և զկնի:

Ժողովրդական եղանակը Հայոց ի պարզութիւն եւ ի վեհութիւն իւրեանց զմամուրիւն քերեն զմուսկան շարականաց նախնեաց մեղոց սրբոց, յորս արայայտեն կեանք եւ մտք Հայկեան սեփս, եւ սորա ցարդ կան թաղկեալ ի թաղատի եւ ի կողմն յուրից եւ յուրուրից յիմաստոց՝ ի փիլիսոփայից. եւ արդեւեթ պահեալ կան ի գեղեցկական հանճարի նախնեաց թարմ եւ անխառն զգացմանց երաժշտութիւն, որ եւ խուն առ խուն ի կորուստ դիմեալ յառաջէ յերեսում օտար եղանակաց: Եթե ոչ տարածեսցէ զձեռն, ի քարծր քազուկ, յօժում լինել, Հօտապետդ

քարշել հանել ի կորստեմէն ի սպառնալու, յամայնութիւն եւ ի մոռացումս դատապարտեսցին:

Բաց յայդմանէ, ի ժողովրդական եղանակս Հայոց իբրեւ զծիր իմն կարմիր նկատեն առնչութիւնք սոցա եղանակաց շարականաց: Ի մեն միում երգան զեղջկայինսն որպէս զշող ցոլայ բնատուր հանճար Հայաստան ազգին, որ եւ կարօտի րազմասպիսի ուսումնասիրութեանց:

Ուստի համարձակեմ խնդրել, ի համբոյր Ս. Աբդոյ Հայրապետի, թոյլատրել, ի րան քարծր իրաւանի Չերոյ, ի տպագրել յանգին գանձսն, զոր առանդեալ է մեզ րազմահարուստ հանճարոյ մախնեաց մերոց սրբացելոց:

Ի Ս. Էջմիածին
1895 ամի, ի 25-ն Յուլիսի

Քահանայապետիդ
Ամենախոնարհ ծառայ ի որդի
Կոմիտաս վարդապետ Մոզմոմենան:

Այս բացառիկ կարևոր վավերագիրը պարզ հասկացություն է տալիս և՛ հայ զեղջկական երաժշտության կոմիտասյան գնահատականի, և՛ ժողովրդական երգերի հավաքման-ուսումնասիրության ուղղությամբ տարիների ընթացքում նրա կատարած արդեն նշանակալից աշխատանքի մասին, երևան է բերում մաս հայ ժողովրդական երաժշտական ժառանգությունը համընդհանուր ուսումնասիրության նյութ դարձնելու նրա մտահոգվածությունը:

Պետք չէ կարծել, թե խոսքը 1894 թվականին արտագրված 37 երգերի մասին է, ոչ չէ Ակնա 25 երգերի մասին, որ մաս են կազմել Հ. Ճանիկյանի աշխատության, և որոնց տպագրելու հարցը Ճանիկյանն ինքը Խրիմյանի միջոցով կարգադրել էր արդեն 1895-ի սկզբներին: Նախա-դիմումի բովանդակությունից երևում է, որ խոսքը տարիների աշխատանքի արգասիք և արդեն տպագրության համար պատրաստի՝ պատկանելի ծավալ ունեցող նյութի մասին է: Այդ նյութը յասօր, դժբախտաբար, չկա, չի պահպանվել: Սակայն, հաջողվել է Դիվանում գտնել 1894 թ. դեկտեմբերի 27-ով թվագրված և “Չայնադեն Կոմիտաս արեղա” մականությունը կրող ինքնագիր մի թերթի, որը բովանդակում է չորս երգ՝ “Հով արա, սարեր ջան”, “Լուսնակն անուշ”, “Նորա քաղվել սարի լալեն” և “Զին գլխի ֆաթեն կիտամ”, և որը լիակատար համոզվածությամբ կարելի է հաստատել՝ վերոհիշյալ ժողովածուի 1-ին թերթն է կամ դրա մի արտագրությունը: Դա երևում է գրության առանձնահատկություններից, որոնք ընդհանրապես հետաքրքրական են տեսնելու համար, թե այդ՝ դեռևս վաղ շրջանում Կոմիտասն ինչպես էր պատկերացնում Հայաստանից դուրս, երաժշտագիտական լայն շրջաններին հասցնագրվող հայկական ֆոլկլորային նյութի ձևակերպումը:

Եվ այսպես. նոտագրությունը եվրոպական է, ֆրանսերեն (ճնարարումն Կոմիտասի ուսումնասիրած եվրոպական լեզուն է), մասամբ էլ իտալերեն նշված են տեմպերը (ճախորդ ժողովածուներում հայերեն էին), երգչի ծայրի տեսակը, երգի կատարման կերպը և լադատոմայնությունը: Այլ կերպ ասած՝ Կոմիտասն ամեն կերպ աշխատել է ծրագրվող հրատարակությունը օտարներից մատչելի դարձնելու համար, “եվրոպականորեն” ձևակերպել: Երգերի խոսքերը գրված են մեկական տուն՝ նոտաների տակ և, բնականաբար, հայերեն:

Լադատոմայնությունները նշված են մածորամիմոր համակարգով, այսինքն՝ հայ գյուղական մեղեդիներն արիեստականորեն բերված են մածոր և միմոր ձայնակարգերի: Գիտական աշխատանքի տվյալ բնագավառում սա միակ զիջումն է իր համոզմունքներից, որ ողտչակի նպատակով թույլ է տվել Կոմիտասը երիտասարդ տարիներին: Հիշեցնենք թ. 318 տետրի և Ակնա շարի երգերում ձայնակարգերի

* Ե. Չարենցի ամվ. թանգարանի Ա. Չուպրյանի ֆոնդում պահպանվել են Գ. Շերենցի “Վանա սագի” և Ա. Սեդրակյանի “Ջնար մշեգվոց ու վանեցվոց”-ի օրինակները, որոնցում մի շարք երգերի մոտ կան դրանք ֆրանսերեն թարգմանողի համար գրված դիտողություններ և բացատրություններ: Մոլոդց սրանք կապ չունեն Կոմիտասի դրած նպատակի հետ, առայժմ դժվար է ասել: Եթե նման կապի գոյություն հաստատվի, դա նշանակում է, որ մենք շատ ավելի լայն պատկերացում կստանանք Կոմիտասի և՛ Առաջին, և՛ այս՝ Երրորդ ժողովածուների ամբողջ բովանդակության մասին:

հայկական նշումները և ավելացնենք, որ այս ժողովածուն պատրաստելուց ընդամենը երեք տարի հետո մի հողովածում, բացատրելով հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության հնչյունաշարի իր հայտնաբերած կառուցվածքը, Կոմիտասը վճռակամորեն պետք է ազդարարեր, թե “Ջուր քանց կլինեմ, եթե եվրոպական ռոմանս և մոնես կամ ժու, տոմ! ձևերին համապատասխանող ելևէջներ (= հնչյունաշարեր, գամմաներ – Ռ.Ա.) փնտրեիր մեր երաժշտության մեջ էլ, չենք գտնի, որովհետև չկան” (“Արարատ”, 1898, էջ 111-117, նաև՝ ՀՀՆԻ, էջ 139):

Այս բոլորը վկայում են, որ հիշյալ թերթիկը իրոք 1895 թ. գրված նամակ – դիմումի մեջ ակնարկվող ժողովածուի թերթիկներից է, և այն որոշակի հասկացություն է տալիս այդ կորած ժողովածուի մասին:

Կարևոր է, որ գեղարվեստական ընդգրկման առումով ժողովածուն ըստ երևույթին խիստ արժեքավոր է եղել, քանի որ պահպանված բոլոր չորս երգերը Կոմիտասի այն ժամանակ արդեն հայտնաբերած նշանավոր մեղուշներից են և հետագայում էլ մեկից ավելի տարբերակներով դեռ երևան կգան նրա ժողովածուներում: Դրանցից մեկը՝ “Լուսնակն անուշ”-ը, հիմնականում Կոմիտասի այլ գրառումներում համեմատելի “տվորական” տեսքն ունի, երկուսը՝ “Նոր ա քաջվել” և “Ջինգլվի” թ. 318-ում եղող մույն երգերից ավելի կամ պակաս զամբազանվող հետաքրքրական տարբերակներ են, իսկ “Հով արա”-ն (“Հով արեք, սարեր քան” երգի տարբերակը) այստեղ դեռևս չունի իր ձևը կազմող բոլոր քաղկացուցիչները և թե՛ խոսքերով, թե՛ եղանակով ավելի մնամ է ԱՆ տարբերակին, ինչն իր հերթին մի լրացուցիչ վկայություն է դրա վաղ գրառում լինելու մասին:

Հետաքրքրական է այս չորս երգը պարունակող մոտաթերթիկի “ողիսականը”, որ բացահայտվում է դրա և կողմնակի մյուսերի համադրությունից:

1895 թվականի հոկտեմբերին Թիֆլիս ուսման մեկնելով՝ Կոմիտասը Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանի համձնարարությամբ ծանոթացել է թիշչկ Ավետիք Բաբայանի դատմիչի հետ: Հոկտեմբերի 9-ին նա իր նամակում գրել է.

“Մեծապատիվ պ. Կարապետ Կոստանյան,

Հարգո Տեր,

Ողջ հասանք Տիֆլիս: Չեղ տված նամակը հանձնեցի թիշչկ պ. Բաբայանին... Ընդհակառակ եմ, աջակցություն խոստացավ իմ գործին...”:

Դրանով սկիզբ է առել Կոմիտասի և Բաբայանների, մասնավորապես թշչկի ավագ դստեր՝ Մարգարիտի սերտ քաղկանությունը: Այստեղ, հավանաբար, Կոմիտասը ոգևորությամբ պատմել է իր աշխատանքների, իսկ գեղջուկ երաժշտության և, մասնավորապես, այդ երաժշտությանը եվրոպացիներին ծանոթացնելու իր մտադրության մասին: Օր. Մարգարիտը, որ արդեն դաշնակահարուհի էր և պատրաստվում էր վոկալ կրթություն և ձեռք բերելու, անշուշտ, պետք է հետաքրքրվեր երաժշտագետի կազմած համապատասխան ժողովածուով: Արդյունքում Կոմիտասը Մարգարիտին է հանձնել (կամ հետո է ուղարկել) իր ժողովածուի առաջին էջը (կամ դրա մի արտագրությունը), որտեղ գրված երգերը ըստ երևույթին դարձել են ապագա երգչուհու հայ ժողովրդական երկացանկի առաջին մեղուշները: Այդ ժամանակից սկսած՝ Մարգարիտը դառնում է Կոմիտասի հավաքած հայ ժողովրդական երգերի ու դրանց մշակումների նվիրված կատարող և պրոպագանդող: Դրանից հետո Կոմիտասը Մարգարիտին (դեռևս մինչև 1901-ին նրա Փարիզ մեկնելը) նվիրել է “Չայն տող, ով ծովակ” ռոմանսի մշակումը, որ հատուկ գրված էր երիտասարդ երգչուհու համար: Այնուհետև երգչուհին կոմպոզիտորից շարունակաբար ստացել է ժողովրդական երգերի նրա նորամուր հայտնաբերումներն ու նոր ստեղծագործությունները:

Ավելի ուշ Կոմիտասը Մարգարիտին ուղարկել է նաև իր նվիրած չորս երգերի խոսքային լրիվ տեքստերը, որոնք նա առանձին դուրս է գրել մի այլ, մեծադիր թերթի վրա (երկու թերթերն էլ միալար խիստ հմուրյուն են բուրում) , ամեն մի երգը սկսելով խոսքերի 2-րդ տմից, քանի որ մոտաների տակ 1-ին տմերը գրված էին:

Բաբայանի թերթիկները պահպանել է, քայքայ ժամանակի ընթացքում դրանք միմյանցից անջատվել են. մոտային թերթիկը, հավանաբար երգերը տվողն էր և երգելու համձնարարությամբ, 1930-ական թվականներին նա հանձնել է իր մի աշակերտուհուն, տեքստայինը՝ “կորել” է իր՝ օր. Մարգարիտի քաղնաքանակ թղթերում:

Շատ ավելի ուշ, 1970-ական թվականներին (օր. Մարգարիտի մահից հետո) քերթիկները միմյանց վերագտան արդեն երևանում, Չարենցի անվ. թանգարանում, նույնպիսի հայտնաբերվեց թանաստեղծուհի և Մ.Քաբայանին ներքնին աշակերտած երգչուհի Մարի Աթանյանին՝ երևան ուղարկած արխիվային նյութերում, իսկ տեքստայինը հենց իր՝ Մ.Քաբայանի թղթերում:

Այս չորս երգերը, երկրորդ քերթիկից իրենց լրացված խոսքերով, ներկա հրատարակության մեջ մենք առանձին ենք զետեղել՝ հետքը չկորցնելու համար գոյություն ունեցած, քայց դեռ հայտնաբերված *Երրորդ ժողովածուի*, որը, չնայած կաթողիկոսին Կոմիտասի գրած խիստ համոզիչ նամակ-դիմումին, այնուամենայնիվ ժամանակին չի տպագրվել առնվազն այն պատճառով, որ Էջմիածնում եվրոպական նոտատուրայի տարրական հնարավորություններ չկային:

Հակիրճ անդրադառնալով այն 23 երգին, որ պահպանվել են *Մ.Եկմայանի ձեռքով գրված*, քայց, ինչպես հաստատվել է հետազոտությունից, Կոմիտասի հավաքած երգերն են: Բոլոր դեպքերում խոսքը 1895 թվականի մասին է, երբ (այդ տարվա աշնանը) կոնսերվատորիա մտնելու նպատակով Կոմիտասը մի կարճ ժամանակ քննակից էր Ֆիլիստուն և պարսպեց Եկմայանի մոտ:

Հիշյալ երգերի թվում կան գեղջկական քնարականության աչքի ընկնող մեղաներ, ինչպես՝ «Մեռնի սարաբի որդին», «Քելե, քելե, խորոտ աղջիկ», որոնք Եկմայանն է մշակել, «Գացի արտեր, բռնի լոր», «Դե գյուղում մայ, մայ», որոնք Կոմիտասն է մշակել, «Լուսնակ գիշեր» (նույնը՝ ինչ որ «Լուսնակն անուշ»)՝ երկուսն էլ մշակել են: Իր եկեղային խաղերով հետաքրքրական է հանրածանոթ «Վարդ կոշիկ» երգի այտուղի տարբերակը, որ ներկայումս ժողովրդի մեջ բոլորովին մոռացված է:

Մ.Եկմայանի գրությունը պահպանված 23 երգից 5-ը, ինչպես ասացինք, եղել են այն երգերի թվում, որոնք Կոմիտասը փնտրել ու ծայնագրել է՝ ձեռքին ունենալով ՔՄՎ ժողովածուն. Եկմայանի գրվածքում դրանք միմյանց հաջորդում են (մեր համարակալումով՝ ք. 122-126, կա նաև մակագրություն՝ «Տես ի Ջմար մշեկվոց») և գրառման առանձնահատկություններով միանգամայն համապատասխան են նույն ՔՄՎ-ի էջերում Կոմիտասի ուղիվագրած մեղեդիներին, ուրեմն և նախապես եղել են նրա Առաջին ժողովածուում: 23 երգերից 16-ը գտնում ենք Կոմիտասի 1907 թվականին հին և նոր գրառումներից կազմված ժողովածուում ևս, քայց նույնությամբ կրկնվում են 3, փոքր տարբերությամբ՝ 5 երգ, մյուսները նկատելի տարբերություն ունեն, 5-ը այդ և կոմիտասյան այլ ժողովածուներում չկան: Բացառված չէ, որ այս երգերը առնչություն ունենան նաև 1894 թվականի վերը հիշատակված, չպահպանված ժողովածուի հետ: Եկմայանի գրով պահպանված երգերում կա և մի քրդական մուշ, որը նրան տրամադրելուց մի քանի տարի հետո, 1899 թ., Բեռլինում Կոմիտասը ցուցադրել է իր դասախոսության ընթացքում, համարվում էր հանելուկային պայմաններում աննույս կորած: Եկմայանի գրությունն այս դեպքում թեև խիստ ամիսման է, քայց դրա հիման վրա հնարավոր է եղել վերականգնել այդ արժեքավոր ստեղծագործության պահպանված միակ քնագիրը. այն Կոմիտասի գրառած մյուս քրդական երգերի հետ զետեղված է Ջ հատորում:

Մեր նախաբանի ներկա հատվածում չդափվող նյութերի հետ որոշ առնչություն ունի Ս.Ամատունու վերը հիշատակված ժողովածուի և կոմիտասյան գրառումների հարաբերության հարցը:

Ս.Ամատունու ժողովածուն և՛ իր բովանդակությամբ (չնայած մեղեդիների դիֆուզ գրանցման նշանակալից թեղություններին), և՛ որպես հայ ժողովրդական երգի

* Այս հարցը մանրամասն քննարկված է մեր «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը» խոդվածում («Կոմիտասական», Ա., Ե., 1969, էջ 26): Խնդրոտ առարկա երգերից նման տպավորություն է ստացել դեռևս Ռոմանոս Մելիքյանը՝ «... ինձ թվում է Եկմայանինը չնե, այլ Կոմիտասինը», - գրել է նա Մ.Եկմայանի երգերի իր կազմած ցուցակում 1934 թվականին: Դույն հարցի մասին մեր եզրահանգումը թխել է Եկմայանի և «Կոմիտասի» հայ գրականության երգի մեղեդիական ոճն ընկալելու պարզ նկատելի առանձնահատկություններից: Ավելացնենք, որ Եկմայանին այդ երգերը Կոմիտասը կարող էր տրամադրած լինել տարբեր ձևով՝ գրավոր, քանակային՝ անձամբ՝ նրա համար երգելով, կամ մի մասն այսպես, մյուսն՝ այնպես: (Այս բոլոր ենթադրությունների համար էլ կամ որոշ հիմքեր): Բանավոր հաղորդված մեղեդները պետք էլինեք քննարկել որպես Կոմիտասի հավաքած և Մ.Եկմայանի մոտագրած երգեր:

եռանդուն հավաքման շրջանի առաջին շոշափելի արդյունքներից մեկը՝ ամշուշտ արժանի վավերագիր է: Վերնագրված է՝ «Ժողովրդական երգեր, հավաքեց ծայնագրեց Սահակ սարկավագ ի 1884 ամի... օգոստոս ի Ս.Էջմիածին»:

Աշխատասիրողի առաջաբանում կարդում ենք.
 «Այս ժողովրդական երգերի մի մասը առնված է «Զմար մշեցվոց և վանեցվոց» երգարանից (գործ Արիստակես Եսկիսկույսի Սեդրակյան տպւյալ ի տպարանի Մայր Աթոռոյ ի 1874 ամի): Մի մասը՝ «Զմար հայկականից» (գործ Մ.Միսմասարյանցի, տպւյալ ի Ս.Պետերբուրգ, 1870 թ.), իսկ մի մասը ժողովեցի 1883 թ. թույլատվությամբ Սիմոնի Ս. Էջմիածնի, ամենամ շրջագայելով Արարատյան մահանգի հայաբնակ գյուղերի»:

Մի կողմից՝ երգերը փնտրելիս քամահյուսական նույն աղբյուրների վրա հիմնվելը, մյուս կողմից՝ երգերի հավաքման տեղավայրի որոշակիությունն ու վերջին հաշվով սահմանափակությունը, և մի երրորդ կողմից՝ երգերի հավաքման ժամանակի գրեթե համընկնումը չէին կարող չհանգեցնել տարբեր ձեռնարկողների, այս դեպքում Ս.Ամատումու և Կոմիտասի հավաքածներում նույն երգերի առկայությամբ: Եվ ահա Կոմիտասի՝ 1895-ին Մ.Եկմայլանին տված 22 երգը (թուրքը՝ բացի քրդականից) գտնում ենք մահ Ս.Ամատումու ժողովածուի տարբեր էջերում (ի դեպ կան որոշ երգերի հաջորդականության հետաքրքրական գուգաղիպումներ, ինչպես՝ Կատարյանի գրությամբ պահպանված երգերի թ. 2,3,4,10,11,16,17-ին համապատասխանում են Ամատումու ժողովածուի թ. 5,6,7,17,18,31,32 երգերը՝ արդյունք այն բանի, որ այդ երգերը կամ ձեռք են բերված նույն հաղորդողից, որը դրանք երգել է միշտ միևնույն հաջորդականությամբ, կամ ընդհանրապես տվյալ վայրի ժողովրդական կատարման մեջ դրանք սովորաբար հաջորդել են միմյանց): Սակայն, և սա կարևոր է, Եկմայլանի գրով պահպանված 22 երգերից միայն մեկն է քաջարձակապես նույնությամբ կրկնվում երկու տեղում, իսկ մյուսները կամ թեթև, կամ ճշմանակալից տարբերություններ ունեն: Սա անկասկած վկայություն է երկու ժողովածուների ինքնուրույնության մասին:

Այլ է Ս.Ամատումու ժողովածուի և Կոմիտասի՝ վերջ հիշատակված 1907–1910 թթ. կազմած ժողովածուի երգերի հարաբերության հարցը: Այդ մասին թեթև ակնարկվեց վերը, ավելի մանրամասն կխոսվի Կոմիտասի հիշյալ ժողովածուի կապակցությամբ:

Մի փոքր էլ երկարաձգելով կոմիտասյան ժողովածուների նկարագրության մեջ ակամայից գոյացած հսկայաշունչ՝ հիշատակենք մեր հայտնաբերած քաջամոլի նմուշների՝ *Պրաջական երկու երգի* մասին, որոնք խիստ սակավաթիվ լինելու պատճառով չենք առանձնացրել որպես այլազգի երգեր, այլ գետնելում ենք այստեղ, իրենց ժամանակային հավանական տեղում, որն է՝ 1895-ի վերջերը կամ 1896-ի սկիզբը, մինչև Կոմիտասի արտասահման մեկնելը:

Այդ երգերը գրված են մի հնագույն, խումացած թերթիկի վրա, Ստպակազի հայկական ծայնամիջերով, վերևից նշված է՝ «վրացական», երգերի տակից՝ «Մուլիկո» և «Բոշո չար»: Երկուսն էլ արժատական, գյուղական-վրացական չեն, այլ քաղաքային (և ոչ միայն վրացիների) կենցաղում տարածված երգեր են:

Անդրկովկասում այն ժամանակներում տարածված քաղաքային երգերի մասին երաժշտագետ Վ.Կորզանովը գրել է.

«... Քաղաքային քնակչությունը, իսկ նրա հետքից մահ գյուղացիները ներկայումս երգում են առավելապես նորագույն երգեր, որոնք հորինում են սովորաբար ինչ-որ սոսկամիջերի և դրանք, հաճախ, տեղական կամ ռուսական ժողովրդական եղանակների գոեիկ պարողիմ են: Վերջին տաս տարում երևացին ոչ քիչ այդպիսի երգեր (գլխավորապես վրացերեն) և արագ տարածվեցին Կովկասի բոլոր անկյունները: Դրանցից ուշադրության արժանի են զուտ արևելյան ռոմանտիկ նմուշները, որպիսիք

* 1883 և 1884-ը որոշ տարիստամբի տեղիք են տալիս: Այսպես, հասկանալի չէ. թե, օրինակ, «Վարդ կոչիկ» երգի խոսքային տեքստը (երգարանում էջ 8 թ), որ աշուղ Ֆիգակիի հեղինակությունն է (փախաղություն, տե՛ս այդ երգի ծանոթագրությունը) և առաջին անգամ տպագրվել է 1888-ին Թիֆլիսում, թեկուզ և մինչ այդ քանավոր տարածվելով, ինչպես կարող էր 1883-ին արդեն հասած լինել Ս.Ամատումու: Անկախ դրանից, ժողովածուի 41 էջում զմեմորադության «Հով աղեք, սարեր» երգի տակ կա՝ «1887, նոյեմբերի 10»: Ըստ երևույթին 1883 և 1884-ը գործը սկսելու թվականներն են, և երգերի իմնական հավաքումը չարտանակվել է հետագայում:

շատ քչերն են, օրինակ՝ «Լուսնակ գիշերը»:^{*} Իսկ մեծամասնությունը, թե տեքստով, թե ռիթմով ու մեղեդիով ամփոփաստ, հակազեղարվեստական բաներ են և իրենցում ժողովրդական ոչինչ չունեն: Օրինակ՝ «Աման, աման», «Մուլիկո», «Այս մեզուտն»... Վերջինները, այնուամենայնիվ, ամենայն կերպով ընդունված են և ամենուր իսկական ժողովրդական երգերին դուրս են մղում» (տե՛ս «Հայկական եղանակները» հոդվածը, ռուսերեն, «Կավկասական մուզիկա» ժողովածուում, 2-րդ հրատարակություն, 1908, էջ 43):

Վ.Կորգանովը Կոմիտասի, որպես գյուղական ժողովրդական երգեր հավաքողի և նրա հավաքած երգերի մասին հիացական կարծիք էր հայտնել: Ինչպես տեսնում ենք, քաղաքային ժողովրդական երգերի նկատմամբ նա ժխտողական վերաբերմունք ուներ: Գրեթե մուլպիսի վերաբերմունք ուներ և Կոմիտասը, թեև նա քաղաքային ժողովրդական երգերն ավելի սքափ կերպով տարբերակում էր ըստ մեղեդիական-ռոմական հատկանիշների և, ելնելով հասարակական պահանջից, դրանց մի մասը գրառում, մշակում և կատարում էր:

Սակայն, զո՞նե «Մուլիկո» երգի «հակազեղարվեստականության» վերաբերյալ, ինչպես ցույց է տվել պատմությունը, Կորգանովը հաստատապես սխալվում էր:

Որ «Մուլիկոյի» եղանակը իսկապես «վրաց ժողովրդական երգերի կուլորիտի հետ ոչինչ ընդհանուր բան չունի», սա մաս վրաց մասնագետների տեսակետն է. վերոհիշյալ քաղվածքը վրաց նշանավոր երաժիշտ-ֆոլկլորագետ Գ.Ջ.Չխիկվաձեի «Ալակի Շերեթի» և վրաց կոմպոզիտորները՝ հոդվածից է, տպագրված «Մարչուտա խելովներ» հանդեսի 1940-ի թ. 1-ում (էջ 29): Ալակի Շերեթիի ռոմանսներով երգվող «Մուլիկո» երգը վրացական էր, թե ոչ, ուներ (կամ ժամանակի ընթացքում ձեռք բերեց) մի փոքր, որն այդ երգին երկարատև կյանք ապահովեց, և ներկայումս էլ երգն ապրում է:

Սույն հատորում վրացական երկու երգերի ծանոթագրություններում կերպին մանրամասն տվյալներ մասնավորապես «Մուլիկոյի» ստեղծման, կենցաղավարման, գրառման ու հրատարակման պատմությունից: Այդ պատմությունը, որ մի ժամանակ (1930-ական թվականների վերջերին) համարվում էր լիովին պարզված, այժմ, Կոմիտասի ինքնագիր գրառումը հայտնաբերելու կապակցությամբ, լրացուցիչ պարզաբանումների անհրաժեշտություն է առաջ բերում և վերջնականորեն այդպես էլ դեռ չի պարզվում: Այստեղ ասենք միայն, որ, ըստ երևույթին, Կոմիտասն այդ երգի առաջին գրառողն է և, անկախ դրանից, երգի գրառման փաստն իսկ նշանակում է, որ, ի տարբերություն Վ.Կորգանովի, նա իր ժամանակին «Մուլիկոն» ինչ-որ չափով գնահատել է և չի սխալվել:

Ինչ վերաբերում է «Կոմիտաս և վրացական երաժշտություն» հարաբերությանը ընդհանրապես, ապա հայտնի է, որ համեմատական ուսումնասիրության նպատակով Կոմիտասն իր հետաքրքրությունների շրջանակում ընդգրկել է մասնա ժողովրդի երաժշտությունը, այդ մասին է վկայում, օրինակ, Շահան Պերպերյանի միանգամայն վստահեղ տեղեկությունը նրա «Կոմիտաս վարդապետ. Անձը և Գործը» գրքովում (Պտերք, 1936 կամ Նյու Յորք, 1969, էջ 14): Ուստի պետք է հուսալ՝ կեսայնաբերվեն մեր երաժշտագետի գրառած վրացական ժողովրդական այլ երգեր ևս (արժե, օրինակ, այդ տեսակետով դիտարկել ներկա հրատարակության հատորում զետեղված, առանց խոսքերի պահպանված երգի եղանակը):

Կոմիտասի այստեղ ներկայացվող *Չորրորդ ժողովածուն*՝ «Ալմա շարն» է:

Դեռևս 1892-ին իր հայրենի քաղաք Ջյորթսիայում հանգստանալու և բուժվելու նպատակով մի քանի ամիս մնալով, Կոմիտասն այնտեղ նշանակալից աշխատանք է արել և՛ ստեղծագործելու, և՛ ժողովրդական ու հոգևոր երգեր հավաքելու ուղղությամբ:՝ Սույն տարվա՝ «1892-ի աշունն ի Պոլիս» մա համընդհանուր է քանասեր Հովսեփ Դանիկյանին և վերջինիս խնդրանքով, «Հմությունը Ալմա» աշխատությանը հավելելու

* Խոսքը Ալեքսանդրապոլում հորինված և տիպիկ «գյուրեհական»՝ «Լուսնակ գիշեր» քաղվածին քան չունի՝ երգի մասին է, որ զրի էր առել և 1896-ին մշակել Նիկողայոս Տիգրանյանը (տպ. 1908-ին Պետերբուրգում): Այդ երգը քարճամովել և տարածվել էր մեկ վրացերեն լեզվով:

** Մասնավորապես ձեռնարկել և իրականացրել է հայկական Պատարագի իր վաղ դաշնակցումներից մեկը (տե՛ս ԵՄԺ, հ.8): Սա մաս իր համաքաղաքացիներից հավաքած հոգևոր երգերի ժողովածուի արտագրության քվակամն է:

համար, գրի է առնում նրա երգած Ալմա 10 երգերը: 1893-ին Ճանիկյանի երգած Ալմա երգերից երեք այլ մնուշ գրի է առնում նաև պոլսահայ շնորհալի երաժիշտ Գ.Մեխտերյանը: 1894-ի սկզբներին արդեն Էջմիածնում Կոմիտասը Մեխտերյանի գրառումները Ճանիկյանի երգածով ստուգում է, գրի առնում 12 մոր մնուշ ևս և ամբողջությամբ խմբագրում: 1895-ի սկզբներին ստացվում է կաթողիկոս Նիքիմյանի թույլտվությունը աշխատությունը երգերով հանդերձ տպագրելու մասին և այդ տարվա աշմամը դրանք տպագրվում են (տե՛ս ՀԱ, էջ 502): “Շար Ալկա ժողովրդական երգերի” վերտառությամբ հայկական ճայնամիջերով գրված ժողովածուն կցվում է Ճանիկյանի ինչյալ աշխատությանը, շրջանառության մեջ է դրվում նաև առանձին գրքուկով:

Հ.Ճանիկյանը (1841-1902) մի քմիկ ակնեցի, որ “իր քովանդակ կյանքը մկիրել է ծննդավայրի պատմական ու մշակութային անցյալը երևան համելու գործին” (Թ.Ազատյան, Ակն և ակնեցիք, էջ 78, Իսթանպուլ, 1943), ըստ երևույթին, նաև երաժշտական անձնավորություն է եղել, ակնեցիների ազգագրության քազմազան բնագավառներում ա՛յնքան խորացած՝ մոլորքան խորամուխ է եղել նաև հարազատ տեղավայրի ժողովրդական երգարվեստում: Իր աշխատության երկրորդ՝ երգային բաժնին Ճանիկյանը նախակցել է հետևյալ գրությունը.

“Գլտեմ ամեն Ակնեցիք, քե ինչպես ազգային հին սովորությունքն, մույնպես և հին երգերն տակալ առ տակալ կոչաղրին ու կմոռացվին, և սույն վերջոց տեղ հայերեն և թուրքերեն նորահնար երգերն կգործածվին: Բայց ինչո՞ւ մոռացվին այն օրորներն ու երգերն, որք քեև յունենան այժմյան երգերու նրբությունք՝ գեթ մեր մախնյաց քանաստեղծական ոգին ու ճաշակը կներկայացունեն...Ապաքեն հիշյալ օրորներն, երգերն ու ողբերն բոլորն ալ մեր մեծ պապերեն ու մամերեն լավա՞ծ հետևաբար բոլորն ալ հմուտյուն են, և ասոնց մեջ հարկավ կան այնպիսիք, որք ըստ հմուտյան և ըստ ճաշակի ազնվության մեկգմեկե առավելություն ունին...” (ՀԱ, էջ 405):

Ինչպես տեսնում ենք, Ճանիկյանը միանգամայն լավատեղյակ է իսկական ժողովրդական արվեստին ու ժողովրդի երաժշտական կենցաղում տեղի ունեցող երևույթներին, և այդ խմբագրությամբ է, որ մե առիք է ստեղծել, որպեսզի Կոմիտասը կորստից փրկի հայ ժողովրդական երգարվեստի մի այնպիսի կարևորագույն հատված, որպիսին նրա գրառած Ալմա երգերն են:

“Ալմա շար” փորձառձավ ժողովածուն, կազմված լինելով ազգագրական հատուկ նպատակներով, իր ժանրային պարունակությամբ չափազանց հազեցված է: Այդ երգերի խոսքային տեքստերը մասամբ հին գոսանական (մեկ դեպքում՝ աշուղական), մասամբ էլ պարզապես ժողովրդական (քաղաքային, նաև գյուղական), քայց միշտ ավանդական և ոճական ու ժանրային առումով բնորոշ երգային ոտանավորներ են՝ ինքնատիպ և հյութալի քանաստեղծական կերպարներով: Մեծ է նաև դրանց մեղեդիների գեղարվեստական, հավասարապես և գիտական կշիռը: Դրանք հայ միջնադարյան ժողովրդական երաժշտության մի հարուստ օջախի ընտրովի եղանակներ են և իրենց մեծագույն մասով, մույնքան, որքան

* Համեմատությունից պարզ է դառնում, որ Հ.Ճանիկյանը Կոմիտասի համար, մոտագրել տալու նպատակով, երգել է իր հավաքածի մի փոքր մասը, և այդ երգերը կոմիտասյան “Շարում” դաստիարակել են այն ենթրականությամբ, ինչպես գրված են “Հնարյունք Ալմա” գրքում: Այս գրքում Ճանիկյանի հավաքած երգային խոսքերը հետևյալ ժանրային վերնագրերն ունեն.

Գլ. Ա, *Երգ օրորոցի*. “Շարում” տեղ է գտել միայն մեկը՝ 1ա և 1Բ:

Գլ. Բ, *Հարսանեկան երգեր*. դրանցից են “Շաքի” 2, 3, 4, 5, 6Ա, 6Բ:

Գլ. Գ, *Երգ և պար բարեկենդանի և գատիկ*. “Շարում”՝ 7Ա և 7Բ:

Գլ. Դ, *Անտուրի*. տարբեր բովանդակությամբ քազմաքիվ անտունիներից “Շարում” գետնելված է միայն մեկը՝ ք. 8:

Գլ. Ե, *Ջամազան երգեր*. այստեղ կան հին երգեր, քկսաղոր ու պարերգեր (որոնց քվում նաև հարսանեկան), պազոյզու և սեմայի, մանկական, “բարոյական” և այլն: Այդ գլխից են “Շաքի” ք. 9-23 երգերը և ք. 24 ճորպարը:

Գլ. Զ, *Ողբ*. Ճանիկյանի հավաքած հարյուրից ավելի քազմազան ողբերից “Շարում” է միայն մեկը՝ ք. 25:

Հեղինակի համարակալումով “Շարում” քերված երգերը 25-ն են, քայց երբ առանձին հաշվենք մի շարք երգերի տարբերակները, միավորների քանակը դառնում է առնվազն 31:

քանաստեղծական տեքստերը, առանձնաճանաչում են ոճական խիստ հետաքրքրական հատկանիշներով:

Ժողովածուում ընդգրկված եղանակների թվում կան մեղեդիակերտման հիմնալի մոտիվներ՝ արդյունք վարպետորեն գործադրված արտահայտչամիջոցների հարուստ քաղցնազանությամբ: Յուրօրինակ են դրանց ժայնակարգային կառույցները, *թմակամ* ժայնակարգերի հետ՝ իջեցված 4-րդ, բարձրացված 4-րդ, իջեցված 5-րդ աստիճաններով, ինչպես և հիմքում մեծացված սեկունդայով քառալար պարունակող ժայնակարգեր. երաժշտական նախադասություններն ավարտող միջնակադանի և վերջնակադանայի վերին մեծ և փոքր սեկունդային, մեծ և փոքր տերցիային, մաքուր կվարտային ու կվինտային և ստորին մեծ և փոքր սեկունդային լծորդման քաղցնազան օրինակներ, ըստ այնմ՝ քաղցնատեսակ լադային ու լադատոմյանական մոդուլացումներ ու շեղումներ՝ այս բոլորը խտացված մերկայացված են այդ ժողովածուում, ուր երգերն իրենց մի զգալի մասով առանձնանում են մաս ելևէջի, ռիթմի և մետրի, ինչպես և ընդհանրապես ձևակառուցման յուրօրինակությամբ: Անշուշտ, մուլբրան ինքնատիպ է մեղեդիների հուզական-կերպարային քվանդակությունը:

Միանգամայն իրավանքի են Հ.Շանիկյանը և, այնուհետև, Կոմիտասը, երբ խնդրո առարկա երգերն ընդհանուր առումով կոչել են “ժողովրդական”, քանի որ ինչպես ինքը՝ հավաքողն է վկայում, “մեր մեծ պապերեն ռա մամերեն լավան” երգեր են: Սակայն այդ երգերն ուշադիր համեմատելով ավելի լայն առումով վերցրած “ստվորական” ժողովրդական (գյուղական և քաղաքային) երգերի հետ, կամ հենց նույն ժողովածուի երգերը համեմատելով միմյանց հետ, հնարավոր չէ դրանցում չնկատել մեղեդիա-ոճական (ռիթմա-ինտոնացիոն) կերտվածքի և ձևակառուցման զգալի տարբերություններ: Այդ առումով առանձնանում են, օրինակ, “Օրոր”-ը, “Այ իմ հարստի դստրիկ”, “Հայ յար, աղվոր մի ծարվոթենեն” երգերը, որոնց քամաստեղծական տեքստերն էլ *հայրենի* չափով են, ինչպես մաս մի քանի ուրիշ, մասնավորապես մաս մյուս հարսանեկան երգերը: Հայտնի է, որ Ալեմում պառնպանման քարձր մակարդակի է եղել միջնադարյան հայ գուսանական արվեստը, և գուսանական հայրենիների լավագույն մեմուշները հենց Ալեմից են հասել մեզ: Հայ երաժշտագիտության մեջ իրենց ռոնով առանձնացող այս երգերը ևս իրավացիորեն դիտվում են որպես ուշմիջնադարյան գուսանական երաժշտությունից ժողովրդի ընդերքում գոյատևած մեմուշներ: Քանի որ միջնադարյան գուսանական երաժշտությունից մեզ չառն էրին քան է հասել, ուստի այդ հանգամանքն առանձնապես մեծացնում է “Ալեմա չարի” գիտական արժեքը:

Կոմիտասի “Ալեմա չարը”, Ս.Մելիքյանի կողմից եվրոպական նոտաների փոխադրված, լույս է տեսել 1931-ին, “Ազգագրական ժողովածուին” կից: Այդ փոխադրությունը, ցավոք, քաղցնազանակ վրիպումներ ունի: Այս պարագան ստիպել է ներկա հրատարակության խմբագրին վերստին փոխադրելուց քացի, ծանոթագրությունում մի հատուկ բաժին հատկացնել հիշյալ վրիպակներին:

Կոմիտասի դիվանի ք. 324, 680 և 711 միավորներում հայտնաբերվեցին մաս *Ալեմա երգերի անմկատ մնացած սևագրություններ*: Այդ գրառումները որևէ վերնագիր կամ հատուկ ծանոթագրություն չունեն, քայց որ դրանք Ալեմա երգեր են, հաստատապես ապացուցվում է մեղեդիների և խոսքերի ոճական առանձնահատկություններով և պարզապես նրանով, որ դրանցում կան լավ հայտնի Ալեմա հայրենիներ ու այլ ոտանավորներ:

Այս նյութերը կապ չունեն Ալեմա ժողովրդական ոտանավորների այն “փոքրիկ հավաքածուի” հետ, որ Ա.Չոպանյանը տեսել է Կոմիտասի ձեռագրերի մեջ ոչ Կոմիտասի գրով գրված և հրապարակել է իր “Հայրենիների քուրատատանում” (էջ 469): Թեև քննադրել տարբերիվ էլ չունեն, քայց կողմնակի տվյալներից դատելով, ք. 680-ը վերաբերում է մոտավորապես 1907-08 թվականներին (այնպիսի տեղեր է, որպիսիք Կոմիտասը գործածել է այդ տարիներին) և, ուրեմն, գրված է Էջմիածնում: Իսկ ք. 711 ծոցատեղերը, որից գոյված մի թեթք է մաս 324/4-ը, վերաբերում է հաստատապես 1912 թվականին (առում ենք թեկուզ այն հիման վրա, որ այդ ծոցատեղերում երգերին մոտիկ էլեքից մեկում մույն թանաքով գրված պոլսահայ ճանաչված անձնավորությունների՝ հավանաբար Կոմիտասի “Հայ գուսան” երգչախմբի մասնակիցների ցուցակ կա) և, ուրեմն, այս էլ գրված է Կ.Պոլսում: Հետևաբար, այս գրությունները մաս անկախ են

ժամանակին Հ.Շանիկյանից գրառած և 1895-ին հրատարակած Ալկմա ժողովրդական երգերի “Շար”-ից:

Երկու դեպքում էլ գրառումները կատարված են “տեղն ու տեղը” և, ամկասկած, ակնեցիներին:

Բնագրերից մեկում կա “ամտումի” անվանման Կոմիտասի ձեռքով գրված մի մեկնաբանություն (բերված է ստորև՝ “Ալկմա շարի” ք. 8 “Ամտումի” երգի կապակցությամբ), իսկ “Մանջու խաղ” երգի մոտ մա իր համար մշել է “Շանիկյան”, որպեսզի գրառման մտուշի ժամրային քմույթի մասին տեղեկություններ փնտրի “Հնությունը Ալկմա” գրքում:

Թ. 711-ում Կոմիտասն ակնեցուց մախ գրի է առել մրա իմացած ոտանավորները, ապա միայն անցել է երգվող երգերին: Այդ յոթ ոտանավորները հայրեններ են՝ բացառապես օրորոցի երգեր (երևում է, որ Կոմիտասին օրորերգերն առանձնապես հետաքրքրել են, ու երգողը թերևս կին է եղել): Սրանք թեև մասամբ ծանոթ մոտուշներ (3-րդ, 6-րդ և 7-րդ օրորները կան Շանիկյանի գրառումներում), սակայն այլևայլ տարբերակներ են և հենց որպես այդպիսին արդեն արժեքավոր են: Մույն հատորի Շանոթագրություններում այդ ոտանավորները բերում ենք մաս՝ մոտավոր պատկերացում տալու համար Ալկմա ժողովրդական մշակույթի քննազատվածում այն անձնավորության ունեցած պաշարի մասին, որը Կոմիտասի համար երգել է դրանց հաջորդող երգերը:

Բուն երգերի թվում կան հարսանեկան մոտուշներ, օրորներ՝ Է՝ քննորոշ վերջավորությամբ (Կոմիտասի նշումը՝ “Ձայնը շաղելով”), սիրային-կատակային թևխաղի երգ և միջնադարյան գուսանական նշանավոր մոտուշներից մեկը՝ սիրահարական “Աղբյուր մի Սըզդա լեռը” անտումին: Հանդիպում ենք “Ալկմա շարի” երգերի ձայնակարգային բոլոր երեք տեսակներին՝ բնական (դիատոնիկ), հիմքում մեծացված սեկունդա պարունակող (“հարմոնիկ”) և պտերացված աստիճաններով: Մեղեդային (եկեջային) ոճով, ըստ ամենայնի, բոլորն էլ ազգակից են Կոմիտասի գրառած Ալկմա երգերին: Զավալի է, որ այդ երգերը մեզ են հասել միայն սևագիր վիճակում (կասկածից վեր է, որ Կոմիտասն ունեցել է մաս դրանց մաքրագրությունը) և մի մասը՝ բերի խոսքերով կամ առանց խոսքերի: Չնայած դրան, Արևմտյան Հայաստանի խիստ հետաքրքրական այդ “երգադաշտի” սակավաքանակ պահպանված ժառանգության մեջ, իրենց մույնիսկ սևագիր ու թերի վիճակում, այդ երգերն, ինչ խոսք, չաշխիշի մեղորում են և այստեղ կցված են “Ալկմա շարին”:

Ներկա հատորի հավելվածում, ըսցի ԱՇ, ՀՇ երգարանների և Եկմայանի գրով մեզ հասած երգերից, զետեղված է մաս Ա. Պատմագրյանի կազմած “Գանձարան հայկական երգերու” ժողովածուից երկու երգ, որոնց մի այլ քնագիր հայտնաբերված չէ, քայց կոմիտասյան գրառումներին դրանց պատկանելությունը նշված է մաս “Գանձարանում” և կասկածի տեղիք չի տալիս:

Ռ. Աբայան

Preface

Komitas records of Armenian folk songs are the most substantial and unique section of the national musical ethnographic heritage. The number of these records reached the thousands *, though due to the known circumstances, like other Komitas manuscripts, they were dispersed here and there and reached us in an incomplete state; it is still possible that part of the preserved materials has not been found yet.

Today about four hundred samples of folk songs recorded by Komitas have been published. While working on this academic publication we thoroughly studied all of the Komitas manuscripts that reached us (as well as a number of materials indirectly related). As a result of this study, we managed to increase the number of samples up to 1,800 (which include about sixty records made, as the sources known to us tell, not by his own hand).

Komitas himself had intended to publish all the material he gathered in a comparative-analytical aspect. But in fact he managed to publish only two not very large collections: "A Series of Akn Songs" and "Kurdish Melodies" (these collections, with twenty-five and thirteen samples, whose hand written manuscripts are not preserved, were attached to various publications of other authors). It is possible, that having no prospects for publication of the remaining materials in the nearest future, Komitas neither worked on them methodically nor prepared them for publication. He did not manage either to complete them or to finish sections.

Among the preserved manuscripts containing folk songs there are some wholly intact units (copy books or note books, separate papers looking alike and written in the same way). Together with these are many separate records. Taking into account the fact that at least two of these intact hand-written units show a definite scientific tendency, the editor of the current publication refrains from uniting all the preserved Komitas records in one general collection where the division of the material would have been done according to some arbitrary principle. We instead preferred to keep the author's hand-written units in their original condition. The number of such reaches ten; we conditionally call them collections and give them ordinal numbers.

Maintaining the integrity of the collections, we found it necessary to systematize the other separate records of the songs. Part of these records is used by the editor to complete one Komitas collection, based on the thematic-genre principle, which has reached us in an extremely incomplete condition. In the process of adding to or expanding the "genre" collection, Komitas textual-thematic classification of Armenian folk songs was taken into consideration. Comparatively, few records served as attachments to other collections, such as "Akn Songs", Kurdish, Turkish and Turkish-language songs and so on (all the attachments, except "genre", are added to the corresponding collections but are separate from them).

The rest of the separate records are presented in small groups, each of them including tunes of a certain type: city folk or composer-created songs assimilated into folklore, instrumental pieces, etc.

* According to numbers brought by M. Abeghian, which date to 1902, 3-4 thousand (see M. Abeghian, Works, vol.5, Yerevan 1975, p.346) and the gathering continued till 1914, though with intervals.

sound-pitch system. At the same time the recording and the perception of the melodies became easier.

Such a tendency toward the "unification" of folk song records was an interesting, although private in nature, innovation for that time. To the number of the earlier published samples of such records belong the songs, attached by Komitas to his article "La musique rustique arménienne", in the French journal "Le Mercure musical" (Paris 1907).

The practicality of this method of recording was affirmed by the development in the post-Komitas period, of becoming widespread and underwent an original development, particularly in the folk records of B. Bartok.

Though in records made by Komitas in Armenian note-writing the peculiarities of the temperation of modal scales are in this or that way reflected (in any case in the main features without considering the microchromatic details), in this edition while interpreting songs in the five-line notation we followed the Komitas principle which is bringing the scale to uniform temperation. As for the absolute pitch of the scale of Armenian notation, Komitas always interpreted this scale as the micsolidian mode of the tone *re*. Despite this, for our convenience we made another correlation, already firmly rooted in Armenian musicology: po.e, ve, be, kho, ne, pa=do, re, mi, fa, sol, la, si-flat (S. Melikian used the same correlation while transcribing the songs of the "Ethnographic Collection"). The records made in the five-line system by the author himself are presented in their original shape.

While preparing the entire material for publication we adhered to the following editorial principles:

Key signature is placed according to the principle, which Komitas undertook considerably late and rather consecutively (in the musical samples of the above-mentioned article of 1907). The meaning is, key signature adds to the expression of the peculiarities of the scale-modal structure of the melodies. In general, we are keeping to the tendency seen in Komitas, not to liken the key signature to the one, which is accepted for the European major-minor system. To avoid possible confusion, we sometimes add to the key "a warning mark" (as, for instance, an additional *si-natural*, if at the key only *la-flat* stands which automatically could be taken by mistake for *si-flat*).

The record of the meter is partially added by the editor. In those cases, when the original lacks bar lines or is not finished only because the original is a hasty made "field" draft we created or added this bar-line, setting an indicator of meter in brackets (which is considerably referred to in the footnotes). In the songs of "Ethnographic Collection" (the original of which, like the originals of other collections, is not a finally edited work), in the place of the usual long bar-lines we put short and long lines thus following the author's method used in records of some songs from the same Collection and attached to the above-mentioned article in the French journal. There is no doubt that the author would have gone through the same method had he prepared the collection for publication. The songs with free metrical base not divided into bars by the author are left unchanged. Only between the syntactical units, if they are not separated from each other by caesura, we put short lines (which are also referred to in the footnotes).

The tempo of performance of the songs is only indicated by the author in the collections published in his lifetime and some manuscripts (for example in Manuscript 318) and mainly in Armenian. To the author's indications we have added the corresponding Italian terms. In all those cases, when the author's marks of the tempo in the manuscripts is missing, the editor of the current publication marks the

general characteristics of the tempo (in brackets, in Armenian and Italian), thus refraining from accurate metronomical indications.

In the current edition the *word texts* are presented in the same form which they figure in the originals. Only in those cases when the songs have the familiar multi-strophe texts (for instance in the "plot"songs) which for whatever reason only partially are reflected in note records we make the necessary additions in the footnotes and in exceptional cases under the notes in brackets (the missing words are extracted from the other Komitas manuscripts or from other author-created folk sources with words).

Most of the songs recorded by Komitas do not have titles. Exceptions are the samples from the two Collections, published by Komitas and some manuscripts. The author created titles of the songs from these collections are preserved in the current edition as well (though the principles of choice of the titles vary. For instance, the titles in the Akn Collection indicate the functional purpose of the songs, and those in the "Kurdish Melodies" indicate those folk legends from which the fragments of the songs are taken).

In all other cases the titles got the starting words of the songs, in the same way Komitas himself would have acted while giving titles to the book of songs "A thousand and one songs". The songs of Akn in the contents are presented with two titles and corresponding references.

The existing publications of Komitas records (the "Ethnographic Collection" together with the Akn series, 1931; and "Ethnographic Collection Two", 1950) have been thoroughly compared with the originals; all the misprints and misreadings found in them (especially those in the publication of the Akn songs, compared with the first publication of the same songs in 1895) as well as the disputable statements of collection compilers are referred to in the footnotes. The varied and extremely rich musical-ethnographic heritage of Komitas, which is being published in this edition, includes records made about one hundred years ago. Already at the moment of being recorded many of the songs had a long historical background. These were either songs preserved since very old times or their later versions. On one hand these works are the material expression of the many centuries old way of development in Armenian national music and traditions; on the other hand they allow us to trace back to the indissoluble connection, which exists between folk music and the life of its nation. As the immediate outcome of this connection, they are apprehended as genuine bearers of the ever-living spirit of the folk art. Many songs have their own unique appearance. Each of these songs is a result of the exceptional high melodic masterpiece and can serve as convincing proof to the musical nature of the Armenian peasant, his limitless ability to newly create and recreate from the intonation supplies stored in his memory owing to the experience of many generations. The figurative harmony of these songs is original and always impressive.

Including the best and the most characteristic of Armenian national music. The musical-ethnographic heritage of Komitas created a very important period in the history of the Armenian national musical art, played an important role in the development of the Armenian culture, and considerably enriched Armenian Studies in general. At the same time thanks first of all precisely to the Komitas collection songs, the Armenian national musical culture occupied its proper place in the rank of the folk systems of different nations as extremely interesting, having rich figurative content and colorful national aspect as a part of World Folklore. In its time the musical world perceived the samples collected by Komitas as extremely valuable phenomena in the sphere of general and eastern folk art. Famous specialists have more than once spoke

about the works of Komitas. Their observations and comments not only witnessed the fruitfulness of his work in the sphere of musical ethnography, but also moved the value of his achieved collective, scholastic, and creative results beyond merely Armenian reality. In this respect it should be noted here that the multilateral propaganda of rural songs by Komitas in Western Europe became one of the stimuli of the movement rooted here in the beginning of the 20th century, the essence of which was the innovation (to some sense also revival) of both the European folk studies and of composer creations with the help of folk art.

Songs of other nations collected by Komitas, and presented in his collections, are characterized by brilliant artistic quality; the systematization and chronological classification of all the materials collected by Komitas, during the more than twenty-five year period presents us also with the most interesting data to study the whole creative and scholastic activity of this musician, nearly fanatically devoted to the idea of glorification of the national musical art of Armenia.

Robert Atayan

ПРЕДИСЛОВИЕ

Комитасовские записи армянских народных песен представляют собой наиболее значительный и своеобразный раздел национального музыкально-этнографического наследия. Число этих записей достигало нескольких тысяч^{*}, однако, в силу известных обстоятельств они, подобно другим рукописям Комитаса, были рассеяны и дошли до нас в неполном виде; возможно, часть сохранившихся материалов еще не найдена.

К настоящему времени опубликовано около 400 образцов комитасовских записей народных песен. При подготовке данного академического издания мы самым тщательным образом исследовали все дошедшие до нас рукописи Комитаса (равно как и ряд материалов косвенного характера); в результате нам удалось довести количество образцов до 1800 (в это число входят порядка 60 записей, осуществленных — в известных нам источниках — не его рукой).

Комитас сам был намерен издать в сравнительно-аналитическом виде весь собранный им материал. Но практически ему удалось опубликовать только два небольших сборника: "Ряд народных песен Акна" и "Курдские мелодии" (эти сборники в 25 и 13 образцов были приложены к различным изданиям других авторов, их рукописные оригиналы не сохранились). Вероятно, не видя в обозримом будущем перспектив для напечатания остального материала, Комитас не подверг его полноценной научной и даже просто редакционной обработке, не успел и оформить его в виде единого целого или законченных разделов.

Среди сохранившихся рукописей, содержащих народные песни, есть несколько цельных единиц (тетрадей или записных книжек, отдельных внешне схожих и одинаковым образом записанных листов); наряду с этим встречается множество разрозненных записей. Имея в виду, что по меньшей мере две из числа цельных рукописных единиц обнаруживают определенную научную целенаправленность, составитель-редактор настоящего издания воздержался от того, чтобы объединить все сохранившиеся комитасовские записи в одно общее собрание, где распределение материала подчинялось бы тому или иному произвольно избранному принципу; вместо этого мы предпочли оставить авторские рукописные единицы в их первоначальном виде. Число подобных цельных единиц достигает 10; мы их условно называем сборниками и обозначаем порядковыми номерами.

Соблюдая целостность сборников, мы сочли необходимым привести в определенную систему и другие, разрозненные записи песен. Часть этих записей использована редактором для того, чтобы дополнить один из сборников Комитаса, основанный на тематически жанровом принципе, но дошедший до нас в крайне неполном состоянии; в процессе дополнения и расширения этого "жанрового" сборника учтена комитасовская словесно-тематическая классификация армянских народных песен. Некоторые, сравнительно немногочисленные записи послужили в качестве приложений к другим сборникам, таким, как "Песни Акна", курдские, турецкие и турецкоязычные песни и др. (все приложения, за исключением "жанровых", помещены следом за соответствующими сборниками, но отдельно от них). Остальные разрозненные записи представлены небольшими группами, каждая из которых включает напевы определенного рода — городские народные или ассимилированные фольклором авторские песни, инструментальные отрывки и т.д.

^{*} По данным М.Абегяна, относящимся еще к 1902 г. — "три-четыре тысячи" (см. М.Абегян, Сочинения, т. 5, Ереван, 1975, стр. 436), а собирание продолжалось, хотя и с перерывами, до 1914 года.

Комитасовские записи народных песен датированы лишь в крайне редких случаях. Основываясь на изучении косвенных данных, нами определено, хотя и несколько приблизительно, время фиксации и установлена очередность всех записей. Упомянутые 10 сборников и другие, не входящие в них материалы, распределены следующим образом:

Книга 1 (Собрание сочинений, т. IX)

Армянские народные песни

- Четыре песни из несохранившегося Первого сборника, 1890—1892, май.
- "Мушский Бингёл", 1891, октябрь.
- Сборник второй: "Записанные нотами национальные крестьянские народные песни и танцы...", 1894, февраль.
- Четыре песни из несохранившегося Третьего сборника, 1894, февраль.
- Сборник четвертый: "Ряд народных песен Акна", 1892—1895.
- Впервые публикуемые песни региона Аки (дополнение к "Ряду").
- Две грузинские песни, 1895, осень — 1896, весна.

Приложения: Комитасовские записи, которые дошли до нас:

- в сборниках "Азгаин" и "Ованисян", 1891—1895.
- в рукописи М. Екмаляна, 1895, осень — 1896, весна
- в песеннике "Сокровищница армянских песен".

Книга 2 (Собрание сочинений, т. X)

Армянские народные песни

- Сборник пятый, "Жанровый", 1898—1904.

Книга 3 (Собрание сочинений, т. XI)

Армянские народные песни

- Сборник шестой — "Этнографический" (первая половина), 1900—04.

Книга 4 (Собрание сочинений, т. XII)

Армянские народные песни

- Сборник шестой — "Этнографический" (вторая половина), 1904—06.

Книга 5 (Собрание сочинений, т. XIII)

Армянские народные песни

- Сборник седьмой — Ладово — звукорядный (модальный) 1907—1909 (факсимиле).
- Сборник восьмой — последние записи в Армении, 1913, август.

Книга 6 (Собрание сочинений, т. XIV)

Армянские народные и ашутские песни и инструментальные наигрыши

- Турецкие, турецкоязычные и курдские песни и наигрыши

Книга 7 (Собрание сочинений, т. XV)

Словесные фольклорные материалы

Подавляющее большинство народных песен записано Комитасом с помощью новоярмянской нотации. Напевы он фиксировал не в реально звучащей тональности, а помещал на ту или иную (как правило — постоянную) ступень диатонического звукоряда народной музыки в зависимости от их звукорядно-ладовой структуры. В результате, изложение мелодий, развертывающихся в одном и том же ладу, получалось *однотональным*; это позволило ему по возможности нагляднее показать ладовое строение напевов, сопоставить их по данному признаку, выявить

* В распределении материалов по томам, задуманном Р.Атаяном, в ныне осуществляемой публикации могут быть сделаны, в случае необходимости, некоторые изменения (Г.Г.).

* Основной диатонический звукоряд армянской народной и духовной музыки рассматривался Комитасом как ряд сплетенных мажорных тетрахордов.

взаимные связи и отношения ладов как ответвлений единой звуковысотной системы; одновременно значительно облегчались как запись, так и восприятие мелодий.

Подобная тенденция тональной "унификации" записей народных песен была для того времени, хотя и частной по своему значению, но интересной новинкой; к числу наиболее ранних изданных образцов такой записи относятся песни, приложенные Комитасом к своей статье "La musique rustique arménienne" во французском журнале "Le Mercure musical" (Париж, 1907). Практичность этого способа записи подтвердилась и тем обстоятельством, что в послекомитасовское время он получил распространение и своеобразное развитие, в частности, в фольклорных записях Б.Бартока.

В записях, осуществленных Комитасом с помощью армянской нотописки, хотя так или иначе и отражаются особенности темпериции ладовых звукорядов (во всяком случае — в основных чертах, без учета микрохроматических деталей), в настоящем издании при переводе песен на пятилинейную нотацию мы следовали комитасовскому принципу, а именно — сведению звукоряда к равномерно темперированному. Что касается абсолютной высоты звукоряда армянской нотописки, то Комитас всегда интерпретировал этот звукоряд как миксолидийскую гамму от тона ре; несмотря на это мы, исходя из соображений удобства, воспользовались другим соотношением, уже успевшим прочно укорениться в армянском музыкознании: по. э. ве. бе. хо. не. па = до. ре. ми. фа. соль. ля. си-бемоль (именно это соотношение использовал и С. Меликян при транскрипции песен "Этнографического сборника"). Записи, сделанные в пятилинейной системе самим автором, мы даем в их оригинальном виде.

При подготовке всего материала к публикации мы придерживались также следующих редакционных принципов:

Знаки альтерации при ключе нами проставлены по принципу, который Комитас применял сравнительно поздно (в музыкальных примерах к упомянутой выше статье 1907 г.) и наиболее последовательно. Его смысл — с помощью ключевых знаков дополнительно выявить особенности звукорядно-ладового строения мелодий. В общих чертах мы сохраняем также проявившуюся у Комитаса тенденцию: не уподоблять последовательность знаков при ключе той, которая принята для европейской мажоро-минорной системы. Для того чтобы предотвратить возможную путаницу, мы иногда добавляем при ключе "предупреждающий" знак (как, например, дополнительный *си-бемоль*, если при ключе стоит только *ля-бемоль*, который по инерции может быть ошибочно принят за *си-бемоль*).

Запись метра песен частично дополнена редактором. В тех случаях, когда в оригинале членение на такты отсутствует или не закончено только лишь потому, что оригинал представляет собой "полевую" скоропись, мы осуществили или дополнили это членение, проставив показатель размера в прямых скобках (что соответствующим образом отмечается и в примечаниях). В песнях "Этнографического сборника" (оригинал которого, подобно оригиналам других сборников, не является окончательно отредактированной работой), вместо обычных длинных тактовых черт мы проставляем короткие и длинные черты, следуя при этом авторскому методу, использованному в записях нескольких песен из того же сборника, приложенных к упомянутой статье во французском журнале: нет сомнения, что при подготовке всего сборника к печати автор также следовал именно данному методу. Песни со свободной метрической основой, не имеющие авторского членения на такты, оставлены нами без изменений; лишь между синтаксическими единицами, если они не отделены друг от

друга цезурой, нами проставлены короткие черты (что также отражается в примечаниях).

Темп исполнения песен указан автором лишь в опубликованных при его жизни сборниках и в нескольких рукописях (например, в рукописи 318) и главным образом только на армянском языке. К авторским указаниям мы добавили соответствующие итальянские термины. Во всех тех случаях, когда авторские обозначения темпа в рукописях отсутствуют, редактор настоящего издания отмечает общую характеристику темпа (в прямых скобках, на армянском и итальянском языках), воздерживаясь при этом от точных метрономических указаний.

В настоящем издании словесные тексты приведены в том виде, в каком они фигурируют в оригиналах. Только в тех случаях, когда песни имеют известные многострофные тексты (например, в "сюжетных" песнях), которые по тем или иным причинам лишь частично отражены в потных записях, мы даем необходимые дополнения в примечаниях, а в исключительных случаях — под нотами, в прямых скобках (недостающие слова извлекаются из других рукописей Комитаса или из каких-либо авторитетных словесно-фольклорных источников).

Песни, записанные Комитасом, в большинстве своем не озаглавлены: исключение составляют образцы из двух опубликованных самим Комитасом сборников, а также некоторые рукописи. Авторские заглавия песен из этих сборников сохранены и в настоящем издании (несмотря на то, что принципы выбора заглавий в них различны: например, в Акийском сборнике заглавия указывают на функциональное назначение песни, а в "Курдских мелодиях" — на те народные сказания, из которых взяты песенные фрагменты). Во всех остальных случаях в заглавие вынесены начальные слова песен — по аналогии с тем, как Комитас сам поступал в оглавлении песенников "Тысяча и одна песнь". Песни Акна в оглавлении приведены с двойными заголовками и соответствующими ссылками.

Существующие публикации комитасовских записей ("Этнографический сборник" вместе с акийским циклом, 1931 г., и "Второй этнографический сборник", 1950 г.) подробнеем образом сопоставлены с оригиналами; все обнаруженные в них опечатки, неверные прочтения (особенно многочисленные в публикации песен Акна — в сравнении с первым изданием этих же песен 1895 г.), а также спорные утверждения составителей сборников отмечены в примечаниях.

х х х

Разнообразное и чрезвычайно богатое музыкально-этнографическое наследие Комитаса, публикуемое в настоящем издании, включает записи, сделанные около ста лет назад. Да и к моменту записи большинство песен уже имело за собой долгую историю: это были либо песни, сохранившиеся с достаточно давних времен, либо их позднейшие варианты. Эти произведения, с одной стороны, представляют собой материальное выражение многовекового пути развития и традиций армянской народной музыки; с другой стороны, они позволяют проследить ту неразрывную связь, которая существует между музыкальным фольклором и жизнью народа и, будучи непосредственными порождениями этой связи, воспринимаются как истинные носители вечно живого духа народного искусства.

Многие песни имеют свое собственное неповторимое лицо: каждая из таких песен является плодом исключительно высокого мелодического мастерства и может служить убедительным доказательством природной музыкальности армянского крестьянина, его неограниченной способности к тому, чтобы каждый раз по-новому целенаправленно претворить

интонационный запас, накопленный в его памяти благодаря опыту многих поколений. Образный строй этих песен самобытен и всегда впечатляющ.

Включая в себя лучшее и наиболее характерное из армянской народной музыки, музыкально-этнографическое наследие Комитаса составило важнейший этап в истории национальной музыкальной культуры, сыграло большую роль в развитии армянского искусства, значительно обогатило арменоведение в целом. В то же время, благодаря в первую очередь именно песням комитасовского собрания, армянское народное музыкальное творчество заняло подобающее место в ряду музыкально-фольклорных систем разных народов в качестве высшей степени интересной, наделенной богатым образным содержанием и ярким национальным обликом составной части мирового фольклора.

В свое время музыкальный мир воспринял собранные Комитасом образцы как исключительно ценное явление в области всеобщего и восточного фольклорного искусства. Известные специалисты неоднократно отзывались о деятельности Комитаса: их наблюдения и замечания не только свидетельствовали о плодотворности его работы в области музыкальной этнографии, но и вывели значение достигнутых им собирательских, исследовательских и творческих результатов за рамки одной лишь армянской действительности. В данной связи уместно напомнить, что предпринятая Комитасом многосторонняя пропаганда крестьянской песни в Западной Европе стала одним из стимулов для укоренившегося здесь в начале XX века течения, суть устремлений которого заключалась в обновлении (а в каком-то смысле — и в оживлении) как европейской фольклористики, так и композиторского творчества с помощью народного искусства.

Яркими художественными достоинствами характеризуются также собранные Комитасом и представленные в его сборниках песни других народов; систематизация и хронологическая классификация всех материалов, собранных Комитасом за более чем двадцатипятилетний период, предоставляет нам интереснейшие данные для изучения также всей творческой и научной деятельности этого музыканта, почти фанатически преданного идее прославления народного музыкального искусства.

Р. АТАЯН

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԵՐ

Չորս երգ Կոմիտասի Առաջին ժողովածուից

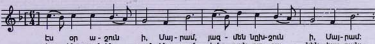
1. ԲՈՍՏԱՆ ԵՄ ԴՐԻ



Բոս - տան եմ դը - ըրի վեր է - եա դա - ըին, ջե -
լավ մեկ շա - մամ օ - ըրիս - կեմ յա - ըին, Աստ -
ված շեն պա - խի ես տար - վան տա - ըին:

Բոստան եմ դրի վեր եմա դարին,
Չիլավ մեկ շամամ օրդիսկեմ յարին,
Աստված շեն պախի ես տարվան տարին:
*Արե՛, յա՛ր, արե՛, խառվ մի՛ մնա,
Աստղվորիս մալ՝ ճի քե չի՛ մնա:*

2. ԷՍ ՕՐ ԱՇՈՒՆ Ի, ՍԱՅՐԱՄ



Էս օր ա - ջուն ի, Սայ - րամ, յագ - մեն նդիս-ջուն ի, Սայ-րամ:
Վայ Սայ-րամ, Սայ - րամ, Սայ - րամ, իմ ջան քյո ջա - նին հայ-րան:

3. ԵՐԹԱՆՔ ՀԵՐԵՐԻՆ, ԼԱԼՈՒՆ



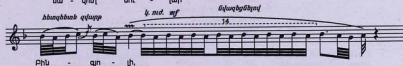
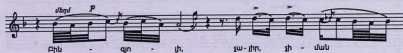
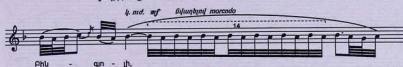
Էր - Թաճը Ի՛է - ըն - ըին, Լա - լու - խան,
Կը թի թուս մա - քին, Լա - լու - խան,
ոհ - խար վոր քե - ըին, Լա - լու - խան:
եմ - քի տու - րա վին, Լա - լու - խան:

4. ՄԵՐ ԹԱԳԱՎՈՐԻՆ ԻՆՉ ԿՈՒ ՊԻՏԵՐ

Մեր թա - գա - վո - լին ի՜նչ - կու պի - տեր,
 Սուրբ եղ - ռոր - դու - թյուն հ'աջ - մե - կայ - ներ,
 որ թա - գին շուտ գեր ջո - ռե - մոռ,
 քա - ռով հ'յուր տուն գեր:

5. ՄՇԵՑՈՑ ԲԻՆԳՅՈԼԸ

Մանր. *Largo*
 մեղմ *p* ոչ զանազ *մվազեցմնեով՝ decrescendo*
 հար-բարդ յո - լի 14
 վուր-դում գել - դիմ *զվազթ*
 Բին - գյոլ սու - ի *մվազեցմնեով՝ decrescendo* 18
 հասպանքով և շտապ *aspirazione հագագ*
 ետ - դան ա - ջար.



