

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՇԽԱՏՄԱ
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



«Հ Գ Ա Ա» Գիրություն « 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 ԻՆՍՏԻՏՈՒՄԻ ԿՈՂՄԻՑ

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

Այդ ժառանգության հրատարակության գործում մեծ է երաժշտագետներ Մալիբրոն Մելիքյանի և Մուշեղ Աղայանի նախադրը: Դեռևս 1931-ին Սպ. Մելիքյանի արտագրած և պահպանված գրառումների հիման վրա լույս տեսավ Կոմիտասի "Ազգագրական ժողովածուն" (ըստնց 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 նմուշ: Այս ակադեմիական հրատարակության մեջ դրանց թիվը հասնում է 1800-ի: Դա հնարավոր դարձավ հայտնի կոմիտասագետ Ռոբերտ Աթայանի քազմամյա 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 ապրարտով, պատրաստ էր հրատարակության արդեն իսկ պրոֆ. Ռ. Աթայանի կենդանության օրոք: Բայց միջոցների քաջակայությունն անհնար էր դարձնում հրատարակման գործը: Արվեստի ինստիտուտը համառորեն որոնում էր քարերարներ, որ հանձն առնեին Կոմիտասի երկերի ժողովածուն լույս ընծայելու ֆինանսավորումը: Եվ այդ պատրաստական ու անսակարկ քարերարը գտնվեց ի դեմս իր քարեգործությամբ այնքան հռչակավոր 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 Գյոռակյանը: Ռ. Աթայանի տեստում 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 նախադասությունն է հայտնում Լիսաբոնի Գալուստ Գյուլբենկյան հիմնարկության և դրա հայկական մասնաճյուղի տնօրեն ղեկավար Ջավեն Եկավյանին ցույց տված նյութական աջակցության համար: Դա այլ քան 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.

ԱՈՍՋԱՐԱՆ

Ա. ԿՈՄԻՏԵՍԻ ԵՐԱՇՇՏԱԿԱՆ - ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆ:

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 տարիներից սկսած, բայց հատկապես դարի վերջին քառորդին երկրի ողջ տարածքում մեծ եռանդով մեկը մյուսի ետևից հայտնաբերվում, գրի էին առնվում և հրատարակվում ժողովրդական պոեզիայի և արձակի, տաղերգության ու վիպերգության կենդանի հնչող հիանալի հուշարձաններ, ինչպես և հին ձեռագրերում ծվարած բազմաթիվ քանկարժեք ստեղծագործություններ:

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

Հայ ժողովրդական երաժշտությունը հավաքել-գրի առնելու ուղղությամբ Կոմիտասից փոքր-ինչ վաղ արդեն սկսել էին աշխատել Սահակ Ամատունին, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Մակար Եկմայանը... Ավանտու 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 համեմտությամբ, 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 քննակառուրեն 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 էրուդիցիայի տեր լինելով, նա հայ ժողովրդական երաժշտության հավաքման գործը դրեց միանգամայն նոր՝ *տրամաբանորեն կանխամտածված*, որ նույնն է թե՛ *գիտական* հիմքերի վրա:

Ժողովրդական երգի հավաքման նկատմամբ գիտական մտուցումն 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 մակարդակով: Ուստի երաժշտական լեզվի մաքրության խնդիրը պահանջում էր ծայնագրվող նյութերի ընտրություն՝ նախ և առաջ մեղեդիների ազգային բնորոշության տեսակետից:

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

Երաժշտական կենցաղը տարատեսակ է լինում մաս տարածվող երգերի գեղարվեստականության առումով: Կոմիտասի համար մուլցրան սկզբունքային էր *հայտնաբերվող երգերի ընդհանուր գեղարվեստականության խնդիրը*:

Կոմիտասի համար, մրա հավաքած նմուշներից դատելով, երգի գեղարվեստականության չափանիշը արտահայտամիջոցների ու դրանց գործադրումն պարզությունն է՝ արդյունքում ստացվող գաղափարի ու զգացմունքի առավել խորության պայանման: Հիրավի, այդպիսին են մրա հավաքած երգերը, մույնիսկ ամենապարզունակ նմուշները, որ մշտօրյա «ծանձնված» չեն և պատշաճում են գեղագիտական խիստ պահանջների:

Գեղարվեստականությունն ու ազգային քնորոշությունը Կոմիտասի պատկերացմամբ զգալի չափով կանխորոշված էին ժողովրդական երգի *կատարման կերպով*: Այսպես, օրինակ, «քաղաքացի կամ գյուղաքաղաքացի այն գուսաններին», որոնք «հայ շինական երգերը երգում են թեպետև քավականին ուղիղ, քայց թաթարական ծոտուժուտ, անկայուն և անճաշակ տարախաղությամբ», մա չէր ընդունում որպես ժողովրդական երգի հարազատ կատարողներ:

Կոմիտասի կյանքն էջմիածնում այնպես դասավորվեց ու ընթացավ, որ մա պատանի հասակից մշտապես սերտ շփումներ ունեցավ ողջ Արևելյան Հայաստանի թե՛ տեղացի և թե՛ երբևէ գաղթած ժողովրդի բոլոր խավերի հետ, ուստի մա մաս քաջատեղյակ էր հայ գյուղական երգերի կատարման և՛ ընդհանուր՝ համազգային, և՛ մասնավոր՝ առանձին վայրերի տեղային ռճական հատկանիշներին, ինչպես և երգողների սեռից ու հասակից և երգեցողության տեսակից թիտղ առանձնահատկություններին: Կոմիտասը խնդիր էր դնում իր գրառումներն իրականացնել գյուղական երգերի այնպիսի քնորոշ կատարումներից, երբ «ի խորուստ երևան է գալիս բուն ազգային հնչյունը»: Եվ այս նպատակով է, որ մա այդ երգերը *փնորում ու հավաքում էր գեղջկական խորքերում և միայն բնական (այլ ոչ թե յուրատեսակ «համերգային») երգեցողության պահերին*:

Երաժշտագետը մուլցրան լավատեղյակ էր հայ ժողովրդական երգերի բազմատեսակությանը և գեղջկական կյանքի տարբեր արտահայտումների հետ դրանք սերտ կապին: Մա մրան հնարավորություն էր տալիս իրականացնելու հերթական մի այլ կերտր խնդիր՝ *հայ գեղջկան երգային ստեղծագործությունը իր բազմազանության մեջ հնարավորին չափ յայտնուն 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 փնորումն ու հավաքումը, այն տարբերակների, որոնք անկախությունը ժողովրդական ստեղծագործության գրեթե պարտադիր հատկանիշ է: Հիրավի, ոճի սահմաններում պահպանվող ելեջային ու կշտության թիչ թե շատ էական տարբերակումները, որ երևան են եկել տարբեր վայրերում կամ մույն վայրում տարբեր ժամանակ միևնույն երգը կատարելիս, Կոմիտասը խմբաբազմ նկատի առել և արձանագրել է: Միևնույն երգի կոմիտասյան տարբերակները (երբեմն՝ մինչև 10-12) ներկայումս մեծ արժեք ունեն ուսումնասիրելու համար և՛ հայ գեղջկական երաժշտամտածողության առանձնահատկությունները, և՛ ժողովրդական մշտնի գոյատևման ընթացքն ու զարգացման ուղիները: Կոմիտասին, վերջապես, զբաղեցնում էր մաև *հայ գեղջկական եղանակների ռեգիոնալ-բարբառային բաժանման և համապատասխան հատկանիշները երևան բերելու խնդիրը և այլն*:

Ժողովրդական երգի հավաքման ու գրառման գործում այս ընդհանուր, «խշտը» խնդիրները լուծելիս, երաժշտագետը հետապնդում և իրագործում էր մաև բազմազան մասնավոր նպատակներ: Այսպես, օրինակ, մա նպատակ 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 քանաստեղծական տեքստերի հավաքմանն ու համակարգմանը, դրանցում լեզվական իրադրությունները պարզաբանելու, քառերը 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 միջավայրում կենցաղավարող թուրքերին երգերի հավաքմանը և այլն:

Անշուշտ, իր առջև նա մշտապես ունեցել է նաև հայ ժողովրդական եղանակների կոմպոզիցիոն առանձին տարրերի՝ ձայնակարգային էություն, ելեշային ու ձևային կառույցի, մետրի և ութմի, 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 մնուշները ևս գրառել): Այդ առանձնահատկությունների պարզաբանումը, ըստ Կոմիտասի, անհրաժեշտ էր ոչ միայն հայ ժողովրդական երաժշտության ազգային ինքնատիպությունը հայտնաբերելու և գործնականորեն ներկայացնելու համար, այլ նաև իրագործելու մի այլ գիտական խնդիր, որն էր՝ հայ գեղջկական երգերի համեմատական ուսումնասիրությունը՝

Վերն ասվածից 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 ձևակերպած գեղարվեստական մտածողության լիարժեք արգասիք՝ որպես գեղարվեստական ամբողջություն, որպես գեղարվեստական մի օբյեկտիվ ճշմարտություն, ուստի նա հետևել էր մնում այդ կենցաղում հնչող բոլոր նյութերը համատարած գրանցելու օբյեկտիվիստական մոտեցումից: Կոմիտասն իր անելիքը համարում էր այն, որ հայ ժողովրդական երգաստեղծության առավել բնորոշ մնուշների միջոցով երևան բերի դրա տիպական օրինակալությունները և նրանց ավանդականությունը:՝ Ավելացնելով և այն, որ անմիջականորեն կատարումից լսողությամբ գրառելը որևէ չափով չիցեցրեց նրա գրառումների հավաստիությունը. դրա երաշխիքը նրա արտակարգ մուրբ լսողությունն էր (ինչի մասին դեռևս իր ժամանակակիցները մեծ հիացմունքով են արտահայտվել) և հայ գյուղական երգի մեղեդիական ոճի մուլթբան մուրբ զգացողությունը, որ Կոմիտասի երաժշտական էության մի անբաժանելի հատկանիշն էր դարձել: Իսկ դրա սպառցույցն է Կոմիտասի հավաքած քազմաթիվ երգերի մեղեդիական-ոճական միասնականությունը՝ եղանակային քազմակերպությամբ հանդերձ: Հայ գյուղական երգի և երգեցողության ավանդականությունը ապավինելով, նա այդ երգի ու երգեցողության ոճը համարում էր ոչ թե մի մեկուսի, ինքնակա երևույթ, այլ ընկալում էր որպես ազգային քազմաարայրայն արվեստի բոլոր ճյուղերի համալրության մեջ դրսևորվող միասնական ոճի մի մասնավոր արտահայտություն:

“Դեպի ժողովուրդը՝ կատարվող քազմաթիվ ուղևորությունների ընթացքում քազմազան խնդիրներ ու նպատակադրումներ իրականացնելով և ընդհանրապես ժողո-

* Որևէ երգի լավագույն մնուշ փնտրել-գտնելը Կոմիտասը երբեմն բնույթագրել է այդ երգի իր գրառումների “ստուգում” կամ “մի վերջին ստուգում” արտահայտություններով:

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

Դժվար չէ պատկերացնել, թե ինչպիսի խայտարիտ պատկեր ստեղծված կլինեք, եթե Կոմիտասը բառիս բուն իմաստով պատճենահանած լիներ իր ունկնդրած բոլոր կատարումները (և՛մ քան, որը նույնպես նա ի վիճակի էր իրականացնել), և որքան հավելյալ ջանք կպահանջվեր, որպեսզի նմարավոր քազմաբարիտ այդ զանգվածի միջից դուրս բերվեր ու ընդհանրացվեր ավանդական-տիպականը: Չափերն այլևս, որ բոլոր դեպքերում դա կլինելու ոչ թե Կոմիտասի, այլ նաև արդի պատկերացումով տիպականը:

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

վրդական երգին որպես գիտական հետազոտության առարկայի մտեմնայով էր, որ Կոմիտասը հայտնաբերեց հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության լավագույնն ու բնորոշը և իր նվաճած 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 հարստացրին ընդհանուր հայագիտությունը:

Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերը որպես ընդհանրական և մասնավորապես արևելյան ֆոլկլորի քննազատում երևան եկած քաղաքիկ արժեքավոր երևույթ ընկալվեցին և նույնքան ոգևորությամբ ընդունեցին արևմտաեվրոպական երաժշտագետները: Այսպես, դեռևս 1899-ին Բեռլինում Կոմիտասի կարդացած դասախոսություններից և ժողովրդական մի քանի երգերի կատարումից հետո գերմանացի հայտնի երաժշտագետ Օսկար Յալաչեյը 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-մամակը):

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

“Կոմիտաս վարդապետը իրեն հայտնաբերեց իրրև քանկազին ծառայող մի գործի, որին այդպիսի մի անձնվիրություն իսկապես որ արժանի էր. խորագրեցիկ է զեղեցկությունը այդ բոլոր հայկական մեղեդիների, որ հ. Կոմիտասի շնորհիվ արվեստագետների երկացանցի մեջ կմտնեն, ճոխացնելով հանդերձ Արևելյի ֆոլկլորի մասին մեր ծանոթությունը” (Բյուրսելի “Gai de musical”, 9.12.1906):

Ըստ ամենայնի նշանակալից է արտահայտվել *“Le Mercure musical”* հանդեսի հրատարակիչ, հետազայում Կ.Գեբյունսիի նշանավոր կենսագիր Լուի Լալուան. նկատի ունենալով հայ ժողովրդական երաժշտության տեղը հանընդհանուր երաժշտական ֆոլկլորում, նա գտնում էր, որ Կոմիտասն իր հավաքած և ներկայացրած երգերով *“տվեց հայ ազգային բունայիտի և գույնի ամենամաշիշտ ու ամենանոր մի զգացում”*, և որ նրա երևան քերած հայ երաժշտությունը *“ոչ իսկապես արևելյան է, ոչ եվրոպական, այլ ունի շնորհալի քաղցրության, խորաբախման հուզումի և ազնիվ գորովի 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 Ռոմեն Ռուլանը Կոմիտասին հրավիրեց դասախոսելու և ժողովրդական համերգ տալու Սորբոնի 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, ռուսումնասիրական 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 ազդակներից մեկը եղավ XX դարասկզբին ծայր տված այն հոսանքի, որը ձգտում էր ժողովրդական արվեստի օգնությամբ քարոզանել (ինչ-որ առումով նաև՝ վերակենդանացնել) եվրոպական թե՛ ֆոլկլորագիտությունը և թե՛

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

կոնսպիրատորական ստեղծագործությունը: Հայտնի է, որ այդ հոսանքի արգասավոր ալիքներից մեկը դարձավ նշանավոր կոնսպիրատոր և ֆուլկլորագետ Բելա Բարտոկի գործունեությունը ոչ միայն հունգարների, այլև մի քանի հարևան ժողովուրդների երաժշտական ֆուլկլորը լայնորեն երևան հանելու ուղղությամբ:

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

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

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

Նույնն է վկայել հետագայում նույնպես ճեմարանի դասախոս, արվեստարան Գարեգին Լևոնյանը.

“Դեռ աշակերտ եղած ժամանակից, 1885-86-ից, շրջելով 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 բանասեր Հուսիկ Ջոնրապյանը գրել է.

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

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

“Տասնևութ տարեկանին արդեն գեղջուկ երգեր կձայնագրեր”:

Ինքը Կոմիտասը նույնպես, գեղջուկ երգեր ձայնագրելու սկիզբը (անշուշտ, նկատի ունենալով լիարժեք, մասնագիտորեն հավաքելու սկիզբը), համարել է 1887 թվականը (տե՛ս ստորև՝ Մ. Նրիմյանին գրած մամակը), 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 Արվիխար Արվիխարյանը Կ.Պոլսում Կոմիտասի հետ զրուցելուց հետո անհրաժեշտ է գտել իր տպավորությունները հաղորդել “Հայրենիք” լրագրի ընթերցողներին.

“Հին երգերու հետքերը գտնել, մախմիրներու բանաստեղծությունները հավաքել ոչ թե միայն խոսքերով, այլև եղանակներովը, նորերն 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 Այրարատ գավառը, Շիրակի գավառը, Մուրճալու գավառը, Ապարանի գավառը: Առողջմե 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 րեբել, բավականաճանաչ մի վերջինով.

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

Տվյալ գործին անհրաժեշտ նյութական հնարավորություններից գուրկ և բազմազբաղ մեկ մարդու համար դա փոքր քանակ չէ, մասնավորե՛ր երե նկատի առնենք, որ խոսքը ոչ թե ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մակերևութին “լողլողացող” մշտօրյա երգերի, այլ յուրատեսակ՝ կոմիտասյան տիպի ժողովրդական երգերի մասին է, որ նա,

ինչպես ասացինք, հավաքում էր նպատակային ընտրությամբ և զեղջկական զանգվածների խորքերից:

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

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

Կոմիտասի գործունեության տարիներին նրա հավաքած ժողովրդական երգերից տարբեր առիթներով տպագրվել էին՝ Ակնա 25 երգերի շարը հայկական նոտագրությամբ, որ կցված է Հ.Շահինյանի «Հնությունը Ակնա» գրքին (Թիֆլիս, 1895), երկու երգ «Մասնա ծոեր» հերոսական վեպից, կցված են այդ վեպի՝ Բ.Խալաթյանցի գրառած «Մասնա փահլաններ կամ Թլուր Դավիթ և Մեդր» պատումին (Վաղարշապատ, 1899, երգերը գրառողի անունը հիշատակված չէ), «Լոռեցիների գութանի հորովելը», զետեղված նկարչի՝ Հ.Այվազովսկու հիշատակին նվիրված «Վաղարշապատական արքունու» (Մոսկվա, 1903), քրոյական 13 մեղեդիներ, կցված Ս.Հայկունու «Հայ-քրդական վեպ» աշխատությանը (Մ., 1904), մեկ «Չան գյուղում» և մի քրդական մեղեդի, կցված է Տեր-Գրիգորյանի «Մուր և հուր» պիեսին (Ե., 1908 և 1910): Ինչպես տեսնում ենք, այս բոլորը՝ կցված են՝ ինչ-ինչ հրատարակությունների և, ուրեմն, թե՛ 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 զեղջուկ երգեր» ժողովածուներում և պարբերական մամուլում (դրանց եղանակները պահված են «այնպես, ինչպես երգում են գյուղերում») և բոլորը միասին կկազմեն 76 երգ:

Հայտնի հաճախանքների հետևանքով Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգերը իր այլ աշխատանքումների հետ ժամանակին ցրվել են եկել և խիստ դաճող, տակավ առ տակավ են հայտնաբերվել: 1931-ին Կոմիտասի մշակումների փարիզյան հրատարակություններից և Մոսկվայում «Ազգագրական ժողովածուն» տպագրելուց հետո դրանք թիվը շուրջ 300 էր, 1950-ին Երևանում «Ազգագրական ժողովածու 2-րդը» ևս տպագրվելուց հետո՝ շուրջ 400:

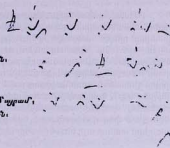
1969 թվականին հայ մեծ երաժշտի 100-ամյա հոբելյանի առթիվ մենք հակիրճ նկարագրեցինք նրա դիվանում եղած և նոր ձեռք բերված ժողովրդական երգեր պարունակող հիմնական միավորները (տե՛ս՝ «Կոմիտասական», 1, էջ 9-33): Դրանցում երգերի քանակը մենք հաշվել էինք «1200-ից ավելի», և երկար ժամանակ Կոմիտասի մասին երևան եկող զանազան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

Հետագայում կոմպոզիտոր «Երկերի ժողովածուի» ստեղծագործական բաժնի հերթական հատորների մյուսերը հավաքելու ընթացքում, ժողովրդական երգեր պարունակող ամբողջական միավորների կողքին առանձին գրառումներ հայտնաբերվեցին նաև բազմառեսակ այլ քնագրերում: Բանն այն է, որ ժողովրդական երգ հավաքելու նպատակով հատուկ ծրագրված ուղևորությունների հետ միաժամանակ Կոմիտասը «ձեռքից բաց չի թողել» գրառումներ կատարելու ամեն մի այլ, պատեհ հնարավորություն: Այսպիսի դեպքերում երբեմն նա երգը գրանցել է տվյալ պահին «ձեռքի տակ» եղած այս կամ այն տեղում՝ անկախ նրանից, թե ինչի է հատկացված եղել այդ տեղը, գրքում կամ մի պատահական թերթիկի վրա: Երգերը նա գրում էր հայկական ձայնամիջելով, ուստի գծային նոտաբուրք չէր պահանջվում. գրում էր հանձնի չափազանց մանրագիր և զերազանցապես սևագիր, ուստի միևնույն է, թե ինչքան ազատ տեղ կցումեր դրա համար... Ստորև՝ երեք մտուշ կոմիտասյան նման գրառումներից՝ «Էս օր աշուն ի Մայրամ» երգը, գրված «Զմար մշեցվոց և վանեցվոց» գրքույկի 27-րդ էջում, «Լուսնակն ա կայնել դարին» մանրագիրը իր ստեղծագործություններից հատկացված տեղերից (թ. 398) և մեկ էջ ժողովրդական երգերի գրառմանը հատկացված տեղերակից (թ. 302):

1.

ժե.

X Ես որ աշուն ի Մայրամ,
 Ես զմեծ նշուն ի Մայրամ,
 Իմ զան քեռ զանին Տայրան:
 Սեփանք տուել շիշերով,
 Մայրամ փախաւ զիշերով.
 Ապ Մայրամ, Մայրամ, Մայրամ,
 Իմ զան քեռ զանին Տայրան:
 Աս զիշերին թասն կանես շ,
 Ես քորեաց աչքով կենես.
 Ապ Մայրամ, Մայրամ, Մայրամ,
 Իմ զան քեռ զանին Տայրան:
 Արտաշարայ կնակներ,
 Ապրճան խանին պիւնկներ 3.



2.



3.

40.

205. ...
 206. ...

Ներկա գիտական հրատարակության նյութերը մենք հավաքել, երբեմն պարզապես հայտնաբերել ենք Ե.Չարենցի անվան բանգարանում պահվող և նոր երևան եկող կոմիտասյան բոլոր ձեռագրերը առանձին-առանձին և մի քանի անգամ մանրամասն դիտարկելու միջոցով, ժողովրդական երգի (թեկուզ՝ մեկ) գրառում պարունակող արխիվային քաղցարիվ միավորներից: Առ այսօր Կոմիտասից մեզ հասած ժողովրդական երգերի գրառումների ընդհանուր քանակը կազմում է 1800: Թեև սա ևս հեռու է սկզբնական փաստական քանակությունից, սակայն, պատկերը շատ ավելի պատկասելի է, քան եղել է տարիներ առաջ և երկար տարիներ շարունակ:

**Բ. ԺՈՂՈՎՐԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԳՐԱՆՑՄԱՆ
ԱՌՆԱՆՆԱԿԱՏԿՈՒՅՑՈՒՆՆԵՐԸ**

Ժողովրդական երաժշտությունը գրանցելու նկատմամբ ևս Կոմիտասը հանդես բերեց տեսականոթին տարբերակված՝ գիտական մոտեցում: Վերն ասվեց, որ երգը դիտելով՝ որպես ազգային բնորոշությամբ օժտված գեղարվեստական ստեղծագործություն, նա դրա արտահայտությունը փնտրում և տեսնում էր ոչ միայն ամբողջական արդյունքում, այլև այդ արդյունքը գոյացնող առանձին տարրերում, որոնց հատկանիշները երևան բերելն ու ճշտվիլ արձանագրելը համարում էր այդ երգը որպես գիտական ուսումնասիրության նյութ ներկայացնելու պայման: Այսպես, ու բերն «Նկզբից ևեթ», 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, սրափ կերպով էր գնահատում 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, ֆոկլորային քարձրարժեք ձեռքբերումներ են ոչ միայն իրենց *սինկրետիկ* վիճակում, այլև խոսքի ու մեղեդու առումով՝ առանձին-առանձին վերցրած:

Սակայն, գործնականում միշտ չէ, որ հաջողված ժողովրդական երգը է՛լ այն կազմող գլխավոր տարրերի, և՛ դրանց միասնականության տեսակետից ներկայանում է կատարելության հասցված կամ անվթար պահպանված վիճակում: Սկզբում նա գրի էր առնում իր ընտրած 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-վիպաքնարական, պատմական-պատմողական, ժխային երգերում), երբեմն հերոսների անունները կամ գործողության տեղավայրը փոփոխվել, տները ավելացվել կամ պակասեցվել են, քայքայող դեպքերում հարցով էլ է որպես ամբողջություն. բ. երբ տեքստը ամբողջական ուսանավոր է դարձել առանձին քառատողերի՝ ժամանակի ընթացքում միմյանց հաջող կապակցումից կամ մի «Եսկելտային» քառատողը հենց ժողովրդի մեջ տրամաբանված ձևով զարգացվել է մինչև քազմատում ամբողջական ուսանավոր և այդպես (թեև դարձյալ տարբերակվելով) գոյատևել է (այդպիսին են, օրինակ, Վարանդի գութաներգը, «Լուսնակն անուշ» հովվերգությունը և այլն). և գ. երբ, մասնավորապես պարբերգերի դեպքում, սկզբնական մեկ քառատողը և դրա հետ երգվող կրկնակը (կրկներգը) պահպանելով կատարման ընթացքում դրան հավելել են տեղումտեղը հորինվող (նաև վերհիշվող, վերականգնվող), քայքայ միմյանց հետ միայն այս կամ այն չափով կապված, հաճախ էլ պարզապես կապ չունեցող քառատողեր: Եթե դա տեղի է ունեցել գործնական պարի ընթացքում, հաջորդականության թույլ կապակցվածությունը կամ

* Տե՛ս այս մասին «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանի «Մանրություններ», Առաջին հիմնակ, Վաղարշապատ, 1903:

անկապությունը “ակամջ չեն ծակել” (“նույն եղանակով երգվող յուրաքանչյուր տուն բերում է իր հետ նոր, քարոն պատկեր, ուշադրություն գրավում, հետաքրքրություն շարժում”), ամբողջական “սյուժեի” հավակնություն չի ծագել: Քայքայ եթե փորձում ենք անկախ պարզ գրառված այդպիսի քառատողերն ընկալել 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 ուզել նույն եղանակով երգված այնքան երգ, որքան տարբեր, անկապ քառատողեր հաջորդել են միմյանց: Հենց 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” կոլլեկտի 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 քննարկում, 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 (“Դրեալական անհրաժեշտություն է գոյացել: Սա նշանակում է՝ ըստ Կոմիտասի (“Դրեալական 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 բանահավաքչական աշխատանքի հետ անմիջական առնչություն չունի, այնուամենայնիվ անհրաժեշտ է, որ մշլի: Նկատի ունենք այն երգերը, որոնց բանաստեղծական տեքստերը այլ բանահավաքների կողմից նախապես գրի առնված ու հրատարակված են եղել, և այդ հրատարակված տեքստերի ու Կոմիտասի գրառած եղանակների շարահյուսական կառուցվածքները տարբեր են: Այդպիսի դեպքեր կան, օրինակ, “Ակնա շարի” երգերում, երբ Հ. Կամիկյանի գրառած խոսքերը նույնպես տեքստը և երկտող կրկնակով են, իսկ Կոմիտասի գրառած եղանակներն իրենց կառուցվածքով համապատասխան են ձայնամիջերի տակ նրա գետնեղած առանց կրկնակի գույզող տեքստի 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 կենցաղավարել 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 քազմատուն ոտանավորները “անգիր” հիշում և հաճույքով արտասանում են առանց եղանակի):

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

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

Այնու երգերի շարք թեև հին գրառումներից է, քայքայ ամեն մի երգի խոսքերից մեկական տուն է գրված այն պատճառով, որ Հ. Կամիկյանի գրքում (որին կցված են այդ երգերի գրառումները) կան նույն երգերի համեմատաբար ընդարձակ խոսքային տեքստեր, ինքնուրույն Կոմիտասի ինքը գրի է առել նախապես:



պահպանել ավանդական ուսանավորի և եղանակի ընդարձակ կառուցվածքը, ապա այս կամ այն ձևով թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը պարզեցրել է կամ հորինել մի նոր, աղարթեցրակ (այստեղից՝ նաև ավանդական միևնույն խոսքային տեքստի այլազան եղանակավորումների գոյության փաստը): Այդպիսի մի քանի բնորոշ օրինակների մեծ կանոնդարձումները համապատասխան երգերի ծանոթագրությունների դեպքերում առանց եղանակի գրաված «բաղո», ընդարձակ տեքստերը օգնում են նույն երգերի կոմիտասյան գրառումների հուզական-կերպարային բովանդակությունը լրացնելուն, ամբողջացնելուն: Սակայն այդ երգերի կոմիտասյան գրառումները «պարզեցված» վիճակում ևս միանգամայն ավարտուն և գեղարվեստորեն լիարժեք ստեղծագործություններ են:

բ. Մետրի գրանցումը և մեղեդիների տակտավորումը

Ժողովրդական երգերը գրի անցկացնելիս Կոմիտասին հատուկ գրառեցրել են նաև մեղեդիների մետրի հետ կապված հարցեր: Այս քննազավառում նա զանազան փորձեր ու դիտողություններ է արել և մշակել է մետրի նկատմամբ իր սեփական մտտերումը:

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

Փորձել է այս դրույթը կիրառել նաև ժողովրդական երգերի եղանակների վերաբերյալ և մի շարք գրառումներում ու դաշնակումներում հասնել խոսքերի բառային շեշտերի և մեղեդու մետրական շեշտերի լիակատար համաձայնեցվածության, ընդ որում, այստեղ ևս, ինչպես գրաբար տեքստերում, բառաշեշտը նկատի է ունեցել ըստ գրական լեզվի օրինաչափությունների: Սա նշանակում է՝ փորձել է ժողովրդական եղանակը տակտավորել այնպես, որ բառի վերջին՝ գրական լեզվում գերազանցապես շեշտվող վանկերն ընկնեն տակտերի ուժեղ մասում:

Երկերի ժողովածուի հատորների ծանոթագրություններում բերված են «Գարուն ա», «Մարտի վրով գնաց» և այլ երգեր դաշնակելիս Կոմիտասի ձեռնարկած նման փորձեր (տե՛ս հ. 2/224, հ. 5/189 և այլուր): Դրանք նրան չեն բավարարել առնվազն այն պատճառով, որ գեղեզական երգերը հորինված են ազգային լեզվի զանազան բարբառների առգանձական համակարգերում, ուր շեշտադրությունը ինքնատիպ է ու ամեն մի առանձին դեպքում իր յուրօրինակ ձևով բնական: Ուստի այդ փորձերից հրաժարվելով՝ Կոմիտասն իր համար նշել է, թե «*Ժողովրդական շեշտադրությունը տրամաբանական է*» (391/3):

Տարիներ անց 1907-ին «Հայ քնար» ժողովածուի առաջաբանում «ժողովրդական շեշտադրությունը» գնահատող իր դիտողությունը նա զարգացրել և ընդհանրացրել է հետևյալ եզրահանգմամբ. «*Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ շեշտն ու ամանակն իրարուց անկախ են, ուստի այս երգերը ասելու է հետևելով բառերին և խազբուր վերադրված միջերկին և ոչ թե արևմտյան երաժշտության շեշտական օրենքներին*»:

«Ամանակ» բառը միևնույնիստայան հայ երաժշտագիտության մեջ և հենց իր՝ Կոմիտասի գրություններում գործածված է տարբեր նշանակություններով: Այս դեպքում (նկատի ունենք նաև նույն առաջաբանի ֆրանսերեն տեքստում համապատասխանորեն գրված temps բառը) դա *տակտն է*, տակտաբաժանումը, մետրը, և ամբողջությունը նշանակում է, որ հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ տակտի առաջին մասի հնչյունը պայման չէ, որ ուժեղ շեշտ կամ ընդհանրապես շեշտ կրի: Համարելով դա «արևմտյան երաժշտությանը» բնորոշ երևույթ, Կոմիտասը մտահոգված էր՝ չլինի թե՛ այդ երաժշտության «օրենքներով» տակտերի սկիզբը ուժեղ շեշտելուց «ժողովրդական տրամաբանական շեշտադրությունը» կորչի, երաժշտական ֆրազը աղավաղվի և, ըստ այնմ, աղավաղվի նաև ժողովրդական, գեղեզական խոսքի բնական առգանձությունն ու իմաստը:

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

Թեև այս դիտողություններին պետք չէ մոտենալ որպես հայ գեղեցկական երաժշտության մետրական և շեշտադրական առանձնահատկությունները լիովին քացահայտող կոնցեպցիայի, քանի որ դրանք պարզապես “Հայ քնարի” կատարողներին հասցեագրված գործնական ցուցումներ են, այնուամենայնիվ, մասնավորապես “տաղաչափական միություն և ուր” 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 պահպանում են իրենց նշանակությունը։

Վերջ նշված առումով դիտարկելով “Հայ քնար”-ում և նույն սկզբունքներով շարադրված “Հայ գեղջուկ երգեր”-ում (1913) գետնդրված մշակումները, տեսնում ենք, որ “տաղաչափական միություն և ուր” ասելով հեղինակը նկատի է ունեցել և՛ երաժշտության (զվխավոր մեղեդիական գծի), և՛ բանաստեղծության շարահյուսությունը։ *Նրկար* տրոհակներով մեղեդիական գծում սահմանազատվում են մեծ մասամբ (մեկ արդի եզրերով) երաժշտական ֆրագմենտը, նաև մոտիվները, խոսքային տեքստում մեծ մասամբ բանաստեղծական տողը, նաև 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” քառի դերը։ Հետ երևույթին, դա չի նշանակում, թե երկար ու կարճ տրոհակները տաղաչափական միությունից և ոտքից քացի ուրիշ ոչինչ ցույց չեն տալիս, քանի որ իրականում այդ տրոհակները լիակատար հաջողությամբ քացահայտում են նաև երգի *մետրը* ամենատվորական առումով, այսինքն իրենց հիմնական (հեղինակի կողմից հատկացված) դերը կատարելով համերժ դրանք խանգես են գալիս պարզապես նաև որպես *տակտի գծեր*։

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

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

Ներկայումս հայերենում ևս այնատապան “տակտ” քառի փոխարեն Կոմիտասը միշտ գործածել է “հատած”-ը (տե՛ս, օրինակ, Մ. Եկմայանի “Պատարագի” մասին նրա քննակնարկը և “Լոռու գութաները” աշխատությունը)։ Մեկ անգամ միայն “Հայ գեղջուկ պարը” հոդվածի հայերեն նրատարակության մեջ (1910 թ.) գրել է “հատած կամ ոտք” (գերմաներեն տարբերակն նույն տեղում Takt քառն է)։

Ավելի մանրամասն պատկերող հետևյալն է. երգերի մեծագույն մասում տաղաչափական միավորները համընկնում են մետրական միավորներին և, հետևաբար, մեկի տրոհումը միաժամանակ նաև մյուսի տրոհումն է։ “Ընտն առա”, “Չիզ տու, քաշի” և “Լուսմակն ամուշ” երգերում, ուր տաղաչափական միավորները չեն համընկնում մետրականներին հետ, տրոհակները նշանակելիս հեղինակն առաջնորդվել է եղանակի մետրով։ Իսկ, օրինակ, “Ես սարեն կուգայի” և “Երկինքն ամպել է” երգերում նա պարզապես խուսափել է կարճատև տակտերից՝ չափի “կոտրակի” համար ընտրելով մեծ “համարիչ”, որի դեպքում թե՛ քանաստեղծական ուղքերը և թե՛ մեղեդիական ֆրագմենտը չեն կիսկիվում (տե՛ս “Երկինքն

Ուրեմն, «միայն» բառով խստացնելով իր ասելիքը, հեղինակը դարձյալ նկատի ունի կատարողին ժողովրդական երգի համար անհարկի «արևմտյան» տիպի շեշտակերտմաներից հեռու պահելու իր խնդիրը:

Մեղեդիների տրոհման վերը նկարագրված եղանակը և բերված մյուս դիտողությունները վերաբերում են ոչ միայն Կոմիտասի մշակած երգերին, այլև ժողովրդական եղանակների բուն գրառումներին: Այս խնդիրն անդրադասումս ամերիա-ժեշտ է նաև այն պատճառով, որ ժողովրդական երգերի կոմիտասյան տակտա-բաժանումը երբեմն և անբրավաջիտրեն 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 նաև ռիթմական) գիտակցումն ու գրավոր նշումը ինչ-որ չափով «պրոլեթմատիկ» 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-ռեական սահմաններում ունի իր որոշակի մետրը և մետրական դիրքավորումը, քացի միանգամայն ազատ – հանկարծաբանական քննյոթի այն եղանակներից, որոնց ժամանակային կազմակերպումը տեղի է ունենում ոչ թե պարբերական մետրիայի մետրական միազոր նշանակություն ունեցող առանձին՝ հավասարաչափ կամ փոխադարձ համեմատական տևողական միավորների հաջորդականության հիման վրա. որևէ եղանակի մետրը և մետրական դիրքավորումը թիտան են այդ եղանակի ինքնատեղի ռիթմական կառույցից, այդ կառույցը գոյացնող օրինաչափություններից և վերջին հաշվով դառնում են դրա՝ լայն առումով ռիթմական յուրակերպությունը երևան քերտը հիմունք ու այդ վիճակով հանդես գալիս որպես ձևազույցման գործոն:

Այս տեսակետից հայ ժողովրդական երգի խոսքային և երաժշտական տեք-ստերի միասնականության մեջ, ժամրային 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 (անշուշտ, 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 ազդիական և այլն:

Անկախ դրանից, մետրական շեշտը, որ իր դերով ու քննյոթով տարբերվում է շեշտի այլ տեսակներից, գործում է դիմամիկական տարրեր մակարդակներով, լինում է ընդգծված, քացահայտ, քարճված, «հարթահարվող», նույնիսկ սոսկ ենթադրվող: Այդպիսի շեշտը առանձնապես «լսելի» է այն դեպքերում, երբ եղանակի շարահյու-սական տրոհումը համընկնում է նրա մետրական տրոհմանը և տեղի է ունենում մետրական ու ֆրազային շեշտերի համատեղում (այս երևույթն առավելապես քննորոշ է պարային ռիթմական կերտվածքով եղանակներին): Ինչպես մետրական հիմքով ընթացող ամեն մի երաժշտության մեջ, հայ ժողովրդական նույնանման երգերում ևս գոյանում է «ուժեղ» և «թուլ» տակտերի հաջորդականություն, ուստի մետրական մանր կտորակումով եղանակում անկա պարզ տակտերը ազատ կարող են միավորվել որպես քարոջ՝ կանոնավոր կամ խառն տակտեր (իննց դա է տեղի ունեցել վերը ակնարկված «Մրկիմբն ամպել է»՝ երգի երկու գրառումներում (տե՛ս նաև այստեղ ք. 21 երգի ծանոթագրությունը): Ժողովրդական որևէ եղանակ քացառիկ դեպքերում թույլ է տալիս

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

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

մինչև հից 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 հաստատում ելևէջային կատայրը) հենց ժողովրդի ընդերքում գոյատևում է մետրա-դիրքական սկզբունքորեն զանազան տարբերակներով.