Խաղաղության լույսը վերադառնալով
 Բիս-գր-լի մարդան աղաթ.
 Արագ-սու-ի բող-բու-լա-դու գյալի.
 Չայիր-չիման սավորդ սու-լար Բիս-գր-լի, Բիս-գր-լի:

Նարի դաղար աշար աշար
 Բուրա գյալում Բիս-գր-լի դաղար,
 Աղան-աղան դարի դաղար գյալի.
 Չիլագ սըմբուլ գյուլ հաղաճար աշար լույս Բիս-գր-լի:

Ժողովածու երկրորդ

*"Չայնապոլսած ազգային՝ գյուղական-ժողովրդական
երգերի, պարերի հավաքածու"
Հավաքեց և ձայնագրեց Մոդոնոն Ալվազ Մարկիսիպազ Սողոմոնյան
միասրան Ս.Էջմիածնի [18]94, 9 Բ [փետրվար], Ս.Էջմիածնի*

6(1). ՆՈՐ Ա ԲԱԶՎԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱԼԵՆ

ԲՃ.Չափավոր. Andantino

Նոր ա բազ - վել տա - ռի լա - լեն,
թող մեռ - նի տա - ալը - ալի բա - լեն. Նա - նի, Նա - նի,
Նա - նի, Նա-նի, Նա - նի, Նա - նի քան. թող մեռ-նի տա - ալը-ալի բա-լեն,
ող-րում եմ, լա - վիս եմ, չեմ գը-Նա, Նա - նի քան:

Նոր ա բազվել աքի լալեն,
Թող մեռնի տապրալի բալեն.
Նանի, մանի, մանի, մանի,
Նանի, մանի քան.
Թող մեռնի տապրալի բալեն:
Ողբում եմ, լալիս եմ,
Չեմ գնա, մանի քան:

Եկան զերին եզն ու գոմեշ,
Չեռաք քցցի Աստղծու փեշ:

Եկան զերին մեր ձիանիք,
Մեծից հասավ մեր գիւնիք:

Եկան զերին մեր կովերը,
Հայերին քցցին ծովերը:

Մարտդամիչ, դու ձուռ աքի,
Ղարիք աղբեր, դու տուն աքի:

Յար, ամպիլ ա՝ ձուռ չի գալիս,
Ղարիք աղբեր տուն չի գալիս:

Եկա հասա Էջմիածին,
Քեզի մեռնեմ, Աստվածածին:

Երևանա ճամփին դուզ ա,
Թագավորը սաղար կուզա:

Թըղթերն եկան այլում-փայլում,
Որն ազապ էր, որ մըշանում:

Թագավորի ղեղամ պուզը,
Մալդարներին քոմին դուզը:

Արևն առավ Կողբա տարին,
Ե՞րբ կըլըմի երեք տարին:

Արև դիպավ Կողբա տարին,
Ե՞րբ կեռասնեմ ես իմ յարին:

Մալդար տամեղ մըղմուռ ա,
Տեր իմ Աստված, ազատ արա:

7(2). ՄԱՅՐԻԿ, ԵՍ ԳՆՈՒՄ ԵՄ

ԴՃ. Չափավոր. Andantino

Մայ-րիկ, ես զգ - նում եմ,
 դու կե - ցիր քա - ռով,
 դու իմ յա - ռը պա - հե ալ քոյ - քով,
 զա - ռով, ա - վաղ, դեռ, զա - ռով:

Մայրի՛կ, ես գնում եմ, դուն կեցիր քայտով,
 Դու իմ յարը պահե ալ քոտքով, զարով,
 ավաղ, դեռ, զարով.
 Վախենում եմ գնամ մեկ գլուխի յարով,
 Մայրի՛կ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

Ջիւաները համին մետրիկականը,
 Գիշեր ցերեկ կրակն ընկավ իմ ջանքս,
 Մնաց մորմորեղեն իմ խղճով մանրս,
 Մայրի՛կ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

8(3). ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ՎԱՐԴԻ ՀՈՎԻՆ

ԲՃ. Միջակ. Moderato

Կայ - նել ես վարդ - դի հո - վին, լե, լե,
 ճա - մին տա ռո - ջի մո - վին, լե, լե,
 լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե:

Կայնել ես վարդի հովին,
 Լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 Ջամին տա դոշիդ մովին.
 Վիս, մամի ջան, ես դարդի եմ:

Կայնել ես ախա-թախա,
 Շափաղուդ տուղը կախ ա,
 Սև տղա կաքմիր արջիկ
 Թող քցենենք իրար յախա:

Կայնել ես քախի հովին,
 Ջամին տա յախիդ մովին:
 Դու սիրուն, քու յարդը գեշ՝
 Երենկ քու ծոց քըմողին:

9(4). ՁԻՄ ԳԼԽԻ ՖԱԹԵՆ ԿԻՏԱՄ

ԲՃ.ԱՃ. Միջակ. Commodo

Ձիւմ գլխ - խի ֆա-թեն կի - տամ,
 դեհ, խա - տա, խա'ն թելն ի ծո - վեն:
 Լող - վի - ռին մեկ լե եա եմ,
 չեմ խա - տա դաւ թելն ի ծո - վեն:
 Ծառ, ա - ռի', յար, ա - ռի', յա - ռոս յոթն աղ - ըն - կի,
 Ծառ, ա - ռի', յար, ա - ռի', յոթն լի - լա - ըն - ռոս,
 Ծառ, ա - ռի', յար, ա - ռի', յոթն վար - իմ ջա - դեմ տամ ի - ռաւ:

-Ձիւմ գլխի ֆաթեն կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:
 -Լողվորին մեկ լե եա եմ,
 Չեմ խամա դաւ թելն ի ծովեն:

Յա՛ր, ադի՛, յա՛ր, ադի՛,
 յարդս յոթն աղքատ ունի,
 Յա՛ր, ադի՛, յա՛ր, ադի՛,
 յոթն էլ զաքցել են կարծիս,
 Յա՛ր, ադի՛, յա՛ր, ադի՛,
 քաղցիս միջին վարդի ծառ,
 Յա՛ր, ադի՛, յա՛ր, ադի՛,
 վարդը քաղեմ տամ իրամ:

-Ձիւմ վզի վզեց կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:

-Ձիւմ մոջքի մոկապ կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:

-Ձիւմ մատի մատեց կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն, թելն ի ծովեն:

-Ձիւմ ոտաց մաշիկ կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:

-Ձիւմ խազի կապան կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:

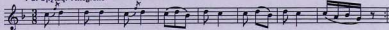
-Ձիւմ քրքի խցզեն կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:

-Ձիւմ մջքի շապիկ կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:

-Ձիւմ կրծքի կրծկալ կիտամ,
 Դեհ, խամա, խա'ն թելն ի ծովեն:

10(5). ՀՈՏԵԼԼՈ ՋԱՆ

ՌՃ. Միջակ. Allegretto



Հո-տել - լո, ջան, հո-տել - լո, դա-լա - լո, ջան դա-լա - լո:

Հոտելլո, ջան, հոտելլո,
Դալալո, ջան, դալալո:

-Կանաչ արտի քանարը,
Հոտելլո, ջան, հոտելլո,
Վառավ սրտիս ֆանարը:
Դալալո, ջան, դալալո:

-Կանաչ արտը հաց տարա,
Հոտելլո, ջան, հոտելլո,
Յարդս տեսա՝ նո դառա:
Կըզար շիրին, դալալո:

-Ջախլի ճամբեն նրոնի ծառ,
Խնձոր քալեմ՝ արի տար:

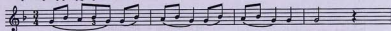
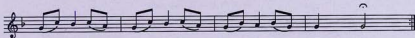
-Ժամի դոնեն դուքս կըզաս,
Երագի պես լուս կըտաս:

-Ես իմ երխար տվել եմ,
Դու քու երխար ե՞տ կտոզես:

-Չիք արխալուր, քաջգու կար,
Լավ տղա ես, արի տար:

11(6). ԳԱՐՈՒՆ Ա՝ ԶՈՒՆ Ա ԷԿԵԼ

ԳԿ. Չափավոր-Միջակ. Sostenuto

Գա - րուն ա՝ ձուն ա է - կել,
Յա - լուն ինձ նից ա սա - ռել:վալ, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
ախ, մեռ-նի, վալ, ալ յար, սա - պը-պի քա - լել:

Գարուն ա՝ ձուն ա էկել,
Վալ, լե, լե, լե, լե, լե,
Լե, լե, լե, լե, լե,
Յարդս ինձնից ա տառել:
Ա՛յ, մեռնի, վա՛յ, ա՛յ յար,
սապըլպի քալին:

Ի՞մ աղբերս հանդումն ա,
Մոված, ջրի քանդումն ա:

Ջամին փչում ա պաղ-պաղ,
Ջիգարս արել ա դաղ:

Մովը իմ մահն ա տամում,
Մարդկանցից առֆն ա տամում,

Խարար արել իմ մանին,
Աղբոս դագաղ դղին:

12(7). ԱՅ ՏՂԱ ՄԵՐ ԳԵՂԵՑԻ

Այ. Միջակ. Allegro moderato

Այ տղ - ուս մեր գե - ղե - ցի, հե - ղե յա - լմ, օյ, օյ,
 Բե - ղա - նը Ե - կե - ղե - ցի, հե - ղե յա - լմ, օյ, օյ,
 դու - ռմ բա - 20 - նա դուր - բան, թիւ - մա զա - լմ, օյ, օյ,
 դու - ռմ բա - 20 - նա դուր - բան, թիւ - մա զա - լմ, օյ, օյ:

Այ տղա մեր գեղեցի,
 Հեր յաղմ, օյ, օյ,
 Դարձնա յաղմա դուրան,
 Թիւմա յաղմ օյ, օյ:
 Բերանդ եկեղեցի,
 Հեր յաղմ, օյ, օյ,
 Դարձնա յաղմա դուրան,
 Թիւմա յաղմ օյ, օյ:

Ես քեզ որտեղ սիրեցի,
 Մեխակի ծառի տակին:
 Բարդու ծառը բարձր ա,
 Միրամ յարը քաղցք ա:

Ոնց քաղա ես՝ քար չունիս,
 Ոնց թքնի ես՝ հով չունիս:
 Երկունքի դու ինչպե՞ս
 Իջնելու տունդ չունիս:

Կարմիր քարը տաշած ա,
 Բոլոր միջին քաշած ա.
 Ի՞նչ անեմ որ քաշած ա՝
 Միտուց հալած մաշած ա:

Կողքս ապրը փլած ա,
 Եռաբանդով շարած ա.
 Ի՞նչ անեմ որ շարած ա՝
 Հերը որդուց հանած ա:

13(8). ԴՈՐ ԱՐԻ (ԿՈՒՐՏԻԿ ՈՒՆԻՄ ԴԵՂԻՆ Ա)

Աճ. Միջակ. Allegro

Դուն ա - ռի, դուն ա - ռի, դուն, աղ - քեր,
 Կուր - տիկ ու - նիս՝ դե - դին ա,
 ա - ռի իմ իմ իմ - ռիտ աղ - քեր:
 յա - ռի ռո ծեր գե - դին ա:

Դոմ արի, դոմ արի, դոմ, աղբեր,
Արի, իմ խորոտ աղբեր:

Կուրսիկ ունիմ՝ դեղին ա,
Իմ յարը ձեռ գեղին ա:
Դոմ արի, դոմ արի, դոմ, աղբեր,
Արի, իմ խորոտ աղբեր:

Մեր քաղին կար քաղմանչի.
Շիվ կա շիվի մման չի:
Թռփուն, քոփուն դուս եկան՝
Մեկն իմ յարին մման չի:

Արի երբամբ մեր քաղը,
Դուս տանք շամամի քաղը:
Երեսիդ քրտինք շաղը,
Ջաղել ես սրտիս դաղը:

14(9). ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ՝ ԿԱՆՉՈՒՄ ԷԼ ՉԵՍ

ԳՃ. Միջակ - Չափավոր. Sostenuato

Կայ - նել ես՝ կան - չում էլ չես,
բո - յի - ցըր ա - մա - չում չես,

վա, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե:

Կայնել ես՝ կանչում էլ չես,
Վա՛յ, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
Բոյիցըղ ամաչում չես,
Յար, վա՛յ լե, լե, լե, լե, լե, լե:

Կայնել ես դեմ ամբողջին,
Կխաղաս քո վըզնոցին.
Երկու շամամ քո ծոցին,
Ջովատակ թուրինք քո ծոցին:

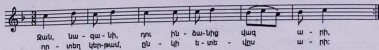
Լուսավորյա հավուզը,
Հագել ես դամավուզը.
Էդ ծառերի խաֆերը,
Արեք գնամք էն դուզը:

Մեր քարոքըր քարծր ա,
Միբա՞ծ յարը քաղցր ա.
Աղբիկ, ումուղջոտ մեռնի,
Ինչո՞ւ չասիր փախցրա:

Կայնել ես վանքա հովին,
Հու՛ղ տա դոշիդ մուլիմ:
Երենել քո ծոց բնուդիմ,
Երկու շամամ բոնուդիմ:

15(10). ՋԱՆ, ՆԱԶԱՆԻ

ԴՃ. Միջակ. Allegro



*Ջան մազամի, դու ինձամից վազ արի,
Որտեղ կեղթամ՝ ընկի ետեվյա արի:*

Ջանի բոլորը իրար ա, մազամի,
Յաման քույրիկ, մի դեմ՝ տեսնեմ իմ յարին:

Ջան մազամի, գլխիս խնկը տարել ես,
Ասլոմի պես ինձ դարձեալ արել ես:

Աղջիկները բռի-բռի ելան բաղնիքը,
Որն էր ավել հազել, որը՝ կարմիրը:

Արջում էր բարձած ձիու քեռները,
Արի, արի, քեզի տամեն լեռները:

Ասեմ՝ աղջիկ, արի դուրս մի բանա,
Ես էլ շատ դարդյու եմ, ես չեմ դիմանա:

Միտում աղջիկ, մի լաց, մեզի հարս կեցնես,
[.....]:

16(11). ՊՈՒՇՈՒՐ ԱՂՋԻԿ, ՄԻ՝ ԹՈՒՐ

ԱՃ. Հափավոր-Միջակ.
Allegro-Moderato

Պուճուր աղջիկ, մի՛ թո՛ք,
Բարով քու մարդը մեռնիր,
Չեմ ղըմշում ամի՛ծեմ,
Օր, օր, օր, օր,
Օր, օր, օր, օր,
Օր, օր, օր, օր, օր, օր:

Պուճուր աղջիկ, զալճեմ ես,
Ծամբըդ աղալում ես,
Անեմ ինձի տեմալուս
Շարքի պես հալում ես:

Պունուր աղջիկ սևավոր,
խալխի դռներին ստվոր,
Գնա՝ մերդ կանչում ա,
Ինձի շանի մեղավոր:

Պունուր աղջկա տերը,
խոսքն ա տվի հերը,
Յոթը տարի սերտություն՝
Չի տալի քյաֆուր մերը:

17(12). ԳՈՒԹԱՆԸ ՎԱՐԱՓՈՍԻՆ

ԱՃ. Միջակ. Moderato

Գոս - քա - նը վա - ռա - փո - սին,
Կար - միր խըն - ծոր եմ քա - դե,

շող - թը տըղ - վեց աղ - ա կո - սին:
տա - ռեց իմ աղ - քոր փե - սին:

18(13). ԱՐԻ, ՍԻՐՈՒՆ

ԲՃ. Չափավոր - միջակ. Moderato

Ա - թի՛, սի - ռուն, իմ դու սր - ռուն,
հա - զար եր - նակ եր քու տի - ռուն:

*Արի, սիրուն, իմ դու սիրուն,
Հազար էրնակ էր քո սիրուն:
Ես քեզի սրտով սիրեցի,
Ինչ ուզեցիր քեզ տվեցի.
Արի՛, սիրուն, մի՛ գնա, սիրուն,
Հազար երանի քո տիրուն:*

Աղջի համով, արի ծամով,
Երբանք քաղը սազ ու դամով.
Դու մեր տանը, ես ձեր տանը,
Դու ես իմ սիրելի ջանը:
Դու կայմել ես գյուղի դարին,
Աչքդ քցել ես են սարին.
Դու կանչի քո ֆիդան յարին,
Դու մեր տանը, ես ձեր տանը:

Այ, սիրուն աղջկա տերը,
Խոսքը տվել է իր հերը.
Օխտը տարի եսիրություն՝
Չըտվեց են քյաֆուր մերը:
Տանձի ծառին դուռ կլիներ,
Նուսն ծառին փուռ կլիներ.
Երնեկ են ֆիդան աղջկանը՝
Սիրած յարին քուռ կլիներ:

19(14). ՅԱՐ, ԼԵ, ԼԵ (ԾԱՌԻ ՏԱԿԻՆ ՀՈՎ ՔԱՄԻ)

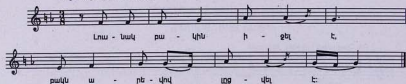
ԲՃ. Միջակ. Allegretto



Ծաղի տակին հով քամի,
 Մահրամեղ դողմ տանի.
 Ես դու երբանը դատաւտան,
 Ում դամբան ա՛ր թող տանի:

20(15). ԼՈՒՍՆԱԿ ԲԱԿԻՆ ԻՋԵԼ Է

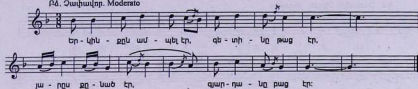
ԳԿ. Չափավոր. Sostenuto



Աղջի, արի փախցնեմ,
 Թող զեղովն ասեմ՝ սուտ ա:

21(16). ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ ԷՐ

ԲՃ. Չափավոր. Moderato



Երկինքն ամպել էր,
Գետինը թաց էր,
Յարս քնած էր՝
Գյարդամը թաց էր:

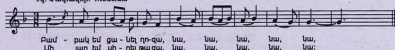
Շորոր դու շնչիկ յար,
Տնամ դու ո՞ւմն ես.
Իրավ եմ ասում՝
Իմ սրտի առնմ ես:

Երկինքն ամպել էր,
Գետին շաղիթով.
Ես քեզ սիրել եմ
Անուշ տաղերով:

Երկինքն ամպել էր,
Գետինը մուր էր.
Ես քեզ սիրել եմ.
Թո՛ղ ասեմ սուտ էր:

22(17). ԲԱՍՐԱԿ ԵՄ ՑԱՆԵԼ

Դկ. Չափավոր. Moderato



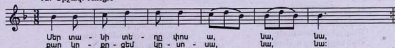
Բամբակ եմ ցանել դոգա,
Նա, մա, մա, մա, մա,
Սի յար եմ սիրել թագա:
Նա, մա, մա, մա, մա:

Մեր արտերի քիյանը,
Ես չեմ առնի պիյանը:
Ով որ ինձ տա պիյանը,
Աստված ամեն դիվանը:

Վարդ եմ քաղել մաղերով,
Վայր եմ դրել շաղերով:
Հրես եկավ իմ յարը,
Կարմիր խմճոր խաղաղով:

23(18). ՄԵՐ ՏԱՆԻ ՏԵՂԸ ՓՈՍ Ա

ԴՃ. Միջակ. Allegro

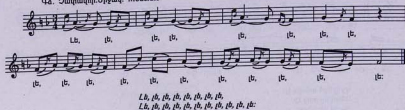


Մեր տանի տեղը փոս ա, մա, մա,
Քար կըցեմ՝ կատսա, մա, մա,
Աստված սիրող, քան մ'ասեր, մա, մա,
Թագա յարքս ափսոս ա, մա, մա:

Գնա ասա իմ մամին
Ջվան կապի տողանին,
Առջի ծեծը վեկային
Պանի կորած խոզանին:

24(19). ԼԵ, ԼԵ (ԱՆ, ԻՄ ԿԱՆԱԶԿԱԹՑ ԵՐԻՄԱՆԻ)

ԳՃ. Չափավոր. Միջակ. Moderato

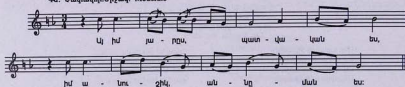


Այս, իմ կամաչկոր շիրմանի,
 ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ:
 Արի մի պաշտով ինձ շահի,
 ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ, ԼԵ:
 Այ ճրագը դրիք բարը,
 Այս, դու կերար իսկապես կարը:
 Այս, կարմիր յայտին կապել ես,
 Մեր տղերքին դու խաթել ես:
 Պարտեզումը ման ես գալիս,
 Արևի պես փայլ ես տալիս:

Մաս(ը)սա սարը դամբար ի,
 Սիրտըս արնով քանից արի:
 Ես դու իրար սիրեցինք,
 Ես իմ մուշկուտ թարկ արհմը:
 Զեզ եմ ասում, ո՞վ ես այ աղջիկ,
 Ասա տեսնեմ ո՞վ աղջիկն ես:
 Պաղ աղբյուրի պես սառն ես,
 Չհասկացող մարդուն դառն ես:

25(20). ԱՅ ԻՄ ԹԱՐՍ

ԳՃ. Չափավոր. Միջակ. Moderato



Այ իմ յարքս, պատվական ես,
 Իմ անուշիկ, անմեղ ես:

Առվի առաջ քոր ա գալում,
 Խոսքերդ ինձ դուր ա գալում:
 Մեկը շնկա ինձ իսկապես
 Եան աղջիկը որ ա գալում:

Կայնեղ ես, յա՛ր, քախա-քախա,
 [Զո] լաչակիդ տուտը կախ ա.
 Իմ յարք մեք տունն ա եկել,
 Ես գիշեր ինձի դռնախ ա:

28(23). ՂԱՐԻԲ ԵՄ, ՆՈՐ ԵՄ ԵԿԵԼ

ԴՃ. Միջակ-Չափավոր. Allegro moderato



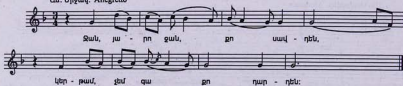
Ղարիբ իմ, նոր իմ եկել թեզի, աղջիկ,
Մի յայտոյս գլուխ իմ ղոկել թեզի, աղջիկ:

Աղջի, անունդ Տիրամ,
Պազ'մ տառ աստուծոս սիրուն,
Օրդակ ես ու գլոխն ես,
Ջեշտան ես ու չղին ես,
Արի ասա իմ մեղք,
Հալվել ա սրտիս եղք:

Համ օրդակ ես, համ դազ ես,
Տեղոց-տեղ օյնմբազ ես:
Կամայ արտը հաջ տարա,
Յաջիս տեսա՝ ետ դառա:
Խնձոր տվա՞՛ ես յառա,
Ես ինչ թեթախտ յար դառա:

29(24). ՋԱՆ, ՅԱՐՈՒ ՋԱՆ, ԶՈՍԱՎԴԵՆ

ԱՃ. Միջակ. Allegretto



Ջան, յարո ջան, ջո սավդեմ,
Կեղքամ, չեմ գա ջո դարդեմ:

Բարձր ասրից ջար կգա,
Մի տեսք, քի ո՛ր կգա.
Ի՛նչ անի հերմ մեղք,
Աղջիկ տեղն դուր կգա:

Աղջի, անունդ Մայի,
Ծակատը բուր շափի,
Մի պալ կուզեմ՝ երկու տու,
Աստված արքեղը պահի:

Բաղի միջին վարդ կըլի,
Բաղի շունը դարդ կըլի.
Աղջի, դու կամայ խափ,
Դարա տեղից մարդ կըլի:

Չաշղամ թերեք չայ անեմ,
Մեր դյուծինն փայ անեմ.
Մեր դյուծինն սաղ ջի,
Մուփրի վրեն աղ ջի:

30(25). ԴԵ ՅԱՐ, ՅԱՐՈ

ԲՃ. Միջակ. Allegro vivace



*Դե յար, յարո, դե յար, յարո, յարո քան,
Իմ սիրելի յարո դու ես, յարո քան:*

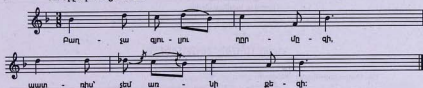
Դե, եղանակը հովաքավ, յարո քան,
Միքի, իմ սիրտը գովաքավ, յարո քան,
Ախ, դուժմանս ինձի ատեց, յարո քան,
Բայց աչքերն էլ կուրացավ, յարո քան:

Դե, հավանքը ցրտել ա,
Յարս ինձի քալ խրկել ա,
Փախել էի օտար աշխարհ,
Հեքս հազարներ դրկել ա:

Դե, հավանքը տաքացավ,
Յարս էլ ինձի մոռացավ,
Ախ, ի՞նչ անեմ որ մոռացավ,
Հորս տմիցը հեռացավ:

31(26). ԲԱՂՉԱ ԳՅՈՒԼՅՈՒ

ԴՃ. Միջակ. Allegro vivace



*Բաղչա գյուլյու դրամբզի,
Պատոխս՝ չեմ անեմ քեզի:*

-Այ տղա, դու աղա ես,
Աղա չեմ, քա զաղա՞ ես.
Խաչարտություն մի՞ աղա,
Դու մի քուլի գյաղա ես:
-Ես մի ազնիվ տղա եմ,
Միամոր սաղաղա եմ.
Խաչարտություն չեմ անի,
Աղջիկներին աղա եմ:

-Դու գիտես քաջված վարդ ես,
Ուսում չունես, անկարդ ես.
Մի քուլ քցիր լոմբակո,
Դու էլ ասիր մի մա՞րդ ես:
-Գուրանդ հոլա, հոլա,
Գուլի հագնողն ա քուլա.
Բանի քոլություն անես,
Բեզի ատնողն ո՞վ ա:

32(27). ԶՐԴԱՐՈՎ ՋՈՒՐ Ա ԳԱԼԻ

ՐՃ. Միջակ. Moderato

Ջրո - դա - թով ջրո ա գա - լի,
մա - իա - նա ջե - նիս կա - նի,
նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա,
նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա,
սի տե - սեջ ուր ա գա - լի,
յար տես - նա ա գա - լի,
ի՞նչ - թես ե - կալ իմ յա - թո՞ւ
սեջ - քին ու - կե ջա - մա - թո՞ւ

Ջրհարով ջրո ա գալի,
Նա, մա, մա, մա, մա, մա,
մա, մա, մա,
Մի տեսե՛ք ո՞ր ա գալի.
Հոն եկա՛վ իմ յարդ:

Մահամա քննիմ կանի,
Նա, մա, մա, մա, մա, մա,
մա, մա, մա,
Յար տեսնե՛լու ա գալի...
Մեքքիմ ոսկե քամարդ:

Դամիշում դամա միջիմ,
Աքքում չարիսա միջիմ.
Ինձ մի խաղոտ յար ունիմ
Ուտում ա խալիսա միջիմ:

33(28). ԱՐԱԶԸ ՀԵՇԱՅԵԼ Ա

ԱՃ. Զափավոր-Միջակ. Moderato

Ա - թա - զո հեշ - տա - ցել ա, յա՛ր,
ճամ - փե - ջո կոշ - տա - ցել ա, յա՛ր,
լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,

Արազը հեշտացել ա, յա՛ր,
Լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
Լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,

Ծամիկեքը կոշտացել ա, յա՛ր,
Լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
Լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,

Խաբար արեք իմ ճամփն,
Մուշտարին շատացել ա:

Արագը բուզ ա բոմն,
Քյանքյուլը բուզ ա բոմն,
Տեղ տվեք ես ամե կեմամ,
Իմ յարմ ինձ բեզ ա բոմն:

Կապուտ քուտակ եեծել եմ,
Արագին մոտեցել եմ,
Արա՛գ, դու ինձ ճամփա տու,
Յարիցս կարոտցել եմ:

34(29). ԲԱՐԱԿ ՄԵՋԷԻՍ ԶԱՍԱՐ ՊԻՏԵՐ

Աճ. Միջակ, Allegro moderato

Բա - րակ մեջ - քիս քա - մար պի - տեր,
յուս - կեն, ախ, շուպ - կեն ինձ պի - տեր,
զը - նա զա - լով եմ, զը - նա, զա - լով եմ,
զը - նա զա - լով եմ,
քեզ խոս - տա - նով եմ,
քեզ խոսք տա - նով եմ:

Բարակ մեջքիս քամար պիտեր,
Յուսկեն, ա՛խ, շուպկեն ինձ պիտեր.
Գնա, գալլո՛ւ եմ, քեզ խոստանլո՛ւ եմ,
Գնա, գալլո՛ւ եմ, քեզ խոսք տալլո՛ւ եմ:
Սիրել եմ ևս չուխալորը,
Էդ տուլաշ տղեն ինձ պիտեր:
Գնա, գալլո՛ւ եմ, քեզ խոստանլո՛ւ եմ,
Գնա, գալլո՛ւ եմ, քեզ խոսք տալլո՛ւ եմ:

Թագա քաղ եմ ես առել, յա՛ր,
Եկեյաքս դաղ ես արել, յա՛ր,
Ոտըս դուշմանի մեջը, յա՛ր,
Լացլու ծիծաղ եմ արել, յա՛ր:

35(30). ՊԱՐՏԵԶՈՒՄԸ ԽԱՂ ԵՄ ԱՍՈՒՄ

Գկ. Միջակ. Allegro sostenuto

Պար - տե - զու - վը Խաղ Եւ ա - սում,
քեզ սի - լո՛ւ ինձ մա - շե - ցի,
սո - խա - կի պես ստղ Եւ ա - սում,
դեռ իմ սի - լումն պաղ Եւ ա - սում:

Պարտեզումը Խաղ Եւ Ասում,
Սոխակի պես տաղ Եւ Ասում,
Քեզ սիրելով ինձ մաշցցի,
Դեռ իմ սիրումն պա՛ղ Եւ Ասում:
Մեր բակը արի փողոց,
Գլուխս զարկի քորոց,
Ով որ իմ ղեկսարմ անի՝
Չտեսնի՛ քուխտ օրորոց:

Կայնե՛լ Եւ մալի վրե՛ն,
Չիմարի՛ ծառի վրե՛ն,
Ֆիճո՛ Ֆառը դրե՛լ Եւ
Ենկի՛կ քյաքյու՛կը վրե՛ն:
Սարի գլխի՛ ծիլ խառը,
Շամ տղի՛ ամառ՝ իտաղ,
Ուզի՛ կանչե՛մ իմ մտաղ,
Կտորի՛ դուշմանի՛ թաղ:

36(31). ՈՒՆՁԻՆԱՐ, ՅԱՐ, ՅԱՐ

Աճ. Միջակ. Allegro

Ուն - ջի - նար, յար, յար, թո՛ւ - ջի - նար, յար, յար,
Եւ ճե - զի տե - սա շը - լապ - կով, յար ջան:

Ունջինար, յար, յար,
Թունջինար, յար, յար,
Եւ քեզի տեսա
Շլապկով, յար ջան:
Էս յամն պապուկ,
Էն յամն պապուկ,
Իզդիքցին կառնեմ՝
Ոտքերն էր սապուկ:

Ունջինար, յար ջան,
Թունջինար, յար ջան,
Նոր եկե՛ր, զմաց,
Ջամարով յար ջան:
Էս յամն էր յոնջա.
Էն յամն էր յոնջա.
Իզդիքցին կառնեմ,
Ինձ տանի՛ Գ-յամջա:

Ունջինար, յար ջան,
Թունջինար, յար ջան,
Կրեքե՛մ կազի՝
Ճակատդ սազի:

Խնձոր ունիմ, կծած ա,
Բոլորքը վառով նախշած ա,
Երբայրս ուզեց, չտվի,
Ասի՜ յաթիս ղրկած ա:
Նախարատափին խնկի ծառ.
Խնձոր քցեմ, արի տար.
Ուրբար, շարար քեզ մոլլար,
Լույս կիրակե արի տար:

Երբորս համդին տեսա,
Ջրերի քանդին տեսա,
Ուզի հաղ հարցնեմ՝
Բոխախի խալը տեսա:
Ջորասարի աղբոջ,
Միջի խուր-խուր գյաղեջը,
Նստոտած քարի վրեմ,
Կանչում եմ լավ դաղեջը:*

41(36). ՂԱՐՍԱ ԲԵՐԴԵ ԲԼԵՐ Է

ՌՃ. Միջակ. Moderato

Ղար - սա քեր - ոլը քը - լեր է,
յա - րըս տա - կը քը - ներ է,
վա), լե, լե, լե, վա), լե, լե, լե,
վա), լե, լե, լե, վա), լե, լե, լե:

Ղարսա քերոջ քեր է,
Վայ լե, լե, լե,
Վայ լե, լե, լե,
Ցարս տակը քներ է,
Վայ լե, լե, լե,
Վայ լե, լե, լե,
Չեմ տվի՝ ձեռնս լառավ,
Մազյամ ինձմեմ չորեր է:

.....

42(37). ՀԱՄ ԴՈՒ ՄԻՐՈՒՆ

ՍՃ. Միջակ - Չափավոր. Moderato

Համ որո սի - րուն, համ քու տա - մ, խամ - քա - քի,
քուս - տակ ծը - ծիդ մեջ - տե-դի խա - մ, խամ - քա - քի:

* Այս երգը երկու եղանակ ունի. առաջին տողը Շիրակի եղանակն է, երկրորդը՝ Իզմիրի. չափը քորթովին համապատասխան, եղանակը՝ այլ: Խոսքերի զանազանությունը փոքր է, միայն քաղբառն է փոխվում, մենք գերադասեցինք Արարատյան քաղբառը (ծամք. Կամխատախ):

Չորս երգ երբորդ ժողովածուից

43. ՀՈՎ ԱՐԱ, ՍԱՐԻՐ ԶԱՆ

Allegro

Հով ա - ռա, սա - ռի՛ր զան, հով ա - ռա,
 Իմ դար - ռին դար - ման ա - ռա:
 Սա - ռն - ռո հով ջն ա - ռա,
 Իմ դար - ռին դար - ման ա - ռա,
 Իմ դար - ռին դար - ման ա - ռա:

Հով առա, սարի՛ր զան, հով առա,
 Իմ դարդին դարձան առա:
 Սարերը հով չեն անում,
 Իմ դարդին դարձան անում:

Հով արեք, սարի՛ր զան, հով արեք,
 Իմ յարին խաբար տարեք:
 Սարերը հով չեն անում,
 Իմ յարին խաբար տանում:

Ապաքան քարձր տեղ ա,
 Զորը եկվաճդի դեղ ա:

Միթա՞ծ սիրածի չեն տա,
 Էս ի՞նչ ամօթեն զեղ ա:

44. ԼՈՒՄՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ

Allegro non vivement

Լուսնակն ա - նուշ, հովն ա - նուշ, վայ լե, լե, լե,
2ի - նա - կա - նի քունն ա - նուշ: Էր - նեկ Էր - նեկ Էր - նեկ

լե, օ - լե, լե, վայ որ լո, կեղ - լո, նեղք լո, սա - լո, րեր:

Լուսնակն անուշ, հովն անուշ,
Վայ լե, լե, լե, լե,
Վայ լե, լե, լե, լե,
Շինականի քունն անուշ:
Էրճեկ էմ օրեր,
Որ կեղնեք սարեր:

Ծագեց լուսնակն երկնուց,
Հովտի փողն էր անուշ:
Հատաղն եզմեր կարածա,
Մաճկալ պատկեր՝ քունն անուշ:
Ձղզղուն քամին կիճկա,
Ծովային հովն էր անուշ:

Դաշտեր, ձորեր մըմբեր են,
Ձրեր զգլխս՝ ձենն անուշ:
Հավերք քունն ուրանց քուն,
Բլբլուկ տաղն էր անուշ:
Ամառական հոտ քուրեր՝
Ջափուր վարդի հոտն անուշ:

45. ՆՈՐ Ա ԲԱՅՎԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱԼԵՆ

Allegretto

Նոր ա բայգ - վել սա - ռի լա - լեն, լեն.

Թող մեռ - նի սա - բը պի բա - լեն, նա - նի, նա - նի, նա - նի,

Նա - նի, նա-նի, նա - նի, նա - նի ջառ: Թող մեռ-նի սա - բը պի բա-լեն,

ող-բում եմ, լա - լիս եմ, չեմ կորո-նա, մայ - ռիկ ջառ:

Նոր ա բայգվել սարի լալեն,
Թող մեռնի սարգլի բալեն,
Նամի, մամի, մամի, մամի,
Նամի, մամի քամ,

Թող մեռնի սարգլի բալեն:
Ողբում եմ, լալիս եմ,
Չեմ կորնա, մայրիկ քամ:

Ժողովածու Չորրորդ
 "Շար Ակնա ժողովրդական երգերի"

47(1). ՕՐՈՐ

Ակ. Չափավոր. *Adagio sostenuto*

Աղ - վոր ես, ջու - նիս խա - լատ,
 լի - վոր ես, ջու - նիս խա - լատ,

եր - թամ ո՛վ քե - ղիմ պե - խա - լատ, է՛:
 ջու ա - մեն տեղի է պե - խա - լատ, է՛:

եր թամ լու - սն լան քե - ղիմ,
 ուն ալ խա - լատ քան միտ - նիս,

լու - սուն առտ - դե - ղը պե - խա - լատ, է՛:
 ջուն ջու - նիս, ար - թուն կու - կե - նաս, է՛:

48(2). ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ

Ակ. Միջակ. *Moderato*

Ա - ռա վո - տուն կե - նես՝

ե - րե - սող լո - վա, է - պյուր - ջրամ մա -

գե - լոր ո՞ր - լոր ես հի - նա:

49(3). ԲԱՇ ՀԱՐԻՆ ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ

Գ4. Մանր-Չափավոր. Adagio sostenuto

Այ իմ հա յոս - տի որս - տի որս - տրիկ,
 լնր - մալն թու ծառի կու և տի
 ծոցը է - գիւ ծառի ար - մա վե - նի:
 պուլ - ալու և թու ճեղի կու թա - դի:

50(4). ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ ՀԻՆԱՅԻ

Գ4. Չափավոր. Moderato

Աս իի - նան ան - պես իի - նա չէ,
 լնր - կողն ալ ինչ աղ - վոր մանչ է:

աս իի - նան ան - պես իի - նա չէ:
 ող - կողն ալ ինչ աղ - վոր մանչ է:

51(5). ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ ԱՂՋԻԿ ՏԱՆԵԼՈՒՆ

Բ4. Չափավոր. Tranquillo

Մի՛ լար մա - իիւ, մի՛ լար,

ես ալ - վի տի գամ, տու տու,

նա, նա, նա, նա, նա,

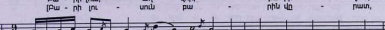
աս - կե տաս - նը - հինգ օր

ար - կո - վոս տի գամ:

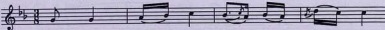
52(6). ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ
Հարսն ու թագավոր, երբ տուն կժամանեն

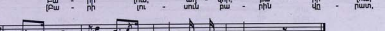
Ակ. Միջակ. Allegretto

Ա. 
 Բա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,
 [Բա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,]


 քա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,
 ուղ - քա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,]

Այննա նվագածունների երգածը:

Բ. 
 Բա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,
 [Բա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,]


 քա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,
 ուղ - քա - ռի լուա, աղ - վոր, քա - ռի լուա,]

53(7). ՊԱՐԵՐԳ ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆԻ

Գկ. Միջակ. Allegretto sostenuto

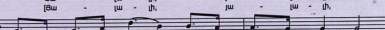

 Յա - լա - լի, յա - լա - լի,
 [Յա - լա - լի, յա - լա - լի,]


 է - կանգ, ի քաղ - կեն-դան, էր - թանգ, ի զա - տիկ:
 ա - ճաղ, մեկ ըզ մե - կե ին - տոր, տի զա - տիկ:]

54(7բ). ՊԱՐԵՐԳ ԶԱՍԿԻ

Գկ. Միջակ. Allegretto sostenuto

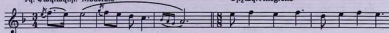

 Յա - լա - լի, յա - լա - լի,
 [Յա - լա - լի, յա - լա - լի,]


 մեր Տերն հա - ռոց է - լի է:
 հա - լա - լի, յա - լա - լի,]

57(9). ՊԵՋՐԿՅԱՆ ԻՋԵՐ Է ԽԱՆԸ

Գկ. Զափալոր. Moderato

Միջակ. Allegretto



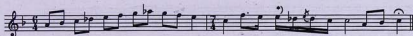
Ա - փառ:

Պե - զոր - կանն ի - ջեր է խա - նը,
Գի - ջե - լը քուն, ցո - րեկն ար - թուն,աստ-ված ա - ջո - դե իր քա - նը. Տեր լը - սե խա - լը - պին ձա - նը՝
սերն ինչ ա - նուջ քան է մար - դուն. ա - նա - վո-տուն կար - միր վար - դուն,իլ - մա կար - թըն - նա, կար-թըն
իլ - մա կար - թըն - նա, կար-թըն

- նա:

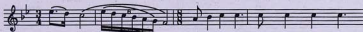
- նա:]

Զափալոր-Միջակ



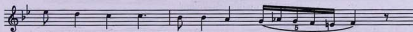
Գկ. Զափալոր. Moderato

Միջակ. Allegretto

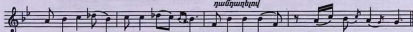
Վերջին տունը
Fine

Ա - փառ:

Սա-յիլ օր-լուն զար - կավ սա - զը,



ինչ ա - նուջ կըլ - լա ա - վա - զը.

allegro
դանդաղելով

Դուն ուր ա - իր շի - ֆե նա - զը, ես ալ ար-թըն - ցա, ար - թըն - ցա:

*) Տե՛ս ծանոթագրությունը:

58(10). ՀԻՆ ԵՐԳ

Ակ. Չափավոր. Tranquillo

Ուս - կի՛ր կու - գաս փա - ռի է - գուն,
կող մի խա - դող ա - ռի գո - գուն:

59(11). ՀԻՆ ԵՐԳ

Ղարիսի վրա

ԲՃ. Միջակ. Tranquillo

Շատ քամ - քակ են ցա - ներ
խաղ - քեր դու օ - վան.
մա - ռիկ մի՛ թոր - թո - ռեր
պուկ - պուկ վիս յու - վան:

60(12ա). ԱԼԵԿՍԱՆԴՐՈՒ

Արուշեյն գյուղի եղանակով

ԲՃ. Մանր. Grave

Գիշեր ցո - բեկ հեղ - յես ել - լեր մո - տա
զնա.



Չափավոր. Andantino



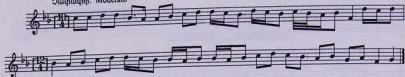
61(12p). ԱՆԿԵՆՈՋԼՅՈՒ

Չորակ գյուղի եղանակով

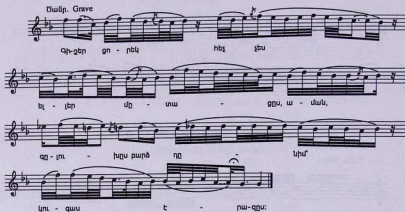
Ծանր. Grave



Զափալոր. Moderato

62(12q). ԱԼԵԿՆՈՋԼՅՈՒ
Թուխմանուկի եղանակը

Ծանր. Grave



63(13). ԵՐԳ ՂԱՐԻՊԻ

Բձ. Զափալոր. Sostenuto



64(14). ԵՐԳ ՀԱՄԱՐՉՄԱՆ

Ավ. Չափավոր. Andantino

Աս գի - շեր Համար - ծում է,
[Դուն ուր ին - ծի յար չիլ լիս,

լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
լե, լե, լե, լե, լե, լե,

աղ - վոր - նե - րուն հար-ցում է,
մե - կեր աշ - խաղես ան-ցում է,

լե, լեմ հեյ-րան, սեյ - լե գուր - պա - նըն օ - լամ:
լե, լեմ հեյ-րան, սեյ - լե գուր - պա - նըն օ - լամ:]

65(15). ԽՍՐԵՐԳ

Ավ. Միջակ. Allegro sostenuto

[I մենբրդիլ] [Solista A]
դար - ժաս ու պա - լըս դուն ես,

[II մենբրդիլ] [Solista B]
սեյ - լե, պյու - պյու - լըմ, սեյ - լե,

[I մենբրդիլ] [Solista A]
այ - վաս ու նա - լըս դուն ես,

[II մենբրդիլ] [Solista B]
եյլ - լե տըր, ճան, եյլ - լե տըր:

[խումբ] [coro]

Զե - նե խաչ - բու յար ջու - նիմ,
 յար է - փն - տե, յար,
 սի - րա - կան յա - ռոս դուն ես,
 վոր, է - լե - ռոմ, վոր:

66(16). ՀԻՆ ԵՐԳ. ԹԵՎԽԱՐԻ

Ավ. Միքայ. Allegro moderato

Բար-ձոր ջեռ-կեր ու - նիմ ջորս դին
 ճա - մե - թով, լե, լեմ, ճա - մե - թով,
 սըր - տի - կոս, լե, լեմ, լե - ցուն է տեղտ ու դա - մե - թով:

67(17ա). ԾԱՆՐ ԹԵՎԽԱՐ

Ավ. Չափավոր. Moderato

Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա,
 Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա,
 Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա, Եա:

68(17p). ԾԱՆՐ ԹԵՎԻՍԱՂ

Ակ. Զափալոր. Moderato

Լա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա,

Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա,

Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա:

69(17q). ԾԱՆՐ ԹԵՎԻՍԱՂ

Ակ. Զափալոր. Moderato

Ա - առ - վո - տուն կել - նես պաղ պաղ հո - վե - թուն,

պյու - պյու ջա - դոռ զար - կեր վար - դին քո - լո - թուն:

70(18). ԱՐԱԳ ՊԱՐԵՐԳ

Ամ. Զափալոր. Moderato

Զից սը պա - ռես դար - ծը - նիմ, գրա - լում յար,

եր - թան յա - ռես հար - ցը - նիմ, գրա - լում յար:

71(19). ԱՐԱԳ ՊԱՐԵՐԳ

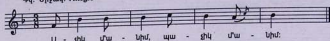
Ակ. Միջակ. Allegro

Է - կոր եր - թանց պաղ - ջան ի վար, պղզ - տի հարս,

ես վարդ ջա - դիմ, դուն՝ ը - առ - հան, պղզ - տի հարս:

72(20). ԱՐԱԳ ԹԵՎԻՍԱՂ

Գկ. Միջակ. Allegro



73(21). ԱՐԱԳ ԹԵՎԻՍԱՂ

Ակ. Միջակ. Allegro



74(22). ԱՐԱԳ ԹԵՎԻՍԱՂ

Ակ. Զափափոք. Allegro moderato



75(23). ԱՐԱԳ. ԹԵՎԻԱՂ

Գկ. Հորդոր-միջակ. Vivo



76(24). ՃՈՐ - ՊԱՐ

Գկ. Չափավոր - միջակ. Allegretto sostenuto



77(25). Ո Ղ Բ

Գկ. Միջակ. Allegro non tanto



Ալմա ժողովրդական երգերի նորահայտ գրառումներ

78. ՀԱՐ ԶԱՐ: ԱՐՔՅՈՒՐ ՄԻ ՄԵՋԱՐ ԼԵՈՐ
(Ամտունի)

[Մամբ. Grave]
Andragato, Recitativo

Հա՛ր յար, իհա՛ր յար: Աղ-բյուր մի Սըզ - րա լե - ող,
ջուրն ու - ոռն տա - կը կու - վա - զե, օ - լու խըն արծ -
թեն ող - լին, ջուրն օս-կուն թա-սը կու-վա - զե:
Հա՛ր յա՛ր, հա յա՛ր: յա՛ր:

79. ԶԵՋԻ ՏԱՆԻՆՔ ՄԵՐ ՏՆԵՐ

[Մամբ, համդիսապո. Grave e maestoso]

Զե - զի տա - նինք մեր տը - ներ, մա - զե - լույ,
Զե - զի ոռն ես պա - հա աան, նա - զե - լույ,
մա - զե - լույ, նազ՛ լե, նա-զող վեր - ցը - նինք,
նա - զե - լույ, վեր - ցը - նինք,
ա - լա - թող զե - ջեր կեր - ցը - նինք,
ջուր ու - զիս՛ ջեր-աջեթ խըմ - ցը - նինք,
ե - կեր ենք կը - տա - նինք, աղ - վոր:]

80. ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ
(խոսքերը գրված չեն)

[Չափավոր. Moderato, sostenuto]



81. ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ՆՎԱԳԵՂԱՆԱԿ

[Չափավոր. Sostenuto]



82. [ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ՀԻՆԱՅԻ ԵՐԳ]

[Չափավոր. Sostenuto]



83. ԷԿՈՒՐ ՆՐԹԱՆԶ ՊԱՂՉԱՆ Ի ՎԱՐ

[Ծափավոր. Sostenuito]

Է - կուր եր - թանք պարդ - ջան ի վար,
 հեյ զա - լոյմ նեն - նի, նեն - նի, նեն - նի,
 ան իջև - ծո - լին ծա - ոց, որ զի - տես,
 չէ չէ, նեն - նի, նեն - նի:

84. ՕՐՈՐ

(Նոսրերը գրված չեն)

[Ղանդաղ. Adagio]

Է...

85. ԲԱՂՉԱ ՈՒՆԻՄ, ԲԱՐ ՉՈՒՆԻՄ
(Օրոր)

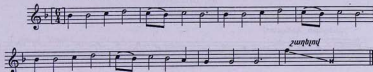
[Ծափավոր. Moderato]

Բաղ - չա ու - նիմ, քար ջու - նիմ, [այ - վա ու - նիմ, նար ջու - նիմ,
 ին - կեր իմ ծո - վու օր-թան, ալ ել - լե - լու ճար ջու-նիմ.] Է...
 Չայնց շաղկապ

86. ՕՐՈՐ

(խոսքերը գրված չեն)

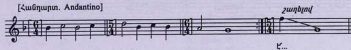
[Միջակ. Allegretto]



87. ՕՐՈՐ

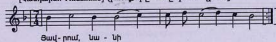
(խոսքերը գրված չեն)

[Հանդարտ. Andantino]



88. ՕՐՈՐ

[Հանդարտ. Andantino] (խոսքերը անընթեռնելի են)



Յավ - րում, նա - նի

Հավելված

"Ազգային երգարան" և "Հովհաննիսյան երգարան"
 ժողովածուներից:

91. ՉԻԳ ՏՈ, ԶԱՇԻ

[Աշխույժ. Vivace]

Չի'գ տո, քա' - շի, ա'յ եզ - նը, հի',
 Աստ - վաճ պա - հե քու տա - րը, հի',

հե'յ լըրա, հե'յ, ա) լու - ծող մա - շի,
 հե'յ լըրա, հե'յ, ա) սիւն է կտա - շի,

ա'յ եզ - նը, հի', հե'յ լըրա, հե'յ:
 ա'յ եզ - նը, հի', հե'յ լըրա, հե'յ:

Չի'գ տո, քա'շի, ա'յ եզնը,
 Հո', հե'յ լըրա, հե'յ,
 Ա'յ կտող մաշի, ա'յ եզնը,
 Հո', հե'յ լըրա, հե'յ,

Աստված պահե քու տաղը,
 Հո', հե'յ լըրա, հե'յ,
 Ա'յ մինն է կտաղի, ա'յ եզնը,
 Հո', հե'յ լըրա, հե'յ:

Ելուքանը օթոց ա,
 Ա'յ եզանց օղ մոքաց ա,
 Վա'րե, վա'րե, ա'յ կյուքան,
 Ա'յ ամնախ խոփը զոթաց ա:

92. ՅԱՄԱՆ ԱՄԻ

Զափավոր. Larghetto

Յա - ման ա - մի, քա - ֆուր ա - մի,
 յա - ման ա - մի, քա-ֆուր ա - մի:

Յաման ամի, քյաֆուր ամի,
Յաման ամի, քյաֆուր ամի:

Ես խաչում եմ արժուողվեցի,
Սևով-օզով արտ գնացի,
Ջաշին տաքան շամդլին մոտիկ,
Վիզս քալին քյամդլի գտաիկ:

Ջոսիմա քահեր բերեցին,
Սաղեքյան տեղս փորեցին,
Երևանու բերին մոտը,
Խաչոյին դրին ժամի հոտը:

Յաման ամի, քյաֆուր ամի,
Էլ չեմ կանգնել ժալին տանի,
Յաման ամի, քյաֆուր ամի,
Յուրդ ու յուզեղ ջամին տանի:

93. ՈՐԴԻՆ ԱՍԱՑ

Չափավոր. Andantino

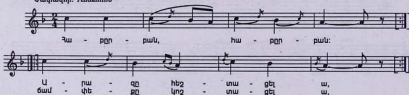


Որդին ասաց. Մնա քարեավ, իմ մայրիկ,
Ես կերել եմ ծղծիդ կաթը անուշիկ:
Ո՞նց ջուկովիմ ազգականից իմ ջաղցրիկ,
Ինձ տանում եմ օտար երկիր, հայրենիք:

Ահա բերին մոր սաղաթի շորերը,
Սև դարձրին հայի պայծառ օրերը:
Լուսից համին, տաքան ձգին խավարը,
Ինձ տանում եմ օտար երկիր, հայրենիք:

94. ՀԱՐԲԱՆ

Չափավոր. Andantino





Հարրան, հարրան:

Արագը հեշտացել ա,
Ծածփեղը կոշտացել ա,
Խաքար արեք իմ նամին՝
Մոշտարիս շատացել ա:

Բարդի ծառը քարծր ա,
Միրած յարը քաղցր ա,
Գնա հորը հարցրա,
Թե որ չտա՝ փախցրա:

95. ՀԱՐՐԱՆ

Չափավոր. Andantino



96. ՂԱԸԱՆԳ Է

Միջակ. Allegro moderato

Ղա-ջանգ է: Ա - ռա - զի խոր ա - դե - թո,
 կող - քա տո - լազ զա - դե - թո,
 նըս - տել են այ - զի - նե - թո,
 ա - տա՛մ են լազ դայ - դե - թո:

97. ԷԼԱ ՀՆԵՐԹԻՄ

Միջակ. Allegro moderato

Է - լա հ՛եր - թիս, հ՛եր - թիս տը - փի, ջան ի - ման,
 ջան ի - ման, ջի - նար բո - յիդ ես դուր - քան,
 յա - ղոս տուն ջեր, նըս - տա լա - ջի, ջան ի - ման,
 ջան ի - ման, ջի - նար բո - յիդ ես դուր - քան,
 սե ա - ջե - ղուդ ես դուր - քան:

Էլս հ'նորքիս, հ'նորքիս տղւիի,
 Ջան իման, ջան իման,
 Չինայր բոլից ես դուքբան.
 Յարս տուն չէր, նստա լացի:
 Ջան իման, ջան իման,
 Չինայր բոլից ես դուքբան,
 Սև աշեքտոց ես դուքբան:

Դուն հ'ո՞ւստ կիզաս, դուն խապզեղու,
 Դու կու քելիս ինչ որ մեղու:

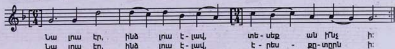
Մեր տուն ձեր տուն մոտիկ-մոտիկ,
 Էրբանց քաղիքը հորթկան խոտիկ,

Պագիկ մի տուր, տանիմ դեղու,
 Կանչիմ՝ յա՛ր, արի, շո՛ւտ արի:

Տղսմանց վրդ յարմ ի խողոտիկ,
 Կանչիմ՝ յա՛ր արի, շո՛ւտ արի:

98. ՆԱ ԼՈՒՍ ԷՐ

Միջակ. Allegro moderato



6-րդ տումը՝



-Նա լուս էր, ինձ լուս էլավ,
 տեսեք ան ի՞նչ ի:

-Նա լուս էր, ինձ լուս էլավ՝
 էրեսքտղուն ի:

-Նա ջուլտակ աստղուն կլշտին...
 ...սարկավաքերն ի:

-Նա քանձըր տեղրի տեղըր...
 ...խարսի մաղտեն ի:

-Նա քունըր, ի՞նչ քուն ու մոխ...
 ...մեր տանտներն ի:

-Յախավել խնտըն տղան...
 ...խարսի ծամներն ի:

-Շումն էլավ՝ վա,վա,վա,վա, վա, լանքրաքերան...
 ...խարսի սկետուն ի:

-Կատուն էլավ ճը՝ մկը, վը՝ մկը...
 ...խարսի սկետարան ի:

99. ԹԱՆԱՆՆ ԷԿԱՎ

Միջակ. Allegretto

Թա - լանն է - կավ, թալ - նեց տա - ռավ իմ մա - լո.
 քա - ֆուրն է - կավ, զար - կեց տա - ռավ իմ մա - լո:

100. ԹԱՆԱՆՆ ԷԿԱՎ

Զափալիոր. Moderato

[Խորով]

Թա - լանն է - կավ, թալ - նեց տա - ռավ իմ մա - լո.
 քա - ֆուրն է - կավ, զար - կեց տա - ռավ իմ մա - լո:
 [Միջակ]
 Զուրբն է - կավ աղ - քա ջիկ - լան նեղ իմ - կեց.
 սի - լուն աղ - քա ջիկ - լան նեղ իմ - կեց.
 [Խորով]
 թա - լանն է - կավ, թալ - նեց տա - ռավ իմ մա - լո.
 քա - ֆուրն է - կավ, զար - կեց տա - ռավ իմ մա - լո:

101. ՄԵԿ ՕՐ ՄԵՆԵ ԺՈՂՎԱՆԵ ԿՅԱՑԻՆԵ

Զափալիոր. Andante

Մեկ օր մենք ժող - վանք կա - ցինք
 ո - լո՞ք - վաճ տեղ ու - թա - խու - թյան, տո, լա - վի:

Սարեմ կուգա երկու ֆիդան,
Այ էջի, էջի Սոնն քամ,
Յարաք մեկ'մ ինձի կուտա՞ն,
Նշամբու թեղի Սոնն քամ:

Առնեմ երբեմ ժամն՝ օդան,
Մեկ'մ պագմեմ, երկուս խնդամ:

Բարձր սարեմ պաղ ջուր կուգա,
Քո քուրմ ինձի շատ դուր կուգա:

Երևանցուն դուռդուր կասեմ,
Քանաքեռցուն դանդուր կասեմ,
Քյալաոնցուն կասեմ քալամ:

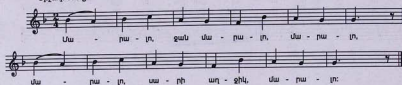
105. ԻՋԵՔ ՉԱՅԻՐՆԵՐԸ

Չափավոր. Andantino



106. ՄԱՐԱԼՈ

Միջակ. Allegretto



Մարալո, քամ մարալո, մարալո,
Մարալո, տաթի աղջիկ մարալո:

Մարալո,
Մեր դռանը մի դարան,
Մարալո,
Տղերքն եկան մի' դառան.
Մարալո,
Չեռա տաքա թե բոմեմ,
Մարալո,
Դի՛կի քազի-քալա դառամ:

Մեր դռանը մի դարան,
Աղջիկըն եկան մի' դառան.

Չեռա տաքա թե բոմեմ՝
Դի՛կի լալ ու մարգամ դառամ:

107. ԲԵՐԴԻՅԸ ԴՈՒՐՍ ԵԼԱ

Միջակ. Allegretto

Բերդի - ցը դուրս ե - լա՛ Ա - լա - զազ տե - տա,
 խա - նում ե - վա ջան:
 Ա - ալա - լան աչ ... քե - լիս որ - ման ա դա - ռել,
 դուս կե - ցիր քա - լով,
 ես կեր - թամ լա - լով, լա - լով, ող - քա -
 լով, քոզ ու քաղ - խա - նով,
 խա - նում ե - վա ջան:

Բերդիցը դուրս ելա՝ Ալազազ տեսա,
 Խաճաճ եկա ջան,
 Ալաբան աչքերիս դաման ա դառել:
 Դուն կեցիր քաղով,
 Ես կերթամ լալով,
 Լալով, ողբալով,
 Քոչ ու քաղխանով,
 Խաճաճ եկա ջան:

Ոչխարն ետին կարծա, էնդիմ գառմերը,
 Կանչեցել ա ծաղիկները, ծառները:

Արի երբանք քո ման գազա՞ծ արտերը,
 Ջեզի տեսա՞ քաժացան իմ դարդերը:

Ես Ալեքն եմ, Գամուլեցի մեկ ջիվան,
 Դուռտաղ եղա ճառից չոր ի երևան:

Գնալու եմ, պիտի ճամապարի գնամ,
 Արի քեզի տեսմեմ, կաթոս չըմնամ:

108. ԼՈՒՆՆԱԿՆ ԱՆՈՒՅ

Միջակ-Զափալոր. Allegro non troppo

Լուս - նակն ա - նուշ, հովն ա - նուշ,
 վայ լե, լե, լե, լե, վայ լո, լո, լո, լո,
 շի - նա - կա - նի քունն ա - նուշ,
 կայ-նել ես քա - ղին՝ ծեն տուր քու յա - ղին:

109. ՀՈՎ ԱՐԱ, ՄԱՐԵՐ ԶԱՆ

[Զափալոր. Moderato]

Հով ա - րա, սա - ղեր քան, հով ա - րա,
 իմ դար - ղին դար - ման ա - րա:
 Սա - ղե - ղը հով քեւ ա - նում,
 իմ դար - ղին դար - ման ա - նում,
 իմ դար - ղին դար - ման ա - նում:

110. ՍՈՒՐԲ ԿԱՐԱՊԵՏ, ԶՈ ՎԱՆՔԸ

Միջակ-Չափավոր. Moderato

Սուրբ Կա - րա - պետ, զո վան - քը.
 Կա - րա - խի նրի - շուն թամ - քը.
 վալ լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 սըր - տո - վըդ, սի - լել ես,
 վալ լե, լե, լե, լե, լե, վալ, սի - լու - նիկ ջան:
 սո - լո - լո թոր - վել ես, վալ, ա - նու - շիկ ջան:

Արգ էնեմ թագավորիմ
 Անցել է հայտ թաղոյը:

111. Օ, ՅԱՐ (Ռտմերս ցրտում գնաց)

Միջակ-Չափավոր. Moderato

Օ, յար, Օ, յար,
 ա - զիզ յար ջան, դու - ող քաց.
 ոտ - նե - լըս, ոտ - նե - լըս, ոտ - նե - լըս ցոր - տում զը - նաց:

Օ, յար, Օ, յար,
 Ազիզ յար ջան, դուղ քաց,
 Ռտմերս, Ռտմերս,
 Ռտմերս ցրտում գնաց:

Օ, յար, Օ, յար,
 Մուղնուկա ցուրդ սառն ա,
 Օ, յար, Օ, յար,
 Մուղնի էջբոլն իմ յարն ա:
 Օ, յար, Օ, յար,
 Ազիզ յար ջան, դուղ քաց,
 Ռտմերս, Ռտմերս,
 Ռտմերս ցրտում գնաց:

Թող էրթա մուրազն անմի,
Ետ դառնա՝ սիրամեծ անմի:

Ծառի տակի պաղ աղբյուր,
Արծաթե քառ թակեղուր,
Մին եւ խմեմ, մինը դու,
Անուշ կենամք եւ ու դու:

112. ԼԵ ՎԸ ՀՈ, ԼԵ, ԼԵ

Ծափավոր. Tranquillo

Լե վը հո, լե, լե, լե վը հո, լե, զա - լըմ բու - ջե:

Իմ աղ - բե - լը հան - դուան ա, վայ, լե վը հո, լե,
Աղ - բեր ցան, 20 - վիդ ա - ծա, վայ, լե վը հո, լե,

20 - վին գոտ - կա - ծա - լումն ա, վայ, լե վը հո, լե:
20 - լոր, Լոր - վա սա - լումն ա, վայ, լե վը հո, լե:

Լե վը հո, լե, լե,

Լե վը հո, լե, զալըմ բուրբ:

Իմ աղբերը հանդումն ա,

վայ, լե վը հո, լե,

Եվին գոտկածալումն ա,

վայ, լե վը հո, լե,

Աղբեր ցան շվիդ ածա,

Քիչորը Լոռվա սարումն ա:

Իմ աղբեր ծառան տակին,

Մաղմուղ կուան տակին,

Սաղմուղ վիդ ա դառնե,

Լեզուն քցուղ ա դառնե:

Մ. Եկմայրանի ձեռագրով պահպանված երգերը

113. ԱՆՈՒԵ ԶԱՅՆ ՈՒՆԻՄ, ՔՆԱՐ

Չափավոր. Moderato

Ա - նուշ ծայն ու - նիս, ջը - նար,
ես վարդ չի - նիմ, որո՛ սո - խակ,
քեզ մոտ կա բա - գում, հը - նար:
այր - վիսք մեկ մե - կուս հա - մար:

114. ԵՈՐՈՐԱ, ՄԱՆԹ

Միջակ. Allegro non troppo

Եո-րո-րա, Սա - լաթ, ջո-րո - ռա, լող - կեն Ար-ջա - կին կօ - թո - ռա:
Թա-գա-վո-րը նըս - տալ թախ - տին, քեմ հա - վա-տա կըն-գա բաղ - տին:
Եո - թո - ռա, Սա - լաթ, ջո-րո - ռա, լող - կեն Ար-ջա - կին կօ - թո - ռա:

115. ՄԻՄՈՐՆ ԵԼԱՎ ԷՆ ԴԱՇԸ

Չափավոր. Moderato

Սի-մոնն ե - լավ են դա - ջը, գյու-լեն զար - կե - ցին որ - ջը:
վե-րանն ու - լեր են որո - զը, քե - լին Նի - մո - նի նա - ջը:

116. ՄԵՈՒՆԻ ՄԱԲԱԲԻ ՈՐԴԻՆ

[Համդադր. Andantino]

Մեո - նի սա - բա - քի որ - դին, հե - ջո,
տա-րանն Եո - դե - լին, լին:
1. 2.

117. ՏԱՐԱՆ ՆՈՒԲԱՐՍ, ՏԱՐԱՆ

Հարիսվոր. Moderato

Տա - րան Նու - բա - ղըս, տա - րան,
ջան ու ջի - գա - ղըս տա - րան:

Հով աշվանին բնել ես,
Զյալաշաղոն բռնել ես,
Վրեղ թափի վարդի ջուր,
Խմանաա քրտնել ես:

118. ԴԵ, ԳՅՈՒԼՈՒՄ, ՆԱՅ, ՆԱՅ

Միջակ-հորդոր. Allegro vivo

Հասկոց

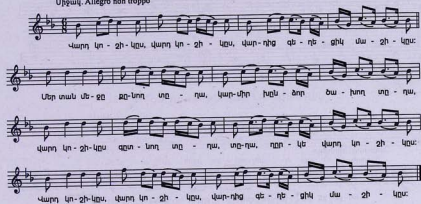
Դե, գյու - լում, նայ, նայ, նայ, նայ, ղե, գյու - լում, նայ, նայ,
նայ, նայ, նայ: Դե, գյու - լում, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,
ղե, գյու - լում, նայ, նայ, նայ, նայ: Է - սօր ուր - բա -
թե պաս ա, ծո-ցիկ էր - ծա - թե թաս ա,
իո - գի'դ դա - տի, վար - դա-պետ, խի' ա - սե - ցի'դ ջո - Խաս ա:
Հասկոց
Դե, գյու - լում, նայ, նայ, նայ, նայ, ղե, գյու - լում, նայ, նայ, նայ, նայ,
Դե, գյու - լում, նայ, նայ, նայ, նայ, ղե, գյու - լում, նայ, նայ, նայ, նայ:

119. ԴՈՒՌ ԲԱՅ ԱՐԵՔ, ՄԱՐԴ ԵՄ ԵՍ

Աշխարհ. Allegro
[Միայնակ]

120. ՎԱՐԴ ԿՈՇԻԿՍ

Միջակ. Allegro non troppo



Վարդ կոշիկս, վարդ կոշիկս,
Վարդից գեղեցիկ մաշիկս,

-Մեր տան մեջը քնող տղա,
Կարմիր խնձոր ծախել չեմ ես,
Վարդ կոշիկս գտնող տղա,
Տղա, ղրկե՛ վարդ կոշիկս:

-Ձեր տան մեջը քնել չեմ ես,
Կարմիր խնձոր ծախել չեմ ես,
Վարդ կոշիկդ գտել չեմ ես,
Իմ մտքը չե՛ վարդ կոշիկդ:

121. ԳԱՅԻ ԱՐՏԵՐ, ԲՈՆԻ ԼՈՐ

[Աշխարհ. Allegro]

Գա - ցի ար-տեր, բըզ - նի լոր, աղ - քիկ տե - հա
յայ - ցի ձոր, Եղ-ման էր կար - սիր խըն - ձոր, լո -
րիկ, լո - թիկ, լո - թիկ, լո-րիկ: Եղ-ման էր կար -
սիր խըն - ձոր, լո - թիկ, բարիս եմ, լո - թիկ, լալ եմ, լո -
րիկ, կար եմ, լո - թիկ, մալ եմ:

122. ԶԵԼԵ, ԶԵԼԵ, ԽՈՐՈՏ ԱՂՁԻԿ

Չափավոր. Moderato
Խառն

Զե - լե, զե - լե, խո-րոտ աղ - քիկ, ջանց ջո մե - ռո
ձե - Եղ-ման աղ-քիկ: Աղ - քյոդ կեր - թաս ջոր կը - քե - թե,
խնձ ջո տես - ջով դու կը - է - թես: D.C.

123. ԷՍՕՐ ՈՒՐՐԱԹԵ ՊԱՍ Ա

Չափավոր. Allegretto

Միայնակ

Է - սօր ուր - բա - թե պաւ ա,
 Ը - ցիւղ էր - ծա - թե թաւ ա,
 Խոմբը
 դե, հե, զըն - գը, զըն - գը, դե, հե, ցաւ:
 դե, հե, զըն - գը, զըն - գը, դե, հե, ցաւ:

124. ՄԵՈՒ ՄԱՐԵՐ ՄԵՈՒԷ ԷՐ

Աշխույժ. Vivo

Սը - շու սա - թեր սը - շուջ էր,
 Սը - շու խոտ - ջուր ա - նուջ էր,
 հար նայ, հար նայ, հար նայ, նար - կիգ,
 հար նայ, հար նայ, հար նար - կիգ:

125. ԶԻՆՉ ՈՒ ԶԻՆՉ ՏԱՄ ԼՈՎԱՐՉՈՒՆ

[Արագ. Veloce]

Միայնակ

Խոմբը

Զինչ ու զինչ տաւ լող - վրո-ցուն, զո - մա, զո-մա էր,
 զիւ լա - ջըն տաւ լող - վրո-ցուն, քո - մա, քո-մա էր:

126. ԳՅՈՒԼ ԴԱ ՕԼՒՈՒՄ

[Հանդարտ. Andantino]

Գյուլ դա օւ - դում սա - թի դըր, գյուլ դա օւ - դում
 սա - թի դըր, գյա - լան գե - դան յա - թի դըր, յա - ման, յա - ման,
 Դե - թի - կո յա - ման, յա - ման, Դե - թի - կո յար:

127. ՏՈ ԳԵՇ ԿՆԻԿ

[Շափալոթ. Sostenuito]

Տո գեշ Կո - նիկ, քո խեղ խո - րես,
 Տո գեշ Կո - նիկ, խեղ խեղ խո - րես,

քոն - ռի՞ր կվա - ռես ծովս մուխ կե - նես,
 Լոխ - շուն պա - տեղ պլլ - պուկ կե - նես:

128. ԼՈՒՄՆԱԿ ԳԻՇԵՐ

Միջակ. Moderato

Լուսնակ գի - շեր, հույն ա - Լուջ, վայ լե, լե,
 Կարմիր թը - շեր, պաղս ա - Լուջ, կայ - նե, նե,
 լե, լե, վայ լե, լե, լե, լե, լե:
 քա - ռի՞ն, ծե՛ն, տուր, քո յա - ռի՞ն:

129. ԱՐԱՋՆ ԵԿԱԿ ԼԱՓ ՏԱԼԵՆ

[Մորուն. Lento]

Ա - րաճն ե - կալ լափ տա - լեն,
 վայ լե, լե, կալ լե, տա - լե,
 քովս - տակ խըն - ծոր ծափ տա - լեն,
 վայ լո, լո, լո, լո, լո, լո:

Արաճն եկալ լափ տալեն,
 Տուխտակ խնձոր ծափ տալեն:
 Վայ լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 Վայ լո, լո, լո, լո, լո, լո:

Կապուտակ ձին մատել եմ,
 Արաճին մոտեցել եմ:

Արա՛ճ, ինձի ճամբա տուր,
 Մաղթին կարոտցել եմ:

Վայ իմ սիրուն քյոտլը,
 Բաշեցին խամի դուռը:

130. ԴՈՒՆ ԵՈՐՈՐԱ, ԵՈՂԵՐ ՋԱՆ

Չափավոր. Moderato



*Դամ չորորա, դամ չորորա,
Եողեր ջան,
Բերդի տակին ծամ կերևա,
Եողեր ջան:*

Երբ որ Եողեր մամ գա ծառի հովերին,
Գամն ու ուլը մատաղ արեք Եողերին:

131. ԾԱՂԻԿ ՈՒՆԻՄ ԵԱՏ ԲԱՅ Ա

Միջակ. Allegro



132. ԵԼԱՆԷ ԳԱՅԻՆԷ ՕՏԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

Չափավոր. Moderato



133. ՄԱՐԵ, ՄԱՐԵ

Միջակ. Allegretto
Ի միասին

Մա - ռե, Մա - ռե, զը-նա, զը-նա,
ջա - նե, ջա - նե, ալ խըն - ձոր եմ,

հե - տըր եմ, Մա - ռե ջան, Մա - ռե ջան,
ջե - բըր եմ, Ջա - նե ջան, ջա - նե ջան,

ալ խըն - ձոր եմ, հե - տըր եմ,
ջալ խըն - ձոր եմ, ջե - բըր եմ:

134. ԵՐԻ, ԵՐԻ, ԵՐԻ, ՋԱՆ

Արագ, վճռական. Allegro risoluto

Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ջան, խըն - ձոր ու - նեմ կը - ծած ա,
Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ջան, չորս բո - լորն ար - ծա - թառ ա:

Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ջան:
Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ջան:

Երբ, երբ, երբ, ջան,
Խնձոր ունիմ կ'ծած ա,
Երբ, երբ, երբ, ջան,
Չորս բոլորն արծաթած ա,
Երբ, երբ, երբ, ջան:
[Արդեն ուզեց լքելով,
Ասի յարես դրկածն ա:]

"Գանձարան հայկական երգերու" ժողովածուից

135. ԱՔԱՐԱՆԸ ԶԱՐՈՏ Ա

Միջակ. Moderato

Ա - քա - րա - նը քա - ղոտ ա, վայ լե, լե, լե,
 Զա - րա - օխ - տը տա - ղի ա, վայ լե, լե, լե,
 վայ լի, զան, քա - ղի տա - կը ա - ղոտ ա,
 վայ լի, զան, քի՛րն աղ - թո - ղը կա - ղոտ ա,
 իմ մայ - ղիկ զան, իմ քույ - ղիկ զան:
 իմ մայ - ղիկ զան, իմ քույ - ղիկ զան:

136. ՇՈՒՇՈՆ ԵՆԵՐ ԿԵՐԹԵՐ ԷԳԻՆ

Զափալեր. Andantino

Շու - շոն ե - լեր կեր - օթեր է - գին,
 ինքն ու ուր ջուխ - տակ տե - գեր - կին:

Շուշոն եւեր կերթեր էգին,
 Ինքն ու ուր ջուխտակ տեգերկին.
 Զաղեց գիւղաղո, լեցուց գոգին
 Մարալ Շուշո, քեյրան Շուշո:

Շուշոն եւեր կերթեր մարագ,
 Ուր ջուխտակ մեղր ու կարագ,
 Աչքեր դեղած, ջնքվեր քարակ,
 Մարալ Շուշո, քեյրան Շուշո:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ

ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԱԵ	«Ազգային երգարան», Էջմիածնի Գևորգյան հեմարանի ուսանողների 1891 – 1895 թվականներին կազմած, նոտագրած ձեռագիր երգարանը ԳԱԹ-ում:
ԱԺ1	Կոմիտաս, ժողովրդական երգեր, Ազգազրական ժողովածու. հայերեն նոտագրությունից փոխադրեց Եվրոպականի, առաջաբանով և դիտողություններով Ս. Մելիքյան: ՀիսՄՀ Պետհրատի երաժշտական սեկտոր, [Մոսկվա], 1931:
ԱԺ2	Կոմիտաս, Ազգազրական ժողովածու, հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր, հտ. 2-րդ, կազմող Մ. Աղայան, խմբագիր հ. Քուչմարյան, Ե., 1950:
ԳԱԹ	Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Երևան:
ԳԳ	Գևորգ Գյուրակյան:
ՄԵ	Մ. Եկմալյանի ֆոնդը ԳԱԹ-ում:
ԵԺ1	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, խմբագրությամբ Ռ. Աբալյանի, հտ. 1, 1960–1969, նույնը հտ. 2, 1965–1969, հտ. 3, 1969, հտ. 4, 1976, հտ. 5, 1979, հտ. 6, 1982, հտ. 7, 1997, հտ. 8, 1998:
ԺԽ	Ժողովրդական խաղիկներ. գյուղական փոքր երգեր իրենց փոփոխակներով: խմբագրեց Մ. Աբեղյան, մասնակի աշխատակցությամբ Կոմիտասի, Ե., 1940:
ՀԱ	Հովսեփ Ծանիկյան, Հնությունը Ալևա, Թիֆլիս, 1895:
ՀԵ	«Հովհաննիսյան երգարան», Էջմիածնի Գևորգյան հեմարանի ուսանող Հայկ Հովհաննիսյանի կազմած, նոտագրած ձեռագիր երգարանը (1891 – 1895): Երաժշտագետ Ա. Սարյանի անձնական արխիվ:
ՀԼՈ	Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, կազմեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Ե., 1941:
ՀԱԽ1,2	«Հազար ու մի խաղ», ժողովրդական երգարան, 1-ին և 2-րդ հիմնակ, խմբագրեցին Կոմիտաս վարդապետ և Մանուկ Աբեղյան: Վաղարշապատ, 1903 – 1904 և 1905:
ՀԱԽ երաժշտական	Կոմիտասի կազմած և նոտագրած հայ ժողովրդական երգարանը, ԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, ք. 725: Մեզ է հասել ձեռագիր և ու լրիվ վիճակում (անվանումը պայմանական է):
ՀԶ	«Հայ քնար», հավաքածու գեղեցիկ երգերի, զրի առավ և դաշնակեց՝ Կոմիտաս վարդապետ, Փարիզ, 1907:
ՍԶ	Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդը ԳԱԹ-ում:
«Շարք»	Շար Ալևա ժողովրդական երգերի, ծայնագրեց՝ Կոմիտաս վարդապետ Գեորգյան, տպարան Էջմիածնի, 1895. հայկական նոտագրությամբ կցված է ՀԱ-ին, Եվրոպական նոտաների փոխադրած՝ ԱԺ 1-ին:
ՊԿՊԱ	ՀԱՄՀ Պետական կենտրոնական պատմական արխիվ, Երևան:
ՎԱ	Վանա սազ, հավաքածու Վասպուրականի ժողովրդական երգերի, հեքիաթների, առածների և հանելուկների, Ա մաս, ժողովեց՝ Գևորգ Շերենց, Թիֆլիս, 1885:
ՏԽ	Տաղեր և խաղեր, խմբագրեց և կազմեց՝ Ա. Մխիթարյան, Ալեքսանդրապոլ, 1901:
ԶԱՎ	Զնար մշեցվոց և վանեցվոց, ժողովեց՝ Արիստակես վարդապետ Մեղրական, Վաղարշապատ, 1874:

Հղումներում նշվում են ձեռագրական միավորի արխիվային թվահամարը, երգի հեղինակային կամ արխիվային համարը (կամ էջը) և Կոմիտասի երաժշտաազգագրական ժառանգության ներկա հրատարակության համապատասխան հատորի տառային համարը:

ՉՈՐՄ ԵՐԳ ԱՌԱՋԻՆ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հրապարակվում են առաջին անգամ

Առաջին ժողովածուի մասին ասված է մախաբանում:
Այս երգերի տպագիր խոսքերում կան Կոմիտասի ձեռքով
ինչ-ինչ նշումներ (հավանաբար իր լսածի տարբերություն-
ները), որոնք այսօրեղ մկարի են առնված: Բնագրում
եղանակների չափը և տակադրամանը մշակած չեն:

1. *Րուսումն եմ դրի:* ԳԱԹ, գրադարան, թ. 21161, էջ
21 և 29: Ընդհանրապես չտրոգվարի երգ է. Կոմիտասն
անվանել է *պարերգ*: Ինչպես բոլոր տեսակի պառային
եղանակները, նա գեղջուկ պարերգերի եղանակները
ևս, մասն և առաջ, ընդունել են իրենց *պարային* ոճով: Կոմիտասն
կերպարվածքով՝ ոճով պարկերների կրկնություն, մեքերի
հասարակություն, տակադրային ուժեղ ժամանակների
ընդգծվածություն, կատարվածքի ընդհանուր պարզեղանակա-
նություն, խոսքերի շեշտված և գերազանցապես վանկա-
չափական հաղորդում և այլն: Թեև պարերգերում
կոմպոզիցիոն այս հատկանիշներն քայքայ (որոնք խոսքով
են լինել մասն ոչ պարային մեղեդիներում) միշտ մեղեդիված
է մասն մի մասնավոր խորհրդաշարի-շարժումային դրմա-
միկա, բուն պարի մի մեղեդի, դժվարակատարելի զգա-
ցողություն, այնուամենայնիվ նա գեղջուկ պարերգի և
«աղվորական» երգի եղանակների սահմանազատումը
կամ «տեսակավորումը» համախառն տեսակ պայմանական է
լինում, քանի որ գործնականում չտրոգվարի որևէ երգ
հաջողությամբ կարող է կատարվել մասն խորհրդաշարի
պարից անկախ:

Հայ գեղջուկ պարերգերում խոսքերը, որպես կանոն,
արտահայտում են սիրտ զգացմունք և կատար: Բայց
կան մասն մեղեդիներ, ուր անդրադարձված են սոցիալական
կյանքի ներկայություն: Ծանոթագրվող երգում խոսքերի,
գրման դրամա հիմնական հատկանիշներն են պարային ու-
թյունն է: Բերված ակնարկներում, հիմնական բուն պարի
համոզան է գալիս մույն թեման շոշափող ժողովրդական
տարբեր ուրամավորների այլնայլ զուգորդություններում:
Այսպես այդ բունը նապարհ է երկրորդ կրկնակով, ինչպես
գրված է մուսաների մուր, իսկ, օրինակ, ՎԱ1/38-ում
քառապարհ է և ունի երկու կիսապարից կազմված կրկնակ՝

*Րուսումն եմ գրի վեր էմ դարիմ,
Աստված չեմ պարի ես տարվամ տարիմ.*

Չէսվ մի շամամ օրդիսի յարիմ,

Իմ սրտիս դարդեր հոնմ խորովիմ:

Շամամ թողունմ,

Իմ յար խողվեմ:

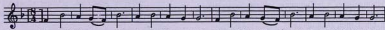
Երևույթը պարզանում է, և այս դեպքում դա պարզ
չէ համարել խեղաթյուրում, այլ դիտել (եմելով) բովան-
դակությունն) որպես ժողովրդական կատարողների արե-
ծագործական մախաբանության արդյունք:

Նույն խոսքերով և ընդհանուր առմամբ մեծան
եղանակով երգ կա մասն 323/8-ում և դրա մեծանակը՝
302/269 (սու. Բ և Դ): ԲԱՎ/21-ում կրկնություն մեծան
դրված չէ, որ թեղազույթում է, նապարհ տեղադրել տե-
ղադրելու համար եղանակ կրկնել ենք: Իսկ 323/8 և
302/269-ում եղանակի շարադրությունը համապատասխան
է ուրամավորի զուգորդ կատարվածքին: Երեք դեպքում
էլ խոսքային կրկնակը եղանակում անդրադարձված չէ՝
վկայություն այն քանի, որ գոյություն ունեն եղանակի
այլ կատարվածքով տարբերակներ կամ այլ եղանակներ:

«Րուսումն եմ դրի» մեղեդի եղանակի և դրա տար-
բերակների համեմատությունը թույլ է տալիս այս դեպքում
ևս դրամայից 2-րդը և 3-րդը դիտել որպես 1-ի ժողովրդի
մեջ տեղի ունեցած գարգայում ծայրասահմանի լայնա-
ցում և, դրա հետ կապված, ծայրակարգային զանազա-
նում, ինչի վրա Կոմիտասը նապարհ ուշադրություն էր
դարձնում իր աշխատություններում: 1-ին երգի ծայրա-
սահմանը կկարող և ծայրակարգը տեղեկային օժանդակ
հենակներով միմուր է՝ «զուգահեռ» մասնոր փոփոխակա-
նությամբ եղանակով, միմուր 2-րդում և 3-րդում կլինելու և փո-
փոխ է և կլինելու ինքնակերպ միմուր: Արդյունքում դրամ
դարձն են բավականապես ինքնուրույն եղանակներ:

Բերված եղանակում չափը և տակադրածը մեծանակ
ենք 302/269-ի իմուն վրա: Բայց այս եղանակը, ինչպես
և տարբերակները, այն քայքայի պարերգերից են, որ
թույլ են տալիս մեղեդական տարբեր մեղեդանություններ:
Մասնավորապես մկարի ունենք խառը չափը, ինչի շնոր-
հիվ մույն եղանակը երևան է գալիս մի այլ, թերևս ավելի
շարժում պարայինությամբ:

11.