5.



Մրանք բացատրություններ 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, բացատրությունները “դաշտային” սևագրություն են կամ խմբագրական առումով

* Հայ ժողովրդական երգի այդպիսի խաթարման ցայտուն դեպք է, օրինակ, Ս.Օտորովսկու և Բ.Նեզեմովի “Սոլձեխի ղասազիթ - 2” - ում (Լենինգրադ, 1966, էջ 310) քերված, իրականում 9/8 = 2+2+3+2 չափով ընթացող հայ ժողովրդական (զուսանական) եղանակը, որտեղ ներտակտային մետրիկան արհեստականորեն փոխված է 3+3+3-ի, և եղանակը ամենապարզ է դարձել, քովին կորցնելով իր ազգային-ժողովրդական դեմքը:

6. Մխար՝



Միշտ՝

անավարտ գրություններ. այս բնագավառում երևան եկած փոփոխությունները խնդրին շարունակ ավելի մանրակրկիտ մտեցման արդյունք են և վերաբերում են մետրի գրանցման գլխավորապես տեխնիկական կողմին:

Միանգամայն ազատ մետրով ընթացող մեղեդիները (ինչպես, օրինակ, “Մշեցոց Բիճգյուղ”, “Ալեմա շար”-ի մի շարք երգերը, “Սասնա ծռեր” վեպի որոշ երգերը և այլն) իրավացիորեն գրված են առանց տակտաբաժանման, հնչյունային տևողությունները հայկական նոտագրության կանոններով տևողական միավորներում խմբավորելով: Այսպիսի երգերի թվում առանձնանում են “Զլղական մեղեդիները”, որոնք բոլորն էլ պատմողական ռոմով են, ազատ ռիթմիկայով և առանց որոշակի, պարբերական մետրի, բայց դրանցում նշված են չվիտիվոդ չափ և տակտաբաժանումներ. ու թև տակտավորման մեջ զգացվում է “ազատ” ռիթմին առավելապես մոտիկ մնալու հաջող իրականացվող ձգտումը, այնուամենայնիվ հաճախ երևան եկող տակտագծերը այս աստիճանի մեղեդիների անկաշկանդ 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)
Ալեմա շար (1895)
ք. 725 (1906)
- Բ. ք. 302 (1900-1905)
ք. 317 (1906)
ք. 304 (1913)
- Գ. “Մերջուր մուզիկա”
հանդեսում տպագրված
“Հայ գեղջուկ երաժշտու-
թյուն” հոդվածի
օրինակները (1907)
- Դ. ք. 325 (1907-1910)
- Գրանցումը սովորական է՝ միատեսակ երկար տակ-
տագծելով (հայկականում՝ երկու կետով), չափի “կո-
տորակը” միշտ նշված:
Մեծ մասամբ տակտագծեր կան և միատեսակ երկար
են: Չափի “կոտորակը” որպես կանոն գրված չէ, երե-
վան է գալիս քաջաճիկ դեպքերում միայն՝ “Դր համար
գրված” մասնավորապես խառը չափերի դեպքում:
- Տակտագծերը կարճ և երկար են, կարճերը ցույց են
տալիս տակտերը, երկարները՝ կղանակի շարա-
հյուսական միավորները: Չափի “կոտորակը” գրված
չէ:
- Տակտագծեր չկան, բայց չափի “կոտորակը” գրված
է, ուստի հայտնի է մեղեդիների մետրական բաժա-
նումը: Ռիթմական հատուկ դեպքերում (մախա-
տակտ, 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,¹⁰ պարզ կդառնա, որ մետրի գրանցման բուն կոմպիոսիայան եղանակը, որ համապատասխան է մաս երա մշակումներում կիրառված ձևին, ցուցադրում է “Մերջուր մուզիկա” հանդեսում գրվածը՝ կարճ և երկար տրեհակներով: Այն հանգամանքը, որ այստեղ ևս, ինչպես նախորդ խմբում, չափի “կոտորակը” չի նշվում, թերևս պետք չէ քաջատրեվ նրանով, որ դա մի ավելորդություն է համարվել (ավելի շուտ դա գալիս է նվրուպակամին չմասնեցնելու նույն

¹⁰ Ի դեպ, այդպիսի ձգտման հաջող իրականացում առկա է մաս մի շարք այլ երգերում, ինչպես, օրինակ, նույն “Անտունի”-ն, ապա Ալեմա “Օրդը”-ը, “Մի լար, մայրիկ”-ը և այլն, որոնք նույնպես համեմատաբար ազատ մետր ունեն:

¹¹ Մանրամասնորեն կանոնադադանքը իր տեղում, հատուր Ե:

մտահոգությունից), այլ է հարցը, որ նուտամները հիշտությանը կարգալու համար դա որոշ անհայտարություն է առաջացնում:

Մետրի գրանցման համար Կոմիտասի կիրառած կարճ և երկար տրոնակները, ինչպես ասածինք, որոշակի արժանիքներ ունեն: Դրանք մեղեդու շարադրությանը յուրատեսակ վերլուծական տեսք են տալիս, ակներև են դարձնում երգի երաժշտական և բանաստեղծական բաղկացուցիչների շարահյուսական էությունն ու սրանց հարաբերակցությունը, ինչ-որ չափով նպաստում են ամեն մի երգի “մեղքին” ձևայնկառուցվածքային առանձնահատկությունները պարզաբանելուն: Անկասկած է, որ Կոմիտասը, եթե “Մերբոլոր մուզիկալ”-ում գետեղված օրինակների հետ տպագրության պատրաստելու մաս իր մեծեցած մյուս գրառումները, դրանցում ևս կկիրառեր մեղեդիների մետրական շարադրության մույն կերպը:

Մետրադիֆմի խնդիրը եզրափակենք՝ նշելով, որ Կոմիտասի ժողովրդական երգերի գրառումներում մետրը արձանագրված է հայ գեղջկական երգերի ընդհանուր-ոճական ինքնատիպության և մասնավորապես բնորոշ դիֆմիկայի նուրբ զգացողության հիման վրա, և նրա իրականացրածը իր ժամանակի համար հայ ֆոլկլորագիտության մի նշանակալից առաջադիմական քայլ էր: Այդ քննազավառում “վիճելի” համարված դեպքերին կանոնադրաօրենսբ “Մանրագրություններ” բաժնում:

գ. Մեղեդիների ձայնակարգային հատկանիշների արձանագրումը “ուրծայն” անվանակարգի միջոցով

Հայ ժողովրդական երգերի կոմիտասյան գրանցման մի շարք առանձնահատկություններ սերտ կապված են հայկական նոտագրության գործադրության հետ: Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը երգերը գրի է առել նոր-հայկական՝ Համբարձում Լիճնոճյանի նոտագրությամբ: Այս մախրճնոտության գլխավոր պատճառը, անշուշտ, Լիճնոճյանի համակարգի տեխնիկական հարմարությունն էր: Բայց պատճառներից մեկն էլ քեթևս այն էր, որ հայկական նոտագրության միջոցով հնարավորություն էր տեսնվում ակներևաբար արձանագրելու ժողովրդական մեղեդիների ձայնաբարձրական կարևոր հատկանիշներ:

Դեռևս Լիճնոճյանն ինքը նոտագրության իր համակարգը համաձայնեցրել էր տվյալ ժամանակի ու միջավայրի հայկական գործիքային և վոկալ երաժշտության հիմնական դիատոնիկ հնչյունաշարին: Սա նշանակում է՝ նա 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.Թաչչյանը իր “Չայնագրության դասագրքում” և հոգևոր երաժշտության գրառումներում ներկայացրել էր հայ հոգևոր երաժշտության *ձայնեղանակների* նոտային արտահայտությունները, ազգային երաժշտության նման հատկանիշներ գրանցելու համար Լիճնոճյանի նոտագրության դերն ավելի ակնհայտ էր դարձել:

Անա, Կոմիտասն իր հեթքին, 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 միջրո-իպրոմաստիկ ատերաջիաները և, ընդհանուր պատկերը ավելի պարզ ցուցադրելու ակնկալությամբ, ամեն մի երգի մոտ հայ եկեղեցական *ուրծայնի* անվանումներով նշեց երգի ձայնեղանակը: Նման նշումներ կիրառված են նրա վաղ իրականացրած թ. 318 և “Ակնա շար” ժողովածուներում, ինչպես և թ. 302 տետրակի (“Ազգագրական ժողովածուի” քննադրը) սկզբնական 8 երգերի մոտ (թ. 1-7 և 29):

* 1950-ին նրատալակված “Ազգագրական ժողովածու 2”-ում ձայնամուճներ են նշված մաս Կոմիտասի 1913 թվականին գրառած երգերում, քայց դրանք հատուրը կազմողի՝ Մ.Աղայանի

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, “ութձայն” անվանակարգի գործադրման այն եղանակին, որ կիրառված է Շարակնոցում (ավանդաբար գալիս է դեռևս խազագրությունից)՝ երգերը, այլև այն երգերը, որոնք ընթացում են դրանց այսպես կոչվող “դարձվածք”-ներում և իրենց լադա-մեղեդիական էությունը, երբեմն իսկ հնչյունաշարով միանգամայն տարբեր են համապատասխան բուն ձայնեղանակներից, քնն սրանց անուններով են գրվում: Շարակնոցում որևէ հատուկ անունով նշված չեն մաս “գարտուղի” համարվող եղանակները, որ նույնպես, հաճախ ինքնուրույն հնչյունաշարով են հանդես գալիս: Նկատի չեն առնված մեղեդիների ներսում տեղ գտնող ձայնակարգային շեղումները, մոդուլացումները 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 նրա նշանակած բոլոր ձայնանունները համապատասխանում են դրանցով նշված մեղեդիների ձայնակարգերին:*

Սակայն ակնարկված պայմանականություններն, անշուշտ, մի օր պետք է Կոմիտասին դրդեին հայ ժողովրդական երգերի ձայնակարգային բնութագրերը եկեղեցական “ութձայն” ավանդական անվանումներով նշելու իր որդեգրած եղանակից հրաժարվել, մասնավորապես, “ութձայն” 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 անհարմարություններ:՝ Նվ իրոք, շուտով Կոմիտասը դադարեց ժողովրդական երգերի ձայնեղանակային անվանումները և դրանց հնչյունաշարերում պահանջվող (ի դեպ տեսության մեջ չափազանցված չափերով ավանդվող) միկրոխորամատիկ արտերազյաները նշելուց:՝

հավելումներն են, ինչի մասին, ցավոք, հատուրում ոչ մի հիշատակություն արված չէ: 1913-ի ժողովածուի քննգրում մասն նշումներ չկան:

Չայնեղանակներ Կոմիտասը նշել է մաս 1892-ին Քրոսահայտում գրառած քուրքերին երգերում՝ *մակամների* անուններով, ինչպես սովոր են եղել եղանակները միմյանցից տարբերել քրքախո միջավայրի հայ երգիչներն ու երաժիշտները ևս: Իսկ ք. 1649 քնագրի չորս երգերում (1894 ք. պահպանվել են այն ժողովածուից, որ հատկացված է եղել հայ ժողովրդական երգերը տպագրված վիճակում՝ Հայաստանից դուրս ցուցադրելու) նկարագրական մասժորամիտոր համակարգի անվանումներով նշված են երգերի *լադատոնայնությունները*:

Թերևս բացի մեկ դեպքից՝ ք. 24 երգում, ուր բարձրագույն 4-րդ աստիճանով մինդր հնգաշարով ընթացող մեղեդին նշված է Գ ձայն, ինչը ոչ մի վերապահումով չի համապատասխանում այդ մեղեդուն (տե՛ս մաս այդ երգի ծանոթագրությունը): Բոլոր դեպքերում Կոմիտասյանն այդ նշումները վերաբերում են իսկապես միայն *ձայնակարգերի*, քայց ոչ *ձայնեղանակների*՝ լիակատար առումով:

Չպարզաբանված “հանգամանքներից” էր, օրինակ, ԱԶ, ԱԿ և ԲԿ ձայնեղանակների և դրանց “դարձվածքների” փոխարարաբար խառնված լինելու մասին արևմտահայ երաժիշտ-տեսաբանների շքբախում գոյատևող վարկածը: Կոմիտասն ինքն էլ միաշեշտին անվանակարգի նկատմամբ որոշ առաքելություններ ուներ: Դրանից անկախ անհարմարություն էին տեսնում ժողովրդական երգերում հանդիպող այնպիսի դեպքերը, երբ, օրինակ, մեղեդու վերջավորող հնչյունը չի կապուհանում, մեղեդին իմմոնաձայնով չի ավարտվում, և կամ իմմոնաձայնը մեղեդուում ընդհանրապես բացակայում է:

Կարծում ենք, որ միկրոխորամատիկ արտերազյաները նշելուց հրաժարվելը չէր նշանակում, քն Կոմիտասը երևալիք ընդհանրապես բացառել: Պահպանված որոշ նյութեր վկայում են, որ ըստ Կոմիտասի հայ զեղուի երգերում դիատոնիկ հնչյունաշարի կամ ձայնակարգերի այդպիսի փոխակերպումներ արձանագրելը պարտադիր կամ մույնիսկ անհրաժեշտ է: Ազգային երաժշտության այդ ճյուղում դրանք իսկապես ամենից քիչ նկատելի, քիչ զգալի են:

դ. Չայնակարգերի տոնայնական միասնացումը և դրա նշանակությունը

Ութձայնի անվանումներից հրաժարվելով, Կոմիտասան ընդհանուր հնչյունաշարի սահմաններում ձայնակարգերի “բնական” դիրքերն ու այս առումով դրանց հարաբերակցությունն ամփոփելիս պահպանեց: Այս երևույթը թեև ձևականորեն կապված էր Լիմոնճյան-Ռաչճյանի ավանդույթի հետ, բայց բովանդակությամբ ամփոփակմանը թխում էր հայ մեծադիպեղ երաժշտության վերաբերյալ իր՝ Կոմիտասի տեսական գնումներից ու եզրահանգումներից, որոնք շոշափում էին այդ երաժշտության ընդհանրական հնչյունաշարի մատուր-քառապարային կազմության և դրա սահմաններում գոյացող ձայնակարգերի քարձրական հարաբերության, ինչպես և մեղեդիների ձայնակարգային զարգացման դիատոն ընդլայն հարցերը: Այսպես, առաջնորդվելով իր տեսություններով, նա շարունակեց հունիական-միջստեղծական տիպի ձայնակարգերում ընթացող մեղեդիների տոնիկաները “գեռեղել” հայկական մոտագրության հնչյունաշարի *բենկոր*՝ աստիճանի վրա, դրդիական-եռյական տիպի տոնիկաները՝ *խոսրովայն*, իսկ փոյուզիական-լուրիական տոնիկաները՝ *մեքքեմախաղ* աստիճանի վրա: Ստացվեց միևնույն ձայնակարգում ընթացող ժողովրդական եղանակների կամ, որ միևնույնն է, դրանց ձայնակարգերի *տոնայնական միասնացում*՝ խոսրովայնի վրա գեռեղելց նաև հիմքում “հարմոնիկ” քառապար ունեցող լայն տոնիկան (մմանցնելով եկեղեցական Գ ձայնին), նույն կերպ վարվեց նաև պտեղացիա պարունակող զանազան ձայնակարգերի տոնիկաների հետ: Կոմիտաս գրառումների հիման վրա կարելի է ավելացնել, որ որոշ դեպքերում, տեսնադային անհրաժեշտության և նկատառումներով, թույլ տվեց տոնայնական այդ կայուն դիրքերի սոսկ մաքուր-կվարտային տեղափոխումներ: Քանի որ այս դեպքում կցված քառապարերով հնչյունաշարի աստիճանների քարձրական հարաբերությունները մնում էին անփոփոխ, ուստի և ձայնակարգը նույն հաջողությամբ “տեղափոխվում” էր նաև շարի այդ նոր հատվածում:

Ինչ խոսք, ձայնակարգերի տոնայնական դիրքորոշման առումով պետք չէ կոմիտասյան բոլոր գրառումները գննել “դեղատոնային” ճշգրտության չափանիշներով կամ դա ամփոփանելի “ստանդարտի” վերածել: Այնուամենայնիվ, Կոմիտասի մեծաքանակ գրառումներում խիստ քացատիկ են դեպքերը, երբ ձայնակարգերի տոնայնական դիրքի վերջ շարադրված սկզբունքները պահպանված չեն և, որպես կանոն, այդպիսի ամեն մի դեպքը քացատրելի է: Այդ դեպքերի մեծը անդրադասումն ենք համապատասխան երգերի ծանոթագրություններում: Այստեղ միայն հիշատակենք, որ “Ազգագրական ժողովածուում” “Մարերի վրով գնաց” և “Էս գիշեր” երգերի տոնայնական անհամապատասխանությունը (սպասվող սու-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, համեմատած ռեալ տոնայնություններով (ուրեմն՝ քազմատոնայնական) շարադրող եղանակի հետ, նկատելի առավելություն ունի. միևնույն ձայնակարգի երգերը միշտ նույն քարձրության վրա գեռեղելով՝ Կոմիտասը դրանով հնարավորին չափ ակներև ցուցադրել է մեղեդիների ձայնակարգային կառուցվածքը (որն իր մանրամասններով 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 գիտավոր բնական ձայնակարգերի հնչյունաշարերը մոտային համակարգի աստիճանների վրա “տեղափոխվում են” առանց պտեղացիայի նշանների օգնության (կամ դրանց նվազագույն մասնակցությամբ), իսկ այդպիսի համակարգի “մաքուր” շարը ավանդականորեն ընկալվում էր որպես տոնայնական ընդհանուր յուրատեսակ “նախակիցը” (ինչպես դո-ից և լա-ից սկսվող “մաքուր” շարերը ելուզական մատուրամիներ համակարգում):

ներկայացրել է հայ գեղջկական երաժշտության ձայնակարգային ամբողջական համակարգն իր ներքին օրինաչափություններով: Նրե նաև հիշենք, որ հայ գյուղական երգերը, ինչպես և ամեն մի ժողովրդի գերազանցապես գյուղական երգերը, իրենց չափով ու տեսակով *ձայնազանակային* երաժշտություն են (гласовая музыка), ուր երաժշտալեզվական տարրերը միմյանց հետ որոշակի ձևերով են կապված (նկատի երաժշտալեզվական տարրերը միմյանց հետ, համգածնեթում երևան եկող ձայնակարգային-եկեջային որոշակի աստիճանների հետ, համգածնեթում երևան եկող ձայնակարգային-եկեջային հատկանիշները և այլն), ապա պարզ կլինի, որ Կոմիտասի “միատոնայնական” շարադրության եղանակը օգնում է նաև ամմիջականորեն ցուցադրելու երգերի ընդհանուր եկեջային կառուցվածքի թե՛ ազգային ավանդակաճությունը (արմատականությունը) և թե՛ դրա բազմազանությունը:

Ժողովրդական երգերը ըստ ձայնակարգի միշտ նույն բարձրության վրա շարադրելը նույնպես այն ժամանակներում նորություն էր, ու թերևս “Մերքյուր մուզիկալ” համդեսում Կոմիտասի զետեղած հայ գեղջկական երգերը այդպիսի շարադրության առաջին տպագրություններից էին: Կոմիտասի կիրառած եղանակի ողջ նպատակահարմարությունը հաստատեց և այն իրողությունը, որ նրա գործունեությանը հաջորդած տարիներին եվրոպական ֆոլկլորագիտության բնագավառում այդ նույն եղանակը տարածվեց ու յուրատեսակ խորացվեց: Մասնավորապես նման խորացված եղանակ կիրառել է Քելա Բարտոկը իր գրառած բուրբակյան ժողովրդական երգերում,⁶ ուր բոլոր մեղեդիները հիմնվում են դիատոնիկ հնչյունաշարի՝ այս դեպքում միայն մեկ, միշտ նույն աստիճանի՝ սոլ-ի վրա և, ակտեբացիայի նշաններ կիրառելուց բացի, նաև 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 գրութայամբ ամեն մի ձայնակարգ հիմնական դիատոնիկ հնչյունաշարի սահմաններում համդես է գալիս իր “ճշգրիտ տեղում”, իր “քնական” դիրքում, իսկ տարբեր ձայնակարգերը՝ որպես մեկ ամբողջական համակարգի տարբեր (այդ համակարգն ինքը որոշ առումով համդես է գալիս նաև որպես տոնայնական համակարգ): Սրանով մեղեդիներում գործող թե՛ առանձին ձայնակարգերի և թե՛ ամբողջական համակարգի առանձնահատկությունները երևան բերելը զգալի հեշտանում է: Մինչդեռ Բարտոկի եղանակով գրված, մասնավորապես հիշատակված բուրբակյան երգերի դեպքում նման ամբողջական համակարգ ընկալելու համար ստիպված ենք այն “վերստեղծել”, մեղեդիները վերադասավորել որևէ միասնական դիատոնիկայի համապատասխան ոլորտներում, ամեն մի առանձին դեպքում նկատի առնելով ձայնակարգային այս կամ այն հնչյունաշարում նրա աստիճանների փոխհարաբերությունների օրինաչափությունները: Այլ կերպ ասած՝ Բարտոկի մեթոդով գրավված եղանակներն ուսումնասիրելը պետք է սկսել մեղեդիները տոնայնական առումով նախապես որոշակի “ունիֆիկացիայի” ենթարկելով, այն, ինչը Կոմիտասի գրառումներում պատարաստի է:

Սակայն Բարտոկի գրութային եղանակն ունի մի հավելում, որ ներկայիս ֆոլկլորագետներն էական են համարում. նա ամեն մի երգի մոտ հատուկ նշումով ցույց է տվել այդ երգի կատարման փաստական իր լսած տոնայնությունը և կատարողի ձայնը (արական, իգական, մանկական):

Վերջապես, և՛ 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 համդես գալը կարող է ընդհանուր միօրինակության զգացում առաջ բերել և նա (նոտաները կարդացողը) կարող է գրկվել երգերի միջև տոնայնական-երանգային հակադրություններից գոյացող քավականությունից: Անշուշտ, ֆոլկլորն ուսումնասիրող մասնագետ երաժշտի համար այդ հանգամանքը նշանակություն չունի:

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

b. Հայկական նոտագրության դիատոն շարքի բազարձակ-բարձրական դիրքը Կոմիտասի գրառումներում և սրանք փոխադրությունը գծաչիք նոտագրության քանակի նշանների գործածությունը

Կոմիտասը նոր-հայկական նոտագրությունը գործածելիս միշտ նկատի է ունեցել դրա դիատոն շարքի համապատասխանությունը *ռե-ձից* սկսվող միքսոլիդիական մածոր շարքին: Այլ կերպ ասած՝ փուշը րևող/ել է որպես *ռե*, վերնախաղը՝ *ֆա-դիզ*, ներքնախաղը՝ *սի*, պարտյվը՝ *դո* և այլն:

Տեղյակ է եղել այս քանին Ս. Մելիքյանը “Ազգագրական ժողովածուի” և “Ակնա շարի” հայկական ձայնանիշերով գրված երգերը եվրոպական նոտագրության փոխադրելիս:

Դատելով “Ազգագրական ժողովածուում” Ս.Մելիքյանի առաջարանի որոշ կետերից, հարցին որոշակի պատասխան տալը դժվար է: Հանձնայն դեպս, նույն առաջարանում նշելով, թե “փոխադրության ժամանակ հայկական ՓՈ, Է, ՎՆ, ԲԵ, ԽՈ, ՆԵ, ՊՎ-ն թարգմանել են *c, d, e, f, g, a, b* եվրոպական նոտաներով”, նա այնի չի գրել, թե ինչու կամ ինչ հիմունքով է այդպես “թարգմանել”:¹⁰ Սակայն, հայկական և եվրոպական նոտագրության հնչյունաշարերի՝ Ս.Մելիքյանի “թեթև ձեռքով” կիրառած այդ հարաբերությունը արդի հայ երաժշտագիտության մեջ արդեն արմատացել է, դարձել ավանդական, ինքնընտանրյան ենթադրվող ու մի տեսակ անատարելի: “Ազգագրական ժողովածուի” լույս տեսնելուց հետո նույն հարաբերությամբ են փոխադրվել Կոմիտասից հրատարակված մյուս ժողովրդական երգերը, զանազան առիթներով տպագրված հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ-մոնոդիկ երաժշտության մնուշները, նույն՝ *ֆա, սոլ* և *լա* հնչյունների վրա են խարսխված հայ երաժշտության մածոր, միմոր և փայտգիտական բնույթի ձայնակարգերը՝ դրանք ուսումնասիրող տեսական աշխատություններում և այլն:

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

¹⁰ Երկու հնչյունաշարերի կոմիտասյան այսպիսի հարաբերությունը ինչտությամբ ու լրակատար կերպով արագացվում է նրա ստեղծագործությունների տարբեր ժամանակներում գրված բազմաթիվ ձեռագրերում եղող նշաններով, երբ եվրոպական նոտաներով գրվածը հայկականով փոխիտել կամ ուղղել է (տե՛ս, օրինակ, ձեռ. 622, 568, 441, 399 և այլն) : Առենք նաև, որ հայկական նոտագրության հնչյունաշարին այդպիսի բազարձակ բարձրություն հատկացնելը Կոմիտասի ցմահանույթը չէր, այլ բխում էր արևմտահայկական, մասնավորապես, նվագա-քանային երաժշտության ավանդույթներից և նկատի էր ասնված Լիմոնցյան-Քաշաճյան նոտային գրառումներում ևս:

¹¹ 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” տոնայնություններում են (լավալամբվել են այնպես, ինչպես գրված են եղել), այն օրինակները, դոյնք “Արարատ” հանդիսում տպագրված են եղել հայկական ձայնանիշերով, այստեղ փոխադրված են մեկ տոն ցածր, և առաջանում է որոշակի հակասություն:

Ոմանք սխալմամբ կարծել են, թե Կոմիտասն ինքը հայկական և եվրոպական նոտագրության երկու տարբեր հարաբերություն է կիրառել *փուշը = ռե* և *դո*: Երկանում այդպես չէ, սխալ տպագրությունը տաքցվում է օրինակների անտրամադրանական փոխադրությունից: Ամերիսեչու է քննիքըտիկն իլյեցնել և այն, որ նույն ժողովածուում Մ.Եկմայանի “Պատարագի” մասին քննական հոդվածում լատինական տառային նոտագրությամբ Կոմիտասի բերյած քառադարերի երկու շրջանները (էջ 141 և 149), ինչպես և Ե.Միլագրայանի ժողովածուի մասին հայկաժուն բերված մեծն շրթաները (էջ 287 և 188) լրդիսանրպես հայկական նոտագրության հետ կապ չունեն: Դրանցից առաջինները վերաբերում են Եկմայանի տպագիր “Պատարագին” (էջ 57 և 1-7), երկրորդները՝ Միլագրայանի ժողովածուում տպագրված “Հնրլք, որդեսկը” և “Բույլք թարձր” երգերին (ք. 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, սուկ մոտաների գրել-կարդալը դյուրացնող 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 անիրաժշտության դեպքում: Թեև այդպիսի շարադրությունները բացառիկ են, այնուամենայնիվ, դրանցում տեսնում ենք բանալիի նշանների կիրառության երկու հիմնական եղանակ: Առաջին դեպքում նա ելել է հայ ժողովրդական երաժշտության իր հայտնաբերած՝ միախուսված քառալարերով դիատոնիկ շարից և, հիմնվելով այն իրողության վրա, որ այդ շարը ժողովրդական երգերի առավել գործածական ձայնասահմանում արտերացայի 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 արտերացայի նշանները դրել է մոտաների մոտ: Այսպես է, օրինակ, 1906 թ. ժողովածուում, որը նա կազմել է արտասահմանում տպագրելու համար, բայց դրա մեջ հասած օրինակն ավարտված չէ, տպագրությունն էլ չի կայացել: Երկրորդ դեպքում նա ելել է երգերի կոմկրետ (ժողովրդական) լադատոնայությունից: Չգտելով եղանակների ձայնակարգային ինքնատիպությունը բանալում իսկ ցուցադրել, նա դիատոնիկ կամ արտերացված աստիճաններ ցույց տվող դիեզ և բեմոլ նշանները քերել է բանալիի մոտ և աշխատել է, որ նշանների հերթականությունը հնարավորին չափ չմանվի եվրոպական մատրամիկոն համակարգի համար կիրառվող հերթականությամբ: Այդպես է “Հայ գեղջուկ երաժշտություն” աշխատության այն հատվածում, որը նա ֆրանսերեն լեզվով տպագրել է “Mercure musical” հանդեսում (1907, մայիս), որտեղ կան, օրինակ, հետևյալ բանալիները.



Եվրոպական բանալիներից վարժված այքի համար, անշուշտ, ստացվում են նշանների անսովոր զուգորդումներ, բայց մնան բանալիները միջազգային ֆուլկորային գրականության համար ներկայումս արդեն սովորական են:

գ. Կարճատև հնչյունների գրությունը և զարդհնչյունները

Հայ ժողովրդական երգերի մեղեդիներում, մասնավաճ որոշ տեղավայրերի որոշ երգատեսակներում կամ որոշ կատարողների երգածում երբեմն ռիթմը կարճատև հնչյուններով շատ կոտորակված է լինում: Այսպիսի երգերը գրանցելիս հարց կարող է առաջանալ՝ համարել համեմատաբար կարճատև հնչյունները եղանակի հիմնական ելեճային կատույցը հինող մյուս հնչյուններին համազո՞ր, թե՞ դրանք դիտել որպես երկրորդային, լուկ մեղեդիական գիծը “գեղազարդող” տարրեր. ըստ այնմ՝ գրել այդ մանր տևողության հնչյունները սովորական ձայնանիշերով՝, թե՞ “զարդանիշերով”.

* Նույն եղանակը նա ազատ կիրառել է նաև իր ստեղծագործություններում, մասնավաճ համեմատաբար ուշ գրված հոգևոր երգերում:

ընդհանրապես, մեղեդու նման “գարդարվածությունը” համարել հայ գյուղական երգի⁸, թե՛ գյուղական կատարողական, այն էլ՝ անհատական կերպի ենթակայական հատկանիշ: Նման հարցեր միշտ կարող են ծագել, դրանց նկատմամբ գրատողի 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 փոքրաքանակ են), բնում է, թե սկզբնական շրջանում (մինչև 1891 թ. աշունը) Կոմիտասն արձանագրել է գլխավորապես մեղեդու հիմնական կատայրը և քիչ ուշադրություն է դարձրել այդ կատայրը մանրամասնող հնչյուններին, ինչպես և բուն “գարդիչյուններին”:⁹ Հետագայում մեղեդիներն արձանագրել է ամենայն մանրամասներով:¹⁰ Իսկ ինչ-որ ժամանակից հետո նրա գրառումներում ֆորշագներն ու նախշագներն ընդհանուր առմամբ պակասել են, և երևոյթն այնքան ակնհայտ է, որ երբեմն այդ մանրագիր ձայնանիշերի համեմատական առատությունից կամ սակավությունից կարելի է կոստել երգի գրառման մտավոր 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 ապացույց են այն իրողության, որ հայ գեղջկական երգը և դրա կատարման առավել հարագատ ուճը “գարդարանք” ընդունում են սահմանափակ չափերով ու խիստ “աներաժեշտարար”, և մասնավորապես այլազգի ունկնդիրների շրջանում հայ ժողովրդական երգի “արևելյան գարդարվածության” մասին պատկերացումը սխալ է (այդպիսի պատկերացումը գոյացել է մի կողմից ոչ գեղարվեստական կամ ոչ հարագատ կատարումներից ստացած տպավորությունից, մյուս կողմից մեղեդիների բուն ոճը սխալ ըմբռնելուց, ընդհանրապես մակերեսային ծանոթացումից):

Ուրեմն, ինչպե՛ս քացատրել “գարդանիշերի” վերն ակնարկված ավելացումն ու պակասեցումը Կոմիտասի գրառումներում:

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

Մի կողմ թողնենք ակնարկված վաղագույն գրառումները, որոնք իրոք ինչ-որ չափով սխեմատիկ են՝ յուրատեսակ “կոմսպեկտային”:¹¹ Բերենք Կոմիտասի գրառումներում մանրագիր ձայնանիշերի առատացման և հետագայում դրանց նվազեցման երևույթը ցուցադրող բնորոշ օրինակներ: Համեմատենք իրար հետ “Կարաս բերըլ բլեր է” երգի երկու գրառումներ՝

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

8. 318/36 (Շիրակ, Մանուկջուր)

և այլն

302/102, Կողք

և այլն

⁸ Զարդիչյուններն 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 Բիճվոյը” և “Ակնա շար”-ի սկզբնական երգերը:

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

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



Որ առաջին տարբերակում մանր ձայնանիշերով գրված հնչյունները մեծազույց 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 հնչեղությունը: Ուրեմն, գրառողի համար ժամանակի ընթացքում պարզվել է, որ մախապես 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 հրանցված հնչյուններն այնուամենայնիվ գրված են մանրատառ ձայնանիշերով այնպես, ինչպես սովորաբար գրում են *մելիզմները*. Ինչպե՞ս վերծանել դրանք մասնավորապես ռիթմի առումով:

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

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

Աշխատության մեջ քերված նոտային օրինակներից երևում է, որ կոմիտասյան “զարկ” և “սահուն” ընդհարումը՝ լինի պարզ, երկինյուն, թե ավելի հնչյուններից բաղկացած, *ֆորշազմ* է, որը նա պահանջում է կատարել միշտ *հաջորդ* հիմնական (մեծ գրված) հնչյունի տևողության հաշվին (“զարկի” և “սահունի” տարբերությունը

դիրքային կամ ինտոնացիոն շեշտի մեջ է, որ քնակամարար ձեռք է բերում հիմնական հնչյունից բարձր գտնվող, մասնավոր վերընթաց բոխչով երևան եկող կարճատև հնչյունը: Իսկ "խուլ" ընդհարումը *մախչացն* է և պետք է կատարվի *մախտոյ* հիմնական հնչյունի տևողության հաշվին: Այնհայտ է, որ հենց այսպիսի կատարում էլ մա նկատի է ունեցել ժողովրդական երգերի իր գրառումներում:

Ստորև՝ մանրագիր նոտաների վերծանության վերաբերյալ Կոմիտասի օրինակներից մեկը՝ փոխադրված 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 անհատական պատկերացումների արդյունք են, ուրեմն ինչ-որ չափով մաս պայմանական են: Ինչպե՞ս մեկնարանել կոմիտասյան մասնավորապես հայերեն նշումները, և դրանք ինչպե՞ս պետք է համեմատվեն ընդհանուր գործածական իտալերենին:

Վերջ հիշատակված աղբյուրներում, երբ նույն երգը երկու տեղ է գրված, քաջառիկ 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, Գ-նայուն – 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 կողմնորոշվելուս մասամբ օգնում է նույն "Տարրական երաժշտություն" աշխատությունը: Այստեղ արդի գործածական *տեմպը* անվանված է *չափ*. "Չափը եղանակի ծանր կամ արագ շարժումն է", գրված է 36 էջում: Բոլոր "չափերը" բաժանելով չորս հիմնական խմբի՝ *Շուսպ, Արագ, Կամաց* և *Մանր* և անդրադառնալով դրանց միջանկյալ աստիճաններին, մասնավորապես "Արագ"-ի և "Կամաց"-ի միջև Կոմիտասը նշել է *Միջակ* և *Չափավոր*, իսկ դրանց միջև հետո ավելացրել է *Գ-նայուն*: Ուրեմն արագից դեպի դանդաղ տեմպերի կոմիտասյան նշումներն են՝ *Արագ, Միջակ, Գ-նայուն, 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* (քայլելով գնալ) դերբային՝ և ուրեմն պետք է բարգմանվի *Andante* կամ *Andantino*, կարող ենք առաջարկել կատարման կոմիտայան արագության հիմնական նշումների իտալերեն բարգմանության 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 կոմիտայանն այստեղ, բացի միանգամայն հաջող ընտրված *Գնայուն* նշումից, *Միջակ*-ն է: Այս նշումը, որ իտալերեն բառացի կբարձրամակեր *tempo medio* կամ *tempo di mezzo* յուրատեսակ արտահայտություններով, կենդանու 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 քննադրելու *Միջակ* նշումը շատ դեպքերում գերակշռում է:*

Տեմպային նշումների հարցում հետաքրքրական է նաև “Լոռու գութաները” ուսումնասիրության մեջ զետեղված հետևյալ դիտողությունը, որ դրանցում ներգրավում է նաև “Արագում” և “Տարածում” որոշիչները. “Գութաներգի հիմնական ընթացքն է՝ արագ, գնայուն, սակայն ըստ պահանջման փոփոխություն է կրում դեպի արագունն ու տարածումը, մեկն կամ անցելով, 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-Չափավորը Միջակից* փոքր-ինչ դանդաղ է, *Չափավոր-Միջակը՝ Չափավորից* փոքր-ինչ արագ:

Գ. ՆԵՐԿԱ ԱՄԵՐԻԿԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՅԹՈՒՆԸ

Ներկա ակադեմիական հրատարակությունն 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 “Ալմաշար” ու “Քրդական մեղեդիներ” ժողովածուներից, որոնց ձեռագրային քննադրող չեն պահպանել, քայց առաջին տպագրությունները, իրականացված լինելով հեղինակի անմիջական հսկողությամբ, քննադրի արժեք ունեն: Նյութերի մեծագույն մասը հրատարակվում է առաջին անգամ:

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

* “Հայկական բառարանում” կա՝ “Գնայուն, որ կարելի 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 Leggiero - ին:

Պարզընթացի քննադրելի այդ նախնական արտագրությունը (եվրոպական ժայռանիշերի փոխադրելով հանդերձ) Արվեստի ինստիտուտի համեմարարությամբ և մեր նշած արխիվային

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

Մեզանում երաժշտական նյութը հայկական նուագրությունից եվրոպականի վերածելը երբեմն անվանում են *վերծանում*: Տպագրված կամ մաքուր գրված նուաների դեպքում այդ արտահայտությունը ճշգրիտ չէ, խոսքը պետք է լինի հայկականից եվրոպականի *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 քննադրերից են, օրինակ, "Սասնա ծռեր" վսեի երգերի գրառումները, ընդհանրապես ք. 323 և 349 քվահամարով թերթերը, ինչպես և 709 տետրի և մի քանի ուրիշներ, որոնց վերծանում-փոխադրությունը մեզանից պահանջել է մեծ համբերատարություն և տևական ներհում աշխատանք:

Ներկա առաջաբանի 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 որևէ կամավոր սկզբունքով (օրինակ, քննաշին-ծանրաշին, որևէ երաժշտական-կոմպոզիցիոն և այլն) առանձին ժողովածուներում վերադասավորելով, կամ եղած այս թե 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 գոմե երկուսը գոյացել են գիտական որոշակի նպատակներով: Այսպիսի դեպքում միևնույն երգի տարբերակները բնականաբար մնացին տարբեր միավորներում. թեև 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 անվթար պահպանված ձեռագիր ամբողջական տետրերը (տետրակները, ծոցատետրիկները), ինչպիսիք են՝ ք. 318, 302, 317, 304, այլև միևնույն տեսակի թղթի վրա, միևնույն թանաքով (կամ մտոխտով) և ձեռագրով, միևնույն սկզբունքով գրված ու քիչ թե շատ նկատելի քանակ կազմող, թեկուզ և անցատ-անցատ և հեղինակի կողմից չհամարակալված թերթերը, ինչպիսիք են, օրինակ՝ ք. 325-ը: Նկատի ունենք նաև փոքրաթիվ առանձին այնպիսի թերթիկները (կամ նույնիսկ մեկ-միակ թերթը, ինչպիսիք է ք. 1649-ը), որոնց քվահավաքությունից հասկացվում է, որ ժամանակին դրանք ևս մի ավելի սովոր ամբողջության մաս են կազմել:

Այդպիսի համակարգումից պարզվեց, որ պահպանված նյութերում կան կամ եղել են առավելագույն 10 ինքնուրույն (թեև երբեմն միմյանց հետ որոշակիորեն կապված) միավորներ, որոնք պայմանական կերպով մենք անվանող ենք *ժողովածուներ* և նշել առանձին քվահամարներով (կամ նաև երգերի այլ, ավելի փոքր խմբավածություններ): Չնայած ակնարկված ժողովածուներից մի երկուսի սոսկ թեկնորներն 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, ղեկտեմբեր:
- 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.Եկմայանի 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*՝ «Ժամրային», 1898 – 1904:
- Հարսանեկան՝ Թագվորի երգեր (Հավելում «Ժամրային»-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:
- Տարանջատ 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» (բնագրի լուսապատճեններով), 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, գրաված Տ.Չիքունուց, 1909-14:
- Արևմտահայ ժողովրդական երգեր, գրաված այլ երգողներից, 1910-14:
- Արևմտահայ և արևելահայ քաղաքային ժողովրդական երգեր (վաղ գրառումներ):
- Երկու աշխարհիկ տաղ և հայ աշուղական երգեր, 1890-1914:
- Հայ գեղուկ 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. «Քրդական 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. Նա ժողովրդական պարեղանակներ, պահպանված Կոմիտասի աշակերտների գրով:

Գլուխ Է. (Նրվերի ժողովածու, հատ. 15)

Էանահյուսական նյութեր

- Եղանակներից անկախ գրառված ամբողջական երգային տեքստեր:
- Գյուղական 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»¹ փուլը՝ դո: Այն գրառումները, որոնք Կոմիտասն ինքը շարադրել է եվրոպական մոտագրությամբ, օրինակ, ք. 1649 (Չոբս երգ չափապահված Երրորդ ժողովածուից) և ք. 725 («Հազար ու մի խաղ») հրապարակվում են այնպես, ինչպես գրված են քնագրերում: *Էանահյի նշանները* դրել ենք հեղինակի կողմից ավելի ուշ և ավելի հիմնավոր կիրառված եղանակով: Ընդհանուր առմամբ պահպանված է նաև քանադիները եվրոպական մատրիցաները համակարգի քանադիներին չնմանեցնելու նրա միտումը: «Իներցիայի» բերումով նույնպիսի շփոթումները կանխելու նպատակով է, որ որոշ քանադիներում դրված է հավելյալ «զգուշացնող» նշան (մասնավորապես *սի-քեկարը*, երբ քանադիում ստացվում է, ասենք թե միայն *յա-քեմոյ*, որը կարող է շփոթվել *սի-քեմոյի* հետ, կամ *ֆա-քեկարը*, երբ ստացվում է միայն *ոե-դիեզ*):

Մետրի գրանցումը մասամբ լրացված է.