Րուսումն եմ դրի - թի վեր է - մա դարիմ, չե-լավ մեկ շա - մամ օ - րող-կեմ յա-րիմ,

Համաձայն — դրմագզի բաշա, որի փոքրիկ կտոր պտուղներն ամուշահոտ են:

Օրդակներ — ուղարկված:

Մարդկորես մալ — աշխարհի սաղարմը, հարսպուլթյունը, եղած—կերածը:

Վի — ինձ:

2. Ընտր աշուն ի, Մայրամ: ԳԱՄ, գրադարան, №21161, էջ 27: Երգիծական խաղերով պարերգ է: Նույն խաղերով ու այլ եղանակով է 325/81-ը (հր. Ե): Նույն Մարիամի մասին այլ խաղերով («Մայրամ կամենք համեք դուս») ու այլ եղանակով են 325/ 150 և 631/174 (հր. Ե և Բ), բոլորն էլ պարային: Ցես մաս «Պարերգ վերջին խաղայ» (ԱԵ/108, հր. Բ):

Հայ ժողովրդական երգերում այս Մայրամը, Հուլուն, Հոռուն և դեռ ուրիշներ յուրաքանչյուր «երկվորյակներ» են, որ փաթերով վայրերում, փաթերով ժամանակ ծաղրի առարկա են դարձնում մույն հինքով, հինքակամուն վաղի ազատության պարծառով ու աքժամայել են հաղկերձ «մեք ստնկվեմ»: (Հրկիթը «Մայրամ գմայ դուսն ի հ'երին» երգերի հերոսուհու հեղ, այդ երգերը «սպերխ» են):

Ներքև երգի խաղերը զանազան աղբյուրներում միջամիջ փաթերվում են րմերի կամ րմերի քանակով, յարքառային մասքառայանք ու հազեղվածությամբ, մաս քրամառայան ասորիճամով: Մտրոն քերում ենք մի հարված թՄԼ/27—28-ում գերեղված փաթերեղակի, որի մոտ կամրոսի գրառումն է.

Ընտր աշուն ի, Մայրամ,
Ցազմեն մեղեղուն ի, Մայրամ,
'Աս' Մայրամ, Մայրամ, Մայրամ,
Իմ քան քյա քանին հայրամ:

Մեծամի րամ չիչերով,
Մայրամ փախով գիչերով:

Կես գիչերին թաք կամես,
Ցարերայ արթով կամես:

Մայրամ հ'առան թաք ի,
Ցարեր փեղեն բոմի ի,
Երես լանի րվեր ի,
Ցաղերես րազ ստեր ի...
և այլն:

Ցազմա — դաջուկի չիթ, մախշան չիթի հագուստ, գլխաշոր:

Հայրամ — եկայան, զմայրված, եկայող: Երգի եղանակը, ամշուշոր, չափազանց պարզերիչ է, ասկան դասիչ բաշակներն խիտ հնուքյուն է յուրում: Սենմայն հաղանակամությանը այդ եղանակն ունեցել է և իր ավանդականաված պարունակը:

3. Երթամը հ'երերին, Լալիխամ: ԳԱՄ, գրադարան, №21161, էջ 28: 1874 թվականին րազարված 21 պտղամույ րերգով հաղարակված է, ընդգրկում է երեք առանձին երգեր և ունի պակասող րերգեր: Մտրոն այդ րերգեր քերում ենք երեք րով յաժաման:

1-ին, հինձական երգ՝

Երթամը հ'երերին,
Ոչխար վեր րեղին,
Կրթ թախ մարին,
Լյնի սաղալին,
Բառնա թախ եղան,
Լոմնի խարաղան,
Քշի թղի չալան,
Ցանի խիլերդին:

Կրթամը խաղար,

Ցանմը խաղար,
Խաղի խաղար,
Ոչխար մարդեր,
Կրթ գրդեր:

2-րդ երգ՝

Մեր թախ կրախար,
Չեր թախ կրախար,
Պազմեն քյա խախար:

Մեր թախ ի խար,
Չեր թախ ի խար,
Քյա յար ի կրթ:

3-րդ երգ (կրկնակ)

Բոթիկ մի րեյի,
Ցարեր փաշ կեղին:

Մրամի միավորող «Լալիխամ» թալիսանությունն է (սաղես անում է, արդյո՞ք Լալա անվան մի րարեր-թալի), որ բոլոր րարերից հեղր երգվում է:

Առաջին երգի առանձին հարվածների րարերակներ կան մույն թՄԼ-ում և «ԱՄ-ում: Թալի դրամիչ, «ԱՄ-ում կան երկու խոշոր «րազմանա» երգեր՝ «Ցորն օր, յոթ գիչեր» և «Ընտր քո սաղով», որոնցում ևս մույն երգի հարվածներն են: Մտրոն՝ մուշներ դրամիչ.

Էրթն, էրթին,
Ոչխար վեր րեղին,
Կրթն թախ մարին,
Լյնի սաղալին,
Խորված—գիծով
Ուղարկներ յարին:

Արի, յար, արի, խաղ մի կմնա,
Մարդերի թան՝ ճի քն յի մնա:

«Ընտր քո սաղով» երգի 2-րդ իմքմույուն կրկնեղն է, «ԱՄ/241:

Էրթն, էրթին, ոչխար վեր րեղին,
Կրթն թախ մարին, լյնի սաղալին,
Խորված յարարով օրդիլներ յարին,
Որ յար խաղին, ջաման թառան.
Կամին՝ յար ար, աշխար յալույն,
Հար խաղի կրաքար մամին զարմուխն:

«Պտրամն են դրի» երգի 3-րդ րամն է, «ԱՄ/39:

*Էբրամը Պարի գեղ,
Մոնթեն մակի՛՛ն եղ,
Էնեմը ճվածեղ,
Տաննը խոլորվան:
Խովի՛ խառիվ,
Ոչխար մողթավ,
Կրոջ գլտավ,
Պերթոր չիփարավ:*

Լույմ երգի կրկներգի 2-3-րդ վտմն է, ՔՄԱ/22:

*Շադոի խառիվ,
Շախիսաթ թառնալ.
Շալի՛ խառիվ,
Ոչխար մողթավ.
Քերթոր չիփարավ,
Կրոջ գլտավ:*

Մրի, յար, արի...

և այլն:

«Յոթն օր, յոթ գիշեր»-ի 1-ին կրկներգն է, ՔՄԱ/238:

Տարբերակներ կարելի է գրմել մասն Կոմիտասի գրառած այլ երգերում, ինչպես, օրինակ, Ք հաղորդում գրաբերվող «Աշն երկիրն էր ամպե» երգում: Դրանք ամբարտաբանում են ժողովրդական մուլմիակ հայրենի երգերի գլուխը: Երբեք ընթացողում ամվերապատերն արելի ունեցող համակարգմանության են երևոյր:

Ավելի կարևոր է այն, որ վերջին հաշվով բոլորն էլ «պարզվում են» պանդխտության, սոցիալական անբարեկեցության թեմաների շուրջ (Եսն քննելու փնեմը երգելի երգ «թափառող» կրկնակային կամ կրկներգային հաղորդումներ, առաջին փողը թերևս պետք է գրալիի հետապառ յարին ուղղված կանգը՝ «Մրի, յար, արի...») և միաժամանակ հասարակում են այլ երգերի պարզաստի հեղուկում: Ը աբմարականությունը:

Լույմնամ հին է մասն երկա «Էբրամը հի՛րերին» պարբերը, և ոչ միայն խաղերում, այլև եղանակով: Այդ պարբերը Լոմիդրասի մուլթերում երկա եղանակով է (երկարություն 302/228՝ «Քուրի մի բնի, Լալուխան»), երկամ էլ ընթացմանը մեկ կարճ ֆրազ: Մյուսը պարբերի այն եղանակներին են, որ կապարովիկա ամվեղը կրկնվում են, և եղանակը դառնում է մեղմասկական միապար շարժի, իսկ մասնակիցների ուղադրությունը կենդանություն է խաղային բովանդակություն վրա:

Էրեթին — փրեղավայրի ճշում կամ ամվանում է՝ այլերը կամ Այլերը: Հնարակոր է մաս, որ խաղը Լամի վիշաթի Հայոց ձոր գավառի Էրեթին գյուղի մասին լինի:

Քեր — ոչխարները կեռելու փողը:

Մուրան կամ աղաղ — փել, աղաղվի — փիլի մեջ:

4. *Մեր թագավորին ի՞նչ կա պիրեր:* ԳԱԾ, գրադարան, ք.211/61, էջ 15 և 321/10: Գրվածքը երգի ամենավարդ, իսկիւր, յուրաքանչյուր «կոմպոզիցիային» շարադրություն է (հնարաբանական է հինգ իր պարբերությամբ, «միանգություն»): Չնայած դրան, պահպանում է ալանդական գյուղական հայտանվերներում «թագավորին» վերաբերող երգերի ձևային բնորոշ հարվակմիչներ (2-րդ մակարդակությունը համեմատաբար «թագերի բովանդակ») կամ ձոր հեմակների փոխադրելի մ ու այլ հեմակները փակվածորն «խաղաղակներ» և այլ մակարդակություն:

մեջ շարժման համախաղանայումը: Ըստ այնմ երգը պահպանում է մասն իրազական համիլիտալոր միջակայի սարահանությունը: Մեղրը դրսևրվում է ընդհանրապես 6-4 փակներով, թայց «Որ թագին շու» խաղերի փակերը ամպաման 5/4 է, 6/4-ի մեղրներ թափամանմ էլ կարող է լինել և 2-ի, և 3-ի: Երգի կառուցվածքը ևս (կրկնությունների ստույնով) փարբեր կարող է մեկնաբանվել (որևէ ճշում դրված չէ): Խաղերը (ընթերցած փնեղով) փակագրված են ՀՄԱ/2-ում, էջ 64-86: «Հառ գեր (համդիպում է մասն «Հառ գեր») շառ մառ, թարալ հի՛յար գամ գեր» արարահանությունները պատկառություն համդիսի մասին են: Հարթամեկան, մասնավորապես՝ թագակերի երգեր (դրամայ թվում է այս մույն խաղերով երգեր) մանրամասնորեն կրեղվեն երկա իրադարսկություն Ք հաղորդում:

Վեր ծանոթագրված չղա երգերը Լոմիդրասի Մուսային ժողովածուի վերաբերյալ ինչ-որ պարզկերպարում փալիս են. երն դրամայ միջոցով դեռևս հեմարվոր չէ կռահել այդ ժողովածուի լրիվ (մասնավորապես՝ ժամային) բովանդակությունը, թայց կարելի է խառն Լոմիդրասի հալաղալանով աշխարհային արվեն իսկ սկզբում գյուղական երգերի ոլորմանկէային ճշգրիտ գզայություն, ինչպես և հեմագրան մեղմների վաղ հաղորդաբերում մասին:

5. *Աշխոյ Քիմգյուր:* ԱԵ/125 և ՀԵ/282: Ցե՛ն մասն սույն հաղորդի մակարանը, էջ 42-43: ԱԵ ծանոթագրությունը՝ «Հայնագրի Մողմում» Սարկվալալ, մշեի Մուշեղ ամուհով մի մարդու, որը ընծարանում մի ժամանակ ծառա էր: 1891 թ. հոկտեմբերի 13-ին» Ա. Էլ(միանին): ՀԵ ծանոթագրությունը՝ «Աշխի Մուշեղի (ճմարանի մասա) ծայնագրի Մողմում» սարկվալալ Մողմումյան, 1891 թ. հոկտեմբերի 13-ին»:

Քիմգյուր կամ *Քուրակնի*, որից սկիզբ է առնում պարանկան Հայաստանի գլխավոր ջրային գարկերակ՝ հայոց «Մայր գեր» Արաքսը, հայերը պարբեր արեղ-ծագործություններում երգել են, որա հեղ կապելով իրենց և՛ սիրային, թայց և՛ սոցիալական, ազգային-պարանկան (մասնավորապես հայերին բնորոշ կարգեր) պանդխտությունը աղադարակովը ցնարականությունը: Քիմգյուրի հեղ մասն կապված են ազգային հեմագրան ավանդություններ և գրույրը: Ցվալ դեպքում խաղային փրեղի գրառված հարվածը Քուրակնի երաշագել բնությունը գովել է: Մուսայրեն գարդարում մեղերին վիներեն ծավալվում է հայ ժողովրդական, մասնավորապես վիշակում եղանակ ունեցող մեղեդիներին բնորոշ երկվարային յոթմասփրան շարան, որին հավելված են՝ վերկից և մեղերից երկուական «լուսայից» ասարիաններ և հիմնական ասարիաններից երկուսի խորմասրիկ փարբերակումներ: Այս արդարազգ ընդարձակ սահմաններում փրեղի է ունեւում հեղյունների ծայնակարգային-ֆունկցիոնալ տառնություն վերանմասարակութան, ժամանակավոր կայանայող ասարիանների վրա եղանակ են գալիս նորանոր թագմեղանակ կազմակերպություն՝ փրեղային և կվարային օժանդակ հեմակներով փարբեր մանրներ և միեղներ (առանձնապես փրակերի են հիմնական չարի 5-րդ ասարիանի խորմասրիկ փարբերակումների մասնակցությամբ գոյություն հարադրությունները), որոնք արեղեղում են մեղերա լարվածություններն ու փրանց պարալանները, այն, ինչը կազմում է այդ մեղեդիով արարահանյալոր հուղականություն հիմքը:

Մեղեդին ամլմում է համգուկավորման և համգուկա-

լուծման հասկանալիության երկարադարձ պահերով: Համգույսագործում սկսվում է հենց սկզբում՝ քարծր դուրդում, որտեղ գլխավոր «գործող ուժը» ինքնակամ յոթմասերիման շարքի վերին ճառագարն է իր երկու մասերը և միմյուր դրսևորմանը: Հասկանալիության ֆազը՝ դա, ու, մի ֆա քառադարձի և դրա տրասպոզիչ սող հնչյունի սահմաններում ուղիղմանը հանդիպում գրադարձները հարաբերական կապում մասնավոր ներքին գլխավոր հնչյունների ֆա, դո, սոլ, իսկ դո-սոլ թուխը և երկրորդ տրասպոզիչ լա հնչյունը էլի մի մոտ չեղման հնարավորություն են ապահովում դեպի ու: Միջին լապտեղի մեղեդին ապրում է լարվածության ամի ընթացքը, ու-իլ սկսվում է դրա աստիճանական պարպումը, համգույսագործումը:

Ի տարբերություն սովորական, ոչ մեծածավալ ժողովրդական մեղեդիների, որոնքում համգույսագործումն առավել հաճախ կեղծ է ունենում մշակման քարծրամբից մասնակարգի դիաֆոնիկ աստիճաններով իջնող հարս-շաբլով (երբեմն էլ հարաշարժում աստիճաններից մեկնու-մեկը զանց է արվում), այստեղ համգույսագործումը ինքնա-կրկն է, «խաղաղվում» են փոքրիկային կապեր, մասն՝ ու-ն-սի-թեմով և ու-թեմով - սի-թեմով (ընդ որում այս ու-թեմով - սի-թեմով ընկալվում է որպես մեղեդու ակարած երևան եկած մի-թեմով - դո հարաբերության «ծիածանային» ամդ-րադարձում), հետո՝ սի-թեմով - սոլ, որում «վերախաղա-վելով, վերանորոգվելով» են մեղեդին բերում դեպի վերջնա-կան սող ինքնահնչյունը և լիակատար լարվածությունը: Արտեր՝ «Բինգյուլի» մեղեդու հնչյունների ֆունկցիոնալ վերափոխման պարզությունների ընդհանուր ճիշդագործ սխեման.

$$\begin{array}{ll} f(T=S) \rightarrow c & d(T=M) \rightarrow b \\ c(T=D) \rightarrow f & b(T=M) \rightarrow g \\ f(T=D_{VII}) \rightarrow g & g(T=D_{II}) \rightarrow f \\ g(T=S) \rightarrow d & f(T=D_{VII}) \rightarrow g \end{array}$$

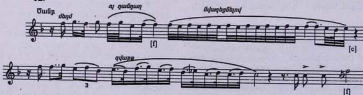
Այս սխեմայում ցույց տրված հարաբերական կապումային աստիճանները մույն հիերարխիայում են նշում են մեղեդու (հնարավոր մշակակցության դեպքում) ծայր-նախադրումը՝ դասի շարժում ընթացքը, դասը, լինի իրական թե ենթադրվող, կոմպոզիցիոնալ, «առարկայայնում» է այդ կապում-անկապումայինները, մեկից մյուսին ան-ցումները, խորացման, ավելի զգալի է դարձնում լարվա-ծության ամի ու պարզման պրոցեսը՝ մեղեդու արտա-հայտչականությունը:

Այս բոլոր երաժշտական միասնություններն ոչ թե մեղ միջակայքում, ինչպես լինում է սովորական կարծաթե երգերում, այլ լայն սահմաններում, «գրադարձության վրա»

միասնություններն մի ամբողջական պրոցես է, որ ինքու-կիվ կերպով կազմավորվել է ժողովրդական խորհրդողի կամ կարադողի գիտակցության մեջ, նրա քարծր փա-ղամիկ միջոցով, և որի արդյունքը ծավալում էրաժշտա-կան ժանր է:

Կոմպոզիցիոն հայտնաբերման ու գրադարձ այս աղեղնա-գործության համար «երգ» ամբամուղը թվում է, թե թալա-րաք չէ, թերեւս ավելի հարմար է երկրորդ ամբամուղ երգ-պոեմ կամ թալաք: Այդ հարցը ծագում է ոչ միայն սերեղ-նագործության մշակակալից ծայրակարգային ու ինքնա-շին բովանդակության և ծավալում կառուցվածքի համա-մանքով, այլև դրա՝ գրադողի արձանագրած կարգադրման խիստ տարբերակման պատճառով, ինչպիսի, գրադողն ամհրաժեշտ է գրել մանրամասնորեն մշել իր լսած ամեն մի առանձին կերպի, դարձվածքի կարադարման առանձնահատուկ կերպը, այդ կապակցությամբ մույնիսկ «սերիավել» է կիրառելու «սարմադարձից» դուրս եկող կամ պարզապես անսովոր նշումներ: Մասնավորապես հիերարխիական են՝ «խուլ», «հագագ», «բայ բերան» նշումները, որ վերաբերում են ծայրագրադարման եղանա-կին, իսկապես ասած՝ ճայնմանմիջին: «Հագագ» հասկանա-րապ պետք է մշակակի ծայրն արտաբերել մի լուսալույսի արդարանցում, և արդյունքը (ծայրներանցի փոփոխման առումով) պետք է մոտավորապես մեծանվի այնպիսի հնչողության, ինչպիսին լարային աղեղնավոր մեղադար-մով սարգվում է, երբ որևէ հնչյունի կառուցվածք արտաբե-րումն սկսվում է թայ լարով և շարունակվում փակ լարով (կամ սկսվում էնկ լարի վրա, մեկ դիքով և շարունակվում հարևան ցածր լարի վրա՝ ավելի քարծր դիքով):* «Բայ բերան»-ը այն է, ինչ ռուսերենում բնու-թագրում են՝ «открытым смычком» արտահայտությանը: «Մշեցու Բինգյուլը» բնույթագրվելով որպես «մշակա-րային բնույթի վրակալ հմտություն» գործադրող սերեղ-նագործություն (այդ մասին ասված էր մայնարանում), գրման ներ, որ գեղարվեստական միասնությամբ արտաբե-րի է դա կարարել մաս ժողովրդական մշակակալներով, օրինակ՝ քուլով, շվիով (հագողությանը փորձարկել ենը Կոմիտասի ամի, կոմպոզիցիոնալ ժողովրդական մշա-կարանների թաժումը): Այդ մպարակով այստեղ բերում ենը «Բինգյուլի» մի արտագրություն, որտեղ հեղինակի մանրագրի այն հնչյունները, որում մեղակայանում են մեղեդու ոչ թե գաղաթարմը մեղ իմաստով, այլ նրա «խրափագը» հնչյունները, գրել ենը խոշոր, սովորական մոտանքով և կոմպոզիցիոնալ փոփոխական արժեքներով, մաս՝ մշել հնարավոր ծայրնադարձ հնչյունները (գրա-բերական).

12.



* Երբևէ վաճառ սահմաններում ձվող հնչյունն այսպես երկրորդ անգամ «շնչափորը» Հայ գեղեղնական երգեղությունում մեջ թալալիկ երգային չէ, Կոմիտասն այդ առանձինհատկությունը մկարի է ունեցել, օրինակ, «Երկինքն ամպել» և երգ մշակման մեջ (օրն, օրինակ, «զամ դոնեն ամպեն» փակրի վերջին վաճառ, ԵԺԻ, էջ 25):

մկաղեցնելով

խառնաձայնով, շտապ

ձառնաձայն

մեղմ

խառն

խառն թնքան

ինն ուսնի՜ն

մկաղեցնելով

մեղմ

խաղաղին

ձառնիման գինալք

ինն ուսնի՜ն, նվաղեցնելով

Ամուշուր, թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում եղանակը պետք է կատարվի a tempo rubato, ազատ չափով, հեղինակի մշած ոխթմային հարաբերությունները պետք է պահպանվեն որպես հիմունք, իսկ «գործնական» ոլորքը, ըստ կատարողի մաշակի, կունենա դրամիկ այս կամ այն, գեղարվեստորեն արդարավան մասնավոր շեղումներ: Բնագործի կատարողական մշտնջող կիրառելի են եղանակի թե՛ վերջի և թե՛ մեկագրամային մեկմարման դեպքում:

Իր իմպրովիզացիոն կերպվածքով համոզիչ, «Աշեսուր Բիմգյուլ» կայուն ձևում ամփոփված ամբողջական, ավարտում և ամփոփականավան մեղեդի է: Վերջ (մախարանում) ասվել, որ ժամանակի ընթացքում այն դարձել է մասնաջ աշուղական ավանդական եղանակների մեկը: Ամուշուր, խոսք այս դեպքում մշտապես մույնությունը կրկնվող հաստատում եղանակի մասին չէ, այլ «Բիմգյուլի» ճայնակարգային-եկեղային և ճային (մասնավորապես՝ շարահյուսական) ընդհանուր կառույցի օտեմաններում ամեն անգամ համապատասխան և նորովի գոյացող եղանակների մասին (ըստ Գ. Լևոնյանի բնութագրությամբ՝ «աշուղական «Բիմգյուլ» ծանր է, համդիսավոր, երգվում է գրեթե քառ առ քառ», Կոնստանդնուպոլիս, 1963): Այսպես, Ա. Բրույսյանի

աշուղական գրառումներում երկու երգ ունեն «Բիմգյուլի եղանակով» նշում: Դրանց եղանակներն ինչ-ինչ ընդհանուր եղոր ունեն կոմիտասյան եղանակի հետ, և «Բիմգյուլի»՝ արևելահայ իրականության մեջ ևս վայելած խոր ավանդականության վկայություն են: Ի դեպ, երգերից մեկը աշուղ Ջիվանու «Հայրենիք» է՝ «Աշուղ Դարիք» արևելյան հերթաթի մրա հայրենի վերապատումի (Կոստանդնուպոլիս, 1887) հավանություն մեկը, որն իր բովանդակությամբ լիովին համահունչ է հայրենասեր հեղինակի՝ իր հայրենիքի մասին սեփական խոհերին (նույն ուղանավորը Ա. Մխիթարյանն իր «Խաղեր և փաղեր» ժողովածուում տպագրելով, նշել է՝ «Բիմգյուլի եղանակով»): Հայրենի է մասն «Բիմգյուլի» մի այլ գրառում, որ իրականացրել է Ն. Տիգրանյանը 1895 թվականին, և որը պարկառուի ազգագրագետ-երամիջուր, դեռևս իր մամուլության տարիներից լսած լինելով, ծանոթացրել է որպես «Իր Նազարեթ պապի ամենափառած երգը»:

Թեև ներկա իրադարձության մեջ ընդունված չէ այլ հեղինակների քերթ նույն երգերի գրառման կամ օգտագործման մեղուներ, քայքայ այս դեպքում, կենդանի հարյի ընդհանուր կարևորությունից, այդ երկու գրառումները բերում ենք ստորև:

ԲԻՆԳՅՈՒԼԻ
("Հայրենիք")

Աշուղ Ջիվանի
Գրառում Ա.Քրատյանի

13. Դափավեր

Երբ որ լի - մի գար - մա - մա - մուտ
մոր գա - բուն, մոր գա - բուն, ա - վաթ,
կը - քաղ - մա - ման վը - տակ - նե - ռոջ,
հայ - թե - նիք, չա - թե շար, զըն - ծու - քյամբ,
վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ,
եր - գով զը - վաթ - բուն շար - ժը - վում են քա - մակ - նե
ռոջ, հայ - թե - նիք, ա'խ:

Ինչպես տեսնում ենք, Ջիվանու երգած եղանակի ընդհա - մուր բնույթը և ծայրակարգային կարևոր հեմակները համընկնում են Լոմիտասի գրառման հետ, թայց եղա - մակը, քմակամարար, «աշուղական թերում» ունի (հար - կապես դա զգացվում է ավարդիայ առաջ դեպի մի - բն - մու հեմակները կապարժող շեղումով):

Ն. Տիգրանյանի գրառումը քաղել ենք մրա՝ դաշմանորի համար այդ երգի դաշմակուծից (տպագրված է 1900-ին, Պեդերբուրգում), եղանակի բնույթն ու ընդհանուր ռիթմա - կան կառույցի համեմատականությունն ավելի դուրին զգացնելու մպարակով այն վերաշարադրել ենք առանց տակ - րագների և կոմիդայայան գրառման կոմպոնության մեջ:

14.

ԲԻՆԳՅՈՒԼԻ

[Մամբ]

("Երգչուծի ռոմանս")

Գրառում Ն. Տիգրանյանի

Երբ որ լի - մի գար - մա - մա - մուտ
մոր գա - բուն, մոր գա - բուն, ա - վաթ,
կը - քաղ - մա - ման վը - տակ - նե - ռոջ,
հայ - թե - նիք, չա - թե շար, զըն - ծու - քյամբ,
վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ,

9. Հին գլխի ֆաթեմ կերամ: 318/4: Համիրամի հայր-
մի առաջակին վերադրվող երգերից է, որոնք բոլորն էլ,
որպես կամոմ, պարային կերպով են: Երկրորդ
«Յար արի» սիրային պարերը առաջինի կրկնում է
որպես կրկնելը, ընդ որում այդ միակցումը կարգավիճ
է հենց ժողովրդական միջավայրում: Լ. Նոյնգարային «Հայ
ժողովրդական երգերի հավաքածուի» քննադատականում
(«Մշակույթ», 1901, թ. 7, էջ 367) «Հին գլխի ֆաթեմ
կերամ» երգի մասին Կոմիտասը գրել է «Ժողովածուի
միակ գոսը հայ ժողովրդական Տոսպ գավառի երգն է»:

Կոմիտասի գրամմատիկ այս երգի երկու տարբերակ
կա, երկուսն էլ սույն հաբերում են (տես «Հորս երգ
Հայրենի ժողովածուի», թ. 46): Նույն եղանակն ունեն,
սակայն մոռնեմ և մամր երկնային տարբերություններ,
որոնք ամեն մի դեպքում, մույնիսկ մույնկարգաբերողի
կրկնակի կարարման ընթացքում կարող էին գոյատևել
և կարող էին ավելի լինել: Դա վկայում է հայ գյու-
ղական երգերում երկնային գոմազել մամրամաններն
«ամկեր» տարբերակելու, բացձգումներու հնարա-
վորություն մասին, ինչպիսիք հեղինակ վկայում է հայ գեղ-
ջուկի երկնային կարողությունների և այդ կարողություն-
ները համապատասխան ու ստործարարներն, ամեն
անգամ մի մոր ձևով դրսևորվող լայն հասկանալիություն-
ների մասին (այս իրողությունը Կոմիտասն արդեն փա-
յուն կերպով ցույցադրել է Հատիմում գրառած երգերով,
Հևու, էջ 19-23):

ԲԱՉԱՉ Նշումից Բ ճայնելուանկը վերաբերում է
առաջին (ինքնակամ) երգին, թեև դրան 1-ին նախադա-
ստության մեջ ենթադրվող բունիկային սուր դեռ համեմա-
նի գալիս, իսկ ԱՉ Նշումը վերաբերում է կրկնեղբին և
Նշում է այդ ճայնելուանկի «յարթված» ճայնելուանկ-
ային գոմոն կառավարվածով այս երգը մեծան է 318/2-ին
(«Մայրիկ, ես գտնեմ եմ», թ. 7), այն տարբերությամբ,
որ այստեղ 1-ին նախադասության մեջ ետադրվածին
փոխարինություն ավելի ցայտում է: Հայ ժողովրդական
երգերում ետադրող հնագույն ժամանակների մնացուկ
է, որ ենթադրյալ շար դեպքերում տարբեր միջոցնե-
րով (եռադրոմ գոյացնող հիշումը հետադրության վրա
«լուծելով» ինչպես 318/2-ում է, մեղեդիական ընթացքը
«կտրվելով» ինչպես այս երգում է և այլն) «չեզոքա-
վել» է: Մյուս կարևոր տարբերությունն այն է, որ այս-
տեղ 2-րդ նախադասության մեջ եղանակն իջնում է
մինչև դրոհական-էղանակն հիմնադասյուն: Եթե նկարի
առնենք մաս ցածր՝ 5-րդ աստիճանը (որ չենք կարող
նկարի ցանկել), արանում ենք ճայնելուանկի ինքնուրույն
(ավերակալված) հնչյունաշար, որը հաճախ
երևում է գալու «Ավան շար»-ի երգերում:

Այս երգի առաջին հրապարակության մեջ (ԱԺ2,
էջ 27-28) 6, 10 և նախալերգին փակվում վերջակներ
կան (դրանցից վերջինը բնագրի չնկարված վերջակն
է) Կոմիտասի գրառած խառնային տեղադր քաղվա-
կան ընդարձակ է, բայց պակասում է ավարտական
քաղաղուր, որը պետք է պատեր «թեղի ի ծովեն»
վերջապես համոզող մասին*:

10. Հորս ըրամ: 318/5: Տարբերակներից է լայնորեն
հայտնի «Հորս ըրամ»-ի, որն ընդհանրապես մարմնավորում
է եռանդուն թունդի շարժարար: ԲԱ-ի ճայնելուանկ
այս դեպքում ներկայացնում է կլիմայային ժամանակ

հենակերպով, բայց «առանց 6-րդ աստիճանի» միմու
հնչյունաշարը, որը մույնպես, ինչպես ետադրվածին
ընթացքը դրոհական կամ լիքական շարժում, հայ
մանողի ծանոթության հնագույն երկուսներից է,
հոգևոր երգերում չի համընկնում, պակասակն է միայն
գյուղական երաժշտության մեջ, տարածվել էր մաս
դրան մութ աշխարհական երգերում (մերկա հասարակում
կան մեծան ճայնելուանկի մի շարք օրինակներ, տես
մաս թ. 103 երգի ծանոթությունները): Տեղա լայնակն,
թեև կարճատև, բայց սկզբից մեկն վերջ ճայնե-
կարգային լարվածություն է պահպանում. հիմնադասյուն
դրական է դառնում միայն վերջին փակող ամենապայման
մասում: Դա մաս եղանակը կրկնելու գործում է:

Նույնպես տեղադր ժողովրդական սիրային երկուս
խաղիկներ են, մերթ երկուստար լույսի, մերթ ազգեկ
կողմից սակող սիրու համը, գովք, խաղաղամտություն
(առանձին են մաս համապատասխան կրկնակները),
ուրեմն, ընդհանուր առմամբ մեծերգիների փոխերգ
էրգայանքի կրկնեղբով: Բնագրում, մուրաների փակ,
բայց կրկնեղբով, գոված է մաս վերջին երկուսով:
Ներկա տպագրության մեջ այդ երկուսը գեղեցիկ
ենք իր փոխում:

Կոմիտասի 325/52-ի բնագրում կա «Հո տղու ջան»
երգ, և այդ «տղու»-ն առանձին է գրված: Ներկա 318/5-ի
բնագրում «Հորս ըրամ» բայականությունը միայնալ է:
Մեզ թվում է, որ դա մույն «հողալու» կամ «հողալու»
բայականությունն է (բայց կա մաս՝ «հողալ յար ջան»
հողալ = հողալ: 318/5 «Հորս ըրամ»-ն 325/52-ի վերջ-
ինչ պարզ տարբերակն է, կա մաս 302/104 «Հորս ըրամ»-ն,
որ այդ եղանակն ներքին: Մշակման մեջ Կոմիտասն այդ
«Հորս ըրամ» և մերկա «Հորս ըրամ»-ն գեղեցիկ է մեկ
խմբերգում («Մեր բաղումը մոռնի ծառ», ԵԺ3, էջ 83)
և երկու դեպքում էլ արտասանությունն ընդունում է
«հողալու»: Հնարաբարական է, որ այստեղ, 318/5-ի
եղանակի 1-ին և 3-րդ մուրիկները կրկնելով, մա-
մարդությունը դարձնել է ավելի դիմադիկ՝ «կեռաս»,
մի բան, որ հայ գեղեցական պարզությունում արդեն
իսկ բնական երևույթ է:

Բանալը — եղբ, ավել, կողմ:

Խմբոր թալեն — հարսնախառնության նշան:

Երկաթ (լինում է մաս իրար, իրար, երգար, մաս՝
եղբոր) — խառնում, պայլում, համամասնություն:

Մարտ կար նշանակում է ձևավոր կարող կարված:

Կզար շիրին — սիրում աղջիկներ:

11. Գարուն ա, ծուն ա էկել: 318/6: Հայ գեղեցիկ
երաժշտություն այս նշանավոր մուրիկ մասին, հաղեկա-
պես նկատագրող միջոցներով առավելագույն արտա-
հայտություն առաջ յերող դրա կարողություն կապակ-
ցությամբ, ասել ենք: Ավելանման մաս մուրիկ արտա-
կարգ խաղաղությունում, կենսականությունները
մրանում: Կարևոր է, որ այս եղանակը Կոմիտասը
հայտնաբերել է իր հավաքական գործունեության
դեռևս վաղապես տարիներին: Բայց ներկա 318/6-ից,
կան մաս այդ տարբերակներ՝ 302/17, 314/16, 325/89,
631/96, 725/30: Երգում պարունակվող հնչյուններն
այնքան տակավաբանական են, և լսող այնքան ամեն
առանձին վերջում հնչյունի դիմ ալքան նշանակալից
է, որ վերջ թված բնագրերում երևան եկող չնչին
գոմազականություններն ամգած իմաստ են տալիս:
Երգի բոլոր տարբերակները կրկնվում ու կառմամարվեն
302 բնագրի կապակցությամբ (հոր. Գ): Այստեղ միայն

* Մեր կարծիքով, առաջին փողի վերջում կրկնություն
նշանով ավարտել է: Այն կարող է լինել երկուսը փողի վերջում
— Գ.Գ.

մշեմը, որ 1-ին փակերի երկրորդ սի-բեմնի «ամպա-
փեռություն» դրամից հեծող շուրջով հաստատվել է
Կոմիտասի գրած մյուս բոլոր փարքերակներում (մշամ-
յում այդ հնչյունը չկա: Իսկ երգի 2-րդ մասնադասու-
թյան մեջ հնչյունաշարի 5-րդ աստիճանի՝ ու-ի գեղար-
վագործն խիստ պարզապարզաբանված մասնակցությունը
(որն այսօրդ դեռ չկա), հակառակը, համեմատաբար
ուշ գրած փարքերակներում է երևան եկել:

Բնագրում ծայմեղանակը մշված է 4 կողմ է հայկա-
կան ծայմանկերում ծայմակարգի 4-րդ աստիճանը
գրված է փուշ-կիսկար (= դո-բեմոլ կամ կրած դո): ԳԿ
ծայմեղանակի այդ ցածր կամ մուլմիակ «կիսախո-
մարիկ» ցածր 4-րդ աստիճանը (ԳԿ ծայմեղանակի
լրոմիկային օղակից դրա միակ փարքերիչը) հայ
ժողովրդական երգերի կատարման պրակտիկայում չի
հանդիպում*, հոգևոր երաժշտության գործնականում էլ
չ(գոնե արևելախաչերի շրջանում) սոլ-լա-սի-բեմոլ-
դո-բեմոլ հնչյունաշարի գոյությունը խիստ կասկածելի
է, եթե ամբողջ դո-բեմոլի փոխարեն պարզապես մե-
«մի փոքր իջեցված» դո: Եսրականից ԳԿ երգերում
կիրառված այդ իջեցված աստիճանի խնդիրը (մեր կար-
ծիրով) հայ մոնոդիկ երաժշտության փեսայում մինչև
այժմ չլուծված է դժվարությունելի խնդիրներից է:

«Գարուն ա»-ն մշակված է որպես մեմբրոդ դաշնա-
մուրով (Եժ1, էջ 34, 167-168) և մի շարք փարքերակ-
ներով՝ որպես խմբերգ (Եժ2, էջ 18, 49-57, 223-225):

Ներկա գրառման մեջ բանաստեղծական փեքսերը
հինգ երկտող է և երկտող կրկնակ: Ինչպես սույն ժողո-
վածոթի մի շարք այլ երգերում, այսօրդ ևս երգի հիմ-
նական երկտողին կրկնած են մյուս հեծող ամբողջական
կապ չունեցող տողեր: Հիմնականը (սկզբնականը),
ամբողջ, 1-ին երկտողն է, որ կրկնակի հեծող միասին
մեղակայվում է երգի բանաստեղծական գաղափարի
էական հարկից՝ որված սեղ, ամենական դրամա
և այնքան խորում, որ երգի հերոսուհու համա-
գոր է համայն քննության մեջ կատարված ողբերգու-
թյանը՝ գարուն է, քայք ձյուն է և կել...

Մյուս երկտողերից միայն 3-րդն է կապված այդ
հիմնական գաղափարի հետ՝

* Ի դեպ՝ Կոմիտասի գրառած «Գարուն ա»-ի մյուս
փարքերակներում այդ իջեցված մշված չկա, իսկ 5-րդ աստիճանի
ու-ի առկայությունը 4-րդի՝ դո-ի որևէ իջեցում վճարակալորեն
քայքառում է:

Բանին փյուն ա պաղ-պաղ,
Ֆիգարա ամում ա դաղ...

Իսկ 2, 4 և 5-րդը թեև էլի փոխոր համգամանքներ են
հաստատված, քայք երգի բովանդակությունը չեղում,
միտքը մոտալսման են:

Բանը մշանակում է կապ, քրի քանդը — ոռոգման
ջուրը կապակու փեղը, առվի սկզբը:

Մաշ կան սաֆա — ուրախություն, բավականու-
թյուն, համույթ:

ՀԱՅ-ում գեղերված փեքսերի 3-րդ երկտողը՝

Յար, ինձ քնմուրաք աղիդ, —
Մեքդ իմեն գաղ աղիդ:

որ այսօրդ չկա (այդ երկտողն ամբողջաբանում է երգի բո-
վանդակությունը), հավանաբար եղել է «Գարուն ա»-ի
կոմիտասյան մյուս գրառումներում, դրա փարքերակները
կան ԺԻԻԻ (փն, օրիմակ, էջ 547, թ. 3189):

«Գարուն ա» երգի հիմնական երկտողը գաղափա-
րականորեն գրառված է՝ «ձուռն ա էլել» կամ «ձուռն
ա արել» մուլմիմար փարքերակներով: Կրկնեղբ հայկերի
է երկու փարքերակով՝

Մի, մեռող, վա՛ր, ա՛յ յար, սապլայի քալեմ,

(սապլայի՝ մշանակում է պարծառ եղած, պարծառ դար-
ձած մարդու), և՛

Մի, յորմա՛, վա՛ր, ա՛յ յար, յար մարդու լեզում:

Դրանքում էլ էական փարքերություն չկա (ի դեպ,
երկում էլ «Գարուն ա»-ին օրախ են երգ-ամենքի
երանգ, մնան երգերի վերաբերյալ խոսք կլինի մաս
հաջորդ հատրում «ժամրային» ժողովածուի կապակու-
թյամբ): Խոսքերի հիմնական մասի հաստատությունում
իր հերթին ընդգծում է «Գարուն ա» երգի՝ որպես հայ
գյուղական երգաստեղծության կատարյալ մեռչի
մշանակալությունը:

12. Մյ փոյ մեր գեղերի: 318/7, րեն մաս 302/216
(նու. Գ): Այն քայքալիկ երգերից է, որում երգվել են
փարքեր ծայմակարգերում. այս դեպքում 318/7-ը լոկ-
րիական հնչյունաշարով է (մշված է ԱԿ) և կիսադրամային
ձգող հնչյունով, իսկ 302/216 փարքերակը իջեցված 4-
րդ աստիճանով փոքրահիսակ հնչյունաշարով (նայելակա-
րեմիմով ամհրաժեշտ կլինեն մշվ որպես «ԱԿ
գարունի») և ամբողջաբան ձգող հնչյունով:



Այսպեղ, սակայն, ոչ այնքան հինչումաշարերի այդ փարբերությունն է կարևորը, որքան այն, որ թե՛ մեկ է թե՛ մյուս փարբերակը բովանդակում են ծայրակարգային փոփոխականության փարբեր. երկու փարբերակում էլ 1-ին մասնադասության մեջ ծայրակարգի 2-րդ ասորեանն ըմկավում է որպես «պոբեմիսիա»՝ հիմնաձայն, և առաջին փարբերակի 1-ին մասնադասությունը գոյացնում է մա-ծորի, իսկ երկրորդ փարբերակի մույն մասնադասությունը՝ միմորի փավորություն: Ահա, այդ մածոր-միմոր հակադրությունն է, որ զգալի զամազանում է երկու փարբերակների ծայրակարգային-արտահայտչական առանց այն էլ կապում երանգը:

Կոմիտասը երկմայն երգչախմբի համար մերդաշնակել է ոչ թե այս, այլ 302/216 փարբերակը (ԵԺ3/117 և 282), վերջավորության համար միայն օգտագործելով 318/7-ը: խոսքային փերստն առանձին՝ թերի կան լրիվ քառափողերի հավաքածու է: Թերի քառափողերը Ժխ-ում կան լրիվ վիճակում:

*Այ փղա մեր գեղեցիկ,
Բերանդե եկեղեցի,
Կարմիր քարը փաշեյի,
Բոլորը վերեն քաշեյի:*

էջ 314, թ. 1450:

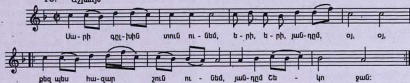
*Ամպել ա ամպի փակին,
Շունկը ծրնկանդ փակին.
Ես քեզ որդեղ սիրեյի, —
Մեկսակի ծառի փակին:*

էջ 427, թ. 2314:

*Քարդու ծառը բարձրոյ ա,
Սիրած քարը քաղցրոյ ա,
Որ քու միտքն իմիկ էր,
Խի՞ չի ասիր՝ փախչողա:*

էջ 213, թ. 656:

16. Աշխարհ



Փաստը վկայում է երգի և մասնավորապես եղանակի արմատականության և ուղեմմ՝ արժեքավորության մասին:

13. Դոն արի («Կուրդիկի ումիմ՝ դեղիմ ա»): 318/8: Պարբեր է: «Դոն արի»-ով սկսվող երկփողը կրկնակն է, երգն ավելի հայտնի է «Կուրդիկի ումիմ...» խոսքերով: Այսպեղ թերված էինմակում կերպարը մեկ երկփող է և երկու քառափող: Երկփողը թերի շարադրությունն է, Ժխ-ի դրա բոլոր փարբերակները (էջ 180-181) քառափող

* [Մեր կարծիքով, առաջին փողի վերջում կրկնության մեղան ավարտ է, սակայն, եթե ամենաշեղծություն կա կրկնելու առաջին փողը երկփողի ընթացքային, ապա պետք է այն կրկնել մույն խոսքերով («Այ փղա, մեր...») — Գ.Գ.]

Հիմնական բովանդակությանը սիրային երգ է, սիրա-յին «կշտամբանքի», կարելի է ընդունել մաս՝ կատակի երգ: Թեև վերջին երկու քառափողում հաղթական վերջին փողով երգն այդ բովանդակությունից շեղվում է, այնուամենայնիվ, խոսքերի էական հատվածը հերկալ քառափողն է՝

*Ի՞նչ քաղա ես, քար չունիս,
Ի՞նչ թեմի ես, հով չունիս,
Երկնքի դու ես դատի՞
Իջնելու ումուդ չունիս:*

Այդ քառափողը խմբագրված վիճակում դրված է մաս մշակված փարբերակի հիմքում՝

*Ի՞նչ պարտեզ ես՝ քար չունես,
Ի՞նչ քառի ես՝ յար չունես,
Երկնքի թռչուն ես դատի՞
Իջնելու հմար չունես:*

Կոմիտասի մշակումով երաժշտության մեջ ընդգծված է փոխոր, ուրեմն կշտամբանքի փրամադրությունը:

ԱԺ2-ում (էջ 29) 7-րդ փակերի «վարիանսը» սխալ է փեղադրված: Բնագրում փակերի վերևում գրված՝ այդ հավելումը վերաբերում է երկրորդ ամգամ մույն փակերի կատարմանը: Այսպեղ զեղեխիցիք իր փողում: Քայի դրանից, ընագրում և ԱԺ2-ում մուրամների փակ, փեղադր զեղեղման մեջ սխալմունք կա, որն այսպեղ ուղղված է:

Քաշքմա կուրքում — զվսիդ մալարդ:

Թիրմա չալ — ձեռագործ թանկարժեք չալ:

1920-ական թվականներին Երևանում, հաղթական գաղթական իզդիդիների շրջանում, պարավիճակ էր այս երգի մի փարբերակ, որ երգում էին սիրային կատակի այլազան քառափողերով և «Երի, երի, յանդըմ օյ, օյ» կրկնակով (արդյո՞ք մույնն է թե՛ «Երվում եմ, վառվում եմ»), այսպես:

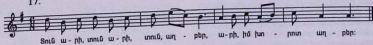
եմ և մեմ մասամբ «կուրդիկի» փոխարեն «ծաղիկ» է, օրինակ՝

*Ծաղիկ ումեմ, դեղիմ ա,
Իմ քարը ձեռ գեղիմ ա,
Շու ու մեխակ չալ ումեմ,
Հրեմ յարիս ձեղիմ ա:*

Հնարավոր է, որ մերկա դեպքում «Կուրդիկի ումիմ» երկփողը «Դոն արի»-ի հետ միասին կատարվել է որպես կրկնակ, մուրամբում մշակվել է թե՛ մեկ, թե՛ մյուս երկփողի կատարման կերպը (առաջին երկու փակերի լիգաները), թեև կրկնության մեղան դրված չէ: Այդպիսի դեպքում հիմնական փերսդը սփայլվում է երկու, իսկ կրկնակը՝ մեկ քառափող:

«Դեմ» («Գրեմ» քառի փոխարեն) քաղաքային հիմունք, ըստ Հ. Մանուկյանի (Սրժնովսկայան քաղաքում, 4, 428) հապտուկ է Սվեդիյայի հայերին: Հնարավոր է, որ Կոմիտասը երգը գրառել է մի գաղթական մուսալեզույց (ի դեպ, մրա գրառումներում կա մաս Մույս քառի դա-րաքաղայան «Գրեմ» ձևը՝ 302/209, թեև այդ երգի մուր մշված է՝ «Ապարամ»): 318/8-ում բեղված մնացած խոս-քերը, որ Սվեդիյան Հայաստանում տարածված սիրային բովանդակությամբ սովորական խաղիկներ են, քաղաքա-յին հապտուկ որոշակիություն չունեն:

17.



Տուն ա - ռի, տուն ա - ռի, տուն, աղ - քեր, ա - ռի, իմ խո - րտո աղ - քեր:

Կոմիտասի մշած «Առաջին ծայն»-ը համապարաս-խան է Թաշգյանի համակարգի ԱՁ «Դարձվածք»-ին:

14. *Կայնիչ ես՝ կանմուն էլ չես*: 318/9: Այս խոսքերով սկսվող երևույթ այլ երգ կա Կոմիտասի գրառումներում, սա իր եղանակով միակն է: Այն դեպքում, երբ մյուսները ծորում եղանակավոր են, այս օրինակը չափավոր ընթացքով և պարային կերպով ծորվում է: Ձայնակարգը տիպիկ ԳՁ է՝ վերին կվարային միմոր ոլորտով և ցածր 2-րդ աստիճանով մածոր: խոսքերը՝ սիրային կարակալառման գովեստ՝ ինչ երկրորդ է կրկնակարգային ռայակալայություններով և չորս քառադրո: Այսպիսի համադրության մեջ այդ երկրորդ կրկնակի դեր է ստանձնում, և, ուրեմն, կարգարման կերպը պետք է լինի՝ ամբողջ եղանակով մեկ ամզած կրկնակը (իր քայակալայություններով համընդ), ապա հիմնական խոսքերի մեկ քառադրո (ինքնադրո) է՝ «վալ լե, լե» քայակալայությունների արեղում չարումակել հիմնական տեքստը, ապա Մուրիկ ամբողջ կրկնակը և այլն: Նույն երկրորդի մասնակցությամբ Կոմիտասի գրառումներում կա մաս լրիվ քառադրո, օրինակ, 302/288-ում՝

*Կայնիչ ես, կանմուն էլ չես,
Բոլորք անանկուն էլ չես,
յա՛ր,
Եկար կշտովս անց կայար,
յա՛ր, յա՛ր,
Տեղ ես՝ ճանաչում էլ չես:*

Ամբողջ — ասքաի բուրգաձև ողբ:
Մուրիկ — մարմնի տեսակ:
Հավուզ — ավազան, *Լուսավորիչի հավուզ* — մույնա-
նուն կեղեկու ավազան:
Նամակուզ — մեքաթապ մուրք կտոր, մով:
Խալիք — գազաթները ():

15. *Ջան մազմի*: 318/10: Միայն բովանդակությամբ այս պարբերակ այն մոտմտերի է, որոնց տեսակը Կոմի-տասն իր գործում նույնպես սկզբնական տարիներին ամ-վանում էր «լե-լե», այդպես էլ ճակագրված է 391/2-ում, որտեղ գրված է այս եղանակի մերդալանակումը (Կոմի-տասի վաղագույն աշխատանքներից): Ըստ Նուրյան, ամ-ընդհատ կրկնվող մեկ նախադասություն է, որ պարի

Կուրդիկ (մաս՝ կուրդիկ) — քրդյա անթու ու կարճ վերնազգեստ:

Բաղմանիկ — այգեպան:

Թոփուկ-թոփուկ — խումբ-խումբ:

Համամ — տնիս թ. 1 ծանոթագրությունը:

Դաղ — ցավ, մորմոր, քառապանք:

Երգը եղանակով համընդ Կոմիտասի այլ գրա-ռումներում մուլտիպլայմ չի համընդ: «Երևան թաղ եմ արել» խմբերգով (ԵԺ3/77) որպես հանգիստ կա մի տարբերակ, որի մեղեդին ամենամ տարբերություն ունի:

ընթացքում ռիթմիսինքնակային առումով տարբերակվե-
ն: Կրկնակը «ամուլուսափելիությունը» առաջ է գալիս
ինչպես եղանակի ռիթմիսինքնակայան առանձնահատկու-
թյունից. կադանային տակտում սինկոպալ պահանջ
է առաջադրում եղանակը հասցնել միմեկ տակտային ուժեղ
մաս, որն իմը դարձյալ սկզբն է, այնպես էլ լադային
առանձնահատկությունից՝ փոփոխակալանությունը, որը
վրկալ դեպքում հիմնամային քաղաքալ չափով որոշակի
չլինելու համեզանման է: Հնչյունաշարի չափազանց փոր-
րության պայմաններում (եթե միայն մեկ անգամ թույլ
մասում համընդ եկող լա-մ մկապի չառնմը, ունենը
ընդամենը մի եռալալ՝ սի-քեմոր, ող, ոն) Կոմիտասի
մշած ԴՁ ծայնիմունակը կարելի է մեկնաբանել առնվազ-
ն երկու կերպ՝ նեքադրովալ ալ հիմնամային դեպքում Հոր-
րողը բուն ծայնիմունակ առանց հիմնամային մալա-
րի, իսկ սի-քեմոր հիմնամային դեպքում Հորրողը ծայնի
«դարձվածք»:

Հնարադրական է, որ իր մերդալանակում մեջ (391/2,
տնիս ԵԺ5, էջ 59), երբ ամիդալեզու է դարձել եղանակին
կցել լիսինուն ակորդներ, Կոմիտասը երգի սկզբնական
հիմունքը դիտել է որպես եռահիմունքի կվմնային կոմ-
նուն՝ սերտելով է (փոխադրելով մերկա օրինակի կոմա-
նությունը) ֆա մածորի զգալում, իսկ վերջին տակտի
մույն հնչյունը՝ որպես մակադրի մկադրամբ դոմիման-
պային որ կվմնակալորդի հիմնական կոմ (կարելի է
մաս ընկալել որպես վերախմաստակալորդում տոնիկալ):
Այլ կերպ ասած, այստեղ ես ասկա է լադային փոփոխա-
կալանության վերջ մշված սկզբում կերպարած երևույթը,
և այս դեպքում ես դա երգը շարունակելու պահանջ է
առաջադրում:

խոսքային տեքստում որոշ աղոթականներ և պակա-
ներ կան. քննադրային «մի [տեղ] ոչխար կարծեր, մի
տեղ գառները» րողը, որ կնմր է և ողողակողներ պալ-
կանում է ամբողջական տեքստ ունեցող այլ երգի («Եր-
դիցը դուրս եմ», այստեղ մեծը դուրս րողեյնմը, «Միմուն
աղեյի» րողի գույզը չկա: *Վազ արի* (եռուսյի, ճեւ
քաշի) իմաստի հեռ ավելի, կազմեր երկրորդ րողի
մ'ընկի երես արի տարբերակ:

Նազամի — մուրք, վալեյակալան:

Ջահրի բուրդը իրար ա — ճախարակի ամիվը
պարվում է:

Այլ — Այնի և Ջաբան արեւսյան հեքիաթի հերո-

սուսին, հայ քահանայի աղջիկ, իսկական ամուճը՝ Մս-
րիամ:

Արքայում — մեղաքա:

Դարդու — վշտապան, վշտակիր:

Թոփ-թոփ — խումբ-խումբ:

16. *Պումուր աղջիկ, մի՛ թոմի:* Հայ ժողովրդական երգի (կամ երգադրականի) ինքնատիպ և արտասովոր մնույ է: Խոսքերի 1-ին, հիմնական բուն երգում թեղի է մերկայացված. կա 3-րդ համագաղտի տողը, քայքայվա 4-րդ համագաղտի տողը, և դրա փոխարեն հավելված է «օր, օր, օր» կրկնակը: Շատ այդ է երգված և մեղեդին, որտեղ ենթադրվող 4-րդ տողի համար «տեղ չի հարկապահ», քայքայ այն արդեն ամբողջական է (ի դեպ երկրորդ կեսի հետաքրքրական մեղեդին զարգացումով, որն առաջ է բերում 4+6 դիմամիկ կառուցվածքը): Միջոցառում բնականորեն բերված մյուս երեք տողերը քառատող են, և դժգուհ է ճշգրիտ կառույն, թե մեղեդու որ հարկապահի հետ պետք է երգվեն դրանց 4-րդ տողերը:

Եսայի՝ դասմանը խոսքային տեքստի տրամամանը: Ժխում կան երգի հիմնական տան 9 քառատող տարբերակներ (չէ 293-294, թ. 1289), բովանդակությամբ միշտ պահպանված է, փոխվում են մամրամասները: Ահա դրանցից մի քանիսը՝

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թոմի,
Բարով քու մարդը մեռի,
Չեմ դժգուհի ամիժեմ. —
Ուրեղող քամին բլրում:*

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թոմի,
Բարով քու մարդը մեռի,
Չեմ դժգուհի ամիժեմ. —
Քամին չորեքդ տանի:*

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թոմի,
Բարով քու մարդը մեռի,
Բամ չեմ ըսե, անե՛ծք է՝
Ուրեղող քամին տանի:*

և այլն:

318/11-ում բերված մյուս երեք տողերը սովորական սիրային խաղիկներ են, և դրանցով ամբողջական տեքստը սիրո կատարաների բնույթ է ստանում: Իրապես, այդ երեք տան հարթամոտայանքն որպես կատարակ կարող է ընկալվել մաս խոսքերի 1-ին տրիվ տունն է՝ իր «մարդը մեռի, ուրեղող քամին թոմի» տողերով համեմատ: Դեռ ավելին, Աժ-1-ում կա մուսի «Պումուր աղջիկ, մի՛ թոմի» մասխաղատությամբ սկսվող երգ (Ս. Մելիքյանը «գրել է հիշողությամբ»), որի հիմնական երկրորդ խոսքերը՝

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թոմի,
Շուրա՛ր քամ,
Բարով մարդդ կնամի՛,
Որպա՛ր քամ:*

հիրավի, կատարվող են ասվում, իսկ եղանակն է 6/8-ով շարադրված «վեր-վերի» պարային (և հետաքրքրական է, որ Աժ-ի կոմիտասյան բնագրում՝ 203/189՝ այս խոսքերից գրված է միայն առաջին տողը, և եղանակի գրառումն է կիսատը է թողնված):

Հայկական քառատուններում համդիպում ենք *դմեղի*

կամ *դմեղ* ամեղ դերբայի երկու տեսակի քայքայությունը՝ *խմայիկ, ափտասայ* և *չխմայիկ, չափտասայ*: Չվայ դիպքները (վերը բերված օրինակները) առանձնահատուկ են մրանով, որ երգի հեղուկ հերոսական ափտասայով համդեր, այնուամենայնիվ, ամիժում է, և դա, ըստ երևույթին, կատարի մի «գերդարմար» արարահայտություն է (թեև կարող է մեկնաբանվել որպես «քումուր կատարակ», «թե իմանա՛ս հա-մայ է, թե չիմանա՛ս դանակ է՝ առածի հիման վրա»: Սակայն, ծանոթագրվող երգի մեղեդին ընդհանրապես չափ հեռու է Ն՝ վարից, Ն՝ կատարից, բնագրում գրված երեք սիրային քառատողերն էլ իրենց բովանդակությամբ չեն համապատասխանում մեղեդին: Մեղեդին մեղեդու բնույթն է ու փրամադուրայում գրեթե ճշգրիտ դրսևորում են առանձին վերջրած 1-ին հիմնական տան բովանդակու-թյունը՝ որպես ամենքի: Այսպիսով, իր ժամրային պարզա-կենտրոնային այս 318/11-ը ոչ թե կատարի, այլ իսկապես ամենք է: Սկսակցվում է, որ հայ ժողովրդական երգերում գրեթե ունի մասնավորապես սիրային ամենաբողոքային հողի վրա հյուսվող «երգ-ամենք» երգադրական և այն պետք է դիվիդի որպես սիրո քնարական երգերի թեմային մի մասնավոր ենթաբաժին:

Քայքայ ծանոթագրվող երգից, հարկապես դրա մեղե-դույն և հիմնական տան խոսքերի ու մեղեդու վերն ակնարկված միասնությունից մի տպավորություն էլ է ստացվում. այն, որ տվյալ երգը ոչ թե բուն գեղե-կական, այլ թեկուզ և գյուտական, քայքայ մի աշուղի ինքնա-կենսագրական պատում է՝ իրեն խաթած, իր սերը մերժած աղջկան ուղղված (մեծա աշուղական երգեր հայ իրակա-նության մեջ սղեղծվել են, հիշատակներ Չուկա-ժողից այն պատում մնույն, որ սկսվում է «Դու խոսք տվիր ինձանից չգաղվիր» խոսքերով). մեղեդին իր խորքով իրող հեռու է աշուղական-պատմականից, իսկ միևնույն հնչյունի վրա երկար մնալով՝ արդասանելու ոճը (որ հայ ժողովրդական երգերում ծայրակարգի երևանան են հետաքրքրական դեպքերից է՝ սովորական յուրաքանչե-«ստորոմիմանության» լարվածություն կուտակող) բնավ չի հակասում աշուղականին: Գուցե երգ-ամենքը, որպես ավելի անձնական ինքնասարկատեսակ, առավել բնորոշ է հենց աշուղականին: Սակայն, եթե համապատասխան, որ այս երգը են ծագումով աշուղական է, ամհապաղ պետք է ավելացնենք, որ թե՛ խոսքերը, թե՛ եղանակը կրել են բուն ժողովրդականի, գեղեկականի գլախ ազդեցություն, ժողովրդական երգում են ասլայել:

«Պումուր աղջիկ» երգի թեմային-ծանրային պատ-կանությունը մասին մեր այս մեկնությունները վերջնական համաձայնելու հավակնություն չունեն: Մեր մասնական էր ընդգծել, որ մի չափ առումներով այդ երգը հայ ժողո-վրդական երգադրականի ուսումնասիրության համար հետաքրքրական մյուս է:

Սնդություն ամեղ — սիրահարված լինել, տես թ. 18-ում *սիրություն*:

Քյախոր — ամհավար, ամօրեն, պարելը՝ «յարա-կան»: ԱՉ Եղումը վերաբերում է այդ ծայրնականի «դարձվածքին»:

17. *Գութանը վարափոսին:* 318/12: Բնագրում երգն սկսվում է «Գութանը վանավ փոսին» ամենաստարադասադրությամբ: Այդ երգի քանակապատկան աղբյուրներում տվյալ քառատողի այդ տողը միշտ կապված է «վարե» քառի հետ: Ժխում (չէ 441, թ. 2414) կամ՝

*Գոթամը վաղափոխիմ,
Գոթամը վաղի փութիմ,
Գոթամն ա վաղում փութիմ,*

և ոչ մի «վանավ փութիմ» չկա: Այդ ակնհայտ փաստը, որ հեղագայում Կոմիտասի մոտ ոչ մի տեղ չի կրկնվել, ամիսամեջը գրամբ այսպիսի է ուղղել «վաղափոխիմ» ըստ Ժն-ի:

Բնագրի «Կարմիր խնձոր եմ քաշել, փառք իմ աղորդ փեսան» տողերի «աղորդ փեսա» արժանապատվությունը ԱԺԶ-ում դարձված է «աղքեր փեսա», և հատկապես նշում կա այդ մասին (տես էջ 32, 149 և 150): Փոփոխությունը միշտ է: Քնն հայ ժողովրդական երգերում «աղքեր» բառը երբեմն գործածվում է շարի, սիրածի, սիրեկանի փոխարեն:

*Այգալաջ ստոմ անկել ա,
Աղքեր իր ժիմ քառեղ ա...*

*Ամեթոն եկավ շաղափեմ,
Ոտու քոնե դոգալեմ,
Հրեա եկավ իմ աղքերի՝
Ալ ժիմ փսփիմ խաւայեմ:*

բայց, ամենուր, կամ մաս դեպքեր, երբ «աղքերը» իր սեփական «եղբայր» իմաստը ունի, ինչպես՝

*Խնձոր ունիմ՝ կծած ա,
Հոտս բոլորն արծաթած ա,
Աղքերս ուզեմ, չգրիմ, —
Ասի յարող դրսեմ ա:*

Տվյալ դեպքում «Իմ աղորդ փեսա» արժանապատվությամբ երկրաստորդ աղջիկը խոսում է իրապես իր եղբոր ապագա փեսայի, այսինքն՝ իր սիրածի, իր ապագա ամուսնու մասին, որին, որպես սիրո համաձայնություն մշամ, ուզում է կարմիր խնձոր ուղարկել: Գեղեցկական երգերում երկրաստորդ, դեռևս չամուսնացած աղջիկն իր ապագա ամուսնուն անվանել է մաս «իմ մոր գովական փեսա», «իմ մանի փեսա», այդպես է մաս Ժն-ում:

*Գոթամը վաղափոխիմ,
Հողմ ա դիպել ակոպիմ,
Կարմիր խնձոր եմ քաշել,
Տարեք իմ մասի փսփիմ:*

Ամենը «գաղղումախոսության» մի պարզագույն օրինակ է առ:

Բնագրի խոսքերում կա մաս հեղափոխ կիսապ փունջ՝

*Կայնել ես մասի վերամ,
Բոլոր ժիմար մառի մնամ:*

Երգի եղանակը հեղափոխական է իր (2+3) + (2+3) կամ երկրորդ (3+2) կատարվածքով: Լուրմաներում մշված ԱԺ-ը համապատասխանում է այդ ծայրնեղանակի «դարձվածքին»:

18. *Արի, սիրուն:* 318/13: Այս սիրային-քնարական երգի խոսքերը ժողովրդական մեղիվներից վերանվաճված, ունակողված են: Հեղագայում ամողարդանալով այդ խոսքերին, Կոմիտասը բնագրում վերջին շտաբ տողերը խազել է: Ավելի ուշ, ժողովրդական երգային ռուսամեղիվների ուսումնասիրության համար նյութեր ընտրելիս, մույն ռուսամեղիվում դուրս է թողել վերջին երկու քառափոխերը (390/12):

Ֆիդա — փունջ, չիվ, փոխարենաբար՝ մողախաս, գեղատիասակ:

Եսիր — ծառա, գեղի. նսիրություն — իշու եմբակայություն:

Քուշ լինել — համոզվել:

Բնագրում խոսքային տեսակի կապարման կերպը որևէ ձևով մշված չէ: Լուրմաների տրակ գրված է միայն «Արի, սիրուն» կրկնակը: Սրա հետ, դարձյալ որպես կրկնակ, փոխելիս կարող է երգվել մաս երկրորդ «Արի, սիրուն»-ը: Ընդամենապես այս երգում ինքնական խոսքեր և կրկնակները կարող են համդես գալ փառքեր, բազմապատկան հաջորդականություններով:

Ավանտու է մեղեդի՝ մրանում հայ գեղեցկական մեղեդիակերպման ռաջիմնալ եղանակներից մեկի արգասավոր կիրառումով՝ որևէ հնչյուն կամ բնագրային մեղեդիական փառքեր դրոշմում մեկից ավելի անգամ կրկնելով և դիմամիկական փառքեր երանգներով օժտելով, այդպիսի պարզագույն միջոցով ստեղծել շարունակվող մեղեդիական գիծ: Տվյալ դեպքում սկզբնական ու հնչյունը և դր-ոն ինքնուրույնապես բազմակի, բայց տարբեր հեռավորություններում կրկնվելով, ուրեմն և դիմամիկական փառքեր վիճակներում դրվելով, առաջ են բերում ոչ թե միապատկարություն, այլ լարվածություն, որը, բնականաբար, պահանջում է պարզում, լուծում, ինչը և տեղի է ունենում այդ ինքնուրույնապես ծայրնակարգային օժանդակ հենակների (կվիմբայի) մակարդակից աստիճանաբար ինքնամայմի մակարդակին բերելու միջոցով: Արդյունքում գոյանում է ամենդմեջ եղանակավոր մեղեդի (practically melismatic):

Այս երգի մամր ծայրամիջերով գրված ելնչների մասին տես ԱԺԶ/150, ընդհանրապես կարճադրև ինքնուրույնապես կրկնապատկան սկզբների մասին առաջ եր վերը (էջ 28-31): Արդյուն մեղեդին վերաշարադրում ենք այդ ծայրամիջերը առկորակմի չարանած.



սկիզբ, չի քակարարում, ամբողջությամբ մեջ դա պարզապես ավելորդ է դառնում:

ԱժԺ-ում կազմող՝ Մ. Աղայանն այդ տողերի մասին, նկատի ունենալով, ըստ երևույթին, դրանք ռմակամ գա-նազանությունը բուն տեքստի, միանգամայն որոշակի առե՛լ է՝ «Այս երգի տեքստը բուն ժողովրդական չէ, թերևս եղանակն էլ մուսկ ռուսկի է» (ԱժԺ/150):

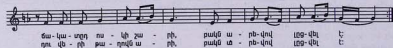
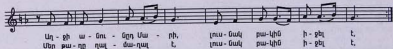
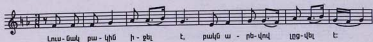
Այս «դատալծիղ» չափից ղուրս խիստ է և մուլմիսկ ամիրական: Գարեգին Մկրտնաթյանն իր «Համով-հո-տով»-ի «Գեղեցիկամ երգեր» բաժնում գեղեցիկ է հե-տևյալ տողերը՝

*Լուսնակն ի րակ խեղճ էր,
Բակ չողերով ցտեղ էր:
Լուսնակն խեղճ վեր չըմին,
Մեռնիմ քո թուխ քղալըմին:* էջ 534:

Ժխ-ուն կա մաս՝

*Լուսնակն ի րակն էր խեղճ,
Բակն արևով էր ցլմին:
Լուսնակն էր սաղու ողոր,
Հնճ խորտիկի, հնճ րուր:* էջ 321:

20.