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

բ. Նման մտեցում 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: Երբեմն, ըստ անհրաժեշտության, կիրառված են կոմիտասյան կարճ և երկար տրոհակներ:

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

¹ Նույն տրամաբանությամբ հեղինակի շարադրած տոմայնությունները պետք է պահպանվեն նաև նրա երաժշտա-տեսական աշխատությունների մոտային օրինակներում:

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

Եզրերի *կատարման արագության* մասին հեղինակային բնագրի հայերեն նշումները ներկա հրատարակության մեջ լրացրել ենք համապատասխան իտալերեն տերմիններով (ինչպես դա արված է կոմպոզիտորի ստեղծագործական հաստատներում) և սակավ դեպքերում գործածված իտալերենը՝ հայերենով: Իսկ րոլոր այդ դեպքերում, երբ բնագրում նշումներ չկան, խմբագիրը, ձեռնպահ մնալով դրանք մտորանմային ճշգրտությանը որոշելուց, ուղիղ փակագծերում հայերեն և իտալերեն տերմիններով ավելացրել է տեմպի ընդհանուր ցուցիչներ: Մի շարք անհրաժեշտ դեպքերում (մասնավորապես ոչ հայ ընթերցողին գոնե թեթևակի կողմնորոշելու նպատակով) երգի սկզբում, ուղիղ փակագծերում, հավելված են նաև կատարման ընդհանուր բնույթի վերաբերյալ իտալերեն 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 բանախոսական վստահելի հրատարակություններից հայտնի քաղցածրություն խոսքեր, քայց 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 քացատություններով, վերնագրված չեն: Այդ քացատություններն են՝ իր տպագրած “Ակնա շար”-ը, որտեղ կան երգերի ժանրը կամ, ավելի մանրամասնորեն՝ կենցաղային դերը բնութագրող խորագրեր, “Քրոյական մեղեդիները”, որտեղ երգերը վերնագրված են սիրավեպերի ամուսններով, թույլերեն երգերի ձեռագիր ժողովածու, որտեղ որպես վերնագիր դրված են երգերի տեսակը և ձայնեղանակը, և մի քանի առանձին գրառումներ (ինչպես՝ “Մշեցոց Բինգյոլը”, “Քյորոլի” և այլն): Ներկա հրատարակության համար այդ երեք ժողովածուներում և մյուս առանձին դեպքերում *կոմիտասյան վերնագրերը պահպանված են:*

Սակայն երաժշտագետի կազմած զանազան ցուցակներից երևում է, որ նա, որպես կանոն, ժողովրդական երգը անվանում էր սկզբնական խոսքերով, ինչպես օրինակ, Լոռու գուրամերգ 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, Խ”, կամ որոնք հայադեմ են դարձել կրկներգի կամ կրկնակի խոսքերով (օրինակ՝ “Ամպի և՛ ձու չի գալի” երգերից այն, որը հայտնի է նաև “Շողեր քան” անվանումով), հատորներում բերվում են երկու վերնագրով, երկրորդը՝ փակագծերում: Ցանկերում դրանք բերված են և՛ մեկ, և՛ մյուս վերնագրով ու արված են համապատասխան հղումներ, երկուսն էլ վերնագրով են նշված նաև “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 (ներառյալ նաև տարբերակները) *ընդհանուր համարակալում:* Ուստի, որոշ երգեր կրում են կրկնակի համարներ, երկրորդը (նախկինը)՝ փակագծերում:

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

նշումները (բացի տեղավայրի նշումից, որն, ինչպես սակցն, 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 թե շատ բառակազմից տարբերակները և դրանց գանձագնությունը. բերվում են գավառական բառերի ու արտահայտությունների բացատրություններ և եղանակների կոմպոզիցիոն առավել կարևոր հատկանիշների վերաբերյալ արվում են վերլուծական կարգի դիտողություններ:

Ինքնընտանրյալ պարզ է, որ Կոմիտասի գրառումների գոյություն ունեցող տպագրությունները (“Ազգագրական ժողովածուն” “Այնա շար”-ով հանդերձ և “Ազգագրական ժողովածու 2-րդը”) մանրամասնորեն համեմատված են քննադրերի հետ, և դրանցում տեղ գտած բոլոր վրիպումները, սխալ ընթերցվածքները, հավասարապես և այդ ժողովածուները կազմողների վիճելի դիտողությունները նույնպես հիշատակված են համապատասխան ժողովածուների կամ առանձին երգերի ծանոթագրություններում:

Ժողովրդական այն երգերը, որոնք հիմք են դարձել իր՝ Կոմիտասի ստեղծագործությունների համար, ծանոթագրություններում նշվում են: Սակայն, թեկուզ և միայն “Ազգագրական ժողովածուի” երգերն այս կամ այն ձևով օգտագործված են հայ երաժշտության բազմաթիվ երկերում (երբեմն էլ՝ այլազգի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում): Այդ բոլորը նշելը խմբագիրը ներկա հրատարակության խնդիրներից դուր է համարել: Որպես կանոն, հրատարակության խնդիրներից դուրս է դիտված նաև այլ բանահավաքների ժողովածուներում հանդիպող կոմիտասյան երգերի կրկնությունները նշելը, համարելով, որ դրանց, որպես տարբերակների համեմատությունումը հետազոտական ինքնուրույն խնդիր է: (Պետք է ասել, որ Կոմիտասի հավաքածուներում առկա երգերի տարբերակներն արդեն համեմատական ռուսոմասնախրության համար առատ և շնորհակալ մյուս են տալիս): Այնուամենայնիվ, որոշ դեպքերում անդրադարձել ենք Սահակ Ամատունու հավաքած երգերին, որոնք ինքը՝ Ամատունին, ըստ երևույթին 1907-1908 թվականներին, ցույց է տվել Կոմիտասին, և վերջինս ինչ-ինչ նշումներ է արել դրանցում, և շատ սակավ, խիստ անհրաժեշտ դեպքերում անդրադարձել ենք նաև այլ երաժիշտների հավաքած նույնանուն երգերի:

Ամեն մի հատոր ունի երգերի *այբբենական ցանկը*: Վեջջին հատորին կիսակելի բոլոր երգերի ընդհանուր այբբենական ցանկը, որից ավելի պարզ կերևան ամեն մի երգի տարբերակների տեղերը, միևնույն խոսքերով, քայց տարբեր եղանակներով երգված, ինչպես և տարբեր խոսքերով, քայց միևնույն եղանակով երգված երգերը: Կեսակելին նաև բոլոր երգերի վերաբերյալ *ընդհանուր տեղեկություններ*, ընկալվում են որպես գավառական բառերի ու արտահայտությունների *սմբողջական քառարան*:

Կոմիտասի երաժշտա-ազգագրական ժառանգության ներկա հատորների քազմազան և ընդհանուր առմամբ խիստ հարուստ պատումակությունը գրեթե մի ամբողջ դարի հմություն ունեցող գրառումներ են, գրառման պահին էլ դրանք, մասնավորապես զեղչկական մուշները, իրենց մեծագույն մասով եղել են շատ ավելի հին ժամանակներից պահպանված երգեր ու եղանակներ կամ դրանց տարբերակներ: Այդ ստեղծագործությունները մի կողմից “առարկայավորում” են հայ ժողովրդական երաժշտության բազմադարյա գոյատևման ընթացքն ու ավանդականությունը, մյուս կողմից ցուցադրում են ժողովրդական երաժշտության և ժողովրդի կյանքի անբաժանելի կապը, և, լինելով այդ կապի ամմիջական արտահայտություններ, ընկալվում են որպես ժողովրդական արվեստի հավերժ կենսականության ճշմարտացի կողմեր:

Դրանցից շատերն ունեն իրենց սեփական, անկրկնելի դեմքը, և այդպիսիներից ամեն մեկը մեղեդիակերտ վարպետության մի բացառիկ արգասիք է: Դրանք համոզիկ կերպով անպարտու են հայ զեղջուկի քնական երաժշտականությունը, նրա գիտակցության մեջ կուտակված ելևէջային առատ սպաշարը ամեն անգամ մի հոգ, նպատակամետ ձևով դրսևորելու ամսահմանափակ կարողությունը, ունեն ինքնատիպ և միշտ խոր տպավորիչ կերպարներ: Միևնույն ժամանակ գլխավորապես հենց այդ կամ համեմայն դեպք առաջին հերթին այդ երգերի շնորհիվ է, որ հայ ժողովրդական երաժշտությունը դարձել է աշխարհի բազմազգ ժողովրդողների բազմատեսակ ֆուլկլորի խիստ հետաքրքրական մի բաժինը:

Հայ ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործական կարողության և ինքնատիպության մասին այդ երգերը շատ բան են ասել և՛ հայերին, և՛ օտարներին: Գեղարվեստական ցայտուն հատկանիշներ ունեն մաս Կոմիտասի հավաքած ու գրի առած այլ ժողովուրդների երգերը, ինչպես և հայ երաժշտական արվեստի մյուս ճյուղերի՝ աշուղական և քաղաքային ժողովրդական երաժշտության թեկուզ փոքրաքանակ նմուշները:

Կոմիտասի՝ ավելի քան քսան տարվա ընթացքում հավաքած ժողովրդական նյութերի համակարգում և ժամանակագրական դասդասումը հայ մեծ երաժշտագետի աշխատանքային կենսագրության ուսումնասիրության համար նույնպես հետաքրքրական տվյալներ է տալիս:

ՈՌՐԵՐՏ ԱԹԱՅՆՆ

ՆԱԽԱՐԱՆ Ա ՀԱՏՈՐԻ

Կոմիտասի ազգագրական հատորներից սույն առաջինն ընդհանուր առմամբ ընդգրկում է նրա քանահավաքչական գործունեության վաղ, մասամբ նաև վաղապես 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 Ռինգյոլը», *Երկրորդ* և *Չորրորդ* փոքրածավալ ժողովածուները, երկու վրացական երգ, Էջմիածնի ճեմարանականների կազմած «Ազգային» և «Հովհաննիսյան» երգարաններում հայտնաբերված, ինչպես և Մ.Եկնայանի գրով պահպանված երգերը: Այս երգերի հավաքման-գրառման ժամանակային ետին սահմանը 1895-ի աշունն է կամ 1896-ի գարունը: Դրանց հետ միաժամանակ Չորրորդ՝ «Շար Ալեմ ժողովրդական երգերի» ժողովածուին կից գետեղված է Ալեմա անտիպ 11 երգից բաղկացած մի հավելում: Ամբողջությամբ հատորը 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 հիշատակ՝ մի երկու երգի տառերի վրա կամ լուսանցքում հայկական ձայնամիջերով գրված եղանակները»^{*}:

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

Գիրքը գտնվում է Ե. Չարենցի անվան թանգարանի գաղափարմուն: Անվանաթերթին վերևից Կոմիտասի՝ սև թանգարով մակագրությունն է՝ «Մոդոնո ա/վազ/ ս/արկավազ/ Մոդոնոնյ» (թվական չկա), դրանից ցած՝ Մ. Աբեղյանի հետագայում դրված ստորագրությունը: Իրեք երեք երգի մտտ հայկական ձայնամիջերով գրված են եղանակները (առաջինը՝ մակագրության թանգարով), 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'երերին», որոնք հաստատապես Կոմիտասի վաղագույն գրառումներից են: Ինչ վերաբերում է ՔՄՎ-ին ամբողջապես,՝ ապա դրանում տպագրված 35 երգային տեքստերի թվում, բացի հիշատակված երեցից, առնվազն 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 հասարակումները տե՛ս Ծանոթագրություններում:

*** Ի դեպ, նման թան կարելի է հաստատել իսկ երգային քանակաչափային տաբուլի այլ հին ժողովածուների վերաբերյալ ևս, որոնց, ինչպես և հենց Ա.Սեդրակյանի ժողովածուին, Կոմիտասը, անշուշտ, 1890-ից առաջ էլ ծանոթ է եղել: Մասնավորապես Գ. Մրվանձույանցի «Համով-տուով» և «Մամանա» գրքերից և Գ.Շերենցի «Վանա սազ»-ից նույնպես շուրջ տասական երգ երևան են կնկել Կոմիտասի համեմատաբար հին 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 մասն առն երգերի թվում են, որ 1895-ին Կոմիտասը հատկացրել է Մ.Եկեմայանին: ՔՄՎ 15 էջում գետեղված 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): Մինչևեռ, երբ նա հայտնել է, որ հիշյալ 200 երգը հավաքել է Ալբարատ, Շիրակ, Սուրմալու 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, Գարաբաղի մեծուհները հատուկենտ են: Իսկ մեծ մասը մերձարարատյան Հայաստանի երգեր են՝ Առաջին ժողովածուի հայտնի մեծուհներին միանգամայն համապատասխան (հիշատակենք, օրինակ, «Սոճա յար», «Աճճրևն եկավ» և «Հով արքե» երգերը, որոնք այստեղ գտնվելու են խոսքերի վաղագույն տարբերակով): Արևելահայ գեղջկական երգերի Կոմիտասի հավաքած վաղագույն մեծուհեր գտնում ենք մասն Մ.Եկեմայանի 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: Հիշատակենք հաստատապես Առաջին ժողովածուից և այն միակ մեծուհը, որ Կոմիտասը երգել է Արփիարյանի համար՝ «Տվել եմ կելնեմ ասըը, հաքքբան, օյ, օյ»: Այս երգը, որ նույնպես, իր խոսքային կրկնակով, քացառիկ 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 գիտակամ որոշակի նպատակներով, ուստի այստեղ կարող էին բերվել միայն որոշակիորեն ընտրված եղանակներ): Այս համգամանքն է մեզ մտածել տալիս, որ Առաջին ժողովածուն իր ինքնուրույն գոյությունը ևս շարունակել է:՝ Կրա

* Դեռևս 1870-ական թվականներին, կաթողիկոս Գևորգ Դ-ի կողմից հայ հոգևոր երգերը ներդասյակամ ծայրանիշելով գրառելու ուղղությամբ իրականացվող ձեռնարկումներից սկսած, երբ Գևորգյան ճեմարանում և դրանից դուրս շատ ավելի եռանդուն կերպով հայկական նուտագրության մասնագետներ էին պատրաստվում, Հայաստանում ավելի ևս տարածվեց ձեռագիր երգարաններ պահելու ավանդույթը. «Ազգային» և «Հովհաննիսյան» երգարանները հենց դրանցից են և պարունակում են 1891-95 թվականների գոյությունները: Մրանցում, Կոմիտասի վաղագույն տարիների տեղեմագործությունների և դաշնակցումների հետ, կան մասն ժողովրդական երգերի նրա գրառումները: Այն դեպքում, երբ տեղեմագործությունների տակ գրեթե միշտ հիշատակված է հեղինակի անունը («Խրատշտություն Մորմուն սրկ. Մորմունյանցի»), մասն «ամբողջ արկավագ» և այլն), միաժամյա գրված ժողովրդական երգերի տակ, ըստ երևույթին կարևորությունը չտալով, միշտ չէ, որ այդպիսի նշումներ են արվել, սակայն մեղեդիական ոճով, գրառման եղանակով և այլ, կողմնակի տվյալներով Կոմիտասի այստեղ եղող այդպիսի գրառումները առանձնաճանր, ճանաչվում են:

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

ապացույցներից է այն, որ ԶՄԿ-ի վերջ հիշատակված երեք երգերից միայն երկուսը կան այլ ժողովածուներում՝ ճկատելի զանազանվող տարբերակներով, իսկ մեկը ոչ մի այլ տեղ չի հայտնաբերվել։ Ուրեմն, գոնե այդ երեքը մնացել են որպես Առաջին այլ ժողովածուի երգեր։ Այդ են ապացուցում նաև Մ.Սեմյակյանի մոտ պահպանված, ինչպես նաև Ան և Հե-ում գետնոված այն երգերը, որոնք նույնպես այլ ժողովածուներում զգալիորեն զանազանվող տարբերակներով են կամ պարզապես չկան։

Առաջին ժողովածուին պատկանած և Կոմիտասի ձեռքով այլ ժողովածուներ փոխադրված երգերը մենք բողել ենք իրենց տեղերում և այդ ժողովածուում վերականգնելու հարց առայժմ չենք դրել։ Ուստի այն մերկայացնում ենք ԶՄԿ-ի էջերում գրանցված նույն երեք երգով և 321 կապիդից բաղված հարսանեկան երգով։ Այդ չորս փոքր երգերի գրանցումը հաստիկ է ժողովրդական երգերի կոմիտասյան գրառման վաղագույն շրջանին։

Նույն վաղագույն ժամանակներից է ու թերևս առաջին ժողովածուից առանձին է պահվել Կոմիտասի նշանավոր գրառումներից մեկը՝ “Մշեցոց Բիմգյուլը”, որով (հայտնաբերված երգերի սահմաններում) սկսվել է ժողովրդական եղանակները նոր մտտեցումով, ավելի մանրամասնորեն զրի առնելու շրջան։ Մի քանի խոսք այդ երգի մասին։

“Մշեցոց Բիմգյուլը” հայ ժողովրդական երգերի Կոմիտասի գրառումներից մեզ հասած՝ նշված թվական ունեցող ամենահին մուշն է։ Այդ երգը ևս պահպանվել է Էջմիածնի ճեմարանի ուսանողների երգարաններում, երկու երգարանների տվյալներով էլ Կոմիտասն այն զրի է առել 1891-ին։ Թեև երկու գրությունն էլ Կոմիտասի ձեռքով չեն, սակայն լիակատար հիմք կա դրանք ընդունելու որպես հեղինակային բնագրի արժեք ունեցող նյութ. կասկածից վեր է, որ հայկական ճայնանիչներով այդ թավական բաղո գրվածքը երկու դեպքում էլ Կոմիտասի ձեռագրից արտագրված է անմիջականորեն, բացառված չէ նաև՝ իր հսկողությամբ։ Երկու օրինակը գրեթե նույնական են, և դրանց միջև զանազանությունները արտագրության ընթացքում նյութի բարդության հետևանքով զգալի մասն արտաբերություններ են։ Առանձնապես կարևոր է այն, որ դրանք անդրադարձնում են ժողովրդական մեղեդիների գրանցման կոմիտասյան այն եղանակը, որով բնութագրվում են նաև Ակնա երգերի 1892-ին իրականացված գրառումները։

“Բիմգյուլը” նվագարանային բնույթի վոկալ իմպրովիզացիայի ռոնդ հյուսված այն երգերից է, որոնք հայկական (մասնավորապես արևմտահայկական) ժողովրդական երգարվեստում երաժշտական-ձևային մի առանձին ժանր են կազմում (մասամբ առնչվում են “ալագյուլու” կոչվող ժորուն երգերի հետ) և որոնք մինչև օրս, ցավոք, դեռ քիչ են հայտնաբերված ու հավաքված։ Այնարկվող ժանրի երգերը, ավելի ստույգ՝ դրանց եղանակները սովորաբար անվանվել են տեղանուններով (ներկա եղանակը մշեցիներինն է)։ Դրանով որոշ դեպքերում հաստատել են եղանակի տեղային ռոնդ կամ պարզապես ստեղծման վայրը, այլ դեպքերում տեղանունը կապված է եղել երգի խոսքային բովանդակության հետ։ Երգվել են և՛ հայրենք, քայլ և՛ թուրքերեն, ինչպես հաճախ կատարել են իրենց “դարդիման” երգերը Արևմտյան Հայաստանի որոշ շրջանների հայերը, որ վերջին մեկնկես-երկու հայրուրայականների ընթացքում հարկադրաբար գրեթե թրքախոս էին դարձել։ Հայտնի են նաև Ակնա, Խարբերդի և այլ վայրերի անունով կոչվող մեմատիպ եղանակներ (թուրքերեն՝ “Էլին, Խարբուր հավասը”, տե՛ս, օրինակ, Մ.Թումանյանի “Հայրենի երգ ու քան” ժողովածուի Բ հատորի ք. 53 “Դուռ դրացի եկան” երգը և ժամոթագրությունը, էջ 88 և 226, Ե., 1983)։ Երգվել են, որպես կանոն, որևէ (հիմնականում՝ լարային) նվագարանի ուղեկցությամբ, ձայնային կատարումն ընդմիջվել է նվագով։

Այդ երգերի թուրքերեն երգված լինելու հանգամանքը Մ.Թումանյանից բացի չոչափվել է նաև սփյուռքահայ գրական-երաժշտական գործիչ Հ.Ասատուրյանը։ Միս թե նա ինչպես է նկարագրել 1920-ական թվականներին իր ունկնդրած, թուրքերեն երգված “Ակնա եղանակը” և դրա կատարումը.

“Երգին եղանակն ու քառերը... ճիշդ ու ճիշտ մեղ վիճակն է, որ կպատկերենի, քացրձակապես մեկը : Իսկ երգի՝ չը։ Երգիչին անունը՝ “Ջեմանիճի Միմա” էր, ջութակահար Միմա։ Երգը՝ “Էլին հավասը”։ Առանց ըստե՛ս ետք կսկսեի նախ ջութակի “ժամոթացման” բաժինը, հետո երգը՝ փոխն ի փոխ ջութակին հետ։ Հոգեխառվ հիմնային

թե՛նոր ծայն ուներ Միմաքը, բարձր թե՛նոր, իսկ աղելը մույճքան հոգեխոսիկ ու վարպետ՝ երբ կնվագեր մեջընդմեջ իր երգին: Իր երգին ու նվագին դրոշմը անփոփոխորեն ակամօքիս մեջ է դեռ... մյուս երգերը հավանաբար բուրբերեն երգ սեպեր էին, միայն այդ մեկը՝ «հայերեն» էր*:

“Ակնա եղանակն” այս դեպքում երգվել է պանդխտության թե՛մայով: Ասատուրյանը բերել է նաև խոսքերի 1-ին տան մտտավոր թարգմանությունը.

“Անհայր, անմայր, դարիպ օտար դռները,
Կտորան թե՛քս, մնացի անապատները:
Յա՛ր, մեկնելուդ օխտը տարիներ անցան,
Մաներն որ տնկեցիր՝ պտղատու դարձան,
Քեզի հետ մեկնողներ տուն վերադարձան,
Եկո՛ր, յա՛րըս, շո՛ւտ եկ, մ՛ըլ լար ապերախտ,
Վարպեթ հնարողը, ա՛խ, չ՛տեսնե՛ դրախտ:”

Հիմա ի՞նձի ըսե՛ , թե այսպիսի բաներով ու եղանակով երգ մը, այն օրերու ի՞նչ հոգեկան ալեկոծ ապրումներով... ի՛նչպես չյուրացնեի ամբողջությամբ իբրև *հայերեն* երգ”:

Իրենց երաժշտական-տեխնիկական հատկանիշներով և հազվեհատությամբ քնույթով այս ժանրի երգերը նկատելիորեն առանձնանում են սովորական գեղջկական, թե՛կուզև իմպրովիզացիոն երգերից և կարող են դիտվել նաև որպես ժողովրդապրոֆեսիոնալ ստեղծագործություններ: Մասնավորապես “Բինգյոլը” ժամանակի ընթացքում դարձել է նաև հայ աշուղական ավանդական եղանակներից մեկը (տե՛ն ժանրագրությունը): Ընդհանուր առմամբ այդ եղանակի կոմիտասյան գրառումը մեզ տվել է ժողովրդական կամ ժողովրդապրոֆեսիոնալ մեղեդիակերտման մի բարձր մնուշ, որը իր բոլոր տվյալներով արժանի է դասվելու կոմիտասյան ֆուլկլորային խառը հայտնագործությունների թվին:

“Մշեցոց Բինգյոլը” 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 դժվարընթեռնելի են: Ներկա հրատարակության համար երգը վերստին և առավել մանրամասն մոտեցումով եկրոպական ծայնանիշերի ենք փոխադրել “Ազգային երգարան” ժողովածուից:

Ինչ վերաբերում է “Ազգային” և “Հովհաննիսյան” երգարանների ամբողջությամբ, ապա դրանցում կոմիտասյան ժողովրդական երգերի լիովին վստահելի և լիարժեք գրառումները, “Բինգյոլից” բացի, 30-ից ավելի են: Մրանց թվում կան սիրային քնարական, աշխատանքային, ծիսական և այլ երգեր ու տաղեր, որոնք, թե՛կուզ և տարբերակի հանգամանքը նկատի ունենալով, զուրկ չեն ինքնուրույն գեղարվեստական-գիտական չափնակությունից: Այսպես, “Թալանն եկավ”-ը ԱԺ1-ից հայտնի մույնամուն երգից ծայնակարգով տարբեր է (երևույթը ներկայացնող հազվագյուտ օրինակներից), “Լուսնակն անուշ”, “Հով արա, սարեր քան” և “Չիզ տու, քաշի, այ եզըն” 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 ոչուտոցիների և մոկացիների “Վըռչիկ հայոց պարերը” ժողովրդական մի շարք երգերի “ճանաչված” հերոստեի Մայրամի մասին կատակային խոսքերով (“Մայրամի երգ”), որին նվիրված էր ՔԱՎ-ի երգերից մեկը և այլն: Այդ երգերից 22-ը գեներոլ ենք ներկա Ա հատորի հավելվածում, չորսը, նկատի ունենալով դրանց խիստ անհրաժեշտությունը “Ժանրային” հատորում /Ռ/, փոխադրել ենք այնտեղ, հինգը գեներոլ ենք Ջ հատորում, որ ԱԵ-ից կան նաև հայ քաղաքային կենտասպարի և զուգասպարի եղանակների

* Համեմատյալ “Շատ քանակ են ցաներ” երգի խոսքերի հետ (թ. 59):

** Մեջբերումը Հ.Ասատուրյանի մեզ գրած 3.2.71 նամակից:

*** Չենք հաշվում “Միլիամա քաջերի” գրառումը, որը ժողովրդական նյութի՝ Կոմիտասի կողմից իրականացված կոմպոզիցիա է, մեկ այլ գրառում, ուր արտագրությունը մեր կարծիքով քավաքաք չափով փոփոխելի չէ, ինչպես և յոթ գրառումներ, որոնք մասամբ թերի են (միայն կրկնակը), մասամբ էլ 1890-ական թվականներին գրված քուն կոմիտասյան ձեռագրով մույնպես պահպանվել են: Ի՞նչպե՛ս, այս վերջինների թվում է նաև “Ես ելա գնացի” երգը, որ ԱԵ-ում ուշ կատարված հավելում է և մույնությամբ կա թ. 302-ում (“Ժողովածու Վեցերայոց”):

Կոմիտասի ձեռնարկած գրառումներ: Ինչպես տեսնում ենք, Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգության պահպանվածության ներկա պայմաններում ԱՅ և ՀՆ երգարաններն այդ ժառանգությունն ինչ-որ չափով լրացնող էական նշանակություն 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 ձայնակարգային կազմով (ձայնակարգերը, ինչպես ասել ենք վերը, նշված են հայկական ութձայնի անվանումներով), ռիթմով ու մետրով, կառուցվածքով (մասնավորապես մի շարք պարերգեր գեղծ են կենցաղում հանդիպող, երբեմն տարտամություն առաջ բերող քառակուսիությունից), մանրամասն գրանցված են խոսքերը (այս մասին նույնպես ասված էր): Գեղարվեստական և գիտական նշանակալից շահեկանություն ունեն Կոմիտասի գրառած մի քանի երգերի՝ այս ժողովածուում եղող տարբերակները (բացի «Ղարսա բերող» երգից, որի մասին նույնպես ասվեց, «Գարուն աս, ձուն աս էկել» և «Այ տղա մեր գեղեցի»): Ժողովածուի մի մասնավոր նշանակալիցությունն այն է, որ հետաքրքրական նյութ է ընձեռում համեմատության միջոցով հետևելու երգերի գրանցման նկատմամբ Կոմիտասի մտածեցման հետագա փոփոխությամբ:

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

Կողրս սարը բլեր աս,
Յարըս տակին քներ աս,

Ա՛յ իմ նազանի յարը,

որ պարզագույն եղանակով Սուրմալուի պարերգ է: Միգուցե Կոմիտասի խոսքը հենց այս երգի մասին է, եթե դա հետազայում է ք.325-ի մեջ փոխադրված: Քայց ավելի հավանական է ենթադրել, որ ք. 318 տետրի բնագիրը (սևագիրը) ունեցել է շարունակություն, որտեղ եղել է և «Կողրս սարը» խոսքերով սկսվող երգ, և այդ շարունակությունն ինչ-ինչ պատճառով հեղինակը չի արտագրել: Ասենք, որ իր ներկա վիճակում այդ տետրը որպես ամբողջություն ավարտվածության արտաքին նշաններ չունի. վերջին երգի խոսքերը միայն նուտաների տակ են գրված և թերի են (մյուս բոլոր երգերն ունեն լրացուցիչ խոսքեր), մինչդեռ էջի մի մասն ազատ է, և տետրում կան երկու զրկված էջեր...

Թ. 318 տետրակի առաջին տպագրությունն իրականացված է որոշ թերություններով, որոնց մեծը անդրադառնում ենք ծանոթագրությունների բաժնում: Ժամանակային ասումով Կոմիտասի հաջորդ գրառումները 4 երգեր են նույնպես չպահպանված կամ առայժմ չհայտնաբերված մի *Երրորդ ժողովածուից*:

1895 թվականին, «Ակնա շարը» տպագրության պատրաստելուց հետո, Կոմիտասը կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանին հետևյալ դիմում է գրել.

Քսիանայապետ սուրբ.