Ձևային առումով միանգամայն «միջից» կլինի: Մակայն, կրկնակն և հիմնական խոսքերի թովանդակության ամենաթանձր չափով կապի և, ինչու չէ, մաս ռմակամ միասնականության քայակայությունը, այնուամենայ-նիվ, զգալի կլինի:

Ինչ վերաբերում է եղանակին՝ մեկ մախաղատություն է և այս դեպքում (ի տարբերություն թ. 19 երգի) համեմատաբար ավարտում, համեմայն դեպ, երկրորդ, «պարտախան» մախաղատության մակամսն այստեղ այնպես ակնհայտ չէ, որովհետև 2-րդ ֆրագմ արդեն փոխված, «պարտախանային» է: Այս եղանակը ևս «մախաղատված» է հնարավոր ռիթմիկալեցային կամ մուլմիսկ տոմայնական տարբերակումներով անընդմեջ

Ինչպես և՝

*Լուսինն էր րակին ողոր,
Հնճ խորտիկի, հնճ րուր:
էջ 549 և այլն:*

Ի դեպ, նկատելի է և այն ուղամավորների «երկրո-դայնությունը», ինչպես և արևմտահայկական պարական-ությունը:

318-ի կոմիտասյան շարադրությամբ խմբող առարկա երկրորդ պնդը է ընկալել ոչ թե որպես երգի հիմնական տեքստ, այլ որպես կայուն կրկնակ (և այն էլ, հավա-մաբար, որպես կրկնակի կնք): Միայն թե, ինչպես շար այդ դեպքերում, այս դեպքում էլ մշված չէ երգի կատարման կերպը բուն տեքստի և կրկնակի հաջորդա-կանության տեսանկյունից: Հնարավոր են կատարման տարբեր կերպեր, օրինակ՝ կրկնակն ամբողջությամբ երգելուց հետո (ինչպես գրված է), երգը կատարել հիմնական տեքստի և կրկնակի կամ երկուսնալ, կամ մեկնական տողերի հաջորդականությամբ: Այս երկրորդ կերպը փոխալ հանգամանքներում համեմատաբար ավելի փրամաբանական կլինի, երգը հետևյալ ձևը կընդունի՝

կրկնելու:

Ուսումնասիրության հետաքրքրական նյութ է րակս այս երգի և դրա վերը մշված, ոչ Կոմիտասի գրով պահպանված տարբերակի համեմատությունը (այդ տարբերակն արխիվում ուշ ժամանակի մեղրում չէ, մախաղատ էլ դա եղել է Կոմիտասի թողածում, մաս՝ կրում է Կոմիտասի ինքնագիրը մշումները և դրան կից նկարագրված է համապատասխան խմբապարի շարժումների կարգը): Մտորև այդ տարբերակը ընդուն ենք՝ ցույց տալով համար հայ գլուխակամ երգարվեստում համեմատաբար քայակոխ, քայլ խիստ հնարաքրքա-կան այն երևույթը, երբ ինքնուրեք երգը կենցաղական է ծայրակարգային տարբեր երանգավորմամբ:

21.

367/1



Մեղեդու ելեւջային փարբերություններն այս դեպքում պետք է ճանաչվեն միանգամայն հնարավոր և «օրինական»։ Դրանում կհամոզվենք, եթե հիշենք մեղեդիական փարբերությունները, օրինակ, Կոմիտասի գրառած «Կումն առա» և Ս. Սիմյոնյանի՝ «Ջուրն առա ելա տարը» երգերում, որոնք նա հաստատապես մեկ միասնական սկզբնաղբյուրից են թվել (վերը առիթ եղավ հիշատակելու մույն երևույթը ցույց տվող «Այ տղա մեր գեղեցիկ» երգի փարբերակաները, որոնցում ելեւջային փարբերություններն ամենաշատ էին)։ Մեզ հեղադրություն է ծայրնակարգային հատկանիշների փարբերությունը։

«Լուսմակ քանին իջել է» երգը հայ երաժշտագետու-

թյան մեջ դիտվել է որպես փոյուզիական մածուր (այլ ոչ թե վերին կվարտային միմոր) ծայրնակարգի որսողման այն դեպքերից, երբ եղանակում գերակշռում են մնայլ փոյուզիական ելեւջաները (տե՛ս **Ք. Քուլմարյան**, Հայ ժողովի երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, էջ 523-524)։ Կոմիտասն այդ երգի ծայնեղանակը նշել է՝ Գ4։ Նկատի ունի այդ ծայնեղանակի «դարձվածքը», երբ մեղեդին միմոր հնչյունաշարից անցում է կատարում մույն հիմնածայմի վրա խարսխվող, մեծացված սեկունդա պարունակող հնչյունաշարի, շրջագայելով գլխավորապես հիմնածայմից տրեյսիա ցած և կվարտա վեր սահմաններում։ Մյլ քննողը կադանասային հատված «Գ4 դարձվածք» ծայնեղանակից։

Գ4. դարձվածք

22.



(Շարակմույ, էջ 136)

«Լուսմակ քանին» երգի հնչյունաշարի փոքրածավալության հետևանքով մրա հիմնածայմի կայունացումը թույլ է, և երգի լադային երանգը որոշողը դառնում է ոչ թե ավարտող հնչյունը, այլ ֆա—սոլ—լա-բնով եռալարն իր փարբեր ոլորումներով (մույնիսկ այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, թե հիմնածայմը ֆա հնչյունն է, և երգը հիմնածայմով չավարտվող, շարունակ կրկնվող մեղեդի ունի)։ Հնչյ այս եռալարի միմոր թեքումն է, որ լադային լադայում կոմպոսատ է ստեղծում դրա և իր՝ վերը բերված փարբերակի միջև, որտեղ մույնպես լադային երանգը որոշողը ոչ թե փոյուզիական մի հնչյունն է, այլ ֆա—սոլ—լա մածուր եռալարը։

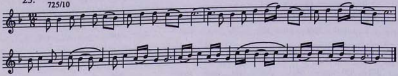
Միևնույն կամ մնա եղանակների մածուր և միմոր, կամ ծայնակարգային առումով որևէ այլ կերպ հակադրվող փարբերականների գոյությունը ցուցադրում է ոչ միայն համապատասխան հնչյունակարգերի փոխկապվածության երևույթը, որ քննողը է հայ ժողովրդական երգերին, այլև գեղեցուկի արեղծագործական երևակայության ամ-կաշվանդությունը։

21. *Երկնքն ամպել էր*։ 318/16։ Հայ գեղեցկական երգարվեստում սիրային տեսավոր քնարականության քննողը մուլմեդիկ է, երբ խոսքային և երաժշտական

քննող արտահայտչամիջոցներն օրգանապես փոխկապակցված, լիովին ենթարկված են միասնական գաղափարահոգական բովանդակության և որոշակի տրամադրության արեղծմանը։ Դրաային ոլորն ինքնուրույնի հետ «համագործակցված» վերադարձնողում է զուտ երգայինի։ Միևնույն ժամանակ եղանակի միանգամայն ամահամաչափ 7+8 տակտանոց կատարվածքը ծուլվում է մի իրեպակալան սահմանության, ավարտումության մեթոդորություն։

«Երկնքն ամպել էր» երգի տակտավորումը կոմպոսայան գրության այն դեպքերից է, երբ մեղեդու ամհամաչափ կատարվածքը «դժվարացրել» է մեկ միասնական չափով ամորոշության տակտարածումը։ Երգի ընթացքում չափի փոխվելն այս դեպքում, ըստ երևույթին, համարվել է ավելորդ քարդայցում, ուստի գրառողը «արիպված է եղել» մեղեդին տակտավորել մեարկան մանր միավորներով։ Ստացվել են հավասարազոր մեարկան շեղերով 3/8 տակտեր։ Միևնույն այս եղանակի համար ավելի քննող է ուժեղ և թույլ տակտերի հաջորդականությանը խոշորակամ մեարդ։ Ստորև՝ երգի պահպանված թի այլ արարերակ, որտեղ մեարդ խոշորայված է, քայլ ուժեղ և թույլ տակտերի հաջորդ լրվ լրված չէ (երգի սկզբնական ֆրագը պետք է ուժեղ տակտի ուժեղ մասում լինի)։

23. 725/10



«Երկինքն ամպել է» երգի մշակումը (ծայն և դաշ-
մամուր, ԵԺ1/25) մեզ համոզում է, որ ի վերջո, համուն
ճշգրտության, Կոմիտասը հաշտվել է վերն ակնարկված
«ամհարժարության» (չափը փոխելու) հետ, և այդ վերջ-
նական փայրերակը փյալ մոլորու ամենաբնական փակ-
սավորումն ունի: Տարբերակների համեմատությունը
հետաքրքրական է մաս հայ գեղեկական երգի եկեղային
«մանրամասնություն» «մաշխաղարկություն» քմական բազմազա-
մությունը ցուցադրելու առումով:

Գրադրամ մշակում է պարամուր:

22. *Քամուրակ եմ ցամե:* 318/17: Ռիթմանոլոգիական
տարբերակ և կատարվածքով ընդհանրապես պարերգ է՝
երկրորդ ֆրազի գեղեցիկ ընդարձակումով (4+6), ինչը
որ հայ գեղեցիկ պարերգերում միանգամայն անկաշխմող
զույգադուր, բնորոշ երևույթ է: Սակայն խոսքերը և «մա,
մա» կրկնակն հուշում են, որ կիրառվել է որպես կամային
դաշտարանի աշխատանքի՝ քաղհամի կամ չամաքի երգ:
317/35 բնագրում (ուր. Դ) կա մույն խոսքերով և նման
եկեղել (թեև՝ փայրեր ուղիղով) սկսվող մի այլ պարերգ
(«Հոյնար»-մերթի մեկը), որի մոտ Կոմիտասի մակա-
գրությունը՝ «Մալիշկա: Քամուրակ»: Բոլոր դեպքերում
համոզարար պարերգը և քաղհամի կամ չամաքի երգը,
երկուսն էլ «մերենայական» շարժման վրա հիմնված,
միմյանցիկ շարք հեռու չեն: Նկատելի է, որ քաղհամի
կամ չամաքի ընթացքում, երբ կամային աշխատանքը
թեթևասլանելու մակարակով երգում են, խոսքերը համախ
լինում են ավելի շարք կողմնակի երևույթների, քան բուն
աշխատանքի մասին: Միմյան, այս 318/17 երգի խոսքերի
զոնն առաջին երկու երկրորդներ ինչ-որ ձևով կապված
են փյալ աշխատանքի հետ:

Ղողա (աղբը). — բամբակի կոկոն, *դոզ ա՛* կոկոնել
է: Հնարավոր է մաս որ *խողա* (կամ *խողամ*) քառն է և
մշակում է հայաժողովրդի ինձված աղբ, ընդհանրապես
ամենալ մնայած աղբ (կա մաս *խողամացածը՝* մուս-
խողանով խեղդված ցամե):

Թաքա — մոր:

Բիլան — մազուտակ կամ ռեհամ, մազուտակի
արձաք:

Պիլամ — ռուսերեն *пелена* խոսքի՝ գինեմու:

Դիվան — դադ, դադաստամ:

Վերջին բոլոր համեցիկ դուրս է ընկած (ՄԺ2-ում
դարձված է՝ «Կարմիր խմոր, խաղերով»), քայք մասն
փայրերակ կա մաս ԺԴ/316-ում (Ս. Հ. Հայկունու
իմպրովիզացիան, Էմմիյան ազգագրական ժողովածու,
2, էջ 131):

ՄԺ2-ում (էջ 34) երգի մայնեղանակը սխալ է գրված,
քննարկում ԴԿ է:

23. *Սեր փամի քոնը փոս ա:* 318/18: Ռիթմական
կերպարվածքով և ընդհանուր քննարկով պարերգ է, մեղեդիա-
կան մեկ մակարդակային կամ, ավելի շուր, մեկ ֆրազ
(փաստորեն 3×6/8), որ պարերգային կերպարման դեպքում
պետք է շարունակ կրկնվի: Բացառված չէ և այն, որ
այս երգը և, մախորդի մեմ, գործածվել է մաս կամային
դաշտարանի աշխատանքը թեթևասլանելու մակարակով: Խոս-
քերը, ըստ երևույթին, տարածված, ընդունված են եղել,
ԺԴ-ում կան մի շարք փայրերակներ (էջ 202–203 և
434):

Երկրորդ քառաբողը թեևս աղավաղված է հաղորդվել
Կոմիտասի: ՄԺ2-ում մասամբ սխալ կարդացված,
մասամբ ուղղված է այսպես.

Գնա ասա իմ մամին

Ջվան կապի դուրամին

Սերի ծծող վեճալին

Պաին կորած խիզամին:

Պախանելով բնագիրը, մեկ կամ երկու դուրս մնացած
փառեր վերականգնելով և մեկ փառ փոխելով՝ կարելի է
առաջարկել մաս վերածմանն հետևյալ տարբերակը.

Գնա ասա իմ մամին

Ջվան կապի փոքրամին

Սեր (կամ Սերի) ծծող վեր կապին

Պաին կորած խիզամին:

Ջվան (կամ *չվան*) մշակում է պարամ, մաս գութի,
զուլպայի թել:

Տուքան (կամ *տուկան*) — մալուխ, իլիկ:

Սեր — աչ կողմի կամ *առջի՝* առաջին, առջին կողմի,
մաս առաջին:

Վեճալին (բրբ.) — վերջին, վերջին:

Ծծող վեր կապին — կալսած հայահարկելը կալում:
Խիզամ — ըմպամիք, գերդաստամ, ըմպամիքի մամր

երկխմերը:

Խողամ — փն՝ մախորդ երգի ծանոթագրությունը:
ՄԺ2-ում մայնեղանակը սխալմամբ նշված է՝ Բ2:

Բնագրում Դ2 է գրված և նկատի է առնված այդ
մայնեղանակի մածոր «դարձվածքը»:

24. *Լե, լե (Մխ, իմ կամակոր չիրմախի):* 318/19:
Միության կարակերպ է: Թե՛ խոսքի և թե՛ եղանակը
զուլպայան-ծողովողական երգարվեստի հետ ամենալական
կապ չունեն, զուլպայան մուրիկների օգտագործումով
քաղաղամ իրողված ու տարածված երգերի է: «Կամա-
կոր չիրմախի» դժվարեանակամային արքայապետությունը
(թեև աղավաղված չէ) մեմը ոչ լիակատար վարպետությամբ
քայարարում են որպես կամայական կամ կամայական

վիտակրյա և համարում գնեղեկագույն կամ գունավորված
դեմքի մասին մի ակնարկություն:

Ճայնակարգն ընդհանրապես բացառիկ է և քիչ թե
շարք բնորոշ է քաղաքային ժողովրդական և աշուղական
մոտիվներին (այդ մասին ասված էր վերը, էջ 149, տե՛ս
մաս. թ. 120 «Վարդ կոչիկ»): Երգի ծանոթագրությունը,
ընթացում ծայրնեղամակի ԳՁ մշտն է ըստ երևույթին
ընել է «արտաքին»՝ փյալամեղից՝ սոսկ հնչյունաշարի
կազմավորումից: Նման հնչյունաշարով ծայնակարգը եթե
իրոք հիմնաձայն ունենար սող—լա—բեմոլ—փ—դո
«հարմոնիկ» քառալարի 1-ին աստիճանը, միայն այդ
դեպքում ԳՁ մշտնը քաղաքոված կլիներ: Հարցն էլ
հենց այն է, որ հիմնաձայնը ֆա—մ է, քննադրում մեղեդու
նախավերջին մի հնչյունը մուլիսկ թարծրացման մշան
է կրում, ինչն ամփիճեկիորեն հաստատում է ֆա—ի
տոնիկային նշանակությունը:

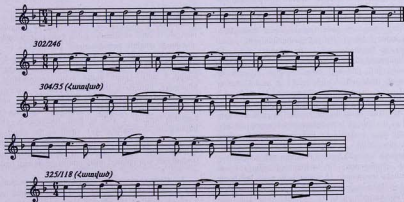
Այս երգի քաղաքային—ազանդարական լինելու մասին
է վկայում մասնաշարի մոտիվների խտությունը (ի դեպ,
երգի 6-րդ տակտում դրանք ամսպանելիորեն վերանում
են, կարող էլի լինել և այդպես): Ժողովրդական երգերի
խոսքերի ուսումնասիրության մասկավարով ութվանկանի
ուրանավորներն հավաքելիս Կոմիտասն այս ուրանավորից
վերցրել է միայն 1, 4, 7 և 8-րդ երկտողերը*:

1950 թ. հրապարակության մեջ (ԱժԺ, էջ 35) այս
երգի քանակում ամիսպանայի և ավելորդ ու—բեմոլ է
դրված: Բայց դրանից, քննադրում 5, 7, 8 տակտերի
մանրագիր մուսաները, որ գործնական են առաջին տակ-
տերի համապարասխան մուսաների մեման, պետք է
լինեն ոչ թե ֆորշալը, այլ մասխալը, ինչպես այսպես
գրել ենք:

25. *Այ իմ յարս:* 318/20: Միրային—քնարական երգ է:
խոսքերը գյուղական սիրային խաղիկների այս կամ
այն չափով ճշգրիտ կամ խաթարված հյուսվածքներ
են, առաջին երկտողն, ըստ երևույթին, պետք է ծառայի

* [Տեքստի երկու տողերը 7-վանկանի են: Որպեսզի
երգվեն, կաթելի է առաջարկել հետևյալ տարբերակը.
Ես ու քո խոսք սիրեցիք,
Ես ինչ մուշկուտ թարս արեցիք: — Գ.Գ.]

24. 302/312



որպես կրկնակ: Երկրորդ քառյակը հետագայում Կոմի-
տասը դուրս է թողել երգից:

Եղանակը, որ ավելի հավանում է քաղաքային—
սպանդարական լինելու, ԳՁ-ի տիպական օրինակ է
(կվարտային օժանդակ հենակետով և քառ 2-րդ աս-
տիճանով մատող): 6-րդ տակտի և 7-րդի վերջի սող
հնչյունները ԱժԺ-ում (էջ 35) լա—բեմոլ են: Հնարավոր է,
որ հայկական մուսաներից փոխադրելիս այդ սող-երը
համարվել են քննադրի վրիպակ (թեև ԱժԺ-ում այդ մասին
որև ծանույթան չկա): Պետք է ասել, որ լա—բեմոլով և
ու թերևս ավելի, քան սող-ու, մեղեդին իր բնական ճոճա-
կան տեսքն ունի:

Բախա—բախա — տե՛ս թ. 8 երգի ծանոթագրությունը:

26. *Յար, փայ լե, լե* (Եղ Կարոյի չուխի ծաղը): 318/21:

27. *Տարոյի դեղի գողը:* 318/22:

Կոմիտասյան տերմինով ասած՝ ծաղրական երգեր
են, այդ ծանրի քիչ պահպանված և ըստ այնի առանձ-
նապես գնահատվող մոտիվներից: Երաժշտագետի գրա-
ռուցմանը համընկած ենք կատակերգերի գամազան
տեսակներ: Մյուսն այն տեսակն են, երբ խոսքային
տեքստը ինքնաված է թվարկության և թվարկվող «օր-
չեկերների» համադրության վրա. երգում մեղադրում են
մեկ, երկու կամ մի քանի անձնավորություններ, երբեմն
որոշակի տեղավայրի քնակիչներ և մեղմորեն «ձեռք
առնում» նրանց: Այս դեպքում երկու երգն էլ մեմապարի
ոչինչային բնույթի են, հնարավոր է՝ կատարելիս ուղեկցել
են մասնաշարային շարժումով: Ճայնակականի մշտնը
համապարասխանում է Շարսանույի բուն Առաջին կողմի
ծայնակարգին:

28. *Ղարիք եմ, մոր եմ ձեկը:* 318/23: Միտր երգ է:
Վերը, թ. 18 երգի առթիվ մշված մրա մեղեդիակառուցման
օրինաչափությունները կարելի է տեսնել և այս երգում:
Նույն օրինաչափություններով մեղեդին կառուցված է
մաս 302/246, 302/312 (հր. Գ և Դ), 325/118 և 304/35
(հր. Ե և Զ) երգերում, որոնք այդ առումով կարող են
համարվել մերկա երգի այս կամ այն ձևով ու չափով
զարգացած մեղեդիական տարբերակներ:

խոսքերը երկվորեղ են՝ մերթ փոյայի, մերթ աղբկա կողմից ասվող: Կարելի է մկատել ման քառափող կառույցվածքի հետքեր:

Յարյոխ մշամնակում է թաշկինակ:

Գյուլ՝ ծաղիկ, վարդ:

Օրդակ՝ ըսող:

Ղազ՝ սազ:

25.



Ամուշպ, հմարավոր է ման մեկ փող հիմնական խոսքից հետո մեկ փող կրկնակ սկզբումը, առաջին մակադառալությունը կարող է դադար առնել ման ծայրակարգի 2-րդ աստիճանի վրա (դո):

Մայնակարգը Հորդորող ծայրի մածոր «դարձվածք» է: Ի դեպ, բնագրում դրա ձգվող աստիճանը, որ երգում ընդամենը մեկ անգամ է երևան գալիս, այն էլ Հորդազով (մեր փոխադրության մեջ՝ լա-ն), միկրոխորժափիկ բարձրացման նշան է կրում:

29. *Ձամ, յարո քամ, քո սափին*: 318/24: Սիրային թեմայով լուսավոր քնարական երգ է: Ինչպես մի շարք այլ դեպքերում, այս երգի կապարտումն են սկսվում է կրկնակի, և բնագրում մուրաների փակ էլ միայն կրկնակն է գրված: Հիմնական խոսքերը, ամենայն հավանականությամբ, պետք է երգվեն մեղեդու 1-ին մակադառալությամբ, երկու փողի համար ունյունը կրկնելով:

Սափյա մշամնակում է սեր:

Շահի — մերադադարում:

Մայնակարգը Առաջին ծայրեղանակի «դարձվածք» է:

30. *Դե յար, յար*: 318/25: Ողբան էլ ծավալով համառ, սա հայ գյուղական «թոնոյի» շուրջպարի եղանակի մի հետաքրքրական տեսակ է. մեղեդու երկու մակադառալությունները (այս դեպքում՝ քառապիտոնի Ֆորագմերը) լրիվ ինքնուրույն են, միմյանցից լրիվով անկախ՝ յուրաքանչյուր իր ծայրամասում է, իր քնորոշ համգածան ունի, և կապարտման ընթացքում թվում է, թե միմյանց շարունակություն չեն, այլ երկու պարող խմբերի մի յուրաքանչյուր փոխկանչ է. սա իրենք է ասում, մա էլ՝ իրենք: Այլ մոտիվներում այդ ինքնուրույնությունը փող է գրվում ման հիմնական երգի և կրկնելով կամ կրկնակի խոսքերում (երբ, մանավանդ, դրանք ավարտում երկ-փողերով են կազմվում), և երգիչներին կամ երգող խմբերին ամեն մեկը ծնող է թելում իր ման խոսքային առանձին պրամադրամությունը:

Շուրջպարի երգային կապարտման փաթեթը տեսակները մերապես հետաքրքրիչ են Կոմիտասին: Քայքայ նրան առանձնապես զբաղեցրել են հիմնական փամ եղանակի և կրկնելով կապակցությամբ կամ դրանք կապակցելու ձևերը: Նա հայտնաբերել է, օրինակ, այն ձևը, երբ

Թեթիսի — ամբայիս, ամհաջողակ:

Սկզբնական երկվորող «Կարիք եմ, մոր եմ եկել...», կրկնակն է: Հիմնական փողերի «մեղեդիապահման» կերպը բնագրում ամբողջարժեքված է (այդ փողերը վանկերի քանակությամբ կրկնակի փաթեթի են): Արդյոք համապատասխան ձևերին մեկը՝ մամրագիր ծայրամիջերը տվորականի վերածած.

պարայնումը «բաժանվում» է երկու մասի, ենթախմբերից յուրաքանչյուրը, նախքան իր երգարաշինման սկսելը. մյուս ենթախմբի հետ կապարտում է մրա երգած վերջին վանկերը (մեղեդիական համգածանի սահմանմանում): և այսպիսով գրանցվում է շրջապլան փոխերգ (ամբիֆոն): Իր փնդորմներում հանդիպել է մուլիսակ այնպիսի օրինակի, երբ երգի երկու մակադառալությունները կարող են կապարվել նա՝ հաջորդաբար, և՛ միաժամանակ (այսինքն՝ այդ մակադառալությունները գյուղայու ենթագիտակցությամբ մեջ միմյանց մեղաշարժակ են ծագել). Ակադի ունենք «Լազը ասեք իմ յարի» երգը (302/321, 366ա, 366բ), որ իր ելնեղային մյուսով կարող է համարվել այս, ծանոթագրվող եղանակի մի փաթեթիկ: Սակայն, ճերկա, «Դե յար» պարերի եղանակը որոշ առումով դրա «հակառակ» ձևն ունի, և, ինչպես ասելիք, ֆորագմերը միմյանցից լիակապարտ անկախ են: Այսպիսի ձևի ավելի ես պարի օրինակ է ելնեղային մուլիսակապակցությունը ունյունը «Սաղը ես եմ» պարերը (302/245), որտեղ երկու ֆորագմերի միակ փաթեթությունը դրանք վերջավորություններն են (ընդամենը՝ մեկական հնչյուն), որ լծողվում են դարձյալ սեկունդային հարաբերությամբ, ինչպես ճերկա պարերում է:

Ծանոթագրվող երգի խոսքերն ամհապական (այլ ոչ գյուղական-ժողովրդական) հորինվածք են՝ կապակցային բնույթի: Ա պահ «եղանակ» բառը մյուս փնդի համապատասխան տեղում ժողովրդական «հավանք» (= «օղբ-ը») արդիսպարությամբ է (թրք. hava-ից է, որը մշամնակում է օղ, մաս եղանակ): Յուրաքանչյուր փողից հետո պետք է հնչի «յարո քամ» քայքայանչությունը, թեև բնագրում, ինչպես և ԱժԲ-ում, նշված է: ԱժԲ-ում (էջ 123) մաս այս երգի Ա փամ վերջին փողը սխալ է կարդացված, և Աժ մշումը վրիպակ է: Բնագրում ծայրահանակը գրված է ԲԶ, և ըստ Կոմիտասի՝ մեղեդու ենթադրվող («պարենիկայ») հիմնածայրը սղ-ն է, որ այսպիսի քայքայա է, և դիմող հնչյունը՝ ու: Քանի որ մեղեդին այդ հիմնածայրով չի ավարտվում, ուրեմն Կոմիտասն այն դիպել է հենց որպես շարունակ կրկնվող:

31. *Բախյա գյուլու*: 318/26: Շուրջպարի կապակցային երգ է: Հիմնական խոսքերը շար որդաշինորեն աղբկա և փողայի փոխերգ են, այստեղ այդպես էլ շարադրելիք:

ամզան է համդիպել, քայլ մրա գրառած մոտվեմերը միանցիկ եկեղային էական արտրերություններ չունեն (դա ակնարկում է եղանակի «ի սկզբանե» ունեցան ակարգում կերպարանի մասին): Դրամյուն, սակայն,

26. 318/33 (28)

Ա - բա - զը հեշ - տա - ցել ա, յա'ր.

63/33

Ա - բա - զը հեշ - տա - ցել ա, յա'ր.

Ա - բա - զը հեշ - տա - ցել ա, յա'ր. մամ

Երկրորդում փակագրվողում ուղղագրային վիճակում թողած առկա մի փոքր է, որ մալարակ է ունեցել եղանակի մեղրական շեղումներ հմարավորին չափ համաձայնեցնել խոսքերի ժողովրդական առողջամիտությամբ՝ «Արագը հեշտապես ա»: Այդ արտրերակները կլինեն Գ (382/11, որ մուշական է 63/33-ի հետ) և է (725/7) հազորներում: Ներկա 318/33 արտրերակում, որ գրառումներին հմա-գույնն է, 10/16 փակագրված ունեն երկարակա՝ երկնասամի և եղանակ կազմություն. փակագրվող շարադրության մեջ դա մկարի ենք առնել:

Քուգ ա թունդ — սաղյակալել է:

Ջաղու կամ քամուկ — մակարի խոսուպինը:

Քուգ — փոշի:

Առ մշումը վերաբերում է Ա մայնեղանակի «դարձ-վածքին»:

34. Բարակ մեքին քամար սիրեր: 318/29: խոսա-յին փոքրը քաղաքային սազանդարական և պարզապես լայն կենցաղային երգերից առնված խալտարները փողերի պարահանված հավաքածու է, մաս բնագրում շարադրված է խմբագրական որոշակի թեթևություններով և ամուշադրու-թյան սխալով՝ «մեքին», փոխանակ՝ «մեքին»: Բայց նրանակը պահպանել է գլուխակա երգի և կոմպոզիցիոն կարևոր հարկանիշներ, և ընդհանուր ոճական մարդու-թյուն: Այդ եղանակի և այդ խոսքային փոքրիկ գույա-դուպլերը կարող է հետաքրքրություն հարույնել հայ քաղաքային ժողովրդական երգի բնագավառում Կոմիտասի գործունեության շրջանում և դրանից առաջ փոշի ունեցած երևույթների, օրինակ՝ քաղաքային ժողովրդական երգի եկեղային աղբյուրների և ռմական խալտարներու-թյուն ուսումնասիրման փնտխեղիք: Ամուշուր, այն դեպքը որ քաղաքային կենցաղի առանձին արտահայտու-թյունները մոտոր են գործել գյուղ և համդես են եկել առողջա երգային կենցաղում: Հակառակը՝ այսպիսի գյու-ղական եղանակն արհեստականորեն հարմարեցված է քաղաքային կյանքի պակաս խալտարահանեց կենցաղի «ուղահայտություններին»: Քանի որ եղանակի և խոսքերի փոխալ գույադրումը քակական բունագրույն է, հմարավոր է դառնում, մի կողմ թողնելով խոսքերը, եղանակը գնա-հարկել առանձին վերջում: Իսկ եղանակը իրոք հեղա-քրքրական է, մանավանդ կատույր: Երգի վերջին հնչյու-

մասնավորապես Ա ֆորաի «կանակոր» կշույթը և ամ-քողջության ընդհանուր մեղրական իրադրությունը զգա-լիորեն արտրեր են:

Արտրն՝ համեմատությունը.

մը, որ կարող է փակ ամրիավայրերին կարճեցված, իրականում այդպես կարճ էլ է լինում, և այս դեպքում դա է, որ առաջ է քերում մեղեդու փոքր փուն շարունակա-կանությունը: Ձայնեղանակի մշումը՝ Առաջին ձայնի «դարձվածքն» է:

Աժ2-ում (էջ 40 և 124) խոսքերում մի շարք փոփո-խություններ են արված, եղանակի առաջին փակագրը սխալ է կարդացված, կրկնվող հարվածը սխալ է ցույց տրված, ինչպես և ուղղամակրի կատույնածը սխալ է մեղրկայաված: Բնագրում ևս կրկնության վերջին մշանը սխալ փոշի է դրված: Այսպիսի շարադրությունը ըստ բնագրի է՝ կրկնության վերջին մշանի փոշի ուղղված*:

Յուպինն (ռուս. յոպին) — շրջագնացող, շուպինն (ռուս. տրեպա) — կարճ մուշակալ:

Տալաշ — ընդհանրապես՝ գորշ, ակտավանամ թույն, այս դեպքում (կարակոլ)՝ ամիսեք, ամմիթ:

35. Դարձեղումը խաղ ես առում: 318/30: Սկզբուն-քորեն մնամ իրավիճակ է մաս այս երգում. խոսքային փոքրիկ 1-ին փունը միանգամայն աշուղական ոճով ու համդով է, իսկ հաջորդ փոքրը: որ արդալապական այլ կատույնածը, այլ ոճով ու չափ ունեն, գյուղական երգա-րվածիք են զայն՝ այս կամ այն ձևով պահպանված կամ աղմակաված:

Մյուս կողմից, թե՛ առաջին և թե՛ հաջորդ փոքրը, առանձին-առանձին կամ միասին վերջում, ոչ ընդհանուր՝ ոճական, ոչ էլ մասնավոր՝ արմատություն առնում և ամմիցական կապ չունեն եղանակի հետ, իսկ եղանակն այս դեպքում էլ բնորոշ գյուղական է, հեղաքրքրական ու արժեքավոր: Բնական է ասել, որ այսպիսի հնչյուն է

* [Ռ. Ա. դիտությունում առաջին փոշի վերջում դրված կրկնության մշան մասին իրավիճակ է: Սակայն ուղղամակրի շարվածը հակառակ է հենց իր՝ խմբագրի կողմից արված դիտություններին: Այն սկզբ է լինի այսպես՝

Բարակ մեքին քամար սիրեր,

Պուն, գալում են, քեզ խոսալում են:

Յուպինն այն, շուպինն իմ սիրեր,

Պուն, գալում են, քեզ խոսալում են:

Այսինքն, ինչպես Աժ2-ում:

Վերջին երգերից ընդունված փոքրերակն է՝ Դոստ ու դուշմանի մեք, յա... — Գ. Գ.]

«Գարուն ա, ծուռ ա արեւ» երգի նվաճակի կրկնակային հատվածը գրեթե մուլտոպեյամ (քնագրում 6-րդ տակտի երկրորդ ծայրամիջը մասխապես դո և եղել, մադրիդով դարձված է սի-քեմո):

Դեքայթ նշանակում է բամբասանք:

Հորանի քուխը օրորոյ — ամենք է (արդյո՞ք «գավակ-ներ յունենա»):

Կամ մաս ալ վայրերում հաճաքված փարբերակներ, ինչպես՝

Հու քնճամա ճնոջ անն,

Վեջ վերդ արմի ճոխս ճրոտայ:

(«Ազգագրական համդես», թ. 9, 89, «Վարանդա», կամ

Ով իճմանիք թեզ տաի,

Լիք օրորոյ վերդ փանի:

(Ե. Լալայան, Երկեր, Բ, 453, Գանձակ):

36. *Ունջինար, յար, յար:* 318/31: Քաղաքային կենցաղի քառասյաշարի որոշ տարրեր մեծադիպարային գյուղերի այսպիսի սիրերգերում երևալու մասին չար է ասվել և գրվել: Կարևոր է շեշտել, որ «ունջինար» (ինժեմեր), «շլապկա», «շուսկա», «սապրո» և ուսեսերմից եկած այլ բառերը գյուղական որևէ երգում հանդիպելիս ոչ մի չափով չեն որոշում այդ երգի գոյացման ժամանակը: Որպես կանոն, այդպիսի երգերը գոյություն են ունեցել այն միջամտություններից չափ առաջ՝ իրենց արմատական խոսքերով, եղանակներով, ժամանակի փոխակերպ, կենցաղում զբաղեցրած իրենց փոքրիկ ու դեղրով: Ի հսկայական դեպքում (այս երգում) խոսքը ինժեմերին փոխարինվելու մասին չէ. «ունջինար» հինգը բառն այսպես չէ, որպեսզի ստանա թայականություն է՝ համազգրկված մուլմբան հինգը ու հնարովի՝ «թումբինար»-ի հետ:

Երգի փորք-ինժ պարզ ելնեջային փարբերակները (այդ ազդեցությունը լինել է կարողանալ նշանակել. հաճախմար մաս փնայից, քնուրթից) կամ 320/36 և 325/199-ում (իս. Գ և Ե), դարձյալ քաղաքից եկած մորամուտություններով՝

Ես յանը ոսքի, էն յանը ոսքի,

Քաղցրում կատմեմ՝ խազինը չուրի:

Այս երգերը սերտ շղափման եզրեր ունեն այն երգափոխակների հետ, որոնք Կոմիտասն անվանում է (թեև ինչ մասնավորապես) «լե, լե» կամ «խաղ»։ Սրանք հատկապես երիտասարդական խաղերից են, որ ավանդական եղանակներից փարբերակվելով, գոյանում և կարարվում են ատոյա կենցաղում, առանց որևէ «լուրջ» մայիսադրային, առանց հուզական կամ ընդհանրապես հոգեկան որևէ մասնավոր պատմության, կարող են ուղեկցվել պարով կամ ոչ, քայլ միջոց պարային ոճով ունեն: Իրենց այդ հարկություններով, ինչպես և խոսքերը հեշ-փոքրամասն փոխելու կամ փարբերակելու հարկամիջոցով սրանք մասամբ հիշեցնում են ռուսական չափադրվաները: Ընդհանուր քնուրթում և ելնեջային կատարվածքով մերկա 318/31-ին հարազատում են մաս 325/209 և 325/211-ը. Կոմիտասի նշանակում «Մեր քաղը ծառ ա», «Իմ յինար յարին» (Իժժ, էջ 146, 147) և այլն:

318/31 երգի գրառումը, դարձված դրա ոճաբանական կատարվածքի և փարբերակների համեմատությունից, պետք է ընկալվի «քրիվիկի մմմմ» 2/2 չափով: Ձայնեղանակի մշտն՝ Առաջին ծայր «դարձվածք»:

37. *Այ ամուշ:* 318/32: Խոսքային տեղադրող հեղադրողը երգական է ժողովրդական խաղիկներում կրկնվող երաժշտական կարտանան ընթացյուն տեղի ունեցող համապարտական փոփոխություններն ուսումնասիրելու տեսակետից: Այստեղ 1-ին և 3-րդ տողերը հասարակ կրկնակներ են, միևնույն ժամանակ Ա քառատողով ամբողջությամբ ընկալվում է որպես կրկնակ (կամ կրկնեղ): Բայց կարողություն, կարծես ամբողջությամբ սկզբից սահմանված նկարագրով, գործ է անել դրա մեկ տողը միայն, այն էլ ազար, երբ «միտքն է եկել»: Տեղի է ունեցել չիան-գավորվող տողի հետարքրքրական փոխադարձ, և սակավող «կանոնակարգ» կոմպոզիցիան կամակերմ ծով՝ «թարմացվել» է: Թեև «Այ ամուշ, լե» տողը, փարբեր երգերը ամսապսեի երևան գալով, պետք է ակամջ չոյի:

Ժա-ում կան այս երգում ընդգրկված խաղիկների մի շարք փարբերակներ (ամուշուր, առանց «Այ ամուշ, լե» տողի)՝ էջ 578, թ. 3408, էջ 399-400, թ. 2107-2110, էջ 367-368, թ. 1864: Եղանակը շուրջափառի է, գրված է միայն 1-ին մայիսադրային: Կոմիտասի ԲԶ մշտնը նշանակում է, որ մա հիմնամայնակին հնչյունը համարել է այսպես քայնադրային տղը: Այս դեպքում թեև դա նշանակում է, որ մեղեդին դիտել է որպես ամբողջությամբ ստակ առաջին կեսը, որը կիսադարձ, և ամուշում հիմնյունակարգի 4-րդ աստիճանի վրա:

Իդի — այլն:

Ուրբերը չլնն փուշ — ուրբերը չլնուրվեն:

Գուլս դոնք, կամք — գուլս խոմարհինք (ծըն-բարեկամ) և գամք:

Չնոր — ուր:

Չի — ինժ:

38. *Արեկն փո:* 318/33: Առաջին տողն որևէ փոխակն քանակադրելի հորինվածք է, մյուս երկու տողեր ժողովրդական փարածված քաղաքների «վերածաշակում» են. երգողին անհրաժեշտ է եղել յոթ վանկանոց տողերը հաշվածել ուր վանկանոցի, և մա գյուղական սոցիալական քնարերգության այդ նշանակող մոնոտոն (2-րդ և 3-րդ քառատողեր) մի կերպ կապել է իր սիրային «խնդրեմ-նի» հետ ու տողերի այս կամ այն տեղում, ուզում ենք ասել՝ մաս փոխել կամ ամբողջ, շարադրության մեջ խցկել է «յար» վանկը:

Նույնպիսի մասը մաքուր ոճի գյուղական պարերգի եղանակ է՝ պարզագույն «քառակուսի» կառուցվածքով, լծողված ավարտամասերով: Առաջին կիսը միջնադարով է ամուշ «քնական» (ամբողջաբան) ձգտող հնչյունով, իսկ երկրորդն ավարտվում է հիմնամայնով: Նկատվում է «մաժոր — զուգահեռ միմոր» փոփոխականություն:

39. *Կայմի ես այն-բայն, յար (Ինժ ք ամուշ):* 318/34: Այստեղ մուլմպես, ինչպես թ. 27 երգում, մուլմպերի փակ երգի սկզբմասն խոսքերը փոխադարձ է ամուշ «քնական» (ամբողջաբան) ձգտող հնչյունով, իսկ երկրորդն ավարտվում է հիմնամայնով: Նկատվում է «մաժոր — զուգահեռ միմոր» փոփոխականություն:

39. *Կայմի ես այն-բայն, յար (Ինժ ք ամուշ):* 318/34: Այստեղ մուլմպես, ինչպես թ. 27 երգում, մուլմպերի փակ երգի սկզբմասն խոսքերը փոխադարձ է ամուշ «քնական» (ամբողջաբան) ձգտող հնչյունով, իսկ երկրորդն ավարտվում է հիմնամայնով: Նկատվում է «մաժոր — զուգահեռ միմոր» փոփոխականություն:

39. *Կայմի ես այն-բայն, յար (Ինժ ք ամուշ):* 318/34: Այստեղ մուլմպես, ինչպես թ. 27 երգում, մուլմպերի փակ երգի սկզբմասն խոսքերը փոխադարձ է ամուշ «քնական» (ամբողջաբան) ձգտող հնչյունով, իսկ երկրորդն ավարտվում է հիմնամայնով: Նկատվում է «մաժոր — զուգահեռ միմոր» փոփոխականություն:

պիտեղորմամբ մուլմանա «արքայատկոր» մի առանձնահատկությամբ հեք, որը թեև հայ գյուղական երգերում սակավադեպ է, քայլ մուլման հեքաքորքայկան հարկանիշ է. դրանցում հիմնական խոսքերի փաղաչափությունը որպես կամոն 4+3=7 է, քայլ երկու փաղաչափություն է 1-ին փամ երկրորդ փողը եղանակում մեկնարանված է որպես 3+3=6.

*սի-ոն իմ սեվմ / Ե-ոն-սիմ
ոն-համ թերմ / Ե-ոն-սիմ*

(այլ դեպքերում համդիպել ենք մուլմ 2-րդ փողի 7-վանկ մեկնարանում)

ը-ոն-համ թերմ / Ե-ոն-սիմ:

Սրանով երգի 1-ին և 2-րդ երաժշտական մանադասությունների միջև առաջ է գալիս հակադրություն, և դա մուլմանա արամիտ է լուծված: 2-րդ փողի վերջին վանկը մեղեդիում ընկնում է թույլ ժամանակում, ուստի հաջորդ ուժեղ ժամանակի հնչյունում «սղոխողաբար» ընկնում է «լն» վանկը, և ջանքի որ այդ «լն» վանկը եղանակավորվում է ամկայումս հնչյունով, իր հերթին մերս է քաշում մյուս լն-լն-մերին, և երաժշտական մանադասությունը դառնում է վեց փակը: Արդյունքում՝ երգի մեղեդիական խոսքային արիթմիկությունից այդպիսի «կոդորումները» (7 և 6, 4 և 6) քնակամորեն իրենց հեք բերում են թարմություն, աշխուժություն:

Այս բոլորը մորթություններ են, որոնք այդ երգերը գրառումն արեն իր գործունեության սկզբնական շրջան-

ներում չափ մկալում և իրավայնորեն դրանց ուշադրություն էր հարկալանում:

Սեմ երեսիմ — այս դեպքում խայն երեսիմ:*

Նայեթարայի — փեղակայի անվանում կամ մշում այն փեղը, որ Մխիթրը միջօրյա հանգիստ է առնում:

Մղաթ ման մահլաթ, մնիլաթ, մնիլ — ժամկեր, փարկերում:

41. *Ղարաթ քերդը քեր* է: 318/36: Միջային-քնարական երգ է. քնակարում խոսքերը հիենց մեկ փուն են: Այդ խաղիկի յոթ փաղաքանկներ կան Ժնս-ում (էջ 135-136, թ. 121), գործողությունը վերաբերում է Ղարաթ քերդից քայի ման «Կողրա քերդին», «Կողրա պարին», «Սարի ուսին», «Յայարայի», որից էական ռիմն չի փոխվում, միշտ յարը կամ խոտվել է, կամ չորեք-չորեք է, կամ յարթայանը «թարկ է փվել»: Հեղաքորքայկան այդ փաղաքանկների քարթառային զանազանություններն են (այս կամ այն չափով պահպանված), որ վկայում են խաղիկի զգալի փարածվածության մասին:

Նրանցիկի երկու փաղաքանկների զանազանությամբ (318/36-ից քայի՝ 302/102 կամ Աժ1/102) մեծք ամորադարձանք վերը, ընդհանուր Առաջարանում պարունկյունների մասին խոսեին: Ավելային, որ, յնայած փորձ ծավալին, այդ եղանակն իր որոշ կողմերով ամորադարձանք է հայ գեղեցկական մեղեդիականության կարևոր հատկանիշներ: Այսպես, հեղաքորքայկան է երգի «հյուսման» ընթացքում մեղեդի մտքիվային զարգացումը կամ մրամումն րդին «մտքիվային աշխատանքը», որ կարելի է պարկերել երկու կերպ.



Ըստ էության այստեղ հիմնական նկեշային հատկիկի երկրորդ կեսը՝ ոն—դո իմդոմսիհամ, «շրջանառությամբ» մեջ է դրվում և շարունակվում «հողվվում է», քայլ մուլմանությունն ոչ մի զգացողություն չի գոյանում, որովհետև այդ «մուրիվային աշխատանքը» կամ պարզ առած՝ մուրիվայի փաղաքանկում նկեշային և մեղադրական կամ առումով մկալականիստարտ է կազմակերպված:

Այսպիսի դիպարկումից կարող է ման փակությունը սղապվել. թե մեղեդին այդ ոն—դո իմդոմսիհայի փաղաքանկումների ստև մեղեդական կամ գոմամ է. այդ, ծնականորեն դա հենց այդպես է, քայլ մուլմ մեղեդին միաժամանակ ամբողջական կատարվածք է: Ելնելով ման խոսքային փեղաքոր, այդ ամբողջությունը կարելի է համարել երկու մանադասությունից կազմված 5+7 կամ 7+5 փակը (ընդհանրապես այստեղ են «քառակուսիության» ոչ մի հեքը չկա), թեև այս էլ քավական ծնական քաժամում կիմի, քանի որ մեղեդին քառադիտին մեկ շնվով ընթանում է սկզբից մինչև վերջ:

Որևեղ երգային մեղեդի շարադրություն, եթե մրամում գոյանում և հատվածների քաժամումներ, եթե այդ հար-

վածները որոշակի համեմատական (համամասնական) են և ունեն կադանային լծորդումներ, կարելի է պայմանականորեն համեմատել ծարվան *չափածո* շարադրության հեք: Եթե այդ բոլորը չկան, միայն *արժակ* շարադրության հեք կարելի է համեմատել:

Այս մեղեդին քառադրականապես արժակ շարադրությունում, քայլ արժակ, որը միամասնաձայն «կոլիկ» է և հավասարակշռված: Այս բոլորը գյուղային երգապոեզիայի նշանակալից վարպետության արգասիքներ են, և հայ գեղեցկական երգային մեղեդիների կառուցման թելուղ և այդ «ամիտրամանկ» հնարները, ի՞նչ խոսք, սկսման հայ կոմպոզիտորների համար արգային մաքուր ուժի մեղեդիներ կերտելու ուսանելի են:

Մաղաթ, ման մաղաթ, մակաթ, մեկեր, մեզեր նշանակում է՝ միթե, արդյոք, թերևս:

* [Զատակոսի փակածներում (լրեն էջ 86) փրված է փեղաքոր, մի կարիքով ավելի ընդունելի փաղաքանկ՝ «սեմ երեսիմ», ջանքի որ սեղ՝ խալի իմանալով ժողովրդական քանակադասությամբ մեջ չի օգտագործվում: — Գ.Գ.]

42. Համ դու սիրում: 318/37: Ժողովրդական այս պարամվան քառասուրդը փարբերակներ ունի.

Համ դու սիրում, համ քու փայլը, խամբաջի,
Ջոխփակ շամամ մեք քո ծոցին, խամբաջի:
Ժխ, էք 299, ք. 1331:

Գլխիդ չալը, քնիդ խալը, խամբաջի,
Դու սիրում ես քանի քու փայլը, խամբաջի:
Ջոխփակ ծոցիդ մեջքդիդ խալը, խամբաջի:
318/37 և այլն:

Համ դու սիրում, համ քու փայլը, խամբաջի,
Ջոխփակ ծոցիդ մեջքդիդ խալը, խամբաջի:
318/37 և այլն:

Մասնավորապես հերոսուհու անվան կամ անվանման մեջ թերևս փոփոխվել է ունեցել հինգ այսպիսի փոխաներություն (խամբաջի՝ երգող րոպայի կնոջ հարամ է):

Կարևոր ճշմանություն ունի Կոմիտասի մակագրությունը՝ «Շիրակի Մահմուդյուղ գյուղի ամենահին երգերից մեկն է այս»։ Բայց այդ երգը թե՛ խոսքով, թե՛ եղանակով միայն կրկնեիք է կամ կրկնակ, բուն երգը այսպես չկա: Հնարքորական է, որ նույնը Հե վերջերում (էք 365, ք. 228), գրվում ենք առանց խոսքերի գրված («ի, իս-ով»), վերնագրված է «ժողովրդական», ինչպես համայն այդ երգարանում վերնագրված են Կոմիտասի գրառումները:

Ընդհանուր առմամբ ք. 318 ժողովածուի 37 երգերը թեև մեծ մասամբ մամրակերպ երգեր են, բայց և՛ գեղարվեստական, և՛ գիտական առումով, ինչպես փեսմում ենք, կարևոր ու հեղափոխական չափ քան են պարունակում: Առանձնապես եսկան է, որ մի շարք առանձնահատուկ արժեքավոր երգեր Կոմիտասի գրառումներում երևան են եկել արդեն այդ սկզբնական փաթիլներին: Այս առումով պարզեցրել գրառի լրացումն է հարաբարյուն են մաս Աե և Հե երգերը, որ բերված են սույն հափորում որպես «Հավելված»:

ՉՈՐՄ ԵՐԳ ԵՐՈՐԴ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՄ, Թ. 1649 Հրապարակվում են առաջին անգամ

Այս ժողովածուի մասին մամրամասն ասված է մախարանում: Երգերը բերված են Կոմիտասի՝ երկրպակամ մուրագրությանը շարադրած փոխայնություններում:

43. Հով արա, սարեր քան: 1649/1: Գ.Պոլսի «Ուսում» հանդեսում զեղեղված մի հոդվածում (1911թ.), որը անմայն հավանականությամբ գրված է իր՝ Կոմիտասի փված րեղեկությունների հիման վրա, «Հով արեք»-ը նշված է որպես մրա գրի առած առաջին զեղեղված երգը: Պահպանված այդ մուրթերից երևում է, որ այս երգը Կոմիտասի գործունեության սկզբնական փաթիլներից սկսած, երկար ժամանակ եղել է մրա ուշադրության առարկան: Ըստ երևույթին, կրահեղով երգի անգամ ամենասպաղ փարբերակի մեջ թաքցված ու դեռ լրիվ չբացահայտված պրոբլեմի, վարահեղով ու հավաք ընկալելով դրան, մա հեղափոխականորեն ու համբարարարությամբ փնդրել է մրամոր փարբերակներ, գրել ավելի ամբողջականը... Արդյունքում՝ Կոմիտասի հայրմարերում

«Հով արեք»-ը բովանդակության խորությամբ ու ձևի կարարարությամբ ոչ միայն մրա թողած երգմական-ազգարական ժառանգության, այլև ընդհանրապես հայ զեղեղական երգարվեստի հայրմի մոռուներից է:

Իմպլան է փնդրել ու գրել Կոմիտասն այդ երգը, ինչպես փարբերակից փարբերակ անել, հարարարել է այն մրամոր խաղողուններով, րապել մոր րափմներով և ինչպես է հասել այնպիսի լրակարարություն, որ այնևս որևէ հնչյուն կամ դարվանք և կանխելու սպասելիությունն իսպառ վերապել է, դա պարզ երևում է երգի՝ փարբեր վայրերում ու փարբեր ժամանակ գրառած փարբերակների համեմատությունից: Այդ համեմատությունից միա-ժամանակ տյույ է րալիս, թե որքան արգասավոր են եղել Կոմիտասի «մպարակային դաշտագանությունները» մասնավորապես միևնույն երգի փարբերակներ փնդրելու րեսաներից:*

Սգորև կերպվեն «Հով արեք»-ի փարբերակներից մի քանիցը: Մինչ այդ, ասկայն, հիշեցմներ այս երգի մասին Մ. Սերեյանի և Մ. Սեփրյանի առաջ քաշած վարկածները. Սերեյանը գրել է՝ «Որքան հիշում են, երկու երգի համար, այն է՝ «Հով արեք»... և «Չորանի ծառ»... մա երկու փարբեր երգերի եղանակների միությունն առաջ թերեք» («Կոմիտաս»՝ ժողովածու, Ե., 1930, էք 63), իսկ Մ. Սեփրյանը՝ «Որքան ես են հիշում, այդ ժողովրդական երգը («Հով արեք»-ը ... և Ռ. Ա.) շար սիրված է պարանված է եղել Էջմիածնի գավառում... քայց ոչ րոտրվին այն ձուլ, ինչպես ներկայայնում է Կոմիտասը «Հայ քնար»-ում («Կոմիտասի արեղծագործությունների ամպիլը», Ե., 1932, էք 6)... «Կալի երգը», «Չորանի ծառ»-ը, «Հով արեք»-ը կազմվելով մի քանի փարբեր թեմաներից և վարիտներին՝ ավելի քաղդ երգի կերպարներ են սրայել» (Ույն ժողովածու, էք 19, րեն մաև Գիտության և արվեստի ինստիտուտի րեղեկագիր, ք. 5), և մրանց խոսքը սարու բերվով Հ փարբերակի մասին էլ, որը գրառված է «Ամպել ա...» խոսքերով և կարող էր «այլ երգ» համարվել (Կոմիտասի այդ գրառումը Մ. Սեփրյանին հայրմի չի եղել), այլ «Հով արեք»-ի երրորդ հարվածի մասին է («Ամպել, ամպել...»): Մեկըյանը մույնիսկ նշում է, թե այդ հարվածը «Հով արեք»-ում հավելելու համար Կոմիտասը հիմք է ունեցել իր գրառած «Դու ամսիրդ յար»՝ ժողովրդական երգը (ՄԺ1/22):

Կոմիտասի ճշակած «Չորանի ծառ»-ը և մամալանը «Կալի երգ»-ը ցույց փարբեր երգերի միություն կամ կոմպոզիցիա է, և դա միանգամայն հասարար է («Կալի երգը»՝ Կոմիտասն իմը ամվանել է «Կալեղը և ալյե-երգեր»։ «Չորանի ծառ»-ին մեք կամրարարամանը Հ հա-րորում: Սակայն ինչ վերաբերում է «Հով արեք»-ին, ասկա մոր հայրմարերված և մասամբ այսպեղ մեքերվող մյուսերը ասպայույուն են, որ սա որևէ «միություն» չէ,

* Տարբերակներն իրեն-իրենց չեն հասել հավաքողի ձեռքը: Դժվար էլ պարկերպանք, որ «Հով արեք» երգի առավել լրիվ փարբերակ գրմելու խնդրով րգեղված, մի որևէ մոր վրա եկած երգ հավաքողը, երբ ոչ իր աշխարհմը սկսելուց առաջ, քայց ինչ-որ րադի անգայնմ հարյրել է իր շեփարի երգերում՝ Դսկ ինչպե՛ս են երգում ձեք գյուղում «Հով արեք, սարեք քան» երգը... և ըստ այնմ հայրմարերել էի մի մոր փարբերակ լի դեպ, այդ ձուլ հայրմարերել է մաև մույն խոսքերով սկզբող այլ երգեր:

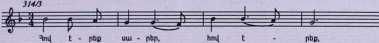
այլ մեկ ամբողջական երգ է: Նկարի ունենք, օրինակ, Բ և Հ տարրերակները, որ «դաշտային» գրանցումներ են ու թեն, կապը, ոչ լրիվ ու մարքագիր վիճակում են մեզ հասել (Բ-ում խոսքեր էլ գրված չեն), քայքայ այդ րանը հաստատում են: Դա հաստատում է հենց Կոմիտասի դիտողությունն այն մասին, որ երբ մի դաշտային եղանակ փոխարկվում է լեռնային ժողովրդի մեջ, պահելով իր ներքին կազմը (խոսքը եկեղային կազմի մասին է — Ռ. Ա.), փոխում է իր աստիճանը և ավելի քաղորամուն է, օրինակ՝ «Հով արեք»-ը Արաքսի մոտ, Բլուր գյուղում և Արազածի վրա, Մաստարայում» (ՀևՈւ, էջ 11), իսկ

սա ասված է նույն այդ երրորդ հարվածի, այսինքն՝ մեր քերած Հ տարրերակի հիման վրա, և ինչպես տեսնում ենք, Կոմիտասն ինքը այդ հարվածը դիտում է ոչ թե որպես մոր երգ կամ մոր եղանակ, այլ որպես «Հով արեք»-ի մի քաղկապակիչը*:

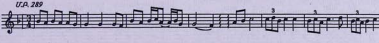
* Այդպես է քաղաքական նույն երևույթը մաս «Մերքյուր մուգիկա»-ում գեղեցիկապես հողվածում, երբ քերված նույն օրինակները (էջ 487) համարակազմած են մեկ թվահամարով՝ 49a և 49b: Ցեն մաս ՀևՈւ, էջ 42:

29.

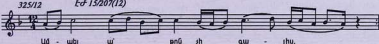
314/3

Ու. 
 Դով է - րեք սա - րեք, հով է - րեք,
 իմ դար - դին դար - ման է - րեք:

Մ.Ր. 289

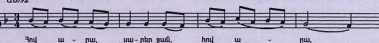
Բ. 

325/12 ԷԺ 15/207(12)

Գ. 
 Ամ - պել ա՛ թոն չի գա - լիս,
 մթ - նել ա՛ տուն չի գա - լիս, չի գա - լիս:

1. 2.

ԱԵ/92

Դ. 
 Դով ա - րա, սա - րեք ջան, հով ա - րա,
 իմ դար - դին դար - ման ա - րա:
 Աա - րե - ըլ հով չեն ա - նում,
 իմ դար - դին դար - ման ա - նում,
 իմ դար - դին դար - ման ա - նում:

1649 (մեկ տոն իրենցված)

Տ. Զով ա - րա, սա - ռեր ջան, հով ա - րա,
 իմ դարդ - ղին դարդ - ման ա - րա:
 Ասա - ռե - ղը հով չեն ա - մում,
 իմ դարդ - ղին դարդ - ման ա - մում,
 իմ դարդ - ղին դարդ - ման ա - մում:
 727/10
 Տ. Զով ա - ռեք սա - ռեր, հով ա - ռեք,
 իմ դարդ - ղին դարդ - ման ա - ռեք:

Հնրագույն տարրերակներում (հր. 9 և Է, մաս «Մեքքյուր մուսիկա»՝ համդեսի 11.15.1906 համարում տպագրվածը, որ կզերեղվի Լոմփրասի ռատումնախորությունների հատուկում) եղել է համդես և զախի իր մեղեդիական լրիվ կազմով, իսկ առանձին հատվածների նկերային «մախշերը» շարունակում են թարմանալ, և դրանց բազմազանությունը (ինչպես հայկական քարի քանդակում) անվերջ է թվում:

Որ Լոմփրասյան «Հով արեք»-ի մեղեդիական երեք քաժինները (դրոնիչի աճին մի հաջորդը մախորդի քմական զարդացումն է ներկայացնում) հենց ժողովրդական կենցաղավարման վիճակում մեկ ամբողջական երգ են եղել, դրանում համոզվում ենք մույն երգի այն տարրերակով, որը Մ. Եկմայրանի խմբումնախորությունը Մխայիրյանում գրի է առել Դ. Տեր-Կարապետյանը (Եկմայրանի մախիկն աշակերտը) և 1901-ին ուղարկել է մրան (տն. Մ. Եկմայրան, Խմբիկներ և մաներներ, Ե., 1970, էջ 30 և 121): Մեզ համար կարևոր է այն, որ այդ Տեր-Կարապետյանի տարրերակը և ուժի մույն ծավալում ընդհանուր կառուցվածքը, քաղաքային է մույնման և մույնափոխ քաժիններին, ինչպես Լոմփրասյան վերջին տարրերակները: Ավելայնման, որ երգային այդպիսի զարգացում կառուցվածքը հայ գեղեցիկ քնարական երգերում ընդհանրապես էլ մի խիստ քաղաքային քան չէ:

Այլ հարց է «Հով արեք»-ի քանապողեղական տեքստը,

որն իր վերջնական տեքստով այդ երգի խոսքերի հավաքված քառատողերից Լոմփրասի և Մ. Արեղյանի կատարած ջնարկություն-խմբագրությունն է (ՀՄԽ1, էջ 68): Իսկ ներկա ժամանակագրվող տարրերակում այդ տեքստը դեռևս մի «մախնական» վիճակում է. դարձելով Մ. Բաբայանին Լոմփրասի ուղարկածից (այս մասին ավանդ էր հաղորդի մախարանում), այդ տարրերակում, բերված սկզբնական երկու ամբողջ տեքստը երկուսից հետո, «Հով արա, արեք ջան, հով արա, իմ դարդին դարման արա» երկտողը պահպանվում է որպես երգի սկզբում հեղուկ կրկնակ, իսկ երկրորդ երկտողի փոխարեն կատարվում է «Մալարան քարեր տեղ ա» երկտողը կամ ամբողջ քառատողը: Երգն ավարտվում է մույն «Հով արա...» երկտողով, եղանակի 1-ին մախարանությունը (ի դեպ, խմբերգային մշակման մեջ ևս այդ մախարանությունը, իսկ ՀՄԽ-ում՝ խոսքերի առաջին քառատողը վերջում կրկնվել է, տն. մաս ԵԺ3, էջ 291):

«Հով արեք»-ը 1899-ին Քեռիմում Լոմփրասի կատարած երգերից է («Նոր դար», ք. 115, 1899), կատարվել է հավանաբար արդեն գրված «լրիվ» տարրերակը:

1649-ում երգի կատարման կերպը մշակվել է մինչև վերջ առհույն, կապակցված: Լադարյանությունը ծայրի քաժիններն համար մշակվել է լա միմոր, միջին քաժին համար՝ սոլ միմոր:

1906 թ. դեկտեմբերի 1-ին՝ Փարիզում կայանալիք համերկից առաջ, այդ համերկի առթիվ Միջազգային երաժշտական ընկերության «Մեր յուր մուպիկալ» համ-դեսում (15.9. թ. 21-22, էջ 311) Կոմիտասը հրապարակել է իր գրառած երգերից չորսի մեղեդիները խոսքերով՝ Ֆրանսերեն թարգմանությամբ։ Դրանց թվում է մահ «Հով արեք»-ը, խոսքերը՝ երկու բառատուր, եղանակը կապարտական մանրամասն միջեր ունի։

<Մեխ 1 երգարամուս (1903), ինչպես և իր մաներգերի հրապարակության մեջ (<Հ), «Հով արեք»-ը գեղեցիկ է և սկզբից։ Դրա մաներգային մշակումը (ԵԺ 1/17) պարունակում է կոմիտասյան մերդաշնակության նական հաղթականիչներ։

44. Լուսնակն ամուշ։ 1649/2։ Այս երգը փնտրել-հայտնաբերելուն հավանաբար պետք է մնաստեր այն, որ խոսքերից էր երեսուրդ Գ. Սրվանդադյանի գրառումով դեռևս 1876-ին հրապարակվել էր մրա «Մանաման»-ում (էջ 288, «Երկեր», 1, Ե., 1978, էջ 258), ապա՝ Գ. Հե-րինյի գրառումով (Վանի քաղաք) 1885-ին՝ «Վանա սազ»-ում (Ա, էջ 22)։ Բնականաբար Կոմիտասի գրառումներով միշտ չէ, որ երգի տեքստն իր ամբողջական տեսքով էր (տե՛ս, օրինակ, ստորև բերված թ. 128 երգը), և դա ժողովրդական երգի տարբերակման սովորական պրոպեդիստի արտահայտություն է։

ԺԻ-ում կան «Հովն ամուշ» պատկերով երկուտղեր, ինչպես, օրինակ՝

*Լուսնակն գլխեր, հովն ամուշ,
Երեստ կառնիր, բուշդ Երեստ։*

*Լուսնակն գլխեր, հովն ամուշ,
Սրտի սիրտն էր ամուշ։*

*Մնաց էր երկինք, հովն ամուշ,
Սրտակամին քունն ամուշ։*

*Մնաց էր երկինք, հովն ամուշ,
Յար խորտորիկ՝ պագն ամուշ* և այլն։

Քառատող՝

*Շառի տակն հովն ամուշ,
Սրտուր կ'ընեն՝ խումն ամուշ,
Այ մանի, թեզ եմ առում՝
Սիրտն յարի ձեռնն ամուշ։*

Սրանք կան ամբողջական ժողովրդական բանաստեղծության բնույթներ են, կան մրանից անկախ են (մասնավորապես առաջինը Սրվանդադյանի գրի առած՝ «Հարո և Մայրո» սիրային թեմայով կոնտրադիկային է)։ Բայց ժԻ-ում կա մահ համեմատաբար ընդարձակ փոփոխակ՝

*Լուսնակն հովից, հովն ամուշ,
Սրտակամին քունն ամուշ,
Լուսնակն եղավ երեւոյ,
Հով այլամի քունն ամուշ։*

*Հոգաղ մայրն կարածս,
Մանկալ գլխի դրածս,
Հիզիկ քամին կոկոզս,
Սիր մամկալի քունն ամուշ։*

(էջ 464, թ. 2568),

որը, սակայն, իր արժանիքներով Սրվանդադյանի տար-բերակին մկարելիորեն զիջում է։

Բովանդակային և ձայնի խաղաղությունը, որ իրա-վայիդներն դիտվում է որպես իսկական ժողովրդական երգի հատկանիշ, որպես դրա դարավոր կոլեկտիվ հոլման արդյունք, ավելի քան հաղթում է Գ. Սրվանդադյանի հայրենասեր ռանաստեղծությանը, որը ժպար, ընդամե-նը 14 չափածո տողերում վարպետորեն զված մի լիար-ժեք ու միաժամանակ յուրաքանակ կուսական բնապար-կեր է։ Երգի ըմբռնումը արտահայտվածությունում մեջ պակաս դեր չէ վերապահված մահ կրկնակի խոսքերին։ Գ. Սրվանդադյանի և Գ. Հերինյի հրապարակություննե-րում ստանալովը կրկնակի չունի։ Դարեւո՞վ Կոմիտասի գրառումներից, ժողովրդի մեջ կրկնակի ու տարբերակվել է (մկարի ունեմը մասնավորապես 2-րդ տողից հետո՝ երգվող հաղթական)։ Այսպես, գրի է ստնվել, օրինակ՝

Կանգնել ես քաղին, ձեռն տուր քու յարին,

և կարծես հետո է հայտնաբերվել բուն բանաստեղծության հետ կապված և մրանից պրամաբաններն թխող տողը՝

Երեմ Կն Եմ օրեր, որ կեմեմք ստեր։

«Լուսնակն ամուշ»-ը մուլտպես Կոմիտասի հայրենա-բերած առաջին երգերից է։ Կոմիտասի հայրենասեր, մասամբ մրա գրող, մասամբ չ ոչ մրա գրող մեջ են հասել եղանակի առնվազն ինը տարբերակ, որոնցից երկուսում այն շարադրված է միջանկյալ փոքր-ից զա-մանակները երկուսական կիսատրոմով, ուրեմն՝ փաստորեն պրամանիկ տարբերակ։** Եւայն եղանակը պահպանվել է մահ որպես Կոմիտասի քաղմածայն մերդաշնակման կան մշակման ծայներից մեկը՝ իննը տարբերակով։ Այդ 16 շարադրություններին ոչ մեկը մյուսի քայլարձակ կրկնությունը չէ։ Սակայն, եթե առայժմ մի կողմ թողնենք որոշական մամբ տարբերությունները և, մանավանդ, եղանակի մեղադրանք մանկերությունը, կարենանք՝ որպես դրանց զանազանող ինմական համազամանք մնում են՝ եղանակի միջին դարձվածքներից մեկը, որ հանդես է գալիս եկեղային ու ծայնակարգային երկու կերպով, և եզրափակող համազանի հազվել մկարելի տարբերակումը։ Ստորև զանազանությունը ցույցադրող երկու մուշ։***

* Կոմիտասի գրառման մեջ Սրվանդադյանի հրապարակած տեքստի 5-րդ երկուտղը թաղանթ է, հավանաբար՝ պատահաբար։ Երաժշտիկ մոր այդ երկուտղը թերի ենք ուղի փակապնդում։

** «Լուսնակն ամուշ»-ի եղանակի մեղադրանք շարադրության հաղթին մենք կանդիդատումանք թ. 325 ժողովածուի կապակ-ցությամբ, Ե հավորում։

*** Կաղող է թվա, թե այստեղ, ծայնակարգում այնքան «տեղին» հնչող քաղեր (դրդիկներ) 6-րդ առաջինից հետո, պարզապես խոսակալում է մուլտ առաջինից ցածր (եղանակ) հնչյունի գործառնություն։ Սակայն, այսպես չէ։ Հայ գեղուկ երգերում միմու հնչյունաշարի այդ երկու տեսակ 6-րդ ապրիմանների գործածությունը (թե՛ առանձին երգերում և թե՛ միմույն մեղեդիում, անկողը առանց խորմաթիկ թայի) միանգամայն բնական երեսուք է, և դրա շնորհիվ է, որ տվյալ դեպքում զանազանվող երկու դարձվածքներն էլ հավաքաբար բնական են հնչում և ձուլվում են ամբողջության մեջ։ Տես մահ այս հաղորդում թ. 128 և մանավանդ թ. 108, ուր վերը ինչպարակված դարձվածքի երկու տարբերակն էլ առկա է զուգահեռաբար։

30.



Ուստի մեծ չափազանցություն չի լինի, եթե ընդունենք, որ «Լուսնակն ամուշ»-ը գոյադրել է մեկ *միասնական եղանակով*, որը մուշմուշան հնամենի է, որքան և որա քանաստեղծական տեսքով, քանի որ դրանք միասնական են մի ամկապովի ամբողջության մեջ:

Պետք է ընդունել, որ այդ եղանակը, որքան և խոսքային տեսքով, հայ գեղեցկական երգչադրվանի կարգադրվածությունների է: Իր հոսանքը ընթացքով, ամեն մի մոր հնչյունը խիստ խմաստավորված մեղեդանշանով ու ամբողջության մեջ դրա տեղը «հիմնականով», հիմնամասնի մակարդակից ակնկալել և հնչյունաշար «գոշտորեն» ընդլայնելով, առավել ևս «գոշտորեն» քաղցրանկար շոշափելով ու դարձյալ հիմնամասնով ավարտվելով, «Լուսնակն ամուշ»-ի եղանակը, չնայած իր ըն մեծ ծավալին, մեղեդանշանով հանրապես վարպետության արդյունք է: Ինչպես քանաստեղծության, այնպես էլ մեղեդու լիարժեք արտահայտչականության առաջին գրավականը արդեն հայտնաբերվածների պարզությունն է՝ անմասնավորական խոսքեր, ելևէջներ ու ուղիներ. քայք գրավականներից մուշը այդ միջոցների «լուսնակն» գործառնությունն է և մաքսականման ու խելամիտ զուգորդումը, որ ընդհանրապես հայ գեղեցկական քնարական երգի կարևոր հատկանիշ է (մասնավորապես մեղեդու մկատմանը մշեմը կարճ տարածությունում մեջ մրա սկզբնական Ֆա—ռե ելևէջային հատկի վարձանդային տարբերակման և ծայրակարգի աստիճանմանով դրա տեղադրման արդյունավետությունը):

Կոմիտասն ինքը «Լուսնակն ամուշ»-ը՝ որպես ժողովրդական երգ, քաղած է գնահատել, երբ եկտպայենքին լրջադրելու համար այդ երգը իր առաջին մեղեդներից մեկն է դարձրել: Հեղափոխական է այստեղ ծանոթագրվող այդ ժողովածուում երգի կարգադրման մրա արձանագրած ողիմեմիկան. սկզբից երբ ծայրը աստիճանաբար բալլում և արդեն «հովն» խոսքի վրա հասնում է *ռուսային քաղցրանկարի* եկտը, հատկապես մեղեդնային տեսքային քայքի վրա, հնչողությունը շարունակ ակականելով, ամբողջությունում ավարտվում է մեղեդային: Դիմամիկայի այսպիսի «լուսնային» առավելապես ակնը է ընդգծի երգի պատկերավորությունը: Հեղափոխական է նաև կարգադրման ընդհանուր ընկալի և տեսիլի մշումը՝ Allegro, poco vivace, որ այդ տեսիլների յուրովի գործածությունն է և հասկանաբար պետք է մշանակի՝ *հիմնական, քայք ոչ այնքան արագ*: Հեղափոխականությունն այդ երգին ակնը և դանդաղ տեսիլ է հատկապես (տես արդեն): Լույս ընդգծում երգի լրջադրմանությունը մշել է սի-բեմով մաժոր և որպես ծայ-

մակարգի քնական 4-րդ աստիճան՝ ընդունել է հիմնամասնային հեղափոխական կարգով հնչյունը (մի-քեմոն): Այլ քնականում որպես այդպիսին մա ընդունել է մեծադրված կարգով կարգով հնչյունը (մի-քեմոն): Այսպես, օրինակ, վերը հիշատակված «Սերքյուր մուկվալ» համոհանում «Լուսնակն ամուշ»-ը գրված է ֆա մաժորում և մաժոր քանակով (լիդական հնչյունաշար): Տեսնվում է՝ *Lento, 1/4=34*:

«Լուսնակն ամուշ»-ի քաղցածային մշակումը կոմիտասի առավել քանաստեղծական պոլիֆոն խմբերգերից է (*ՀՀ/40, ԵԺ/29*):

45. *Նոր ա քայքի աստի լայն*: 1649/3: Տես 318/1-ի ծանոթագրությունը (թ. 6): Այդ տարբերակի համեմատությամբ 1649/3-ի երանգավոր «տարբերակներն» են 1-ին մասնադասության կրկնության ավարտը վերին «մեղեդանշան» հնչյունով, որը փաստորեն դառնում է զուգահեռ մաժոր հիմնամասնի և քայքունային և ծայրակարգային փոփոխականության տարբերությունը, և կրկնության 4-րդ տարբեր գնահատում դր հնչյունը: Ամբողջ երգի լրջադրմանությունը մշված է լա միմոր:

46. *Հիմ գիսի ֆաթն կիրում*: 1649/4: Տես 318/4-ի ծանոթագրությունը (թ. 9): 318/4-ում 2-րդ մասնադասությունը սկսվում էր ծայրակարգի քայք 5-րդ աստիճանով, ապա համադրվում էր քնական 5-րդը: Այստեղ լրջագունային հակադրությունն ակնը մեղն է: Ամբողջ երգի համար լրջագունայինությունը մշված է լա միմոր:

ԱՆԿԱ ԺՈՂՈՎԱՐԿԱՆ ԵՐԳԵՐԸ

Հանրին տեղեկանք Ակնի և ակնեցիների քանակությունը մասին

Ակնը գյուղաքաղաք և գավառակ է Արևմտյան Հայաստանում (Մերկայումս) Թուրքիայի Նիզնիկի վիլայետում, Արևմտյան Եփրատի ափին: Քաղաքը հիմնադրել են Վանի գաղթած Արմորյան իշխանները 1022 թվականին: 1300—1321 թթ. Ակնի ևս այստեղ եղ գաղթել մեծ քանակությամբ հայեր: XVI դ. սկզբին օսմանյան թուրքերը գավառի Ակնը, և գավառակի թուրք քնականությունը ակնապետ: 1885-ին քաղաքը ունեցր 10 հազ. քնական, որոնցից մոտ 5 և կես հազարը հայեր: Քայք

բաղադրիչ դուրս հայերը կենտրոնացած էին մաս Կա-
մարակալաւ, Ասորիսի, Բեմկա կամ Բիւնկաւ, Լիքը, Կա-
րուշա, Նարվը, Կամը, Չորակա և այլ գյուղերում: Հշարդ-
վում էին հայտնագործութեամբ, առևտրով, գյուղատնտես-
ութեամբ: 1896-իմ թուրք և թուրք հրոսակները կոտորեցին
Ալեքի հայերին, կոտորեցին և եղեկեղեկ քանդեցին (գոհեղը
3000): Հնարագեւ երկու տասնամյակներում հայերը վե-
րաշինեցին Ալեքը, սակայն Մեծ եղեռնի ընթացքում և
դրանից հետո Ալեքը և շրջակա գյուղերը վերջնականապէս
դատարկվեցին հայերից, որոնց մեծ մասը զոհվեցին
սերիալական գաղթի ճամապահներին:

Ալեքում՝ և՛ գալակտակի կենտրոնում, և՛ գյուղերում
միշտ էլ եղել է նշանակալից ազգային-մշակութային
կյանք, գործել են դպրոցներ, եկեղեցիներ, զանազան
ընկերություններ, 1870-ական թվականներին հրապարակ-
վել են մի քանի լրագրեր: Ալեքը քվել է հայ մշակութային
կարգերը բնագավառներին քաղաքային ակամավոր գործիչ-
ներ (ակնյիցի էին, օրինակ, Գ. Հովհաննիս, Սիւսանթուն,
Մ. Մեծաղենցի, Ա. Արփիարյանը, Ա. Հովակիմյանը և
չալու ուրիշներ):

Լ. Պոլիսի և Չմյունիային ակնյիցիները քվել են
ամբողջական նշանակալից գերդաստաններ: Առանձնա-
պէս նշանակալի են Ալեքի ժողովրդական քանակաւորու-
թյունը ու երաժշտութեամբ, որ դարձել է ընթացքում պահ-
պանել են ինքնատիպութեամբ ցայտում գեղեր, յուրահատուկ
ոճ.*

Սլորո՝ քաղվածք Թ. Ազարյանի «Ալեք և ակնյիցի»
աշխատությունից (Իսթանպուլ, 1943).