Յեօքն ամիս անցուցեալ է իմ ի վերայ, յորմեհետև ժողովմն զՀայոց ժողովրդական երգս և զպարերգս, յորոց տակալին կարի սակաւ ինչ է յայտ գեղանակացն, զկազմութեանցն և զկնի:

Ժողովրդական եղանակքն Հայոց ի պարզութիւն եւ ի վեհութիւն իւրեանց զճանաչուինքն քերեն զմուսկազց շարականաց նախնեաց մերոց սրբոց, յորս արտայայտեն կենանք եւ միտք Հայկեան սեռիս, եւ տքա ցարդ կան թաղկալ ի թագրտի եւ ի կողմն յուշից եւ յուրուշից յիմաստնոց՝ ի փիլիսոփայից. եւ արդեւեք պահեալ կան ի գեղջկական հանճարի նախնեաց թարմ եւ անխառն զգացմանց երաժշտութիւն, որ եւ խուն առ խուն ի կորուստ դիմեալ յառաջէ յերևումն օտար եղանակաց: Եթե ոչ տարածեսցէ զձեռնս, ի քարձր քազուկ, յօճումն լինել, Հօտապետդ

քարշել հանել ի կորստեմէն ի սպառսպուռ, յանյատութիւն եւ ի մոռացոմս դատապարտեսցին:

Բայ յայդմանէ, ի ժողովրդական եղանակս Հայոց իբրև զծիր իմ կարմիր մկատեն առընդութիւնք սոցա եղանակաց շարականաց: Ի մեն միում երգան գեղցկայինսն որպէս գշող ցոլայ բնատուր հանճար Հայաստան ազգին, որ եւ կարօտի քազմապիսի ուսումնասիրութեանց:

Ուստի համարձակեմ խնդրել, ի համբոյր Ս. Աբդոյ Հայրապետի, թոյլատրել, ի բան քարժր երամանի Չերոյ, ի տպագրել յանգին գանձսն, զոր ստանդեալ է մեզ քազմահարուստ հանճարոյ մախնեաց մերոց սրբացելոց:

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

Քահանայապետիդ
Ամենախոնարհ ծառայ ի որդի
Կոմիտաս վարդապետ Մոզոմունեան:

Այս բացառիկ կարևոր վավերագիրը պարզ հասկացություն է տալիս և՛ հայ գեղջկական երաժշտության կոմիտասյան գնահատականի, և՛ ժողովրդական երգերի հավաքման-ուսումնասիրության ուղղությամբ տարիների ընթացքում նրա կատարած արդեն մշակակալից աշխատանքի մասին, երևան է քերտում նաև 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. Մանիկյանի աշխատության, և որոնց տպագրելու հարցը Մանիկյանն ինքը Խրիմյանի միջոցով կարգադրել էր արդեն 1895-ի սկզբներին: Նամակ-դիմումի բովանդակությունից երևում է, որ խոսքը տարիների աշխատանքի արգասիք և արդեն տպագրության համար պատրաստի՝ պատկանելի ծավալ ունեցող նյութի մասին է: Այդ նյութը այսօր, դժբախտաբար, չկա, չի պահպանվել: Սակայն, հաջողվել է Դիվանում գտնել 1894 թ. դեկտեմբերի 27-ով թվագրված և «Չայնադեղն Կոմիտաս արեղա» մակագրությունը կրող ինքնագիր մի թերթի, որը բովանդակում է չորս երգ՝ «Հով արա, սարք ջան», «Լուսնակն ամուշ», «Նոր ա բացվել սարի լալեն» և «Ջիմ գլխի ֆաթեն կիսամ», 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 հասցեագրվող հայկական ֆուլկորային նյութի ձևակերպումը:

Եվ այսպես. նոտագրությունը եվրոպական է, ֆրանսիական (ճնարարնում Կոմիտասի ուսումնասիրած եվրոպական լեզուն է), մասամբ էլ խոսվել են նշված են՝ տեմպերը (ճախորդ ժողովածուներում հայերեն էին), երգչի ձայնի տեսակը, երգի կատարման կերպը և լադատոնայնությունը: Այլ կերպ ասած՝ Կոմիտասն ամեն կերպ աշխատել է ծրագրվող հրատարակությունը օտարներից մատչելի դարձնելու համար, «եվրոպականորեն» ձևակերպել: Երգերի խոսքերը գրված են մեկական տուն՝ մոտաների տակ և, բնականաբար, հայերեն:

Լադատոնայնությունները նշված են մատրամիմոր համակարգով, այսինքն՝ հայ գյուղական մեղեդիներն արիեստակամորեն բերված են մատր 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 անվ. քանգարանի Ա. Չոսրոյանի ֆոնդում պահպանվել են Գ. Շերենցի «Վանա սազի» և Ա. Սեղանկյանի «Ճնար մշեցվոց ու վանեցվոց»-ի օրինակները, որոնցում մի շարք երգերի մոտ կան դրանք ֆրանսերեն քարզմանողի համար գրված դիտողություններ և բացատրություններ: Մոլոդչ սրանք կապ չունեն Կոմիտասի դրած նպատակի հետ, առայժմ դժվար է ասել: Եթե նման կապի գոյություն հաստատվի, դա մշակակում 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 հողվածում, բացատրելով հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության հնչյունաշարի իր հայտնաբերած կառուցվածքը, Կոմիտասը վճռակամորեն պետք է ազդարարեմ, թե “Չոր Զանբ կլինեմ, եթե եվրոպական *majeur* և *mineur* կամ *dur*, *molle* ձևերին համապատասխանող ելևէջներ (= հնչյունաշարեր, գամմաներ – Ռ. Ա.) փնտրեմք մեր երաժշտության մեջ էլ, չենք գտնի, որովհետև չկան” (“Արարատ”, 1898, էջ 111-117, նաև՝ ՀՆԸ, էջ 139):

Այս բոլորը վկայում են, որ հիշյալ թերթիկը իրոք 1895 թ. գրված մամուլ – դիմումի մեջ ակնարկվող ժողովածուի թերթիկներից է, և այն որոշակի հասկացություն է առաջ առնել 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 մնույներից են և հետագայում էլ մեկից ավելի տարբերակներով դեռ երևան կզանց մրա ժողովածուներում: Դրանցից մեկը՝ “Լուսնակն անուշ”-ը, հիմնականում Կոմիտասի այլ գրառումներում հանդիպող “տվորական” տեսքն ունի, երկուսը՝ “Նոր ա քացվել” և “Չին գլխի” թ. 318-ում եղող մույն երգերից ավելի կամ պակաս զանազանվող հետաքրքրական տարբերակներ են, իսկ “Հով արա”-ն (“Հով արեք, սարեք ջան” երգի տարբերակը) այստեղ դեռևս չունի իր ձևը կազմող բոլոր քաղկացուցիչները և թե՛ խոսքերով, թե՛ եղանակով ավելի մման է ԱՆ տարբերակին, ինչն իր հերթին մի լրացուցիչ վկայություն է դրա վաղ գրառում լինելու մասին:

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

1895 թվականի հոկտեմբերին Թիֆլիս ուսման մեկնելով՝ Կոմիտասը Գևորգյան ճեմարանի տեսչ Աբրահամ Կոստանյանի համձնարարությամբ ծանոթացել է Թիֆլիզ Ավետիք Բաբայանի ընտանիքի հետ: Հոկտեմբերի 9-ին նա իր մամուլում գրել է.

“Մեծապատիվ պ. Կարապետ Կոստանյան,
Հարգո Տեր,

Ողջ հասանք Տիֆլիս: Չեղ տված մամուլը հանձնեցի Թիֆլիզ պ. Բաբայանին... Ընդհակառակ էմ, աջակցություն խոստացավ իմ գործին...”:

Դրանով սկիզբ է առել Կոմիտասի և Բաբայանների, մասնավորապես Թվլիի ավագ դատեր՝ Մարգարիտի սերտ քաղկանությունը: Այստեղ, հավանաբար, Կոմիտասը ոգևորությամբ պատմել է իր աշխատանքների, իր գեղջուկ երաժշտության և, մասնավորապես, այդ երաժշտությանը եվրոպացիներին ծանոթացնելու իր մտադրության մասին: Օր. Մարգարիտը, որ արդեն դաշնակահարուհի էր և պատրաստվում էր փոխալ կրթություն ևս 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 մնույները: 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 տուր, ով ծովակ” ոտմանաի 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 հնուրյուն են բուրում), ամեն մի երգը սկսելով խոսքերի 2-րդ տնից, քանի որ նոտաների տակ 1-ին տները գրված էին:

Բաբայանի թերթիկները պահպանել է, քայքայմանից ընթացքում դրանք միմյանցից անջատվել են. նոտային թերթիկը, հավանաբար երգերը սովորելու և երգելու համձնարարությամբ, 1930-ական թվականներին նա հանձնել է իր մի աշակերտուհուն, տեքստայինը՝ “կորել” է իր՝ օր. Մարգարիտի բազմաքանակ թղթերում:

Շատ ավելի ուշ, 1970-ական թվականներին (օր. Մարգարիտի մահից հետո) բերրիկները միմյանց վերագտան արդեն երևանում, Չարենցի անվ. թանգարանում, նույնպիսի հայտնաբերված քանաստեղծուհի և Մ.Բաբայանին ներքենի աշակերտած երգչուհի Մարի Աբանճյանի՝ երևան ուղարկած արխիվային նյութերում, իսկ տեքստայինը հենց իր՝ Մ.Բաբայանի թղթերում:

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

Հակիրճ անդրադառնա՞նք այն 23 երգին, որ պահպանվել են *Մ.Եկմայանի ծնորդ 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 քնակվեց Թիֆլիսում և պարսպեց Եկմայանի մոտ:

Հիշյալ երգերի թվում կան գեղջկական քնարակամության աչքի ընկնող մեծուշեր, ինչպես՝ “Մեռնի սարաբի որդին”, “Քելե, քելե, խորոտ աղջիկ”, որոնք Եկմայանն է մշակել , “Գացի արտեր, բոնի լո՛ր”, “Դե գյուլում մայ, մայ”, որոնք Կոմիտասն է մշակել, “Լուսնակ գիշեր” (նույնը՝ ինչ որ “Լուսնակն անուշ”) երկուսն էլ մշակել են: Իր ելևէջային խաղերով հետաքրքրական է հանրաժամոթ “Վարդ կոչիկս” երգի այստեղի 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 Ջևար մշեցվոց”) և գրառման առանձնահատկություններով միանգամայն համապատասխան են նույն ՔՄՎ-ի էջերում Կոմիտասի ուղևագրած մեղեդիներին, ուրեմն և նախապես եղել են նրա Մաթեին 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 անխույս կորած: Եկմայանի գրությունն այս դեպքում թեև խիստ անխնամ 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 չդալվի՞ր նյութերի հետ որոշ առնչություն ունի Ս.Ամատունու վերը հիշատակված ժողովածուի և կոմիտասյան գրառումների հարաբերության հարցը:

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

* Այս հարցը մանրամասն քննարկված է մեր “Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը” հոդվածում (“Կոմիտասական”, Ա., Ե., 1969, էջ 26): Խնդրո առարկա երգերից նման տպավորություն է ստացել դեռևս Ռոմանոս Մելիքյանը՝ «... ինձ թվում է Եկմայանից չնե, այլ Կոմիտասից», - գրել է նա Մ.Եկմայանի երգերի իր կազմած ցուցակում 1934 թվականին: Եւույն հարցի մասին մեր եզրահանգումը թխել է Եկմայանի և Կոմիտասի՝ հայ գրողական երգի մեղեդիական ոճն ընկալելու պարզ նկատելի առանձնահատկություններից: Ավելացնենք, որ Եկմայանի՝ այդ երգերը Կոմիտասը կարող էր տրամադրած լինել տարբեր ձևով՝ գլավոր, բանավոր՝ անձամբ նրա համար երգելով, կամ մի մասն այսպես, մյուսը՝ այնպես: (Այս բոլոր նեթադրությունների համար էլ կան որոշ հիմքեր): Բանավոր հաղորդված մուշերը պետք կլինեք քննարկելու որպես Կոմիտասի հավաքած և Մ.Եկմայանի նոտագրած երգեր:

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

Աշխատասիրողի առաջաբանում կարդում ենք.
 «Այս ժողովրդական երգերի մի մասը առնված է՝ «Զնայ մշեցվոց և վանեցվոց» երգարանից (գործ Արիստակոսի Սեդրակյան տալալ ի տպարանի Մայր Աթոռոյս ի 1874 ամի): Մի մասը՝ «Զնայ հայկականից» (գործ Մ.Միսնասարյանցի, տալալ ի Ս. Պետերբուրգ, 1870 թ.), իսկ մի մասը ժողովեցի 1883 թ. թուլյատուլթայս Սիմոնի Ս. Էջմիածնի, անձամբ շրջագայելով Արարատյան մահանգի հայաբնակ գյուղերը»:

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 ժամանակ գրեթե հանրեցնումը չէին կարող չհանգեցնել տարբեր ձեռնարկողների, այս ղեպքում Ս.Ամատունու և Կոմիտասի հավաքածներում նույն երգերի առկայությամբ: Եվ ասա Կոմիտասի՝ 1895-ին Մ.Եկեմյանին տված 22 երգը (բոլորը՝ բացի քրդականից) գտնում ենք նաև Ս.Ամատունու ժողովածուի տարբեր էջերում (ի ղեպ կան որոշ երգերի հաջորդականության հետաքրքրական գուգաղիպումներ, ինչպես՝ Եկեմյանի գրությամբ պահպանված երգերի թ. 2,3,4,10,11,16,17-ին համապատասխանում են Ամատունու 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 կարևորն է, Եկեմյանի գրով պահպանված 22 երգերից միայն մեկն է քացարձակապես նույնությամբ կրկնվում երկու տեղում, իսկ մյուսները կամ թեթև, կամ նշանակալից տարբերություններ ունեն: Սա անկասկած վկայություն է երկու ժողովածուների ինքնուրույնության մասին:

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

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

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

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

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

* 1883 և 1884-ը որոշ տարակուսանքի տեղիք են տալիս: Այսպես, հասկանալի չէ թե, օրինակ, «Վարդ կոչիկ» երգի խոսքային տեքստը (երգարանում էջ 8 թ), որ աշուղ Ֆիզակիի հեղինակությունն է (վավերացրելու, տե՛ս այդ երգի ծանոթագրությունը) և առաջին անգամ տպագրվել է 1888-ին Քիթիխում, թեկուզ և մինչ այդ քանավոր տարածվելով, ինչպես կարող էր 1883-ին արդեն հասած լինել Ս.Ամատունու: Անկախ դրանից, ժողովածուի 41 էջում գլխավորապես «Հով աղեք, սարեք» երգի տակ կա՝ «1887, նոյեմբերի 10»: Ըստ երևույթին 1883 և 1884-ը գործը սկսելու թվականներն են, և երգերի իմնական հավաքումը շարունակվել 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, ամանե”, “Մուլիկը”, “Այս մեզուտե”... Վերջինները, այնուամենայնիվ, ամենայն կերպով ընդունված են և ամենուր իսկական ժողովրդական երգերին դուր են մղում” (տե՛ս “Հայկական եղանակները” հոդվածը, ռուսերեն, “Կավկասական մուզիկա” ժողովածուում, 2-րդ հրատարակություն, 1908, էջ 43):

Վ.Կորզանովը 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 մուլյախի վերաբերմունք ուներ և Կոմիտասը, թեև նա քաղաքային ժողովրդական երգերն ավելի սքափ կերպով տարբերակում էր քան ամենուր իսկանոճական հատկանիշներին և, ելնելով հասարակական պահանջից, դրանց մի մասը գրառում, մշակում և կատարում էր:

Մականյան գտնե “Մուլիկը” երգի “հակազեղարվեստականության” վերաբերյալ, ինչպես ցույց է տվել պատմությունը, Կորզանովը հաստատապես սխալվում էր:

Որ “Մուլիկոյի” եղանակը իսկապես “վրաց ժողովրդական երգերի կուլտիտի հետ ոչինչ ընդհանուր բան չունի”, սա նաև վրաց մասնագետների տեսակետն է. վերոնիշյալ քաղվածքը վրաց նշանավոր երաժիշտ-ֆոլկլորագետ Գ.Ձ.Չխիկվաճեի “Ալակի Շերեթելին և վրաց կոմպոզիտորները” հոդվածից է, տպագրված “Մարչուսա խելովմեթա” հանդեսի 1940-ի թ. 1-ում (էջ 29): Ալակի Շերեթելիի ռոմանավորով երգվող “Մուլիկը” երգը վրացական էր, թե ոչ, ուներ (կամ ժամանակի ընթացքում ձեռք բերեց) մի քիռ, որն այդ երգին երկարատև կյանք ապահովեց, և ներկայումս էլ երգն ապրում է:

Սույն հատորում վրացական երկու երգերի ծանոթագրություններում կրեթվեն 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 ամառք բերում և վերջնականորեն այդպես էլ դեռ չի պարզվում: Այստեղ ասենք միայն, որ, քան երևույթին, Կոմիտասն այդ երգի առաջին գրառողն է և, անկախ դրանից, երգի գրառման փաստն իսկ ընդամենը է, որ, ի տարբերություն Վ.Կորզանովի, նա իր ժամանակին “Մուլիկոն” ինչ-որ չափով գնահատել է և չի սխալվել:

Ինչ վերաբերում է “Կոմիտաս և վրացական երաժշտություն” հարաբերությանն ընդհանրապես, ապա հայտնի է, որ համեմատական ուսումնասիրության նպատակով Կոմիտասն իր հետաքրքրությունների շրջանակում ընդգրկել է նաև այդ ժողովրդի երաժշտությունը, այդ մասին է վկայում, օրինակ, Շահան Պերպեդյանի միանգամայն վստահելի տեղեկությունը նրա “Կոմիտաս վարդապետ. Անձը և Գործը” գրքույկում (Պուրքեշ, 1936 կամ Նյու Յորք, 1969, էջ 14): Ուստի պետք է հուսալ կեանքներովն մեր երաժշտագետի գրառած վրացական ժողովրդական այլ երգեր ևս (արժե, օրինակ, այդ տեսակչումով դիտարկել ներկա հրատարակության հատորում զետեղված, առանց խոսքերի պահպանված երգի եղանակը):

Կոմիտասի այստեղ ներկայացվող *Չորրորդ ժողովածուն* “Ալմա շարն” է:

Գեոևս 1892-ին իր հայրենի քաղաք Ջյորթահիայում հանգստանալու և բուժվելու նպատակով մի քանի ամիս մնալով, Կոմիտասն այնտեղ նշանակալից աշխատանք է արել և՛ ստեղծագործելու, և՛ ժողովրդական ու հոգևոր երգեր հավաքելու ուղղությամբ:Նույն տարվա՝ “1892-ի աշունն ի Պոլիս” նա հանդիպում է քանադայի Չուլսեի ճանիկյանին և վերջինիս խնդրանքով, “Հնությունը Ալմա” աշխատությանը հավելելու

* Խոսքը Ալեքսանդրապուլում հորինված և տիպիկ “գյումրիական” “Լուսնակ գիշեր” քորթուլին քան չունի՞մ” երգի մասին է, որ զրի էր առել և 1896-ին մշակել Նիկողայոս Տիգրանյանը (տպ. 1908-ին Պետերբուրգում): Այդ երգը քարգմանվել և տարածվել էր նաև վրացերեն լեզվով:

** Մասնավորապես ձեռնարկել և իրականացրել է հայկական Պատարագի իր վաղ դաշնակցումներից մեկը (տե՛ս ԵՄ, հ.8): Մա նաև իր համաքաղաքացիներից հավաքած հոգևոր երգերի ժողովածուի արտագրության թվականն է:

համար, գրի է առնում նրա երգած Ակնա 10 երգերը: 1893-ին Ճանիկյանի երգած Ակնա երգերից երեք այլ նմուշ գրի է առնում նաև պոլսախալ շնորհալի երաժիշտ Գ.Սեհտերյանը: 1894-ի սկզբներին արդեն Էջմիածնում Կոմիտասը Սեհտերյանի գրառումները Ճանիկյանի երգածով երգածով ստուգում է, գրի առնում 12 նոր նմուշ ևս և ամբողջությունը խմբագրում: 1895-ի սկզբներին ստացվում է կաթողիկոս Խրիմյանի ֆուլյուվությունը աշխատությունը երգերով հանդերձ տպագրելու մասին և այդ տարվա աշմանը դրանք տպագրվում են (տե՛ս ՀԱ, էջ 502): “Շար Ակնա ժողովրդական երգերի” վերտառությամբ հայկական ճայնամիջերով գրված ժողովածուն կցվում է Ճանիկյանի հիշյալ աշխատությանը, շրջանառության մեջ է դրվում նաև առանձին գրքուկով:

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

“Գլտեմ ամեն Ակնեցիք, քե ինչպես ազգային հին սովորությունքն, նույնպես և հին երգերն տակալ առ տակալ կոչաղդին ու կնոտացվին, և սույն վերջոց տեղ հայերեն և ֆուրքերեն նորահնար երգերն կգործածվին: Բայց ինչո՞ւ կնոտացվին այն օրորներն ու երգերն, որք քեև յունեման այժմյան երգերու նրբությունն՝ գեթ մեր նախնյաց քանաստեղծական ոգին ու ճաշակը կներկայացունեն...Ապաքեմ հիշյալ օրորներն, երգերն ու ողբերն բոլորն ալ մեր մեծ պապերեն ու մամերեն լավա՞ծ հետևարար բուրքն ալ հնուրայուն են, և ասոնց մեջ հարկավ կան այնպիսիք, որք ըստ հնության և ըստ ճաշակի ազնվության մեկզմեկե առավելություն ունին...” (ՀԱ, էջ 405):

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

“Ակնա շար” փորձառավալ ժողովածուն, կազմված լինելով ազգագրական հատուկ նպատակներով, իր ժամային պարունակությամբ չափազանց հագեցված է: Այդ երգերի խոսքային տեքստերը մասամբ հին գուսանական (մեկ դեպքում՝ աշուղական), մասամբ էլ պարզապես ժողովրդական (քաղաքային, նաև գյուղական), քայց միշտ ավանդական և ոճական ու ժամային առումով բնորոշ երգային ոտանավորներ են՝ ինքնատիպ և հյութալի բանաստեղծական 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, նույնքան, որքան

* Համեմատությունից պարզ է դառնում, որ Հ.Ճանիկյանը Կոմիտասի համար, նուստպես տալու նպատակով, երգել է իր հավաքածի մի փոքր մասը, և այդ երգերը կոմիտասյան “Շարում” դասավորվել են այն հեքթականությամբ, ինչպես գրված են “Հնությունք Ակնա” գրքում: Այս գրքում Ճանիկյանի հավաքած երգային խոսքերը հետևյալ ժամային վերնագրերն ունեն.

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

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

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

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

Գլ. Ե, *Ձանազան երգեր*. այստեղ կան հին երգեր, քվառեր ու պարերգեր (որոնց քվում նաև հարսանկան), պազոլզու և սեմայի, մանկական, “բարոյական” և այլն: Այդ գլխից են “Շարի” 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 եթե առանձին հաշվենք մի շարք երգերի տարբերակները, միավորների քանակը դառնում է առնվազն 31:

բանաստեղծական տեքստերը, առանձնանուն են ոճական խիստ հետաքրքրական հատկանիշներով:

Ժողովածուում ընդգրկված եղանակների բովանդակում մեղեդիականուման հիմնալի մնուշներ արդյունք վարպետորեն գործադրված արտահայտչամիջոցների հարուստ բազմազանությամբ: Յուրօրինակ են դրանց ժայնակարգային կառույցները. *Բնական* ժայնակարգերի հետ իջեցված 4-րդ, բարձրացված 4-րդ, իջեցված 5-րդ աստիճաններով, ինչպես և հիմքում մեծացված սեկունդայով քառալար պարունակող ժայնակարգեր. երաժշտական նախադասություններն ավարտող միջնակարգային և վերջնակարգային վերին մեծ և փոքր սեկունդային, մեծ և փոքր տերցիային, մաքուր կվարտային ու կվինտային և ստորին մեծ և փոքր սեկունդային լծորդման բազմազան օրինակներ, ըստ այնմ բազմատեսակ լարային ու լադատոմյանական մոդուլացումներ ու շեղումներ այս բոլորը խտացված ներկայացված են այդ ժողովածուում, ուր երգերն իրենց մի զգալի մասով առանձնանուն են մաս ելևէջի, ռիթմի և մետրի, ինչպես և ընդհանրապես ձևակառուցման յուրօրինակությամբ: Անշուշտ, նույնքան ինքնատիպ է մեղեդիների հուզական-կերպարային բովանդակությունը:

Միանգամայն իրականից են Հ.Շանիկյանը և, այնուհետև, Կոմիտասը, երբ խնդրո առարկա երգերն ընդհանուր առումով կոչել են “ժողովրդական”, քանի որ ինչպես ինքը՝ հավաքողն է վկայում, “մեր մեծ պապերենն ու մամերեն լաված” երգեր են: Սակայն այդ երգերն ուշադիր համեմատելով ավելի լայն առումով վերցրած “սովորական” 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 առանձնանուն են, օրինակ, “Օբոր”-ը, “Այ իմ հարստի ստարիկ”, “Հայ յար, աղվոր մի ծարվոթենեն” երգերը, որոնք քամաստեղծական դաստերն էլ *հայրենի* չափով են, ինչպես մաս մի քանի ուրիշ, մասնավորապես մաս մյուս հարսանեկան երգերը: Հայտնի է, որ Ալեյում պանդախման քարձր մակարդակի և եղել միջնադարյան հայ գուսանական արվեստը, և գուսանական հայրենիների կավազույն մնուշները հենց Ալեյից են հասել մեզ: Հայ երաժշտագիտության մեջ իրենց ռժով առանձնացող այս երգերը ևս իրավացիորեն դիտվում են որպես ուշմիջնադարյան գուսանական երաժշտությունից ժողովրդի ընդերքում գոյատևած մնուշներ: Քամի որ միջնադարյան գուսանական երաժշտությունից մեզ շատ քիչ քան է հասել, ուստի այդ հանգամանքն առանձնապես մեծացնում է “Ալեյն շարի” գիտական արժեքը:

Կոմիտասի “Ալեյն շարը”, Ս.Մելիքյանի կողմից ելրոպական նոտաների փոխադրված, լույս է տեսել 1931-ին, “Ազգագրական ժողովածուին” կից: Այդ փոխադրությունը, ցավոք, բազմաքանակ վրիպումներ ունի: Այս պարագան տախիպ է ներկա հրատարակության խմբագրին վերստին փոխադրելուց քացի, ծանոթագրությունում մի հատուկ քաժին հատկացնել հիշյալ վրիպակներին:

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

Այս նյութերը կապ չունեն Ալեյն ժողովրդական ոտանավորների այն “վտրիկ հավաքածուի” հետ, որ Ա.Չոպանյանը տեսել է Կոմիտասի ձեռագրերի մեջ ոչ Կոմիտասի գրով գրված և հրատարակել է իր “Հայրենիների քուրատատանում” (էջ 469): Թեև քննարկող տարբերիվ էլ չունեն, քայց կողմնակի տվյալներից դատելով, ք. 680-ը վերաբերում է մոտավորապես 1907-08 թվականներին (այնպիսի տեսք է, որպիսիք Կոմիտասը գործածել է այդ տարիներին) և, ուրեմն, գրված է Էջմիածնում: Իսկ ք. 711 ծոցատետրը, որից գրվված մի թերթ է մաս 324/4-ը, վերաբերում է հաստատապես 1912 թվականին (առում ենք քեկուզև այն հիման վրա, որ այդ ծոցատետրում երգերին մտովի էլեքից մեկում նույն 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 Ալեքս ժողովրդական երգերի “Շար”-ից:

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

Բնագրերից մեկում կա “անտունի” անվանման Կոմիտասի ձեռքով գրված մի մեկնաբանություն (քերված է ստորև՝ “Ալեքս շարի” ք. 8 “Անտունի” երգի կապակցությամբ), իսկ “Մաննյու խաղ” երգի մոտ մա իր համար նշել է “Շանիկյան”, որպեսզի գրառման նմուշի ժամնային բնույթի մասին տեղեկություններ փնտրի “Հնությունք Ալեքս” գրքում:

Ք. 711-ում Կոմիտասն ակնեցուց մախ գրի է առել նրա իմացած ուսանալորները, ապա միայն անցել է երգվող երգերին: Այդ յոթ ուսանալորները հայրեններ են՝ քացառապես օրորոցի երգեր (երևում է, որ Կոմիտասին օրորերգերն առանձնապես հետաքրքրել են, ու երգողը թերևս կին է եղել): Մյուսը թեև մասամբ ծանոթ նմուշներ (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 ուսանալորները քերում ենք մաս՝ մոտավոր պատկերացում տալու համար Ալեքս ժողովրդական մշակույթի քննազավառում այն անձնավորության ունեցած պաշարի մասին, որը Կոմիտասի համար երգել է դրանց հաջորդող երգերը:

Բուն երգերի թվում կան հարսանեկան նմուշներ, օրորներ՝ Է՝ քնորոշ վերջավորությամբ (Կոմիտասի նշումը՝ “Չայնը շաղելով”), սիրային-կատակային թևխաղի երգ և միջնադարյան գոտսանական նշանավոր նմուշներից մեկը՝ սիրահարական “Աղբյուր մի Մըզղա լեռը” անտունին: Հանդիպում ենք “Ալեքս շարի” երգերի ձայնակարգային բոլոր երեք տեսակներին՝ քնական (դիատոնիկ), հիմքում մեծացված սեկունդա պարունակող (“հարմոնիկ”) և պտերացված ատոնաններով: Մեղեդային (եյնչային) ոճով, ըստ ամենայնի, բոլորն էլ ազգակից են Կոմիտասի գրառած Ալեքս երգերին: Ցավալի է, որ այդ երգերը մեզ են հասել միայն սևագիր վիճակում (կասկածից վեր է, որ Կոմիտասն ունեցել է մաս դրանց մաքրագրությունը) և մի մասը՝ թերի խոսքերով կամ առանց խոսքերի: Չճայած դրան, Արևմտյան Հայաստանի խիստ հետաքրքրական այդ “երգադաշտի” սակավաքանակ պահպանված ժառանգության մեջ, իրենց մույնիսկ սևագիր ու թերի վիճակում, այդ երգերն, ինչ խոսք, շոշափելի մեղրոտն են և այստեղ կցված են “Ալեքս շարին”:

Ներկա հատորի հավելվածում, քացի ԱԵ, ՀԵ 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 тысяч¹, 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 успев 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.

¹ По данным М.Абегяна, относящимся еще к 1902 г. — "три-четыре тысячи" (см. М.Абегян, Сочинения, т. 5, Ереван, 1975, стр. 436), а собрание 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").
- Два грузинские песни, 1895, осень — 1896, весна.

Приложения: Комитасовские записи, которые дошли до нас:

- в сборниках "Азгаин" и "Ованисян", 1891—1895.
- в рукописи М. Екмальяна, 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 новоармянской нотописи. 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 темперации 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: *до, 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 бы 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 нотных 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.) подробнее 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 ԳՐԻ

Բոս - տան եմ ող - ըրի վեր է - նա դա - ըին, ջե -
 լավ մեկ շա - մամ օ - լորս - կեմ յա - ըին, Աստ -
 վան շեն պա - խի ես տար - վան տա - ըին:

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

2. ԷՍ ՕՐ ԱԵՈՒՆ Ի, ՍԱՅՐԱՄ

Էս օր ա - ջուն ի, Սայ - ըամ, յագ - մեն նղի - ջուն ի, Սայ - ըամ:
 Վայ Սայ - ըամ, Սայ - ըամ, Սայ - ըամ, իմ ջան քյո ջա - նին հայ - ըան:

3. ԼՐԹԱՆՔ Հ՛ԵՐԵՐԻՆ, ԼԱԼՈՒԽԱՆ

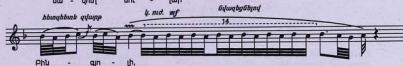
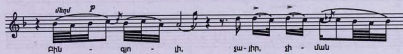
Էր - թանք ի՛է - ըն - ըին, Լա - լու - խան,
 Կո - թի թուխ մա - ջին, Լա - լու - խան,
 ոց - խար վոր քե - ըին, Լա - լու - խան:
 Ը - ցի տու - ըա վին, Լա - լու - խան:

4. ՄԵՐ ԹԱԳԱՎՈՐԻՆ ԻՆՉ ԿՈՒ ՊԻՏԵՐ

Մեր թա - գա - վո - թին ի՜նչ կու պի - տեր,
 Սուրբ եր - ըրո - ղու - թյուն հ'աջ - սե - կայ - ներ,
 որ թա - գին շուտ գեր շո - տե - մու,
 քա - ռով հ'յուր տուն գեր:

5. ՄՇԵՑՈՑ ԲԻՆԳՅՈԼԸ

Մաք. Largo
 մեղմ *p* ոչ թամբալ
 մվազեցմնեղմ *decrescendo* 14
 Խար-բուրդ յո - լի
 վեր-բում գել - դիմ
 մվազեցմնեղմ *decrescendo* 18
 Բին-գյոլ սու - ի
 Խառայանքով և շտապ
aspirazione խառայանքով 7
 աք - դան ա - քար.



Խարբուրդ յոյ վորդում գելլին
 Բինգյոլ-սոյ նարդան աղար.
 Արագ-սոյ բող-բուլաղար գյալին.
 Չայիր-լինան սավաղ սուլար Բինգյոյի, Բինգոյի:

Ղարի դաղար աշար աշար
 Բուրս գյաղլըն Բինգյոլ դաղնա,
 Ալվան-ալվան դարի դաղար գյալին...
 Չիլագ սընրու գյուլ հալաճար աշար յոյ Բինգյոյի:

Ժողովածու երկրորդ

*“Չայնայրված ազգային” գյուղական-ժողովրդական
երգերի, պարերի հավաքածու”
Հավաքեց և ձայնագրեց Սողոմոն Ալվազ Սարխլավազ Սողոմոնյան
միայնակ Ա.Էջմիածնի [18]94, 9 Բ [փետրվար], Ա.Էջմիածնի*

6(1). ՆՈՐ Ա ԲԱՅՎԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱԼԵՆ

ԲՃ.Չայնավոր. Andantino

Նոր ա բայց - վել սա - րի լա - լեն,
թող մեռ - նի սա - ալը - աի բա - լեն. Նա - նի, Նա - նի,
Նա - նի, Նա-նի, Նա - նի, Նա - նի ջան. թող մեռ-նի սա - ալը-աի բա-լեն,
ող-րում եմ, լա-լիս եմ, չեմ զը-Նա, Նա - նի ջան:

Նոր ա բայցվել սարի լալեն,
Թող մեռնի տապրալի բալեն.
Նանի, նանի, նանի, նանի,
Նանի, նանի բան.
Թող մեռնի տապրալի բալեն:
Ողբում եմ, լալիս եմ,
Չեմ զնա, նանի բան:

Եկան զբրին եզն ու գոմեշ,
Չեռցա քցցի Աստղծու փեշ:

Եկան զբրին մեք ձիանիր,
Մեծից հասալ մեր գիսանիք:

Եկան զբրին մեք կովերը,
Հայերին քցցին ծովերը:

Մարտրամիչ, դու ձոռն արի,
Ղարիք աղբեր, դու տոռն արի:

Յար, ամպել ա՛ ձոռն չի գալիս,
Ղարիք աղբեր տոռն չի գալիս:

Եկա հասա Էջմիածին,
Ջեզի մեռնեմ, Աստվածածին:

Երևանա ճամփին դուզ ա,
Թազավորը սաղար կուզա:

Թըղթերն եկան այլոռն-փայլոռն,
Որն ազապ էր, որ նըշանլոռն:

Թազավորի դղոռն պուզը,
Սաղարներին ցոմին դուզը:

Արևն առալ Կողբա սարին,
Ե՞րբ կըլըրմի երեք տարին:

Արև դիպալ Կողբա սարին,
Ե՞րբ կեռանեմ ես իմ յարին:

Սաղար տամերը մըլմուռ ա,
Տըր իմ Աստված, ազառ արա:

7(2). ՄԱՅՐԻԿ, ԵՍ ԳՆՈՒՄ ԵՄ

ԴՃ. Չափավոր. Andantino

Մայրիկ, ես գգ - տում եմ,
 դու կե - ցիր քա - ռով,
 դու իմ յա - ռը պա - հե ալ քող - քով,
 գա - ռով, ա - վար, դեռ, գա - ռով:

Մայրիկ, ես գնում եմ, դու կեցիր քաջով,
 Դու իմ յարց պահե ալ քողքով, գարով,
 ալար, դեռ, գարով.
 Վախենում եմ գնամ մեկ գյուղի յարով,
 Մայրիկ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

Ջիւաները համին մտորիկականո,
 Գիշեր ցերեկ կրակն քնկալ իմ ցանցո,
 Մնաց մորմորեկն իմ խղճուկ մանցո,
 Մայրիկ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

8(3). ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ ՎԱՐԴԻ ՀՈՎԻՆ

ԲՃ. Միջակ. Moderato

Կայ - նել ես վարդ - դի հո - վին, լե,
 Ձա - միս տա ղո - ջի մո - վին, մի,
 լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 տա - նի ցան, ես ղա - ղիք եմ:

Կայնել ես վարդի հովին,
 Լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 Ձամին տա ղոշիղ մովին.
 Ախ, մամի ցան, ես ղաղիք եմ:

Կայնել ես ախա-բախա,
 Ըսվաղուց տուտը կախա,
 Սև տղա կարմիր աղջիկ
 Թող քցենենք իրար յախա:

Կայնել ես քախի հովին,
 Ձամին տա յախիղ մովին:
 Դու սիրուն, քու յարցը գեշ
 Երենկ քու ծոց քցնողին:

9(4). ՁԻՄ ԳԼԽԻ ՖԱԹԵՆ ԿԻՏԱՄ

ՐՃ.ԱՃ. Միջակ. Commodo

ՁԻՄ գու - խի ֆա - թեն կի - տամ,
 դեհ, իա - տա, իա՛ն քեյն ի ծո - վեւ:
 Լող - վի - ռին մեկ լե ես եմ,
 ջե՛մ իա - տա դան քեյն ի ծո - վեւ:

Յար,	ա - ռի՛,	յար,	ա - ռի՛,	յա - ռու	յոթն ար	րի -	կի -
Յար,	ա - ռի՛,	յար,	ա - ռի՛,	յոթն ի	գա - ըն	են	րու -
Յար,	ա - ռի՛,	յար,	ա - ռի՛,	շար - քն	վար - քն	վար -	րու -
Յար,	ա - ռի՛,	յար,	ա - ռի՛,	վար - րը	ջա - դեմ	տամ	ի -
						րի -	րու -
						ծար,	րու -
						ի -	րու -

-Ձիմ գլխի ֆաթեն կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:
 -Լողվորին մեկ լե ես եմ,
 Չեմ իսանա դան քեյն ի ծովեն:
*Յա՛ր, արի՛, յա՛ր, արի՛,
 յարդո յոթն արքոյ ունի,
 Յա՛ր, արի՛, յա՛ր, արի՛,
 յոթն էլ գաջել են կարիպ,
 Յա՛ր, արի՛, յա՛ր, արի՛,
 բաղլիս միքին վարդի ծառ,
 Յա՛ր, արի՛, յա՛ր, արի՛,
 վարդը բաղծ տամ իրան:*

-Ձիմ վզի վզնոց կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

-Ձիմ մոջքի մոկապ կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

-Ձիմ մատի մատնոց կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

-Ձիմ ոտաց մաշիկ կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

-Ձիմ խազի կապան կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

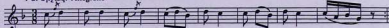
-Ձիմ քրթի խզզեն կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

-Ձիմ մջքի շապիկ կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

-Ձիմ կրծքի կրծկալ կիտամ,
 Դե՛հ, իսանա, իսա՛ն քեյն ի ծովեն:

10(5). ՀՈՏԵԼԼՈ ՋԱՆ

Ռձ. 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,
Յարքս տեսա՝ նո դառա:
Կրզար շիրին, դալալո:

-Ջախի ճամբն նրոնի ծառ,
Խնձոր քալեմ՝ արի տար:

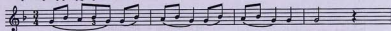
-Ժամի դոնն դուրս կըգաս,
Ծրագի պես լուս կըտաս:

-Ես իմ երիտար տվել եմ,
Դու քու երիտար ե՞տ կտոգես:

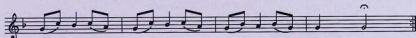
-Չիք արխալուր, բարգու կար,
Լավ տղա ես, արի տար:

11(6). ԳԱՐՈՒՆ Ա՝ ՉՈՒՆ Ա ԷԿԵԼ

Գկ. Չափավոր-Միջակ. Sostenuuto



Գա - ռուն ա՛ ճոն ա էկել,
Յա - ռուն ա՛ ճոն ա էկել,



վա, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
ախ, մեռ-նի, վա, ալ յար, աա - պը-պի քա - լե:

Գարուն ա՛ ճոն ա էկել,
Վալ, լե, լե, լե, լե,
Լե, լե, լե, լե, լե,

Յարքս ինձնից ա տառել:
Ա՛յս, մեռնի, վա՛յ, ա՛յ յար,
սապրալի քալին:

Իմ արքերս հանդումն ա,
Մոված, քրի բանդումն ա:

Ջամին փլում ա պաղ-պաղ,
Ջիզարս արել ա դաղ:

Մովի իմ մահն ա տամում,
Մարդկանցից աաֆն ա տամում,

Խարար արել իմ մանին,
Արքոս դազաղ դրին:

12(7). ԱՅ ՏՂԱՄ ՄԵՐ ԳԵՂԵՑԻ

Ավ. Միգակ. Allegro moderato

Այ տղ - ու մեր գե - ղե - ցի, հե - ղե յա - լոյ, օյ, օյ,
 Բե - ղա - նը ե - կե - ղե - ցի, հե - ղե յա - լոյ, օյ, օյ,
 դու - ղոյ բա - 20 - նա դուր-բան, թիր - մա զա - լոն, օյ, օյ,
 դու - ղոյ բա - 20 - նա դուր-բան, թիր - մա զա - լոն, օյ, օյ:

Այ տղաւ մեր գեղեցի,
 Հերն յաղմ, օյ, օյ,
 Դադըն թաշքնա դոդրամ,
 Թիրմա յաղմ օյ, օյ:
 Բերանող եկեղեցի,
 Հերն յաղմ, օյ, օյ,
 Դադըն թաշքնա դոդրամ,
 Թիրմա յաղմ օյ, օյ:

Ես քեզ որտեղ սիրեցի,
 Մեխակի ծառի տակնիմ:
 Բարդու ծառի բարձր ա,
 Սիրած յարը թաղոց ա:

Ոնց թաղա ես՝ քար չունիս,
 Ոնց թքնկի ես՝ հով չունիս:
 Երկընթի դուչ ես դառեմ՝
 Իջնելու տոճոջ չունիս:

Կարմիր ցարը տաշած ա,
 Բոլոս միջին թաշած ա,
 Ի՛նչ անեմ որ թաշած ա՝
 Սիրտոցս հալած մաշած ա:

Կողոս ասրը փլած ա,
 Եռչարանդով շարած ա,
 Ի՛նչ անեմ որ շարած ա՝
 Հերը որդոց հանած ա:

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

ԱՎ. Միգակ. Allegro

Դոն ա - ռի, դոն ա - ռի, դոն, աղ - քեղ,
 Կար - տիկ ու - նիս՝ դե - ղին ա,
 ա - ռի իմ խո ղեղ, ոտտ աղ - քեղ:
 իմ յա - ռի ղո ծեղ, գե - ղին ա:

*Դո՞մ արի, դո՞մ արի, դո՞մ, աղօծը,
Արի, ի՞մ խորոտ աղօծը:*

Կոտրակ ունի՞մ դեղի՞ն ա,
Ի՞մ յարը ձե՞ր վեղի՞ն ա:
*Դո՞մ արի, դո՞մ արի, դո՞մ, աղօծը,
Արի, ի՞մ խորոտ աղօծը:*

Մեր քաղիմ կար քաղմանչի,
Շի՛վ կա շի՛վի նման չի:
Թռփում, քոփում դուս եկան՝
Մեկն ի՞մ յարիմ նման չի:

Արի երբանը մեր քաղը,
Դուս տանը շամամի քաղը:
Երեսիդ քրտի՞նը շաղը,
Ջաղել ես սրտիս դաղը:

14(9). ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ՝ ԿԱՆՉՈՒՄ ԷԼ ՉԵՍ

Գճ. Միջակ - Չափավոր. *Sostenuto*

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

Կայնել ես դե՞մ ամբողջիմ,
Կխաղաս քո վըզնոցիմ,
Երկու շամամ քո ծոցիմ,
Ջովատակ թուրի՞նջ քո ծոցիմ:

Լուսավորչա հավուզը,
Հագել ես դանավուզը,
Էղ ծառերի խափերը,
Արեք գնանք է՛ն դուզը:

Մեր քարդիքը քարծր ա,
Միբա՞ծ յարը քաղցր ա,
Աղջիկ, ունուղջու մտնի,
Ինչո՞ւ՛ չասիր փախցրա:

Կայնել ես վանքա հովի՞ն,
Հու՛ղ տա դոչի՞ղ մուլի՞մ:
Երնե՛կ քո ծոց բնոցիմ,
Երկու շամամ քոնոցիմ:

15(10). ՋԱՆ, ՆԱԶԱՆԻ

Դձ. Միջակ. Allegro

Ջան, նա - զա - նի, որո ին - ծա - նից վազ ա - ռի,
որ - տեղ կերթամ, ըն - կի ե - տե - վնա ա - ռի:

*Ջան նազանի, դու ինձանից վազ արի,
Որտեղ կերթամ ընկի նսեմկա արի:*

Ջանի բոլորը իբար ա, նազանի,
Յաման քոյրիկ, մի դեմ՝ տեսնեմ իմ յարին:

Արջում էր բարձած ձիւս քեռները,
Արի, արի, քեզի տամեմ լեռները:

Ջան նազանի, գլխիս խեղը տարել ես,
Ապրոնի պես ինձ դարձրեցար արել ես:

Անեմ աղջիկ, արի դռնդ մի բանա,
Ես էլ շատ դարդուր եմ, ես չեմ դիմանա:

Աղջիկները բուի-բուի ելան բաղունը,
Որն էր այլ հազել, որը՝ կարմիրը:

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

16(11). ՊՈՒՇՈՒՐ ԱՂՋԻԿ, ՄԻ՝ ԹՈՒՐ

Աձ. Չափավոր-Միջակ.
Allegro-Moderato

Պու-ճուր աղ-ջիկ, մի՝ թը - ռի, քա-րով քու մար - դը մեռ-նիր,
չեմ դը - մը - շում ա - նի - ծեմ, որ, որ, որ, որ,
որ, որ, որ, որ, որ, որ, որ, որ, որ, որ, որ:

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

Պուճուր աղջիկ, գալում ես,
Շամբոցդ աղալում ես,
Անեմ ինձի տեմալուս
Շարքի պես հալում ես:

Պունուր աղջիկ սևավոր,
 Խալխի դոներին սովոր,
 Գնա՛ մերդ կանչում ա,
 Ինճի յանի մեղավոր:

Պունուր աղջկա տերը,
 Խոսքն ա տվի հերը,
 Յորը տարի սերոբյուն՝
 Չի տալի քյաֆուր մերը:

17(12). ԳՈՒԹԱՆԸ ՎԱՐԱՓՈՍԻՆ

ԱՃ. Միջակ. Moderato

Գոս - քա - նը վա - ռա - փո - սին,
 Կար - միր խըն - ծոր եմ քա - դել,
 շող - թը տղ - վեց ա - կո - սին:
 տա - ռեք իմ աղ - քոր փե - սին:

18(13). ԱՐԻ, ՍԻՐՈՒՆ

ԲՃ. Չափավոր - միջակ. Moderato

Ա - րի՛, սի - րուն, իմ դու սր - րուն,
 հա - զար եր - նակ եր քու սի - րուն:

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

Աղջի համով, արի ծամով,
 Երբանք քաղը սազ ու դամով.
 Դու մեր տանը, ես ձեր տանը,
 Դու ես իմ սիրելի ջանք:
 Դու կայնել ես գլուխ դարին,
 Աչքդ քցել ես են ասրին.
 Դու կանչի քո ֆիրան յարին,
 Դու մեր տանը, ես ձեր տանը:

Այ, սիրուն աղջկա տերը,
 Խոսքը տվել է իր հերը.
 Օխտը տարի նսրոբյուն՝
 Չղուվեց են քյաֆուր մերը:
 Տանճի ծառին դուռ կլիներ,
 Խոսք ծառին փուռ կլիներ.
 Երնել են ֆիրան աղջկանը՝
 Սիրած յարին քուռ կլիներ:

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

Ռձ. Միջակ. Allegretto

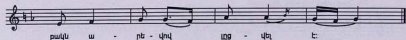
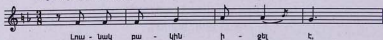


Յար, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 լե, լե, լե,
 Դ՞ն դուն էլ իմ ցավեր մի տար,
 լե, լե, լե:

Ծառի տակին հով քամի,
 Մահբամեղ դողին տանի.
 Ես դու երբանը դատատան,
 Ում դսմաքն ա՛ բող տանի:

20(15). ԼՈՒՄՆԱԿ ԲԱԿԻՆ ԻՋԵԼ Է

Գկ. Չափավոր. Sostenuto



Լուսնակ բակին իջել է,
 Բակն արևով լցվել է:

Աղջիկ, բու վիզը վզնոց՝
 Պատվոններին դարդ ու խոց:

Ջուրը ընկել առվոցներ,
 Աստված պախեր աղջիկներ:

Աղջի, անունդ Մարի,
 Շակատոց ոսկի շարի:

Մեր տունը դամադալ է,
 Դու վերի թաղովն արի:

Յարիս այցը կապուտ ա,
 Կերածս կարմիր բուր ա:

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

21(16). ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ ԷՐ

ԲՃ. Չափավոր. Moderato

եր - կին - ջըն ամ - պել էր, զե - տի - նը թաց էր.
յա - ըզս ջը - նաճ էր, զար - դա - նը թաց էր:

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

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

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

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

22(17). ԲԱՍՐԱԿ ԵՄ ՑԱՆԵԼ

ԴԿ. Չափավոր. Moderato

Բամ - քակ եմ ցա - նել դր-զա, ևա, ևա, ևա, ևա, ևա,
Սի յար եմ սի - ըել թազա, ևա, ևա, ևա, ևա, ևա:

Բամբակ եմ ցանել դոզա,
Նա, մա, մա, մա, մա,
Սի յար եմ սիրել թազա:
Նա, մա, մա, մա, մա:

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

Վարդ եմ քաղել մաղիթով,
Վայր եմ դրել շաղիթով:
Հրես եկավ իմ յարը,
Կարմիր խնձոր խաղալով:

23(18). ՄԵՐ ՏԱՆԻ ՏԵՂԸ ՓՈՍ Ա

ԴՃ. Միջակ. Allegro

Մեր տա - նի տե - ըը փոս ա, ևա, ևա,
քար կը - ջը - ցեմ կը - տո - սա, ևա, ևա:

Մեր տանի տեղը փոս ա, մա, մա,
Քար կրցեմ՝ կտտա, մա, մա,
Աստված սիրող, քան մ'ասնք, մա, մա,
Թազա յարքս ափսոս ա, մա, մա:

Գնա ասա իմ մամին
Ջվան կապի տուբանին,
Առջի ծեծը վեկալին
Պառի կորած խաղանին:

24(19). ԼԵ, ԼԵ (ԱՆ, ԻՄ ԿԱՆԱԶԿՈՒԹ ՇԻՐՄԱԼԻ)

ԳՃ. Չափավոր.Միջակ. Moderato

լե, և, և, և, և, և, և, և

լե, և, և, և, և, և, և, և, և, և, և:

Լե, և, և, և, և, և, և, և,
Լե, և, և, և, և, և, և, և, և, և:

Այս, իմ կամայկոր շիրմանի,
Լե, և, և, և, և, և, և, և, և:
Արի մի պաշտօղ ինձ շահի,
Լե, և, և, և, և, և, և, և, և:
Այ ճրագը դրիր թաթը,
Այս, դու կերար հարամ կաթը:
Այս, կարմիր յայտնի կապիլ նս,
Մեր տղերքին դու խաթիլ նս:
Պարտեզանը ման նս գալիս,
Արևի պես փայլ նս տալիս:

Մաս(ը)սա սարը դամբար ի,
Սիրտըս արնով քանից արի:
Ես դու իրար սիրեցինք,
Ես ինչ մուշկուլ թարկ արինք:
Քեզ եմ առում, ո՞վ էս պաշիլ,
Ասա տեսնեմ ո՞վ արցիկն էս:
Պաղ արդյուրի պես սառն էս,
Չհասկացող մարդուն դառն էս:

25(20). ԱՅ ԻՄ ՅԱՐՍ

ԳՃ. Չափավոր.Միջակ. Moderato

Այ իմ յարս, պատ - վա - կան ես,

իմ ա - նու - ջիկ, ան - սը - ման ես:

Այ իմ յարս, պատվական ես,
Իմ անուշիկ, անմահ ես:

Առվի առաջ քոր աս գալում,
Խոտերըդ ինձ դուր աս գալում:
Մեկը շրկա ինձ հարցրե՛ր՝
Շան արցիկը որ աս գալում:

Կայնել ես, յա՛ր, քախա-քախա,
[Քո] լաչակիղ տոտը կախ աս:
Իմ յարց մեք տունն աս եկել,
Ես գիշեր ինձի դրմախ աս:

26(21). Է՛՛Դ ԿԱՐՈՅԻ ՉՈՒՆԻ ԾԱԼԸ

Ակ. Չափավոր. Andantino

Է՛՛ Կա - րո - յի չու - խի ծա - ւն.
 Է՛՛ Կան - րո - յի վն - զի խա - ւն.
 յար, վայ, լն, լն, լն, լն, լն, լն.
 Ջար - քար, ա - րի, տուր Կա - րո - յին:

Է՛՛ Կարոյի չուխի ծաղը,
 Յար, վայ, լն, լն, լն, լն, լն,
 Է՛՛ Կանոյի վնզի խաղը.
 Ջարքար, արի, տո՛ւր Կարոյին:

Է՛՛ Ակոյի ցրմիւր փոքը,
 Է՛՛ Քիջոյի կոտա քոյը:
 Է՛՛ Կարոյի սիրած յարը,
 Է՛՛ Կանոյի բոխի փայը:

Է՛՛ Կարոյի պատիժոցը,
 Է՛՛ Ակոյի բարձր դեզը:
 Է՛՛ Քիջոյի բակի նուռը,
 Է՛՛ Ակոյի կարմիր դոսը:

27(22). ՏԱԼՈՅԻ ԴԵՅՐԻ ՋՈԼԸ

Ակ. Չափավոր. Moderato

Տա - յո - յի դեյ - րի գո - ւն.
 յար, վայ, լն, լն, լն, լն, լն.
 Ար - սե - նի բար - ձոր քո - յն.
 աղ - զի Տա - յո ցան, խի չես գը - տում:

Տալոյի դեյրի գողը,
 Յար, վայ, լն, լն, լն, լն,
 Տալոյի բարձր քոյը.
 -Աղջի, Տալո ցան, խի՞ չես գտում:

Արսնը անցավ քաղը,
 Տալոյին տեսավ քաղը.
 -Աղջի, Տալո ցան, խի՞ չես խտում:
 Տալոյի մատի խաղը,
 Արսնի գայնի նաղը.

Արսնի գիմու քաղը,
 Տալոյի գլխի խաղը.
 Արսնի մատի փուշը,
 Տալոյի կարմիր բուշը.

28(23). ՂԱՐԻԲ ԵՄ, ՆՈՐ ԵՄ ԵԿԵԼ

Դձ. Միջակ-Չափավոր. Allegro moderato

Ղա - ղիբ եմ, նոր եմ եկեղ քեզի, աղբիկ,
 Մի յայտոյս գյուլ եմ դոկե քեզի, աղբիկ:

*Ղարիբ եմ, նոր եմ եկեղ քեզի, աղբիկ,
 Մի յայտոյս գյուլ եմ դոկե քեզի, աղբիկ:*

-Աղբի, անունդ Տիրոմ,
 Պազ' մ տաս աստծոս սիրուն,
 Օրդակ ես ու գլոյն ես,
 Ձեռքս ես ու շղոն ես,
 Արի ասա իմ մեղք,
 Հալվել ա սրտիս նոց:

-Համ օրդակ ես, համ դազ ես,
 Տիրոց-տեղ օշինբազ ես:
 Կամայ արտը հաց տարա,
 Յարիս տեսա' ետ դատա:
 Խնձոր տվալ' ես յատա,
 Ես ինչ քեթախտ յար դատա:

29(24). ՋԱՆ, ՅԱՐՈ ՋԱՆ, ԶՈ ՄԱՎՂԵՆ

Աձ. Միջակ. Allegretto

Ջան, յար ջան, ջո սավ - ղեմ,
 Կնոր - թամ, չեմ գա ջո դար - դեմ:

*Ջան, յար ջան, ջո սավրեմ,
 Կնորսամ, չեմ գա ջո դարդեմ:*

Բարձր ասրից ջոր կգա,
 Մի տեսք, քն ո' տ կգա.
 Ի'նչ անի հերմ ու մերք,
 Աղբիկ տե՛նմ դուք կգա:

Աղբի, անունդ Մայի,
 Ճակատդ բոլոր շա՛նի,
 Մի պայ կուզեմ' երկու տու,
 Աստված արքերդ պահի:

Բառի միջին վարդ կքի.
 Բառի շունջ դարդ կքի.
 Աղբի, դու կամայ խոսի,
 Դարդա տեղից մարդ կքի:

Չարդան քերք յայ անեմ,
 Մեր դյուժինին փայ անեմ.
 Մեր դյուժինը սաղ քի,
 Մուփրի վրեմ աղ քի:

30(25). ԴԵ ՅԱՐ, ՅԱՐՈ

ԲՃ. Միջակ. Allegro vivace

Դե յար, յա - ռո, դե յար, յա - ռո, յա - ռո ջան,
 իմ սի - ռե - լի յա - ռո դու ես, յա - ռո ջան:

*Դե յար, յարո, դե յար, յարո, յարո ջան,
 իմ սիրելի յարո դու ես, յարո ջան:*

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

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

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

31(26). ԲԱՂՉԱ ԳՅՈՒՆՅՈՒ

ԴՃ. Միջակ. Allegro vivace

Բաղ - չա գյու - լու ոլոր - մը - զի,
 պատ - ոխ՝ չեմ ատ - նի թե - զի:

*Բաղչա գյուղս դղրմբզի,
 Գատոխս՝ չեմ ատնի քեզի:*

-Այ տղա, դու աղա ես,
 Աղա չեմ, քա գաղա՞ ես.
 Խպարտություն մի՛ աղա,
 Դու մի քույի գյաղա ես:
 -Ես մի ազնիվ տղա եմ,
 Միամոր սաղաղա եմ.
 Խպարտություն չեմ անի,
 Աղջիկներին աղա եմ:

-Դու գիտես քացված վարդ ես,
 Ուսում չունես, անկարդ ես.
 Մի քույ քցիր լո՞նջակո,
 Դու էլ ապր մի մա՛ ղոջ ես:
 -Գուրանդ հոյա, հոյա,
 Գույի հագնողն ա քույա.
 Բանի քոլություն անես,
 Բեզի ատնողն ո՞վ ա:

32(27). ՋՐԴԱՐՈՎ ՋՈՒՐ Ա ԳԱԼԻ

ԲՃ. Միջակ. Moderato

Ջր - դա - րով ջրը ա գա - լի,
մա - հա - նա թե - 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 - սեց ուր ա գա - լի,
յար տես - նա լի ա գա - լի,

ից - րես ե - կալ իմ յա - ու:
սեց - ջիս ու - կե ջա - մա - ու:

Ջրհարով ջրը ա գալի,
Նա, նա, նա, նա, նա, նա,
նա, նա, նա,
Մի տեսք ո՞ր ա գալի.
Հոն եկավ իմ յարը:

Մահամա քեմին կանի,
Նա, նա, նա, նա, նա, նա,
նա, նա, նա,
Յար տեսնելու ա գալի...
Մեքքին ոսկե քամարը:

Դամիշում դամա միջին,
Արջում չարխա միջին.
Ինն մի խողոտ յար ունին
Ուտում ա խալխա միջին:

33(28). ԱՐԱԸԸ ՀԵՇԱՍԵՆԼ Ա

ԱՃ. Չափավոր-Միջակ. Moderato

Ա - դա - զը հեշ - տա - ցել ա, յար,
ճամ - փե - ջը կոշ - տա - ցել ա, յար,

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,

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

Խարար արեք իմ ճամին.
Մուշտարին շատացել ա:

Արագը բուզ ա բոմն,
Քյանքյուղոյ բոզ ա բոմն.
Տեղ տվեք ես անց կենամ,
Իմ յարմ ինձ բեզ ա բոմն:

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

34(29). ԲԱՐԱԿ ՄԵՋՔԻՍ ԲԱՍԱՐ ՊԻՏԵՐ

Աճ. Միջակ. Allegro moderato

Բա - ղակ մեջ - քիս քա - մար պի - տեր,
յուսի - կեն, ախ, շուպ - կեն ինձ պի - տեր,

զզ - նա զա - լով եմ, զզ - նա, զա - լով եմ,
զզ - նա զա - լով եմ, զզ - նա զա - լով եմ,

քեզ խոս - տա - նով եմ,
քեզ խոսք տա - նով եմ:

Բարակ մեջքիս քանար պիտեր,
Յուսկեն, ա՛խ, շուպկեն ինձ պիտեր.
*Գճա, գալլո՛մ եմ, քեզ խոստանլո՛մ եմ,
Գճա, գալլո՛մ եմ, քեզ խոսք տալլո՛մ եմ:*
Սիրել եմ և՛ չուխալորը,
Էղ տուլաշ տղին ինձ պիտեր:
*Գճա, գալլո՛մ եմ, քեզ խոստանլո՛մ եմ,
Գճա, գալլո՛մ եմ, քեզ խոսք տալլո՛մ եմ:*

Թագա քաղ եմ ես անել, յա՛ր,
Եկյարս դաղ ես արել, յա՛ր,
Ոտըս դուշմանի մեջը, յա՛ր,
Լացցս ծիծաղ եմ արել, յա՛ր:

35(30). ՊԱՐՏԵԶՈՒՄԸ ԽԱՂ ԵՄ ԱՍՈՒՄ

Գկ. Միջակ. Allegro sostenuto

Պար - տե - տե - զու - վը խաղ են ա - տւմ,
քեզ սի - թե - լով ինձ մա - շե - ցի,
սո - խա - կի պես տաղ են ա - տւմ,
դեռ իմ սի - թուն պաղ են ա - տւմ:

Պարտեզո՞ւմը խաղ են աւում,
Սոխակի պես տաղ են աւում,
Քեզ սիրելով ինձ մաշցի,
Դեռ իմ սիրում պա՛ղ են աւում:
Մեր բակը արի փողոց,
Գլուխ զարկի քորոց,
Ով որ իմ զինքս քան՛
Չտեսնի՛ քուխտ օրորոց:

Կայնել են մալի վրին,
Չինարի ծառի վրին,
Ֆինո Ֆազը դրել են
Շեկիկը քայքայելով վրին:
Մարի գլխի ծիլ խտուց,
Շամ տոկի ամառն իտուց,
Ուզի՛ կանչեմ իմ մտուց,
Կտարի դուշմանի՛ տուց:

36(31). ՈՒՆՁԻՆԱՐ, ՅԱՐ, ՅԱՐ

Աձ. Միջակ. Allegro

Ուն - ձի - նար, յար, յար, թուն - ձի - նար, յար, յար,
ես քե - զի տե - սա շո - լապ - կով, յար ցան:

Ունձինար, յար, յար,
Թունձինար, յար, յար,
ես քեզի տեսա
Շլապկով, յար ցան:
Էս յանը պառով,
Է՛մ յանը պառով,
Իզդիքցին կառնեմ՝
Ուրերն էր սապով:

Ունձինար, յար ցան,
Թունձինար, յար ցան,
Նոր եկի, գնաց,
Ջամարով յար ցան:
Էս յամն էր յոնջա,
Է՛մ յամն էր յոնջա,
Իզդիքցին կառնեմ,
Ինձ տանի՛ Գ-յանջա:

Ունձինար, յար ցան,
Թունձինար, յար ցան,
Կրեիրեմ կազի՛
Ճակատդ սազի:

37(32). ԱՅ ԱՆՈՒՐ

ԲՃ. Միջակ. Allegro moderato

Այ անուշ, լե, ջան անուշ,
վայ անուշ, լե, ջան անուշ,

եր - բանք ի - գին, քա - դենք ևուշ,
պո - պիկ ուր - քեր ՏՈՒ - նեն փուշ:

-Այ անուշ, լե, ջան անուշ,
երբանք իգին, քաղենք նուշ.
Վա՛յ անուշ, լե, ջան անուշ,
Պուպիկ ոտքեր չղենն փուշ:
Տեր Հուսեղյան որդու վանք,
Վա՛յ անուշ, լե, ջան անուշ,
Աղջիկ, դու արի երբանք,
երբանք գլուխ դենք, կանք:

Այ՛ անուշ, լե, ջան անուշ,
Աղջիկ, քո անուն Շուշան,
Արի երբանք սրբ Նշան,
Մատնիք դնեմ քե նշան:
-ես աղջիկ եմ, կար կանեմ,
Իմ ծառքին քարկ կանեմ.
Դ՛ւրս կտամե՛ք՝ մի տարք,
Իմ խոր, մոր մոտ մի տարք:

38(33). ԱՐԵՎԻՆ ՏԵՍ

ԴՎ. Միջակ. Allegro moderato

Ա - ըն - վին տես ու աստ - ըն - ըին,
ար - ջի, դու աստ - վա - ծոցի սի - ընս,

ջուրը գը - նա - ցող ար - ջիկ - նե - ըին.
դար - ծուր ե - ըն արդ - նեց ի տես:

Արևին տես ու աստղերին,
Ծառք գնացող աղջիկներին.
Աղջի, դու աստվածդ սիրես,
Դարձուր երեսդ մեզ ի տես:

Միբան, դու, յա՛ր, ծիրանդդ տու,
Շղենբող, յա՛ր, իրար մի՛ տու,
Ամեն մեջդ, յա՛ր, մտնելով
Դարդերս իրար, յա՛ր, մի՛ տու:

Մեռա քաղիմ, յա՛ր, քանելով,
Մի կողմից, յա՛ր, ջուր անելով,
Շատերիմ, յա՛ր, փուշ չղմայ
Դարդերիս դարման անելով:

39(34). ԻՆՉՆ ԷՐ ԱՆՈՒՐ

Ք4. Չափավոր. Moderato

Լայ-նել են ա - խա - րա - խա, յար,
Օա - մե - թիղ ճո - թը կախ ա, յար,

Ի՛նչն էր ա - նու՛գ՝ Գյու - լի - զա - թի
Ի՛նչն էր ա - նու՛գ՝ Գյու - լի - զա - թի

քա - թի բյու - բյու - ւն՝
քա - թի բյու - բյու - ւն՝

Լայնել են ախա-բախա, յա՛ր,
Ի՛նչն էր անու՛գ՝
Գյուղկարի բաղի բյուրյուղ.
Շամբրիղ ճոթը կախ ա, յա՛ր,
Ի՛նչն էր անու՛գ՝
Գյուղկարի բաղի բյուրյուղ.

Արի, աղջի Գյուղկար, յար,
Պինդ բռնեց իրար յախա, յա՛ր:
Աղջի, մազերդ հյուսելի, յա՛ր,
Թուշդ թշխ բսիլի, յա՛ր,
Էս զիջեր քարճիս վերա, յար,
Բյուրյուղի պես խտսիլի, յա՛ր:

40(35). ՍԻՐԵԼ ԵՄ ՍԵՎՆ ԵՐԵՍԻՆ

Գ4. Չափավոր. Moderato

Աձ Սի - թել եմ սեվն ե - թն - սին,
Սի թի - թել եմ սեվն սերն ե - թն - սին,
սին, սին,

թե - հան թերն ե - թն - սին, թե, թե, թե, թե,
թե - թե - հան թերն ե - թն - սին, թե, թե, թե, թե,

Սիրել եմ սերն երեսին,
ընեան թերն երեսին,
թե, թե, թե, թե:

Ով իմ սիրածն սիրի,
Աստու կրակն երեսին,
թե, թե, թե, թե:

Խնձոր ունիմ, կծած ա,
 Բոլորը վառով նայչած ա,
 Երբայս ուզեց, չտվի,
 Ասի՝ յարիս դրկած ա:
 Նախարատափին խնկի ծառ,
 Խնձոր քցեմ, արի տար,
 Ուրբար, շարար քեզ մոլլար,
 Լույս կիրակե արի տար:

Երբքս հանդին տեսա,
 Ջրերի քանդին տեսա,
 Ուզի հաղ հարցնեմ՝
 Բոխախի խաղ տեսա:
 Տորասարի աղբը,
 Միջի խուր-խուր գլաղեքը,
 Նստոտած քարի վրեմ,
 Կանչում են լավ դաղեքը*:

41(36). ԴԱՐՍԱ ԲԵՐԴԸ ԲԼԵՐ Է

Ռձ. Միջակ. Moderato

Դար - 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 քերդը քեր է,
 Վայ լե, լե, լե,
 Վայ լե, լե, լե,
 Յարս տակը քներ է,
 Վայ լե, լե, լե,
 Վայ լե, լե, լե,
 Չեն տվի՝ ձենս յառավ,
 Մազյան ինձմեմ չորեր է:

42(37). ՀԱՄ ԳՈՒՒ ՍԻՐՈՒՆ

Սձ. Միջակ - Չափավոր. Moderato

Համ որս սի - րուն, համ քու տա - ն, խամ - քա - ցի,
 քուս - տակ ծը - ծիղ մեզ - տե-րի խա - ն, խամ - քա - ցի:

* Այս երգը երկու եղանակ ունի. առաջին տողը Շիրակի եղանակն է, երկրորդը՝ Իգդիրի. չափը բոլորովին համապատասխան, եղանակը՝ այլ: Խոսքերի զանազանություներ փոքր է, միայն քարթառն է փոխվում, մենք գերադասեցինք Արարատյան քարթառը (ծանր. Կոմիտասի):

Չորս երգ Երբորդ ժողովածուից

43. ՀՈՎ ԱՐԱ, ՍԱՐԻՐ ՋԱՆ

Allegro

Հով արա, սարի՛ր ջան, հով արա, սարի՛ր ջան,
 Իմ դարձնի՛ր զմե՛ս, ման ա՛նձա՛ն:
 Սա՛րի՛ր ջան, հով արա, սարի՛ր ջան,
 Իմ դարձնի՛ր զմե՛ս, ման ա՛նձա՛ն:
 Իմ դարձնի՛ր զմե՛ս, ման ա՛նձա՛ն:

Հով արա, սարի՛ր ջան, հով արա,
 Իմ դարձնի՛ր զմե՛ս:
 Սարի՛ր հով չեն անում,
 Իմ դարձնի՛ր զմե՛ս:

Հով արեք, սարի՛ր ջան, հով արեք,
 Իմ յարի՛ն խարստ տարեք:
 Սարի՛ր հով չեն անում,
 Իմ յարի՛ն խարստ տանում:

Ապարան քարձր տեղ ա,
 Ջուրը հիվանդի դեղ ա:

Միքած սիրածի չեն տա,
 Ես ի՛նչ անօրեն զեղ ա:

44. ԼՈՒՄՆԱԿՆ ԱՆՈՒՅ

Allegro non vivement

Լուսակն ա - նուշ, հովն ա - նուշ, վայ լե, լե,
շի - նա - կա - նի քունն ա - նուշ: էր - նեկ լե,
լե,
լե, լե, վայ լո, լո, լո, լո,
ո - կել - լո, նեկ լո, սա - լո,
ո, րեր:

Լուսակն անուշ, հովն անուշ,
Վայ լե, լե, լե, լե,
Վայ լո, լո, լո, լո,
Շինականի քունն անուշ:
Էրնեկ է՛մ օրեր,
Որ կեցնե՛ր սարեր:

Ծագեց լուսակն երկմուց,
Հովնի փողն էր անուշ:
Հատաղն եզմեր կարածա,
Մաճակ պատկեր՝ քունն անուշ:
Տղզղուն քամին կի՛րջա,
Ծովային հովն էր անուշ:

Դաշտեր, ձորեր մըմջեր են,
Ձրեր զլլամ՝ ձենն անուշ:
Հավեր քոսն ուրանց քոն,
Բլրույի տաղն էր անուշ:
Ամսահական հոտ քոքեր՝
Քափուր վարդի հոտն անուշ:

45. ՆՈՐ Ա ԲԱՅՎԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱՆԵՆ

Allegretto

Նոր ա բայ - 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 ջառ: Թող մեռ-նի սա - բը-պի բա-լեն,
ող-բում են, լա - լիս են, լեն կող-նա, մայ - ռիկ ջառ:

Նոր ա բայվել սարի լալեն,
Թող մեռնի սարքայի բալեն,
Նանի, նանի, նանի, նանի,
Նանի, նանի ջառ,

Թող մեռնի սարքայի բալեն:
Ողբում են, լալիս են,
Չեն կրնա, մայրիկ ջառ:

Եկան գրին եզն ու գոմեշ,
Չեղս քյի աստուծու փնջ:
Եկան գրին մեր ձիանիք,
Մեծից հասակ մեզ զիանիք:
Եկան գրին մեր կովերը,
Հայրերն քյին ծովերը:
Եկա հասա Էջմիածին,
Ջեզի մեռնիմ Աստվածածին:

Երևանա ճամբնն դուզ ա,
Թազակորը սարդար կազա:
Թորերն եկան այլուն-փայլուն
Որն ազազ էր, որ նշանուուն:
Այնն առակ կողբա սարին,
Երբ կըրքննի էրեք տարին:
Սարդար տանելը մընուտ ա,
Տն'ը իմ աստված, ազատ արա:

46. ՁԻՄ ԳԼԽԻ ՖԱԹԵՆ ԿԻՏԱՄ

Commodo

Ձիմ գլխ - իսի ֆա - թեն կի - տամ,
 դե', խա - նա ծամ - թելն ի ծո - վեն:
 Լող - վի - ղին մեկ լե տա նա,
 ջեմ խա - նա ծամ - թելն ի ծո - վեն:

Յար,	ա - ղի,	յար,	ա - ղի,	յա - ղա	յոթն աղ - ղեր ու - կի,
յար,	ա - ղի,	յար,	ա - ղի,	յոթն լի	ես ոյա - ղի,
յար,	ա - ղի,	յար,	ա - ղի,	սի - ղի	վար-դի ծան,
յար,	ա - ղի,	յար,	ա - ղի,	վար-դի	ցամ ի - ղան:

-Ձիմ գլխի ֆաթեն կիտամ,
 Դե', խանա' ծամբելն ի ծովնն:
 -Լողորին մեկ լե նա նմ,
 Չե՛մ խանա ծամբելն ի ծովնն:
 Մա'ր, աթի', յա'ր, աթի',
 Մաթոս յոթն աթորոսնի,
 Մա'ր, աթի', յա'ր, աթի',
 Մորն է գաթիչ եմ դարդոր,
 Մա'ր, աթի', յա'ր, աթի',
 Բազնս միքի վաթեք ծառ,
 Մա'ր, աթի', յա'ր, աթի',
 Կարոջ քազնն տամ իրա:

-Ձիմ վիզ վզնց կիտամ...
 -Ձիմ մըջքի մըջկազ կիտամ...
 -Ձիմ մառի մառնոց կիտամ...
 -Ձիմ ստաց մաշիկ կիտամ...

-Ձիմ քրթի խղզնն կիտամ...
 -Ձիմ խազի կապան կիտամ...
 -Ձիմ մըջքի շապիկ կիտամ...
 -Ձիմ կըրքնի կըրքկազ կիտամ...

Ժողովածու Չորրորդ
 "Շար Ակնա ժողովրդական երգերի"

47(1). ՕՐՈՐ

Ավ. Չախալոր. Adagio sostenuto

Այ - վոր քու - լիս, զու - նիս խա - լատ, խա - լատ,
 եր - թամ ա - մեն տեղի է պե - խա - լատ, է:
 Եր - թու ալ լու - սն - կան քե - ղիմ,
 Եր - թան չու - նիս, ար - թուն կու - կե - նաս, է:

48(2). ՀԱՐԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ

Ավ. Միքայ. Moderato

Ա - ռա - վոր տուն կել - նես,
 Ե - թե - սող լու - վա, է - պյուր - ջրամ մա -
 զե - լոր ոգ - լոր ես հի - նա:

49(3). ԲԱՇ ՀԱՐԵՆ ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ

Գ4. Մանր-Չափավոր. *Adagio sostenuto*

Այ իմ հա - յա - յա յո - սի յոս - տի յոս - տի
 լնր - մանն թու ծառղ կու լու - տի
 ծոցը է - գի, ծառղ աղ - մա վե - նի
 պուլ - ալու, Լ քու ճեղղ կու թա - ղի

50(4). ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ ՀԻՆԱՅԻ

Գ4. Չափավոր. *Moderato*

Աս հի - նան ա՛ն - պես հի - նա թե
 լ՛րող - կողն ալ ի՛նչ աղ - վոր մանչ է:
 աս հի - նան ա՛ն - պես հի - նա թե
 լող - կողն ալ ի՛նչ աղ - վոր մանչ է:]

51(5). ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ ԱՂՋԻԿ ՏԱՆԵԼՈՒՆ

Բ4. Չափավոր. *Troquillo*

Այ՛ր լար մա - ղիկ, Այ՛ր լար,
 ես ալ - վի տի գամ, տու տու,
 ես, ես, ես, ես, ես, ես,
 ա - կե տաս - նը - հինգ օր
 աղ - կո - վես տի գամ:

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

Ավ. Միջակ. Allegretto

Ա.

Բա - ռի լուս, աղ - վոր, քա - ռի լուս,
 [Բա - ռի լու սոն քա ռին վն ռատ,

քա - ռի լուս, աղ - վոր, քա - ռի լուս,
 ուր ցա - թե ա - ռեւն ի վն - լատ:]

Այնա նվագածուների երգածը:

Բ.

Բա - ռի լուս, աղ - վոր, քա - ռի լուս,
 [Բա - ռի լու սոն քա ռին վն ռատ,

քա - ռի լուս, աղ - վոր, քա - ռի լուս,
 ուր ցա - թե ա - ռեւն ի վն - լատ:]

53(7). ՊԱՐԵՐԳ ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆԻ

Գվ. Միջակ. Allegretto sostenuto

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

է - կանց ի քար - կեն-դան, էր - թանց ի գա - տիկ:
 ա - ճապ մեկ ըզ մե - կե ին - տոր յի տի գա - տիկ:]

54(7բ). ՊԱՐԵՐԳ ԶԱՍԿԻ

Գվ. Միջակ. Allegretto sostenuto

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

մեր Տերն հա - ռոց է - լի է
 հա - վն կար - միր ա - ծեր է:]

55(8ա) ԱՆՏՈՒՆԻ

Այ. Մամր. Largo assai [tempo rubato]

Պա՛ յար, հա՛ յար, աղ - վրո սի ծար - վու - թե
 Բա՛ յար, հա՛ յար, կըտ - ընծ սի ա - նոր սի

14

Նեն, ղուն,

14

հա յար, նդս - տեր
 հա յար, զձ - նաց

է Ի

զձ ղեն - ղիկ խո - վը սե -

Հնարեմք խոլ

12

րա:
 [ու.]

56(8բ) ԱՆՏՈՒՆԻ

Դձ. Մամր. Largo [tempo rubato]

Աղ - վրո սի ծար - վու թե -
 Բըտ - ընծ սի ա - նոր սի -

Նեն ղուն

նդս - տեր է Ի
 զձ - նաց

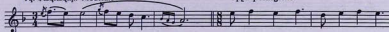
զձ ղեն - ղիկ խո - վը սե -

րա:
 [ու.]

57(9). ՊԵՋՐԿՑԱՆՆ ԻՋԵՐ Է ԽԱՆԸ

Գկ. Չափավոր. Moderato

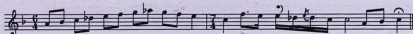
Միջակ. Allegretto



Ա - ման:

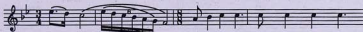
Պե - զոր - կանն ի - ջեր է խա - նը,
[Գի - ջե - ին ջուն, ցո - բեկն ար - թուն,աստ-ված ա - ջո - դե իր քա - նը. Տեր ք - սե խա - ըն - ան ձա - նը'
սերն ինչ ա - նուջ քան է մար - դուն. ա - նա - վի-տուն կար - միր վար - դուն,իլ - մա կար - թըն - նա, կար-թըն
իլ - մա կար - թըն - նա, կար-թըն- նա:
- նա:]

Չափավոր-Միջակ



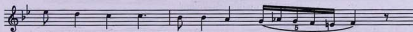
Գկ. Չափավոր. Moderato

Միջակ. Allegretto

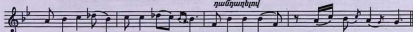
Վերջին տունը
Fine

Ա - ման:

Աս-իլ օր-լուն զար - կավ սա - զը,



ինչ ա - նուջ կըլ - լա ա - վա - զը.

allegando
դանդաղությամբ

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

*) Տե՛ս ծանոթագրությունը:

58(10). ՀԻՆ ԵՐԳ

Ալ. Չափավոր. Tranquillo

Ու - կի՛ր կր - գաս վա - ըի է - գուն,
կող մի խա - ղող ա - ղի գո - գուն:

59(11). ՀԻՆ ԵՐԳ

Դարիսի վրա

ՔՃ. Միջակ. Tranquillo

Շատ քամ - բակ եմ ցա - ներ
խաղ - բեր - դու օ - վան.
մա - ղիկ մի՛ թոր - թո - ըր
պրո - պրո - վիս յու - վան:

60(12ա). ԱԼԵԿՍԱՆԴՐՈՎ

Արուսիս գյուղի եղանակով

ՔՃ. Մանր. Grave

Գի - շեր ցո - բեկ հեյ - յես ել - լեր մո -
տա թու.

գո - լու - խոս քարո՞ն դո - նիս՛
 կու - զաս Է - ռա - զու:

Չափավոր. Andantino

61(12p). ԱՆԿԵՌՁԱՅՈՒ

Չորակ գյուղի եղանակով

Ծանր. Grave

Գի-շեր ցո - ռեկ հեշ ցես
 ել - լեր սը - տա - զես, ա-մաս,
 գո - լու - խոս քարո՞ն դո - նիս՛ կու-
 զաս Է - ռա - զու:

Չափավոր. Moderato

62(12գ). ԱԼԵԿՍԱՆԴՐՈՎ
Թուխմանուկի եղանակը

Ծանր. Grave

Գի-շեր ցո - ռեկ հեչ չես
ել - լեր սը - տա - ցոս, ա - ման,
զը - լու - խըս բարձ հը նիս
կու - գաս է - ռա-զս:

63(13). ԵՐԳ ՂԱՐԻՊԻ

Բձ. Չափավոր. Sostenuto

Յան - ցի լեռ - ներ, ցան - ցի քա - ռոր, թա,
(Նազ - լու յա - ռոս ալ խորո - րի կեր - քա,
Ա - ծառ օր ալ տի - րի - լի

վո - ռա - լեր անց - նիս, ա - ման,
ե - տը - վեն հաս - նիս, ա - ման,
[իս] յա - ռոս տես - նիս, ա - ման,

վո - ռա - լեր անց - նիս,
[իս] ե - տը հաս - նիս,
յա - ռոս տես - նիս]

64(14). ԵՐԳ ՀԱՄԱՐՉՄԱՆ

Ավ. Չափավոր. Andantino

Աս զի - շեր Գամ - քար-ձում է.
 [Դուն ուր ին - ծի յար չիլ լիս.]

լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե.

աղ - վոր - նե - րուն հար-ցում է.
 մե - կեր աջ - խաղթս ան-ցում է.

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

65(15). ԽՄՐԵՐԳ

Ավ. Միջակ. Allegro sostenuto

[I մենթրոգիլ] [Solista A]
 Պաղ - ճաս ու պա - ընս դուն ես,

[II մենթրոգիլ] [Solista B]
 սեղյ - լե, պյուլ - պյու - լում, սեղյ - լե,

[I մենթրոգիլ] [Solista A]
 այ - վաս ու նա - ընս դուն ես,

[II մենթրոգիլ] [Solista B]
 էյլ - լե տղր, ճան, էյլ - լե տղր:

[տարվոր] [տար]

ճե - տե խա - բու յար ջու - նիմ,
 յար է - լին - տե, յար,
 սի - բա - կան յա - ռոս դուն ես,
 վրդ. է - լե - ռոս, վրդ:

66(16). ՀԻՆ ԵՐԳ ԹԵՎԽԱՄԻ

Ավ. Միջակ. Allegro moderato

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

67(17ա). ԾԱՆՐ ԹԵՎԽԱՄԻ

Ավ. Չափավոր. Moderato

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, նա, նա, նա, նա:

68(17p). ԾԱՆՐ ԹԵՎԵՆԱԳ

Այ. Չափալոր. 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:

69(17q). ԾԱՆՐ ԹԵՎԵՆԱԳ

Այ. Չափալոր. Moderato

Ա - ռա - վո - տուն կել - նես պաղ պաղ հո - վե - բուն,
 պյու - պյուլ ջա - դոժ զար - կեր վար - դին քո - լո - բուն:

70(18). ԱՐԱԳ ՊԱՐԵՐԳ

Աճ. Չափալոր. Moderato

Թից սն պա - ռես դար - ձը - կիմ, գրա - լում յար,
 եր - թան յա - ռես հար - ցը - կիմ, գրա - լում յար:

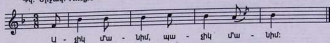
71(19). ԱՐԱԳ ՊԱՐԵՐԳ

Այ. Միջակ. Allegro

Է - կոր եր - թանց պաղ - ջան ի վար, պղզ - տի հարս,
 ես վարդ ջա - դիմ, դուն՝ ը - ռա - հան, պղզ - տի հարս:

72(20). ԱՐԱԳ ԹԵՎԻՆԱՂ

Գկ. Միջակ. Allegro



73(21). ԱՐԱԳ ԹԵՎԻՆԱՂ

Ակ. Միջակ. Allegro

Աթ - լաս ֆիս - տան մոռ փո - ջի,
 Քու մեկ պա - զոյ չեմ ի տար
 օ - բո սիր - տոյ կու - մա - ջի:
 հա - բոյ հա - զար դու - լու - ջի:

74(22). ԱՐԱԳ ԹԵՎԻՆԱՂ

Ակ. Չափավոր. Allegro moderato

Մատ - տա ա - կո մա - վի է,
 աս ինչ ղի - ժար տա - ղի է.
 Շան աղ - ջը - ներ, քա՛ն քա - նե - ցեք,
 կար - զը - վե - լու տա - ղի է:

75(23). ԱՐԱԳ. ԹԵՎԻԱՆՂ

Գկ. Հորդոր-միջակ. Vivo

- Աղ - ցիկ, ի - ցիր որս - ոլ քաց, խայ-մախ-ցին ե - կեր:

- խայ-մախ-ցին ե - կեր ին - ցի՛ր, հի - մա վո - թո՛ւ է սու - ջը: է սու - ջը:

76(24). ՃՈՐ - ՊԱՐ

Գկ. Չափավոր - միջակ. Allegretto sostenuto

Ճոր պար: Ու-կուն, թո-վուն պա - րա - պար:

77(25). ՈՂԲ

Գկ. Միջակ. Allegro non tanto

Ող - քա - տեր, աղ - տո - տեր, խղո - կե լը - վա -

նամ, ող - նիմ ծով ա - չե-րուս, պար - կիմ, ջը - նա - նամ:

Ակնա ժողովրդական երգերի նորահայտ գրառումներ

78. ՀԱ՛ ԶԱՐ: ԱՐԹՅՈՒՐ ՄԻ ՄԵՋԱՐԱ ԼԵՈՒ
(Անտոնի)

[Մամբ. Grave]
Andante, Ritornello

Հա՛ յար, իհա՛ յար: Աղ-բյուր մի Աղզ - ռա լե - ոզ,
ջուրն ու - ոռն տա - կը կու - վա - գե, օ - լու - խըն արծ -
թեն ղո - ղին, ջուրն օս-կուն թա-սը կու-վա - գե:
Հա՛ յար, իհա յար: յար:

Var.

79. ԶԵՋԻ ՏԱՆԻՆՔ ՄԵՐ ՏՆԵՐ

[Մամբ, համդիսավոր. Grave e maestoso]

Զե-զի տա-կինք մեր տը - ներ, մա - գե - թով,
Զե-զի որն ես պա - հա - պան, նա - գե - թով,
մա - գե - թով, նազ՛ թե, նա-զող վեր - քո - կինք,
նա - գե - թով, կեր - քո - կինք,
ա - լա - թող զե - քեր կեր - քո - կինք,
ջուր ու - գնա՛ շեր-պեթ խղմ - քո - կինք,
ե - կեր ենք կը - տա - կինք, աղ - վոր[.]

80. ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳ
(խոսքերը գրված չեն)

[Չափավոր. Moderato, sostenuto]

81. ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ՆՎԱԳԵՂԱՆԱԿ

[Չափավոր. Sostenuto]

82. [ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ՀԻՆԱՅԻ ԵՐԳ]

[Չափավոր. Sostenuto]

[Աս հի - նան ան պես հի նա
 ողոր - կողն ալ ինչ ալ - վր մանչ

չէ, առ հի - նան ան' պես
 ողոր - կողն ալ ինչ ալ

հի նա չէ
 վր մանչ

83. ԷԿՈՒՐ ԵՐԹԱՆԷ ՊԱՂՉԱՆ Ի ՎԱՐ

[Չափավոր. Sostenuito]

Է - կուր եր - թանք պարդ - ջանս ի վար,
 հայ զա - տմ նեն - նի, նեն - նի, նեն - նի,
 ան ինչն - ծո - թին ծա - ոց, որ զի - տես,
 չէ չէ, նեն - նի, նեն - նի:

84. ՕՐՈՐ

(խոսքերը գրված չեն)

[Դանդաղ. Adagio]

Է...

85. ԲԱՂՉԱՍ ՈՒՆԻՄ, ԲԱՐ ՉՈՒՆԻՄ

(Օրոր)

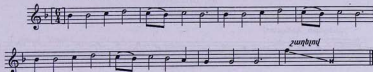
[Չափավոր. Moderato]

Բաղ - չա ու - նիմ, բար ջու - նիմ, [այ - վա ու - նիմ, նար ջու - նիմ,
 ին - կեր իմ ծո - վու օր-թան, ալ ել - լե - ջու ճար ջու-նիմ.] Է...
 Չայնք շարժում

86. ՕՐՈՐ

(խոսքերը գրված չեն)

[Միջակ. Allegretto]



87. ՕՐՈՐ

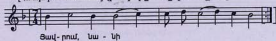
(խոսքերը գրված չեն)

[Հանդարտ. Andantino]



88. ՕՐՈՐ

[Հանդարտ. Andantino] (խոսքերը անընթեռնելի են)



Երկու վրացական երգ

89. ՍՈՒԼԻԿՈ
(խոսքերը գրված չեն)

[Հանդարտ. Andantino] ^{*}

* ճախտապես նշել է մի:

90. ԲՈՒՆ ՉԱՐ
(խոսքերը գրված չեն)

[Միջակ. Allegro non troppo]

** ճախտապես նշել է ռա:

Հավելված

"Ազգային երգարան" և "Հովհաննիսյան երգարան"
 ժողովածուներից:

91. ՉԻԳ ՏՈ, ԶԱԾԻ

[Աշխարհ. Vivace]

Չի'գ տո, քա'չի, ա'յ եզ - նը, հ'րո,
 Աստ - վաճ պա - հե քու տա - թը, հ'րո,
 հե'յ [ը]րա, հե'յ, ա) յու - ծոյ մա - շի,
 հե'յ [ը]րա, հե'յ, ա) մի՛ն է կտա - շի,
 ա'յ եզ - նը, հ'րո, հե'յ [ը]րա, հե'յ:
 ա'յ եզ - նը, հ'րո, հե'յ [ը]րա, հե'յ:

Չի'գ տո, քա'չի, ա'յ եզնը,
 Հո', հե'յ [ը]րա, հե'յ,
 Ա'յ կտո՛ղ մաշի, ա'յ եզնը,
 Հո', հե'յ [ը]րա, հե'յ,

Աստված պահե՛ք ջու տաքը,
 Հո', հե'յ [ը]րա, հե'յ,
 Ա'յ մի՛նն է կտառի, ա'յ եզնը,
 Հո', հե'յ [ը]րա, հե'յ:

Կյոքանը օթոց ա,
 Ա'յ եզանց օտը նոքաց ա,
 Վա'րե, վա'րե, ա'յ կյոքան,
 Ա'յ անճախ խոփը զոթաց ա:

92. ՅԱՄԱՆ ԱՄԻ

Չափավոր. Largo

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 հաշուն եմ արժուողիցնի,
Սևով-օզով արտ գնացի,
Քաշին տարան շամդլին մոտիկ,
Վիզս բալին քյանդրի գտիլ:

Ջուսիմա բահեր բերեցին,
Սաղեքյան տեղս փորեցին,
Երևանու բերին մուղ,
Հաշույին դրին ժամի գուղ:

Յաման ամի, քյաֆուր ամի,
Էլ չեմ կանգնել մալին տանի,
Յաման ամի, քյաֆուր ամի,
Յուրդ ու յուվեղ ջամին տանի:

93. ՈՐԴԻՆ ԱՍԱՑ

Չափավոր. Andantino

Որ - դիս ա - սաց. Սը - նաս քա - ռեավ,
իմ մայ - ռիկ, ես կե - ռել եմ
ծը - ծիղ կա - թը ա - նու - շիկ:

Որդին ասաց. Մնաս քարեավ, իմ մայրիկ,
Ես կերեւ եմ մըծիղ կաթը անուշիկ:
Ո՞նց ցոլեմկին ազգականից իմ ջաղջրիկ, -
Ի՞նձ տանում եմ օտար երկիր, հայրենիք:

Անա բերին նոր սալցարի շորերը,
Սև դարձրին հայի պայծառ օրերը:
Լուսից համին, տարան ձգին խավարը, -
Ի՞նձ տանում եմ օտար երկիր, հայրենիք:

94. ՀԱՐԲԱՆ

Չափավոր. Andantino

Հա - բըր - բան, հա - բըր - բան:
Ա - ռամ - լի - ճը հեշ - տա - ցել ա,
ճամ - փե - ճը կոշ - տա - ցել ա.

խ - քար ա - ռեց իմ տա - կին՝
մուշ - տա - ըիս շա - տա - ցել ա:

Հարրան, հարրան:

Արագը հեշտացել ա,
Շամփերը կոշտացել ա,
Խաբար արեք իմ մամին՝
Մուշտարիս շատացել ա:

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

95. ՀԱՐՐԱՆ

Չափավոր. Andantino

հա - քըր - քան, հա - քըր - քան:
Ա - լա - զը հեշ - տա - ցել ա, ա,
ճամ - փե - ջը կոշ - տա - ցել ա,
խ - քար ա - ռեց իմ տա - կին՝
հա - քըր - քան, մուշ - տա - ըիս շա - տա - ցել ա:

96. ՂԱՇԱՆԳ Է

Միջակ, Allegro moderato

Ղա-շանգ է: Ա - ռա - զի խոր ա - ղե - ձծ,
 կող - քա տո - լազ գա - ղե - ձծ,
 նքա - տեղ են այ - զի - նե - թծ,
 ա - տամ են լավ դայ - ղե - ձծ:

97. ԷԼԱ ՀՆԵՐԹԻՍ

Միջակ, Allegro moderato

Է - լա հ՛եր - թիս, հ՛եր - թիս տը - փի, զան ի - ման,
 զան ի - ման, զի - նար թո - յիղ ես դրդ - քան,
 յա - ղոս տուն չեր, նքա - տա լա - զի, զան ի - ման,
 զան ի - ման, զի - նար թո - յիղ ես դրդ - քան,
 սե ա - չե - թուղ ես դրդ - քան:

Էլս հ'երբիս, հ'երբիս տղբի.
 Ձան իման, զան իման,
 Չինար բոյոց ես դուրբան.
 Յարս տուն չէր, նստա լացի:
 Ձան իման, զան իման,
 Չինար բոյոց ես դուրբան,
 Ան աչեբուց ես դուրբան:

Դուն հ'ո՞ւտ կիզաս, դուն խապեղու,
 Դու կու քնիս ինչ որ մեղու:

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

Պագիկ մի տուր, տանի՛մ դեղու,
 Կանչի՛մ յա՛ր, արի, շո՛ւտ արի:

Տղսմանց վրո յարմ ի խորտիկ,
 Կանչի՛մ յա՛ր արի, շո՛ւտ արի:

98. ՆԱ ԼՈՒՍ ԷՐ

Միջակ. Allegro moderato

Նա լուս էր, ինձ լուս էլավ, տե - սեջ ան ի՛նչ ի:
 Նա լուս էր, ինձ լուս էլավ, է - լուս - քը - տղուն ի:

6-րդ տումբ՝

Շունն է - լավ՝ վա, վա, վա, վա, լանք-րա-րե-րան, տե-սեջ ան ի՛նչ ի:

- Նա լուս էր, ինձ լուս էլավ,
տեսեք ան ի՞նչ ի:
- Նա լուս էր, ինձ լուս էլավ՝
էրեսքըտղուն ի:
- Նա ջուղտակ աստղուն կըտղուն...
...սարկավաքերն ի:
- Նա քանձըր տեղի տեղըր...
...խարսի մաղտնն ի:
- Նա քունըր, ի՛նչ քուն ու մոխ...
...մեր տանտերն ի:
- Յախավիլ խնտըն տղան...
...խարսի ծամերն ի:
- Շունն էլավ՝ վա,վա,վա,վա, վա, լանքարերան...
...խարսի սկետերն ի:
- Կատուն էլավ ճը՛ մկը, վը՛ մկը...
...խարսի սկետարն ի:

99. ԹԱՆԱՆՆ ԷԿԱՎ

Միջակ. Allegretto

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

100. ԹԱՆԱՆՆ ԷԿԱՎ

Չափավոր. Moderato

[Թարթվ.]

Թա - լանն է - կավ, թալ - նեց տա - ղավ իմ մա - լծ.
 քա - ֆուրն է - կավ, զար - կեց տա - ղավ իմ մա - լծ:
 [Միայնակ]
 Բյուրբյուրն է - կավ աղ - քալ - լանն տղ - վեց.
 սի - թուն աղ - քալ - լանն տղ - վեց.
 [Թարթվ.]
 թա - լանն է - կավ, թալ - նեց տա - ղավ իմ մա - լծ.
 քա - ֆուրն է - կավ, զար - կեց տա - ղավ իմ մա - լծ:

101. ՄԵԿ ՕՐ ՄԵՆԷ ԺՈՂՎԱՆՆԷ ԿՅԱՑԻՆԷ

Չափավոր. Andante

Մեկ օր մենք ժող - վանք կա - ցինք
 ո - ղոջ - վաճ տեղ ու - ղա - խու - թյան, տո, լա - վո:

Մարեմ կուգա երկու ֆիդան,
Այ էջի, էջի Սոնն քան,
Յարաք մեկ'մ ինձի կուտա՞ն,
Նշանդու թեկի Սոնն քան:

Աոննձ երբամ մտնմն օղան,
Մեկ'ն պագմնմ, երկուս խնդամ:

Բարձր տարեմ պաղ քուր կուգա,
Քո քուրն ինձի շատ դուք կուգա:

Երևանցուն դուռդու կասն,
Քանարեցուն դանդուտ կասն,
Քյակտեցուն կասնն թալամ:

105. ԻՋԵՔ ԳԱՅԻՐՆԵՐԸ

Գափալոթ. Andantino

Ի - ջեք քա - յիւ - նե - լոլ տե - սեք եղ պա - լո.
սա - լեղ, ետ զը - նա - ցեք, տես - նեմ իմ յա - լո:

106. ՄԱՐԱԼՈ

Միջակ. Allegretto

Մա - լա - լո, զան մա - լա - լո, մա - լա - լո,
մա - լա - լո, տա - լի աղ - ջիկ, մա - լա - լո:

*Մարալո, քան մարալո, մարալո,
Մարալո, տարի աղջիկ մարալո:*

*Մարալո,
Մեր դուանդ մի դարան,
Մարալո,
Տղերքն եկան նի' դատան.
Մարալո,
Չնու տարա թե բոննմ,
Մարալո,
Դի՛ի թազի-թուլա դարան:*

Մեր դուանդ մի դարան,
Աղջիկն եկան նի' դատան.

Չնու տարա թե բոննմ
Դի՛ի լալ ու մարգան դատան:

107. ԲԵՐԴԻՅԸ ԴՈՒՐՍ ԵՆԱ

Միջակ. Allegretto

Բեր-դի - ցը դուրս ե - լա՛ Ա - լա - զազ տե - տա,
 իա - նոսմ ե - վա ջաև:
 Ա - ազ - ըսն աչ ... քե - ըիս որ - ման ա դա - ռել,
 դոն կե - ցիր քա - իով,
 ես կեղ - թամ լա - լով, լա - լով, ող - քա -
 լով, քոչ ու քաղ - իս - նով,
 իա - նոսմ ե - վա ջաև:

Բերդիցը դուրս ելա՛ Ալազյազ տեսա,
 Խանութ եկա ջան,
 Ապարան աչքերիս դռման ա դառել:
 Դոն կեցիր քաղով,
 Ես կերթամ քաղով,
 Լալով, ողբալով,
 Քոչ ու քաղիսանով,
 Խանութ եկա ջան:

Ովտարն եղին կարծա, էնդին գառները,
 Կանչընել ա ծաղիկները, ծառները:

Արի երբանը քո ման գազա՞մ արտերը,
 Ջեզի տեսա՞ քաժացան իմ դարդերը:

Ես Ալեքն եմ, Չամուխի մեկ քիվան,
 Դատասաղ եղա ջառից չոր ի երևան:

Գնալու եմ, պիտի ճանապարհ գնամ,
 Արի քեզի տեսնեմ, կաքոտ չըմնամ:

108. ԼՈՒՆՆԱԿՆ ԱՆՈՒԵ

Միջակ-Չափավոր. Allegro non troppo

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

109. ՀՈՎ ԱՐԱ, ՄԱՐԵՐ ՋԱՆ

[Չափավոր. Moderato]

Հով ա - րա, սա - ղեր քան, հով ա - րա,
 իմ դար - ղին դար - ման ա - րա:
 Սա - ղե - ղե հով քեն ա - նուա,
 իմ դար - ղին դար - ման ա - նուա,
 իմ դար - ղին դար - ման ա - նուա:

110. ՍՈՒՐԲ ԿԱՐԱՊԵՏ, ԶՈ ՎԱՆՔԸ

Միջակ-Չափավոր. Moderato

Սուրբ Կա - րա - պետ, զո վան - քն.
 Դա - զա - խի Լիլի - շուն թամ - քն.

վայ լե, լե, լե, լե, լե, լե.
 սըր - տո - վորդ ափ - լել ես,

վայ լե, լե, լե, լե, լե, վայ, սի - ռու - Լիկ ցան:
 սո - լո - ռո թոր - կել ես, վայ, ա - տու - շիկ ցան:

Արգ էնեմ թագավորին
 Անցել է հայտ թաղոջ:

111. Օ, ՅԱՐ (Ոտներս ցրտոմ գնաց)

Միջակ-Չափավոր. Moderato

Օ, յար, Օ, յար,

ա - զիզ յար ցան, դու - ոզ րաց.

ուտ - նե - ռու, ոտ - նե - ռու, ոտ - նե - ռու ցոր - տում ոզ - Լաց:

Օ, յար, Օ, յար,
 Ազիզ յար ցան, դուռը րաց,
 Ոտներս, ոտներս,
 Ոտներս ցրտոմ գնաց:

Օ, յար, Օ, յար,
 Մուղղվա ցուրը սառն ա,
 Օ, յար, Օ, յար,
 Մուղնի էբբոլն իմ յարն ա:
 Օ, յար, Օ, յար,
 Ազիզ յար ցան, դուռը րաց,
 Ոտներս, ոտներս,
 Ոտներս ցրտոմ գնաց:

Թող էրթա մուրազն անոնի,
Եւ դառնա՛ սիրամն անոնի:

Ծառի տակի պաղ աղբյուր,
Արծաթի քառ սակեցուր,
Մին եւ խմնմ, մինը դու,
Անուշ կենանք եւ ու դու:

112. ԼԵ ՎԸ ՀՈ, ԼԵ, ԼԵ

Ծափավոր. Tranquillo

Լե վը հո, լե, լե, լե վը հո, լե, գա - լըմ քու - ջե:

Իմ աղ - քե - ռը - հան - դուան ա, վայ, լե վը հո, լե,
Աղ - քեր ցան, ջը - վիդ ա - ծա, վայ, լե վը հո, լե,

ջը - վին գոտ - կա - ծա - լուան ա, վայ, լե վը հո, լե,
ջը - ռըր Լոռ - վա սա - լուան ա, վայ, լե վը հո, լե:

Լե վը հո, լե, լե,

Լե վը հո, լե, զայնք բուրծ:

Իմ աղբերը հանդումն ա,

վայ, լե վը հո, լե,

Եվին գտուածալումն ա,

վայ, լե վը հո, լե,

Աղբեր ցան շվիդ ածա,

Քիչրը Լոռվա սարումն ա:

Իմ աղբեր ծառան տակին,

Մաղմուղ կուան տակին,

Սաղմուղ վիթ ա դառնե,

Լեզուն քցուլ ա դառնե:

Մ. Եկմայրանի ձեռագրով պահպանված երգերը

113. ԱՆՈՒԵ ՉԱՅՆ ՈՒՆԻՄ, ՔՆԱՐ

Չափավոր. Moderato

Ա - նուջ ծայն ու - նիս, ՁՈ - նար,
 ես վարդ լի - նիմ, դու՛ ստ - խակ,
 քեզ մոտ կա քա - գում, հո - նար:
 այր - վինք մեկ մե - կոս հա - մար:

114. ԵՈՐՈՐԱ, ՄԱԼԱԹ

Միջակ. Allegro non troppo

Եր - թո - բա, Աա - լաթ, Չո - թո - բա, լող - կեն Ար - շա - կին կօ - թո - բա:
 Թա - գա - վո - ռը նղս - տակ թախ - տին, քեմ հա - վա - տա կըն - գա քաղ - տին:
 Եր - թո - բա, Աա - լաթ, Չո - թո - բա, լող - կեն Ար - շա - կին կօ - թո - բա:

115. ՄԻՄՈՆՆ ԵԼԱՎ ԷՆ ԴԱՇԸ

Չափավոր. Moderato

Սի - մոնն ե - լավ են դա - ջը, գյու - լեն գար - կե - ցին դո - ջը:
 Վե - րան Ը - լեր են դու - զը, քե - ղին Սի - մո - նի նա - ջը:

116. ՄԵՈՆԻ ՄԱԲԱԹԻ ՈՐԴԻՆ

[Հանդարտ. Andantino]

Մեռ - նի սա - քա - թի որ - դին, հե - ջո,
 տա - րան Եր - դե - ղին, ղին:

117. ՏԱՐԱՆ ՆՈՒԲԱՐՍ, ՏԱՐԱՆ

Չափավոր. Moderato

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

Հով աշխարհն բննչ ես,
Զյալաշարդն բոննչ ես,
Վրեղ թափի վարդի ջուր,
Իմանաս քրտննչ ես:

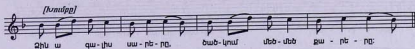
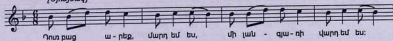
118. ԴԵ, ԳՅՈՒՆՈՒՄ, ՆԱՅ, ՆԱՅ

Միջակ-հորդոր. Allegro vivo

Առաջը

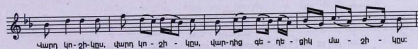
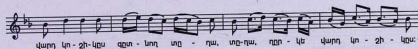
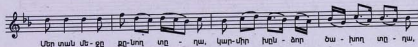
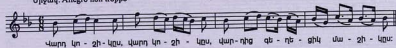
Դե, գյու-լում, նայ, նայ, նայ, նայ, դե, գյու-լում, նայ, նայ,
նայ, նայ, նայ: Դե, գյու-լում, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,
դե, գյու-լում, նայ, նայ, նայ, նայ: Է-սոր ուր - թա -
թե պաս ա, ծո-ցիկո էր - ծա - թե թաս ա,
իո-գի'դ դա-տի, վար - դա-պետ, իմ' ա-սե - ցիդ ջո - իաս ա:
Առաջը
Դե, գյու-լում, նայ, նայ, նայ, նայ, դե, գյու-լում, նայ, նայ, նայ, նայ,
դե, գյու-լում, նայ, նայ, նայ, նայ, դե, գյու-լում, նայ, նայ, նայ, նայ:

119. ԴՈՒՌ ԲԱՅ ԱՐԵՔ, ՄԱՐԴ ԵՄ ԵՍ

Աշխույժ. 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, որկե՛ք՝ վարդ կոշիկս:

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

121. ԳԱՅԻ ԱՐՏԵՐ, ԲՈՆԻ ԼՈՐ

[Աշխարհ. Allegro]

Գա - ցի ար-տեր, բոց - նի լոր, աղ - ցիկ տե - հա
 յայ - լի ձոր, Լո-ման էր կար - միր իսկ - ձոր, լո -
 թիկ, լո - թիկ, լո - թիկ, լո-թիկ: Լո-ման էր կար -
 միր իսկ - ձոր, լո - թիկ, բարես եմ, լո - թիկ, լալ եմ, լո -
 թիկ, կար եմ, լո - թիկ, մալ եմ:

122. ԶԵԼԵ, ԶԵԼԵ, ԽՈՐՈՏ ԱՂՁԻԿ

Չափավոր. Moderato
 Առանց

Զե - լե, զե - լե, խո-րոտ աղ - ցիկ, ջանց ջո մե - ռո
 ձե - Լով աղ-ցիկ: Աղ - քյոդ կեր - թաս ջուր կը - քե - թես,
 ինձ ջո տես - ջով դու կը - է - թես: D.C.

123. ԷՍՕՐ ՈՒՐԲԱԹԵ ՊԱՍ Ա

Չափավոր. Allegretto
Միայնակ

Է - սոր ուր - բա - թե պաս ա,
 Ըո - ցինդ էր - ծա - թե թաս ա,
 խումբ
 դե, հե, զըն - զը, զըն - զը, դե, հե, ցաւ:
 դե, հե, զըն - զը, զըն - զը, դե, հե, ցաւ:

124. ՄԵՈՒ ՄԱՐԵՐ ՄԵՈՒԷ ԷՐ

Աշխույժ. Vivo

Սը - շու սա - ռեր մը - շուջ էր,
 Սը - շու խոտ - ջուր ա - նուջ էր,
 հար նայ, հար նայ, հայ նար - կիւ,
 հար նայ, հար նայ, հայ նար - կիւ:

125. ԶԻՆՉ ՈՒ ԶԻՆՉ ՏԱՄ ԼՈՂՎՈՐՉՈՒՆ

[Արագ. Veloce]

*Միայնակ**Խումբ*

Զինչ ու զինչ տամ յող - վոր-ցուն, զո - մա, զո-մա էր,
 զիմ յա - ջըն տամ յող - վոր-ցուն, քո - մա, քո-մա էր:

126. ԳՅՈՒԼ ԳԱ ՕԼՂՈՒՄ

[Հանդարտ. Andantino]

Գյուլ դա օլ - դում սա - ռի ողոր, գյուլ դա օլ - դում
 սա - ռի ողոր, գյա - յան գե - դան յա - ռի ողոր, յա - ման, յա - ման,
 դե - ռի - կո յա - ման, յա - ման, դե - ռի - կո յար:

127. ՏՈ ԳԵՇ ԿՆԻԿ

[Չարիավոր. Sostenuito]

Տո գեշ Կո - կիկ, քո խե'ր խո - թեմ,
 Տո գեշ Կո - կիկ, խե'ր խե'ր խո - թեմ,

թոն - ղի'ր կվա - ռես ծուխ մուխ կե - նես,
 կղն - շոն պա - տեր պել - արկ կե - նես:

128. ԼՈՒՄՆԱԿ ԳԻՇԵՐ

Միջակ. Moderato

Լուսնակ գի - շեր, հույն ա - լուջ, վայ լե, լե,
 Կարմիր թը - շեր, պազն ա - լուջ, կայ - նել ես

լե, լե, վայ լե, լե, լե, լե:
 քա - ղին, ձեն տուր քո լե, լե: յա - ղին:

129. ԱՐԱԶՆ ԵԿԱՎ ԼԱՓ ՏԱԼԵՆ

[Շիրան. Lento]

Ա - բազն ե - կավ (ափ տա - լեն,
 վայ լե, լե, կե, լե, լե, լե,

քուխ - տակ խըն - ծոր ծափ տա - լեն,
 վայ լո, լո, լո, լո, լո, լո, լո:

Արագն եկավ լափ տալին,
 Տոխտակ խնձոր ծափ տալին:
 Վայ լե, լե, լե, լե, լե,
 Վայ լո, լո, լո, լո, լո:

Կապուտակ ձին նստել եմ,
 Արագին մոտեցել եմ:

Արա'գ, ինձի ճամբա տուր,
 Մաշտին կարտցել եմ:

Վայ իմ սիրուն քյուրուք,
 Բաշեցին խանի դուռը:

130. ԴՌԻՆ ԵՈՐՈՐԱ, ԵՈՐԵՐ ԶԱՆ

Չափավոր. Moderato

Դրան շո - րո - րա, դրան շո - րո - րա, Եո - դեր ցան,

քեր - դի տա - կին ծուն կե - րե - վա, Եո - դեր ցան:

*Դամ շորորա, դամ շորորա,
 Եղեր ցան,
 Բերդի տակին ձամ կերևա,
 Եղեր ցան:*

Երբ որ Եղեր մամ գա ծառի հովերին,
 Գամն ու ուլ մատաղ արեք Եղերին:

131. ԾԱՂԻԿ ՈՒՆԻՄ ԵՍ ԲԱՅ Ա

Միջակ. Allegro

Եա - դիկ ու - նիմ շատ րաց ա, վայ լե, լե, լե.

Սիր - տըս քեզ հետ կը - պան ա, թուի - ճը - լիկ.