«Եփրատի եզրերը, երկամուկու ու սեպ լեռներով
շրջապարկված քնակալայի մէջ, ուր ամենամար վրակներու
և աղբյուրներու մեկացը կիսունիկի հողերու սուլիմն ու
թուրքներու երգին, ուր իր թաղմազեղ արիւնքներով կա-
մարայութեամբ կիսոսի սարերնմ վար, ուր արևուն ճաճանքնե-
րն հյուսիսած պարտմունամերկ կարգաւորն թուրքներն ու
մարգերը, և ուր լեռներու միջև ամենքն կարկանդակն
հասնող աղբաբաններու եղծմակամ խորանկարը կիսոսի
մարդկային էութեամբ ու ահա այս մերջնիկ միջավայրն
է, որ ծնունդ քված է ժողովրդական սիրելիքներն ու որ
քանակաւորութեամբ ամենար հուրը լեցուցած է գրեթե
ամեն ակնյիցի հողին մէջ» (էջ 11-12):

Ալեքն ժողովրդական քանակաւորութեամբ Ա. Հովակ-
իմյան այսպէս է բնութագրել.

«Ալեքն, Ալուշիսն, Կամարակալան և Կա Շոտոմբ
գյուղերնմ թխած ամբողջութեամբ, վիսպիւրդը, հիւրիւրդը,
հայրնմերգերը, օրորմերը, արդեթերգերը, մահերգերը և
սրտամեղի պարմուխտի երգերը ամենքն փափուկ, նրա-
զգայ, կարգաւորակ, հակնքին և հյուսիսին, ու մուկ ա-
րուն ամենքն լուսավոր ու մերջաշնակ էքերն են հայ
ժողովրդական քանակաւորութեամբ» (Յույն տեղում, էջ 12):

Մասնավորապէս ամբողջութեամբ մասին Վ. Գոյումնյա-
նը գրել է.

«Բովանդակ հայ ժողովրդական քանակաւորութեամբ
մեջ, պիտի տեսնարեալն թուի, մուկսին հայ իմ թե
նոր թուր գրական արտադրութեամբներու մեջ եթե կա

սեռ մը, որ ամենքն ակնյի հայերի լլաւ իր արվագրով,
իր լեզվով ու ձոնով, որ ամենքն ակնյի քանդող լլաւ իր
հղայարմով՝ ամբողջութեամբ գեղեցիկ՝ քաղաքամար որն
ազգի մասն արտադրութեամբ հեղ, որ ամենքն ակնյի
ճոխ, պարկերայից ու բնական կղզաւ, — այն ալ,
ապահովարար, Մկրտումն է» (Յույն տեղում, էջ 26):

Հարսանիքի երգերի վերաբերյալ դարձեալ Հովակիմյան
գրել է.

«Իշխանական ճոխութեամբ ծիրանով կվարդակոտն»
(Յույն տեղում, էջ 10):

Ալեքն քանակաւորութեամբ քաղականապէս հալա-
ված և հրապարակված է, և այս քնակաւորում առան-
մապէս մեծ է Հովսեփի ճամիկլային վաստակը, որը մաս
մասնաձեռնող եղալ Ալեքն ժողովրդական երաժշտութեամբ
մուկները հաճաքեղում ու գրակնքում, ինչը նրա համեմա-
րարութեամբ հաջողութեամբ իրականացրեցին Կոմիտասը,
մասամբ և Գ. Մեխերյանը: Ալեքն թե՛ քանակաւորութեամբ
և թե՛ երաժշտական ժողովրդական սերնդաւորութեամբ
առանձնապէս նշանակալի է այն պարագայով, որ նրա-
նում արգասալոր կերպով գլուխըն է հայ իմ գոսա-
նական ավանդութեամբ (Մ. Սիւրյան, Ա. Հովակիմյան և
ուրիշներ):

Ալեքն ժողովրդական երգերի «Հար»-ի առաջին և
երկրորդ պարագրութեամբ թեղութեամբներին մասին

«Ալեքն շար»-ի՝ մեծ մասամբ խիտ հյուսվածք ունեցող
այս երգերի առաջին պարագրութեամբ իր ժամանակի
(1895) քնակաւորական միջոցներով, ինչպէս, պարզ գործ
լէր, և հայ երաժշտութեամբ խորապէս երախտապար
է «Մալու Սլորու Ա. Էջմիածին» կարգաւորն՝ այդ գործն
ընդհանուր առումով հաջող կերպով իրականացրեցին
համար (ո՛ր է թե Յույն կամ թեկնազն պակաս հաջողու-
թեամբ ժամանակին պարագրութեամբ լինեին Կոմիտասի թուր
մյուս աշխատութեամբները): Հնարած դրամ «Հարի» հայերն
նուրանեղով պարագրութեամբ մեջ կամ մի շարք վրիպում-
ներ, ինչպէս և պարագրութեամբ ոչ քանակաւոր չափով հաւա-
կապակցած նշաններ:

«Ազգագրական ժողովածուում» (1931), ուր գեղեղված
է «Ալեքն շար»-ի՝ Մ. Սիւրյանի փոխարդարութեամբ եկ-
րոպական նուրանեղով, «Իրիւրդութեամբներ» քանումն
(էջ 93 և 97) նշված է, որ երգերի «հայկական նուրանեղով
պարագրութեամբ մեջ, հարկապէս քանակաւորութեամբ նշանների
նկարագրում պարզել են վրիպակներ, որոնք սակայն պարզ
են և ինչպէս թուրք ուղիւն», և ակնարկված վրիպակները
Սիւրյանին ուղղել ու նուրանների մուր մամրամասն ծա-
նոթարգել է:

Արժանին հարկաւորով մաս և Մ. Սիւրյանի՝ Ալեքն
այդ երգերը եղութեամբ նուրանութեամբ փոխարդարել և
նկարած վրիպակները ուղղել, շնորհակալ աշխատութե-
ան, այնուամենայնիւ մեծ ամենաձեռք գրամբ այդ
փոխարդարութեամբ մամրամասնութեամբ առաջին
պարագրութեամբ (փաստորեն՝ քնակաւոր) հեղ, որից պարզվեց,
որ Սիւրյանը հայկական ճայմամիջոցով պարագրութեամբ
ոչ թուր վրիպակներն է նկարել, ինչը որոշ վրիպումներ
է թուր և, քանի դրամից, նրա ոչ թուր ուղղումները
կարող են ընդունել լինել:

Խաղը երգին «ամենքն» իրականաւոր պարագրութեամբ

* Կոմիտասն իր «Հայ գեղեղակ երաժշտութեամբ» աշխա-
տութեամբ մեջ, խառնով ժողովրդական երաժշտական քանակաւորութեամբ
մասին, Ալեքն երաժշտական որակում է դրսիս հայ երաժշտական
որակի քանակաւորութեամբ մեջ (Հանձն):

ների մասին է: Մակայն, քամի որ «Ազգագրական ժողովարի» երկար տարիներ կոմպոզիտորների, երգիչների ու երաժշտագետների համար եղել է մաս կոմպոզիտայան «Շարի» միակ աղբյուրը, և ընթերցողները յուրաքանչյուր վարժվել են գերազանցապես արեւելի, որն, ինչպես ասալիքը, ինչ-որ անվուր տարրերից կազմված էր և պարունակում, ուստի ներկա հրապարակության մեջ, մասիցան Ալմա երգերի ընդհանուր ծանոթագրությունների անցնելը, անհրաժեշտ դարձավ այդ երգերի սկզբնական արեւելի եղանակները և ծանոթագրելու մաս 1931 թ. հրապարակության մեջ թույլ տրված վրիպակները և Ս. Մելիքյանի կատարած բոլոր (ընդունելի և անընդունելի) փոփոխությունները: 1895 թ. հայկական ծայմանիչներով տպագրությունը միշտ կանգնանք «քնակը», 1931 թ. տպագրությունը՝ Աժ, րեղի խնայողության մպարակով երգերը կնքենք առանց ամուսնների՝ միայն կոմիտասյան թվահամարներով (ներկա հրապարակության մեջ, ինչպես ասված է արդեն, դրանք դրված են փակագծերում):

Թ.1. Բնագրում Ա և Բ փառերով այս դեպքում նշված են ոչ թե միևնույն երգի տարբերակները (ինչպես «Շարի» մի քանի երգերում է) և ոչ թե երգի երկու տարբեր (իմաստ. ք. 9 երգի հետ), այլ մույն երգի երկու կեսերը (ընեն ծանոթագրությունը): Մենք երգը վերադարձրել ենք որպես մեկ ամբողջություն:

Թ.2. «Սրգ» վանկի սուլ-ի տեղում բնագրում սի-բեմոլ է և վրիպակ է, ուղղել է մաս Ա. Մելիքյանը: «լա» վանկի սի-բեմոլի տրոփությունը բնագրում պակաս է գրված (նշել է մաս Ա. Մելիքյանը), այստեղ 1/4 առկայությունը: Աժ-ում մոխալներին տրակտում կա զարդանիշի վրիպակ, մաս առաջին լա-ի տրոփությունը պակաս է (բնագրում նշանը չի տրակտ):

Թ.3. 1-ին փակերի երկրորդ լա-բեմոլը բնագրում կրում է հայկական մուրադություն մեջ «խաղ» կոչվող նշանը («vivrato»): Աժ-ում այդ նշանը փոխարինված է մորթներով: Նույն երգի վերջին փակերի տրոփությունը լրացնելու մպարակով Մելիքյանը դարձրել է անվապրես, որը ճիշդ չէ: Այդ տակտը թերե է, ինչպիսիք այստեղ կան և այլ երգերում: Նույն փակ-տում ֆորջաղը պարզ տրակտ չէ, կարելի է կարդալ մաս եռ:

Թ.4. 2-րդ փակերի վերջին լա-բեմոլի ֆորջաղը ոչ թե սի (ինչպես գրված է Աժ-ում), այլ բնագրի համաձայն պետք է լինի ֆա:

Թ.5. 7-րդ փակերի վերջին սի-բեմոլը Աժ-ում 1/4 է, մինչդեռ բնագրում 3/8, վերջին փակերի երկրորդ սուլ-ը Աժ-ում 2/4 է, բնագրում 3/4, ինչպես շարադրված են այստեղ: 1-ին և 5-րդ փակերի զարդանիշները Աժ-ում շարադրված են թերե և սխալներով: Այստեղ ըստ բնագրի է:

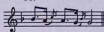
Թ.6. Բնագրի 2-րդ փակերի վերջում չար որդույն գրված 1/4 դարձրել Աժ-ում համակն: Այստեղ պահպանելիքը (տրակտը 10/4 է և մեմա՝ «չափիչ չեղիդ» տակտի որ այլ երգերում ես կամ):

Թ.6. Բնագրի վերջին փակերի մույն ոչ թե 1/8 է (ինչպես Աժ-ում է գրված), այլ 1/4:

Թ.7. Բնագրի 2-րդ փակերի ռիթմական վրիպակի վերաբերյալ Աժ-ում Ա. Մելիքյանի դիտողությունը րեղին է: Սխալն ուղղված է մյուս փակերի և երգի Բ տարբերակի համապատասխան փակերի հիման վրա:

Թ.8. Այս մեղեդիում պարունակվող 14 և 12 նոտաներից կապված ռիթմական խմբերը, հայ ժողովրդական ծանրագնաց և զարդարում մեղեդիների ոճական առանձնահատկություններից դարձելով, պետք է ունենան իրենց ներքին ֆրակտուրմի րիտմ տարրաբաժանում, ինչի որ բնագրում անդրադարձված չէ: Այստեղ ուղիղ փակագծերում հավելյալ կամարներով նշել ենք այդպիսի տարրաբաժանման առաջին հավանական ծնկ: Այս և մյուս առանց տրակտաբաժանման գրված երգերում բանագրելովակն րեղերին համապատասխանող հավելվածները մենք առանձնապես ենք կարճ րեղիակներով: Բնագրում վերջին մոդուլի շարադրությունը կարելի է հասկանալ մաս այսպես՝

31.



Թ.8. «Նղա» վանկի սկզբի 64-երդրականները Աժ-ում վերադրված են 16-երդրականներին, որը միշտ չէ: Բնագրում վրիպակը հարևան «րեղ» է՝ վրակներում է (ստալինում՝ թակ-ի փոխարեն կիսաթակ է գրված, երկրորդում տրոփությունը նշանները պակաս են, համաձայն դեպք չեն եղում): Այստեղ ուղիղ ենք եղանակի համապատասխան այլ տեղերի հիման վրա: Բնագրում «րեղ» վանկի լա-ն ամենայն հավանականությամբ վրիպակի արդյունք է, և դա պետք է լինի: Թողել ենք՝ ինչպես կա:

Թ.9. Բնագրի 2-րդ տակտում «թեմոլոր»-ով գրված ֆորջաղը (բաղադրի դեպք է) ոչ թե մի, այլ մի պետք է կարդալ, ինչպես այստեղ գրվել ենք: Վերկա մասի վերջին տակտը ընդհանուր մեղեդից դուրս ընկնող տակտ է (12/8): Գործիքային մկալամասի 3-րդ տակտը նույնպես մեղեդից դուրս է (6/4) և այդպես պետք է լինի (ընեն մաս ծանոթագրությունը):

Թ.9-ի վերջին րեղում Աժ-ում 6, 7 և 10-րդ տակտերի մասին դիտողությունները իրավապես չեն, և այդ տակտերը ռիթմական առումով սխալ են մեղադրված: Բնագրում 6-րդը 10/8 է (և վրիպակ չէ), իսկ մյուսները՝ 8/8, ինչպես մեղադրված ենք այստեղ: Աժ-ում մաս ամբասված է ինդիանի «դամրադերով» նշում:

Թ.10. Աժ-ում 1-ին փակումը նշանակված րեղերով սխալ է, բնագրում այդտեղ երեք ռիթմերովակն ծայմանիչ-ը են առանց րեղերի նշանի: Երգի առաջին և վերջին լա ծայմանիչների վերաբերյալ ես Աժ-ի դիտողությունը (1/8-ով պակաս տրոփություն ունեն)՝ իրավապես չէ: Դրանք, թեև վաղ տրակտված, այնուամենայնիվ 3/8 տրոփություն նշան են կրում:

Թ.11. Աժ-ում 5 և 12-րդ տակտերում րեղ են գրվել զարդանիշերի մամր վրիպումներ, այստեղ շարադրված են բնագրի ծնով:

Թ.12. Աժ-ում վրիպ մասում զարդանիշերի վրիպումներ կան, և վերջին լա մուրաճ ավելորդ է (բնագրում այդտեղ սուլ-ն է ձգված): Նաև միջամակնի երկրորդ կեսում րեղ են գրվել ռիթմի էական և ամփոփող փոփոխումներ, և մեղեդույ մեկ ճատող տրոփությամբ մի մոդուլ դուրս է մնացել (ընեն այստեղ մեղադրված):

ված քննադի շարադրությունը: Բնագրում (ինչպես և Աժ-ում) դրված չէ վրկալ մասն ավարտող որևէ նշան: Երգի այդ քառմի ավարտը ցույց տվող նշանը մեքը համեմակեցիք: Ա փարպերիակի հիման վրա:

Ք.124. Աժ-ում «յը» վանկը թարիմմայաբար սի-բեմնով է գրված, քննադրում դո է: Սխալ է շարադրված մասն «ել-լեր մը» վանկերի տիքում (տես այսպիսի մեղակալված քննադրի շարադրությունը):

Ք.13. Բնագրում 2-րդ փակերի մասխալեթին ծայրամիջը իրող հարակ չի փակվել, քայքայ սուլի հավանություն (ինչպես գրված է Աժ-ում) այսպիսի չկա, և դա ռույմիակ ու-բեմնով էլ չէ, ինչպես կարող է թվալ, այլ տե ֆորշապով դո է: Աժ-ում մույն երգի մասխալեթին փակվում կա ուրբանական վրկալակ, մասխալեթին լա—սուլ-ը պեքը է լինմի 16-ականներ, ինչպես քննադրում է, դուրս եմ մնալեք մաշտոր (4-րդ) փակերի ետևում կարգիհնչյունները, մաս խոսքերի տրեպարություն մեք վրկալում կա (քննադրում երկրորդ «չաքնի» քառը մույնպես երկվանկ է, այլ ոչ եռական):

Ք.14. Աժ-ում Սեփրյանի նշան վրկալեք իրաված է և ակնհայտ (երևում է մաս հաջորդ մասխալատությունների սկզբից): 13-րդ փակերում պատգամ իրող պակասում է, քայք, դապերով մախորդ և հաջորդ մասխալատություններից, այն պեքը է լինի ոչ թե փակերի վերջում, ինչպես գրված է Աժ-ում, այլ սկզբում:

Ք.15. Բնագրի 2-րդ փակերի վերաբերյալ Սեփրյանի դիտարկությունը («սի-բեմնի տրեպարությունը 1/8-ով պակաս է») իրավացի է, և վրկալելը հաջորդ մասխալատությունների հիման վրա միանվանման «հեշտ ուղղելի է»: Երգի 3-րդ մասխալատությունը քննադրում ակարգում է ոչ թե դո (ինչպես Աժ-ում է), այլ ու-բեմնով հնչյունը:

Ք.16. Բնագրում (ինչպես և Աժ-ում) 2-րդ փողի խոսքերը թերի են, և դրանց տրեպարություն ակնհայտ սխալ է: այսպիսի ուղղել ենք 1-ին փողի նմանությամբ: 2-րդ փակերը հայկականում 8/4 է (նշել է մաս Սեփրյանը), և այս դեպքում դա վրկալ է: Հարևան փակերների տրամադանությունը հարմար ենք գրել վերջին հնչյունի երկարացումը 1/4-ով:

Ք.17ա. 2-րդ և 3-րդ փակերները Աժ-ում ճիշտ չեն կարդայված: ըստ քննադրի՝ 2-րդ փակերի սի-բեմնով— և ուրբանականները պեքը է լինմի փամմեկեր— թորականներ, 3-րդ փակերի առաջին դո-ն պեքը է լինի ու-բեմնով, հաջորդ 1/4 ու-բեմնով 1/8, ինչպես այսպիսի շարադրված են: Աժ-ում կամ մաս ֆորշալեթի մամը վրկալումներ:

Ք.17բ. Բնագրի 1-ին և 9-րդ փակերների մասին Աժ-ում Սեփրյանի դիտարկությունը («եղեծները պեքը է լինմի ծնկներ») իրավացի է այն պարագանով, որ այլ կերպ վերջին փամմեկերդրականի հետ ամբողջական չի գոյանում: Աժ-ում նկատված չէ քննադրի 1-ին փակերի մի այլ վրկալեք. երրորդ հնչյունը (ֆա) պեքը է լինի ուրբանական, ինչպես 3-րդ փակերի համապարասխան հնչյունը է: Այս սխալմեքն ուղղելույ հետո 17բ-ում չափն սրապվում է ոչ թե կամմալոր 9/8, ինչպես նշված է քննադրում, այլ՝ 7. 9. 7. 9, հետո միայն շարունակ 9: Այսպիսի փոփոխվող մեղրվող երգեր (երբ հեղինակի նշան չափում փոփոխությունն անդրադարձված չէ) «Հար»-ում էլի կամ: Հնարավոր է, ասակյն, այլ դադարությունն ու. եթե նշմեք հեղինակի նշանակած չափը թողր փակերներում պահպանվելու սկզբունքից, ասակ 1-ին և

3-րդ փակերներում քննադրի վրեժի 64-երորդականները պեքը է դարձնել ոչ թե 32, այլ 16-երորդականներ և վերջին հնչյունը՝ 8-երորդական (ծայրամիջերի խմբի տրեպարությունը դարձյալ ամբողջական կլինի՝ 2/4): Երգի առաջին մասխալատությունը հեղույսյ պեքը կսրամա.

32.



Այնուամենայնիվ, սա պակաս հավանական է, քանի որ խնդրո առարկա մուրվիվ 32-ականներով ճիշտ գրված վրեժնում կա մաս հաջորդ 17դ երգում:

Ք.17գ. 4-րդ փակերի վերջին սի-բեմնով քննադրում գրված է սուլ և ակնհայտ վրկալակ է. ուղղել է մաս Սեփրյանը, թեև համապարասխան նշում չի արել:

Ք.18. Մեղրյան, ինչպես և Աժ-ի խոսքային տեքստում վրկալակ կա՝ «չաքն», որ պեքը է լինի՝ «պարք» (Հ/Ա458):

Ք.19. Սեփրյանի նշանը՝ «սուլի տրեպարությունը 1/8-ով պակաս է» քննադրի ոչ պարզ տրեպարության հեղևանմը է: Այդպիսի թերություն կարելի է նկատել երգի այլ ծայրամիջերում ևս:

Ք.20. Բնագրում չափի «կոդորական» գրված է 9/8, իսկ նուրաններում չափը 3/8 է և ճիշտ է (նշել է մաս Սեփրյանը): Բնագրի և Աժ-ի «աշիկ մամն—պաշիկ մամն»-ը ակնհայտ սխալ է, պեքը է լինի՝ «աշիկ մամն» (այսով ամմի) և «պաշիկ մամն», ինչպես ճամմիկամի տեքստում է (եջ 458):

Ք.22. Սեփրյանի դիտարկությունը («հայկականում փակերի սկզբին կա 1/4 պատգամ») ավելորդ է, թեև խնդրո առարկա փակերի սկզբում իրեք մի ավելորդ կեր է երևում:

Ք.25. 4-րդ փակերի ակնհայտ սխալ ուղղելով (սա-մ իրող պեքը է լինի 3/8), Սեփրյանը իմը վրկալում է թույլ տվել՝ հաջորդող ծայրահայտ տրեպարությունը պակասեցնելով:

«Հար»-ի երգերի խոսքային տեքստերը տատաղար-ծությամբ, երբեմն էլ քաղաքային առումով փոքր-իչ տարբերվում են ճամմիկամի գրքի հիմնական մասի նույն երգերի տեքստերից: Տարբերությունները մասամբ կոմիտասի փոփոխումներն են, մասամբ էլ թերևս գոյացել են մեղեդիներից գրի առնելիս ճամմիկամի կարտամից: Այսպիսի, նուրանների մոտ գրվող տեքստում, որպես սկզբում, կոմիտասի փոփոխումները պահպանել ենք, քայքալիկ դեպքերում նկատի ենք առել ճամմիկամի հիմնական տեքստի տատաղարծությունը:

«Հար»-ի երգերի ծանոթագրությունները

47. Օրոր (Ազգոր ես, չումիս խալար): Հար, 1ա և Բ: Սիշը չէ, որ օրորը թիլ չեք ընդարձակ երգ է լինում քառիս լիարժեք իմաստով: Երբեմն այն մեքեմայաբար կրկնվող կարճատև մի հավաք է միայն, որ թեև կիրառական մպարտական համապարասխանող հուզական որոշակի լիքը է կրում (այդպիսի մոտ ևս

հնգամսյա փորձերն արդեն փնտրելու համար անհրաժեշտ է համաձայնեցնել միմյանց, որ այս մեղեդին գրեթե խոսքային արտահայտչականությամբ ունի: Այդ արտահայտչականությամբ ավելի է խորանում ծայրակարգային միակարգի հակադրական գունեղությունը շնորհիվ, ընդ որում, այդպիսի միջավայր գոյանում է թե՛ երգի 1-ին մասնադասության (կամ՝ պարզ պարբերության) մեջ, առանձին վերջում, ե՛թե երկու փորձերն ծայրակարգներում ըմբատող մասնադասությունների համադրությամբ մեջ:

«Օրորի» 1-ին կեսի ծայրեղանշվող մշելով ԱԿ՝ որպես ԱԿ «դարձվածք» (թեև բնագրում հայկական «պա» հնչյունները զրկված են սովորական ձևով, այլ ոչ թե կեսվեր կողմ մեղեդինախորհի մշանով, ինչպես զրկվում են ԱԿ «դարձվածքում», որը դիպվում է որպես փոշափոխված Ավագ կողմ ծայրեղանակ), Կոմիտասը հավանաբար մկալի է ունեցել մասնադասությունն ավարտող սոլ հիմնածայրով և սի-բեմով դիմող հնչյունով ծայրակարգ, ուստի՝ դիտելով որպես դիպվածային «կիսածայր» (ըստ Ն. Թադևյանի համակարգի՝ «ԱԿ դարձվածք-գարգաղի»): Սակայն, ավելի մանրամասն զննելով, պետք է մշել, որ այդ մասնադասությունը միատարր ժողովրդայնոր է, ընդ որում դրա սկզբը կարելի է դիտել կամ որպես լա հիմնածայրով վրա դո օժանդակ հենակներով և ցածր 4-րդ աստիճանով փոշափոխված միմոր («ԱԿ գարգաղի») քառալար, կամ որպես սի-բեմով հիմնածայրի վրա փոշափոխված ուստի՝ օժանդակ հենակներով ու կիսափորձային ստորին ձգվող հնչյունով միմոր եռալար: Ինչպես էլ դիտելու լինենք, «Օրորում» ելևելի ծավալումից գոյացող այդ «օժանդակ» լարային ուղղությամբ և դրանից՝ ամսպասե-ի՝ ամնուրը վերջանկան հիմնածայրին երգի արդեն իսկ առաջին կեսում մկալի գույներ են ստեղծում*, իսկ շարունակության մեջ երկու ծայրակարգերի 5-րդ աստիճանների փոխարկության շնորհիվ գունային հակադրությունը դառնում է առավել ցայտուն: «Օրորի» ծայրակարգային հատկանշանքները այս կամ այն չափով ու ձևով առկա են Ակնա չարի այլ երգերում էլ:

Ակնա «Օրորի» մեղեդին իր թե՛ ձևային կառուցվածքով և թե՛ հուսական քաղաքականությամբ ունի մաս մի ամսովոր առանձնահատկություն. քաղաքակերտ չունի: Այդ մեղեդին, որ քանակաբանական քերական ամկայ է ինքնուրույն գեղարվեստական միավոր է, այնուամենայնիվ, խիստ հարազատ է իր ժամանակի մշակմանը՝ որպես օրոր:

Աղբյուր՝ Մշակման է սերուն, գեղեցիկ:

Խաչատր — թերություն, պեխալատ — ամթերի, կապարալ:

Հարսանեկան երգեր

Ակնա հարսանեկան երգերից «Շարուն» կա 10 մնուշ: Առաջին վեցը՝ թ. 2, 3, 4, 5, 6ա, 6բ, դասավորված են հարսանիքի ըմբատում կատարված հաջորդականությամբ, ինչպես մկալարված է ճամփայանի գրքում (էջ

414-418, և 116), որտեղից թերում ենք յուրաքանչյուր երգի կատարման րեղն ու ժամանակը պարզաբանող քաղվածքներն:

...Ժեսին կողմանե կնած ձեղը մի զգեստը հարսանյոսին հազգյունքն զվնի սեմեկին մերս կերեն և հեղկալը կերգեն:

*Աղբյուր, քու հազածողը ալ է,
Արևի փնջերը վնե ծալե...*

...հեղտ հարսանյոսին սեմեկին մեկ ամկյուն կնստեկունեն և կակին հեղկալը երգել:

Առավոտում կնկես երեսը վա...
(թ. 2)

...հեղտ կերգեն հեղկալը, որ կարի երկար եղանակ մ՝ ունեմալում համար «քաշ հարեն» կընեն:

Այ իմ հարցարի դոստրի...
(թ. 3)

...Նույն գիշերն ալ հարսանյոսին ձեղը հինա կընեն (ու կերգեն) դարձյալ մկալարանով՝

Աս հիմաս ամպես հինա չէ...
(թ. 4)

...Հարսանյոսն ի պսակ երթալու համար մեկնած միջոցին մկալածուք հեղկալը կերգեն:

Մի լար, մարիկ, մի լար, ծա ալիկ րի գամ...
(թ. 5)

...Երբ եր պսակի հարսն ու փեսան եկելեյին կվերադառնան և րամն դառնե առջև կիսամին (արշալույս և արդեն կամ լուսամալու մուր) մկալածուք և հարսանյոսին կերգեն հեղկալը, յուրաքանչյուր րտոն կսկսվելով:

Քաթի լուս, աղվոր, քաթի լուս...
(թ. 6ա և 6բ)

Հաջորդ չորսը «Շարուն» զեղեղված են «թևիաղերի» մեջ: Սրանիցի առաջինը՝ թ. 16 «Բարձրը քյուկեր ունիմ», ճամփայանի գրքում «Հարսանեկան երգեր» զեղան զեղեղված է հարսի՝ հորանց րամն եղած ժամանակ երգվող երգերի շարքում (էջ 416)՝ որպես «Առավոտում կնկես» երգի քաղվածքով րմեղից կամ դրան համարժեք այլ երգերից վերջինը («Քաջհարենից» ամմիջապես առաջ) ու թեև խոսքային քաղաքականությամբ հարսի և հարսամերի հեղտ խոսքային կապ չունի (պարզապես սիրերգ է), քայց, ըստ ճամփայանի, դրան կկրում է «Եկուր աղվոր աղեկի» կոնկերգը, որը հարսանեկան է և երգվում է մակարդ հարսանեկան երգերից հեղտ: Հաջորդ երկուսը՝ 17ա և 17բ, մի ծամր թևիաղի երկու փորձեր շարադրություններ են և այդ թևիաղի հեղտ «կերգեն հարսանեկան» «Առավոտում կնկես երեսը վա» երգին «Առավոտում կնկես պալ-պալ հովեղում» րտմնը (էջ 458), որ թ. 17գ-ը է: Այսպեսով, չորս համարներն էլ հարսամերի սկզբնական պահերին հարսի րամն երգվող մնուշներ են: Այս թևիաղերն ըստ եղանակ հարսի պատվին կատարվող երկար երգաչարի առանձին րմեղը (կամ՝ երգերը) ընդմիջող, ժողովրդական լեզվով ասած՝ այդ երգաչարը «ծաղկեցնող» «ինքնեղեղիաներ» են:

Կոմիտասը գրառում և չիբապարակած Ակնա հարսանեկան երգերի թվում կա դարձյալ չորս մնուշ՝ մերկա հատորում թ. 79-82:

Քնիկ գրամինը մեր գմեր...
(թ. 79)

* «Օրորի» մշակման մեջ (ԵԺ1/139) երգի այդ սկզբը Կոմիտասը քաղվածքով մեկնաբանել է որպես կվարական օժանդակ հենակներով և ցածր 6-րդ աստիճանով մասոր, որը մասնադասությամբ վերջում հաղուկ ժողովրդայնոր ամնում է մեկ րտմ վեր գրված վերջնական միմոր հիմնածայրին, և ստեղծել է մի այլ, դարձյալ ցայտուն գունային միջավայր:

երկու պարզ պարզերություններում, որոնք այս առումով, անշուշտ, ունեն որոշ նմանություններ:

Այս երգում ինքնուրույն ընդհանուր «պզգարադո» բնույթի շնորհիվ նշանակել հնչում է որպես խոսքային բովանդակությունն ամփոփակողներն, պարահայտիչ կերպով հաղորդելու միջոց. թեև ելնելային արեսակների մեկնելիս հարապ է ու թագավազմ, քայլ առաջին հարաբերության վրա է խոսքային պարահայտականությունը: Այդ ոճը հարսանելան երգերի, ավելի առաջ՝ հարսանիքի որոշ պահերին վերաբերող երգերի համար բնական ճանապարհով գրման «նպատակահարմար» ոճն է:

Հայտարարում — քննական է մնալուս:
Թոռ գիշիք — քննելու խոսքակիներ:

49. *Քաշ հարին հարսանելան (Այ իմ հարսդի դստրիկ):* Ես, 3: Հայրեն (նշանակում է հայերեն) կամ հարեն կոչվող պարագայական ձևը ծագումով հին ժողովրդական է, ժամանակի ընթացքում ժողովրդական քննադրությունից անցել է մասնագիտացված քանակաբանության մեջ (Գր. Նարեկյանի և ուրիշներ), լայնորեն գործածվել է նաև ժողովրդական ֆոնմալ արվեստում, և դրա հիման վրա ձևավորվել է *հայ միջնադարյան գուսանների քննական երգի հիմնական տեսակը*: Գուսաններն արվեստի ասիաններում *հայրեն* անելով հասկանում են *ի* համապատասխան բանաստեղծությունը, և եղանակը, որով այն երգվել է, և եղանակով երգի ամբողջական:

Գուսանական հայրենները սկզբնական շրջանում գրաբան են ստել բանավոր ավանդույնով, ժողովրդի լայն գնահատմանը առաջնամասքը պարավել և փաստորեն դարձել են ժողովրդական երգեր, քայլ իրենց պարագայական ձևն ու կերպարային բովանդակությունը չեն կորցրել: Ավելի ուշ դրանք գրանվել են ձեռագիր պաղարաններում (պահպանված հնագույն մոտիվ XV դարից է), երբեմն խաղաղությանը համընդ: Հեռագայում սեղել են հայրենները պաղար, քայլ շարունակվել է նաև դրանք բանավոր ավանդույնը: Ներկայումս հայտնի հայրենները, որ պարկերից քանակ են կազմում, նպատակն են ձեռագիր և պաղարի հին ժողովրդականության, ինչպես և բանավոր հաղորդումից:

Գուսանական հայրենները իրենց բովանդակությամբ մասամբ կապված են հայ ժողովրդական ծեսերին (օրինակ՝ հայրեն հարսանիքի) և ավանդական կենցաղի այլ նշանակալից երևույթներին (հայրեն ուրախության, լայն, օրորումի, պանիսի), իսկ ձևն մասամբ այդ քոլորից անկախ են (սիրտ և կարտի, խրատական, խոհական և այլ հայրեններ):

Գուսանական հայրենների *ոգնամակներում* իրենց կառուցվածքի ինքնատիպության շնորհիվ՝ երկու տարբեր, գերազանցապես 7 և 8-վանականի տողերի համադրությամբ, դրանք երկանդան ու եռանդան ոտքերի տարբեր հաջորդականություններով և, ուրեմն, տողերի տարբեր ներքին ռիթմով ոչ միայն պարզապես շարժում են (դի-նամիկ), այլև իսկ առանձին երաժշտականություն, «երգ-սիկություն» ունեն: Արտասանվող հայրենն արդեն գրեթե երգ է բառիս երաժշտական իմաստով:

Նույն հայրենների *մեղեդիները*, պահպանված անկավաթի, քայլ վավերական մոտիվներից դարձելով, իրենց ռիթմախաղից ուղարկության մի միջին տեղ են գրավել միջնադարյան տաղերի և բուն ժողովրդական ծուրն նշանակների միջև, ավելի մոտիկ լինելով վերջիններին: Դրանք ծորեղային են. դրանք *պաղար**, կատարվածը համեմատաբար պարզ ու թեթև, բնորոշ են արտահայտման սեղմությանը, գզազմունքի մոտեմիկ ամփոփակմությանը, կրում են խոր ավանդականության և յուրաքանչյուր վեհության կնիք:

Գուսանական հայրենների համար հատուկ պեղել է նշել նաև խոսքային և մեղեդային բաղադրությունների լիակատար ձուլվածությունը այն աստիճան, որ մեղեդին կարծես դարձել է որոնմանը իր բնական խոսքային առողջամտյամբ սակ *ձայնով* տալու միջոց:

Այնուհետև Հ. Զանյիկյանի գրի առած «Այ իմ հարսդի դստրիկ» բողոք սկսվող հարսանելան «քաշ հարենի» լրիվ տեքստը (ՀԱ, 417) քաղկացած է միմյանցից տարբեր երկու ինքնուրույն հավանականություն: Առաջինը, որ ըստ Հանյիկյանի, գործածվել է որպես հարսի գովաբանություն՝

*Այ իմ հարսդի դստրիկ,
Մոյր էդի, ծառղ արմավենի:
Արմավեն քու ծառղ կու լմի,
Դուպպուդ քու ծնող կու թաղի:
Քու ծառղ ու ծնող ոսկի,
Քու տերեղ վարդ կու մանի:
Ես քու ծոցում տեր պիտի,
Հըրերուդ արմավ թաղի:*

պարզապես սիրո հայրեն է, չի տարբերում համեմատաբար ուրիշ հայրեններից: Նրբորդը հարավում անմիջական կապ ունի հարսանիքի հետ, հարսին նրա մոր կյանք մոտեցնելու կապակցությամբ տրվող խրատ է.

*Հարսուն, քե խղարդ մի տամ,
Քր տերեղիք ունիս մը՝ մղոն:
Չըրդ ակնաջըդ իս արե՝
Չիմե ըսիմ մը՝ ամ արե.
Ուր գամ ու հապար ըսիմ,
Հարեն մեկ խոտկար մի խոտ,
Ան ալ՝ չը դիտիմ ըսե,
Դուն հապար չարե խաղես:
Մոր տունն աստուծո չիմա՞,
Աստուծո չիմա՞ն և օրեմա՞,
Հայր Արթուրան քաղկա՞
Մոր գամ թեմեցիմ է դղում:
(Էջ 417)*

Էդի — այսինքն:
Տնողիք — այս դեպքում՝ կարողություն:
Մղոն — համբերիչ:
Թեմե — իմ, իմն:

Հանյիկյանի գրառած «Քաշ հարենի» այս տարակազմությունը հայ բանագիտության մեջ վաղուց նշվել է

* Հենց այդ է ակնարկում և «քաշ հարեն» անվանումը: Ի տարբերություն Հ. Զանյիկյանի, որ «քաշ հարենը» բացարձակ է որպես «կարի երկու եղանակ ունեցող» (Էջ 417), Ա. Հովսեփյանը «քաշ»-ը մեկնաբանում է որպես «քաշել», այսինքն՝ «ծանր երգվող» («Հայրենների բուսաբանում», Էջ 116-117):

* Հայրենների մանրամասն ուսումնասիրությունը տես Մ. Արծաթյան, Հայ քննական բանասիրություն, Երևան, Ի. Բ. Ներսիս, 1967:

մրա հիմնական մասի՝ «Աղբարս Սփառքով քաղաք» հայրենի եղանակի փառաշափական կառույցում չեն ամրոցադառնում: Ավելի «օրգանական» և հայրենի չափի պլեյի դուրս եկող հավելումներ տեղում ենք Չմկածանգի մի երգում (Մ. Թումանյան, 2, էջ 358), որի փնթաղը փոքր-ինչ խաթարված է, քայի այս դեպքում դա կարևոր չէ.

Անպրոնի հարեմ
(պափառիկ)

Կարփուկ մի վրա քարին,
Այն, պը, ճամբը,
Իմը կուպը, արդուն էր էրին.
Այն, պը, ճամբը.
Մոտեցա, հարցրումս մ' էրի,
Այն, պը, ճամբը,
Սա՛վ՝ մզգրի են բունն քաղաքս,
Այն, պը, ճամբը...

Էրին — արյուն:

Չղգրիս — ծագքեր:

Անմիայր է, որ այս դեպքում ևս հավելումները հայրենի եղանակի կառույցը կըմղարձակեն ևս հավելյալ մեղեդիական դարձվածքով, քայի բուն փոքրիկ երաժշտական ոիթմը, մաս չափի, ձեռն կարող էին չխախտել (եղանակը չի պահպանվել):

Այնուամենայնիվ, վերը քննարկված օրինաչափության համար պետք է մի վերապահված անել, այդ օրինաչափությանը չի կարող լրել գրվել այնպիսի հայրենիներում կամ հայրենի չափով հորինված այնպիսի երգերում,

33.



50. «Հարսանեան երգ հիմնայի (Աս հիմնա): Ես, 4: Այս երգի կարգադրման մասին ճանկարման իր գրքի 116 էջում մշել է՝ «Դարձյալ մկագարսունով» փնչ այդ, մասնորդ երգերի առթիվ ոչ մի խոսք սասած չիմեղով գործիքային մկագակարսուն մասին: Գրքի 423 էջում գեղեղված մկարագրությունից երևում է, որ ակնեյիների հարսանիքում հաճախ գործածված մկագարսուններն են եղել՝ րեղական քնմանել, քնմանել, րեչք և սազ, ըմբ որում մշանակայից դեր է վերապահվել «մկագածունների» խըմբին, որ երկարամեղով ու կարողողական ոճով, ամուշուր, խիստ րեղական գույն ունեցող ժողովրդական-մասնագետ երաժշտիկումը է եղել, ճաշակով՝ հեռու արևելյան սազամուրարներին:

Այնու հարսանիքում, դարձյալ ճանկարսանի վկայությանը, «փառվի-գրումս» չի գործածվել: Երեք մանվանդի հիշեցնող գրումսիվ Կոմիտասի րված բնորոշումը («ժամանակի լուրջ, ճաշակավոր երաժիշտների վերաբերմունքը, կարծիքը) որպես «կարծի» մկագարսան, «բոլի և խոժոժ

որոնք կենսադային մասնահատուկ մշանակում ունեն (ինչպիսին է, օրինակ, «Այնու օրորը» = «Հայրեն օրորոցի»), քանի որ սրամյ եղանակների ընդհանուր ձևային և ոիթմային կառույցը բնականաբար ենթարկված է այդ կենսադային կոմկերեր մշանակմանը:

Ըմբղծելով հայրենների խոսքի և եղանակի արտահայտչական միաժողովածությունը, մենք չենք թերագմահատում եղանակի առանձին վերջուրած գուր մեղեդիական արտահայտչությունը, ինչի մասին վերն էլ ասալիքը: Այս առումով ավելորդ չենք գզում մեք քերել հարկապես ոչ մասնագետ երաժիշտ, քայի, ամուշուր, հայրենների համ մ ու հուրը քաջ իմայող անձնավորության փառվորությունը մույն «Այ իմ հարստի դարդիկ»-ի՝ Կոմիտասի գրառած եղանակից. «Այդ եղանակը, որ վեհ, գրեթե կրոնական, լայնություն մը և գմայելի քաղցրություն մը ունի, քուչական րաղեղու հին երաժշտության արժագանքն է ապահովական» («Հայրենների րուրաբարմը», էջ 117, ուր Կոմիտասի գրառումը քերված է մութաներով): Հրավի, «Քաշ հարենի» Կոմիտասի գրի առած եղանակը ըմկալվում է որպես «հայրեն» քանսարեղծական ձևի երաժշտական մարմնավորման րիպական մոդել և դրանով առանձնական ածերակվող է:

«Այնու չարում» «Քաշ հարենի» մշանակված մեղրը պարզ չի դրսևորում երգի մոդելային փառքերի մեարական ոիթմը: Սոսմյ էակված փոփոխություն կարարելու, մկարի առնելով մաս քանսարեղծական րեքսերի և դրա հեղ վապված՝ եղանակի րրոհումը, ճզգրիտ կլինեղ երգը կարակալորել դրա-քառորդական չափով՝ 3+4+3 և 4+3+3 քաղկալուլիչներով, այսպես.

ձայնով», չե՞մք կարող րասել, որ Այնու հարսանիքին գրումս չգործածելը մշան է ավելի իմրիմության՝ հակառակ ցույցամուրության, ավելի կամերայնության՝ հակառակ հրապարակային աղմկարարության և այլն: Այդպիսի քմուրթին մեղրաշմակ են Այնու հարսանեկան երգերի խիստ ամսարականալված ոիթմամեղեդական ձևերը և ըմբիամուր մրեմիլի հնչողությունը: Ձվյալ դեպքում («Հիմնայի» երգի դեպքում) խոսքը աղեյների ու կամանք երգեղություն մասին է, որ ըմբայել է սոսկ դափի մկագակարսումը, առամյ մկագածունների: Հեղաքրքրական է այս դեպքում և այն, որ Այնու հարսանիքի երաժշտության մույնակ «երկրորդական» մշանակություն ունեցող հարվածները, ինչպիսին այս հիմնայի երգն է, ելնեցային կառույցվածքով ցայրում են, ոիթմով գրավիչ և ըմբիամրապես ինքնարարիչ: Այնու ժողովրդական և գրումսական ըմբիամուր ոիթմ համահնչում: Հիմս ղրկող «աղվոր մանը» փեսայում է:

Տե՛ս մաս մեկկա հարրորի ք. 82 երգը:

51. Հայրսանեկամ երգ աղջիկ տամեղում (Մի՛ լար, մարդիկ): Շար. 5: Հրաժեշտի երգ է, հարսին, հարսնամորը և ընդհանրապես մերկա հարսը պատմողին լայնացնելու երգ, որ հավանաբար մզադարակ ունի առավելապես կա-
րեթիկ հարսամիջիի տվյալ անոցը: Ճաննիկամի տղեկե-
թյան համաձայն հարսի ամուսնից կազմվում են «մկա-
զածուները»: խոսքային բովանդակությունը հասարակում է, հանդիպում է շատ այլ վայրերի համաձայն երգերում,
բնականաբար այս կամ այն տարբերակումներով:

Եղանակն ըստ ծանկատայան շորս ֆրագմենից բաղ-
կացած գույզ մախադատություն է (1—4 և 7—10 տակ-
կերը), որոնք կազմում են հիմքում **քառակուսի պարբե-
րություն** և այդ մախադատությունները, ինչպես թ. 1
«Օրոր»-ում, կոմպոզիտային են (ի տարբերություն
«Օրոր»-ի՝ այստեղ առաջինը դիաֆոնիկ ծայրակետային
է, երկրորդը՝ պերիոդիկ): Բայց քառակուսիությունը
հետաքրքրական ձևով «կարգում» է առաջին մախադա-
տությանը լրացնող, համեմատաբար ընդարձակ, գոր-
ծիչային բնույթի միջնամակագ (գրառողի համար երգվել
է **տու-տու, մա-մա** ամենամեծ վանկերով), որն իր
մեղեդիական մոտիվով ձևավորում է ամբողջության մեջ,
հենց դրա շնորհիվ էլ ծանկատայական այդպիսի կա-
րևոր դեր է ստանձնում:

Այդ մկագ միևնույն ժամանակ եղանակն «բալայնդո»
ժանր է: Այն դեպքում, երբ եղանակի առաջին կեսը
համեմատաբար «լավագրեանկան» պարահայտություն
ունի՝ համավոր փրոֆուրթյան մի թեթև երանգով միայն,
այս հավաքմանը ավելի շուտ փոխություն, չթաքցվող վշտի
արտահայտություն է ստանում (կարելի է նաև մկարել
լայնի, փորկույնների ծայրամասնություն): Ամբողջությամբ
երգն անշուշտ հեռու է լայնամիությունից, սեմբիենդա-
լությունից. ծայրակարգային ըստմանությունը, շեղում-

ներն ու ամկայուն կադանսալիությունները, ինչպես և ռիթ-
մային ընդհանուր ամկալանդությունը նրդի ընթացքում
ստեղծում են համապատասխան հուզաբարձավ միջավայր:
Աղբի մշականում է էլի, դարձյալ, կրկին:
Արդեղս — ամուսնուս հնք միային:
Ճաննիկամի գրառած տեքստում (էջ 418) մոտամերի
տակ թերված երկրորդից հետո կա մաս մի տապող՝

Աղբի մի կտրամին չալով ու չալով,
Մոկոն փայտին են լառուի չալով,
Ճաննը հյուսիս են առնալի թելով:

Լառուի կամ լառուի — մերիմոսի քրդից գործված
մուր կտոր:

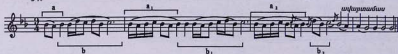
Մոմս կամ սորմս — մեղաբար:

Այս տապողը, որին հաջորդում է սկզբնական մույն
«Մի լար»-ը, կամ մի այլ եղանակ է ունեցել, կամ
պարզապես արտահամվել է: Բերված նոստրոլ տանը
կարող էին հաջորդել մույնման կարարվող այլ տներ,
ամեն անգամ ընդմիջվելով մկազածուների «Մի լար»-ով:
Բոլոր դեպքերում լրիվ ամբողջությունը հուզականորեն
հագեցված, պարկառուիքի տեսարան է կազմել:

52. Հայրսանեկամ, հարս ու թագավոր երգ տուն
կտամանն (Բարի լուս, աղբոր): Շար. 6: Ճաննիկամի
ծանոթագրությանը երգում են «կանմայր և մկազածուները»:
Կոմիդիայի գրառումով դրանք առանձին են մերկայաց-
ված՝ Ա և Բ:

Կանմայր երգածը մի ցայտուն մեղու է հայ ժողովրդա-
կան և գուսանական երգերում մեղեդիակերպման այն
եղանակի, երբ ամբողջությունը գոյանում է մի հատկիկ
շարունակական տարբերակումից: Այստեղ այդ «հաղի-
կը», որ բաղկացած է երկու մոտիվից՝

34.



առաջին անգամ կրկնվում է դեռևս ամենա, իսկ երկրորդ
անգամ հարակապես երկրորդ մոտիվի «մեղանկան» փո-
փոխումով, ինչը **թաղթույն**ում գազաքանկերի փոխարեն
առաջ է թերում **լարվածություն** գազաքանկեր և ամբող-
ջությունն ուղղում դեպի «համոզականություն»: Առանձնա-
պես կարևոր նշանակություն է ստանում տարբերակվող
մոտիվի ծայրակարգային ամկայուն վերափոխությունը,
ինչի շնորհիվ մոտիվները կապակցվում են միմյանց և
ստեղծում մեղեդիական հոսք, **կանդիկեն**:

Այդ «մոտիվային գաղափար»-ն հետ մույնքան կարևոր
լինասը է ստանում մեղեդու ծայրակարգային «ընթաց-
քը». եղանակի սկզբում համեմա եկող սի-բեմով հիմնա-
հնչյունը ըստմանի կրկնվելուց հետո վերափոխվելով
է որպես 3-րդ աստիճան, ամբողջությունը համեմեկնելով
մուր, սու հիմնամային՝ մույնպիսի երանգային (սի-
բեմով միմուր) — «սու միմուր», ինչպիսին տեղի ունի
«Օրոր», «Առավոտուն կենես» երգերում, և համոզիպելու
է «Շարի» այլ երգերում ևս: Ընդհանուր առմամբ այս եր-
գում ևս, ինչպես «Առավոտուն կենես» երգում (թ. 48),

մեղեդիական շարժումը համկարծաբան ազատության
տպավորություն է ստեղծում (այդպես է տպավորվում
մաս խոսքային տեքստի վանկերի «քմսահան» տեղադրու-
մը, թեև այս եղանակը մեղաբային հիմքի առումով ավելի
«կազմված» է):

Մի լարն նշանակում է՝ որ ծագել, ցուցանա:

Այլանգամայն հակադիր բնույթի է մույն երգի «մկա-
զածուների» երգարածից, որ կառուցված է պարային
ոչթմի սկզբունքով՝ տակադային թաժամունը պարզորոշ
ցուցադրելով և միատեսակամակում: Միևնույն երգի այս
երկու տարբեր բնույթով կառուցված հարվածները
միմյանց լրացնում են, երկրորդը դառնում է առաջինի
խմբական երկմեղու: Թվում է, թե այս հարվածները
ևս, ինչպես «Օրորի» հարվածները, կարող են շարադրվել
որպես մեկ ամբողջություն:

53, 54. Դարեղ քարեկնեղամի և զաղկի (Յալայի):
Շար. 7ա և 7բ: «Հնություն Ալմա» գրքի «Տաղավարք
և փոմի օրեն» գլխում (էջ 105—106) հեղինակը մկարգել

Նստալով ու սեփական ինձնով,

Մոտցալով ինձ բան խոսեալ:

Ըստով. — Խառնորդան կըլի՞ն,

Դուն ի՞նչ ժուտ կուզաս աս տեղը:

Ըստով. — Բի տեղորդս համար

Ժուտ կուզան հեղին բռնեղո,

Ինչ արի, չեղարս տրտման,

Շու եկա հեղին բռնեղո:

Ըստով. — Բի տեղորդ ինչ է,

Մի վախճարս ըզըմբոյնեղո...

Ստոր կան սեղա — սեր, խամո, սիրահարություն,

սեփական ինձով — սիրահարվել:

Խառնորդան կըլի՞ն — դուտսզան, հեղուս կըլի՞ն:

Ի՞նչ ժուտ կուզաս աս տեղը — ինչէ՞ր ես այս տեղեղուն

ման գալիս:

Ըզըմբոյն կան ռնկունայ — առողջանայ, ըզըմբոյնեղ

— լավլայնե, կալը բռնեղ:

Ներկայացված երկու եղանակի ծայնակարգերը տարբեր են՝ ԱՎ «Դարձվածք», որի օվտավային ծավալով դրոյական հնչյունաշարում 5-րդ ասործմանը տարծ է կան իջեղված (սար ծարշանի՝ «գործածվող կիսածայն»), և ԴՆ, որ եղված է սեղստ ծավալում դիստոնիկ միոնր հնչյունաշարով: Ի դեղա, երկու եղանակն էլ ունեն մոտղկացում երկու դեղստմ էլ «Շարի» այլ եղեղից արդեն ծամոնր ծայնակարգային-դոնայնական հարաբեղոյեղամ, ասաղիում «b տոլ» — «g տոլ», երկուոնում «B dur» — «g տոլ»: Ինչպես մի ցամի այլ եղեղում, այստեղ էլ այղ առանձնահատկությունը համոցես է գաղիս որպես եղանակը թարմայնող և՛ դիմամիկական, և՛ գումային գործոն, մաս՝ որպես որոշակի ոնական հատկակմիջ:

Յաղր, «Շարում» կան ճանիկյանի գըրում որնե կերպ աղանծ չէ, թե ինչն է մշկած Ա և Բ տարեղով: Քամի որ խոսքերը մույնն են (վերը եղեղած անտոնիի միայն առաղին երկտողը), կարեղն է հասկանաղ, թե Ա-ն և Բ-ն կան մույն խոսքերով անտոնիի երկու տարբեր եղանակներն են, կան, ինչպես և «Օրոր»-ի դեղստմ, մեղը մոտի շարումակոյությունն են՝ խոսքերի առաղին երկտողի կրկնությունը: Առաղին մեղնաբանությունն ակնի հավանական է, այղ երկու եղանակները որոշակիորեն ինքնուրույն են, և մեղը մոտի շարումակոյությունը չէ, ինչպիսիք «Օրոր»-ի երկու հատկածներն են: Այս իսկ պարանող, պարանողներով հեղիկակի թ. 8 և Ա-Ք մշուրը, մեղը դրանը մշանակեղիմ մաս առանձին թվահամարներով:

57. Դեղընկյան իջեղ է խամը: Շար, 9: Աղաղական եղ է: Որպես ժողովրդական մասնագեղ երաղիչտընր, ՀՄ-ն ճանիկյանը իջարական է մկաղաններին և աղուղներին (Էջ 455): Նվագածունները իրենց եղ ու մկաղով մշտական մասնակից են եղեղ ծիսական արարություններին, ինչպիսիս հարաամիղն է և ուրեն վեղահատես են եղեղ ժողովրդական ու գումանական ակամղական երաղիչտության՝ ինն ծամանակներից պակասակող ողը ծամանկոյությունը: Նրանք միաժամանակ տեղակ են եղեղ արևելյան աղուղական տաղաղաղության ճեղերին ու եղանակներին, որպիսիք Անմում ևս արաղածվ ու հարաղ են եղեղ: Դրանցից ճամիկյանը իջարական է՝ Տիվան (մեղ մոտ անկանում են՝ դիկանի), Գոշմա (դոշմա),

Տյուպեղ (դուրեղ), քերեն (քարամի), Գուրպանի, Ղարիս, Սենայի, Տասիթան (դաստան), էլի 8 անուն և այլն: Այլ արվեստին, որի պահպանման ու զարգացման գործում թուրքիայում քաղածիվ անկանի և անանուն շմոդիայի հաղ եղաղիչտերն են մեն դեր են խաղաղեղ, Անմի մկաղածուններից ակնի քաղարեղական են եղեղ տեղական հաղ աղուղները, որոնք ծամանակի և միջակաղի տեղամամր, որպես կանոն, կըլեղ են թուրքական աղուղական մակամուններ: ճանիկյանը իջարական է միայն մեղ հաղ աղուղի՝ Մայիկ օղի մակամունով, և այղ աղուղի միայն մեղ եղաղ՝

Պարիկյան իջեղ է խամը,

Աստված աղեղն իր քամը,

Տեր լսն խաղիսին ծամը՝

Հըմա կարթընմա, կարթընմա:

Գիշերը բուն, կորեն արթում,

Սերն ի՞նչ անուղ քան է մարդում,

Մոտկոնում կարմիր վարդում,

Հըմա կարթընմա, կարթընմա:

Մայիկ օղուն զարկավ ասղը,

Ի՞նչ անուղ կըլա ակաղը.

Ինչէ՞ր կանես չի՞նն մաղը,

Հըմա կարթընմա, կարթընմա:

Մայիկ օղուն զարկավ ասղը,

Ի՞նչ անուղ կըլա ակաղը,

Դուն ուր արիտ չի՞նն մաղը,

Ես աղ արթնաղ, արթնաղ:

ՀԱԿԿԵ

Դեղընկյան կան բեղդան — վանատական, մանրավանդ:

Անաղ — ծայն, եղանակ, մեղեղ:

Շի՞նն — մըրաղեղ:

Այս ուղանաղիղ, որի տաղաղաղական ճնն անկանված է սենայի,* հաղվ թե անխաղար է հասեղ ճանիկյանին:** «Դրա փոխարեն» առանձնաղես հեղարթընական

* Սենայ (Սենա — արաղ. երկինք) — Արևելյան երաղիչտության մեղ եղ, քաղարեղ 4 կիսաղուղից (Մեղը-ոտ. քաղարեղ, Սոկեղ, 1977):

Աղաղական քանարեղիչտան ճն՝ քաղարեղ 16 վանկանող 4 տողերից կանգնող տեղեղ, չեղեղից 5, 9 և 13 վանկերի վրա: Ա տան ար, ք, դ տողերը համգաղոր են, գ-մ աղար, հաղըր տեղում ար, ք, գ-մ համգաղոր, դ-մ Ա տան համգաղ: Գերաղանաղես 3 տան: Եղանակը վեղ, համիխաղար քնուղի, 7/8 չաղով, չաղակով միջակ տեղակ (Գ. Լամաղ, Երկը, Ե., 1963, էջ 154): Սենայի տաղաղաղական ճնը միջը այսպես եղ մեղնաբանում մաս գտան Հանկան:

Այս զանաղանությունը և վեղը եղված ուղանաղիի հեղ տաղեղությունները քաղարեղ են մրանով, որ արևելյան տաղաղաղական միջակ անկանումները արարեր վաղերում տաղերը ծամանակ հաղարաղվել են տաղաղաղական տարբեր ճեղեր:

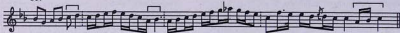
** «Հաղ աղուղներ. Ամրիպ եղերի ժողովածու. Հանաղես և կաղեղ, Գ. Թարթըղյան» գըրում (Ե., 1937, էջ 406) տաղարկել է մույն ժողանաղի արևելյան գրականի փոխաղեղ և ինմուղին վերաղանկված (թեղ անաղից որոշ քաղանները պահանաղ) մի տաղերական, որում անաղիցությունը փոխի կորըրել է իր թուղարաղին արծանաղաղությունը:

է եղանակը՝ եկեղային ռոմով, ընդլայնված կառուցվածքով, ծայրակարգային առաջ երանգավորվածությամբ... Եղանակի շարահյուսական և եկեղային հիմքը որսմանվորն է, և դրա համաձայն, երգը երբեմն-երբեմն հակադրվում և վաճառվափուկում, որին երբեմն-երբեմն հակադրվում և ամբողջությամբ «թարմացնում» են մեղեդիայված լայնամիջական Ֆորագմեր. սրանք երգի կառմանը կոմերն «ազդարարող» մականաբաններ են: Կա մաս և փոքրիկ արմատներ կարգավոր գործընթացին բնութի վրանմանվոր: Արժանահիշատակ է այն, որ վերջին մասն եղանակը Արժանահիշատակի պարզ կրկնությունը չէ, այլ հատուկ փոխված է, դրան տրված է ամբողջությամբ ավարտող բնույթ:

Եղանակի ծավալային ընդարձակությունը լիովին արդարաբան է հարուստ ծայրակարգային կազմով, դիմամիջակ և գունդ անցումներով: 1-ին մասնաբանը լայն հիմնահիշատակով եղանակ միմուրի հաջորդում են դո հիմնահիշատակով մատր, ապա՝ *տի-բնով* հիմնահիշատակով և քարծրայված 4-րդ աստիճանով միմուր: Միջմասնակազմում, մուրդապան շնորհիվ, հիմնահիշատակ է դառնում դո-մ, և աղեղնովն է իջնված 2-րդ և 6-րդ աստիճանով մատրի փակվորություն (այստեղ մշանակող է *a, b, c, des, e, f, g, as* գանձի իր լայն և *տի-բնով* բնական աստիճաններով): Վերջին տան մեջ 2-րդ մասնաբանով երևան է գալիս *Ֆա* հիմնահիշատակով միջառվորական մատր (համամուն միմուր շնորհիվ), որը փոխվում է քարծր 6-րդ աստիճանով «հարմարված» մատր: Դրանից հետո, *Ֆա* հիմնահիշատակով, վերանախադարձվող երգի ծագող հնչյուն, ամբողջությամբ հանգեցնում է *առ-ի*:

Ճայնակարգային այս «մկուն» կազմվածքը միանշանակ ամփոփելով դժվար է, և այս դեպքում պարզ արտահայտվել է «ուղծային» անվանումների կիրառության ողջ ամփոփարությունը: Կոմիտասն, անկասկածաբանիվ, երգի առաջին կեսի համար մշել է *ԳԿ՝* մկարի ունենալով այդ ծայրահիշատակ «դարձվածքը»՝ մարդու կվարդա վեր տրեղանդված հնչյունաշարով: Իսկ «վերջին տան» համար մշանակված է *ԴԿ*, այսինքն՝ այդ ծայրահիշատակ «դարձվածքը», որը, ինչպես շատ այլ դեպքերում, ի վերջո ավարտվում է բուն *ԴԿ*-ի հիմնահիշատակով: Հնարարության և, որ *առ-ի* հիմնահիշատակով, որպես կաղանկային, ամբողջ մեղեդու ընթացքում երևան է

35.



58. Հին երգ (Ոսկի՝ կուգաս վարի Էդուն): Ես, 10: Շարահյուսի «տրեղանակ» միջուկներով առավել խոր արտահայտչականությամբ հարկանվել է դասական հաշվարկային շարավորված սիրո քնարական այս երգի, որը կառուցված է խառնի և մեղեդու ամենապարզ հարաբերության և իրավայնորեն վերնագրված է Հին երգ, քանի որ մի յուրահատուկ քարեզմիվ հնույթում է պարզապես թուրում դրանի: Ճայնակարգը ԱԿ-ի «զարդուղի»-ն է, որը «առաջին յուր մեղադանադարյան կանոնը կորսնցնում է ԱԿ եղանակի ընթացք ունենալով՝ էկորն կնակար և վերանախադ կնակար գործածելով (մեր փոխադրությամբ ուն-բնով և քարծր մի-բնակար), ուս ծայրի եղանակներն արարել մի ընթացք» և կազմում, ինչպեսին է մաս

գալիս միայն մեկ անգամ՝ վերջին, ըստ այնմ վեր թվարկած հիմնադասներն ու ժամանակավոր դարձները վերջին հաշվով մեղեդին պահում են լարված փնակներ:

Խառն և փոփոխական մեղեդի պայմաններում առանձնապես ազդու ու եղանակում է գործում մաս եղանակի հիմնական գարկերակը: Այս եղանակը աշտակապ այն մեղեդիներից է, երբ ամբողջապես հիմքը, մույնիսկ երգը հարկանված թվագրանմանի ուղեկցությամբ կարգարկիս, ազդարդեն առաջ է բերում հասարակում մեղեդի շնորհ տակեր, և դա իր հերթին մի յուրահատուկ «համ ու հուր» է տալիս եղանակին:

Վեր թվարկված հատկանիշներն երևան են բերում երգում մեղեդիված մշանակային վարկանությունը, և երգն ամբողջությամբ վկայում է, որ Ալկուն կենսադարձարած երեք երգաշարական ավանդույթներն էլ (ոչ միայն բուն ժողովրդականը և հին գուսանականը, այլև աշտականը) հավասարապես գրողն են եղել:

«Շարակ» եղանակի գրողուն երկու փոքր առարկությունների պեղիք է տալիս.

ա) 3, 9 և 11 տակերներում մանր ծայրահիշտուկ գրված հնչյունները չի կարելի դիտել որպես զարդանշաններ, դրանք մեղեդու հիմնական տարրերն են (առանց դրանց մեղեդու եկեղային և ընդհանրապես ռմական ամբողջությունը խիստ կխաթարվեր): Ոսկի ճշգրիտ կանոնը դրան ևս գրել խառն ծայրահիշտուկ:

բ) Աշտական այսպիսի երգերում կոմերի միջմասնազում սովորաբար կարգաբան վրանալ պահպանվում կամ արագանում է: Այստեղ հեղինակի նշումները կույս են տալիս կոմայի մի փոքր դանդաղություն (Միջակ-ից դեպի Չարակար միջակ), քայլ միաժամանակ ճորություն մեջ տեղական միակորն էլ կրկնակի մեծացված է (ուսեղություններ փոխարեն՝ քառորդ), ինչը իր կարող է բերել շարժման մշանակային դանդաղեցման: Ամկայս դրամից է, միջմասնակի վերջին տակերում, ամենայն հավանականությամբ, ռիթմական վերապակ կա. դրանվից երրորդականները գրված են հիթմական մասնակին միակորն համաձայն, միմուրն մեր միակորն պետք է լինեն ուսեղությունականներ: Այս բոլորը մկարի ունենալով, կարելի էլին միջմասնակալ շարադրել այսպես՝

Պարարայի երգերի մեծ մասը (տե՛ս Ն. Թաշեյան, Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրության հայոց):

Բանաստեղծական տրեղուն զանազան տարրերականով կա մի շարք ժողովածուներում և սովորաբար հասարակում գրող ումի: Ծանկկային գրառած տրեղուններում կոմերի մեծ մասը ծառարող է, մի մասը՝ քառարող, երկու դեպքում էլ դրանք ունեն երկրորդ կրկնակ: Կոմիտասի գրառած եղանակի երկու կեսերն էլ կրկնության մշան են կրում, քայլ մուղամերի տակ խոսքերից գրված է միայն առաջին երկրորդը: Եռարող տրեղուն կարգարկիս մեղեդու 1-ին կեսը, ըստ երևույթին, պետք է կրկնել առանց խոսքերի փոխելու: Կրկնակ պետք է կարգարկի

Մույն եղանակով: Ստորև՝ ՀԱ/456-ում գեղեղված փմերից մի քանիսը.

*Ուսկի՞ կուզաս փաղի էլում
Կուզ մի խալկող առի փողում.
Պաղի՞ն մի փուր, մորկա՜նց հողում:
Աղբոր, մանո՛ւ, մանո՛ւ, մանո՛ւ,
Ես կու սիրիմ քեզ էմն օր:*

*Ուշիկ ուշիկ, կտր թռչիկ,
Կտր թռչիկ, պապոր ամուշիկ,
Ճերմկուկ ես՝ գեղ՝ Դ՝ ամուշիկ:*

*Ուսկի՞ կուզաս դուն կաշեղում,
Հլա լուսափ ցաս գալեղում,
Թու մարդը քեզ ինձի չի փար՝
Թող դնե մերեկ սալեղում:*

*Գեղին վերն հերկեր-մերկեր,
Հապկեկն պտղմնե իմ մերկեր,
Սիրեր իմ՝ չիմ կրմար թարկեր:*

*Ուսկի՞ կուզաս փաղի էլում — ո՞ր ես գալիս այդ մերկիս
այգույ:*

*Կուզ մաս՝ կուզ — ողկույզ:
Հլա — երամի թն:
Գալեղում — գալեղին:
Թարկել — հրաժարվել, ձեռք քաշել:*

59. Հրե երգ դարիսի վրա (Հար քամբակ նմ ցամեծ):
Հար, 11: Կոմիտասի գրառմամբ մեջ խորային փոքրիկ երկու փող է, իսկ ՀԱ-ում՝ երկու եռյակ՝ երկվարիանոր կրկնակով, և մեկ հնգյակ՝ մոր երկփող կրկնակով: Այն դեպքերից է, երբ ժողովրդական կապարողը, երգի միայն սկզբնական փողերն իմանալով, իր նախաձեռնությամբ այն տրայքել է պամոլիսության կամ այլ թեմաներով երգված մոր փողերով. վերջին հնգյակը մասնավոր, «ամձմանակ» հորինվածք է: Ամբողջությամբ, այնուամենայնիվ, հնչում է որպես սոյիսլական չարիքի դեմ ուղղված հուզմունքային գանգառ: Ստորև ընդուն ենք ՀԱ-ում գեղեղված փմերսի առաջին երկու եռափողը և, համեմատության համար, մույն երգի Գ. Սրվանձարյանի գրառած փմերը.

*Հար քամբակ նմ ցամեծ հարբերդի օվան,
Մարիկ, մի՛ քրքրե՛ր պարպալուս յուլան:
Ել եկու՛, ել եկու՛, ա՛ն պառլիս փուսան:*

*Հարը քննե լըմի, Մար Մարվածամար,
հարբալս փում խրկես, սարը Մարվածամար:*

*Մարանը մեծյեղ է, պապա կու կամե,
Ամ փանձող կրկինը արքեմ կու հաղե,
Մարիկ, ելի դուն ալ Մարունու կամե:
Հարը քննե լըմի, Մար Մարվածամար,
Ամբալս դար ընդես, սարը Մարվածամար:*

ՀԱ/460

Օվա — հարբակայր, հովիվ:

Յուվա — րուն, բնորան:

Տուա, դուա — աղոթք:

Մար — մայր:

Կրկինը արքեմ կու հաղե — կրկին ի սրբե հառաչում է:

*Քամբակ նմ ցամեծ հարբերդի օվան,
Քյուրյուլ, մի՛ փլուզմե՛ր ձալեղուս յուլան:
Տուն եկու, փուն եկու, սիրածս, փուն եկու,
Արմաղան պեղեղ չե, արեղ առ եկու:*

երկեր/549

Արմաղան — ըմձա, մկեր:

Ինչպես վերը ծանոթագրված երգերից մի քանիսի եղանակները, այս երգի եղանակը ևս դասակարգված հարակ կառույցվածք ունի, մույն «հարը ու պարսխա-մային» սկզբնաղբով շարադրված: 1-ին նախադասությունը ամկայում, 2-րդը կայում ավարտվում: Մեղերին թեև փոր-րածավալ ու արագավում, ընդհանուր առմամբ արտա-կարգ հոսում է, արդյունք այն բանի, որ դիմակվան պարկերները չեն կրկնվում, շարահյուսական համաման կերելում նախադասություններն ունեն գրեթե հակադիր պարկերներ: Հստակությամբ նպատակում է մաս կառու-վածքի ոչ քառակուսի համաչափությունը (3+4) + (3+4): 2-րդ փակվումը մկալեղի է ու — ու-թեմով խորմարիվում, որը, սակայն, «ֆունկցիոնալ» չէ, գործում ճշմանկություն չունի (գրմն այն պարճառով, որ դրանից հետո, միմյն խորմարիկ հնչյունի վերջնական լուծումը, մույն ասար-ճանե երևան է գալիս առանց իջեցման), այլ մեղեղու լոկ գունային մի փար է: Խոյմային մ մասն ու-թեմով ընդլայն 2-րդ նախադասության մեջ: 1-ին նախադասու-թյունում ավարտող միջնակադանային հնչյունը սղանմուն է մասն հետաքրքրական «մերդաշնակային» ֆունկցիա. այս երգի (ինչպես և համամանն այլ երգերի) կարարումը, եթե ինի մկազարմանային ձայնաուղայն, սպա, ինչպես սովորաբար ընդունված է, այդ հնչյունից սկսած (7-րդ փակվում) ձայնաուղությունը պետք է մեկ ասարճան իջմի (սուլ-իլ՝ ֆա), ըստ այնմ 2-րդ նախադասությունը լադա-հարմոնիկ մոր երանգով պետք է հնչի միմյն վերջնա-կադանան, որ միայն ձայնա ձայնի ձգվող հնչյունը կրմովի ձայնակարգի իմունական հնչյունում, այսպես.

36.



Այս մեղեղին հորինած ժողովրդական «ամուս» եր-գահամները զուր անընդմեջությամբ կամ կոսահումով

ի գրու են եղել լուծելու փնիկական քավական «խըր-թին» խնդիրներ:

60. Ալեկեղալու Արուշիկ գյուղի եղամակով (Գիշեր,

կյոթնի): Շաբ, 12Ա:

61. Ալեկեղալու Ջորակ գյուղի եղամակով (Գիշեր,

կյոթնի): Շաբ, 12Բ:

62. Ալեկեղալու Թուխմամուկի եղամակով (Գիշեր,

կյոթնի): Շաբ, 12Կ:

Շաբ Հ. Ճամիկյանի, Ալեմում ասվել է, թե այս «Ալեկեղալու» երգը, որ «սրբաշարժ 2-3 տեսակ եղանակ ունի», հորինել է ակնեցի մի կին 40 տարի առաջ (տեղեմ) ամենաուշը 1850-ական թվականներին: Առիթմ, իբր, եղել է օտարության մեջ գտնվող ամուսնու կարգով, իբր, եղել է օտարության մասին «Ճամիկ լեռնին, ցածրի քարեր, և այլ պարտառավ է, որ կիմն իր երգը հորինել է պանդխտության մասին «Ճամիկ լեռնին, ցածրի քարեր, վրանի ոսմի՜ն» (Մերկա հազարում՝ թ. 13) «հմազույն երգի եղանակին մոտիկ եղանակով» (ՀԱՎԿԷ):

Ճամիկյանի ասած այդ «2-3 տեսակը» վերաբերում է «Գիշեր, կյոթնի» ալեկեղալուի «Շաբ»-ում զետեղված 12ա, 12բ և 12գ եղանակներին, որոնք ավելանագլան են՝ «Արուշիկա աղջը ալեկեղալու», «Ջորակ աղջը» և «Թխմամ աղջը»:

Թուրքերեն «աղջը» (ağır) բառը, բայցի իր առաջին թեման, երախ իմաստի և երկրորդական թափաթիվ այլ իմաստներին, նշանակում է մաս՝ լեզու, քարառ, խռավածք, խռակալությունը կոմ, ձև, երգչության կերպ, երգվածք, եղանակ և այլն: Տվյալ դեպքում Արուշիկ կամ Ջորակ աղջը նշանակում է ալազյուլում այդ գյուղերի եղանակով, իսկ Թխմամ աղջը՝ Թխմամի եղանակով: Ո՛ր է Թխմամը:

Վեքն ակնարկված «Ալկն և ակնեցի» գրքում, որի հեղինակը՝ պոստախ գրական գործիչ Թորոս Ազատյանը, ակնեցի է արվական օստումասիրել է Ալկն մշակույթը և ակնեցիների մշակութային գործիչների կյանքը, գրված է «Ազատկյան Թխմամ (Թուխ-Մամուկ)» Ապուշին ծնած է 1848-ին և հոմ անցյալում է իր ամբողջ կյանքը: Բնագրող ժողովրդով օժտված ժողովրդական աշուղ մը: Նույն արժեք երգող, ջութակ ու սազ նվագող և այլ անաշուղական գործիքները չիմող մը եղած է իմքը: Ալկնա երգերու (ալեկեղալու, ամուրումի և այլն) լավագույն արվեստագիրը ըստ զանա, եղանակված է բազմաթիվ դազերն ու շարդիներն: Իր եղանակավոր երգերը ծանոթ են թխմամ աղջը անունով: Ասումքն մեկը ծայնագրված է Կոմիտաս վարդապետի կողմն: Մշուղ Թխմամ հայրն է Հովհաննես Ազատկյանի (արևորականի): Իր մախմեթները Ալկն հասարակված են Ազրակ գյուղին: Մեռած է 1883-ին» (էջ 94):

Իսկ ի՞նչ է *ալեկեղալու*:

Հայ երաժշտական քամախոսության մեջ այդ ամվանումը համընկնում է միայն բուն արևմտախայերի մուր: Այսպես, բազմիցս տեսնում ենք Մ. Թումանյանի՝ արևմտախայերի հավաքած երգերում ու քամախոսական մտվելներում, ի դեպ, տարբեր գրություններ՝ ալեկալուլու, ալեկալու, ալակալու, ալակալու... Երևանում իր գրած մեկը տպագրության պատրաստելիս Թումանյանը գեորդասիկ արևելահայ ժամանակակից տառադարձությունից բխող ալազյուլու ձևը (այդ ամվանումները՝ սրտազարմանք թուրքերեն ալազ-տառագույն և աղբյուրներին ալազալու-գորշայա քառերի հետ կապ չունեն):

Թումանյանն ինքը չիորոշիլք բառը քաջապարեք: Իսկ էության մասին հետևյալն է գրել.

«Եթե մկալի անմվի, որ այս ալազյուլումների թե՛

տաղաչափական և թե՛ եղանակային կառույցներին հատուկ է մի որոշ կաղապար, որ երկար դարերի ընթացքում առանց մեծ արարվածի հասնել է միևնույն մոտ օրերը, կարելի է առայժմ գեթ ենթադրել, որ *ալազյուլու* անունով մեզ հայտնի այդ երգերը եւ ամենայնիայն ժողովրդական երգեր (քամազուլումության և եղանակի) մի որոշակի տեսակ են մերկայացրել (ու թերևս հայերեն մի ընդամուր ամուն է՝ ունեցել են), ինչպես ամուրումներն են, մամիները կամ ջամուլուլումները և այլն» («Հայերի երգ ու քամ», 1, էջ 199):

Միամանակ հավանական են ենթադրությունը եւ: Հնարյին մեմուներին դասերը, ալազյուլու երգերը սակը համընկնում է գլխավորապես փրային, հարսանական և պանդխտի երգերում (որոնք բանաստեղծական ու երաժշտական առումով երբեմն բավական ընդհանրություններ են ունենում): Տաղաչափական կառույցները գլխավորապես քառադյուղ ուղմանով է՝ 6-5-4 և 4+4-3 ոտմանի տողերով, քաջալուրն չէ մույն քաջալի տողերում մեկ և մյուս մերթին կառույցների համարեղումը: Երբեմն տողի միջուկն ավել Վերջում տեղադրված են հավելյալ կրկնակային քաջականչական բառեր, կամ տողերի արանքում՝ մույնպիսի ամբողջական տողեր: Թումանյանը համարահայտ «Կոմիկ» տաղը մույնպես դասում է ալազյուլումների շարքը:

Մեղեդիական առումով ալազյուլումները երկու տեսակ են. մեկը՝ համեմատաբար պարզ ելևելով, և իր անմասնաձուլ ուղմանովի տաղաչափությունը քիչ թե շատ ամենալավ մորեն դոստորդ, գնայուն ընթացքով մեղեդի, որ պարզորոշ քաղաղյուղ կառույցներ ունի և ձևով ավարտվում է: Եվ մյուսը՝ ուղմանովի տաղաչափությունից անցնող, համեմատաբար առաջ ելևելումներով զարդարում, ծանրալուր ընթացքով մեղեդի, որ ժամային առումով ոչ թե սովորական երգ է (քառու մեղ իմաստով), այլ եղանակ, որով ասվում է քամաստեղծական տեքստը (դրա մեկ տունը, մեկ հավաքված): Այս դեպքում եւ, եթե դրանից առաջինը կարելի է պատկերավոր կերպով համարել գրական չափառոյին, ապա երկրորդը համարելի կլինի արձակի կամ, մկալի անմեղով այնուամենայնիվ մեարակալն որոշակի ինքնի առնություններ, արձակ չափառոյին: Կոմիտասյան մեմուներին դասերով, այդպիսի ծանրալուր եղանակներն ունեն մաս չափավոր տեքստով կարարվող «ռիթմավորված» միջմանակագներ: Բոլոր դեպքերում դրանք, ճամիկյանի խոսքով ասած, «սրտաշարժ» են:

Դառնալով ծանոթագրվող «Գիշեր, կյոթնի» ալազյուլումին: Նկարի ունեմանով հասկնապես դրա խոսքային տեքստը, ճամիկյանը գրել է «Այս երգը չի իմնար, այլ ամեն որ յուր վիճակին կամ վարին համեմատ տեքստերն մորեն որ կարելի, ինքն թե մոտ հարկադարձոր տեսնել եւ, հայրմի է, թե միշտ մորեն կերպվին»: Ապա ավելացնում է՝ «պետք է գիտնալ մաս, թե միմյուր գրեթե բոլոր երգերը երիտասարդան առ կիմն ուղղյալ է, այս երգը ըստ մեծի մասին կնդգմն առ այրմ ուղղյալ է» (ՀԱՎԿԷ): Ճամիկյանը քերել է «մոր եղած» խոսքերի մի քանի տուն.

*Գիշեր կյոթնի հեյ լես ելելո մրադո,
Գիրտ քարո ընիմ կուգաւ երազո,
Հերսմ աղոն կերսմ հապա, խմսմս,
Աշխարհին լեմ փոխելո խիմն սիրածս,
Անապ օր փո ըլլա՝ ամոնի մուրադո:*

*Խաչենքեր պիտեմ, թանկորդդ առնեմ,
Բամի կարտորմայի՝ վրայ մայի,
Պեքի ես ալ թնն արդաւ առնեմ:*

*Գարունն պիտուցի պես պարծան կիցմանը,
Քիթ թիթ կտարայանը, չիթի ժող կտարայանը,
Երկիր կտահալանը, զարմիկ չունանը:*

*Չարկեր կրակ փայլեմ, կերծեմ, կուպիտեմ,
Տքի պես ծաթկոյնի՝ ճամբար կունայեմ (հանգեցրել):*

Հըրամ արեք — հարամ ես արեմ, թույլ չես փայլիս վայելելու:

Աճապ — աղոյոր:

Մուրադս — մուրազս, իղձ:

Խաչենքեր — գծազուղ, գրափիկ:

Թնախորդ — պարկուշ:

Արզուս — փափազս, կարգուս:

Չիթ — զուլա, այսփեղ՝ երկուսով:

Ժող կտար — գրունու լեմք:

Կու կախանք — գնալովում էր:

Ինչպես փրկումեմ ենք, պանդուխտին ուղղած հուզառար եղեւ է: Ընդամալորի քմալուրում փորքիմէ «ամկազմակերպ» է, հնգաբնակ քմեր սովորաբար չեն գործածվել: Այսպեղ էլ այդ րամ 4-5-րդ րդերում ավելի չուր կրկնակի քմույթ ունեն է որպես այդպիսին կարող էին հաջորդել մաս 2-րդ րամը: Ըստ երևույթին, ուրամալորի ձեղ դարձյալ եռաբնակ րամն է՝ երկրորդ կրկնակով է, հավանաբար, այսպեղ երկու այդպիսի կրկնակ կա:

«Գիշեր, ցորեկ» ալազուղովի՝ «Շար»-ում քերված երեք եղանակներից առաջին երկուսը միմյանց փոքրերակներ են, և զանազանությունը էականորեն երևան է գալիս ծայրակարգերում. Ասուլիս գյուղի եղանակով կամ ոճով երգվածում հիմնական ծայրակարգը քմակում միմյուր հնգալարն է (ոչ ընդմեջում է մեղեդիս հիմնածայնից դեպի 5-րդ աստիճանը թռչնում), և 5-րդ աստիճանն ի հայտ է գալիս մաս իջեցված վիճակում («ԲՁ գարուդի»), իսկ Ձորակ գյուղի փոքրերակում հիմնական ծայրակարգը ընդհանրապես ցածր 5-րդ աստիճանով միմյուր հնգալարն է (ըստ Կոմիտասի՝ մյուս օրինակների՝ պետք է ունենար ԱԿ = «ԱԿ դարձվածք գարուդի» նշում), թայք միջք մեղեմ ամբողջ հավաքում (ակցենական «Գիշեր, ցորեկ» դարձվածքից հետո) քմեղի է ունենում հիմնածայնի (և ծայրակարգի) ժամանակավոր փոխադրումը աղ-ից դեպի դեպի-ի (երկու դեպքում էլ լարակազմության մեջ էական մշանակություն ունի մաս մերթին «քմական» ձգվող նշանում): Այս երկու փոքրերակների ծայրակարգերի նշված փոքրերությունը միամ-գամայն պարզորոշ դրսևորված է մաս դրանց միջնամեղակներում:

Շար ավելի նշանակալից է Թխմանի եղանակի փոքրերությունը առաջին երկուսից. ավելի հուզառար է, լարված է միաժամանակ շար ավելի երանգավոր: Հըն-դումանալարը մեծ է (յոթնական) և օգտագործված է առաջին արդյունավետ. մեղեդու առաջին կեսն ընթանում է սի-բեմոլ հիմնածայնի վրա կառուցված, բարձրալարված 4-րդ աստիճանով միմյուր հնգալարով, հետո երևան է գալիս մույլ հիմնածայնի վրա «դիափորնիկ» այսպետև մաժոր, որ մկարելի թարմություն է առաջ քերում, իսկ հետո ու-բեկարին փոխարինում է դարձյալ ու-բեմոլ՝ և ցածր 5-րդ աստիճանով դրիհանալ բոլորակարում

ամսպանելիորեն ամբողջությունն ավարտվում է սոլ հիմնածայնով: Ծայրակարգային այս «միջավայր» և դրանում երևան եկող մեղեդական բոլոր գոյացումները միամ-գամայն հարազատ են Ալեան ժողովրդականամական երաժշտական ոճին:

Այս «արձակ» շարադրությունն ունեցող մեղեդիները գրաված են միայն խոսքերի երկու քմեղի սահմաններում: Հանգված ենք, որ շարունակության դեպքում եղանակները «թափափորեն» չլին կրկնվի, այս ազդե համ-կարծառնությունս հիման վրա կարգադրվի երկուսից, ինչպես և ծայրակարգային մորաժուր դրվածքներ (թեկուզ՝ առանձին պահեր), որ գեղարվեստական հավելյալ շահեկանություն կհաղորդեն դրանց: Եթե հաշվի առնենք ճանկային վերը քերված փոքրերությունը (այս վերապահումը ամուս ենք, որովհետև ճանկային իր պար-մածը սկսել է «կըվի քե...» բառերով) և ընդունենք, որ այս ալազուղությունից մեկը (առանձին՝ Արուշիս գյուղի ոճով երգվածը) մի ամսում, ամառյա կմոք եղանակն է՝ հորինված մի այլ, հնազույց եղանակի հիման վրա, միևնույն է, չենք կարող չընդունել, որ քերված երեք փոքրերակներն էլ այժմ ամիսական հորինություններն են (թեք երեքն ունենել են) չեն կրում: Դրանք ժողովրդական հավաքական երաժշտական մտածողության, իսկ ավելի արդյու՝ դրա մի առանձնապես ճյուղի՝ հավաքական գոտանակակ մեղեդական մտածողության արգասիք են, իրենց քմություն (ինչպես և դրանց խոսքային փոքրերը) ինչպես և դրանց խոսքային ավան-դական են և մույթյան հնազույց:

Ի դեպ, այս երգերի, ինչպես և «Ամուրմի» մեղեդական «գեղազարդ» ոճը ակնհայտորեն փոքրեր է ծանր շարականների ոճից: Ծանրմեղ, գարդարուն շարականների շար մեղեդներում մեղեդական գծի բազմաանկյունությունը սկզբնական պարզ (ծայրեղանակային) մեղեդու բառիս թուն իմաստով գեղազարդում է՝ այս կամ այն չափով «խամուլի», ընդհանուր գեղարվեստականությունից թխտ կամ չիտող արեստական հավելում այդ նախապես պարզ մեղեդիների, միջոցիկ ալազուղու-նեղում և այս կարգի ժողովրդականամական այլ երգերում դրանք մեղեդու օրգանական փայլուն են, դրանք հենց մեղեդի են:

Այս երգերի մտագործությունը փոխմիական առումով իրագործված է եվրոպական դասական երաժշտության մեջ ընդունված այն ավանդույթի հիման վրա, երբ ծանրաբեկ հեղանակառար մեղեդիները գրվում են մամր փոքրություններով (հիշենք Ի. Բախի «Ֆանտազիաներ», Ի. Հայդի դաշնամուրային սոնատները «Մայազմեր» և այլն): Այդպիսի գործումն այս դեպքում որոշ չափով դժվարացնում է մեղեդիների մեղադական ընկալումը: Բամն այն է, որ այդ երգերում մեղեդական հոսքի լիակատար ամկալակառնությունս պայմաններում մեղադական գարկե-րակն, այնուամենայնիվ, թայառված չէ, դրանց հիմքում կա մեղադական մի պարզ կազմակերպվածություն: Այս-պես, քմեղի ուղծային ձևակերպումով ամեն մեկ ցատորդ փոքրերային դարձվածքն ունի երկու՝ ուժեղ և թույլ գարկ, և մեղեդու ընթացքում էլ այդ դարձվածքները միավորվում են երկմաս և եռամաս փոքրերում (այդ բոլորն ավելի ակնհայտ կդառնա, եթե փորձենք մույլ մեղեդիները գրի առնել համեմատաբար խոշոր փոքրություններով): Բոլոր դեպքերում, սակայն, այս մեղեդիները, հավասարա-պես և «Ամուրմի», պետք է կապարարեն մեղադարձա-

կան րեասակերիս իմէ-որ չափով ազարդ՝ a tempo սո կան րoco rubato: Ինչ վերաբերում է միջմանկականին, դրանք որոշակիորեն պարային հիթմական կերպովանք ունեն՝ բնորոշ խառն և փոփոխական մեթոդներով (դրանցում րեակրապատմամբ և մեթոդի մշտմները խմբակրի առաջարկն են):

63. *Երգ դարդիս (Յաճիք լեռներ):* Եար, 13: ՀԱ/462-ում ընդամենը մեկ նուագող րում է: Նուրաների րակ գրված՝ միադրող րեքսրում եղան հավելումները ևս մեքերներով կլինի՝

*Յաճիք լեռներ, րաճիք րարեր, վրայեղ ամբմիմ,
ամա՛ն, վրայեղ ամբմիմ,
Նազուր րայս խորպածը կըրթա, եղբվծն հասմիմ,
ամա՛ն, եղբվծն հասմիմ,
Ամա՛յ, որ ալ րի՝ ըլի ես լիմ՝ յարդս րեմմիմ,
ամա՛ն, լիմ՝ յարդս րեմմիմ:*

Խորպածը — օրարություն:

Բայց այդ մեկ նոյակն էլ խիստ պարկերավոր է և մույնքան հուզումնալից, երիտասարդ ամուսնում օրարություն ճամապարի դեմքում համար միչև գլուխ ծայրը եկած հարթակի վերակի ապրումն է, բնութայանն ու աշխարհին ողորկած մրա պարզասիրտ աղերասմքը, ամենեղ երգանքը, ասկայն, մաս վիճակի անեքանելությունը, ինչպե՛ս կարող են լեռներն ու րարերը ջաճրամալ, րայց այլ կերպ էլ մա ինչպե՛ս կարող է *խորպածը* գմադող րարի ներկիս հասնել: Այսպիսի պարկերավորությունը, որ հարկում է պամոլիությունը վերաբերյալ պահպանված չար ու չար երգերի, ընդգծում է ժողովրդի երբեմնի սոցիալական վիճակի ողջ ծամրությունը և մրա հոգեկա-

մում պամոլիությունն երևույթի թողած վերքերի ողջ խորությունը:

Այլուր մույն երգի խոսքերի ավելի ընդարձակ շարադրությամ մենք չենք համոզիպել, Մ. Պարսամյանի ժողովածուում («Ակն և ակնյիք», Փարիզ, 1952, էջ 514) կա մակոդրդիս վերդ-իմն պակաս հեղաքրքրական, դարձյալ նուագող հեղեյալ րարերանը:

*Յաճիք լեռներ, րաճիք, վրանող օմմիմ,
Մեքարս պամոլիկտ կըրթա, երենն հասմիմ,
Բարեկամը, րվա՛յ արեք. մուրադմա հասմիմ:*

Տվա՛յ, մույնը իմն որ դուս — աղոթք:

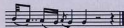
Ինչպես րեսամը մակոդրդ երգի ծամոթադրությունը, Համիկյանն այս երգը բնութագրել է «հմագույն» ողջիկով: Դա հավասարապես վերաբերում է և՛ խոսքերին, և՛ եղանակին: Մեղեդին, ըստ երևույթին, ճամաչված է եղել ու մի առամծին հեղինակություն է վայելել, երբ այլ մեղեդիներ արեղծելու հիմք է դարձել: Բորք, այսրեղ կարելի է նկատել «Ալագյոդլուի» (մասնավորապես Արուշեի րարերակի) ինչ-ինչ րարեր: Բայց այս մեղեդին թե՛ առամծին ելեջային րարերեղ է թե՛ իր րեսակով ավելի ժուրկ է «դարիպի վրա երգված» «Հիմ երգին» (թ. 11): Ամրոգապես վերյրած, այս մեղեդին ևս արարկարգ հոսում է (ընթանում է «մեկ շնչով»), և այդ հոսումությունն այսրեղ ես մաե՛ս և առաջ արդյունք է դիթմական պարկերների խիստ րագմազանությամ, ապա և ձուլ ալարություն մերքին կառույվածքի խիստ յուրաքանակություն:

«Դարիպի երգի» մեղեդին ընդհամրապես մեղեդիակրաման առումով նկարեղիտեն հեղաքրքրական է. հեղեյալ *րադդդդդ* կառույվածքն ունի.

37.



ապրատամա՛ս



սկզբումն այն է, որ ամեն մի հաջորդ դարձվածքը մակոդրդի ոչ թե ընդարձակված, այլ կարճեկված րարերակն է: Թերևս ամբողջարդիս կարող է համարվել այդ մեղեդին այսպես «ամրոմահարեղ», րայց աղավաղմամ րպարկություն վրանգ այսրեղ չկա, ըսմի որ այդ «կրճակվող» հարկվածներն այնպես սեղր կապակչվում են միմյանց, որ ի վերջո գոյացում են միանգամայն ամրոմոմ հոսք:

Մեղեդիակերպման կամ մեղեդիական զարգացման

այս եղանակը շոշափման կերեր ունի դասական րագմածայն երաժշտությամ մեջ չար ճամաչված ու կիրառված «կուրրակում» (аргонение) կոչվող եղանակի հետ, ասկայն այնրեղ մեղեդիական մախասկերից րացի կարող դեր է կարողանում մաս մեղրաշմակային գործունը: Մեր օրինակում «Յաճիք լեռներ» մեղեդիում մույնքան կարևոր է դրանում մոմոդիկ-ճայնակարային գործունը: Առանձնապես թողր դարձվածքներն «ավարդվում» են ճայնակարգի 3-րդ ասործանով և ամրոջությունը պահում

շարունակման վիճակում: Իսկ երբ չորրորդ, ամենակարճ դարձվածքից հետո («այսև կարճացմեղ տեղ չկա») երևան է գալիս հիմնական և փարքերակված խրազմորվածներն ի մի բերող և ամբողջությունը որպես մի միասնական կատարվածք ավարտող կարգաձայնին դարձվածքը, այս վերջինի միավորող և ավարտող դերն իրականացնում է հենց ծայրակարգի հիմնածայրին երևան գալով: Չի կարելի ամբռնել, որ այս երգում են հիմնահիշյունի գործածությունը խիստ «լրմբեական» է, այսպիսի դա երևում է մեղերու սկզբում միայն և վերջում: Ըստ այսմ, մեղեդին շարունակ հիշյուն է ծայրակարգային լարված ոլորտում, և վերջում հիմնածայրին երևան գալով իր ձևակառուցողական դերն իրականացնում է հիմնովին:

Ինչ վերաբերում է րուն ծայրակարգին, ապա, ինչպես են «Հին երգում», գաղաղտի թ՝ ծայր եղանակն է՝ երկու փեսակ 5-րդ աստիճանով միմորը, և այդ 5-րդ աստիճանի գործածությամբ ու դրա մշակմամբ լարված են այս երգը նման և «Հին երգին»: Սակայն այդ երկու երգերի ծայրակարգերի միջև կա թեև չնկատվող, բայց էական մի փարքերություն: Այն է, որ «Ցածկի լեռներ»-ում ծայրակարգը «6-րդ» աստիճանն չունի: Թերևս ավելի կրամաբանական կլինի համարել, որ այդ ծայրակարգում 6-րդ աստիճանը բնական 5-րդ աստիճանից փոքր տեղից վեր գտնվող հիշյունն է: Այսպիսի ծայրակարգը, որ իր երկու աստիճանների միջև փոքր տեղից ինտերվալ ունենալով՝ հիշեցնում է հնգագրոն զամբանի մի կարևոր յուրահատկությունը, հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, հատկապես աշուղագուսանական և ոճով նրանց մոտ կանգնած երգերում չափ ընդունված է, և այստեղ ավելի են քաղմազան է Ալմա շարի երգերի ընդհանուր ծայրակարգային կազմը (լրեն մաս թ. 103 երգի ծանոթագրությունը):

64. *Երգ Համբարձման (Աս գիշեր Համբարձում է):* Ըստ, 14: Համբարձման րունի փարածված ծիսական երգերի է, խոսքերը տվորաբար միմյանցից ամկախ քաղմաթիվ տրեքով: ՀԱ-ում այն մեկ րունն է միայն, որ բերված է մաս նուրաբի մուր: Եղանակը, ճիշդ Ալմա ոճով, քաղմաթիվ-ժողովրդական կամ գուսանական ծագում ունի (հիմք. օրինակ, Ալեքսանդրապոլի քաղաքային-ժողովրդական ոճով հորինված «Վարդ կոչիկ» երգի եղանակի հետ, այստեղ՝ թ.120), այն առանձնահատկությամբ, որ համեմատաբար ծախյուն է՝ երկու ընդարձակ նախադասություն, և ամոնաչափի կատարվածք ունի՝ խոսքային կրկնակի 2-րդ կեսի ընդարձակվածությամբ համապատասխան (ավելալից է «Լե, լեմ, հեյրամ» քաղմաթիվությունը, երաժշտական 2-րդ նախադասությունը և ներդուրը 13-14 փակվորով ընդլայնված է: Լռելի է մաս խառն մեղերական լրմուր «խսկված» «քմահաճո» օրինակներ: Ծայրակարգային առանձնահատկություն մասին («ԼԷ դարձվածք գաղաղուղի»՝ լրմուր 5-րդ աստիճանով միջիո հնգալար, սերորին ամբողջաբուն ձգվող հիշյունով) ավան է «Ըստի» այլ երգերի կապակցությամբ:

«Ներսիս» հիսպական քաղմաթիվություն, հիմնալի՝ է, զմայլված՝ նմ:

Սույն, գորպանմ օլամ — խոսի՛ր, մալաղդ լիմին:

65. *Խմբերգ (Պախյաս ու պարս դուն նս):* Ըստ, 15: Ժողովրդական զուգերգ է՝ երգչախմբի մասնակցությամբ

(մեներգիչների և խմբի քաժիմների նշումները քննադատ չկան, հավելել ենք Հ. Զամիկյանի ծանոթագրության հիման վրա, էջ 473), և իր առանձնահատկությամբ ավելացնում է «Ալմա շարի» երգերի կատարողական-ծանրային քաղմաթիվությունը: Երգի ամփոփ քաղմաթիվ կատարվածքը կապված է հենց այդ առանձնահատկությամբ հետ: Ըստ Զամիկյանի «Մույն խաղը տվորաբար վանք և Չորակ գյուղերու հայ-հոռոմ կամայք կերգեն»: Հավանաբար երգչախմբությունն ուղեկցել են պարային ինչ-ինչ շարժումներով:

Եղի՛ր փրդ, ճամ՝ աղպան՝ է, քան:

Սնդի՛ր, պրուկպրուկ — խոսի՛ր, ախյակս:

Քենն — քեզամից:

Խալյուր (խելի՛ր — հաջողություն քաղի՛ր)՝ սիրելի, սիրալի:

Յար էլիմի՛ր յար — յարի ծեղում յար, վուր, էլիմի՛ր, վուր — խիլի՛ր, ծեղերու, խիլի՛ր:

«Պախյան ու պարը» (այսինքն ու բերքը) և «Խալյան ու մարը» (սերկիլիմ ու մուրը) Ալմա և շրջակայքի ժողովրդական երգերում համախա են հիշարակվում: Մասնավոր արտահայտչությունն է հայ ժողովրդական խալիկների այն առանձնահատկությամբ, երբ գյուղային կամ գյուղաքաղաքային իր քնարական ապրումները համադրում է հարապար թմության առանձնապես սիրված կամ ընդհանրապես արտակարգ երևույթներին, կամ իր սիրելիին գովերգելու համար մեծամասնությունն է գրվում այդ քնարական գմտաբանված օրելիությունից և կամ մույն քնության գրվում իր գործադրած քրքմաջան աշխատանքի արգասիքների հետ: Համեմատությամբ համարելու ենք «Հնուրյուն Ալմա» գրքից առնված մի այլ քաղմաթ, ուր մույն պարկերների այլ համադրությամբ արտահայտված են տոյիսական կյանքի հետ կապված ապրումներ: Այս քաղմաթը Ալմա օրորներից է (լրեն մաս թ. 85).

Պախյա ունիմ՝ պար յունիմ,

Հայրա ունիմ՝ մար յունիմ,

Իմեր իմ ծովուն օղամ՝

Ալ ելելու ճար յունիմ:

ՀԱ, էջ 409:

Համեմատական է Կոմիտասի գրառած «Միրամի ծառ»-ի վերջին րամը՝

Նըստած քերտիս քար յունիմ,

Երված քրտիս ճար յունիմ,

Ա՛յ՛ անօրեն, փոյ աշխարհ, —

Քաղ ունիմ ու քար յունիմ:

ՀԱ/2/6:

Թևաղեղ և պարերգեր

Թևաղեղ զուգապարն է. գործիքային նվագակցությամբ զուգապարը, երբ «սովորաբար մեկ զուգ (երկու այլ կամ երկու կին և կամ մեկ այլ, մեկ կին), երբեմն ալ 2-3 զուգ կնաղամ», մանրամասն նկարագրված է Զամիկյանի գրքում (էջ 423), որից մի փոքր քաղվածք բերված էր վերև, իսկ *Երգով* կատարվող զուգապարերի մասին գրքում մասնավոր ոչինչ առկա չէ:

Երգ ու պարի զուգակցումը հայ ժողովրդական արվեստում սովորական է։ Սեփական երգչակոչությանը ուղեկցվող **շաբլապը** հայ ժողովրդական երաժշտագրային արվեստի առավել փարատեղյալ փայլուն է, և **պարերը** առեղծված գլխավորապես մկարի ունեմ հինջ շաբլապի հետ կապարող երգչակոչությունը։ Հայ ժողովրդական երաժշտակոչությանը հինջ արվեստի առանձին, ինքնուրույն ժամեր է սեփական երգչակոչությանը ուղեկցող (կարող է լինել և մկարակոչություն, ամուշար կամ մաս ծափեր) **մեմնապարը** կամ **գուգապարը**, քմարակալ-սիրային կամ կատակական բովանդակությամբ։ Առանձնապես փարատեղյալ է եղել Հայաստանի արևելյան շրջաններում (Ճամգեղ, Գլար, Գլարաբաղ), և ինչպես րեմունտ ենք՝ մաս արևմտահայության մեջ։

«Ալմա շարի» այս բաժնում գերեղված 6 «թխաղեղ» ամհափական պարի երգեր են, իսկ 2 «պարեղեղ» շաբլապի։

66. Հին երգ թխաղեղ (Քարդը քոչկեր ունիմ)։ Շար, 16:

67, 68, 69. Շար թխաղ (Ա. մա, մա, մա, Բ. Լա, մա, մա, Գ. Ստավորում կեննա պաղ-պաղ հովնորում)։ Շար, 17 Ա. Բ, Գ։ Այս թխաղերը հաջորդներից առանձնապես են իրենց ժամանակոր ժամերային քնույթով և ավանդականությամբ։ Սրանք հարսանիքի որդակի պահի համար ընդունված, պարուպողի դարձած զուգապարի երգեր են, ունեն ինքնահատուկ ելեշային-դիքական կառուցվածք (հաջորդ «ստորեական» թխաղերից ու պարերգերից սրանք փարքերայումը կարելի է համեմատել րեական երաժշտագիտության մեջ ճանաչված՝ մեղեդիական շարժման ընդհանուր և մասնավոր ձևերի փարքերայումը և թխաղում ավելի շար րդստեղծ են ենթակայական զգայուններ։

Թ. 66. «Հին երգ»-ի խոսքային տեղատվում (ինչպես «Քաչ հարեն»-ում էր) հարսանեկան թեմատիկան ամմիքականորեն րդստեղծ չէ, քնույթ սիրային ուրա-նավոր է (փառաշափությունը ու բովանդակությամբ տի-պիկ ալալոգլոյ)՝

Քարդը քոչկեր ունիմ յորս դիմ ճաննորով, 6+5,
Լեռսի դիս լեյուն է րեբոր ու դաննորով, 6+5,
Եկուր քու հնոր սեռուպա անինք տեմնորով։ 4+4+3

Համեմատել դեպք, «Ալմա շարի» սիրային բովանդակու-թյուն երգերն առանձնապեսնա այս «Քարդը քոչկեր ունիմ»-ը ևս պեղք է մկարի առեղ (ի դեպ, ճաննիկանի րեբոր «մերսի դիս» արտահայտության րդուտ, որը նշանակում է «մերսի կողմ», այսինքմ՝ մերցիմ, հոգե-կան, մուրամերի րակ գրված է «սրվել» խոսքը, որը ի՝ քնաղոր համահունչ է և՛, ամուշար, գեղեղին)։ Բայց հարսանիքի հետ կապը երևան է գալիս դրան կրկնող, հայրեն գովեղող «Եկուր, ալուր աղջիկ» հայրեն «հա-մեղեղով» (ԱԼ, էջ 415-417)։

Քարդը — վերը, վերնաերում, սարի լանջին։
Քոչկ — փառավար, դրակ, ապարամբ։
Ճաննոր — ապակիներով, ապակեպար։
Տեբոր ու դան — դար ու րակ։
Սեռուպ — գլույց։
Տեմ կամ դիմ — պահ, ակնթարթ, ժամանակ (դեմադն — շարունակ)։
Տեմնորով կամ դեմնորով — երկարաբև ինաստմ ունիմ։

Թ. 67-69. «Շար թխաղ»-երի կապը հարսանեկան արարողություն հետ ավելի ակնհայտ է, պարը մկարելի է մաս դրանք ելեշային ժողովրդային «Շարի հարսանեկան «Առավորում կեննա» երեղ լվա» երգին։ Այս դեպքում ևս Ա, Բ և Գ հաջորդներից փարքերակներ չեն, այլ հաջարարագրում են միմույն խաղի կապարման փարքեր պահերը։ Առանձնապես հեղաքրքրական է Բ հաղվածով (թ. 68) արհամարգված այմ պաղը, երբ երգչուհի-պարուհին, եթև կարելի է այսպես ասել՝ «ազա-րություն է րալի» իր ծայմին ու երգչակոչությունը իր զգայունների արտահայտմանը, հեղու շաբլով մորից վե-րադաժնալու համար մակնիմ լուրջ, ծանրաբար կարար-մանը։ Ի դեպ, զգայունների րդստեղծն այդ ազար պահին անույնը և դեպի «եկակեղային» վիճակը րդելի ունեցող վերադարձը այսպես բնականորեն, առանց կան-խամաժանած զրպանում են դասական պարը-երգային երկման ձև (ա, Բ, Կ, Ե)։ Այս թխաղի Ա և Բ-ում (թ. 67, 68) խոսքային րեբորի փոխարեն «Լա, մա, մա» վան-կաշափումը կարող է փարքից պարամաներից գոյալած լինել, կամ ճաննիկանը չի ինչպե՛կ կոմեդիա խոսքերը, պայմանականորեն երգել է այդ վաննիկով, կան դրանք պարզապես մկարարամային եղանակ են և խոսքեր յունեն, կան պարողի երգելիք եղանակներն են ու դի-րավորյալ երգվել են հինջ այդպիսի՝ մկարարամին մնա-մակող վաննիկափումով։ Իսկ Գ հաղվածը (թ. 69) արդեն խոսքերով է և, ինչպես գրում է ճաննիկանը, «Առավորում կեննա» երեղ լվա» երգի հաջորդական րեբորի մակն է։ Այդ հաղվածը, թ. 66-ի հետ յուրաքանակ կամար կապվող, ամբողջությունը եղութական է երկա-րաձիգ նոտան ձևի րդամարմությունը։

ճաննիկանը րեբել է Գ հաղվածի լրիվ րեբարը, որ մուրամերի րակ չկա՝

Առավորում կեննա պաղ-պաղ հովնորում,
Պյուպյուր յարու քարեր փարի քոչկերում,
Որդ քարդեն կամրի, որդ քոչկերում,

Եկուր, ազվոր աղջիկ հարս եղար մեղի,
Յախուր, գլուր, անգին քար եղար մեղի։

կամ այլ կրկնակ՝

Արի, ծով ծով ալեր, գիս մի՛ լայլենք,
Չիս շար է լայույսած, դուն մի՛ լայլենք։
(ԱԼ, 417)

Չարդ կամ յարդ — վրան։

Գձվար է ասել, թե ինչպիսին է եղել այս թխաղերի պարային մասը, երբ դրանք ոլքմական կերպով երգ միշտ է, որ որդակի պարային է։ Թվում է, թե սրանցում պարմ ու երգը ամբողջությամբ հավասարաբար փարքեր չեն եղել։ Մասնավորապես թ. 66-ում կարևորապես, «որդիչ» երգն է, իսկ պարը, հավանաբար, այդ երգի համար ծառայել է որպես յուրաքանակ «հոգեբանական ենթադրեղ»։ Բոլոր դեպքերում, ինչպես մեղեդին, պարը և փարքերով է սովորական թխաղից, պարունակել ծնիս տվյալ պահին սաղական մի յուրահարակ խորհորդ (մկարի ունեմը մաս **ինք երգի** պարագամ)։

Թ. 67-69 թխաղերում վերնագրի և մուրամերի մուր րդմարտի մշամական րեմնիկան հավասարակշռությունը թվալող է։ «Շար» որդիչ ակնարկում է «խոսքերա-ֆիայի» ընդհանուր ընթացքը, ձևերի և ոլքերի շար-ժումները և կապված է պարի ծիսական րմույթի հետ,

որը (պարը) **Ժամը** լինելով, մաս ծանրախոսի պնդք է լինի, ինչ-որ առումով խորհրդավոր: Ինչ վերաբերում է եղանակի լրմնվման, որ ոչ թե ծանր է, այլ **չափավոր**, եղանակի որոշման միավորների հաջորդականության արագության մասին է: Բնավ պարզապես չէ, որ եղանակի և պարի որոշման միավորների հաճախականությունը միասնական լինի: Տվյալ դեպքում 9/8 իրաժշտական րակ-լինի, ամենայն հավանականությամբ, պնդք է համապատասխանի պարային իրավիճակի երեք փոփոխություն (3 պարային), որոնք պնդք է համընկնում խաղող րակ-լորի մեջ ընդունվելու պարզ րակ-լորերի ուժեղ մասերին: Երևանի և է այն, որ խաղող րակ-լոր կազմակերպում ապառել փոփոխական է, ըստ այնմ պարը ավելի են խորհրդավոր:

70. **Արագ պարերը** (*Բնի մը պարս դարձմին*): Շար, 18:

71. **Արագ պարերը** (*Եկող եղբայր պահյալն ի վարս*): 19:

72. **Արագ թխնաղ** (*Արևի մ'ամին*), 20:

73. **Արագ թխնաղ** (*Արաս, ֆիստամ*), 21:

74. **Արագ թխնաղ** (*Մարմուն աղև*), 22:

75. **Արագ թխնաղ** (*Աղբի, ի՞նչի դուռը քայլ*), 23:

Շուրջաբար և թխնաղի պարագային երգեր են: Խոս-բային րեքսերը ճանիկյանի գրառումներում են հենց այդքան են: Ստաջին հինգը ընդկայսյունում են այն դեպքը, երբ երգի (պարերի, խաղի, լե-լե-ի և այլմ) խոսքերը կամ կարման են ընթացյուն հորինվում են, կամ գոյու-թյուն ունեցող բազմաթիվ խաղիկների ինչորդայամբ ընկրվում, մեկ խաղիկից մյուսից անկախ: Այսպիսի երգերի դեպքում Կոմիտասը, ինչպես ասված է արդեն, մեծ մասամբ (քայլի մեղեկ հաղորդի ք. 318 ժողովածուից) մեկ րում է գրել, սկզբնական հիմնական րումը, որ, որպես կանոն, առավել համապատասխան է լինում թե՛ եղանակի և թե՛ կրկնակի խաղերին (թեև այդպիսին կա): Հնարաքրդական է, որ ինքը՝ ճամիկյանն էլ այս դեպքում առաջընդրվել է մույմ մուրեցումով: Միայն վերջին երկու «Արագ թխնաղ»-երի մասին պնդք է ասել, որ ժամնային մասնավոր հարկամիջով րարքերվում են մյուսներին՝ մոր և աղջկա (կամ աղջիկների) կատակային զուգերգեր են պարում և հավանաբար ավելի լիով խոս-բային րեքսերի ունեն: Վերջինը մեղեդիով են մակնորդ պարերգերի ռոյք դուրս է մնում, րիպիկ քաղաքային մնուչ է (ճայնակարգը Դ-ի հորթվածքը) ինն է):

Այլի՛ն ամեն — մեկ անգամ այդով ամեն:

Ֆիստամ — կամայի շրջագզնադ եվրոպականի մանուկային:

Մու — մուգ կապույտ:

Փոջի կամ **փուջի** — գլխի թաշկինակ, գլխաշոր:

Մահի — քայլ կապույտ, երկնագույն:

Խայմախ — կաթի սեր, սերույց, **խայմախի** — սերույց պարուստողը, վաճառողը:

Սուլ — մեղք, մեղավորություն, զանցանք: Թվում է, սակայն, որ **հինա որու** է **սուլ** արդախախթությունը պնդք է մշտնակի՝ հիմա ու է լինելու խայմախախում կաթ վաճառողը (մկարի ունենք մաս **սուլ** = կաթ և **սուլթյուն** = կաթնագործ, կաթնավաճառ քառերը):

76. **Ճոր պար**: Շար, 24: ՀԱ ժողովրդական ուրամ-վորների բաժնում ճամիկյանը օրորում են ճորպարերը առանձին է գեղերով, առաջինները՝ սկզբում, վերջինները՝ գրեթե վերջում: Այդ քաժամանակ և այդպիսի դասավորման համար, ամառուր, մա հինք ունեցել է: Չմայած է մեկը,

և՛ մյուսը վերաբերում են վերջին հաշվով միևնույն՝ մամկան աշխարհին, քայլ մի դեպքում, երբ օրորի ոչ միայն մեղեդին, այլև քամասրեղծական րեքսերը ճնալորված գեղարվեստական ամբողջություն են, մայրն ամենայն լրջությամբ ու խորությամբ արդախախթում է իր մկրա-կան ապուրմանը ընդհանրապես, որոմբ (օրինակ, սույա-նական կանքին ինժիներների ինչու մարտամեղությունները կարող են ամմիթական կապ չունենալ երևեսային րեք-նկու գործի հետ, թեև մրա համար հենց դա է ինքնարդա-խախթան ատիթ պրեները. միևնույն մյուս դեպքում մայրն այլապես ապուրման արդախախթում ատիթ չունի, մա դրսերում է միայն ուրախություն և այն՝ սուկ երևեսայի հետ խաղի միջոցով, հարմարվելով երևեսայի մարապա-կերներին և համակ՝ մրա իսկ լնվով կամ քառապաշարով արդախախթվելով:

Կոմիտասը, որ իր «Ակնա շարում» մյուսերի դաս-վորությամբ մեջ հերեքել է «Հնություն Ակնա» գրքին, իր գրի առած միակ ճորպարը օրորից ամջարելու և «Շարի» վերջը թերելու համար մի լրացույիչ ատիթ են ունեցել է՝ ճորպարին իր երաժշտական, որոշմանկալական հարկանիշ-ներով ավելի լրջ պարային է, քան երգային, և րվալ դեպքում էլ մյուսնգամայն հարմարվում է «Շարի» պարե-րգերին ու արագ թխնաղերին, որոնց ամմիթպախ կից գեղեղված է:

ճամիկյանի գրքում այդ ճորպարի խոսքերը (էջ 465) փորդին՝ ավելի են և, ինչպես հաճախ պատահում է, վանիկի քամակով միջոց չէ, որ համաման են ամառի րողերին, ուստի և պահանջում են մեղեդու որոշում մամր («սկզբունքային» մշտնալրություն չունեցող) փոփ-խություններ ամեն: Մորքի՝ այդ խոսքերը.

*Ճոր պար, ճոր պար,
Ուկուն թոփում պարսպար,*

*Ճոր պար, ճոր պար,
Աղպապա, եկու գոջի՝ րար:*

*Ճոր պար, ճոր պար,
Պղզորդիկ է, չեմք իւրա՛ր,*

*Ճոր պար, ճոր պար,
Եր ուր մեծնա, եկու րա՛ր:*

Ուկուն թոփում պարսպար — ուկյա գնդին հավասար (համարեք):

Աղպապա — հայրիկ:

Եր ուր — երբ որ:

77. **Ողբ** (*Ախպարեղ ախրտորը, խրլե լվամա*): Շար, 25: Այսպես, Հ. ճամիկյանը, իսկ հետո մաս Կոմիտասը հասարկում են աններքերին. մարդու կյանքը սկսվում է ծննդով և ավարտվում է մահով. ըստ այնմ «Շարը» սկսվում է օրորով և ավարտվում ողբով:

Ընդհանրապես ողբերը ՀԱ գրքում քալական շար են՝ 107 մնուչ և ամողարդարմուն են մահապաժի ու սգալուրի ազգակցական րարերի կապի, ինչպես և սույն-ալական րարերի իրավիճակներ: Դրանցում կամ ժողո-վրդական կյանքից քալված խոր, րպավորիչ պարկեր-ներ, որոմբ դրսերով են քամասրեղծական հեղաքրդ-րական չափերով զրված ուրամավորմունք (մաս **Խայրենի** րարապախիտքայմը), և այդ ամենը քամախուսական րե-սակերից քայառիկ արժեք ունեն: Կոմիտասի գրառած ողբը՝ քալոր միակ մնուչը, ճամիկյանի գրքում մի սե-փական վերնագիր էլ ունի՝ «Մորմն առ որդին կամ

կնոջման առ ամուսինմ» (էջ 474) և իր հերթին խորապես տրամադրել է: Ճամիկյանի տարբերակում խոսքը մեկ տողով ավելի է, և այդ տողը ավելի լրիվ է իմաստավորում եռատող ամբողջությունը:

*Ախպարը պետություն, խրվե լվանամ,
Դնիմ ծով պերուս, պատկեմ ընամամ,
Ընամամ, ընամամ, գեներդ իմանամ:*

Ախպարը — արական զգեստի մի տեսակ, հավանաբար շապիկ:

Չեմ (թոր. zən) — կարծիք, համոզմունք, ենթադրություն: Տարբեր տեղավայրերում և տարբեր առիթներով երգվող ողբասաց եղանակներն ավանդական ելեջային կառուցվածքով ամեն անգամ փոփոխվում են մոտ գոյացող եղանակային իսմկանաբանություններ են և ո՛չ տեղափոխել, ո՛չ էլ այս կամ այն ժամանակոր առիթով կախված, միմյանցից էականորեն չեն տարբերվում: Առանձին դեպքերում «ժամանակը» ողբացող կամայից կազարումներով ողբը երբեմն գերաճում է իր օպերիմալ ծայնածավալը, հարապետում մոր հնչյունականակախություններով, թերևս ավելանում է մաս զգայունքի դրսևորման եռամղը: «Ախպարը», ինչպես մերկայացված է Կոմիտասի գրառումով, իր բոլոր կողմերով «օպերիմալ» է, քայլ իր ընդամենը 4 տարբեր հնչյուններով և փոքրիկ մոպիվի քաղաքական ու միամզամայն քնականորեն գոյացող տարբերակումներով արտահայտում է իրոք խոր զգայունքում և արտահայտում է անկեղծ, մարմնով և գոտա:

Կոմիտասի ԳԿ մշումը (ծայնակարգի 4-րդ ապրիմանը իջեցնող ալտերայինայի ավանդական մշամն է կրում) և եղանակի վերջին՝ ոչ գոմիկային հնչյունը հաստատում են, որ այն ոչ թե ավարական երգ, այլ կախման կերպով ընդհարված ողբասացություն է:

ԱՎԿԱ ԺՈՂՈՒՄԴԻԱՎՆ ԵՐԳԵՐԻ ՆՈՐԱՎԱՅՑ ԳՐԱՌՈՒՄԵՐԸ

Հրատարակվում են առաջին անգամ

Բնագրերի մասին՝ ք. 324, 680, 711, ասված է հատորի նախաբանում: Ստորև՝ ք. 711-ում գրված հայերենները:

*Օտյկս քաղա ամիմ,
Քեցի մեջը մոր՝ քո քրնկեմ,
Այնու ալ աղբյուր ամիմ՝
Հումեղուկս քեզ քո ջրոյիմ:*

*Քաղա քաղաքանմ եմ ես,
Քաջ դռնակը մտնիմ ներս,
Մըմնի քաղաքը վարդ քաղիմ՝
Արմաղան խրկեմ դարդիս,
Առնե դնե աչերունմ,
Չիկեմա ու ելեր գա:*

*Պաղպը ի վարդին սիրում
Չի լինի զիջեր ուլ ի քուն.
Ո՛չ գիշերը քուն կըլիս,
Ո՛չ ալ ցորենը արյուն:*

*Օրդրիմ ուշիկ,
Օրդրիմ ամուշիկ,
Կարմիր խնձոր
Խորիկը ամուշիկ:*

*Քու ծառք ու ճեղղ ուկի
Ու տրեքը վարդ կու ժամի:*

*Քաղված վարդ ու լամ տրեկ,
Շաթեյնը օտյկս վերե,
Քամի կա քաղաք տրեկ,
Ամիկար քեզ կուգեմ արև:*

*Օրդ, օրդ, ալիկի կերաս,
Դուն դիմայի քաղդ կու կննաս,
Քամի ես քեզի կուգամ՝
Դու ինձմեմ հեռու լկու կննայ:*

Թ. 680-ը պարունակում է 6 երգ՝ դարիի ամբողջին, երեք հարսանական, մեկական թվաառի կապակերպ և օրդ, իսկ ք. 711-ը 5 երգ՝ մեկ հարսանական և մնացածը՝ օրդներ (ք. 711 ծոյարային պոլկով, հարսանական երգ պարունակող թերթիկը դիվանում պահվում է 324/4 թվահամարով): Բոլոր եղանակները հայկական ծայնակնիչներով են, կոմիկային չլրապ գրությունը բնորոշ թերագրություններով: Ստորև այդ երգերը կնամոթագրենք ըստ թեմային ժանրերի:

78. Հա՛, յա՛ր: Աղբյուր մի Մեղա լեռը: 680/1: Այս սիրահարական, ըստ Չոպանյանի՝ «գեղեցիկ» անգրություն (նորանավորը) հայերեն է միմյանցից քիչ ևս անգամավոր մի շարք տարբերակներով, առաջին հրատարակությունը ճամիկյանինն է: Կոմիտասի քնագրում խոսքերից գրված են միայն «Հա, յա՛ր»-ը և «Ջուրն օսկուն թասը կու վազե» տողը, որ պարկանում է քաղաքային այս ամբողջինին: Մեղեդին ես գրված է կրճար՝ առանց կրկնվող հարվածների, ինչը մրա գրառած այլ երգերում ես համընդհանր է: Ամբողջությունը վերականգնել ենք խոսքային տեսքով հիման վրա: Ուրանավորի գոյություն ունեցող տարբերակներից ըմբռնել ենք ճամիկյանինը, որն էլ հենց եղել է Կոմիտասի ձեռքին (և ամենայն հավանականությամբ այդ պատճառով է, որ խոսքերը մոտաների մոտ լրիվ չի գրել): Ստորև՝ այդ տեսքով:

Ամբողջին սիրահարական

Աղբյուր մի Մեղա լեռ,

Ջուրն ուռնի քանկ կու վազե:

Օտյկս արծեմ դրիմ,

Ջուրն ուկուն թասը կու վազե:

Երկու թուխ ՚ւ աղբյուր աղբիկ

Նոշալովն ջուրն իմ եկեր:

Երկու թեղիկան կըլիմ:

Չիմ հեծեր ու սեյր իմ ելեր:

— *Աղբիկ, արդուր արուն,*

Նոշալան պարիկ մը ջուր տուր:

— *Ջուրս տաք է, չէ պաղոր,*

Մեր սիրուն քաղ մարդ է մեծոր:

— *Թող խմիմք ու թող մեռնիմք,*

Հաշվան թը մարքս էլ բերն:

ՀԱ/443

Մեղա լեռ — Սգուր, Մումգուր կամ Մեծուր կոչվող լեռները Հայկական լեռնաշխարհում, Նեքին Տավրոսի արևմտյան առավել բարձր մասը:

Օտյկս — փողոս:

Նոշալ — ջրաման, ջուր խմելու գավաթ:

Սեյր ելմի — գրառանքի դուրս գալ:

Մեղեղին ոճական ընդհանուր գծերով լիովին գրավում է ժանրի սահմաններում, փորքիմէլ համադրուր-պարմոդական, քայլ մույնպես քավականաչափ «քաղաքական» է: Ի դեպ, ձայնակարգը (թնն ավելի սեղմ հնչյունաշարով) մույն է, ինչ որ «Ալմա շարի» Ամբունիմն է՝ մույն «սի-թեմոլ միմորի» (որմ այստեղ ավելի երկարատես է ու ավելի կադուսավորող), վերջում հապուկ մոդուլացմոդ դարձավթի միջոցով ամպում դեպի «սոլ միմորը»՝ լադա-պոմայնական հարաբերություններ, որ քննորդ են Ալմա այլ երգերի ևս*:

ՀԱՐՍՆՆԵԱՆ ԵՐԳԵՐ

79. *Քեզի տամինը մեր տմեր:* 324/4:

80. *Խոսքեր գրված չեն:* 680/2:

81. *Նվագեղանակ:* 680/2:

82. *Աս հիման:* 680/5:

Այս չորս մոուզներից մեկը մվագեղանակ է, երկուսի խոսքերը թնն գրված չեն, քայլ դրամիցից մեկի խոսքերը ճշգրիտ հայտնի են, մյուսիցը քավական հիմնավոր կոսակում են:

Նշանակով մուու է խոսքերով գրված «Քեզի տամինը մեր տմեր» հարաին հորական տմից համեղու երգը: Ծա-միկյանի գրքում այս երգի խոսքերից կան հետևյալ տողերը.

Մեք ինք չեք քեզի համար:

Քեզի տամինը մեզի համար:

Շալ ինք քեզի տպրի համար:

(էջ 419)

Նազ արե, մազ արե, մազոր վերցմիմ.

Այա քեզի մուզ ու չեքեր կերցմիմ,

Հազցմիմ, կապցմիմ, մարոմնցը խրցմիմ
(էջ 416)

Նույն երգի խոսքերը համեմատաբար ամբողջական կան Գ. Մրկանձարյանի «Համոլ-հորով» ժողովածուի «Ալմա ժողովարական երգեր» գլխում, «Հարմատ գնալու կանայք առ հարմն ասեն» ընդհանուր խորագրի տակ.

Մեք, ա՛յ տպրի աշխի, էկեր ենք ճնք,

Քեզ հազար մազորով տր տրմեր մեր.

Ենք քեզի մեր տրմեր մազորով,

Պահեմ շարեն շապիկով, ազիլ լաթերով,

Ճակարդ ճեթերով, ականջը օղերով:

.....
Նազ ընե, մազը վերցմիմ,

Այա թոզ շարա խրցմիմ,

Ջուր ունե՛ա՛ շարաթ խրցմիմ:

(«Երկեր», հ. 1, էջ 518):

Նույն տողերն այս կամ այն կերպ ամբողջարձված են մաս Կոմիտասի գրառման մեջ: Նորամերում եղանակի կրկնվող հաղվածները դուրս են թողնված, քայլ քանի որ խոսքային տեղադրման ամբողջական է, հնարավորություն է տվել խոսքերի հիման վրա եղանակը ևս շարադրել ամբողջապես: Տակարաբաժանումը մեք ենք կատարել, չափը դիտիսական է:

Երգի կառույվածքը յուրաքանչյուր է՝ հիմնական երա-ժողովական մախադատությունը, քաղկայան «հարց» և «պատասխան» երկու ֆրագմենթի, մախ կրկնվում է մույնությամբ, ապա, խոսքերի համաժայն, դրան երեք ամգած հաջորդում է առաջին «հարց» ֆրագմ մասամբ փարքերակում կրկնվում, իսկ ամբողջությունը եղափակ-վում ու ավարտվում է «պատասխանի» ընդարձակված փարքերակով: Այդպիսի կառույցում լիակատար դրեկո-վում է հարսամիցի ընթացքը առաջ մղող մասն «գործնա-կան» երգերի մեղեդիների կախվածությունը խոսքային տեղադրից, դրա քննչայի ու կոնկրետ բովանդակությունից: Զայնակարգը հիմքում «հարմունկ» քառալար պարունակող հնչյունաշարն ունի՝ հիմնահնչյունից ցածր ընկած երկու սարիճանների մեղգրակումով: Հնարաքրդա-կան է երգի տոմայնական դիրքը՝ ԳՁ «տեղափոխված» հնչյունաշարով, տվորականից մաքուր կվարդա վեր, ինչը դարձյալ համաժայնում է երգի խոսքերի ու եղանակի կոչական, «ազդարարող» քնույթին կամ թխում է դրանից: Այսու երեք մուուները՝ 680/2 (երկու մուու) և 680/3, թնն խոսքեր չկան գրված, քայլ հասարակապես հարա-մեկան են (ժիտայի, արարողական): Նկարի առնելով դրանց պարային գնալը՝ ճանկկյանից գրի առած եր-գերի հետ ելնչային ընդհանրությունները և, վերջապես, յուրահատկությունը, դրամիցի առաջին ընդհա-մուր պարկերն ավելի որոշակի մերկայացնելու մաչա-տակով այստեղ *պայմանական կերպով* դրան մասնավո-րեցում ենք գրված հարաին դիմավորող առաջին երգի խոսքերը (մույնպես մի կայում, հասարակում հաղված է հարսամիցի արարողությամբ), վերջնելով դրանք ճանկ-կյանի գրառած հարսանկան երգերից (ՀԱ/414): Երգը հետևյալ տեսքը կարամա.

* Կ. Կոլում Կոմիտասի գրառած «Ալմա Ամբունիմներ»-ի գրառման հետ կարող էր առնություն ունենալ Հ. Սիրումու հետևյալ հուը. «... դիվանը Պոլիս էր քեզի գալաթայի սառսիչը մը Վահան Գույումճյանը ... որ կենդանի շոքեմարում էր Ալմա երգերում ... Շար չարափայլանք գրի առնել տալու համար իր գիրքյանները և Վարդանիմն հետ հազիվ հաջողեցանք անել կորելի հաղված մը, որ լույս տեսա «Նավասարդ»-ի մեջ (էջ 232-243) Անգուրի խորագրին մեքին: Կոմիտաս, որ փայլորովոր էր այդ հողվածեմ, առիթ փնտրեց անել լսել ու գրի առնել Ջոր (1895-ի համեմատողթան - ԴԱ) ամբունիմը: Այս առիթը չնկա, Գույումճյանն աս արտրը գնալ ճաշակել և գնադարարին ամ աս դարձավ եր, իս իր արհաճանությունները համակ համեմեյին մեր հաղաթուրքները: Ամելի հետը իր հեքը ալ կորմուրպիմը» (Հ. Սիրումու, «Կոմիտասին հետ», «Էջմիածին», 1966, էջ 75):

38.





680/2-ի երկրորդ մեղիքը մախիթող երգին վերաբերող մեղադրանքային միջնամակա է, որ մուսուլման կայուն, արաբողական է:

Հարսանեկան երգերից չորրորդը՝ 680/3 Կոմիլուսայի՝ ճանիկյանից գրառած մուսուլման «Հիմայի երգ» է, ելնեշային մի փոքր զանազանությամբ, ուստի մենք չենք վարանել այդ երգի մուսուլմանի տակ, ուստի փակագծեցին, զետեղել «Աս հիման» երգի խոսքերը:

83. Հայտ երգաբան պաշտան մի վար: 680/4: Կոմիլուսայի ձեռքով է մանրագրված է՝ «Շադերեք պարի ժամանակ, մամուլու (մալամուլ) խաղ»: Հավազանից հետաքրքրական է և՛ երգն ինքը, և՛ դրա ժամրային պատկանելությունը: Ելնեշային բնույթով, բնականաբար, որոշ ընդհանրություններ ունի «Ալմա շարի» մի շարք երգերի հետ: Որպես հատուկ թեկնադի երգ, դարձյալ «Հարի» այլ երգերի մեծ (թ. 66) եղանակը ոչ միայն երկրորդական, եմ-թարկված փնտրում չէ (ուրեմն՝ ոչ թե պարզապես պարի ուղեկցություն է), այլ առաջնային, «որոշիչ» է: Ճայմա-կարգը առանձնահատուկ է, բերված րոմանտությամբ՝ f, e, des, c, b, a, ges, f — լսածը 2-րդ և 6-րդ ապրիլի մանրագրված մաթուր լիով ուրախար, որ ավելի քանորոշ է հայ աշուղական և քաղաքային սազամուլարական մեղեդիների:

Ճաղմ — ամսիդը, այս դեպքում, փխբ.՝ չարածնի: Ամ խմորին ծաղը որ գիտես — խմորի ծաղի մուր, այն փոքը, ուր գիտես:

Նեմնի — ընդհանրապես օրոր, այստեղ մասնավոր մշամակություն չունեցող քաջակամություն է:

ՕՐՈՐՆԵՐ

84. Խոսքը գրված չէ: 680/2:

85. Պաշա ումնի, պար չունի: 711/2:

86. Խոսքը գրված չէ: 711/7:

87. Խոսքը գրված չէ: 711/17:

88. Յաջում ման... 711/17:

Վերը «Ալմա շարի» օրորի կապակցությամբ առվել է ժողովրդական օրորների երկու տեսակի մասին: Այս մորաբայր գրեթե բոլոր օրորները պարկալմուն են երկրորդ տեսակին, այսինքն՝ սակ կիրառական եղա-մաներ են, այլ ոչ թե դրամով հանդերձ մաս ինքնու-նկալված գեղարվեստական արեղծագործություններ: Բնագրերում իրենցից միայն երկուսն են գրված խոսքերով (դրանցից մեկը՝ ոչ լիով ճշգրտանալի), մյուսները խոսքեր գրված չեն, և դժվար է կոստի, թե ինչու (վերը բերված

օրորիցի հայրեններն էլ փաղաչափությամբ համապա-տասխան չեն այս եղանակներին): Սակայն, արանց օրորերը լինելով հասարակված է և՛ եղանակների քննաթուղ, և՛ դրանց վերջում գրված «Է» քաջակամություն առ-կայությամբ ու այդ քաջակամություն միանման ելնեշու-մով (ուսուլ «Է» քաջակամությունը կա մաս «Ալմա շարի» օրորի երկու հարվածների վերջում): Թերեա ապագայում հայտնաբերվեն այս օրորների և ընդհանրա-պես Ալմա այս բոլոր սևագիր երգերի մաքրագրություն-ները և դրանցում մաս պակասող խոսքերը:

Հայկա — սերկիկ:

Նար — մուտ (դեն՝ թ. 65 երգի ծանոթագրությունը):

Օրթա — մեղեդի:

Կոմիլուսայի գրառած Ալմա մորաբայր երգերն իրենց ընդհանուր գեղարվեստական կշռով (քայքայ ոչ երաժշտա-ազգագրական հետաքրքրականությամբ) ինչ-որ չափով զիջում են «Ալմա շարի» երգերին (իշխեն, որ մրամբ ազգագրագետ և քալական երաժիշտ մասնագետի կողմից ընդգրկված երգեր էին): Քայքայ Ալմա երգերին հարուստ ժողովրդաբանաժողովական ժառանգությունից պահպանված ու գրանցված քաժիղը (որ ընդհանրապես շատ ծավալուն չէ) սրամբ թե՛ թեմային-կերպարային, թե՛ ժամրային-ձայնին և թե՛ ծայմակարգային-եկնեշային առումներով յուրովանման լրացնում են: Այս բոլոր երգերը, ինչպես և օրորիցի ուրանակը-հայրենների մորաբայր յոթ տար-բերակները տպագրվում են առաջին անգամ:

Այստեղ կարող էր լինել թերեա մաս 709/5, եմբարդա-բար: «Յարիկ» և քալայն էր քուն» տողով սկսվող հայրենը, որ դրված է «Արեմուսայ» երգերի-ի մեջ (դեն՝ այդ երգի ծանոթագրությունը, հարոր 2):

ՎԵՐԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԸ

89. Մուսիկո: 349/5:

90. Քոշ յար: 349/5: Տեն մաս մախարանը:

«Մուսիկո»-ն վրաց դասական բանաստեղծ Ակակի Օնթիթիլո ջերմաշուն ու պարկեղծական բանաստեղծու-թյունն է: Նույնանուն երգի կոմիլուսայան գրառումը տ-վորական մեծա հայկական ծայմամիջիքով է, խոսքեր չկան գրված, իր ձեռքով մշված են միայն «վրացերեն» և «Մուսիկո» բառերը:

Հայրենի է, որ Օնթիթիլոն այդ բանաստեղծությունը գրել է 1895 թ. ամռանը և մուսուլման տպագրել է «Քալի» հանդեսում: Բանաստեղծի կենսագիր Լ. Սաս-թիանին գրել է «Մուսիկո» (բառացի՝ մշամակում է «հոգյակ») Օնթիթիլո ցնարական լավագույն բանաստեղ-ծություններից է, մրամուն հեղինակն իր կոչքած սի-րեկայի կերպարը մարմնավորել է ի դեմս բնության

երեք ամենագեղեցիկ երևույթների՝ վարդի, քլուշի և սափրի» («Ա. Շերեթելու կյանքը», ռուսերեն, Թ., 1947, էջ 272):

Ետևով «Սուլիկոն» երգվել է ու եղանակով համդերձ քանակոր տարածվել: Հետո, ինչպես գրում են վրայակալն արդյունքները, երևան է եկել մույս երգի ժողովրդական եռամայն-խմբերգային տարրերակ, որը 1911-1912 թվականներին արժանացել է Չ. Պախաշվիլու ուշադրությանը, վերջինս այն վերադասակարգել է և լատինյան մեղագալների ու դաշնամուրի մեղակայությանը կատարել աշակերտական երեկույթներին:

«Սուլիկո» երգը առաջին անգամ մուտամերով տպագրվել է 1937 թվականին Լենինգրադում, Ա. Մզրեյիժնիի մշակումով (կամայի եռամայն երգչախմբի համար, չորս-գուրների մեղակայություն): Դա եղել է մույս տարում Մոսկվայում կայացած վրայակալն արվեստի փառատոնականից հետո, որտեղ այդ երգը հաջողությամբ կատարվել ու այնուհետև ավելի լայնորեն տարածվել է: Դեռևս այդ ժամանակ «Սուլիկոյի» եղանակի հեղինակը հայտնի չի եղել: Մինչդեռ երգի մոտ սկսված «երկրորդ կյանքի» հաջող ըմբռնության հետ այդ հարյուր առանձին կարևորություն է ստացել:

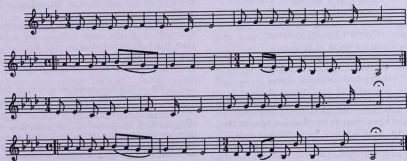
Ամպլուստ թիֆլիսյանական հայերի շրջանում Կրիկ է այն կարծիքը, թե այդ մեղեդին հորինել է «պնամակապող Բաղդում»: Այս կես-ռուսերեն կես-հայերեն որոշիչը մշակակում է *երգահան*, իսկ Բաղդում Բաղդասար Տեր-Դանիելյանն է՝ ՍՍՀՄ ժողովրդական արվեստի հայկական Ղանիկյանի հայրը: Բաղդում եղել է շնորհալի ինքնուրու երաժիշտ, դարիս 10-ական թվականներին Տփլիսում լայն ժողովրդականություն է վայելել և հայկական ու վրայական զանազան փոնախմբություններում իր ամբաժան *չարամակայով* այդ եղանակը ևս մշտական մեղագել է*: Սակայն Բաղդում «Սուլիկոյի» հորինողը չի

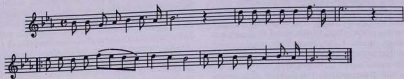
եղել: Նրա մասին տարեց թրիկայիների պատմածից կարելի է նկատակացնել, որ մա եղել է «Սուլիկոյի» եղանակը շարժանակայի վրա հարմարեցնելու մախածնողը, մի հավելյալ վկայություն այդ եղանակի դեռ այն ժամանակներից վայելած լայն մասսայականության մասին (որ «Սուլիկոն» տեղ է գրել շարժանակայի երկայնակում, այդ վաստը հաստատում են մաս վրայի երաժշտագետները, տե՛ս «Մարշալա խելովմերա» համդեսի ստորին հիշատակված հոդվածը):

1938 թվականին «Չարյա Վոստրկա» լրագրի հոկտեմբերի 6-ի համարում երևան եկավ մի հաղորդում, որի համաձայն «Սուլիկո» երգի եղանակի հեղինակն ճանաչվում է Վրայական ՍՍՀ Ֆիլրա-Շարտ Կուրի կուլտուրեստի, ժողովրդական ինքնու կիթառահարուհի և երգչուհի Վարվառա Շերեթելի՝ քանաստեղծի ազգանվանակցը, որին, իր՝ Վարվառայի պատմելով, քանաստեղծը մախապես ճանաչելիս է եղել որպես ժողովրդական մեղեդիներ հորինողի և համաձայնարել է «Սուլիկոյի» համար եղանակ հորինել: Վ. Շերեթելու փված րեղեկությունների հետ «Չարյա Վոստրկա»-ի մույս համարում հրատարակվել «Սուլիկո» երգը՝ մշակված ծային և դաշնամուրի համար, «մշակումը՝ Կ. Պոլիկովաշվիլու» (1880-1959): Երկու շարաք ամբ, հոկտեմբերի 23-ին, «Կոմունիստի» լրագրում մերկայացվել դարձյալ Կ. Պոլիկովաշվիլու՝ «Սուլիկոյի» մշակման մի այլ տարբերակ, որը (մշակումը) վերագրված էր 1900 թվականին: (Այդ երկու մշակումներում եղանակը մույսն է, իսկ մեղակայության մեջ որևէ սկզբունքային կամ էական տարբերություն չկա):

1940-ին «Մարշալա խելովմերա» համդեսի թ. 1-ում գեղեղված Գ. Չիխիկվաժնի «Ա. Շերեթելի և վրայ երաժշտությունը» հոդվածում երևան եկավ 1939-ին Վ. Շերեթելու կատարումից Չիխիկվաժնի գրի առած «Սուլիկո» մեղեդու մի տարբերակը, որը գրառողի հավաստումով Վարվառա կատարել է այնպես, ինչպես հորինած է եղել դրամից 45 տարի առաջ: Ստորին համաձայնության համար բերում ենք Գ. Չիխիկվաժնի այդ գրառումը և Պոլիկովաշվիլու մշակումը:

* Բաղդում գործածել է մաս զանազան մեծության հարմունքներ, փոքրագույնով մեղագել է գրայնում թաքցած՝ մեկ ձեռքով, զարմանք և ռոպախություն պատմածնող պարզամիտ ունկնդիրների:



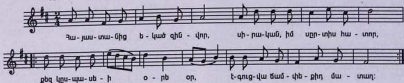


Առաջին տարբերակում երևում է հեղինակի՝ ինչպես ներկայումս անվանում են՝ «Խնքնուս նրգահամ» լինելու համագամբը։ Իսկ երկրորդ տարբերակում, ինչպես տեսնում ենք, նրգի մեղեդին «կոկված» է, 1-ին, 2-րդ և վերջին խորագները նորափակող հնչյունները ներկայացված են, եղանակը վերածված 4/4 չափով ըմբաստող շորու հավասարաբար խորալի, ինչը որոշ չափով կանայրել է սկզբնական տարբերակին քննող շարժում հոսքը, քայքայ երգը հարմարեցրել է միայնակ-հավասարաչափ ակորդային մկագակցությամբ կապարարելուն, ինչպես այժմ էլ ընդունված է։ Դառնանք Կոմիտասի գրառմանը։

Կոմիտասյան տարբերակը հնարաբարական է յուրովի մույնպես «կոկված» մեղեդիով, քայքայ խորագների կարճ

վերջավորությունները մուր են «Սարչուրա» համընդուն մերկայացված 1939-ին գրառված տարբերակին։ Այդպիսի որոնք, նրա և ումից է գրի առել Լեոնիդասն այդ եղանակը։ Նախքան այս մասին խոսելը, ինչպես ենք, որ մույն եղանակը բավականին տարածված է եղել մաս Հայաստանում, երգվել է մասնավորապես XIX-XX դարազվեսի ազգային-ազատագրական պայքարի առանձին պահներն ամերիայարմող աշուղափրի խոսքերով (հեղինակը՝ ամհայր)։ Այդ հայերեն երգերը գրանցվել են զանազան տպագիր (օրինակ՝ 1906-ին լույս տեսած «Արյան ծայրեր», էջ 8) և ձեռագիր երգարաններում։ Բնորում ենք Ա. Պարմազյանի «Հայկական երգերու գանձարանում» գեղեղված տարբերակը (էջ 227)։

40.