լուս - ճը - լիկ, թուի - ճը - լիկ աղ - ցիկ:

132. ԵՆԱՆԸ ԳԱՅԻՆԸ ՕՏԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

Չափավոր. Moderato

Ե - լանք գա - ցիկը օ - տա րու - թյուն,

կյան-քըս մա - շեց խիստ եւ - դու - թյուն:

133. ՄԱՐԵ, ՄԱՐԵ

Միջակ. Allegretto
Ի միասին

Մա - ռե, Մա - ռե, գգ-ւա, գգ-ւա,
ջա - նե, ջա - նե, ալ խըն - ձոր եմ,

հե - տրդ եմ, Մա - ռե ցան, Մա - ռե ցան,
ջե - քոր եմ: Ջա - նե ցան, ջա - նե ցան,

ալ խըն - ձոր եմ, հե - տրդ եմ,
ջալ խըն - ձոր եմ, ջե - քոր եմ:

134. ԵՐԻ, ԵՐԻ, ԵՐԻ, ՋԱՆ

Արագ, վճռական. Allegro risoluto

Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ցան, խըն - ձոր ու - նեմ կը - ծած ա,
[Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ցան, չորս քո - լորն աղ - ծա - քած ա:

Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ցան:
Ե - ռի, Ե - ռի, Ե - ռի, ցան:]

Երի, երի, երի, բան,
Խնձոր ունիմ կծած ա,
Երի, երի, երի, բան,
Չորս բալորն արծաթած ա,
Երի, երի, երի, բան:
[Արդիս ուղեց՝ լըտվի,
Ասի յարիս որկանն ա:]

"Գանձարան հայկական երգերու" ժողովածուից

135. ԱՔԱՐԱՆԸ ՋԱՐՈՏ Ա

Միջակ. Moderato

Ա - քա - րա - նը ջա - րոտ ա, վայ լե, լե, լե,
 Թա - մամ օխ - տը տա - թի ա, վայ լե, լե, լե,

վայ լո, ջան, ջա - թի տա - կը ա - ռոտ ա,
 վայ լո, ջան, ջիրն աղ - թո - լը կա - ռոտ ա,

իմ մայ - թիկ ջան, իմ ջույ - թիկ ջան:
 իմ մայ - թիկ ջան, իմ ջույ - թիկ ջան:

136. ՇՈՒՇՈՆ ԵՆԵՐ ԿԵՐԹԵՐ ԷԳԻՆ

Չափավոր. Andantino

Շու - ջոն ե - լեր կեր-թեր է-գին,

ինքն ու ուր ջուխ - տակ տե գեր-կին:

Շուշոն եներ կերթեր էգին,
 Ինքն ու ուր ջուխտակ տեգերկին.
 Ջաղից զխաղող, լեցուց զոգին՝
 Մարալ Շուշո, ջեյրան Շուշո:

Շուշոն եներ կերթեր մարագ,
 Ուր ջուխիլը՝ մնալ ու կարագ.
 Ալքեր դեղած, ջնքվեր քարակ,
 Մարալ Շուշո, ջեյրան Շուշո:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ

ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

ԱԵ	«Ազգային երգարան», Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսանողների 1891 – 1895 թվականներին կազմած, նուտագրած ձեռագիր երգարանը ԳԱԹ-ում:
ԱԺ1	Կոմիտաս, ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու. հայերեն նուտագրությունից փոխադրեց Եվրոպականի, առաջաբանով և դիտողություններով Ս. Մելիքյան: ԴՆԱԳ Պետհրատի երաժշտական սեկտոր, [Մոսկվա], 1931:
ԱԺ2	Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր, հտ. 2-րդ, կազմող Մ. Աղայան, խմբագիր Խ. 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. Աբրայանի, 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:
ԺՆ	Ժողովրդական խաղիկներ. գյուղական փոքր երգեր իրենց փոփոխակներով: խմբագրեց Մ. Աբրեյան, մասնակի աշխատակցությամբ Կոմիտասի, Ե., 1940:
ՀԱ	Հովսեփ ճանիկյան, Հնությունք Ակնա, Թիֆլիս, 1895:
ՀԵ	«Հովհաննիսյան երգարան», Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսանող Հայկ Հովհաննիսյանի կազմած, նուտագրած ձեռագիր երգարանը (1891 – 1895): Երաժշտագետ Ա. Սարյանի անձնական արխիվ:
ՀԼՈ	Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, կազմեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Ե., 1941:
ՀՄԽ1,2	«Հազար ու մի խաղ», ժողովրդական երգարան, 1-ին և 2-րդ հիսնյակ, խմբագրեցին Կոմիտաս վարդապետ և Մանուկ Աբեղյան: Վաղարշապատ, 1903 – 1904 և 1905:
ՀՄԽ երաժշտական	Կոմիտասի կազմած և նուտագրած հայ ժողովրդական երգարանը, ԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, ք. 725: Մեզ է հասել ձեռագիր և ոչ լրիվ վիճակում (անվանումը պայմանական է):
ՀՔ	«Հայ քնար», հավաքածու գեղջուկ երգերի, զրի առավ և դաշնակեց՝ Կոմիտաս վարդապետ, Փարիզ, 1907:
ՍԲ	Մարգարիտ Բարայանի ֆոնդը ԳԱԹ-ում:
«Շարք»	Շար Ալևն ժողովրդական երգերի, ծայնագրեց՝ Կոմիտաս վարդապետ Գեորգյան, տպարան Էջմիածնի, 1895. հայկական նուտագրությամբ կցված է ՀԱ-ին, Եվրոպական նուտաների փոխադրած՝ ԱԺ 1-ին:
ՊԿՊԱ	ՀՍՍՀ 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:
ԶՄՎ	Զնար մշեցվոց և վանեցվոց, ժողովեց՝ Արիստակես վարդապետ Սեդրակյան, Վաղարշապատ, 1874:

Դիտվում են նաև ձեռագրական միավորի արխիվային թվահամարը, երգի հեղինակային կամ արխիվային համարը (կամ էջը) և Կոմիտասի երաժշտաազգագրական ժառանգության ներկա հրատարակության համապատասխան հատորի տասային համարը:

ՉՈՐՄ ԵՐԳ ԱՌԱՋԻՆ ԺՈՂՈՎԱՑՈՒՄ
Հրապարակվում են առաջին անգամ

Առաջին ժողովածուի մասին ասված է մայիսաբանում:
Այս երգերի փապգիր խոսքերում կան Կոմիտասի ձեռքով
ինչ-ինչ նշումներ (հավանաբար իր լսածի փարբերություն-
ները), որոնք այսօրեղ նկարի են առնված: Բնագրում
եղանակների չափը և փակկարածամուղը նշված չեն:

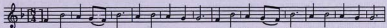
*Քուսամ'ն եմ փրե վեր էնա դարին,
Աստված շեմ պախի ես քարվամ քարին.
Չէլավ մեյ շամամ օրդիկի յարին,
Իմ սրփես դարդեր հոնեմ խորովին:
Շամամ թոռուն,
Իմ յար խողին:*

1. *Քուսամ եմ դրի:* ԳԱԹ, գրադարան, թ. 21161, էջ
21 և 29: Ընդհանրապես չուրջպարի երգ է. Կոմիտասն
անվանել է *պարերգ*: Ինչպես բոլոր փեսակի պարային
եղանակները, նազ գեղջուկ պարերգերի եղանակները
ևս, մասն և առաջ, քնորոշ են իրենց *պարային* ոճի՝ թմբական
կերվածքով՝ ոճի՞նչի պատկերների կրկնություն, մեքերի
հասարակություն, փակկարային ուժեղ ժամանակների
ընդգծվածություն, կատարվածքի ընդհանուր պարբերակա-
նություն, խոսքերի շեշտված և գերազանցապես վանկա-
չափակաև հաղորդում և այլն: Թ'են պարերգերում
կոմպոզիցիոն հայ հարկանիշներն ըստի (որոնք կարող
են լինել նաև ոչ պարային մեղեդիներում) միջոց մեղրված
է մաս մի մասնավոր խորեոգրաֆիկ-շարժումային դիմա-
միկա, բուն պարի մի մեղրին, դժվարվանքարգրելի պե-
տություն, այնուամենայնիվ հայ գեղջուկ պարերգի և
«սովորական» երգի եղանակների սահմանազատումը
կամ «փեսակափորումը» համախառն ևս պայմանական է
լինում, քանի որ գործնականում չուրջպարի որևէ երգ
հաջողությամբ կարող է կատարվել նաև խորեոգրաֆիկ
պարից անկախ:

Հայ գեղջուկ պարերգերում խոսքերը, որպես կանոն,
արվատայտուն են սիրո գզպնունք և կատար: Բայց
կան նաև նմուշներ, ուր անդրադարձված են սույիպական
կյանքի ներույթներ: Ծանոթագրվող երգում խոսքերի,
գոնե դրանց հիմնական հատվածի թեման պամոխորու-
թյունն է: Բերված սկզբնական, հիմնական փունեմ հարձախ
համդես է գալիս նույն թեման շոշափող ժողովրդական
փարբեր ուրամավորների այլնայլ գոգարություններում:
Այսօրեղ այդ փունեղ նապող է՝ երկրորդ կրկնակով, ինչպես
գրված է նուրամերի մուր, իսկ, օրինակ, ՎԱ1/38-ում
քառապող է և ունի երկու կիսափողից կազմված կրկնակ՝

Երևույթը պատահում է, և այս դեպքում դա պետք
չէ համարել խեղաթյուրում, այլ դիտել (եմբելով րոկամ-
դակությունից) որպես ժողովրդական կատարողների սերու-
ժագործական մայիսանունության արդյունք:
Նույն խոսքերով և ընդհանուր առմամբ մեծան
եղանակով երգ կա նաև 323/8-ում և դրա մեծանակը՝
302/269 (նոր. Բ և Դ): ՔԱՎ/21-ում կրկնության նշան
դրված չէ, որ թերազություն է, նուստող փերաբղ փե-
ղափորիւ համար եղանակը կրկնել ենք: Իսկ 323/8 և
302/269-ում եղանակի շարադրությունը համապատասխան
է ուրամավորի գույզգող կատարվածքին: Երեք դեպքում
էլ խոսքային կրկնակը եղանակում անդրադարձված չէ՝
վկայություն այն քանի, որ գոյություն ունեն եղանակի
այլ կատարվածքով փարբերակներ կամ այլ եղանակներ:
«Քուսամ եմ դրի» մեղրակ եղանակի և դրա փար-
բերակների համեմատությունը թույլ է փայլիս այս դեպքում
ևս դրանցից 2-րդը և 3-րդը դիտել որպես 1-ի ժողովրդի
մեջ փոփոխ ունեցած գարգայուն ծայրասահմանի լայնա-
ցյուն և, դրա հետք կապված, ծայրակարգային գանձա-
նում, ինչի վրա Կոմիտասը հատուկ ուշադրություն էր
դարձնում իր աշխատություններում: 1-ին երգի ծայրա-
սահմանը կկարտա և ծայրակարգը փերցիային օժանդակ
հենակներով միմուր է՝ «ուզահետ» մասեր փոփոխակա-
նության եղանակով, միմյուր 2-րդում և 3-րդում կլինելուս + փե-
րցիս է և կլինելուս իննակներով միմուր: Արդյունքում դրանք
դարձել են բավականապես ինքնուրույն եղանակներ:
Բերված եղանակում չափը և փակկարգօճերը նշանակել
ենք 302/269-ի իմնում վրա: Բայց այս եղանակը, ինչպես
և փարբերակները, այն քապտիկ փարբերցից են, որ
թույլ են փայլիս մեղրական փարբեր մեկնարանուններ:
Մասնավորապես նկարի ունեմը խառը չափի, ինչի շնոր-
հիվ նույն եղանակը երևան է գալիս մի այլ, թերևս ավելի
շարժուն պարայնությանը.

11.



Քուսամ եմ դրի - րի վեր է - նա դարին, չե-լավ մեկ շա - մամ օ - րող-կեմ յա-րին,

Շահամ — դրամագի բռայ, որի փոքրիկ կտր պտուղներն ամուշահոտ են:

Օրպիկեն — ուշաբլեն:

Սարդղորես մալ — աշխարհի սարամբը, հարսպուրյունը, եղած—լեղածը:

Չի — ինձ:

2. Էսոյ աշուն ի, Մայրամ: ԳԱԹ, գրադարան, №21161, էջ 27: Երգիծական խառնելով պարերգ է: Նույն խառնելով ու այլ եղանակով է 325/81-ը (ուր. Ե): Նույն Մարիամի մասին այլ խառնելով («Մայրամ կանցեք համեք դուս») ու այլ եղանակով են 325/ 150 և 631/174 (ուր. Ե և Բ), բոլորն էլ պարային: Տն՛ս ման «Պարերգ վողջիկ հայույ» (ԱԵ/108, ուր. Բ):

Հայ ժողովրդական երգերում այս Մայրամը, Հուլան, Հոտոնը և դեռ ուրիշներ յուրաքանչյուր «երկվորյակներ» են, որ փարբեր վայրերում, փարբեր ժամանակ ծարրի առարկա են դարձել նույն հիմքով, հիմնականում վաղի ազատության պարճառով ու այժմանայել են հավերժ «մնաց սանկվեում»: (Չղիփորել «Մարիամ գնալ դուսն ի հ'էրին» երգերի հերոսուհու հետ, այդ երգերը «սպեղխ» են):

Ներկա երգի խառնելը զանազան այլադրվելու մեջամյեք փարբերվում են րճերի կամ արտերի քանակով, յարբուսային մաքրությանը ու հազեղվածությանը, ման պրամպության ապրիմանով: Սրտըս իբրում ենք մի հարված թՄՆ/27-28-ում զերեղված փարբերակիչ, որի մոտ կամիրտայի գրառումն է.

*Էսոյ աշուն ի, Մայրամ,
Յարգեն մեղեւում ի, Մայրամ,
«Ա՛յ՛ Մայրամ, Մայրամ, Մայրամ,
Ի՛ն՛ ջամ քա ջամին հայրամ:*

*Մեծամի քամ շիշերով,
Մայրամ փախտով գիշերով:*

*Կես գիշերին թաք կամես,
Յարբուսայ ուրբով կամես:*

*Մայրամ հ'առան թոք ի,
Տերտեր փեղեն բոնեք ի,
Երկու չամիչ րվեր ի,
Տապերելու րթաք ստեր ի...
և այլն:*

Յարգես — դարձիկ չիք, մակշում չքիչ եսգուար, գլխաշոր:

Հայրամ — հիպոպոս, զնալված, հիպոպո:

Երգի եղանակը, ամշուշոր, յափազանց պարզերիչ է, ասկան դասիչ րթաշակիլորեն խիտ հմուշայուն է յուրում: Ամենայն հավանականությանը այդ եղանակն ունեցել է և իր ավանդականությունը պարտովը:

3. Էրբամբ հ'էրերին, Լայլվխան: ԳԱԹ, գրադարան, №21161, էջ 28: 1874 թվականին րթազրված 21 պտղամոյ րթերաղը հավարական է, ընդգրկում է երեք առանձին երգեր և ունի պակասող րթեր: Սրտըս այդ րթերաղը իբրում ենք երեք րթը յաճամանս.

1-ին, հիմնական երգը՝

*Էրբամբ հ'էրերին,
Ոչխար վեր բերին,
Կրի թուխ մարին,
ԼԿի սարակին,
Բաւան թուխ եղան,
Լճնի խարսզան,
Էջի թոխ չուան,
Տանի խիլնդին:*

Իրիամի խառնելու,

*Տաննիր խառնելում,
Խառնիլ խառնելու,
Ոչխար մարսուր,*

Կրու գրգրելու:

2-րդ երգը՝

*Մեր թակ կրսպախոր,
Չեր թակ կրսպախոր,
Պագմեն քա խառնախոր:*

*Մեր թակ ի խորը,
Չեր թակ ի խորը,
Քա յարք ի կորը:*

3-րդ երգը (կրկնակ)

*Բոթիկ մի թեկի,
Տարկեր փաշ կեղնի:*

Մրամի միավորող «Լայլվխան» թայլականությունն է (ստեղծա անում է, արդյո՞ք Լալա անվան մի րթերթականը), որ յուր րթերից հետո երգվում է:

Առաջին երգի առանձին հարվածների րթերընդաներ կամ նույն թՄՆ-ում և «ԱՄ-ում: Թայի դրամիչ, «ԱՄՉ-ում կամ երկու խոշոր «րթազնանս» երգեր «Յոթն օր, յոթ գիշեր» և «Էսոյ քո սարով», որոնցում ևս նույն երգի հարվածներն են: Սրտը՛ս նմուշներ դրամայիչ.

*Էրին, էրերին,
Ոչխար վեր բերին,
Կրծք թուխ մարին,
ԼԿի սարակին,
Խորակած-գիծով
Ուրարներք յարին:*

*Արի, յար, սրի, խտով մի կնճա,
Աստղեղի թան՝ ճի քե յի մնա:*

«Էսոյ քո սարով» երգի 2-րդ իմքնուրույն կրկնեղվ է, «ԱՄՉ/41:

*Էրին, էրերին, ոչխար վեր բերին,
Կրծք թուխ մարին, րկյնք սարակին,
Խորակած րթաքարով օրթիկներ յարին,
Որ յար խտով, ջաման թառան,
Կանի՛ն՛ յար արև, աշխար յալուսե՛ն,
Հար կարիք կարարս մանխեն դարմուկեն:*

«Պտարան են դրի» երգի 3-րդ րթան է, «ԱՄ/39:

*Էրթանք Պարի գեղ,
Մոնթեր նուկի՛ն եր,
Էնեմք զվանեղ,
Տաններ խոլորում:
Խոլիկ խոտիակ,
Ոչխար մաղարակ,
Կրոջ գլորակ,
Պերկոր շիփարակ:*

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

*Յարի խոտիակ,
Շախտան թռտանով,
Շալիկ խոտիակ,
Ոչխար մաղարակ,
Քերկոր շիփարակ,
Կրոջ գլորակ:*

*Արի, յար, արի...
և այլն:*

«Յոթն օր, յոթ գիշեր»-ի 1-ին կրկներգն է, ՎՄԵ/38:

Տարբերակներ կարելի է գրմել մաս Կոմիտասի գրասան այլ երգերում, ինչպես, օրինակ, Բ հարցրոցմ գեղերով «Աչի երկիրն էր ամպի» երգում: Դրանք ամոլորարարներն են ժողովրդական մուլանիկ հայրմի երգերի գոյությունն ընթացրոցմ անվերականորեն վրեժ ունեցող համակարգարարության երևույթը:

Ավելի կարևոր է այն, որ վերջին հաշվով բոլորն էլ «պարվում են» պանդխտության, սոցիալական անբարենկարգության թեմաների շուրջ (եթե ընմեղս լինենք երկյի երգ «թափառող» կրկնակային կամ կրկներգային հարվածները, առաջին տեղը յերևս պարք է գրակի հեռույան յարին ուղղված կանչը՝ «Արի, յար, արի...») և միասնամակ հասարակում են այդ երգերի պարվանդի ենթաբյունն ու արմարակամոթյունը:

Լույնքան հին է մաս երկրա «Էրթանք հ'երերին» պարերգը, և ոչ միայն խոսքերով, այլև եղանակով: Այդ պարերգը Կոմիտասի մյուսերեսում երևա եղանակով է (երկարող 302/228՝ «Քուրիկ մի քնի, Լալոլան»), երկում էլ ընթացմեղ մեկ կարճ ֆրազ: Մյուսը պարերգի այն եղանակներն են, որ կարարվելու անվերջ կրկնվում են, և եղանակը դասմում է մերձակայական միալար շարքի, իսկ մասակալիցների ուշադրությունը կենտրոնանում է խոսքային բովանդակության վրա:

Էրերին — րեղավայրի նշան կամ անվանում է այլերը կամ Այլերը: Հմարակող է մաս, որ խոսքը վանի վիշաթի Հայոց ձոր գավառի Էրերին գյուղի մասին լինի:

Քեր — ոչխարները կրելու րեղը:
Մարան կամ արարակ — րեկ, *արարակին* — րիկի մեջ:

4. *Մեր թագավորին ի՞նչ կա պիրեր:* ԳԱԾ, գրասարան, թ.211/61, էջ 15 և 321/10: Գրվածքը երգի ամենապարզ, հակիրճ, յուրաքանչյուր «կոմպոզիցիային» շարադրությունն է (նորարգրողն էլ է հենց իր պարությունը, «միասնությունը»): Չմայած դրամ, պահպանում է ավանդական գյուղական հայրամայրերում «թագավորին» վերաբերող երգերի ճակային բնույթը հարվածիչներ (2-րդ մակարդակային համեմարարար «թարթիլի բունկմեղ» կամ ձոր հենակերպի փոխադրելն ու այդ հենակերպը պարկանդորն «խարայմեղ» և այդ մակարդակային

մեջ շարժման համախալականությունը): Ըստ այնմ երգը պահպանում է մաս երգական համիլետիկ միջակայի պարանալոթյունը: Մերը դրսևելում է ընդամարական 6-4 վանդերով, թայց «Որ թագին շոտ» խոսքերի րանդը անպայման 5/4 է, 6/4-ի մերքին թաժամումն էլ կարող է լինել և 2-ի, և 3-ի: Երգի կառույցային և կրկնությունների ստեղծով վարքեր կարող է մեկնարանվել (որևէ նշան դրված չէ): Խոսքերը (ընթերցած րմեղով) րպագրված են ՎՄԵ2-ում, էջ 64-86: «Շատ րեր (համդիպում է մաս «ժառ րեր») շան մառ, յարակ հ'յար րում րեր» արարանալոթյունները պատկարողության համդիսի մասին են: Հարանմեկան, մասնավորապես՝ թագակերպի երգեր (դրամայ բվում և այս մույն խոսքերով երգեր) մանրամասնորեն կրելով ենթկա հրարարակության Բ հարգում:

Վերջ ծանոթագրված չորս երգերը Կոմիտասի Մասյին ժողովածուի վերաբերյալ ինչ-որ պարկերայում րակա են. երե դրամայ միջոցով դեռևս հնարավոր չէ կուսել այդ ժողովածուի րիկ (մասնավորապես՝ ժամրային) յովանդակությունը, թայց կարելի է խոսել Կոմիտասի հարվածային աշխարհային արքին իսկ սկզբում գյուղական երգերի ոյրմանակային ճշգրիտ գգայությունը, ինչպես և հնագույն մեղաների վաղ հարվածներում մասին:

5. *Մշեպոյ Քիծգյուղ:* ԱԵ/125 և ՀԵ/282: Տե՛ս մաս տյն հարորի մակարանը, էջ 42-43: ԱԵ ծանոթագրությունը՝ «Ճայնարդի Մոլմոմով՝ Սարկվալով, մշեպի Մուշեղ անմունով մի մարդույ, որը ընմարանում մի ժամանակ ծառա էր: 1891 թ. հոկտեմբերի 13-ին»: Ա. Էջ(մանիկ): ՀԵ ծանոթագրությունը՝ «Մշեպի Մուշեղի (ընմարանի ծառա) Ճայնարդի Մոլմոմով՝ սարկվալով Մոլմոմյան, 1891 թ. հոկտեմբերի 13-ին»:

Քիծգյուղ կամ *Քարակնք*, որից սկիզբ է առնում պարմակված Հայաստանի գլխավոր քրային զարկերակը՝ հայոց «Մայր րեր» Արարող, հայերը րարքեր սրելու ժողորնություններում երգել են, որս հեր կապելով իրենց և՛ սիրային, թայց և՛ սոցիալական, ազգային-պարմակված (մասնավորապես հայրենի բնության կարթուր) պանկմեղով արարանալոթված քնարակամոթյունը: Քիծգյուղի հեր մաս կապված են ազգային հնագույն ավանդություններ և գրույթներ: Ճվալ դեպքում խոսքային րերային գրույթն հարվածը Քարակնքի երաչազել բնույթում գտվել է: Մուսարթին գարդարում մեղեդին վերերին ժալակին է և այդ ժողովրդական, մասնավորապես վիշակում երանգ ունեցող մեղեդիներին բնորոշ երկվարային յոթմասրի-ծան շարան, որին հավիկված են՝ վերկից և մերքևից երկուական «լրայույթի» ասարիաններ և հինմակված ասարիանմներից երկուսի յերմարիկ րարքերակումներ: Այս արարանալոթ ընդարձակ սահմաններում րերն է ունեմում հնչյունների ճայնակարգային-ֆունկցիոնալ տամոմով վերանմարակումը, ժամանակավոր կայունայող ասարիանների վրա երևան են գալիս նորանոր թագմեղանգ կազմավորումներ՝ րերային և կվարային օժանդակ հենակերպերով րարքեր մամոթներ և միմոթներ (աամոմ-նապես րպակերպի կն հինմակված չարի 5-րդ ասարիանի յերմարիկ րարքերակումների մասնակարգային գոյությունը հարադրությունները), որոնք սրելծում են մեղեդու յարվածություններն ու րսմայ պարակամները, այս, ինչը կազմում է այդ մեղեդուլ արարանալոթում հուրակամության հինքը:

Մեղեդին անյմում է հանգույթավորման և հանգույթ-

լուծման հավասարապես երկարաբև զանգերով: Հանգու-
յաձորում սկսվում է հենց սկզբում՝ քարծր դորդում,
որտեղ գլխավոր «գործող ուժը» էինմակամ յոթմաստիան
շարի զեկի քառալարն է իր երկու մածոր և մինոր
դրսեղաններով: Հարկապես մածոր՝ դո, ռ, ռե ֆա քա-
ռալարի և դրա լրացուցիչ սոլ հնչյունի սահմաններում
ոչթմանկեշային գոյալուծմանը հարաբերական կալու-
նայում են հաղորդում երեք գլխավոր հնչյունների՝ ֆա,
դո, սոլ, իսկ դո-սոլ թռիչքը և երկրորդ լրացուցիչ լա
հնչյունը էլի մի մոր շեղման հնարավորություն են
աղեղծում դեպի մե: Միջև յայտելի մեղեդին ապրում է
լարվածության ամի ընթացքը, ու-իւյ սկսվում է դրա
աստիճանական պարպումը, հանգույալուծումը:

Ի պարբերություն սովորական, ոչ մեծածավալ
ժողովրդական մեղեդիների, որոնքում հանգույալուծումն
առաջիկ հաճախ փոխի է ունենում նվաճված քարծրմեքից
ձայնակարգի դիաֆոնմի աստիճաններով իջնող հարա-
շարիվ (երբեմն էլ հարաշարում աստիճաններից մեկնու-
մեղը զանց է արվում), այստեղ համագույալուծումն ինքնա-
փոխ է, «խաղաղվում» են փերիքային կապեր, մախ՝ ու-
սի-թեմոլ և ու-թեմոլ - սի թեմոլ (ընդ որում այս ու-թեմոլ
- սի-թեմոլը ընկալվում է որպես մեղեդու սկզբում երևան
եկած մի-թեմոլ - դո հարաբերության «իծանամային» անդ-
րադարձում, հեղտ՝ սի-թեմոլ - սոլ, որոնք «վերխաղաղա-
կվում, կրանորոգվելով» են մեղեդին թեղում դեպի վերջու-
նակ սոլ կրանահնչյունը և փոխիվ պարպում լարվածությամբ:
Արտի՝ «Բինչյուլի» մեղեդու հնչյունների ֆունկցիոնալ
վերաինաստիճանների ընդհանուր մոտավոր սխեման.

f (T=S) → c	d (T=M) → b
c (T=D) → f	b (T=M) → g
f (T=D _{VII}) → g	g (T=D _{II}) → f
g (T=S) → d	f (T=D _{VII}) → g

Այս սխեմայում յույս փրված հարաբերական կալու-
նայու աստիճանները մույն հերթականությամբ նշում
են մեղեդու (ինարավոր նվագակցության դեպքում) ձայ-
նառության զայն շարժում ընթացքը, դանը, լինի իրական
թե ենթադրվող, կոմկրեդապումում, «ատարկապումում» է
այդ կալուն-անկալունությունները, մեկից մյուսին ան-
ցումները, խորայնում, ավելի զգալի է դարձնում լարվա-
ծության ամի ու պարզման պրոպեցի՝ մեղեդու արտա-
հայտակալությունը:

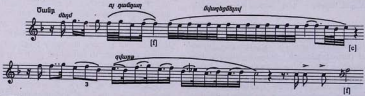
Այս բոլոր երաժշտական մրատողության ոչ թե մեղ
միջակայում, ինչպես լինում է սովորական կարճաբև
երգերում, այլ լայն սահմաններում, «գարածության վրա»

մրատողության մի ամբողջական պրոպեցի է, որ ինկու-
լիվ կերպով կազմավորվել է ժողովրդական հոիմորդի
կամ կարարողի գիրակերպում մեք, նրա քարծր փա-
ղանդի միջոցով, և որի արդյունքը ծավալուն *երաժշտա-
կան ձև* է:

Կոմիքային հայերմերմած ու գրատած այս աղեղծա-
գործության համար «երգ» անվանումը թուլուն է, թե թալա-
րայ էլ, թերես ավելի հարմար էլիմեր անվանել երգ-
պոեմ կամ թալալ: Այդ հարպը ծագում է ոչ միայն աղեղ-
ծագործության նշանակալից ձայնակարգային ու նեշեա-
յին թուլմեղակության և ծավալուն կառույվածքի հանգա-
մանքով, այլև դրա՝ գրաողի արձանագրած կարարման
խիստ փարբերայման պարճանող, էլիքալի, գրատող
անհրաժեշտ է գրել մարմանամորն նշել իր լսած
ամեն էլ ու առանձին ֆրազի, դարձվածքի կարարման
առանձնահատկել կերպը, այդ կապակերպությամբ Ույնիսկ
«սղիպվել» է կիրառելու «սարանդաբոից» դուրս եկող
կամ պարզապես անսովոր նշումներ: Մասնավորապես
հեղաքրքրական են՝ «խուլ», «հագագ», «թայ թերան»
նշումները, որ վերաբերում են ձայնարկադրման եղանա-
կին, իսկապես ասած՝ *ճարմեղաների*: «Հալագը» հավանա-
բար պեղծ է նշանակի ձայնն արտարելի մի լրացուցիչ
արտապնունով, և արդյունքը (ձայներանդի փոփոխման
առունով) պեղծ է մոտավորապես նմանիլ այնպիսի
հնչողության, ինչպիսին լարային աղեղմավոր նվագաա-
նով արապվում է, երբ որևէ հնչյունի կառույվածքն արտաբ-
րումն սկսվում է թայ լարով և շարունակվում փակ
լարով (կամ սկսվում ենկ լարի վրա, մեկ դիքրով և
շարունակվում հարևան ցածր լարի վրա՝ ավելի քարծր
դիքրով):* «Թայ թերան»-ը այն է, ինչ ուսերնունս ընու-
թաղում են՝ «отражены эхом» արտահայտությամբ:

«Մշեպոյ Բինչյուլը» ընուտագրելով որպես «նվագաա-
նային ընույրի փոկալ մագրովիպային» գործադրող աղեղ-
ծագործության (այդ մասին ամված էր մայխարանում),
գրմունքն է, որ գեղարվեստին միանգամայն արտարայի
է դա կարարել նաև ժողովրդական նվագապումներով,
օրինակ՝ քլուով, շվիով (հաղողության մի փորճարկել ենք
Կոմիքային անվ, կոմեդովալորիայի ժողովրդական նվա-
գարանների թաժում): Այդ նպարակով այստեղ թեղում
ենք «Բինչյուլի» մի արտագրություն, որտեղ հեղինակի
մարապիլի այն հնչյունները, որոնք մեղալայանում են
մեղեդու ոչ թե գարդարանքը մեղ իմաստով, այլ նրա
«իրավագր» հնչյունները, գրել ենք խոշոր, սովորական
նորաներով և կոմկրեդապված փոխակալան արժեքներով,
մաև՝ նշել հնարավոր ձայնառության հնչյունները (գրա-
բերակ).

12.



* Լույն վանիկ սահմաններում ձվող հնչյունն այսպես երկրորդ անգամ «շնչափորելը» Հայ գեղեղական երգեղությունում մեք
թայտիկ երաժշտ չէ, Կոմիքային այդ առանձնահատկությամբ նկարի է ունեյն, օրինակ, «երկիմքն ամպել է» երգ մշակման մեք
(րեւ, օրինակ, «զամ դոնեն անյմեն» փակրի վերին վանկը, եւժ), էք 25):

Ամշուշք, թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում եղանակը պետք է կատարվի *a tempo rubato*, ազատ չափով, հեղինակի նշած ռիթմային հարաբերությունները պետք է պահպանվեն որպես հիմունք, իսկ «գործնական» ռիթմը, ըստ կատարողի մաշակի, կունենա դրամայի այս կամ այն, գեղարվեստորեն արդարապես մասնավոր շեղումներ: Բընագրի կատարողական նշումները կիրառելի են եղանակի թե՛ վերջ և թե՛ նվագարանային մեկնաբանման դեպքում:

Իր ինքնուրույն կերպով համոզեմ, «Մշեցույթի Բիմբոլը» կայուն ձևում ամփոփված ամբողջական, ավարտում և անհարակամայված մեղեդի է: Վերջ (մախարանում) ասվել, որ ժամանակի ընթացքում այն դարձել է նաև հայ աշուղական ավանդական եղանակներից մեկը: Ամշուշք, խոսք այս դեպքում մշտապես նույնությամբ կրկնվող հաստատուն եղանակի մասին չէ, այլ «Բիմբոլի» ձայնակարգային-եկեղային և ձայնի (մասնավորապես՝ շարահյուսական) ընդհանուր կառուցի օտեմաններում ամեն անգամ համապարասիրի և նորովի գոյացող եղանակների մասին (ըստ Գ. Լուսինյանի բնութագրության՝ «աշուղական «Բիմբոլը» ծանր է, համդի-սավոր, երգվում է գրեթե բառ առ բառ», փնն նրա «Երկերը», էջ 271, Ե., 1963): Այսպես, Ա. Բոլորյանի

աշուղական գրառումներում երկու երգ ունեն «Բիմբոլի եղանակով» նշում: Դրանց եղանակներն ինչ-ինչ ընդհանուր եղբոր ունեն կոմիդայան եղանակի հետ, և «Բիմբոլի»՝ արևելահայ իրականության մեջ ևս վայելած խոր ավանդականության վկայություն են: Ի դեպ, երգերից մեկը աշուղ Տիվանու «Հայրենիքը» է՝ «Աշուղ Լարիք» արևելյան հեղինակի նրա հայրենի վերապարտմի (գրգ. Ալեքսանդրապուրում, 1887) հատվածներից մեկը, որն իր բովանդակությամբ լիովին համահնչում է հայրենասեր հեղինակի՝ իր հայրենիքի մասին սեփական խոհերին (նույն ուղանավորը Ա. Մխիթարյանն իր «Խաղեր և փոփոխ» ժողովածուում փոստերելով, նշել է՝ «Բիմբոլի եղանակով»): Հայտնի է նաև «Բիմբոլի» մի այլ գրառում, որ իրականացրել է Ն. Տիգրանյանը 1895 թվականին, և որը պատկանելի ազգագրագետ-երաժիշտը, դեռևս իր մամուլական փարիներին լսած լինելով, ծանոթագրել է որպես «իր Նազարեթ պապի ամենասիրած երգը»:

Թեև ներկա իրադարձության մեջ ընդունված չէ այլ հեղինակների քերել նույն երգերի գրառման կամ օգտագործման նմուշներ, բայց այս դեպքում, կենդիլ հարյի ընդհանուր կարևորությունից, այդ երկու գրառումները բերում ենք ստորև:

ԲԻՆԳՅՈՒԼԻ
("Հայրենիք")

Աշուղ Ջիվանի
Գրառում Ա.Սրբադամի

13. Չափավոր

երբ որ լի - թի գար - նա - մա - մուտ
 նոր գա - ռուն, նոր գա - ռուն, ա - վար,
 կը - բազ - մա - ման վը - տակ - նե - ռոջ,
 հայ - թե - նիք, չա - թե շար, զըն - ծու - թյանք,
 վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ, վույ,
 եր - գով զը - վար - թուն, շար - ժը - վում են, քա - նակ - նե - ռոջ,
 հայ - թե - նիք, ա՛յլ:

Ինչպես տեսնում ենք, Ջիվանու երգած եղանակի ընդհանուր բնույթը և ճայնակարգային կարևոր հիմնակները համընկնում են Կոմիտասի գրառման հետ, թայց եղանակը, բնակամարտը, «աշուղական թեքում» ունի (հարկապես դա զգայվում է ավարտի տայ առաջ դեպի մի-թեքում հիմնակներ կախարհող շեղումով):

Ն. Տիգրանյանի գրառումը քաղել ենք մրա՝ դաշնամորի համար այդ երգի դաշնակրոմից (տպագրված է 1900-ին, Պետերբուրգում), եղանակի բնույթն ու ընդհանուր ռիթմական կառույցի համեմատականությունն ավելի դուրին զգայնելու նպատակով այն վերաշարադրել ենք առանց տակագծերի և կոմիտասյան գրառման փոմայնությամբ մեջ:

14.

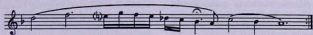
ԲԻՆԳՅՈՒԼԻ

[Մամբ]

("Էրզրումի ոռմանս")

Գրառում Ն. Տիգրանյանի

[Մամբ]



Այս գրատունը փոքր-ինչ սեղմ է, հավասար: Այս դեպքում եւ ժայռակարգային կարևոր հինակերտերը եւ աստվել բնորոշ ելեղները հիմնականում համընկնում են, թայս կոմիդասի եւ Տիվանու փայրերակների համեմատությամբ եղանակն անպատասխանորեն ավարտվում է լուրիական հիմնածայրով, եւ դա զգալիորեն փոխում է ամբողջության գունավորումը, բնորոշ են մաս «սրիզյանյանական» կիսազգեստային դայսյանները:

ԽՈՍՏՈՐԻ ՔՄՐԱՎԱՍՏՈՒՅԹՈՒՆ*

Ա. Խարիբեդի ճամփան զարկնիչի նկար
Քինգոյի ջարդը որդեկոյ մա բնեւմ է:
Արագի սկոմբներդ եմ գաղտ, —
Սեղ ու խորհրդ, պաղ ջրերդ Քինգոյի, Քինգոյի

Բ. Հյունասպար լեռների վրայով անցնելով
Այսրեղ՝ Քինգոյ տարն եմ նկի,
Տաղնի, տնրոյ, վարդ [...]
Բայեւմ եմ Քինգոյի ճամփան, —
Ալվան-ալվան Հյունաք լեռներ եմ նկի:

«Մշտեղ Քինգոյի» հեր համընկալում եւ այդ եղանակի ելեղային ոճը կոմիդասին դրդել են փոխել մեթոդները գրի առնելու իր կերպով՝ ժամբասանորեն դրսևորելու մեղսագործական թուր խաղերը: Իր մտք մտքեղանքը մա կիրառել է «Ալվան շար»-ում, մասաւոր մաս թ.318-ում (ծրոյականու երկրորդ):

ԺՈՂՎԱՏՈՒՆ ԵՐԿՐՈՐ

Ձ. 318

Երկու խաբ այս ժողովածուի երգերի 1950 թվականի հրատարակության մասին (ԵԺ2): Թվականի սխալը երաժշտագետ Հ. Հովհաննիսյանին է, որ երգերը երկրպակամ ժայռամիջերի փոխադրելիս կոմիդասի րտերի վրա եղած ճշգրտ չի կարողացել ճիշդ կարդալ: Կոմիդասն իր երկրասարդ փարիներին սիրում էր

կատարելով մնան անմեղ «խրթնաբանություններ» անել. կողքին եւ մի մուշ» 1892 թ. օգոստոսի 24-ին գրված մի այլ ժողովածուի թվականը թ. 318-ի թվականը < Հովհաննիսյանը կարդացել է որպես 9/4 91թ. (րե՛ս նրա փոխադրական բնագիրը, թ. 318 գ), իրականում 94 9/Ք է: ԱԺ2-ի կազմողը՝ Մ. Աղայանը, մեքենայարար կրկնել է սխալը**:

Նույն հրատարակության մեջ 2-րդ և 37-րդ երգերն անհիմն կերպով փոխադարձաբար րեղափոխված են (թ. 37-ը բնագրի վերջին երգն է):

Սկզբունքային առարկայում են հարույում ԵԺ2-ին կրված ժամբասանություններում եղանակների մտրիի գրանցմանը վերաբերող դիտարկումները: Հար Մ. Աղայանի սրապայման է, որ 37 երգերի մտրիի նշումներից 13-ը ճիշդ չեն: Դրանցից 4 երգի վերաբերյալ (թ. 21, 34, 33, 4) մա առաջարկում է երկուական րաակերը միավորել մեկականի մեջ: Այս դիտարկությունը կարող է ընդունելի լինել, թայս էական չէ, քանի որ եղանակներում, թայսի րակերագծերից, մտրական առումով ի գրու է մաս ուժեղ ե թայս րակերի հաջորդականությունը: Մյուս բոլոր դիտարկումները, որ հանգում են «ճշգրտելու» մպարակով եղանակներում վճռական փոխադրություններ կարարելու անհրաժեշտությանը (օր. 4/4-ով գրված թ. 3 երգի համար ասված է՝ «ստույգ մտրուց պտքը է լինի 6/4, սկզբից երկու-քառորդ պատգա», էջ 48), չեն կարող ընդունելի լինել: Նման փոփոխումների հերևանքով կոմիդասի գրաւումները կրաւրենին ժամանակին արժանազոված իրական փաւր լինելով: 1894 և նույնիմ 1891 թվականին կոմիդասը ոչ միայն ճշգրտր գրանցում էր ժողովրդական եղանակների ոյրժմ ու մտրու, այլև այդ բնագավառում (այդ մասին ասվել է մերկա հրատարակության Առաջարկում) հայ երաժշտական ազգագրության մեջ մերտրեյ ընդհանրական նշանակություն ունեւող կարևոր նվաճումներ:

6. *Նոր ա րացվե սարի լալեմ:* 318/1: Դրային ոյրժմական կերպովածի րարրեր ումի, թայս պարերգ չէ: Ընդարձակ խոսքային րեքսրդ հավաքածու է րարրեր թուրմոյականության երգերի պարկանող 13 երկրորդի, դրմբի ի մի են րեքված այն հիմքի վրա, որ բոլորն էլ վերաբերում են գեղեցուկ կյանիի դժվարին պատերին: Դրանցում կարելի է րեսնել լոյա ինքնուրույն թեմաների շարք հյուսված րեքսրեր՝ սիրային ուրերգության (1-ին երկրորդը եւ կրկնակը, որի «Չեմ գնա» կամ թ. 45-ում «Չեմ կրնա» խոսքերը ցոմի ամուսնության մասին են), անրարելելիկ կյանիի, հարկային եւ ազգային ճնշման (2, 3, 4 և 7-րդ երկրորդը), պանդիստության (5, 6 և 12-րդ երկրորդը) եւ զինվորագրության (8, 9, 10, 11 և 13-րդ երկրորդը): Այնուամենայնիվ, զգալի է, որ երգի գլխավոր «շար-

* [Ը. Աղայանը երգի երկրորդ րումը շարադրել է հերկայ վերջը.