Հայաստանից եկած գինձոր,
Սիրական իմ, սիրտիս հատոր,
Քեզ կտպաստի օրե օր,
Էզուրկա ճանիներդ՝ դ մատաղ:

Սերոր Փաշի գեղեզմանը
Դու տեսա՞ր, իմ սիրականը,
Քափառեսցա՞ր Հայաստանը,
Էզուրկա ճանիներդ՝ դ մատաղ:

Կզա քաքրի երկրորդն,
Խոսի՛ր Մոկայի երգերն,
Պարմիր Գիտակ գործերն,
Եղբորդուն գեղեցիկ՝ դ մատաղ:

Վա՛նա ծփան ծովն կուգաս,
Սնորանիկի քովն կուգաս,
Վարդապ սեզ սարեն կուգաս,
Եղբորդուն գեղեցիկ՝ դ մատաղ:

Հայրենի է, որ հայ ազատագրական կոծիվներին ու դրանց հեղինակներին՝ Աղբյուր Սերոբին, Ամրոտականին ու մյուսներին նվիրված երգեր էին հորինվում հենց կոծիվների ըմբաստան։ Առողմների կամ մույն՝ «Խնքնուս նրգահամ-ձեր» հորինման այդ երգերը դառնում էին ազատագրության գործին գինձորագրված մարտիկներին ոգևորող, ոգեցնող առարկա՝ համեն արդարապես պայքարի շարունակման («Էզուրկա ճանիներդ՝ դ մատաղ...»), մաս մնում

էին որպես հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի յուրաքանչեք ժամանակագրություն»։

«Հայաստանից եկած գինձոր»-ում հիշատակվող դեպքերից ու դեմքերից հասկանալի է, որ այդ երգը վերաբերում է 1899-ի Մոյնեմբերից (նոր գոհվել է Աղբյուր Սերոբը՝ «Սերոր Փաշան») մինչև 1902-1904 թվականներն (Վասպուրականի դեպքերը) ընկած ժամանակներին։ Եղանակը, ինչպես տեսնում ենք, մուր է կոմիտասյան տարբերակին (խորագների կարճ վերջավորությունները) և ունի շեղված քայքայերային տարրեր։

Ինչ վերաբերում է «Սուլիկ» երգի կոմիտասյան գրառմանը, որ, ինչպես ասված է, մի շարք հին, խումպան թղթի վրա է, մատիտով սևագիր, ապա մեր ձեռնարկված

* Ի դեպ, «Սուլիկ» վրաստանում էլ հենց իր վրաստան խոսքերով երգեմ ենվալվել է որպես «հեղափոխական երգ»։ Այսպես, երաժշտագետ Թ. Ֆիլիկովն է գրել է.

«1905 թվականին Վրաստանում ամենուր տարածվել «Սուլիկ» երգը, վրասական հայրենի քանադորին Ալկիկ Շերեբելու ուրանավորով, որը զրկված է 1895 թվականին... «Սուլիկ» քնարական ուրանավորի քանադորեղծական արեքը ժողովուրդն ընկալում էր այլաբանորեն, դրան տալով հեղափոխական իմաստ։ Ժողովրդի մեջ «Սուլիկ» հայրենի էր որպես քանադորախոսքների, կայանավորների երգ...» (Վրասական երաժշտական մշակույթը, ուստերն, Մոսկվա, 1957, էջ 393)։

քաղաքակրթական հետազոտությունները մեզ համոզել են, որ դա այդ երկրի գոյություն ունեցող գրառումներից հնագույնն է: Հնաբարդական է, որ մեկուկես լատաբոնո-նական դիրքը որոշելիս Կոմիտասն այս դեպքում էլ չի շեղվել իր սկզբունքից, եղանակը դիրքը էր որպես փոյու-գիական հնչյունաբանական ընթացող *մոմոդի* և հիմնա-ժայռը գեղեցիկ է հայկական ժողովրդական *մեթոդական* աստիճանի վրա, ինչպես գրի էր առնում նույն ժայռա-կարգում ընթացող հայ ժողովրդական երգերը: Սա մշա-նակում է, որ մա երգը պետք է լսած լինի ոչ թե քաղաքական (երգչական) կամ մեղադրական լիակա-նակությամբ, այլ միաժամանակ կատարումով:

Արդյոք Կոմիտասն այդ մեղեդիներ գրի է բռնել հայերեն՝ երգվող երգից և հետո պարզել է, որ դա «Մուլիկոյի» եղանակն է ու ծակաբեր է «Վրացերեն», «Մուլիկո» և մի կողմ է դրել, թե՛ գրի է առել հենց վրացերենից, և այդ պատճառով է, որ խոսքը չի գրել: Այս հարցերին առաջին վերջնական պատասխանները դժվար է: Եթե ընդունենք առաջին ենթադրությունը, ապա հայերեն տարբեր գրառումների հիման վրա թերևս կարելի է խոսել «Մուլիկոյի» եղանակի հայկական կամ ժամանա-կին յուրյան հայկականացած տարբերակի մասին ևս: Բայց մեզ ավելի հավանական է թվում մեր երկրորդ ենթադրությունը և հավանական է թվում այն պատճառով, որ մա գրի է առել մա մի երկրորդ վրացերեն երգ՝ «Բոշ չար»-ը, որ հազվե՞ թե հայերեն երգած լինի:

Եթե ընդունենք, թե Կոմիտասն այդ եղանակը գրառել է վրացերեն կատարումից, թերևս պետք է ընդունենք և այն, որ դա տեղի է ունեցել թերխիսում (այս դեպքում միևնույն է՝ վրացից թե վրացերեն երգող հայից գրված) 1895-ի աշնանը կամ 1896-ի գարնանը, երբ Կոմիտասն այդ քաղաքում Մ. Եկմպլանցից դասեր էր առնում (պա-կաս հավանական է ենթադրել, թե Կոմիտասն այդ եղանակը կարող էր գրի առնել Էջմիածնում, Գեորգյան մանկադպրոցի ևսկոլիում նկատ ընդ թերխիսի այս ուսանողից): Բայց կարող էր արդյոք Վ. Շերեթելը՝ 1895-ի ամռանը հորինած եղանակը վրաստանի գաղափար այսպես «կայ-ծականային» արագությամբ տարածվել Անդրկովկասում կամ հենց թերխիսում, որ նույն տարում կամ հաջորդ տարվա գարնանը հասներ մաս Կոմիտասին: Գուցե պետք է ընդունել, որ այդ երկու վրացական երգերի՝ հո-նեղու հավանական վայրն ու ժամանակը Կոմիտասի բեռ-նիցյան տարիներն են (1896-1899), երբ, ըստ Մ. Արեղյանի, Կոմիտասն ուսանողական հավաքություններից չէր հա-ծարվում, իսկ դրանցում կարող էին լինել հայ-վրացական («կոլոկալայան») միասյակ ձեռնարկումներ: Այսպես թե այնպես, որ վրացական երաժշտությունը նույնպես եղել է Կոմիտասի գիտական հետաքրքրությունների շրջանա-կում (իսկ դա կարող էր տեղի ունենալ Կոմիտասի՝ թերխիսի կատարած առաջին իսկ այցելությունից սկսած), հաստատված է Շ. Պերպերյանի վստահելի տեղեկու-թյամբ:

Հայ իրականություն մեզ «Մուլիկոյի» եղանակով, վերը բերվածից քաշի, երգվել են և այլ երգեր, ի դեպ, հայերեն են մաս նույն եղանակի ժայռակարգային այլևայլ տար-բերակներ: Մասնավորապես այնքանադապրյալ աշուղ Ֆիգահու երգարանում կա «Երգ սիրահարության» որա-նակվող, որ ծանոթագրված է «երգել Մուլիկոյի եղանա-կով»: Ֆիգահու երգերի երեք գրքուկները պահպանվել են թերխիսում. 1-ին գրքուկը՝ 1888-ին, 2-րդը՝ 1892-ին, իսկ

3-րդը, որ կրկնում է մաս առաջին երկուսի քաղաքակր-թյունը՝ տպագրված մեր վրեժ երգերով, 1901-ին: Վերը հի-շատարկված ուսմանվորը և ծանոթագրությունն այդ տպագրած մեջ են, էջ 105:

Հայաստանում «Մուլիկոյի» եղանակի տարածվածու-թյունը, քանի որ այն դարձել է ազգապարզական շարժման երկի եղանակ, արժանի է հաշվել ուսումնասիրության: Այն իրողությունը, որ այդ եղանակը ժամանակին ար-ժանացել է մաս Կոմիտասի ուշադրությանը, հետա-քրքրական է մե՛կ երկի պատմության, և՛ Կոմիտասի երաժշտագագրական աշխատանքի բնութագրության տեսանկյունից: Չի կարելի չգմախաղել և այն, որ այդ երկի հնագույն գրառումն իրականացնելով՝ Կոմիտասը թողել է «Մուլիկոյի» եղանակի մի տարբերակ, որն իր պատմական հետաքրքրականությամբ քաշի, իր ա-մբողջական ձևակերպմամբ, մասնավորապես դիքմային ու ֆրագային կատարվածի առումով յուրյան ինքնատիպ է ու չափելի:

«Բոշ չար» կամ ինչպես հիմա անվանում են՝ «Գա-լիաշի» («Վամոսկոմ») երկի մասին մեր գրեթե ան-համեմատ քիչ է. նույն թղթի վրա է, նույնպես սևադիր, խոսքեր կան, մերեքից հայաբառ գրված է անվանումը՝ «Բոշ չար»: Այս երգը, որը նույնպես հայերի շրջանում (այս դեպքում՝ թերխիսում) տարածված է եղել*, ընդ-հանրապես ժողովրդական խոսքերով է հորինված, լրիվ խոսքային տեքստը մեզ չի հասցվել գրման: Ա. Մշկեյի՞նի կազմած «Վրացական քաղաքային ժողովրդական երգեր» ժողովրդական (ռուսերեն, Մ., 1961) խոսքային տեքստը մեկ քառատող է կրկնակով, որի (վրացերեն) քարգան-ման) քաղաքակրթությունը այս է՝

*Քեզ, որ առնեսի վանդակում, բոշ չար,
Չարի, չար, չարի-բամա,
Շե՛, հե՛, հե՛,*

*Արդիդի, դու փոքրիկ ես, չար,
Ինչպես մի մախիսան ստիպի, բոշ չար,
Չարի, չար, չարի-բամա,
Շե՛, հե՛, հե՛,*

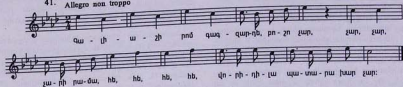
*Արդիդի, դու փոքրիկ ես, չար,
Շարաբը այնպես էի ուրեցնում, բոշ չար,
Չարի, չար, չարի-բամա,
Շե՛, հե՛, հե՛,*

*Արդիդի, դու փոքրիկ ես, չար,
Ինչպես հայ ու պանիք, բոշ չար,
Չարի, չար և այլն:*

Ժողովածուի ծանոթագրություններում նշված է, որ երգը գրառել է Դ. Արաղիշվիլին (էջ 234), և առաջին անգամ այն տպագրվել է 1916-ին: Վրացական հիմ ժողովածուների անմատչելիության պատճառով մեզ չե-հասցվելիք պարզել՝ կա՞մ արդյոք այս երկի այն, մաս-նավորապես ավելի հիմ վրացական գրառումներ, թե՞ ոչ: Կոմիտասի գրառումն իր ձևակերպմամբ գզալի ու թերևս չափեկան կերպով զանազանվում է Դ. Արաղի-շվիլու գրառած տարբերակից (սղոթն այդ տարբերակը Ա. Մշկեյի՞նի ժողովածուի 156 էջից):

* Թերխիսում ապրած երաժշտագետ Մ. Ա. Տերյանը մանուկ-թյան օրերից այդ երգը հիշում է վրացերեն խոսքերով և հիշու այն եղանակով, ինչպես գրված է Կոմիտասի ծնագրում:

41. Allegro non troppo



Նույն երգի այս երկու՝ միմյանցից փոքրեր գրա-
ռուների առկայությունն ինքնին դրական և արժեքավոր
փաստ է:

Երկու վրայական երգերի կոմիտասյան գրառումնե-
րը մեղա հապտողով փառագրվում են առաջին ամգամ:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ԱՆ ԵՎ ՀԵ ԵՐԳԵՐԸ

Հրապարակվում են առաջին անգամ

Այս ձեռագիր երգարանների մասին ասված է հարյուրի
Նախարարում, ընդհանուր առմամբ գրված են 1891-
1895 թվականներին, քայլ առանձին երգերի գրառման
վերաբերյալ, որոշ քայլառություններով, սակայն րվալ-
մեր չունենք: Այսպես երգերը դասավորված են դրանց
գրառման՝ կողմնակի րվալներով մոտավորապես
որոշված հաջորդականությամբ: «Մշեցու բնգյուղ», որ
գեղեցիկված է հարյուրի հիմնական մասում, ծանոթագրված
էր վերը (թ. 5):

91. *Ձիգ րու, քաշի*: ԱԵ/Էջ 78: Դարարաղի Վարանդա
գավառի (մերկայումս Մարտունու շրջան) գութաներգ է:
Կոմիտասն իր գրառած աշխատանքային երգերի մի
ցույցում «Ձիգ րու, քաշի»-ի դիմաց մշել է՝ «2 րեսակ,
Դարարաղի», նախորդ րոդում էլ կա՝ «Դարիքի երգածը,
Դարարաղի»: Այդ ցույցը, սակայն, բավական հին է
և իրականում Կոմիտասի դարարաղյան գութաներգերը
փոքր-իքն ավելի են: Բայցի այս ԱԵ րարերակից,
պահպանվել են 302/30 և 382/5 մրա ձեռքով չորս այլ
միաձայն րովածը՝ («Մ. Մրեղյանի րարերակը»), որ
նախնինում րպագրվել են ԱԺ1-ում, 725/5, որ անրիպ
է և դրանից քնչ գամագանվող 329/2, որ Կոմիտասն
իքը րպագրել է «Մրեղյան մուգիկա» հանդիս 1906 թ.
մոյներին 15-ի համարում (թ. 21-22, էջ 310): Կամ մաս
նույն երգի մեղեդիական մի թամբ րարերն պարունակող
և «Դ» միգ րու, քաշի» խորքերով սկսվող, ուրնմ
դարձյալ Վարանդայի գութաներգի գրեթե ամբողջական
մի մնող ևս, վերջապես, հայրմ-ներվել են մաս Կոմի-

րասի գրառած դարարաղյան այլ հոդվելների երկու
հաղվածներ, որոնցից մեկը Ջրաբեր գավառինմ է
(մերկայա Մարտակերի շրջան): Այս րուրը կգեղեցիկն
երաժշտագրի ազգագրական աշխատանքների Բ, 4 և
է հաղորմներում, որտեղ մույնպես դրանց մասով խոսք
կլինի: «Մրեղյան մուգիկա»-ում րպագրվածը կլինի
ուսումնասիրական աշխատանքների համարում:

Դժվար է հաստատել (մյուսերի պակասությամբ պար-
մառով), թե Կոմիտասն ամձամբ եղել է Դարարաղում և
այնտեղ է ձայնագրել այդ հոդվելները (Դարարաղի
քարառով որոշ րեղակայներում հոդվելին ասում են՝
հրեղից, այլ տեղերում՝ *հրովայ*): Դժվար է անդել մաս
հակադրել: Ամվինել է, ասկայն, որ մասնավորապես
«Ձիգ րու, քաշի» գութաներգը մա հայրմաբներ է իր
գործունեությամբ արդեն վաղագույն րարիներին և դրանով
չարունակ, ընդիուպ մինչև 1905-1906 թվականները,
հեղարքրվել է, իսկ սա մշանակում է՝ մաս շարունակ
վներել է մրամոր րարերակներ:*

Ս. Սեղյանը՝ Կոմիտասի սրեղագործությունների
անալիզը՝ գրույկում (Ե., 1932, էջ 8) գրել է, թե «Ձիգ
րու, քաշի» գութաներգը Կոմիտասը «ձայնագրել է
Ձվարթնոցը պեղող խաչիկ վարդապետից»:

Խաչիկ վարդապետը (մախպեն՝ Վահան) Դաղյանն
է, ծնված Դարարաղի Վարանդա գավառի Ձարդանաշեն
գյուղում 1863-ին (մից. 1920-ական թվականներին): Հե-

* «Ձիգ րու, քաշի»-ի մեղեդու վերը հիշարակված րար-
երակների թուլ թեթև ավեանում է, երբ մկարի ենք առում
այդ երգի մեկ հասած, րարեր ժամանակներում իրականացված
քաղամայնությունը (իշենք, որ երգը քաղամայնելիս Կոմիտասը
իմանականում ժողովրդական մեղեդին չէր փոխիում), որում
մերկայառն ամվելը 7-ն են (րեխ ԱԺ2, մաս «Լոյս» րարիլր,
էջ 633, Զ., 1905):

Այս կապակցությամբ ամրաձեղը ենք գրում և մի ճղրում
անեն, րարիներ առաջ, երբ «Ձիգ րու, քաշի» հոդվելից մեր
ձեղի րակ կալին միայն մի երկու, սուկ «րեռային» րարերակ-
ներ, ժներ այն կարծիքն էին հայգեն, թե այդ երգի ԱԺ1/30-
ում իրապարակված մեղեդին իր երկու րարերակով՝ ինչ-որ
չաղով հղված է, մերկայակված է այնպես, ինչպես կերելու ոչ
թե մի պարառական, այլ առանկարող ժողովրդական երգի:
Ներկայումս հայգեմաբերված ավելի քաղամայնակ և քաղմար-
ակ րարերակների համեմարությունը համոզում է, որ ԱԺ1-
ում իրապարակված մեղեդիներ «հղվածությունը» ժողովրդի
ընդերում է րեղի ունեցել: Ըստ ամնային հեղաղթական
երգի համեմարաբար պարզով գրառումներն ունեցալից հեղու,
պարագայես շար շահագրգռված լինելով գրմելու մույն երգի
ավելի ամրաղակված մեղեդու, եղաձեղակող շարունակ վմարել
է-և ի վերջո նենց՝ առանկարող ժողովրդական երգիներ:
կարարումը՝ հայերաբերել երուլիկ այդ ամհամեմար ամրուղա-
կան րարերակները:

տարբերվել է հնդաթյուններով, հավաքել էին ձեռագրեր, վավերագրեր, որ հետագայում ընդել է Էջմիածին, գրի է առել Ղարաբաղի ժողովրդական և աշուխական թագմաթիվ երգերի խաղերը: 1894-ին հիմնովին տեղափոխվել է Էջմիածին և ձեռնարկվել վարդապետ (դեռ «Արարատ», 1895, էջ 266-270, 313-316, մաս՝ Ղաղամի ձեռագիր շրմոցը ՂԿՊԱ-ում), այսպես 1900-ին ձեռնարկվել է Վվարթոնոց տաճարի պեղումները:

Խ. Ղաղամի ձեռագրերում մի քանի տղ խանդավառ ենք ՂԿՊԱ տու, քաշի» գրառումների խոսքային տեղադրի գրառումները: Դրանցից մեկում (319, 7/6), գրառված 1888-ական թվականների վերջերին, կա 13 քառատող, որոնցում գրմուն ենք Կոմիտասի օգտագործած թուր տրեքը: Հետագայում, 1890-ին մա իր գրառածներից ընտրել է իննգ տուն, առտարգրել և մտցրել է եղել «Մշակ»-ում տպագրել տպու: Եթե «Ձիգ տու, քաշի»-մ Կոմիտասին հաղորդել է Ղաղամը, ապա, տաճարա-մորեն դատելով, մաս հաղորդածը պետք է լինե՞ր մեկուս հատուրում տպագրվող Աժ տարբերակը, որ հմագրվում է կամ հմերից մեկը, արտած 1891-1895 թվականների ընթացքում: Սակայն, այս տպագրության կրկնակցում խոսքերը (քաղականություններ) Ղաղամի ոչ մի գրառ-ման մեջ չեն հանդիպում, և այդ պատճառով ակնհայտված տրամաբանական ենթադրությունը թաղաղում է:

Ինչ վերաբերում է մյուս գրառումների եղանակներին, ապա, եթե անգամ մկարի առմեն, որ ազգա ինքնավորի-գայնիստով կատարվող այս երգը երկու ձևով ենքողը հավանաբար տարբեր ձևով կերգեր, դարձյալ չենք կարող, եղանակներին ու խոսքերին համեմատություններ, չհամոզվել, որ վերջ հիշատակված տարբերակներին առաջին երգը Կոմիտասին հաղորդել են առմված երկու տարբեր անմ-մակություններ (վերջին երկուսը մեմեն են երկրորդին և երրորդին) և էլի մի այլ հաղորդողի է գրառված «Դե ձիգ տու, քաշի» խոսքերով սկսվող, վերջ հիշատակված հատվածը: Այսպիսով, մեկ հաղորդողի մասին, լինի Ղա-ղամը կամ մի ուրիշը, խոսք լինել չի կարող: Արդ, եթե որոշակիորեն Աժ տարբերակը չէ Ղաղամից «ձայնա-գրած», թայց ո՞րն է այդ:

Բանն այն է, որ Կոմիտասի գրառումներում գրառմե-րի թուր կրկնակցներն էլ տարբեր են Ղաղամի կրկնակցնե-րի (ՂԿՊԱ, 319, 7/6, 8/22, 70/28, 70/91, 165/14): Եվ անգամ եթե մի կողմ թողնենք այդ կրկնակցների թուն թաղային տեղադրի տարբերությունները, թայց դրանց վերաբերյալ քանակությունները, ինչը որ տվյալ հեղքում մեղեդու համար կոմպոզիտիվ-կատարողական նշանա-կություն ունի, համախ մույնպես տարբեր են: Ստորև՝ Ղաղամի և Կոմիտասի գրառումներում երգի առաջին տողին հաջորդող կրկնակցային թայականություններին համեմատական տախտակը:

Ղ. Ղաղամ	ՂԿՊԱ, 319, 7/6 – ա, հո, հո, հոյո, հե, հե, հե	(8)
	ՂԿՊԱ, 319, 8/22 – ա, հո, հո, հոյո, հե, հե, հե, ա	(9)
	ՂԿՊԱ, 319, 70/28 – ա, հա, հո, հոյո, հոյո, հե, հե, ա	(11)
	ՂԿՊԱ, 319, 165/14 – ա, հո, հո, հո	(4)

Կոմիտաս	Աժ/78	– հո, հե, քա, հեյ	(4)
	382/7	– արա, հո, հեյ քա, հեյ քա	(7)
	302/30 և 329/2	– արա հո, հո	(4)
	ՀԱՄ 1/9	– արա հո, հո, արա հո	(7)
	Արեւիկայի տարբ.	– արա հո, արա հո	(6)

Ինչպես տեսնում ենք, միայն Աժ/78 և 302/30-ը վա-կերի քանակությամբ մեմեն են Ղաղամի չորրորդ տարբե-րակին, թայց տրամ են տարբեր թաղադրադր են:

Ինչպես՝ հասկանամք Ա. Մեյիցյանի դիտարկումը:

Նյութերի ուսումնասիրությունը մեզ ընդել է հետևյալ եզրակացություն. «Ձիգ տու, քաշի» գրառմանը հիմնա-կան խոսքային տեղադր, որ Կոմիտասը գերելով է ՀԱՄ/19-ում, որոշակիորեն թխում է Ղաղամի վերջ հիշա-տակված, տպագրված հատվածում հմագրում շարադրա-թյունը»,* իսկ կրկնակցային թայականությունները մա վերջին է իր գրառած եղանակներից, այն տարբերակից, որով պետք է երգվեր երգը:

Հայտնի է, որ ՀԱՄ-ում երգերի խոսքային տեղադրը որոշ խմբագրությունում են գերելով: Կոմիտասն այս երգի իր խմբագրությամբ մեջ (ինչպես և երգարանի մի շարք այլ երգերում) թարգմադրում առանձնահատկությու-նները չի պահպանել, Ղաղամի շարադրությամբ 1-ին տունը տաղաչափական պակասների պատճառով չի վերցրել, իսկ մյուս տունը թուճանդակությամբ և հաջոր-դակմություններով Ղաղամի թնագրում և Կոմիտասի հրա-տարակածում համընկնում են: Այսպիսով, Ա. Մեյիցյանի դիտարկությունը կարող է վերաբերել միայն գրառմանը հիմնական խոսքային տեղադրի խմբագրված տարբերակին ՀԱՄ-ում և ԵԺ222-ում, թայց ոչ գրառմանը ան-բողջական և, մասնական, դրա մեղեդուն, որի հայտնա-բերման ու գրառման գործում Ղաղամը որևէ դեր չունի:

Ներկա հատուրում գերելով ՀԱՄ տարբերակը պարունակում է Վարսմուղի գրառմանը խոսքերից երկու ամենատարածված տունը (Ղաղամի՝ 3 տունը) շա-րադրությամբ մեջ դրամք 2-րդ և 3-րդ տունն են, Կոմիտասի խմբագրած տարբերակում՝ 1-ին և 2-րդ տունը), համե-մատաբար պահպանված է թարգմա: «Օթոս ա» արա-տարադրությամբ Ղաղամի պաղամը կամ որևէ դի-տարկությունում դարձված է «Օթա ա», նշանակում է՝ «ութանոց» կամ «ութամվոր է» (խոսք խոսքերի կամ ավելի շուտ գեղերի մասին է), կամ մաս «Օթույս» և «Օթայս» ձևերը մույն իմաստով: «Հեյրա» թայականու-թյամբ իմաստը է՝ «հեյ դրա» («հեյ արա», կամ չի): Մեղեդին մյուսներին համեմատությամբ տեղը-ին պար-ունակ է, թայց պահպանում է այդ երգի մեղեդու թուր հիմնական տարբեր և ընդհանուր մկարագիրը: Հարկա-նշանակ է, որ այս, ինչպես և «Արեւիկայի տարբերակում» երգը եզրափակող մեղեդիական Ֆրագը չի մասնակցում: Եթե այդ Ֆրագը մկարի կոմեմսամ, ապա գրառմանը հիմնական մշակման չունիստյան վարագույն տարբե-րակը, որտեղ թարգմադրում առանձնահատկություններն էլ մասամբ պահպանված են, մեմեն է՝ այս Աժ տարբե-րակին (դեռ ԵԺ2225, խոսքերում, տաղը, տպագրական վերադրմանը կամ):

Որ «Ձիգ տու, քաշի» խոսքերով գրառմանը Ղաղա-թյունում տարածված ու իմաստով տեղ և մի տեսակ ավանդական է դարձել (հեղափար, Կոմիտասն իր հա-վաքած տարբերակներն իրոք կարող էր տարբեր ժամա-նակ, տարբեր ամենավորություններից գրառած լինել), գործնականում էլ մեմեն առիթ ենք ունեցել համոզվելու վերջին մի քանի տարում Ղաղամից տարբեր գյուղերում

* Յակոբ, մեկ հայտնի է, այդ տպագրությունը կապյե՞ր է, թե՛ ոչ:

այդին շարժողությունները հայտնաբերվող հորովելները փորձարկելով մի քանի անգամ համոզվել ենք, որ գրի առանք այդ նույն գործարարի խոսքային ու ելքային առանձին գործարարները:

92. *Յաման ամի:* Հ/257: Այս խոսքերով երգը Կոմիտասի գրառումներում երկու եղանակ ունի (գրեն հր. 4 և 5), որոնցից մեկը 5 տարբերակով է, սկսվում է հիմնականից ուղղությամբ (302/33՝ երկու տարբերակ, 325/8, 9, 35), մյուսը՝ 4, սկսվում է «դիւղ» հնչյունից ուղղությամբ (302/33, 325/19, 37 և այս Հ/257): Երկու եղանակից յուրաքանչյուրի տարբերակները վերջին հաշվով շարժված զանազանված միմյանցից, տարբեր են առանձինքն ելնելով: Բայց այդ մասնաբաժաններն են՝ երբ իսկ Կոմիտասին առանձնապես հետաքրքրել են, երբ նա խմանքով, բոլորը առանձին-առանձին գրի է առել (գրեն նաև այս հատրիկ Սաջարանը, էջ 30): Բայց մեքենա տարբերակից, մյուս ուղղությամբ խոսքերը գրված են միայն 1-ին տրամ համար, հակառակ այն քանի, որ երգը, ինչպես երևում է հենց այս Հ/ տարբերակից, որդախին դիվանին վերադարձնել հորինված պատմողական երգ է. ցրանում առաջին դեմքով պարզվում է ո՞վն աբովողվել (Տաննուր պտղային) հաշվին որդեգրական մահվան մասին (խոսքերում կան թեթևակի աղճատումներ):

Չամուշ: — զանգակապուրն:

Զյանդիր: — պարան:

Յաման: — չար, դաժան:

Զյաֆար: — ամենավար, ամորեն, այսպիսի՝ չարական:

Յուրդ: — կախարան:

Յուլա: — բուն, բնորոշ, յուր ու յուրին՝ տուն ու բուն:

Այս Հ/ տարբերակը բնորոշ է մահ բնագրում հայկական ծայրագույնության «խաղ» կոչվող նշանի գործարարությամբ:

93. *Որդին ասաց:* Հ/242: Մեղելիական մասնաբաժաններով միմյանցից զգալի զանազանվող տարբերակներ կան մահ 302/62 և 325/14-ում (հր. 4 և 5): Հ/242-ի մույն եղանակը պարզեցված շարադրությամբ թեթևակի մերդաճեցված կա Մ. Ենմայանի 12/ա տեղում, առանց խոսքի (գրեն Մ. Ենմայան, համբերված է մեմբերը, էջ 41 և մասնագրությունը էջ 122): Վերը հիշատակված 302 և 325 տարբերակներում խոսքերից միայն 1-ին տրամ է գրված, Հ/2-ում երկու քառատող տրամ է, որ պատկանում է եղանակի քառատաղարիկ կրկնում: Հիմնական գրության հետ կապված, ընդհանրապես տարածված խոսքեր են, որպիսի դեպքում աշուղական պաղպաղիտություն, թեև ոչ քավականաչափ վարպետներն շարադրված: Հարցն այն է, որ մեղելու երեք տարբերակներն էլ, ինչպես և Ենմայանին, որ խոսքի չունի, ոչ միայն պարզավոր ուղղական կերպով են, այլև պարզապես պարզապես են և խոսքերի քավականությունը ամառից: Այսպիսի «հակասություններ» գործնականում համոզված են ու թերևս հենց այդ է պարզապես, որ Կոմիտասը, մի քանի անգամ երգը գրի առնելով, ոչ մի անգամ խոսքերը լրիվ չի վերցրել (պետք է համոզված լինել, որ խոսքերն անպակաս շարունակություն կունենան):

Մեղելու որպես պարերգի մեղելի բոլոր տարբերակներն էլ հետաքրքրական են: 2-րդ տակտի սի-թեմոլը

թերևս վրկական է, դր պետք է լինի (ոչ թե c-d-c-b, այլ՝ c-d-b-c): Երեքական շրջավոր երկու մասնադասությունից կազմված այս եղանակում հետաքրքրականը հենց այն է, որ 1-ին մասնադասության մեջ ծայրակարգի 4-րդ տակտիանը տակտի ուժով կամ համեմատական ուժով մասնաբեր (շաղկը ըստ Երայան 6/4 է, և ոչ թե 3/4) մի քանի անգամ շեղված են ինչպես հետո (շաղկային անկախություն, լարվածություն), 2-րդ մասնադասության մեջ մեղելի մասնադասարար իջնում է, սի-թեմոլը այսպիսով է, որ պետք է երևա ու թարմ հնչի:

94 և 95. *Հարրամ:* Հ/365: Հարրամները Կոմիտասի գրառումներում շարժվում են՝ 302/326, 316/8, 325/112, 114, 148, 151, 175, 709/6 և այլն, համեմատական տակտայնը կրելով «Ժամային» ժողովածուի (հր. Բ) թ. 163-ի ծանոթագրությունը մեջ: Դրանք բոլորը թերևս մեկ եղանակից գոյացած տարբերակներ են: Այստեղ բնորոշ երկու մոտիվ Կոմիտասի վաղադրյալ գրառումներից են, երբ նա դեռ առիթ չէր ունեցել համոզվելու «Հարրամ» զուգերգի (այս երևում է սկզբի քայլակներում): Դրան «Հարրամ-ժամանակ», այլ «Հարրամ, հարրամ»: Ի դեպ, եղանակի քավականությունն էլ այստեղ շարադրվածից մեկ տրամ ցածր է՝ թեմոլորդ իմնադասությամբ: Միմյանցից իմնական տարբերությունը երկրորդի 2-րդ մասնադասության մեջ «հարրամ» քայլակներով հավելված, որ յուրովի կարծում է այդ մասնադասության «քառակարգություն», հետագույն է համոզաբանում: Երկրորդի 2-րդ մասնադասության մեջ «հարրամ» քայլակներով ընթացող: Այդպիսի «հավելում» կա Կոմիտասի այլ գրառումներում, ինչպես և Կարա-Մուրզայի գրառում «Հարրամում» (համբերված, էջ 50 և 69), որտեղ բնագրում մույնպես «ժամանակ» պարտաբան քայլակներով չկա:

96. *Ղաշանց:* Հ/85 և Հ/362: Մեմապարի տարածված երգերից է: Հիմնական խոսքերը հենց այս քառատողն է, որը սովորաբար շարունակվում է ազատ ըմբողջությամբ սիրային և կատակական այլևայլ քառատողերով (Հ/2-ում գրված է ևս 11 տրամ, որոնց շարժվում են երգերում և պարերգերում էլ համոզված են): Նույն երգի 302/69 տարբերակը (հր. 4) այստեղ բնորոշելով զանազանված է եղելային ինչ-ինչ մոդիֆիկացիաներով՝ այս գեղեկական երգի ընդհանրական բազմազանությունը մեղադրող խիստ բնորոշ երաժիշտ, եղեգային և դիմապատկերի մեկ տակտի տարբերությունն ունի 393/32-ում եղանակ, որ բերված է «Ժամային» ժողովածուի պարերգերում (հր. Բ): Եղանակի 6/4 մեղելը 2-րդ մասնադասության մեջ (11-12 և 15-16 տակտերում) ընդմիջվում է 3/2-ով (6/4=2/4+2/4+2/4): «Ղաշանց է» արդյապեսությունը, որ ծագումնաբանորեն կապված է աղբյուրներին բառապես՝ «կոնի, գեղեցիկ» քառի հետ, հայ ժողովրդական պարերգերում կիրառվող կրկնական շարժվածք է (համոզված է մահ դրա բուն հայերենը՝ «սիրում է»): Միայնակ գրությունը «Ղաշանց է» դարձել է եղանակի անվանում:

97. *Էլա հ'նդոխ:* Հ/201: Հայ ժողովրդական երգապետության հմտագույն շրջաններից եղանակի մի տարբերակ է: Մտավիշ տարածված է «հառապան» խոսքերը գրի են առնված տարբեր կրկնականներով՝ «Քան իման», «Քաղումի, գյուլ քաղումի», «Քաղումի ջան, քաղումի», մույն-

խակ՝ «*հոյնաթ, քանցմ, նաթ*» և դեռ էլի ուրիշ: Այդ խոսքերը երբեմն կարելի են ատյուրական սիրային խաղիկներին, երբեմն՝ զավեշտական-կատակային այլ, օրինակ՝ Չուլոյի կամ խուճարի խաղիկներին, երբեմն էլ՝ «Տուն են շինե գեղուր քերան» փոքրիկ սկզբով, մուշակա զավեշտական-կատակային խաղին, որը կա «քան իման», կամ՝ «քանի-ման» և նույնիսկ «Տանիման» կրկնակով և գրանցվել: Մեր համըմբամբ դրամայում մեծեր գործ ունենեմ միանման բնույթի՝ մարդկանց ասվելաբարություն կամ անընդհատությունը «ձեռք առնող» խոսքային երեք ինքնուրույն տեսքերի հետ. առաջինը՝ «երկարատևորի կողմից» ասվող, որն իր սիրածին արեանելու համար թեև ելել է նրա տան փանիքը (կամ՝ անցել փամիքով), երդիկը դադար է, կարմիր խմոր է գլորել իրեն սիրո մշան, քայլ մրան փոքր չգրվողով, մարել են... լայնել է: Երկրորդը՝ «գեղեցիկու կողմից», որի թունիքը հանգել է, որովհետև չի կարողացել ժամանակին վառելիքն ավելացնել, կարող պաշտել է և չի կարողացել մածուն մեղել, երեսխակ լայնել է՝ չի օրդուել և այլն: Դրանցից է մաս երրորդ երգը գեղաբերանին ամհաբող կերպով բուն շինելու մասին, որն, ի դեպ, Կոմիտասի գրառումով մի առանձին, ավելի հմարույր եղանակ ունի, միմյուր վերն ակնարկված խոսքային երկու փայրերակները միմյուր միևնույն եղանակով են գրառված: Բնորոշ է, որ հենց այդ, եղանակով երգվել են մաս «ազատ» զավեշտական տներ, ինչպիսիք կամ նույն Հե/201-ում են՝

*Էջ տարկեմ ձորի քերան,
Համվանայից քափան կերան:*

կամ՝

*Կարում մարե վոր փայտերին,
Պոյք օրենկն դու պանտերին:*

Ժխ-ուռ բերված են (էջ 313, 314, 317) «Ելա երդիկ», «Ելա փամի» կամ՝ «Տանիլիդ ամյա» ուրանավորի 2, 3, 4, 5 և ավելի րդանյոց շարադրություններ, առանց տրամաբանման: Եղանակն իր առավել փայրածված փայրերակներով համապատասխանում է խոսքային տեսքերի *հոսքող* կառուցվածքին:

Ներկա Հե/201-ում իմենական տեսքերից կամ միայն մոտաների փայլ գեղեցիկված երկու տողը և կրկնակները, իսկ բերված մյուս տները՝ «գարգայված» են հեղեղյալ երկու համըմախյա սիրային եռաբողիներով՝

*Դուն հուսր կեղան, դուն հուսրեղու,
Դուն կուրքեյիս իմդու մեղու,
Պազիկ մի փուր՝ փամնդ դեղու:*

*Մեր բուն մեք բուն մուրիկ-մուրիկ,
Էրթանք քաղիքն հորթկան խուրիկ,
Տքամանք վոր չարմ ի խորդուրիկ:*

Կոմիտասի գրառումներում հայկականերված են ծանոթագրվող երգի մի շարք փայրերակներ: Բայցի ներկա Հե տարբերակից, որ ավտագույն գրառում է, կամ վաղ շրջանի գրառումներից ք. 393/219 (գեղեցիկ են «Ժամ-րային» ժողովածուի կենցաղային հումորի երգերում, հյւ. Բ), միջին փայրերներից՝ ք. 473/9 և 11, ուղ փայրերներից՝ 443/3 (գեղեցիկ են «Տարանգրա գրառումներում», հյւ. Դ): Նույն եղանակը, որպես շուրջափայրի բնորոշ եղանակ, մա քերել է մաս իր «Հայ գեղեցուկ պարը» հոդվածում (1901): Եթ՛5-ում, որտեղ փայլագրված է երգի քառածայն

դաշնակումը, ծանոթագրության մեջ (էջ 189) մամրամասնորեն ասված է Կարա-Մուրզայի, Մ. Ելմայայանի և Կոմիտասի գրառումներում, որա եղանակի փայլաշափության երկրեսակ մեկնարարման մասին: Այն դեպքում, երբ Կոմիտասի 393/219-ի փայրերակներից մեկում եղանակի քողի ֆրագմերի սեկվորները դրված են փակերի ուժեղ մասերում, խոսքի գլխավոր շեշտերը համընկնում են փակերի ուժեղ մասերի հետ, և գոյանում է մեքրա-դիթմական մի փրեսակ «կենդ իրավիճակ», քողի մյուս փայրերակներում եղանակի ֆրագմերը (բայցի վերջերի) սկսվում են փակերակներից պատգայից հեռու, պարային ավելի պարզ շեշտով: Ներկա փայրերակում, որի հակիրճությունը թվում է, թե պարզ աղճատման հետևանք է, այդ եղանակի երկակի մեկտրակամ դիրքի «կոմիտասական» հարյուր յուզովի լուծված է 1-ին ֆրագմ ակնում է փակերի ուժեղ մասից, իսկ կրկնակային մասում եղանակի ատյուրական ժողովածուափայրին մեղերկան վերակալմանը, և է, և այդ է այս քեղեզն ոչ փայլադար փայրերակի հեղաքրքրականությունը:

Հե/201 քննարկում նկատվում է գրության որոշ աննիմանություն, մեկ փակեր դուրս է մնացել, մեծեր հավելել ենք ուրիշ փակագծերում:

98. *Նա լուս էր:* Աե/96բ: Հարսանական փոմիսմուր-թյան ընթացքում փեսայի փամը փռելի ունեցող «համե-լուկ» արարողության եղան է, այս դեպքում հարյ և պատրասխանը (կամեղուն ու լուծումը) երգվել են նույն եղանակով: Հեարքրքրական է 6-րդ փամ մեջ ավելորդ վանկերի պատրաստող խոսքային փողի մեղեդիապունդ՝ մասիկին մեկ փակերամուց մուրիկը *բնակադորեն* մեղել, երկու փակերամուց դարձնելու միջոցով: Ի դեպ, Աե/47բ և Հե/337-ում կա մաս առանց այդ ընդարձակման փայրերակ:

Այս «համեղունի» խոսքային տեսքը մշտապես պարզ-վում է՝ նույն ամենավորությունների շուրջ, քայլ քնոթագրումները փայրերի են լինում: Կոմիտասի գրառումնե-րում կամ նույն մշամակումն ունեցող երգի շար մեղեցիկ՝ 310/18, 313/3, 3ա («Էմ դիզան» խոսքերով), 310/19 («Էմ քուլան»), 310/8, 13 («Էմ վերի գլխախմոր») — հյւ. Բ, 302/132 («Նա լուս էր՝ իմն լուս ելավ» և «Ի՛նչ լուս ելավ») — հյւ. Գ, մաս 325/69 — հյւ. Ե, որոնք փայրերի վայրերի երգվածքներ են (միմյանցից փայրեր-ված են մաս քարքառով), քայլ, քալոր, միշտ չէ, որ փայլապալող մշված է:

Մարտի գեղեցիկված խոսքերում *էրթանք փողմ* մշա-մակում է երեքները:

Մարկավայրերի — սարկավագները:

Մաղերն — հոմերդը:

Թումեր — քոմիք:

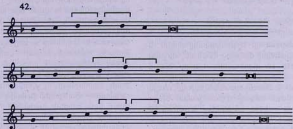
Խեղմը փողմ — դան նար:

99 և 100. *Թալամն էկավ:* Աե/86բ, Հե/364: Չանգազան երգարաններում, օրինակ, Ա. Մխիթարյանի «Տաղեր և խաղեր»-ում (էջ 258), Ա. Բրուսովի «Ռամկական մրմունջներ»-ում (էջ 76) և Ա. Դեմիրյանի «Բնաբ»-ում (էջ 35) այս երգի առաջին երկտողը հեղեղյալ ձևով է՝

*Թալամն էկավ, թալմեց փայրավ մեր մալը,
Զրախորն էկավ, զարկեց փայրավ մեր մալը,*

և բերված է որպես կրկնաթղ ժողովրդական քարքառով

եղանակը, որ «արիտիկ» մեղեդիական կերպովածք ունի (թեև կարճատև է), սակավ համդիպող մի մոտիվ է լուրիական փոմիկայով, կվարտային կամ տրեդիային հիմքով, քայք «առանց 5-րդ աստիճանի» հնչյունաշար ունեցող միմոր ձայնակարգի: Եթե մկարի ունեմամբ մաս (դարձյալ սակավ համդիպող) տրեդիային հիմքով ու «առանց 4-րդ աստիճանի» մաժողը և (անհամեմատ



տեմում ենք, որ երեք դեպքերում էլ խոսքը վերաբերում է դիսպոն հնչյունաշարի մոյմ աստիճանին. քայքակայում է այն հնչյունը, որը «առանցյալ» հնչյունաշարը 1-ին դեպքում կարող էր դարձնել ինդիական կամ լիդիական մաժոր, 2-րդ դեպքում լիդիական կամ փոյոգիական միմոր, 3-րդ դեպքում՝ եղական կամ դորիական միմոր: Այսպիսով այլ աստիճանի «քայքակայության» ձայնակարգերում հնարավոր երկտորային հաքկամբշները վերանում են: Սակայն «պակաստոր» ունեցող այլ ձայնակարգերն իրենք հնարավորություն են ստանում մի մոր, սեփական արտահայտության, որը տարբեր է մույմ, քայք «լիդի» ձայնակարգերի միջոցով դոստորվող արտահայտությունից. ուստի, ընդհանուր պատկերը եթե մի կողմով աղտաւանում, այլ կողմով ինքնատիպ է դառնում:

Քանի որ խմբող առարկա հնչյունաշարերը համակարգ են կազմում, թվում է, թե կարելի է խոսել ոչ թե դրանք. ցում որևէ աստիճանի կամ հնչյունի «քայքակայության» կամ «պակաստության» մասին, այլ դրանք դիտել որպես հնչյունաշարեր, որոնցում աստիճաններից երկուսի միջև բնական տարածությունը պարզապես փոքր տրեդիայ է, ինչպես լիմում է, օրինակ, հնգադրոն հնչյունաշարերում: Հաշվի առնելով, որ այդ ձայնակարգերը կամ հնչյունաշարերը որոշ իմաստով (թեկուզ և՛ երանգային արտահայտությամբ) մնամվում են հին վիպական երգերի (օրինակ՝ «Մատանի Դավթի» վնաի ռորոմմաների) հնչյունաշարերին, կարելի է ենթադրել, որ դրանք հայ մոմորիկ երաժշտության ընդհանուր ձայնակարգային համակարգում մի հնագույն, մայնապատմական շերտ են կազմել (թերևս այդպիսի մի շերտի քաղկապույններից կարող են համարվել եռադրոն պարունակող կամ ընդհանուրապես անկիսադրոն աստիճաններով կառույված այլ տեսակի հնչյունաշարերը և):

Վերը հիշատակված սակավ համդիպող հնչյունաշարերի օրինակներ (տե՛ս մաս թ. 26 և 137), կգտնենք Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերի այլ հատորներում ևս (օրինակ՝ հտ. 4, «Էս առում ջուր է

համայն համդիպող) կվիմտային հիմքով ու «առանց 6-րդ աստիճանի» միմորը, արամում ենք հայ մոմորիկ երաժշտության երեք գլխավոր ձայնակարգերի միասկզբումը կառույված տարբերակների լրիվ համակարգ: Այդ ձայնակարգերը զեղեղելով հիմնական դիսպոն հնչյունաշարի համապատասխան բնական աստիճանների վրա՝

գալի», թ. 234 և «Յար ջան, ուզումիչ արա», թ. 205 և այլմ):

104. Մարեմ կուգա երկու ֆիդան: ԱՆ/88, ՀԵ/186: Կարակային խոսքերով պարերը է, դրա՝ Կոմիտասի գրառումներից պահպանված միակ մոտիվը: Մեղեդին հեղադրական է իր ինքնատիպ, քառափոփոքումը դյուրությանը կտրած կառույվածքով՝ 1-ին ֆրագի պարզ կրկնությամբ, որը միաժամանակ կրկնակի սկիզբն է: Այսպիսով, խումբը մայն՝ կրկնակի խոսքերով երգում է մեմերգի մեղեդիական ֆրագը (2 անգամ) և ապա մի ավարտող ֆրագ ավելացնում: Նույն եղանակը հեղադրական է մաս իր կվարտային՝ համեմատաբար սակավ համդիպող օժանդակ հեմակելով մաժոր ձայնակարգով:

Քակակամին հնարամիտ է և խոսքային տրեքտը: Դատելով առաջին երկու երկտողերից և կրկնակից, երգի հիմնական խոսքերն ասվում են մշամվելու փափագով աշուկող, քայք, ըստ երևույթին, այդ քանում ամնաջողակ Մոմին ամուսնից («Յարաթ ինձի մեկն՝ կուտան»՝ դարձվածը գյուրթում ունի մաս «մեկու՝ կուտան», այսինքն՝ «մեկնումենկն կուտան» ձևով), իսկ խումբը, կրկնակը երգելով, մրան «մայիթաբում է», մրա փափագը՝ «հաստատում»: Այսպիսի դեպքում 3-րդ երկտողը ընկալվում է որպես տղայի կողմից ասվող «պատասխան»:

Հնարավոր է և այլ մեկնաբանում. եթե մկարի ունեմանը, որ ժողովրդական մնամ երգերում կրկնակ խոսքերի երգի հիմնական խոսքային տրեքտի հեղ երբեմն ամմիջական կապ չեն ունեմում, կարող ենք ընդունել, որ հիմնական խոսքերը տղայի կողմից ուղղված են դեռահաս, զեղեկիցի աղջիկների: Երկու դեպքում էլ առկա է սրամիտ կապակից տարրը:

Վերջին երեք տողերը մայնող տրեքտի հեղ իրապես կապ չունեն. այլևայլ տեղայի բնակիչներին կամ մրանց բնակավայրերը կարելով «ձեռք առնել» և սեփական գյուղը կամ մրա բնակիչներին (համապատասխան) գովաբանելը, որ այլ դեպքերում ավելի ընդարձակ է

196
Հարադրական լինում, հայ գյուղական կապակեղզերում թե-
մային մի իմքնուրույն ու հեղափոխական ենթադրաբան է:

105. *Իջիք լայիրները:* Հե/364: Սիրո խոսքերով չտրցալարի երգ է: Տարբերակների՝ 314/8, 9 (հր. Դ), 325/137 (հր. Ե) և մեկնա Հե/364-ի խոսքերում բանաստեղծական պարկերի տարբերություն կա՝

Իջանք չափերն ընդ, թմնեղինք պարզ,
Եւր զմայտեք մեմք էլ զոնանմեք մեկոյ յարդ:

Իբեք չափորմնեղ, փեսնք էդ պատը,
Սատո՛ր, ես գմաղեք փեմմեմ իմ յարը:

Այս խոսքերը կազմում են երգի կրկնակը միայն, և դրանով այդ փարթեքիակները միմյանց մեման են, ասելայն երանմանակները դարձրել են կատարված: Ներկա մոնկը ամենամասքուն է, և ընդիմադրական այսպիսի կիրառված է «եղանակ կապելու» ամենամարտրական միջոցը՝ պարզ կրկնակություն, մինչև մարդի ամբողջությունը լրանա: Երկուսն հիմնականապես լրանում էլ «դժոխդ հեղուկը» հասնում են միմյանմային: Բոլորակ 1-ինը շարունակելի դառնա՝ կապարվում է թեզից ընթացի մոլով՝ «դժոխդ հեղուկը»: Պարզագեղի այսպիսի եղանակները զգալիում են Կոնդրատիկոնի «մարտիկ», թերևս որպես պարզահասար «մեղված» երաժշտական պարզագույն մի միջոց, մի մոտիվ, որը միայն հեղուկ, պարզի շարունակվելու հետ պնդել է ստացուման և որդյակի «դժոխ» ընդունել:

Վերջին հնչյունին երկարաձգումը չի խախտում մեղեդու վարքերային լինելու համաձայնումը: այդ երկարացումը, վերջին հաշվով՝ լոբային հասպոնում կարող է ուղեկալվել նաև մույնավոր պարային շարժումով, մինչև մանբրեզիլը կնքածին հիմնական կամ հաջորդական տան խոսքերը: 325/137-ում հիմնական տան խոսքը կրկնակի է: երբ պար- լայինը նաա տմեծող տովորումն առաջին հնչյունին:

Չայիքը նշանակում է սեզ, սիզախոտով ծածկված վարդագեղերին:

106. *Մարտիկ, մեր դռանը մի դարձա՛մ:* Հե/368: Թեև քննադուժող քրեականները մեղադրում են 3/8 չափ, սայլ մեղեդին զրկում է զլույս չափում, հավասարաբ քառադրող քրեադուժողները: Պարզ չիղծումներ ինքնանքան չէ: Հայ գյուղական մի շարք պարեմներ և պարեմախաղեր կենցաղավարում են և 3/8 (կամ 6/8), և 2/4 (կամ 4/4) չափերով և փոփոխություններով: Ինքնոր փոփոխումները երեղե և ունենում երկու սկզբունքով՝ 3/8-ի և անհավասար եմալումները համապատասխանաբար կերպարայինով կամ «դրամադրադուժով» փոխարինելով, կամ միմյանց հավասարեցնելով: Պարեմերը կամ պարեմադրերը այդպիսի քրեադուժողները դրսեւ կամում փոխել և ունենում մեկ կարպորամ ընթացում, կապված երեմայի արագացմամ և եռանդի ավելացմամ հեղ:

«Մարաթի» իր առավել գործածական, «բնական» վիճակում 6/8 չափով է, կենդ պարզ տրակտորում 2/8+1/8, զույգ ցածրագրերում՝ 1/8+2/8 ռիթմով։ Նման շարադրության կիսմոդիսներ 325/65-ում, այլու կրեսններն են Եղանակի մեղիդիական մասնակի հարաբերյալում և ռիթմական այլ տիպի զարգացմամբ (6/4-ը երկրպակս 3+3 և 2+2+2 քաժամանակներով) մուշմուր։ Անուշտը կրեսններ երգը են ալեկալ խոսքերով, դրոմիյի է, օրիմա, 314/10-ի (հզ. Դ) փարքերակը՝

Մաքաթո, ես էս գնդին մոտեն եմ,
Մաքաթո, խոսա թաղի խմձողեն եմ,
Մաքաթո, կաթմիր խմձող՝ քնալող եմ,
Մաքաթո, ուր որ կնդրաս՝ հնարող եմ:

Հոմիդրասի հավաքած «Մարալու» կրկնակով երգերի համեմատական արախոսկույն կերելի 325 ժողովածուի կապակցությամբ (հր. Է): Ստաճճ մկապեղ, որ այսօրեւ մերկայապէս ժողմանի մնարտոթթմակամ պարբերությոյնը մշտնադիւրի այլ պատճառով է գոյապիշ, չար ժամանք եղանակը, մնարոն ու դիթմոն ըստ երեկոյնի ամենաթմաշարար փոխիլկան, այս դեպքում ուղեկցել է ոչ թե պարի, այլ, խոսքերից դարձելով, պարտանկեամ մի խաղի, որի էությունը է՝ արանման և աղջիկների ատանմի խմբերի միմայնի փոխադարձաբար «ձեռք առնելը» կամ մեկով մշտնա «խաղապովելը», խաղ, որ ամէրդը մաս կանխիլդիւն է «Խաղապովելի» (խմարկան և ամադարկան) որոշակի չարժումներ ու գործողությոններ: Ուստի, այն «Մարալու» փափուրդն խաղեղ է: Նման երգերը, որայն թվում մաս կատարի երդմեան, ինքնուրույն եղանակով մնաւմեր, կազմում են հայ գեղեկական քմարական երգերի թմայնի-ժամրային մի ենթաբաժինը (կերպուն Բ հատորում):

Ներկա խաղերի խոսքային տեքստում եւ յուրա-
քանչյուր տողից առաջ պետք է հնչի «Մարալ» կրկնեղ-
ային բալականությունը:

Նի դատարմ մշամակում է մերս արմնիմ:

Հայտնի են այդ տեղագրի մի շարք տարբերակներ, տպագրված դեռևս «Քմար հայկական»-ում (1868թ.): Բեռնը մի երևույթով:

Մեր դռնը երկու մատամ,
Գլադեք՝ ինչպե՛ս՝ երկու դասամ:
Կռուս զձի ոտ թռնեմ՝
Դարձան գլուխ ու թռնեան:

djv/403

Աղօթիկների մասին կամ ման հեղույալ տողերը՝

Շարաժի մարզպետը հաստատեց:

44445

Լոյս ինձ մեր ու քիչ դառաւ:

d ju/406

Կոմիտասի դիվանում կա մաս հերկյալ 356/2-րդ տար-
քերակը՝

Մեր դռան երկու մասում,
Գյաղեքն նկամ՝ հեղդ դառան:
Ձեռս գլխի որ բռնեն,
Դառամ գլուխով [ու] ռեհան:

Չայիր լիճան մազ պիտերը,
Իմ օրհանկին խազ պիտերը:
Ես ինչ կանեմ թող ընկի,
Իմ յաղոր շախազ պիտերը...

၆-ယျာဉ်

Սա նույն ժամրիմ պատկանող մի այլ երգ է, այսպես
ամեն մի երկտողը միջարկվում է երկտող կրկնակով
(նղամակը գրված չէ):

107. *Քննչային դոկա* էլա: ԱԵ/82, ՀԵ/182: Կոմիսիայի գրառումներում այս չամոլեցի ֆակիլ-ֆիման Ալեքի կամ

Աղեկի մասին, քայի մերկա օրինակից, կամ երբեք այլ երգերը եւ:

Ամբողջական խոսքային տեքստով երգեր եմ և պատկանում եմ, Կոմիտասի քննադատությանը՝ «վիպագրմա-րական» կամ «ամբողջական» և ժամանակակից համընթաց և անհատական դեպքերի» երգայնությունը: Քուրդ տեքստերը (ինչպես և ՀԱՄԻ/59-ում խմբագրված տարբերակը) թերի եմ, ուստի դժգուշ է ասել՝ դրանք մուսուլմանական և մուսուլմանական մասին եմ, թե՛ «ամլականից» հերոսի և մուսուլմանական մամա դիպվածի առթիվ եմ հորինված: Ներկա օրինակը Ալեքի ձեռնարկված և, հավանաբար, արտոմամ դրամատիկական պատմությունում է՝ առաջին դեմքով: Քիչ թե չապ մամուլմամ հաղորդված լինվ տեքստը Կոմիտասի գրառումներում հավանաբար եղել է, քայի մրա «Ամբողջ երգեր» վերնագրված բնագրում (390/2) պատկանվել եմ միայն երկու տողում ու կրկնակի «Խառնում եւլա»-ն:

Դումա՛մ ընդհանրապես մշուշ, քայի այստեղ մշա-նակում է վարտ, արտաստիկի:

Դուստապ — միջուր:

Դուստապ — քանդակված, ձեռնարկված:

Ակնարկված չորս երգերի եղանակները (ՀԵ/182, 302/145, 314/52 և 317/11) թեև ունեն երկնակի ու կատու-լվածքային ինչ-ինչ մեմորիզացիաներ, քայի ամբողջությամբ առնված և երբեմն մաս իրենց քնույթով տարբեր եմ: 314 և 317-ը (հր. Դ) միմյանց տարբերակ են, 302/145-ը (հր. Գ) բնույթով մասամբ մուր է ծանոթագրվող օրինակ-կին, որը հետաքրքրական և կարևոր է որպես հայկական աշուղական օրինի մեղեդիական-պատմական աստիճանի մեղուշ, երբ ֆրագմենտի ազատ (ոչ պարզորակ) կատու-լվածքի ու ռիթմի ազատ տարբերակման շնորհիվ մեղեդիում սրամում է խոսքային արտահայտչականությանը հնարա-վորին չափ մուր արժանապարտություն:

108. *Լուսնակն ամուշ*: ՀԵ/352: Վերնագրված է «Ժողովրդական երգ», ինչպես այս ժողովածուում այլ դեպքերում ևս վերնագրված են Կոմիտասի հավաքած երգերը: Բնագրում ծայրակարգի «ձգվող հնչյուն» միկ-տիկերումարի քառերկամուղ մշան է կրում (*ճըրճապաղ-կիսվեր*, մեր փոխադրությանը՝ *յա*), ինչը վկայում է գրառման ինի լինելու մասին: Լուսն քանն է վկայում մաս «հուլմ» և «քունմ» վանկերի հետ մեղեդիում «ամ-սոդիկ» հնչյունի առկայությունը (մեր օրինակում՝ մի-բեմու), որը սակ կատարողական մի պատ է՝ մամ այլ դեպքերում, հավանաբար, մկարի չառմված:

«Լուսնակն ամուշ» երգի եղանակի և դրա զանազան գրառումների մասին տե՛ս թ. 44 Ծանոթագրությունը: Ներկա մեղուշ հետաքրքրական է մասնով, որ երկրորդ կիսատրամն առաջինի համեմատությամբ տարբերակված է երգվել, և դրանք միմյանց հաջորդել են որպես մի ընդարձակ միասնական ամբողջությամբ մասով՝ առանց միջնադարարի և 10+11 տակտի դիմադիկ կատուլվածքով: Հիմնական խոսքերից զրկված է միայն 1-ին երկրորդը, իսկ կրկնակը երկված է երկրորդ, մեր կարծիքով համե-մատաբար վաղ գրի առնված տարբերակով:

109. *Շով արա, ասրեր քան*: ԱԵ/92: Տե՛ս 1649-ում մուսն երգի ծանոթագրությունը (թ. 43): Նկատեմք, որ այստեղ, ինչպես և 1649-ում, ասրերին ուղղված ինքնուր-մաբերմանկան» ձևով եզակի թվով է:

110. *Սուրբ Կարապետ, քո վանքը*: ՀԵ/357: Կոմիտ-սիկում առումով բնորոշ 1-ին և 2-րդ ֆրագմենտի «ձգված» ավարտներն ու դրանք միմյանցից անջատող դարձաներն են (այն դեպքում, երբ 3-րդ և 4-րդ ֆրագմենտակված են, և սուրպվել է մեղեդիականություն մասական «զու-մարում» հնարի մի յուրաքանչյուր կիրառում): Այս առումով մուսն երգի 302/72 տարբերակում (հր. Գ) հակառակ պատկերվել է. եղանակն իր չորս ֆրագմենտով գրեթե մեկ շնչով «հոսում» է սկզբից մինչև վերջ, կամ, այլ կերպ ասած, մերկա տարբերակի համեմատությամբ ևս նմանը յուրաքանչյուր «խաղաղված» է: Ուրեմն տարբերակներից մեկը հետաքրքրական է իր անշարժ պատմականա-թյանը, մյուսը՝ անընդմեջ հոսողը: Տվյալ դեպքում երգի թուվանդականությանն ավելի բնորոշ է պատմականա-թյանը:

Թեև խոսքերից միայն մեկ քառատող է գրված (իսկ 302/72-ում ընդամենը մեկ տող է), քայի այդ է ակնարկում է ժողովրդի ազգային-ազնայական ծանր վիճակից բխող երգ-զանգարի մասին:

Աղո ճշանակում է խնդրագիր, աղերասագիր:

Քառատողի վերջին «քաղող» (= քաղող) քաղող համգից դուրս է: ԺԽ/269-ում դրա փոխարեն գրված է համգային «կյանք» քաղող: Այս երգի քիչ թե չապ լինվ խոսքային տեքստը գրմեկ մեկ չի հաջողվել: Այլ երգա-րաններում (օրինակ, Ա. Բրուսյանի «Ռամկական մըր-մունքներ»-ում) ինչպե՛ս քառատող շարունակված է սիրա-յին սովորական խաղիկներով:

Ծանոթագրվող երգը, քայի վանքի ինչպեսակումից, այլ էսկան կապ չունի հայ գեղուշ երգարվեստում գոյություն ունեցող «Սուրբ Կարապետի երգեր» ժանրին քաժմի հետ (այդ քաժմի երգերը տե՛ս հր. Բ):

111. *Օ, յար (Ռոմերա ցրտում գնայ)*: ԱԵ/76: Երեքգրի երգ է, հավանաբար որոշակի պարային իրավանակներով կատուլվող պարի երգ: 302/4 մուսն երգը (հր. Գ) քանից չնչի տարբերություն ունի (5-6 տակ-տերը): Ի դեպ, 302-ի 5-րդ տակտում երկրորդ մուսն գրված է եղել երկու տարբերակով՝ մի-բեմու և ֆա: ԱԵ-ում այլ երգերի համեմատությամբ սա ուշ գրառում է, տակը մշված է՝ «Երաժշտություն Կոմիտաս վարդապետ Սո-ղոմոնյանից» (անշուշտ, խոսքը ժողովրդական երգի գրառման մասին է, մամ արեւմտագործություն Կոմիտաս չունի): Սկզբի Օ՝ քայականությունը հայ գոյական երգին բնորոշ չէ, լինում է՝ օ, հո, այ, հա, եւ այլն (302-ում և ՀԱՄ-ում «Հո») է: «Երաժշտ» չ այլ դեպքերում «ցրտում» է (այսինքն՝ ցրտին, ցրտի պայմաններում): Այստեղ երգին հատկապես են քաժմարի քառատող խաղիկներ, որոնցից միայն երկուսն ենք քերել մերկա հատրում: Ինչպես մի շարք այլ դեպքերում, այս երգում ևս կրկնակը ինքնակական մասի խոսքերի հետ կապ չունի:

112. *Լե վը, հո, լե, լե*: ԱԵ/92, ՀԵ/350: Երեքգրի երգ է՝ հայերեն-քորդերն կրկնակային «լեվել հո, լե, լե» (մուկը՝ «լեվել հո» կամ «լեպա»), քորդերն հնչյունը՝ «լե քը հո») քայականություններով: Առանձնահատկությունն այն է, որ երգի մուսն խոսքերը («Իմ աղբեր...») հաղորդող մեղեդիական ֆրագմենտ կրկնակի մուսն մեղեդին է, միմյուսն սովորաբար լինում է դրա փոփոխված, օրինակ, կրճատ-ված ձևը (այսպես և խմբագրված ԵԺԵ/158-ում գեղեղված մուսն երգի դաշնակումը):

Մ. ԵԿՄԱՆՅԱՆԻ ԳԲԱՌՈՒՄՈՎ
ՊԱՀՂԱՆԿԱԾ ԵԳԳԵՐԸ Ե-21
Հրապարակվում են առաջին ամգամ

Այս երգերի մասին ասված է մախարանում: Տեմպի նշումները բնագրում իրաչեղին են:

113. *Ամուշ ծայն ումիս, քմար:* Ե-21/1, ք. 1: Իր խոսքային տեղադրությունը կարող էր այստեղ չլինել: Սակայն, հետաքրքրական այն մեղիներով է, երբ քաղաքում աղեղնաված և տրամադրված սիրողական ուղամասկողինն այս կամ այն հաջողությամբ հաղթանակված է զեղեկական եկեղեցիներով հյուսված նղամակ (սկզբումը մնամ օրինակներ կա) մաս Կոմիտասի ք. 318 բնագրում: Ամկախ դրամայի էլ, հայ ժողովրդական մեղիական ոճի ասեմաններում (որոնք ինքնուրույնյամբ բավականին լայն են)

43.

Ա - մուշ ծայն ու - միս, քը - մար, քեզ ծոտ կա
քա - զում իջ - մար, լա, լա, լա, լա, լա, լա,
լա, լա, լա, լա, լա, լա, լա, լա:
2-րդ ամսն սկզբը՝
ես վարդ լի - միմ, դու առ - խակ,

114. *Շորորա, Սալար:* Ե-21/1, ք. 2: Գեղեկույնի Սալարի ամուսին գուլարեյի (Գուլեյի) կամ, ըստ Ե. Լալայանի «Ջավախի բուրմունք»-ի, գուլաներից Արշակի ողբերգական մահվան մասին հիշված և լայնորեն տարածված բազմաթիվ երգերից մեկումը կլինեն մաս 302/5-ում (հր. Գ), իսկ դրամից առաջ էլ՝ «Շամրային» ժողովածուում (հր. Բ), ուր կրելվեն երգի մամրամասն խոսքային տեղադրությունը և համապատասխան ժամանակագրություններ: Բոլոր դեպքերում «Շորորա, Սալար...» երկտող երգի կրկնակն է կազմում, բայց բուն տեղադրում և ասվում է նույն եղանակով, որն այս երգում պատմողական քննության կարճատև մախարատալան է: Երկու տարբերակ մեղիական կերպարանքով խմբում է 302/5-ին, որտեղ երգը չարադրված է համեմատաբար ընդարձակ երկմաս կառույցով՝ լրով ու կրկնակով: Բնագիրը փակվելիքի բաժանում և չափ չունի, մեր նշած 6+5+5+6 մետրեր կառուցում է լինել մաս 6+5+6+5 տարրերակով:

«Թափափում» այստեղ մորապսակ Արշակն է: «Ջավախի բուրմունք»-ում այդ քառատողն է՝

Թափափումը մարտն թախտին,
Միք հախտա կընցա թախտին, —
Հոգի փոքի լուսու փախտին...
Շորորա, Սալար, չորորա:

կա եկեղյային մի ոլորտ, որը չոչափման միահավասար եղեր ումիս ազգային մեղիական թե՛ գյուղական, թե՛ քաղաքային և թե՛ աշտուղական ու մույնիսկ սազամադական մեղիական հետ: Այս երգը կարող է համարվել այդ ոլորտի կողմնակից, և սրա հետաքրքրականությունը մասնաջայ է: Բավական զանազանիկ եղանակով կա մասնա 302/5-ում՝ ավելի մոտիկ քաղաքային, քան թե գյուղական ոճին, ավելի ըմդարձակ՝ 4+4 քառադասի կառույցով, բայց մասնավորապես կաղամասային տակտերը յուրաքանչյուր սեղման: Այդ տարբերակը ԱԵ-ում այլ ձեռագրում է հավելված և ընդհանրապես կոմիտասյան գրառումների հետ կապ չունի (մույնը կա Ս. Ամարումու երգարանում՝ միայն 3/4 չափով): Այնուամենայնիվ, ստորև թերում ենք այդ ԱԵ/105-ը՝ ցույց տալու համար, որ մերկա Ե-21-ում կենսաչափի (3/4) տակտի երևան գալը պատահական չէ:

115. *Միմունք ելալ էմ դաշ:* Ե-21/1, ք. 3: Խոսքային քոլմանականությամբ, կոմիտասյան քառող ասած, մահերգ է: Սակայն նղամակը պարային հիթական կերպով ումիս և, չնայած կրկնակող կարճ դարձվածքներին, բավականաչափ չի ընկալվում որպես պատմողական, ինչպիսի քննության անհրաժեշտ ու սովորական է մնամ երգերի համար: Թերևս մեղական մի այլ հնարավոր մեկմասնանում (ի դեպ, բնագրում տակտագծերը հետագայում են նշանակված), ինչպես, օրինակ՝ (3+4) + (3+4), մասսերը եղանակի այդպիսի քննության երևան քերելով:

Նյութերից երևում է, որ մահերգերը, ինչպիսին են մասնախորդը և հաջորդ երգերն այստեղ, մույնպես հետաքրքրել են Կոմիտասին: 1901թ. «Շամրային» ժողովածուում (հր. Բ) մա հարույն քառիվ է համակարգել դրամի, հեղապարտում մի երկու մեղի մասնա և մեղիական կամ երգչախմբի համար: Այստեղ խոսքը միայն մեկ տունն է, չարունակային կարող էր լինել ակնարկվող դիպակների մեկարագրությունը, հասարակության կամ հարազատների վերաբերմունքը և այլն: «Դաշը»-«մաշը» համգով տողերը միմ երգերում շարժ են կիրառված: Ժա-ում այդ համգարաբերով միայն մեկ տուն կա, որը ոչ թե Միմունք, այլ Կարդուանի մայան է, Կոմիտասն ումիս մասնա Սերիանի վերաբերյալ մույն համագրությունով երգ (302/346, հր. Դ), «բաշը» և «մաշը» տարբերակ կա Ամուսին և Աշխենի

երգերից մեկում: Այս բոլոր երգերի «աղիթը» հերոսի սպանությունն է:

Դաշը — այս դեպքում սարալամը:

Դոշը — կտրծքը:

Դուզը — հարթավայր, հարթ տեղ:

Լաշը — դիակը կամ դիակով դառաղը:

116. *Մեծին սարսիլի որդին*: Ե-21/2, թ. 4: *Սարար* — պարճառ դարձողը:

Մահերգի մի այլ, համեմատաբար ընդարձակ և դրամով ավելի շահեկան մոտ է: Մեղեդին շարունակ կրկնվող պարզ պարմեղական մասնադրությունն է, այլ ունի իր դեմքը: Ի դեպ, հեղափոխական է մասնավորապես ծայրակարգը՝ սակավ համոզիչ փոխադրական (և ոչ լոկալական) հնչյունաչափով և երգի սկզբում 4-րդ աստիճանի օժանդակ հեմակեֆային դերով: Բնագրում եղող խոսքերը միայն կրկնակի երկու փոփոխում են: Բուն խոսքերը կամ զամազան երգարաններում, շարք փոփոխով, քայք միջոց խառն ու աղճարված: Դժվար է, սակայն, կռահել երգին հիմք ծառայած դիպվածը՝ գեղեցիկի Շողերին (այլ դեպքում՝ Մարտին) առնանքի են և միայն Խեչոյին սպանել: Լույս երգը կա մաս Կոմիտասի 325/174-ում (հո. Ե).

*Խեչոն գնաց Բայազետ,
Յուրը դիպավ բողաճո,*

*Այ սարն ի, սարն ի, սարն ի,
Քաղաքն ընձր ու ավն ի:*

Ծանոթագրվող երգը հեղափոխական ձևով եկմայանը

44.



Բնագրում բերված խաղիկը զգրված ենք մաս ԺԵ/476-ում (թ. 2651), ուր կան 2-րդ փողի և այս փարբերակները՝

Ամպեղովանի բռնեղ ես,

(քաղաքադը մույն այս ամպեղովանին է), կամ

Սալամ կարալ բռնեղ ես:

325/213-ում (հո. Ե) մույն երգը ռիթմային և ելեշային թեթև զամազանություններ ունի, որոնք, սակայն, բավական փոխում են երգի հուզական բնույթը. «կեղտագծային» ռիթմի պարճառով այս դեպքում մեղեդու ելեշները մնամեղական են հառաչանքի:

118. *Դե գյուղում, մայ, մայ*: Ե-21/2, թ. 6: Վիճակահանության ծնաի երգերից է, քայք մասնավորապես այդ

մշակել է դաշմանության համար, որից մեծ փոխադրել ենք խմբերգային շարադրություն և զամազան երգարանների խոսքերը լրացրել (տես *Մ. Եկմայան*, Խմբերգեր և մեմերգեր, Ե., 1970, էջ 10 և 120): Հրապարակվող գրառման կտրին մարիտով ուղղագրված է մեղեդին այնպես, ինչպես մշակված է մույնամուտ խմբերգում:

117. *Տարան Լուրարս, փարան*: Ե-21/2, թ. 5: Բնարակված պարերգ է, որի մեղեդին դասական «գունարկող» կառուցվածքի (2+2 և 4 փակվող) կամ այլ կերպ՝ հիմնական դարձվածքի, դրա փարբերակված կրկնության և հաջորդող «ընդհանրապահման» պարզ, քայք բնորոշ մեղեղ է: Երգը հարկադրված է մեմերգի և խմբի կարարման: Մեմերգի համար եղանակն առանձին գրված է, միայն մեկ քառափող խոսքն է գրված, կա մաս ծանոթագրություն «Խուճը կրկնում է «Տարան Լուրարս, փարան»»: Անշուշ, մեմերգային մասը կարող է կարարվել կրկնեղի մույն լրիվ եղանակով (երևի հենց այդպես էլ կարարվել է, և այդ պարզառառով է, որ առանձին գրված է): Սակայն, այսպիսի դեպքում, աղբյուրաբար մեմերգի համակարծրամտությունից, կարծես անհրաժեշտորեն, կլքվեցին եղանակում գոյանում են «փոխական» բնույթի փոփոխություններ, որոնք հմարակող միապատկարությունից խուսափելու միջոց են դառնում: Այսպես, օրինակ, փոխադրված մեմերգային մասի առաջին երկու փողերն ամենապարզ կերպով փարբերակվելու միակարակով ամբողջությունը կարող էր ընդունել հեղափոխական ձևը:

Ծնաին են վերաբերում կրկնակային «Դե գյուղում» խոսքերը, միմյույնի որպես հիմնական խոսք գրված միակ քառափող «ստվորական» սիրային խաղիկ է: Լույս երգը մույն խոսքերով, քայք ավելի սեղծ շարադրությամբ, կա 325/124-ում: Այստեղ եղանակի փոփոխական աստիճանը (մեմ օրինակում՝ ռե-բեմոլ — ռե) միայն ցածր վիճակում է, և ամբողջությունը՝ մաքուր կվարտա ցածր դիրքում: Երգն օգրագրողված է Կոմիտասի «Վիճակի» շարում (ԵՊՀ/392), որտեղ մեղեդին մերկա փարբերակից ելեշային մկարտի զամազանություններով, փոփոխական աստիճանը միայն իր քառեր վիճակում է և հիմնական խոսքերն արդեն բուն վիճակահանության երգերից են՝

*Մաղիկ ունի՞ն ալա յա,
Այա չի, ալվալա յա,
Հեռու տեղ մի յար ունի՞ն
Նառն հաղիկ, լալա յա:*

Պարայանն ռիթմական կերպովանցող, ծայնակարգային և ելեշային տարբերակման կիրառումով, դասական «գումարման» սկզբունքով (2+2+4) քառակուսի կառույցված այս պարզագույն եղանակը բնորոշ է վերջավորող հնչյունի ոչ քավարար կայունացումով և, ուրեմն, ծայնակարգային ամսավարկությունով: Պարզառան այն է, որ եղանակի կարծ տարածություններում (ամեն մի մասնադասության մեջ) գրեթե է ունենում ծայնակարգի փոփոխում (մոդուլացում), և մասնադասություններ է թե՛ իրենց սկզբում և թե՛ վերջում թույլ են տալիս ծայնակարգային տարբեր ճանաչարանումներ: Այդ հատկանիշն արդյունավետ օգտագործված է Կոմիտասի վերջ հիշատակված քաղամայն ճշակման մեջ, որտեղ եղանակի վերջավորող հնչյունը (մեր համայնությանը՝ դ-ն) ընդունված է որպես մրա ծայնակարգի վերջնական հիմնահնչյուն: Կոմիտասի հավաքած վիճակահանության երգերը (և այս երգի տարբերակը) զետեղված են ժողովրդական երգերի Բ հատորում:

119. *Դուռ քայ արեք, մարդ նմ ես:* Ե-21/2բ, թ. 7: Պարզագույն յայն է, «քաղկայան» ընդամենը երեք տարբեր հնչյունից, երկու տակավորման գրեթե չփոփոխվող ռիթմական պարկերով: Ըստ երևույթին, գրառողին է հասել պարզեցված վիճակում՝ և եղանակը, և խոսքերը: Խոսքերը ինքն այդքան են գրված, և ըստ բովանդակության ղեկար է որոշել, թե երկու երկտողներից որն է երգի հիմնական մասը, որը՝ կրկնակ կամ կրկնեղ: Երկուսն էլ կարող են լինել և՛ այն, և՛ այն: Բնագրում սկզբնական երկտողի մասը եղմանյանի ձևերով նշում կա՝ «Խումբը պարասխանում է և կրկնում միևնույնը»: Այս ոչ շար պարզ գրված դիտողությունը պետք է հասկանալ՝ խումբը պարասխանում է՝ մենեբրգի երգած եղանակը մույնությանը կրկնելով:

Տպագրված բանահյուսական նյութերում երկու երկտողն էլ ունեն շարունակություն՝ քառատող շարադրված. Լուսինը՝

*Դուռ քայ, քարի մարդ նմ ես,
Մի լամբատի վարդ նմ ես,
Ես մի խնդրի հայ աղջիկ՝
Ձեր տան համար գարդ նմ ես:*

ԺԽ/481, թ. 2694

«Վանա սազ»-ում կա մաս եռատող ուղանավորող տարրերակ.

*Լամբատի իմն վարդ նմ ես,
Դուռ տպ, պարի մարդ նմ ես,
Կոծեն թեռ այդ ՚ի իրեն:*

ՎՄ1/42

Երկրորդ՝

*Ձում ա գառի տարեղ,
Շամկում մեծ-մեծ քարեղ.
Հոռն ու մոլից ամուշ ա
Քվոր սիրում աղջիկը:*

ԺԽ/265, թ. 1083

Լամբատի նշանակում է քայսփի դուռն ընկած, քայսփին ապավինող:

«Քվոր սիրում աղջիկը» ասելով, երիտասարդ աղջիկը ակնարկում է իրեն և իր սիրածին:

Այս երգի մի տարբերակը խոսքի և եղանակի ռիթմի ամնշան զանազանությամբ կա 325/165-ում (ԽԲ. Ե):

120. *Վարդ կոչիկ:* Ե-21/2բ, թ. 8: Միայնքն բովանդակությամբ քաղաքային ժողովրդական զուգերգ է: Խոսքերը պարկերում են աշուղ Ֆիզահուն:

Ֆիզահուն՝ Գրիգոր Կարապետյան, ծնվել է Ալեքսանդրապոլում 1847 թվականին: Աշակերտել է աշուղ **Ջահրիկ**՝ Աշուղյան մկրտությունն ստանալուց հետո եղութներով շրջագայել է Արևմտյան Հայաստանի քաղաքներում և Կոստանդնուպոլսում, 1870-ական թվականներին մորից և մշտապես բնակվել է Ալեքսանդրապոլում, համոզես եկել արձառանձնեցում, մասնակցել աշուղական զանազան հավաքությունների: 1888-ին Թիֆլիսում պարսաղակվել է մրա առաջին ժողովածուն (գրե՛ս մաս «Մուլիկը» երգի ծանոթագրությունը) «Ալեքսանդրապոլյի աշուղ Ֆիզահուն երգերը» անվանումով և հետևյալ առաջաբանով՝

«Ձեր առաջն է գայիս, սիրելիք, մի ժողովրդական երգի բանաստեղծությունները. մի երգիչ, որ բոլորվին գրել-կարդալ չգիտեր (Ֆիզահուն կուր է եղել - Ռ.Ա.), այլ ասավածային քնադուր գեղեցիկ ձերթով մկրվել է ժողովրդական երգչության՝ բանաստեղծություններ հյուսելով»:

Գրքի 41-րդ էջում «Վարդ կոչիկ» երգի տրամավորն է: Ըստ երևույթին, սկզբում այն երգվել է թուրքերենով (այս մասին Ֆիզահուն ինքն է ակնարկել), մի երեսույթ, որ հայ իրականության մեջ եղել է, հետո փոխարդվել է հայերենով: Աղբյուր լիով ուղանավորը.

— *Մեր տան մեջը քնող տղա,
Կարմիր խնձոր ծախող տղա,
Վարդ կոչիկ գրմող տղա,
Տղա, որկե՛ վարդ կոչիկ:*

— *Ձեր տան մեջը քնել չեմ ես,
Կարմիր խնձոր ծախել չեմ ես,
Վարդ կոչիկ գրել չեմ ես,
Իմ մորս չե՛ վարդ կոչիկը:*

— *Լավ օրս եղավ այն ու վախ,
Կորուսի կոչիկն, ախա՛հ,
Հայի տղա, հողո՛ղ մարդոց,
Տղա, որկե՛ վարդ կոչիկ:*

— *Որ մորս չե՛ ո՛րտից ճարեմ,
Երե՛ խոսքը կկարգաբեմ:
Ազնիվ աղջիկ գրել չեմ ես,
Իմ մորս չե՛ վարդ կոչիկը:*

— *Ես մի ամբաստան ծաղիկ եմ,
Մնող երգող արունիկ եմ,
Պարկերովս գեղեցիկ եմ,
Տղա, որկե՛ վարդ կոչիկ:*

— *Ես գիտեմ, դու աղունիկ ես,
Մթուղդ ինձի մորկի ես,
Հասակովդ էլ փղորիկ ես,
Իմ մորս չե՛ վարդ կոչիկը:*

— *Մի մնաղ ինձի պարտական,
Աղջիկ եմ տապառս տարեկան,
Ես կլինեմ քեզ սիրական,
Տղա, որկե՛ վարդ կոչիկ:*

— *Ինչո՞ւ մնամ քեզ պարտական,
Կամո՞ւ տան հաղար դառնական:
Թե՛ կլինեմ ինձ սիրեկան,
Ճարելու եմ վարդ կոչիկը:*

— *Մնացիդ եմ սուգ-անավոր,
Կանուրս չեղա փառավոր,
Երե՛ր Ֆիզահուն է մեղի քաղոր,
Տղա, որկե՛ վարդ կոչիկ:*

— Մի մնա դու սուգ-սևակոր,
 Վարդովը եղիր թագավոր:
 Թե Ֆիզահն է մեզի քափոր,
 Իմ մուրս է վարդ կոշիկը:

Կոմիտասի գրառումներում (օր. 426/6) խմբագրական քննության փարբերություններ կան՝ «Կամիս» փամ հազար դահեկան»-ի փոխարեն «Կուզես՝ կ'փամ հազար թուման» է, փամեչորսի փոխարեն՝ փամեմուք: Հնարքորակամ է մաս, որ ժողովրդի մեջ «խմձոր ծախտը» դարձել է «խմձոր քաշխող»։ Ինչպես հայտնի է, կարմիր խմձոր րաշխել (մվիթել, համձմել, ուղարկել) սիրտ խոս- փովանություն և ամուսնական առաջարկության խորհուրդանում է:

Ֆիզահին ընդհանրապես եղանակներ չի հորինել, այլ գոյություն ունեցող մոտիվներ (պետք է նմադրել՝ մախասիրան ելեշմերը ամիրածեղ Կառուկանձալին ձևավորումով) հարմարեցրել է իր ուրամավոր-երգերին (իրապես դա՝ էլ մի յուրաքանակ հորինում է): Տվյալ դեպքում, «Վարդ կոշիկս» երգվել է Ալեքսանդրապոլում

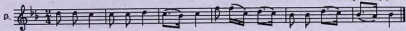
գոյություն ունեցող հիմ, ավանդական երգերի ելեշմերով հյուսված եղանակով (համեմատիր, օրինակ, «Նուբար, Նուբար» երգի կամ «Կալուսի պրկեն» հարսամենկան հնավանդ մվագի ելեշմերի հետ): Այդ եղանակը կարճ ժամանակի ըմթացքում, արդեն «Վարդ կոշիկս» խոսքերի հետ կապված, լայնորեն ժողովրդականացել է, և հենց Ալեքսանդրապոլում գոյացել են դրա մի շարք փարբերակները: Այն դեպքերից է, երբ մույն եղանակը հանդես է եկել ծայրակարգային փարբեր թեմամներով, ելեշային ու ձևային այլազանությամբ, փարբեր աստիճանի մեղեդական մախավորմամբ և մույնիսկ մեղրական փարբեր հիմքերով: Նույն եղանակի ավանդականությունն ու փարածված լինելը հաստատող մի կոմկրիտ փաստ էլ Կոմիտասի՝ Օշակամում գրառած «Գրկով գրգռվ ըլմն» երգն է, որ «Վարդ կոշիկս» երգի եղանակի մի հաջորդական փարբերակ կառուց է մկարվել: Ստորև «Վարդ կոշիկս» երգի մի քանի գրառումներ և «Գրկով գրգռվ ըլմն» երգի եղանակը (ընթված են մեկ փո- մայմությամբ)։

45.

Մ.Մանուկ



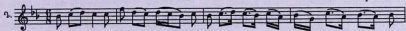
Զ.Կարա-Մուրզա



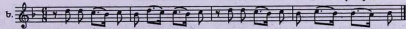
Ն.Տիգրանյան



Համբաստ



Մ.Քրտայան



Կոմիտաս

2.

3.

4.

Կոմիտաս

5.

Կոմիտաս

6.

գր-կով, գրդ - կո - վեր Ը - Նիմ, սի-րուն, սղո - տո - վեր Ը - Նիմ:

«Վարդ կոչիկ» գործնականում եղել է և՛ գուգուգուգուցողությամբ մյուս (նվագող կամ առանց նվագի), և՛ երգելով գուգուգուցող ու շուրջալարի մյուս, և՛ զուտ նվագային եղանակ: Վերջ թերված տարբերակումները կապված են եղել մաս եղանակի այդ քաղցնակողմանի օգտագործման հետ (օրինակ, հաջորդաբար մածոր և միմուր թեքումով կատարելիս, միմուրը հատկապես էլ մեծակատարին, իսկ մածորը ծառայել է որսիս նվագախմբային կրկնելով): Ինչպես ծայրնակարգի, այնպես էլ մեքերի, ոչիքի, զարդարանքի այդ տարբերակումներն ամեն մի առանձին դեպքում գեղարվեստորեն արդարապես են: Դրանք ընդհանուր առմամբ կազմում են հայ ժողովրդական այդ եղանակի գրավչության մի կարևոր գործոնը, իսկ թերված օրինակները միասին վերցրած ցայտուն պատկերում են հայ ժողովրդական մեղեդիական արվեստին հատուկ նորակերտությունը:

«Վարդ կոչիկ» այն երգերից է, որոնք Կոմիտասը 1899-ին Գեորգիանյայում, Միջագային երածարական ընկերության Բեռլինի մասնաճյուղում իր դասախոսության ընթացքում ցուցադրել է: Դեքեր է նեթաղի, որ դա եղել է հենց այս՝ ծանոթագրվող Ե-21 տարբերակը:

121. Գայի արժեք, բոնի յոր: Ե-21/3, թ. 9: Դարային ոչիքական կերպովանքով փոքր քնարական այս երգը համեմատաբար զարգայած «ռոմանտիկ» նմուշ է, մաս եղանակային ու ժանրային մեմորիայով շատ եղբոր ունի «Անավարտ քաղի յուս» երգի հետ (302/112, հր. 1), որը ժողովրդական կենցաղում «Հազար երեկն էմ արվոր» ուրախական-կատարային տողերի միակցումով (կրկնելով) վաղուց ի վեր դարձել է հարամեկամ գրոմախմբությանը պարզադիր ուղեկցող երգ:

Ընդարձակ երկմաս կառուցվածք ունի, առաջին պարբերությանը՝ մայադատությունների քաժամումով, երկրորդը՝ առանց քաժամման, միջանցիկ: Տվյալ գրառումը երկու առանձնահատկությամբ տարբերվում է 302/55 և 325/42-ից (ուր. Գ և Ե). մեկը՝ 1-ին երկու մայադատությունների և 2-րդ պարբերության սկզբի շունչը (պատկեր)

նշված չէ, և դա գրառողի քայքայողում է, քիչ թե չապ «ամմեղ», որովհետև այդ պատկաններն ինքնուրույն ինքնադրվում կամ հասկացվում են, մյուսը՝ չմայած երգն իր արմատում պարբերական մեքոր ունի (6/4), 1-ին մայադատությամբ երկու ֆրագմենտի և երկու պարբերությունների վերջավորությամբ տակտերի 1/4-ով պակաս են (5/4): Նման ֆրագմենտում վերջին հնչյունի կարճացումը գործնականում տարածված երևույթ է եղել, այդպիսի «թերի», քայք միշտ գրված տակտեր կամ այս հատորի այլ երգերում ևս, կլինեն մաս հաջորդ հատորներում: Ներկա դեպքում, մայադատություններն սկսող պատկաններն ուղիղ փակագծերում նշեղով համընդուն, վերջավորությունների այդ «թերի տակտերը» մենք թողել ենք մույնը և ցույց տվել մեր նշած չափը փոխելով:

Նուսքային կրկնակումը քաղի և կար (քրդերեն) նշանակում են գառն և ուլ, չալ՝ տուրակ, մալ՝ ինչք (մասնավորապես՝ լեկան անասուն), կաք, արծի: Ընդհանրապես խոսքային այդ կրկնակը գրառված է զանազան տարբերակներով. այսպես, օրինակ, Ս. Ամատումու տարբերակում «լորիկ»-ի փոխարեն «լորիկ» է (երգն ինքը անվանված է «Մշիկի լորիկ», որ քրդերեն «լորիկ»-ի ծայնամանությունն է գոյացել, քայք «Օրոր»-ի հետ կապ չունի: Իսկ դրա հետ թվարկվում են՝

Քաղի են, կար են, մալ են, ճալ են:

(Ճալ այս դեպքում նշանակում է հույս, միջոց): Այստեղ (Ս. Ամատումու օրինակում) առաջին երկու ողջույնների մուր, վերջին Կոմիտասի ձեռքով գրված է դրանց «գառն» և «ուլ» թարգմանությամբ: Այլուր համդիպում է մաս «քաղի են»-ի միայնակ գրությունը («քաղի են»), որ ամփնվում է քրդերեն «գառնուկ» ձևի հետ:*

* [Մենք հավան ենք համաձայն «քաղի են» միայնակ գրության հետ, քանի որ դա իսկապես առնված է քրդերեն «քաղի են» ձևի հետ, որ նշանակում է «իմ գառնուկ»: Երբեք վերաբերում է մաս «կարի են», «մալ են» ձևերին: Առանց վերջին գրության դեպքում «են» մասնիկը դառնում է օժանդակ քայ, որով աղավաղվում է երգի իմաստը: — Գ.Գ.]

122. *Քնկե, քնկե, խորոտ աղջիկ:* Ե–21/3, առանց համարի: Կոմիպասի գրառումներում այս սիրային զովեր-գի փարբերակներից մեկնա Ե–21/3-ին համեմատաբար մոտ են 302/12 և 325/220-ը (հոր. Գ և Ե): Աղջկան հատկապես մեծան զովաբերից առավել փարածված են «քնկով» և «խնկով»-ը: Մ. Եկմայանն այս երգը մշակել է մեմակափարի և երգչախմբի համար, դաշ-մամուրի նվագակցությամբ: Բնագրում «միայնակ» երգվող հատվածի համար կրկնության մշան դրված է:

123. *Էսոր ուրբաթն պաս ա:* Ե–21/3բ, առանց համարի: «Ուրբաթն պաս» (ուրբաթի, ուրբաթ օրվա պաս) արարահայրությունն էլի համդիպել է: Մեծ մասամբ, սակայն, «Ուրբաթ ի, պաս ի» (ուրբաթ օր է, ուսրի և պաս է) ձևն է:

Բնագրում մշված է՝ «Տն՛ ի «Բնար Մշեցվոց»՝ քանակախառնակն այն ժողովածուն, որ Կոմիպասը երգեր հավաքելիս, հատկապես սկզբնական շրջանում ձեռքին ունեւ: Այդ գրքույկում այս երգը՝ «Դեհե, զըմկ, զըմկ, դեհե քան» կրկնակով 26 փոքատային փող է՝ խոհական, սիրային, կատակային և այլ ռովանդակությամբ: Հետևելով Եկմայանի մակագրությանը, ինքում ենք այդ փոքատը, որ մշանակալից հետաքրքրություն ունի ոչ միայն որպես ընդհանրապես ազգագրական մուշ, այլև որպես կրկնաբերգալիսակ. մեկն այն մուշներից, որոնցում քազմապիսի ու փարօրինակ «իդարաթությունների» հետաքրքրաշարժ հաջորդականությամբ ըմբայցրում, կարծես ի միջի այլոց, արարահայրվում է ժողովրդական իմաստություն, շոշափվում են «լուրջ խնդիրներ»:

*Էսոր ուրբաթ ի, պաս ի,
Մրդիկ արծեթն քաս ի.
Մրդիկ, մալու մը կնմա,
Աշխարհը մարդի չի մնա:*

*Մրդիկ սիմի սմտուկ էր,
Կտորավ էմ սիմի սմտուկ,
Թուավ էմ կարիպ մմմտուկ,
Թուավ պամերիկ սար ելավ:*

*Տ՛լմեմ պամերիկ սարեղայ,
Խուլիկ ուշաթափ էմմ,
Կուպա որ ձեռքն առնեմ,
Թալեմ քրեմ, էրիքմ:*

*Մոխիրն խում ոսկեղում,
Մախա քինն իմ մակտում,
Մարմիք քինն իմ մարում,
Կուպա քինն իմ ձեռքում,
Թամար քինն իմ մեղքում,
Գուպաղ քինն իմ ուրում:*

*Մոքոր, դու աքի գմա,
Շապիկ քր խամ ու գմա,
Մոխրաջրով վանամ,
Թափ փամ, վրո կրեմ փոմ:*

*Յարիկ, դու աքի գմա,
Շապիկ քր խամ ու գմա,
Մապում քրով վանամ,
Թափ փամ, վրո ծաղիմ փոմ:*

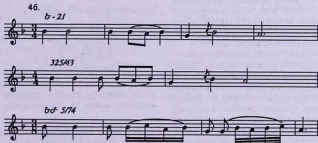
ՔԼՎ/31

Եղանակը, ելնշային մանր փարբերությունների հեղանակ-քով, այլ փարբերակներից (օր. 302/11, 325/75 և այլն) զանազանվող փոքր-ինչ արխայիկ զույմ ունի այստեղ:

124. *Մյու սարեթ մշուշ էր:* Ե–21/3բ, առանց համարի: Նշված է՝ «Յայի»: Սրորև փարբերակների մեղեդիներից բերում ենք հատվածներ՝ լույս փալու համար հայ ժողովրդական պարերգերում, մասնավորապես պարզագույն մուշներում համդիպող երևույթ.

ա. Նույն պարերգը (մույն եղանակը) կարող է ըմբանալ երբեմն կնմ, երբեմն զույգ չափի մեջ դրվող ուղծական պարկերով, մայած փլյալ դեպքում սկսողն ինչ չափով կսկսի երգը և, ըստ այնմ, կրամի պարը (ի դեպ, չափը և ուղծական պարկերը կարող են փոխվել մաս պարի ըմբայցրում, փնն մաս թ. 101 և 106 երգերի ծանոթագրությունը):

բ. Կախված փոմայից, եղանակը կարող է հավելյալ «գարդարամբ» կրել:



Հայ գյուղական այն պարերգերից է, որոնց կարճառուտ եղանակը «հատկապես է» մեքենայաբար–մուլմուլայամբ շարունակ կրկնելու: Այս դեպքում հմարավոր «վերջին վերջավորություններից» մեկը կարող է լինել կրկնման

հնչյունից մեկ աստիճան ցած եղանակ հնչյունը: Կա այս երգի կոմիպասյան մերթաշնակումը (կադադույն աշխատանքներից), որտեղ կրկնելու սկզբունքը պահպանված է, քայլ մեղեդու վերջին հնչյունն էլ մերթաշնակված

և որպես մաժոր եռահինգումի փրկելիս լինում, եղամակին **մաժոր** եղանակ հաղորդելով, այդ փրկելիս ցած ընկած աստիճանով, որ մեղեդու մեջ հանդես չի գալիս, Լեմիդասը դիտել և որպես արժեքնալից փրկում (այն մասն «Արագն եկավ» երգի ծանոթագրությունում կա հաղորդում):

Խոսքային տեքստի տարբերակներից մեկում՝ ԶԽՎ/44 և 325/43-ում կրկնակի թափանցիկություններ են՝ «Հարմար, հարմար, հարմար»:

125. *Հինք ու զինք Կամ յողորմում:* Ե-21/ՅԲ, թ. 11: Նշված է՝ «Յալի»: Տնամբ ոտսեղին գրված է՝ «Եստոր» (արագ): Վերը (9-ում) ասված էր, որ Եամիրամն առասպելի հետ կապված թուր ջրերը պարային ոխմով են, պարեղեր են: Այս մեկը 325/138-ի թերևս ակնի պարզ տարբերակն է: Նշելի է մեմակալարի և խմբի յուրաքանչյուր հաշորդակամութայն շնորհիվ լրայալը դիմաբնդը, խումբը կազարում է ոչ թե ինքնուրույն երգա-մաս, այլ մաներդի երգամասի երրորդ մտրիվը: Ձևի տարրերի այսպիսի «ստույգվանաթայն» համակն չի հան-դիսում հայ ճեղցկական պարերգերում:

126. *Գլուխը օղորմ:* Ե–21/4, առանց համարի: Եղանակը հիմնական կերպովածրվո պարային («վեր-վեր»): Խոսքերը, սակայն, ցույց են տալիս, որ այս պատգամը երգել է որպես վիպականորեն պատմելու միջոց: Դա արմուղականություն է երևան բերում մաս եղանակի հիմնական մասի չափադասության լրացումը, որը մրս վերջին երկուստիվ մտքովն ընդարձակված կրկնելով («յար» հա-վերումը եղանակի ղարմնելով ու դրամով մաս հիմ-նական եղանակի շատակակությունը կորստելով), վերջին պատկերի ուժով մասում տրեղծել է «ամանասնի» դարար, ինչն այս դեպքում եղանակի՝ որպես շուրջպատկերի եղզ պատգամընելու հավանականությունը պակասեցնում է: Օմորդարգրվող մնողը համարողելով՝ ք. 99 եղի հնը, դեմումն ենք, որ հայ գլուխակն եղեղի եղանակնելում պարայինության և պատմողականությունը տրեղծել (քազ-մապալ) հարաբերողություն կարող են լինել, եղք ք. 99 եղզը («Զայանն նկալ») պատմողական տրեղծող շուրջ-պար եղ, ապա այս մնողը պարային կերպովածրվո պատմողական եղզ է: Նույն եղի 325/83 պարեղեղական եղանակը շարաղղակն է 11/8 (6+5) շափով, և դա յուրովկանն ընդարձակել է այդ եղանակը որպես պատմ-ելու միջոց արդարողելու հնարաղղությունը:

Ե-21-ում, ընդհան և 325/83-ում, խոսքերից կրված է կրկնների (կամ՝ կրկնակների) առաջին երկուսը միայն: Ամբողջությունը գրվում ենք 17-ով/17-ում (ամվանված է պարզապես «7-երիկ», և այս երբը ևս, հավանաբար, համոզմամբ Մուսայիվ ժողովածուի երեքից է): Այսպիսի տիպի տեղադրել երկուսը, ետադրել (համա՞ն) 3-րդ տողը կրկնված) կամ քառասուղի տներին ազատ հաջորդականու-թյամբ չափածո շարադրված պարունություն է Արևոյան Հայաստանին Կեն գոյություն (Վանի վիշապին՝ Մարյոյ ձոր գավառում, Վան քաղաքից 16 կմ հարավ-արևմուտք)՝ փոխի ունեցած մի դեպքումի մասին, այն է՝ հայ հունիկ, «գործի և գեղեցիկ երիտասարդ» Հակոբին, նրա արա-ծելքած անասունները կողանալու մպարտակով, քուրդ Մարտուն և Զյադուն (հավանաբար ընկերները) դավաճա-մարար սպանել են.

Երեմյա կերտն աղբյուր մի կեր,
Հակոյ այքեր սև ցուր իկեր.
Հակոն առուն թոեր ի,
Մալոն փնչեն բոներ ի,
Քյալոն խամյալ զարկեր ի—
Յամա՛ն, յամա՛ն դեղիկո...

Դիպլոման ըմկալվել է ռոքերզակամորեն, արժամայել է հասարակության ուշադրությանը: «Մոկայա Միքդա» դույզազենների մամ (ու թերևս դրա ազդեցությամբ) այսօրեղ էլ կան՝

Խաբարդ ցարեք Վանա փաշին,
Կոսպն գլոխ սև արաշին,
Էջ յխասնի՝ Հակոյ մաշին...

Խաբար փարեք զեղի ոնսին,
Թուղթ մ'ալ խրկեք կաթաղկոսին՝
Գողթը ճանկիխու դմի, թող կորուսին...

Կա, վերջապես, Օսկար

Ջուդաթ տարեք Ալմույիմ
Տուն ավերվալ Հակոյիմ...

Ալեմը (Աննաստը) Հակոբի կիմն է, շարադրության որոշ պոդերն ապում են ինքն Օրա ընդամով: Պատմեցողն ինչպեսակվում են մաս մտարկա մշամավոր Աստվածաշնմ, թիմար ու Պոլաշեն գյուղերը, «Վամա քյարը» և այլ օրյեկները:

Հիմնականում Վանա թաղաքապետի ներկայացված այս երկարաշունչ պարզոճայում մեջ, որը աղեկ-սղեկ ընդմիջվում է «Յամամ», յամամ դերիկո» կրկնակտով, երբեմն միայնաանված են քրդերի և թուրքերին հայապարտ, մասամբ աղակաղված Կողոն, Ջնգես, օրիմակ, հինց սկզբում, որը մի յուրատեսակ մաշեք է՝

Գրգռա օգնում սարի ղըր,
Գրպամ զեղամ յարի ղըր,
Յամամ, յամամ ղեղիկը,
Հիվամ հաթի ղեղիկը,
Հակոմ սպամամ, գրադիկը,
Դասը սպեղի, մամիկը,
Դայե ռասը պասպիկը...

Մոկապալոր թաղգմամիկայրուեր

Ճամփին ելա՝ դեղին է,
Եկող-գնացողը վերավոր (վերակնիդ) է,
Յամա՛ն, յամա՛ն դեղինդ,
Հոլիվեմ եկե՛ք է փարայիս,
Հակոյին սպանե՛ք իմ, տղա...

Այն դեպքերից է, երբ պատմողը, որպես հաբարդամա-
լու մի ամմեղ ձև, փորձել է ցույցադրել մաս քրդերն ու
թուրքերն առաջիկա իր «կարողությունը»:

127. Տա գեջ կնքվե: Ե-21/4, առանց համարի: Ամուսինների այս «վեճի» հայ գեղեցկակամ կապաղեղիդի տեսակի որդի մեկը, որպես կենտրոն ուղեկցվում է զբոսապարով, մեկնելով Եմբարյակված է խոստանվել տեղեակի արքայազամու թախան: Խոսքերի թախանված ընդարձակ հավաքածու կա ՔԱԿ/26-ում, կերպի երգի մյուս տարբերակի հետ (325/84, հր. Ե), որի եղանակով նույնը է: Կոմբոսիայի այս գրառումը կապաղեղի մոնոցնություն է, երբ մա փնդորը

էր ՔԱՎ-ում գեղեցիկ քուրք երգերի եղանակները և որոնք գրի առնում որոշ չափով պարզեցված (տե՛ս այստեղ)՝ «Չորս երգ Առաջին ժողովածուից):

128. *Լուսնակ գիշեր, հովն ամուշ:* Ե–21/4, ք. 12: Տե՛ս ք. 44 և 107 երգերի ծանոթագրությունն այս հատորում:

129. *Արազն եկավ լափ փափն:* Ե–21/4ք, ք. 13: Սիրո կուսական ամենությունն քուրդ պարզագույն երգ է: Խոսքերի հիմնական երկրորդ կարող էր ամբողջացնել մուսավորապես այսպես՝

*Արազն եկավ լափ փափն,
Տոփափս խնձոր ծափ փափն:
Հրեա եկավ իմ աղբեր,
Ալ գոսկը թափ փափն:*

ԺԽ/414

Ե/21-ում քերված խոսքերի հաշտորդ փողերը հավանաբար աղանդված մեղեկայացմուն են հեղուկալ քառափողը՝

*Կապուր քուտակ հեծել են,
Արազին մոդեցել են,
Արազ, իմն մի ճամբա տուր,
Իմ յարին կարողացել են:*

ԺԽ/359

Անբջապես, վերջին երկու փողը են՝

*Հայ իմ սիրուն բլրուց,
Քաշեցին խամի դուռը՝*

մի այլ երգի հատված է, ըստ էության՝ կրկնակ: Տե՛ս մաս ք. 33 «Արազը հեշտացել ա» երգի ծանոթագրությունը:

Այս եղանակի փոքր-ինչ հարստացված տարբերակը հեղապայում Կոմիտասը հայտնաբերել է «Գութանը հայ են քերում» խոսքերով (325/205, ա տարբերակը, հոք. Ե), որին այն մնան է և՛ իր հիմնական բովանդակությամբ, և՛ ճանաչվածը հենքով: Նույնատիպ շղանակի ավելի պարզ օրինակ է՝ «Կապուր քուտակ հեծել են» (302/19, հոք. Գ):

Հայ գեղեցկական երաժշտության ծայանակարգային հեղադրողական կատարվածքներից է՝ կվարտային օժանդակի հեմակնեղով մածոր քառապար՝ մեկ տոմ հեռավորության վրա գրեմով ձգվող հնչյունով: «Եվրոպական» ամվանակարգով դա ինքնուրույնական մածոր է, որտեղ հիմնաձայնը չի կայունանում, ամբողջությունն ըմբկվում է որպես դրոնմանդային ոլորտ, պահանջում է կլինդալ ցած «լուծում»: Հայ գեղեցկական իր մոնոդիական համակարգում մնան ըմբկվող չլին, միա համար սա ընդհանրապես կայուն համակարգ է, քայլ եթե ենթակա է ընդարձակման, զարգացման, ապա հավելվող ստորին օղակը

կլինի ոչ թե մածոր հնգապար, այլ, ավելի շուտ, միմոր քառապար՝ սուլ հիմնաձայնով:

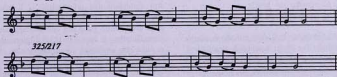
Այսպիսի քառապարով կատարված մեղեդիները կոմիտասն ավելի հաճախ գեղեցիկ է հիմնական դիաֆոնի հնչյունաշարի 2-րդ փուլը (այլ ոչ թե, ասենք, 1-ին թեմբլոն կամ *պարույկ*) աստիճանի վրա (մեր փոխադրությամբ՝ 2-րդ օկտավայի դո, այլ ոչ թե 1-ին օկտավայի ֆա կամ սի-քեմել): Դրանք հենց այն դեպքերն են, երբ որպես մեղեդու «ենթադրվող» («թաքնված») հիմնաձայն է ընդունվել 1-ին *խառնակայինը* (սու), իսկ վերևի *վերնախաղը* (2-րդ մի) դիտել է որպես հնչյունաշարի ձևափոխված աստիճան (սու) հիմնաձայնով քնական հնչյունաշարի 6-րդ աստիճանի՝ էոլական մի-թեմբլի փոխարինումը որդիական մի-քեմլարով հայ գեղեցկ երգերում սովորական երևույթ է, տե՛ս այստեղ մաս ք. 44 «Լուսնակն ամուշ» երգի ծանոթագրությունը: Հնարավոր է՝ դեր է խաղացել մաս ամբողջագրում ձգվող հնչյունը (եթե այդպիսին եղել է) որպես հնչյունաշարի քնական աստիճան ունենալու ամիրածեշտություն:

130. *Դում չորոքա, Շողեր ջան:* Ե–21/4ք: Նույն երգը գրվում ենք 325/176-ում (հոք. Ե), կրկնակը՝ «Բերդի տակին ձուն կերևա» շարադրությամբ: ՀԱՄ-ում կան մաս՝ «Մնալի տակին ձուն կերևա» և «Բերդի տակին ձուն կերևա» տարբերակները: Այսպիսի պարզագույն եղանակները գիտական կարևորություն ունեն այն իմաստով, որ քայահայտում են ժողովրդական կենցաղում եղանակների գոյացման, զարգացման, կատարելագործման ընթացքը: Այսպես, մերկա եղանակը կարող է համարվել շատ ավելի զարգացած ու ամբողջական «Շողեր ջան» երգի (302/16, հոք. Գ) կրկնակի յուրաքանչյուր «սկզբնադրություն» միջոց այնպես, ինչպես «Գմուղի, քուփերով» երգը (302/198) կարող է համարվել մույն «Շողեր ջան»-ի հիմնական բաժնի «սկզբնադրությունը»: Այդ զարգացումը տեղի է ունենում ժողովրդական ստեղծագործական պրոցեսին բնորոշ կատարելագործման մշտական ցանկությամբ, արդեն մվանված, յուրաքանչյուր եկեղային պատշաճ շարքում մի մոր, ավելի կատարյալ ձևով դրսևորելու ձգտումով:

131. *Մաղիկ ունի՜մ շաղ քայ ա:* Ե–21/5, ք. 15: Հայ գյուղական սիրային քնադրություն լավագույն մոդելներից է՝ արիտմոնիկ բնույթի ըմբարձակ եղանակ, կրկնակով: Հնարադրողական է եղանակի և խոսքի շարահյուսական միավորների չիանընկնելը: 325/217 մույն երգից տարբերվում են առաջին երկու մասնադրությունների սկզբնական տակտերը և երրորդ՝ կրկնակային մասնադրությամբ որոշ ելեմենտներ, որ համեմատության համար բերում ենք՝

47.

Ե-21



Ընդհանուր բովանդակությամբ և ձևով հիշեցնում է «Այ Ընդհանուր բովանդակությամբ և ձևով հիշեցնում է «Այ աղջիկ, ծամով աղջիկ» փարածված երգը (302/255), քայքայ դրա կրկնությունը չէ, մամականը շնորհիվ իր ինքնատիպ մեղրական կերպովանքի:

132. *Ելամբ գայինք օտարություն:* Ե-21/5, թ. 16:

48. $\text{♩} = 126$

Ինչպես տեսնում ենք, մեղեդիական գծի «գար-դարվածությունը» փարքեր ատրիճանի կարող է լինել: Մասամբ դա կապված է կապարման արագության հետ (դանդաղ կապարողմ ինքնաբերաբար մեղեդին զարդարում է «օժանդակ» հնչյուններով), մասամբ էլ, ամշուշտ, փեղական կամ ամհարական ռճական հարկ-կամիչ է:

133. *Մարե, Մարե (Գնա, գնա, հեղքը եմ):* Ե-21/5, թ. 17: Նշված է «Յայնի»: Թեև հենց սկզբից կա մաս «Ի միասին» նշում, սակայն 1-ին մասնադասությունն ազնի շուտ ընկալվում է որպես մեմորային բաժին: Դիֆերնցիալով բնորոշ է տրամադրությամբ ուրախ այս պարերգի առաջին կեսի փոքր-ինչ այլ խմբագրություն գտնում ենք 325/222-ում (ընդունվում է արդյուն):

49.

Հայրենի եմ խոսքերի հեղույալ փարքերականները.

*Հա գնա, գնա, հեղքը եմ,
Չուտու ու չարմա ուրիշ եմ,
Մահ աղտու թաթիղ եմ,
Փումք մամուլակ ծուլիդ եմ:*
ԺԻՆ, էջ 357

և Կոմիտասի ու Մ. Արեղյանի ՀՄԻՆ-ի՝

*Գնա, գնա, հեղքիդ եմ,
Կարմիր խնձոր՝ գուրիդ եմ,
Դու ինձ էստեղ չես թողնի,
Որքեղ երթա՛ս՝ մուրիդ եմ:*

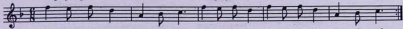
134. *Երե, երե, երե քամ:* Ե-21/5թ, առանց համարի: Արագ, թոմոյի (կամ վեր-վերի) պարերգի եղանակ է: Մեծք առիթ ենք ունենել մշելու, որ մինչևկոմիտասյան և միան ժամանակակից երգահալարները երբեմն դժվարու-թյամբ են պարկերապելու հայ ժողովրդական պարի հա-

ճախ համդիպող 6/8 մեղրադրոյի, կոմկերտ՝ այն պար-կերել են 2/4 մեղրով որպես «կեղծազնային» և «լոմար-դյանի» զուգադրումներ: Թվում է, թե այս երգի գրառման մեջ «լուրով է արված» այդ հին ձևին, և պարճառող, լուր երևույթին, եղանակի արագ տեսնվում է ու սրընթաց բնույթը: Նույն եղանակի մեղեդիական փոքր-ինչ զար-գայված փարքերակը 325/179-ում սովորական 6/8-ով է գրված: Բացի դրանից, այնտեղ մկարի է առնված ման պարերգերի կարաբանման ժամանակ մեմորային և խմբական բաժինների իրական հարաբերությունը, ինչը այս գրառման մեջ անտեսված է, և ընդհանրապես էլ գրառումն ինչ-որ կերպ թերի է: Պարերգային այս կարճ-արև մեղեդին մի շարք այլ օրինակների մեջ «շարունակ շարունակվող» է: Եթե 325/179-ում կիրառված միջոցներով ու ձևով այս պարերգը վերաշարադրենք, հեղույալ տեսքը կընդունի (հիշեցնենք՝ կարաբանման ընթացքում հիմնական տրամ մեջ դիֆերնցիալ մամուրաստերը խոսքերի շեղարկա-նություն համաձայն կարող են թեթևակի փոփոխվել):

50.

Միայնակ

Խմբով



հըն - ծոր ու - մի՛մ կը - ժած ա, Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի քան:
լորս քո - լորն ար - ծը - քած ա, Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, մա - րա - լո, քե - րան:
լնդ - քեղա ու - զեց չը - սը - վի, Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, մա - րա - լո, քե - րան:
Ա - սի յա - լին ղըն - կանն ա, Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, մա - րա - լո, քե - րան:

ԵՐԿՐԻ ԵՐԳ «ԳԱՆՁԱՐԱՆ ՀԱՅԿԱՎԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒ»
ՏՐԱԳԻԲ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻՅ

Կոմիտասին միանգամայն վարածելի է, մշկած են պարզապես՝ «Կոմիտաս»:

Հիշյալ «Գանձարանում» կազմողը (Ա. Պալեոմազյան) զեպելել է Կոմիտասի «Շար Ալմա ժողովրդական երգերի» ժողովածուից առանձին մուշկեր («Մի լար, մա - ղիկ», «Էկտր երթամը», «Մալուուս ակը», «Ճոր պար»՝ երբեմն թեթև խմբագրումով), որոնք ամիրավայելորեն վերմագրված են՝ «Կոմիտաս վարդապետի ամփոփ գործերն»։ Իսկ սպորն ծանոթագրվող երկու երգը, որ այն ժամանակ իրոք ամփոփ են եղել, ու թեև քմազերի տեղը հայտնի չէ, քայք դրանց պարզանքներն

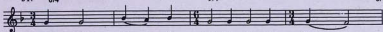
136, 137. *Մրադամը քաղող ա* (եջ 651) և *Շուշում եկր կնքթըն Էզիմ* (եջ 299): Առաջինը սիրո թեմայով քնարական երգ է: «Մալարամը քաղող ա» քառապարզ հայ գյուղական ամենատարածված խաղիկներից է: Կոմիտասի ձեռքով գրանցված մուշկերում կա այդ խաղիկով երգվող առնվազն 7 երգ՝ 302/2, 47, 346/3, 354, 316/3, 1545/6 և 398/27 (վերջինը՝ խմբերգ, փես ԵԺ5/127) և դրանք, երբեմն պարզ կամ պարզագույն պարերգային, երբեմն քաղր երգային, բոլորը տարբեր եղանակներ ունեն: Այստեղ թերվածը տարբերակ կարող է համարվել միայն 302/47-ի, որը, սակայն, ծավալուն երկնապարզ կառուցվածքով, «ռոմանտիկ» կամ «արիոգային» եղանակով ու դրամատիկական շեշտեր պարունակող երգ է (կրկնաբարի մաս իր տեղում՝ հո. 9).

51.

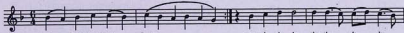
6/4

9/4

6/4

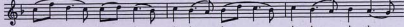


Ա - քա - րա - մը քա - րուտ ա, քա - րուտ,
քա - րի տա - կը ա - րուտ ա, ա - րուտ,



յար, մալ, մա մալ, մալ, յար լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,

յար, մալ, մա մալ, մալ,



լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,



լե, լե, լե, լե, լե, լե:

Խմբող առարկա տարբերակը, որ կրում է 302/47-ի եղանակին բնորոշ տարրերը և կառուցվածքային որոշ հարկամիջոցներ, ընկալվում է որպես դա մի պարզ կամ յուրա-րեսակ պարզեցված շարադրությունը (քայքառված չէ մաս

առնադրման առկայությունը): Կառուցվածքը, մասնավորապես՝ մալերգի, կրկնակի և կրկնեղի մակարդակներով մեղեդու և խոսքային տեղադրի հարաբերությունը երկուսում էլ առանձնահատուկ և ինտրադրոյական է՝

Ներկա տարբերակը.

$$\begin{array}{c} \text{Մեղեղի՝} \\ \text{խոսքեր՝} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Նախնիք} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{4} \\ \text{Նախնիք} \quad \text{Կրկնակ} \end{array} + \begin{array}{c} \text{Կրկնակ} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{5} \\ \text{Նախնիք} \quad \text{Կրկնակ} \end{array}$$

Թ. 302/47-ը.

$$\begin{array}{c} \text{Մեղեղի՝} \\ \text{խոսքեր՝} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Նախնիք} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{2} \\ \text{Նախնիք} \quad \text{Կրկնակ} \end{array} + \begin{array}{c} \text{Նախնիք} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{2} \\ \text{Նախնիք} \quad \text{Կրկնակ} \end{array} + \begin{array}{c} \text{Կրկնակ} \\ \hline \underbrace{7} \\ \text{Կրկնիք} \end{array}$$

Ըստ երևույթին երկու դեպքում էլ գործել է հաստատված «քաղաքում» կաղապարներից խուսափելու, խոսքային և երաժշտական մարքի շարադրությանը ազատություն տալու ձգտումը:

«Շուշուն ելեր կերթող էգին» մույմպես երգված է մի տարածված խաղիկով: ԺՖ/423-ում այդ խաղիկի տարբերակներում երգի հերոսուհին կամ չի անվանվում, կամ այլ անուն է կրում (ըստ բովանդակությունը միշտ մույմ է):

Դու ելել ես կերթաս էգին...

Տրմեմ էլար կերթաս էգին...

Ըսմար ելե կերթա էգին...

Աշխեմ ելե կեհա էգին...

«Շուշուն» պարզապես քմարական երգ կամ պարերգ է: Համեմատաբար սակավ համդիպող մածուր պարերգերից է, ըմբռնվում է որպես «Ալագյազ սարն ամպել է» կամ «Բերդի բոլոր ավազ ա» մշամավոր երգի (ԽԲ. Գ) նդանակի յուրակներս համառոտագրությունը կամ «մախմակամ» պարզ տարբերակը: Նրանում բավական արդյունավետ կիրառված է եկեղի տարբերակման միջոցով մեղեղու զարգացման եղանակը: Երգը րեքվում է մեկրական թեթևակի խմբագրությամբ: Տպագրվել է մաս ԱԺ2/107-ում:

ՔԱՆԱԿԱՆ ԳՆԱՀԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կողմից	7
Առաջաբան	
ա. Կոմիտասի երաժշտական- ազգագրական ժառանգությունը	9
բ. Ժողովրդական երգերի կոմիտասյան գրանցման առանձնահատկությունները	16
գ. Ներկա ամբողջական հրատարակությունը	32
Նախաբան Ա հատորի	40
Խմբագրի նախաբանը ամզվերեն լեզվով	53
Խմբագրի նախաբանը ռուսերեն լեզվով	58

Հայ ժողովրդական երգեր

Չորս երգ Կոմիտասի Առաջին ժողովածուից

1. Բոստան եմ դրի	65
2. Էս օր աշուն ի, Մայրամ	65
3. Էրթանք հ'երերին, Լալուխան	65
4. Մեր քազվորին ի՞նչ պիտեր	66
5. Մշեցոց Բինգյուլը	66

Ժողովածու երկրորդ

6. (1) Նոր ա քաջվել սարի լալեն	68
7. (2) Մայրիկ, ես գնում եմ	69
8. (3) Կայնել ես վարդի հովին	69
9. (4) Զիմ գլխի Ֆաթեն կիտամ	70
10. (5) Հոտեղո ջան	71
11. (6) Գարուն ա՛ ծուն ա Էլել	71
12. (7) Այ տղա մեր գեղեցի	72
13. (8) Դոն արի	72
14. (9) Կայնել ես՝ կանչում էլ չես	73
15. (10) Ջան, նազանի	74
16. (11) Պուճուր աղջիկ, մի թոխր	74
17. (12) Գութանը վարափոսին	75
18. (13) Արի, սիրուն	75
19. (14) Յար, լե, լե	76
20. (15) Լուսնակ քակին իջել էր	76
21. (16) Երկինքն ամպել էր	77
22. (17) Բամբակ եմ ցանել	77
23. (18) Մեր տանի տեղը փոս ա	77
24. (19) Լե, լե	78
25. (20) Այ իմ յարս	78
26. (21) Էդ Կարոյի չուխի ծալը	79
27. (22) Տալոյի դեյրի զուլը	79
28. (23) Դարիք եմ, մոր եմ եկել	80
29. (24) Ջան, յարո ջան, քո սաղոնն	80
30. (25) Դե, յար, յարո	81
31. (26) Բաղչա գյուլու ղըրմըզի	81
32. (27) Զրդարով ջուր ա գալի	82
33. (28) Արագը հեշտացել ա	82
34. (29) Բարակ մեջքիս քամար պիտեր	83

35. (30) Պարտեզումը խաղ ես ասում	84
36. (31) Ունջինար, յար, յար	84
37. (32) Այ ամուշ	85
38. (33) Արևին տես	85
39. (34) Կայնել ես ախա-բախա, յար	86
40. (35) Սիրել եմ	86
41. (36) Վարսա բերդը բլեր է	87
42. (37) Համ դու սիրում	87

Չորս երգ երրորդ ժողովածուից

43. Հով արա, սարեր ջան	88
44. Լուսնակն անուշ	89
45. Նոր ա բացվել սարի լալեն	89
46. Ջին գլխի ֆաթեն կիտան	90

Չորրորդ ժողովածու. "Ակնա ժողովրդական երգերի շար"

47. (1) Օրոր	91
48. (2) Հարսանեկան երգ	91
49. (3) Քաշ հարեն հարսանեկան	92
50. (4) Հարսանեկան երգ հինայի	92
51. (5) Հարսանեկան երգ աղջիկ տանելուն	92
52. (6) Հարսանեկան. հարսն ու թագավոր երբ տուն կժամանեն	93
53. (7ա) Պարերգ քարեկենդանի	93
54. (7բ) Պարերգ գատկի	93
55. (8ա) Ամտունի	94
56. (8բ) Ամտունի	94
57. (9) Պեզդրկյանն իջեր է խանը	95
58. (10) Հին երգ	96
59. (11) Հին երգ Վարիսի վրա	96
60. (12ա) Ալեկեղյու. Արուշեյ գյուղի եղանակով	96
61. (12բ) Ալեկեղյու. Չորակ գյուղի եղանակով	97
62. (12գ) Ալեկեղյու. Թուխմանուկի եղանակը	98
63. (13) Երգ դարիսի	98
64. (14) Երգ համբարձման	99
65. (15) Խմբերգ	99
66. (16) Երգ թվառի	100
67. (17ա) Ծանր թվառ	100
68. (17բ) Ծանր թվառ	101
69. (17գ) Ծանր թվառ	101
70. (18) Արագ պարերգ	101
71. (19) Արագ պարերգ	101
72. (20) Արագ թվառ	102
73. (21) Արագ թվառ	102
74. (22) Արագ թվառ	102
75. (23) Արագ թվառ	103
76. (24) Երգ-պար	103
77. (25) Ողբ	103

Ակնա ժողովրդական երգերի նորահայտ գրառումները

78. Հա յար: Աղբյուր մի Մզգրա լեռը (Ամտունի)	104
79. Քեզի տմինք մեր տմեր	104
80. Հարսանեկան երգ (խոսքերը գրված չեն)	105

81.	Հարսանեկան նվագեղանակ	105
82.	[Հարսանեկան հիմայի երգ]	105
83.	Էկուր երթանք պաղչան ի վար	106
84.	Օրոր	106
85.	Բաղչա ունիմ, բար չունիմ (Օրոր)	106
86.	Օրոր (խոսքերը գրված չեն)	107
87.	Օրոր (խոսքերը գրված չեն)	107
88.	Օրոր (խոսքերը անընթեռնելի են)	107

Երկու վրացական երգ

89.	Մուլիկո (խոսքերը գրված չեն)	108
90.	Բոշո չար	108

Հավելված. “Ազգային երգարան”-ն “Հովհաննիսյան երգարան” ժողովածուներից

91.	Չիգ տո, քաշի	109
92.	Յաման, ամի	109
93.	Որդին ասաց	110
94.	Հաբրբան	110
95.	Հաբրբան	111
96.	Ղաշանգ է	112
97.	Էլա հ"երթիս	112
98.	Նա լուս էր	113
99.	Թալանն էկավ	114
100.	Թալանն էկավ	114
101.	Մեկ օր մենք ժողվանք կյացինք	114
102.	Սար, սար, սիրավոր եմ	115
103.	Կայնել ես դեմ ամբոցին	115
104.	Սարեն կուգա երկու ֆիդան	115
105.	Իջեք չայիդները	116
106.	Մարալո	116
107.	Բերդիցը դուրս ելա	117
108.	Լուսնակն անուշ	118
109.	Հով արա, սարեր ջան	118
110.	Մուրք Կարապետ, թո վանքը	119
111.	Օ, յար	119
112.	Լե վը հո, լե, լե	120

Մ.Եկմալյանի ձեռագրով պահպանված երգերը

113.	Ամուշ ձայն ունիս, քնար	121
114.	Շորորա, Մալաք	121
115.	Միմոմն ելավ եմ դաշը	121
116.	Մեռնի սարաքի որդին	121
117.	Տարան Նուրարս, տարան	122
118.	Դե, գյուլում, մայ, մայ	122
119.	Դուռ բաց արեք, մարդ եմ ես	123
120.	Վարդ կոշիկս	123
121.	Գացի արտեր, բոնի լոր	124
122.	Քելե, քելե, խորտո աղջիկ	124
123.	Էսօր ուրբաթե պասս ա	125
124.	Մշու սարեր մշուշ էր	125
125.	Ձի"նչ ու զի"նչ տամ լողվորչուն	125
126.	Գյուլ դա օլդում	125

127.	Տո գեշ կնիկ	126
128.	Լուսնակ գիշեր	126
129.	Արագն եկավ լափ տալեն	126
130.	Դուռ շորորա, Շողեր քան	127
131.	Ծաղիկ ունիմ՝ շատ բաց ա	127
132.	Ելանք զացինք օտարություն	127
133.	Մարե, Մարե	128
134.	Երի, երի, երի քան	128
	“Գանձարան հայկական երգերու” ժողովածուից	
135.	Աբարանը քարոտ ա	129
136.	Շուշուն ելեր կերթեր էգին	129
	Ծանոթագրություններ և վերլուծական դիտողություններ	131

CONTENTS

From the Institute of Arts of the National Academy of Science of Armenia.	7
Preface	
a) Komitas musical- ethnographic heritage	9
b) The peculiarities Komitas records of folk song	16
c) The goal and the characteristic features of the current edition	32
Preface to Book One of Komitas Ethnographic Heritage	40
Foreword by the editor (in English)	53
Foreword by the editor (in Russian)	58

Armenian folk songs

Four songs from Collection One:	
1. I planted a melonfield (a)*	65
2. Now it's fall, Mariam (b)	65
3. Let's go to the caves, Lalukhan (b)	65
4. What does our king (groom) need ?	66
5. Mush Bingyol (a)	66

Collection Two

6. (1) It got dark in the mountains (a, d)	68
7. (2) Mummy, I'm leaving (d)	69
8. (3) You're standing in the shade of roses (b)	69
9. (4) I'll give my bridal veil off my head (a)	70
10. (5) Hotello jan (b)	71
11. (6) It's spring, but it's snowing (a)	71
12. (7) Heavy, young man, from our village (b)	72
13. (8) Come home (b)	72
14. (9) You're standing and not calling (b)	73
15. (10) Jan, tender (b)	74
16. (11) Little girl, don't jump (a)	74
17. (12) The plow is in the furrow (e)	75
18. (13) Come, beautiful (a)	75
19. (14) Yar (love), le, le (b)	76
20. (15) The moon came down to the garden (b)	76

* In parentheses indicate (of course in a very general way) the genre of the song.

- (a) love-lyrical
- (b) song-dance
- (c) wedding
- (d) recruitment
- (e) labor
- (f) wandering
- (g) pastoral
- (h) lament
- (i) comic
- (j) historical

21. (16) The sky got covered with clouds (b)	77
22. (17) I sowed cotton (e)	77
23. (18) The place of our home is hollow (b)	77
24. (19) Le,le (b)	78
25. (20) Oh, my love (a)	78
26. (21) Karo's coat has a fold (b; i)	79
27. (22) Talo's dress is striped (b)	79
28. (23) I'm a wanderer, I came to you again (a)	80
29. (24) Jan, my love, jan (b)	80
30. (25) Well, my love (b)	81
31. (26) The rose is red in the garden (b)	81
32. (27) Water's flowing in the ditch (a)	82
33. (28) River Araks covered with ice (a)	82
34. (29) I'd like a belt on my thin waist (a)	83
35. (30) You're singing a song in the garden (a)	84
36. (31) Unjinar, yar, yar (b)	84
37. (32) O tender, let's go to the garden (b; i)	85
38. (33) Look at the sun (a)	85
39. (34) You're carelessly standing in the garden (a)	86
40. (35) I'm fascinated by her virginity (a)	86
41. (36) The Kars fortress is ruined (a)	87
42. (37) You're lovely	87
Four songs from Collection Three	
43. Make it cool, dear mountains (a)	88
44. The moon is tender (g)	89
45. It became dark in the mountains (d)	89
46. I'll give my bridal veil off my head (a)	90
 Akn songs	
47. (1) Lullaby	91
48. (2) Wedding song	91
49. (3) Wedding long drawn hayren	92
50. (4) Wedding song about henna	92
51. (5) Wedding song, the leading of the bride	92
52. (6) Wedding song, when the bride and the king (i.e.groom) enter the house	93
53. (7a) Shrove-tide dance-song	93
54. (7b) Easter dance-song	93
55. (8a) Antouni (f)	94
56. (8b) Antouni (f)	94
57. (9) The merchant stopped in the khan (a)	95
58. (10) Old song (a)	96
59. (11) Old song about the wanderer (f)	96
60. (12a) Alekeozlu, in the tune of Abuchekh village (a)	96
61. (12b) Alekeozlu, the tune of Dzorak village (a)	97
62. (12c) Alekeozlu, the tune of Tukhmanuk (a)	98
63. (13) The song of the wanderer (f)	98
64. (14) A song to Ascension	99
65. (15) Choral song	99
66. (16) Old song, accompanying pair dance	100

67. (17a) Slow pair dance	100
68. (17b) Slow pair dance	101
69. (17c) Slow pair dance	101
70. (18) Fast dance tune	101
71. (19) Fast dance tune	101
72. (20) Fast dance melody tune	102
73. (21) Fast dance tune	102
74. (22) Fast dance tune	102
75. (23) Fast dance tune	103
76. (24) Chor- Dance (a song sung while playing with an infant)	103
77. (25) Lament (h)	103
Addition to the Akn Song Collection	
78. O yar. A spring on Msir Mountain (f)	104
79. We'll lead you to our home (c)	104
80. Wedding song (text not recorded)	105
81. Wedding instrumental melody	105
82. [Wedding song about henna]	105
83. Let's go down to the flower garden (a)	106
84. Lullaby	106
85. I have a melon-field, but no harvest (Lullaby)	106
86. Lullaby (text not recorded)	107
87. Lullaby (text not recorded)	107
88. Lullaby (text hardly read)	107
Two Georgian songs	
89. Suliko (text not recorded) (a)	108
90. Bosho Char (text not recorded) (i)	108
Attachment. From " Azgayin Yergaran" and "Hovhannissian Yergaran" Collections	
91. Pull, bullock, pull (e)	109
92. Yaman, ami (h)	109
93. My son said (g)	110
94. Habrban (a)	110
95. Habrban (a)	111
96. Handsome is the guy (b)	112
97. I climbed on the roof (a)	112
98. She was sunshine	113
99. The robbers came (j)	114
100. The robbers came (j)	114
101. Once we got together (b)	114
102. Mountains, mountains I'm in love (a)	115
103. You're standing in the jard (a)	115
104. Two fine fellows are coming down the mountains (b)	115
105. Go to the meadow (b)	116
106. Maralo (b)	116
107. I got out of prison (a)	117
108. The moon is tender (a)	118
109. Make it cool, mountains (a)	118
110. St. Karapet, your monastery (a)	119
111. O, my love (a)	119
112. Le ve o, le le (b)	120

113. Your voice is tender harp (a)	121
114. Salat (girl's name) (h)	121
115. Simon climbed up the slope (h)	121
116. Let the enemy's son die (a)	121
117. They took, they took my Noubar (a)	122
118. Well gyouloum (flower), nai, nai (b)	122
119. Open the door, I am a human (b)	123
120. My pink boots (a)	123
121. I went to the field and caught a quail (a)	124
122. Step, step, beautiful girl (a)	124
123. Today's Friday, a fast (b)	125
124. Moush Mountains covered with fog (b)	125
125. What, what shall I give the swimmer (a)	125
126. Gyoul da Oldoun (If I were a field flower) (b)	125
127. Unskillful woman (i)	126
128. Moonlit night (g)	126
129. Araks's flowing, waves are breaking (a)	126
130. Step swiftly, Shogher, love (b)	127
131. I have a flower (a)	127
132. We left for a strange land (f)	127
133. Mare, mare (b)	128
134. Dance, dance, love (b)	128
From the Collection "A Treasury of Armenian Songs"	
135. Abaran is a stony land (f)	129
136. Shousho woke up, went to the garden (a)	129
COMMENTARIES	131

СОДЕРЖАНИЕ

От Института искусств Национальной академии наук РА	7
Предисловие	
а) Музыкально — этнографическое наследие Комитаса	9
б) Особенности комитасовских записей народных песен	16
г) Цели и характер настоящего издания	32
Предисловие к первой книге этнографического наследия Комитаса	40
Предисловие редактора (на английском языке)	53
Предисловие редактора (на русском языке)	58

Армянские народные песни

Четыре песни из Первого сборника

1. Разбил я баштан (а)*	65
2. Нынче осень, о Майрам (б)	65
3. Пойдем к пещерам, Лалухан (б)	65
4. Что надобно нашему царю (жениху)? (в)	66
5. Мушский Бингёл (а)	66

Сборник второй

6. (1)В горах распустился мак (а, г)	68
7. (2)Матушка, я уйду (г)	69
8. (3) В тени роз ты стоишь (б)	69
9. (4)Отдам фату с головы своей (а)	70
10. (5)О, Телло, джан (б)	71
11. (6)Весна, но снег пошел (а)	71
12. (7)Эй парень из нашего города (б)	72
13. (8)Приди домой (б)	72
14. (9)Ты стоишь — и не зовешь (б)	73
15. (10)Джан, нежная (б)	74
16. (11)Малышка, не прыгай (а)	74
17. (12)Глух в борозде (д)	75
18. (13)Приди, красавица (а)	75
19. (14)Яр (любимая), ле, ле (б)	76
20. (15)Луна спустилась в сад (б)	76
21. (16)Небо тучами покрылось (а)	77
22. (17)Я посеяла хлопок (д)	77
23. (18)На месте нашего дома яма (б)	77
24. (19)Ле, ле (б)	78

* Буквы в круглых скобках указывают (разумеется, в самой общей форме) на жанр песни:

(а) — любовно — лирическая

(б) — песня — пляска

(в) — свадебная

(г) — рекрутская

(д) — трудовая

(е) — скитальческая

(ж) — пастораль

(з) — плач

(и) — шуточная

(к) — социально — историческая тематика

25. (20)Ах, моя любимая (а)	78
26. (21)У Каро склада на армяке (б, и)	79
27. (22)У Тало полосатое платье (б)	79
28. (23)Странник я, к тебе я вновь пришел (а)	80
29. (24)Джан, милая джан (б)	80
30. (25)Ну, любимая (б)	81
31. (26)Роза красная в саду (б)	81
32. (27)В арыке вода течет (а)	82
33. (28)Покрылась льдом Аракс река (а)	82
34. (29)Мне бы пояс на тонкий стан (а)	83
35. (30)Песню поешь ты в саду (а)	84
36. (31)Унджинар, яр, яр (б)	84
37. (32) О, нежная, выйдем в сад (б, и)	85
38. (33)Взгляни на солнице (а)	85
39. (34)Стоишь бесечно ты в саду (а)	86
40. (35)Ее невинностью пленен (а)	86
41. (36)Разрушена Карсская крепость (а)	87
42. (37)И ты хороша собой (а)	87

Четыре песни из Третьего сборника

43. Дайте прохладу, любимые горы (а)	88
44. Луна нежна (ж)	89
45. В горах распустился мак (г)	89
46. Отдам фату с головы своей (а)	90

Акнийские песни

47. (1)Колыбельная	91
48. (2)Свадебная песня	91
49. (3)Свадебный протяжный айрен*	92
50. (4)Свадебная песня о хне	92
51. (5)Свадебная песня проводов невесты	92
52. (6)Свадебная, когда невеста и царь (т.е. жених) войдут в дом	93
53. (7а)Масленичная плясовая песня	93
54. (7б)Пасхальная плясовая песня	93
55. (8а)Антуни (е)	94
56. (8б)Антуни (е)	94
57. (9)Торговец остановился в хане (постоялый двор) (а)	95
58. (10)Старинная песня (а)	96
59. (11)Старинная песня о скитальце — пандухте (е)	96
60. (12а)Алекеозлю*. Напев села Абучех (а)	96
61. (12б)Алекеозлю. Напев села Дзорак (а)	97
62. (12в)Алекеозлю. Напев Тухманука (а)	98
63. (13)Песня скитальца — пандухта (е)	98
64. (14)Песня к Вознесению	99
65. (15)Хоровая песня (б)	99
66. (16)Старинная песня, сопровождающая парный танец	100
67. (17а)Медленный парный танец	100
68. (17б)Медленный парный танец	101
69. (17в)Медленный парный танец	101
70. (18)Быстрая плясовая	101

* Айрен — распространенный в средневековой армянской поэзии тип стихосложения.

** Алекеозлю — особый вид лирической песни.

71. (19) Быстрая плясовая	101
72. (20) Быстрый парный танец	102
73. (21) Быстрый парный танец	102
74. (22) Быстрый парный танец	102
75. (23) Быстрый парный танец	103
76. (24) Чор — пар (песня, сопровождающая игру с грудным младенцем)	103
77. (25) Плач (з)	103

Дополнение к сборнику Акнийских песен

78. О, яр. Родник на Мзра горе (Антуни) (е)	104
79. Уведем тебя в наш дом (в)	104
80. Свадебная песня (текст не записан)	105
81. Свадебный инструментальный наигрыш	105
82. [Свадебная песня о хне]	105
83. Спустимся вниз к цветнику (а)	106
84. Колыбельная	106
85. Есть у меня бахча — нет урожая (Колыбельная)	106
86. Колыбельная (текст не записан)	107
87. Колыбельная (текст не записан)	107
88. Колыбельная (текст трудно читаем)	107

Две грузинские песни

89. Сулико (текст не записан) (а)	108
90. Бошо чар (текст не записан)	108

Приложение. Из сборников "Азгаин ергаран" и "Ованисян ергаран"

91. Тяни, вол, тяни (А)	109
92. Яман, ами (з)	109
93. Сказал сынок (г)	110
94. Абрбан (а)	110
95. Абрбан (а)	111
96. Красив парень (б)	112
97. Поднялся я на кровлю (а)	112
98. Занялся свет (и)	113
99. Пришли грабители (к)	114
100. Пришли грабители (к)	114
101. Однажды собрались вместе (б)	114
102. Горы, горы, я влюблен (а)	115
103. Ты стоишь во дворе (а)	115
104. Два молодца спускаются с гор (б)	115
105. Отправьтесь на луг (б)	116
106. Марало (б)	116
107. Я вышел из тюрьмы (а)	117
108. Луна нежна (ж)	118
109. Повеите прохладой, горы (а)	118
110. Святой Карапет, твой монастырь (а)	119
111. О, любимая (а)	119
112. Ле ве о, ле, ле (б)	120

Песни, сохранившиеся в рукописях М. Екмаяна

113. Нежен твой голос, лира (а)	121
114. Салат (имя девушки) (з)	121
115. Поднялся Симон на склон (з)	121

116.	Пусть умрет недруга сын (а)	121
117.	Увели мою Нубар, увели (а)	122
118.	Ну, гюлум (цветочек), най, най (б)	122
119.	Откройте дверь, — человек же я (б)	123
120.	Мои розовые сапожки (а)	123
121.	Вышел я в поле, поймал перепелку (а)	124
122.	Шествуй, шествуй, красивая девушка (а)	124
123.	Нынче пятница, пост (б)	125
124.	Туманом покрылись горы Муша (б)	125
125.	Что, что дам я пловцу? (а)	125
126.	Гюл да одум (Была бы я полевым цветком) (б)	125
127.	Неумелая жена (и)	126
128.	Лунная ночь (ж)	126
129.	Течет Аракс, бьет волна (а)	126
130.	Ступай плавно, Шогер любимая (б)	127
131.	Есть у меня цветок (а)	127
132.	Отправились мы на чужбину (е)	127
133.	Марэ, Марэ (б)	128
134.	Пляши, пляши, любимая (б)	128
	Из сборника "Сокровищница армянских песен"	
135.	Абаран — каменистый край (е)	129
136.	Шушо встала, пошла в сад (а)	129

Комментарии

131

Երգերի այբբենական ցանկ

Արարանը քարոտ ա	129
Ալեկեոզյու. Արուշես գյուղի եղանակ	96
Ալեկեոզյու. Թուխմանուկի եղանակ	98
Ալեկեոզյու. Չորակ գյուղի եղանակ	97
Այ անուշ	85
Այ իմ յարս	78
Այ տղա մեր գեղեցի	72
Ամտունի	94,94,104
Ամուշ ծայն ունիս, քնար	121
Արագ թևխաղ	102,102,102,103
Արագ պարերգ	101,101
Արագը հեշտացել ա	82
Արագն եկավ լափ տալեն	126
Արևին տես	85
Արի, սիրուն	75
Բաղչա գյուլու ղըրմըզի	81
Բաղչա ունիմ, քար չունիմ (Օրոր)	106
Բամբակ եմ ցանել	77
Բարակ մեջքիս քամար պիտեր	83
Բերդիցը դուրս ելա	117
Բոշո չար	108
Բոստան եմ դրի	65
Գարուն ա՛ ծուն ա էկել	71
Գացի արտեր, բռնի լոր	124
Գյուլ դա օլդում	125
Գութանը վարափոսին	75
Դե գյուլում, նայ, նայ	122
Դե, յար, յարո	81
Դուն արի	72
Դուն շորորա, Շողեր ջան	127
Դուռ քաց արեք, մարդ եմ ես	123
Ելանք գացինք օտարություն	127
Երգ-թևխաղի	100
Երգ համբարծման	99
Երգ դարիպի	98
Երի, երի, երի ջան	128
Երկինքն ամպել էր	77
Ձիմ գլխի ֆաթեն կիտամ	70,90
Ձի՛նչ ու գի՛նչ տամ լողվորչուն	125
Էդ Կարոյի չուխի ծալը	79
Էլա հ՛երթիս	112
Էկուր երթանք պաղչան ի վար	106
Էս օր աշուն ի, Մայրում	65
Էսօր ուրբաթե պաաս ա	125
Էրթանք հ՛երերին, Լալուխան	65
Թալանն եկավ	114,114
Իջեք չայիրները	116
Լե, լե	78
Լե վը հո, լե, լե	120

Լուսնակ բակին իջել էր	76
Լուսնակ գիշեր	126
Լուսնակն անուշ	89,118
խմբերգ	99
Ծաղիկ ունի՞մ՝ շատ բաց ա	127
Ծանր թևառ	100,101,101
Կայնել ես ախա-բախա	86
Կայնել ես դեմ ամրոցին	115
Կայնել ես՝ կանչում էլ չես	73
Կայնել ես վարդի հովին	69
Հարբբան	110,111
Համ դու սիրուն	87
Հա յար: Աղբյուր մի Մըզրա լեզը (Անտունի)	104
Հարսանեկան երգ	91,105
Հարսանեկան երգ աղջիկ տանելուն	92
Հարսանեկան երգ հինաշի	92,105
Հարսանեկան. հարսն ու թագավոր երբ տուն կժամանեն.	93
Հարսանեկան նվագեղանակ	105
Հին երգ	96
Հին երգ Ղարիալի վրա	96
Հով աղա, սարեր ջան	88,118
Հոտելլո ջան	71
Չիգ տո, քաշի	109
Ղաշանգ է	112
Ղարիբ եմ, նոր եմ եկել	80
Ղարսա բերդը բլեր է	87
Գորշաբ	103
Մայրիկ, ես գնում եմ	69
Մարալո	116
Մարե, Մարե	128
Մեկ օր մենք ժողվանք	114
Մեռնի սաքաթի որդին	121
Մեր թագավորին ինչ պիտեր	66
Մեր տանի տեղը փոս ա	77
Մշեցոց Բինգյուլը	66
Մշու սարեր մշուշ էր	125
Յաման, ամի	109
Յար, լե, լե	76
Նա լուս էր	113
Նոր ա բացվել սարի լալեն	68,89
Շորորա, Սալաթ	121
Շուշուն ելեր կերթեր եզին	129
Ողթ	103
Որդին ասաց	110
Պարերգ բարեկենդրանի	93
Պարերգ զատկի	93
Պարտեզումը խաղ ես սպում	84
Պեզերկյանն իջեր է խանը	95
Պուճուր աղջիկ, մի թռի	74
Ջան, յարո ջան, թո սավդեն	80
Ջան, նագանի	74
Ջրդարով ջուր ա գալի	82
Սարեն կուզա երկու ֆիդան	115
Սար, սար, սիրավոր եմ	115
Սիմոն ելավ էն դաշը	121
Սիրել եմ	86
Սուլիկո	108
Սուրբ Կարապետ, թո վանքը	119

Վարդ կոչիկս	123
Տալոյի դեյրի գոլը	79
Տարան Նուբարս, տարան	122
Տո գեշ կնիկ	126
Ունջինար, յար, յար	84
Քաշ հարեն հարսանեկան	92
Քեզի տնինք մեր տներ	104
Քելե, քելե, խորոտ աղջիկ	124
Օ, յար	119
Օրոր	91,106,106,107, 107,107

ԿՈՄԻՏԱՍ
ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
IX հատոր

Հրատ. խմբագիր
Ա. Սահակյան
Արբագրիչ
Օ. Մարկոսյան
Չայնանիշերի համակարգչ. շարվածք
Գ. Գյողակյան
Տեխն. խմբագիր
Վ. Խաչատրյան

ԴՅ զԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
«ՏԻԳՐԱՆ ՄԵԾ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅԱՆ ՏՊԱՐԱՆ

Introduction

The purpose of this book is to provide a comprehensive overview of the current state of research in the field of [topic]. It is intended for researchers, students, and practitioners who are interested in understanding the latest developments and trends in this area. The book is organized into several chapters, each focusing on a specific aspect of the field. The first chapter provides a general overview of the field, while the subsequent chapters delve into more specialized topics. The book is written in a clear and concise style, making it accessible to a wide range of readers. It is hoped that this book will serve as a valuable resource for anyone interested in this field.

— [Author Name]

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՏՐԱՆՍԻՏԻՈՆԱԿԱՆ
ԲԱՆԿԱՅԻՆ ԿԵՆՏՐՈՆ**

**ԱՄԵՐԻԿԱՆ ԲԱՆԿԱՅԻՆ
ԴԵՊԱՐՏԱՄԵՆՏ**

**ՀԱՅ
ԺՈՂՈՎԱԴՐԱԿԱՆ ԽԵՐԱԲ**
ՏԵՄ 11

**ԴՆԴՆԱԿԱՆ ԿՈՄԻՏԵ
ԴԵՊԱՐՏԱՄԵՆՏ**



**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԲԱՆԿԱՅԻՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ
ԿԱԶՄԱՆԻԿԱՆ ԴԵՊԱՐՏԱՄԵՆՏ**