Դոյրի-դոյրար աշար-աշար,
Քոյա գայցւմ Քինգոյ դաղճմա,
Չիպոց սրերոց գոյո հարաւար
Այսր յոի Քինգոյի,
Ալվան-ալվան դայի դայար գալեխ...
 Այստեղ րտերի փանրիի քանակը (Ք, 9, 15, 11) չի համապատասխանում առաջին րամ րեքսրին (Ք, 4, 11, 14) և, քնակամարք, աչք մալ չի կարող եղել: Այդ ինուսով սոյի ճիշդ է Մ. Աղայանի րարքերը (ԱԺ-2, էջ 126), որը եւ իրելով է ապմ հաւորում: Երկրորդ րամ վրջին րար մեկ փանրկ սոյի է, քան առաջին րամ: Այս րուց եղվում է մեկ քառորդի րոտման եղանակով, առաջին րամ մախալեղին «Քինգոյի» քանի «Քին» փանրկ երկուց րտրելով երկու ուրերդականի, րակտում է երկու փանրկ «ա-շար»- — 9.4.]

** Ամբաստեղ է, սակայն, նրպել, որ 1894-ը ասել ժողովածում արագրելու, թայս ոչ երգերը հավաքելու թվական է:

վաճակո՞ղ» զինվորագրությունն է: Հինվորագրություն վերաբերող խոսքերն այսպես ավանդ են փաստորեն երբեք դնելով, ուրեմն դա գրանց մնայալորեն կրտսարեակ ռոյն է զինվոր գնաստածի (կամ գնասուղի) մասին: *Մատչայ* (համընկալում է մաս՝ *սարիք, սարիք, սարքար* և այլ գոյություն) խոսքով այս ինչպե՞ստ ակնարկվում է սիրային ուրբեքություն կամ լոսի անամուտություն արարածը դարձած անձնավորությունը: *Մեր գիտնիք (գիտն — վնաս, կորուստ)* — մեր կորուստները: Այնուամենայնիվ է նրանակի ընդարձակ կատարվածը՝ սովորական «բառակալու» հիմնական բանվոր և ծավալում ու հանգստություններով դրան հակադրվող կրկնակալ: Հինվորագրային բանիցը հերթաբարձարան է մաս ասում: Կրկնվորում՝ արարեթական երկու ակտիվություն (2+3+2) կատարվածը, որոնցից երկրորդում, ուր 6/8-ամուց հասարակագ, ընդգրկելով երկու հավասար մտքով, բաժանվում է երկու 9/8 ակտիվների, րոնի է ունենում այսպես կալված «մտքի հարստարան» (տես վերջից 3-4-5 ակտիվներ): Գա հայ ժողովրդական երաժշտություն մեջ շատ արարածված 6-ը երկուսի վիտարեն 3-ի բաժանող դիրքի յուրարեակ «չըբո՞ւմն» է (երեք ակտեր «վերածումը» երկու ակտեր):

Երբեք կա մաս Երբեքը ժողովածուում (թ. 1649, այս հավորում թ. 45), որտեղ մեղեդի՛ն մանր, թայց երանգավոր «բարընթերվածքներում» է, և խոսքերը համեմատարար «խմբագրված» տեսք ունեն:

7. *Մայրի՛կ, ես գնամ եմ:* 318/2: Մասին դեմքով ավել «ինքնակենսագրական» ուր արարեթական երգ է, հարկասպես զինվորագրություն թե՛նայում, և գուցե այդ պարունակով գերելովան է մայրերին կից: Այս տեսքով է կոմիտասի ծնուգրով երկու երգ կա. աստիճանից մերկա 318/2-ը, որ փոքր, թայց էական պարտությունում մի այլ մասնագրով մեզ հասած Մե/88-Շ/187-ից (որ. Բ), այս երկու օրինակը հիմնականում մույ՛ն են), և երկրորդ՝ 325/18 (որ. Ե), որ ելե՛նային գարգայնություն աստուով աստիճաններեց հասնող է, թայց ծավալով ընդարձակ: Երգն ընդամենապես գյուղական աշտարների հորինվածք է և պատկանում է մրանց արվեստին ընթաց յուրարեակակ արտասանական ու: 325/18-ում դու ակտի պարզ է դրսևորվում, մի՛նչդեռ մերկա 318/2 և Մե-Շ բարբերակներն անհամամար մուգ են լում գյուղական (գեղականում) երաժշտությանը:

Ուշադրություն են գրավում ֆրագների վերջավորություններն իրենց մեկ փանկի աստաններում կրկնվող հնչյուններով (տես 3-4, 6-7, 15-16 ակտերներ): Բնագրում այսպես լիգաներ ղրված չեն, և հուզիվ թե դա մի պարտական վստայնումք է: Երան երևույթը, որ սովորական է հայ երգեր երգեթում (մասնավորապես ծրուրն երանակների ինչպե՞ստ, երբ խոսքի միևնույն վանկով երգվում է մի քանի ավարտում հարվածակ կազմված «... թայնան մեղեդի», ակտով, թայց համընկում է մաս գեղեկական երաժշտության մեջ: Գործնականում մեղեդիական մասն արարելիքները կարարվում են դասական վիճակ երաժշտության մեջ անընդունելի եղանակով կրկնվող հնչյունի հետ ծայրատեղը անմիջաբանից ընդհատվում է ներքի է սկսվում: Լույսիցան ակտավառեչ և մաս թաղը ծայրահասարակ կիսեղ երկայնք:

Մայրիկանակի Դ-Շ նշումը վերաբերում է դա վերին «մեղեդիական» մասը «դարձկանից», իսկ երգում երևան եղող 3-րդ արարածն ցածր արարեթական ղիս-

վան է որպես դիվանային փոփոխություն (համընկում է Դ-Շ-ի այլ «դարձկաններում»): Մասնական ծրուրնակ ինչպե՞ստ երգի ծայրահասարակի արարեթակ կիսի հարուստ է մերկայանում. հնչյունայնոր 3-րդ արարեթակի արարեթականներն այստեղ (ինչպես և Մե-Շ բարբերակներում) ծայրահասարակի փոփոխակունություն և, ըստ այժմ, գրանվորումն էական դեր են տրամաճում: Երանակի 1-ին մասնականություն մեջ ետարարակին ընթացիկ արարեթական է գրանում: Ըստ Լույսի՛ն ետարուն այսպես ոչ միայն «ամբողջ» է (մերանում է գրանական ակտի ընթարակն ընթացիկ մեջ), այլև միջև երանակներն անցնելը, դրան «հասնում» գրայնակը հնչյուն լոսվում է: Ել, այնուամենայնիվ, այդ ետարուն գրայնակն հնչյուն ինչ-որ չափով թուլացանում է րոնիկայի կայունությունը, պատե՛նց աստարակներ՝ մեղեդին րանել էլի երկու աստիճան ցած և ավարտել որդևական-երական րոնիկայով, ինչպես հասնալ որ րանի է ունենում մասն հնչյունակարգում ընթացող երգեթում: Մեղեդու մերկայական աստուով թայց ավարտները (Մե-Շ-ում վերջին հնչյունը մայրեն չի ձգվում) իրենց հերթին շարունակ հարթող րանը կան կայուն ավարտին անցնելու պատե՛նց են աստը բեղում (ի դեպ, դա մաս ընդերում է անցողի պարտական ընթացը): Բոլոր ինչպե՞ստ, երգը հայ գյուղական երաժշտության մայրահասարակին երևույթների ռասամասկություն համար հեղարքրական օրինակ է (տես մաս թ. 9-ը):

8րդ — հայեր կրե՛նք ձգվող թաղը, որ ճուխ համընկավ բերվում է փեսայի րմից:

Մայր — րմիցը երկնա կանամց գործածած ծածկույց:

Գա ի՞նչ թայց պատե՛ն այ թոքերդ, գայտո՞ղ— ընդամուր աստե՛րն ակնարկվում է հուզարար խմանքի և պարվով կենցարակարություն մասին:

8. *Կայմե՛ն ես վարդի հովին:* Այս խոսքերով սկսվող երգեր, թայց մերկա 318/3-ից, կամ մաս՝ 382/34, 725/27, և «Կայմե՛ն ես վանքի հովին» արարեթակով՝ 302/331: Թայց դրանք 318/3-ից արարեթ կունակ ունեն, խոսքային տեսքով բանաստեղծական կատարյցն էլ այլ է (Մե/134-ում իրավում տեսքով հենց այդ երեք արարեթակին է վերաբերում):

Լուսարային տեսքով կազմում են սիրային համաման լոսմանակություն ունեցող և այդ հիման վրա միայնակ համարում մեկ երկուտ և երկու բասարտուրը: Սկզբնական երկուտից կարճ 2-րդ երկնակային րոնը՝ «Այս, մանի ջան, ես դարիք են» չի փոխում երգի սիրային լոսմանակությունը: *Մայր* — մեղաբայ մուրկ կերտ. այս ինչպե՞ստ ակնարկը մարմնական գեղեկություն մասին է: *Կայմե՛ն ես սիրա-բայխա կամ բայխա-բայխա*, որ կալված է թուրքերեն մայի և հայայց հասկացությունների հետ և *բայխա-բայխա*-ն էլ թուրքմանվում է՝ մայրելով, հայ ժողովրդական երգեթում գործնականում մշտնական է՝ կանգնել ես անող, համարակալ, ի որ րոնիքն (և չես էլ մկարում, որ հագմվածքից մեջ անկանոնություն կա): *Շարվա՛ղ կամ շարվա՛ղ* — մայրն, ինչ որ լալակ (?): *Յայխա* — օձիք:

Երանակ — օրինակելիքնե՛ն՝ հոսում է ընթացում հիմնականից խոսակալ են, րակերում իրականական արարեթակներն արարեթ են, չեն կրկնվում: Մուրեկային կատարվածը երկերպ կարելի է թայցարի՛ն 1/1, 1/2, 1/4 և 2 4 րակեր, կամ 1, 2 և 3 րակեր: Երկու մեկ-մասնություններն էլ թայցահասարակ են մուրեկու հոսումությունը, ղիմանակ (շարժում) ընթացույց:

9. *Չին գլխի ֆաթեմ կերամ:* 318/4: Համիրամի հայր-
մի առապակիմ վերազրլոտ երգերիւ է, որոմբ բլորմ է,
որպես կամոմ, պարսային կերպովք ունն: Երկրորդ
«Յար արի» սիրային պարեթը առաջինիմ կրկն է
և որպես կրկնեթ, ընդ որում այլ միակցումը կազարկն է
ենն ժողովրդական միջավայր է: Ն. Միխայրայանի «Հայ
ժողովրդական երգերի հավաքածուի» քննադատականում
(«Մրադար», 1901, թ. 7, էջ 367) «Չին գլխի ֆաթեմ
կերամ» երգի մասին Լամբրտաղ գրել է «Ժողովածուի
միակ գոար հայ ժողովրդական» Տոսպ գավառի երգն է»:

Կոմիրասի գրամբմամբ այս երգի երկու տարբերակ
կա, երկուսն էլ սույն հարություն են (տես «Հորս երգ
Հողրթոթ ժողովածուի», թ. 46): Նույն եղանակն ունեն,
սակայն ամեն է մանր երկնային տարբերություններ,
որոնք ամեն մի դեպքում, մույնիակ մույնկարարողի
կրկնակի կարարման ընթացքում կարող էին գոյատև
և կարող են ավելի լինել: Դա վկայում է հայ գյու-
ղական երգերում երկնային գոմազել մամրումստներն
«անկերպ» տարբերակելու, բացմագավելու հնարա-
վորություն մասին, ինչն իր հեղինակ վկայում է հայ գեղ-
ջակի երկնային կարտությունների և այլ կարողություն-
ների համապարաստից ու սրերմարմառներն, ամեն
անգամ մի մոր ձևով դրսևորելու լայն հնարավորությամ-
ների մասին (այս իրողությունը Կոմիրասում արդեն փայ-
լում կերպով ցույցադրել է Հատիրում գրաստն երգերով,
Հևու, էջ 19-23):

ԲԱ-ԱԶ նշումից Բ ծայնդուանակը վերաբերում է
առաջին (ինքնակամ) երգին, քնն նրա 1-ին նախադա-
տության մեջ ենթադրվող տոնիկային սղ-ը դեռ համեմա
չի գալիս, իսկ ԱԶ նշումը վերաբերում է կրկներգին և
նշում է այդ ծայնդուանակի «յարվածքը»: Ճայնակարգա-
յին գոմեկ կառույվածքով այս երգը մնամ է 318/2-ին
(«Մայրիկ, ես գտնմ եմ», թ. 7), այն տարբերությանը,
որ այսպիսի 1-ին նախադատության մեջ նախորդային
տպակողությունն ավելի ցայտում է: Հայ ժողովրդական
երգերում նախորդը հնագույն ժամանակների մնացույն
է, որ հերթագայում շար հնարներում տարբեր միջոյն-
րով (նախորմ գոյացուող հնչումը հնեակողության վրա
«լածելով» ինչպես 318/2-ն է, մեղեդիական ընթացքը
«կտորեթով» ինչպես այս երգում է և այլն) «չեզոքա-
վել» է: Մյուս կարևոր տարբերությունն այն է, որ այս-
տեղ 2-րդ նախադատության մեջ եղանակն իջնում է
մինչև դորիական-էոլական հիմնածայնը: Եթե նկարի
ամենքի նաև ցածր՝ 5-րդ աստիճանը (որ չենք կարող
նկատի գալու), արանում ենք ծայնակարգային
ինքնուրույն (սլերերակված) հնչյունաշար, որը հաճախ
երևում է գալու «Ակնա շար»-ի երգերում:

Այս երգի առաջին նրարարակության մեջ(ԱԺ2,
էջ 27-28) 6, 10 և նախակերպի քակկումը վերջակներ
կամ (դրամիցի վերջինը բնագրի չնկատված վերակն
է): Կոմիրասի գրաստն խոսքային տեքստը բավակա-
նին ընդարձակ է, բայց պակասում է ավարտական
քառապոլը, որը պետք է պատերթ «թիմն ի ծովեն»
վերջական համերոյ մասին*:

10. *Հուրյոս ցամ:* 318/5: Տարբերակներից է լայնորեն
հայտնի «Հողայլո»-ի, որմ ընդհանրապես մարմանշում
է նուանդակն թոնույի շուրջպար: ԲԱ-ի ծայնակարգն
այս դեպքում ներկայայնում է կվիմբայանի «ժամդակ

եննակերով, բայց «առանց 6-րդ աստիճանի» մեղոր
հնչյունաշարը, որը մույնպես, ինչպես նախորդային
ընթացքը դորիական կամ լիդիական շարերում, հայ
մանուդի երաժշտության հնագույն երկայններից է,
հոգևոր երգերում չի համընկում, պակասակն է միայն
գյուղական երաժշտության մեջ, պարածիկն սուս ձևով
դրամ մտք աշխարհական երգերում (ներկա հայտարմ
կամ մնամ ծայնակարգի մի շարք օրինակներ, սեն
նաև թ. 103 երգի ծանոթագրությունը): Տվյալ եղանակը,
քնն կարճատև, բայց սկզբից մինչև վերջ ծայնա-
կարգային լարվածություն է պահպանում: Իմնամայնը
դրական է դառնում միայն վերջին քակրի ամենապոլը
մասում: Դա նաև եղանակը կրկնելու գործոն է:

Խոսքային տեքստը ժողովրդական սիրային երկպոլ
խաղիկներ են, մերթ երկտատարը տղայի, մերթ աղջկա
կողմից սավող սիրո կանչ, գոլք, խաղակամություն
(առանձին են մաս համապարաստակն կրկնակները),
ուրեմն, ընդհանուր առմամբ մեծերգիների փոխերգ է
երգչականի կրկնեթով: Բնագրում, նուրաների տակ,
բայի կրկնեթովը, գրված է մեկ վերջին երկպոլը:
Ներկա տպագրության մեջ այդ երկպոլը գեթերել
ենք իր պեղում:

Կոմիրասի 325/52-ի բնագրում կա «Հու տպոլ ցամ»
երգ, և այդ «տպոլ»-ն առանձին է գրված: Ներկա 318/5-ի
բնագրում «Հուրեթ» թայականությունը միայնալ է:
Մեզ թվում է, որ դա մույն «հողայլո» կամ «հողայլո»
թայականությունն է (բայց կա նաև՝ «հողայլ յար ցամ»
հողայլ = հողայլ: 318/5 «Հուրեթ»-ն 325/52-ի պարք-
յին պարզ տպոլերակն է, կա նաև 302/104 «Հուրեթ»-ն,
որ այլ եղանակ ունի: Մշակմամ մեջ Կոմիրասում այդ
«Հողայլո»-ն և ներկա «Հուրեթ»-ն գեթերել է մեկ
խմբերգում («Մեր բաղումը ճոնի ծառ», ԵԺ/3, էջ 83)
և երկու դեպքում էլ արտասանությունն ընդունել է
«հողայլո»: Հնարաբանական է, որ այսպիսի, 318/5-ի
եղանակի 1-ին և 3-րդ մտրիդները կրկնելով, մա
ամբողջությունը դարձրել է ավելի դիմամիկ՝ «կեանք»,
մի բան, որ հայ գեղականում պարեթերում արդեն
իսկ բնական երևույթ է:

Քամարը — եղբ, ավը, կողմ,
Նոմոթ քայն — հարմանախոսության նշան:
Երկար (լինում է նաև *խորտ, իրար, եղար, նաև՝
կողր*) — խոսքում, պայման, համածայնություն:
Մարտը կար նշանակում է ձևավոր կարով կարված:
Կզար շիրին — սիրում առջիններ:

11. *Գարուն ա, ձուն ա էկի:* 318/6: Հայ գեղյակ
երաժշտության այս նշանավոր մուտի մասին, հատկա-
պես նկատագույն միջոյններով առավելապես արտա-
հայտություն առաջ յերող դրա կարողության կապակ-
ցության, սակ ենք: Ավելիցենք նաև մտքի արտա-
կարգ խղարակծությունը, կենտրոնացվածությունը
մրանում: Կարևոր է, որ այս եղանակը Կոմիրասը
հայտնաբերել է իր հավաքական գործունեության
դեռևս վաղապոլն արդիներին: Բայի ներկա 318/6-ից,
կամ նաև այլ տարբերակներ՝ 302/17, 314/16, 325/89,
631/96, 725/30: Երգում պարունակվող հնչյունների
այնքան սակավարմանակ են, և լսող այնմ ամեն մի
առանձին վերջում հնչյունի դիր այնքան նշանակալից
է, որ վերջ թված բնագրերում երևան ենու լինել
գամբանդություններն անգամ իմաստ են ստանում:
Երգի յուրը տարբերակները կրկնվեն ու կհամեմատվեն
302 բնագրի կապակցությանը (նոր. 9): Այսպիսի միայն

* [Մեր կարծիքով, առաջին քողի վերջում կրկնության
նշանն ավերող է: Այն կարող է լինել երկրորդ քողի վերջում
— 9.4]

մշմեց, որ 1-ին փակերի երկրորդ սի-բեմոյի «անպարհեռութիւն» դրամից հետո շուրջով հաստարովն է Կոմերասի գրասեմյուս բաժնի փարքերակցութեամբ (Յրամայն աչոյ հնչյունը չկա): Իսկ երկի 2-րդ մախարասու-թյան մեջ հնչյունաշարի 5-րդ աստիճանի՝ ու-ի գեղար-վագործն խիստ պարզապարզամիտ մասնակցութիւնը (որն այսօրդ դեռ չկա), հակառակը, համեմատաբար ուշ գրած փարքերակցներուն է երևան եկել:

Բնագրում ձայնեղանակը նշված է Գ կորն և հայկա-կան ձայնամիջերուն ձայնակարգի 4-րդ աստիճանը գրված է փուշ-կիսկար (= դո-րեմոլ կամ կրած դո): ԳԿ ձայնեղանակի այդ ցածր կամ մուգիսկ «կիսախոր-մարիկ» ցածր 4-րդ աստիճանը (ԳԿ ձայնեղանակի փոմիկային օղակից դրա միակ փարքերիչը) հայ ժողովրդական երգերի կարտաման պրակտիկայում չի համընդհանրու, հոգևոր երաժշտութայն գործնականում էլ (գունն արևելահայերի շրջանում) սոլ-լա-սի-բեմոլ-դո-րեմոլ հնչյունաշարի գոյությունը խիստ կասկածելի է, եթե ամբողջ դո-րեմոլի փոխարեն պարզեցանք «մի փոքր իջելված» դո: Եստակնայի ԳԿ երգերուն ներառված այդ իջելված աստիճանի խնդիրը (մեր կար-ծիրով) հայ մուտոլիկ երաժշտութայն փեսայում մինչև այժմ չլուծված և դժգոյութեան խնդիրներէն է:

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

Ներկա գրառման մեջ քանաստեղծական փեքսըը կինգ երկտող է և երկտող կրկնակ: Ինչպես սույն ժողո-վածոսի մի շարք այլ երգերում, այստեղ ևս երգի հիմ-նական երկտողին կրկնված են նրա հետ ամմիջական կապ չունեցող փոքրիկ: Հիմնականը (սկզբնականը), ամառուք, 1-ին երկտողն է, որ կրկնակի հետ միասին մեքելայանում է երգի քանաստեղծական գաղափարի նախն հարկից՝ դժված սեր, ամմնական դրամա և այնքան՝ խորումը, որ երգի հերոսուտի համար համա-գոր է համայն բնութայն մեջ կարգաված ոտքերգու-թյանը՝ գարուն է, քայք ձյուն է և կել...

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

* Ի դեպ՝ Կոմերասի գրասեմ «Գարուն ա»-ի մյուս փարքերակցներուն այդ իջելված նշանը չկա, իսկ 5-րդ աստիճանի՝ ու-ի անպարհեռութիւնը 4-րդի՝ դո-ի որևէ իջելված վճանակներն քայքատմ է:

Ճամին փյուն ա պաղ-պաղ, Զիպարդա անուն ա դաղ...

Իսկ 2, 4 և 5-րդը թեև էլի փխտը համգամանքներ են հաստատում, քայք երգի բովանդակութիւնը շեղում, միտքը նուրայանում է:

Բանը նշանակում է կապ, քրի բանը — ոտոգման ցուրը կապակտ փեքը, առկի սկիզբը:

Մա՛խ կան սա՛ֆա — ուրախութիւն, բավականու-թյուն, հաճութիւն:

«Մի»-ում գեղերոված փեքսերի 3-րդ երկտողը՝

Յար, ինձ բնմուրստ արիր, — Լեւրդ իմնն գար արի:

որ այստեղ չկա (այդ երկտողն ամբողջանում է երգի բո-վանդակութիւնը), հավանաբար եղել է «Գարուն ա»-ի կոմիքսայան մյուս գրառումներում, դրա փարքերակցները կան ԺԻ-նում (փն, օրհնակ, էջ 547, թ. 3189):

«Գարուն ա» երգի կիննական երկտողը զանազան բնագրերում գրառված է՝ «ձուն ա էլել» կամ «ձուն ա արեւ» մուգնիմար փարքերակցներով: Կրկնեղը հայրմի է երկու փարքերակցով՝

Մի, մտնող, վա՛ն, ա՛յ յար, սապրայի քայնն,

(սապրայի՝ նշանակում է պարծառ եղած, պարծառ դար-ձած մարդու), և՛

Մի, յորճա՛, վա՛ն, ա՛յ յար, յար մարդու լեզուն:

Դարանում էլ նախն փարքերութիւն չկա (ի դեպ, երկուն էլ «Գարուն ա»-ին օրայիս են երգ-ամնեքի երաճ, նման երգերի վերաբերյալ խոսք կլինի մաս հաջորդ հատրում «ժամրային» ժողովածուի կապակցու-թյամբ): Խոսքերի կիննական մասի հաստատութիւնում իր հերթին ընդգծում է «Գարուն ա» երգի՝ որպես հայ գյուղական երգաստեղծութայն կարտայալ մմուշի նշանակալիութիւնը:

12. *Մյ փոյա մեր գեղերի:* 318/7, րե՛ն մաս 302/216 (նոր. Գ): Այն քայքառիկ երգերից է, որոնք երգվել են փարքեր ձայնակարգերում. այս դեպքում 318/7-ը լոկ-րիական հնչյունաշարով է (նշված է ԱԿ) և կիսապրոմային ձգտող հնչյունով, իսկ 302/216 փարքերակց իջելված 4-րդ աստիճանով փոյոգիական հնչյունաշարով (հայկական փեքնիմով ամհրաժեշտ կլինեն նշել որպես «ԱԿ գարտուտի») և ամբողջաբուն ձգտող հնչյունով:



Այսպեղ, սակայն, ոչ այնքան հնչյունաչարերի այդ փարթեությունն է կարևորը, որքան այն, որ թե՛ մեկ է թե՛ մյուս փարթերակը թովամրայկում են ծայնակարգային փոփոխակամության փարթեր. երկու փարթերակում էլ 1-ից մասնադատության մեջ ծայնակարգի 2-րդ ասորեանն ընկալվում է որպես «պարենիբալ» հիմնածայն, և առաջին փարթերակի 1-ին մասնադատությունը գոյացնում է մա-ծորի, իսկ երկրորդ փարթերակի մույց մասնադատությունը՝ մինորի փոփոխություն: Ահա, այդ մածոր-մինոր հակադրությունն է, որ զգալի զանազանում է երկու փարթերակների ծայնակարգային-արտահայտչական առանց այն էլ կալուսում երանգը:

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

*Այ փղա մեր գեղեցիկ,
Բերանդը օկեղեցի.
Կարմիր քարը փաշեցի,
Բոլոջ վերեն քաշեցի:*

էջ 314, թ. 1450:

*Ամպեղ և ամպի փակիմ,
Շունկըս ծընկանդը փակիմ.
Ես քեզ որդեղ սիրեցի, —
Սեխակի ծառի փակիմ:*

էջ 427, թ. 2314:

*Բարբուր ծառը բարձրոջ ա,
Սիրած յարը քաղցոջ ա.
Որ քու միտքըն իմնիկ էր,
Խի՞ չի ասիր՝ փախչոջա:*

էջ 213, թ. 656:

Հիմնական թովամրայկությանը սիրային երգ է, սիրա-յին «կշտամբանքի», կարելի է ընդունել մաս՝ կատակի երգ: Թեև վերջին երկու քառափողում հարկապես վերջին փողով երգն այդ թովամրայկությունից շեղվում է, այնուամենայնիվ, խոսքերի երկակն հաստատվածը հերկալ քառափողն է՝

*Ի՞նչ քաղա ես, քար չունիս,
Ի՞նչ թըմի ես, հով չունիս,
Երկնի որոջ ես, որոջի
Իջնելու ումոջ չունիս:*

Այդ քառափողը խմբագրված վիճակում դրված է մաս մշակված փարթերակի հիմքում՝

*Ի՞նչ պարտեղ ես՝ քար չունես,
Ի՞նչ քառի ես՝ յար չունես,
Երկնի թըջում ես դասել
Իջնելու հմար չունես:*

Կոմիտասի մշակելուով երաժշտության մեջ ընդգծված է փխտը, ուրեմն կշտամբանքի փրամադրությունը:

ԱԺ2-ում (էջ 29) 7-րդ փակերի «վարիանսը» սխալ է փեղադրված: Բնագրում փակերի վերևում գրված՝ այդ հավելյունը վերաբերում է երկրորդ անգամ մույց փակերի կատարմանը: Այսպեղ զեպեղեցիք իր փեղում: Բայցի դրանից, ընագրում և ԱԺ2-ում մուրամների փակ, փեքստի զեպեղման մեջ սխալմունք կա, որն այսպեղ ուղղված է:

*Քաշըմս կորթան — զեպիդ մարադ:
Թիրմա շալ — ձեռագործ թանկարծեք շալ:*

1920-ական թվականներին Երևանում, հարկապես գաղթական իդիդիցիներ շրջանում, պարաված էր այս երգի մի փարթերակ, որ եղում էին սիրային կատակի այլազան քառափողերով և «Երի, երի, յանդըն օյ, օյ» կրկնակով (արդյո՞ք մույցն է թե՛ «Էրվում եմ, վառվում եմ»), այսպես:

16. Աշխաթ

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

13. Դոն արի (Կուրդիկ ումիմ դեղիմ ա): 318/8: Դարերգ է: «Դոն արի»-ով սկսվող երկփողը կրկնակն է, երգն ավելի հայտնի է «Կուրդիկ ումիմ...» խոսքերով: Այսպեղ թեքված էինմական փեքստը մեկ երկփող է և երկու քառափող: Երկփողը թեքի շարադրություն է, Ժխ-ի դրա թուրը փարթերակները (էջ 180-181) քառափող

են և մեծ մասամբ «կուրդիկի» փոխարեն «ծառիկ» է, օրինակ՝

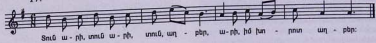
*Ծառիկ ումեմ, դեղիմ ա,
Իմ յարը ձեռ գեղիմ ա,
Հոյ ու մեծիակ շաք ումեմ,
Հոնմ յարիս ձեռիմ ա:*

Հնարավոր է, որ մերկա դեպքում «Կուրդիկ ումիմ» երկփողը «Դոն արի»-ի հեղ միասին կատարվել է որպես կրկնակ, մուրամներն մշկված է թե՛ մեկ, թե՛ մյուս երկփողի կատարման կերպը (առաջին երկու փակերի լիզաները), թեև կրկնության ճշան դրված չէ: Այդպիսի դեպքում էինմական փեքստը ստացվում է երկու, իսկ կրկնակը՝ մեկ քառափող:

* [Մեկ կարծիքով, առաջին փողի վերջում կրկնության մշան ավերտ է, սակայն, թեև անբաժնեկության կա կրկնելու առաջին փողը երկփողի նմանությանը, այսպ սեղք է այն կրկնել մույց խոսքերով («Այ փղա, մեր...») — Գ.Գ.]

«Դեմ» («տուն» բառի փոխարեն) քարթառային հնչյունը, ըստ Հ. Աճառյանի (Արժարական քառադրամ, 4, 428) հատուկ է Ալեդոյանի հայերեն: Հնարավոր է, որ Կոմիտասը երգը գրառել է մի գաղղարական մուսախեղույ (ի դեպ, մրա գրառումներում կա մաս նույն բառի դա-րարադյան «տուն» ձևը՝ 302/209, թեև այդ երգի մուր մշված է՝ «Ապարան»): 318/8-ում թեղված մնացած խոս-քերն, որ Արևելյան Հայաստանում տարածված սիրային բովանդակությամբ սովորական խաղերն են, քարթառ-յին հատուկ որոշակիություն չունեն:

17.



Կոմիտասի մշած «Առաջին ծայն»-ը համապարտա-խան է մաշգնյանի համակարգի ԱՁ «դարձվածք»-ին:

14. *Կայնել Ես՝ կաննում էլ չես*: 318/9: Այս խոսքերով սկսվող երևույթ այլ երգ կա Կոմիտասի գրառումներում, աս իր եղանակով միակն է: Այն դեպքում, երբ մյուսները ծորուն եղանակավոր են, այս օրինակը չափավոր ընթացքով է պարային կերպովածրով է: Չայանակարգը տիպիկ ԳՁ է՝ վերին կվարտային միտրո ոլորտով է և ցածր 2-րդ աստիճանով մածոր: խոսքերը՝ սիրային կարակախոսան գովեստ՝ մեկ երկրորդ է կրկնակարգային քայակախոսություններով է չորս քառադրող: Այսպիսի համադրության մեջ այդ երկրորդը կրկնակի դեր է պարանմուն, և, ուրեմն, կարտարան կերպը պեղը է լինի՝ ամբողջ անակակով մեկ անգամ կրկնակը (իր քայակախոսություններով հանդերձ), ապա հիմնական խոսքերի մեկ քառադրող (իննարավոր է «վայ լե, լե» քայակախոսությունների տրեղուն շարունակել հիմնական տրեքսը), ապա Մորից ամբողջ կրկնակը և այլն: Նույն երկրորդ մասնակցությամբ Կոմիտասի գրառումներում կա մաս տրի քառադրող, օրինակ, 302/288-ում՝

*Կայնել Ես, կաննում էլ չես,
Բոլիցդ անաննում էլ չես,
յա՛ր,
Եկար կզողուս անց կայար,
յա՛ր, յա՛ր,
Տեղ Ես՝ ճաննանում էլ չես:*

Ամբոյ — արարի բուրգան հղբը:
Մուրից — մարցի տեսակ:
Հավուզ — ավազան, *Լուսավորչի հավուզը* — մույնա-նուն կեղեկուս ավազանը:
Նամակուզ — մեքաթայա մուրք կտոր, մով:
Խաչիքը — գազաթները ():

15. *Ջան մազանի*: 318/10: Միայն բովանդակությամբ այս պարբերակ այն ձուլումերից է, որոնց տեսակը Կոմի-տասն իր գործունեության սկզբնական տարիներին ան-վանում էր «լե-լե», այդպես էլ նակագրված է 391/2ք-ում, որտեղ գրված է այս եղանակի ներդասանակումը (Կոմի-տասի վաղադույն աշխատանքներից): Ըստ Լուսյան, ան-ընդհատ կրկնվող մեկ նախադասություն է, որ պարի

Կուրդիկ (Մաս՝ կուրդիկ) — քրդյա անթու կարճ վերնազգեստ:

Բաղմանի — այգեպան:
Յոփոնի-թոփոն — խումբ-խումբ:
Համամ — փնս թ. 1 ժամերթաբարությունը:
Դաղ — ցավ, մորմոր, տարակալում:
Երգ եղանակով համդերն Կոմիտասի այլ գրա-ռումներում մույնուրայում չի համընկել: «Երևան քաղ մեկ արեի» խմբերգում (ԵԺ3/77) որպես հանգերը կա մի տարբերակը, որի մեղեդին ամենայն տարբերություն ունի.

ընթացքում ռիթմիներունայինյի առումով տարբերակվե-ն է: Կրկնման «ամբուսափելիությունը» առայց է գալիս ինչպես եղանակի ռիթմիներական առանձնահատկու-թյունից. կադանային տակտում սինկոպը պահանջ է աստջարում եղանակը հասցնել մինչև տակտային ուժեղ մաս, որն ինքը դարձյալ սկզբ է, այնպես էլ լարային առանձնահատկությունից՝ փոփոխակախոսությունը, որը փվյալ դեպքում հիմնամային քակարար չափով որոշակի չլինելու հանգամանքն է: Հնչյունաշարի չափազանց փոր-ժուրյան պայթաններում (երե միայն մեկ անգամ, թույլ մասում հանձնել եղող լա-մ մկարի չառնման, ունենց ընդամենը մի եռադույն սի-թեմո, դո, ռե) Կոմիտասի մշած ԴՁ ծայնիղանակը կարելի է մեկնաբանել առնվազն երկու կերպ՝ ենթադրվող այլ հիմնամային դեպքում Հոր-րոդը բուն ծայնիղանակ առանց հիմնամայինային ավադ-րի, իսկ սի-թեմո հիմնամային դեպքում Հորրոդը ծայնի «դարձվածք»:

Հնարքորական է, որ իր ներդասանված մեջ (391/2ք, փնս ԵԺ5, էջ 59), երբ անհրաժեշտ է դարձել եղանակին կցել լիահունց ակորդներ, Կոմիտասը երգի սկզբնական հնչյունը դիտել է որպես եռահնչյուն կվինդային կոմ, ուրեմն՝ սերտելով է (փոխադրելով ներկա օրինակի տուա-նությունը) ֆա մածորի զգալուն, իսկ վերջին տակտի մույն հնչյունը՝ որպես մակտորի մկարմամբ դոմինան-տային դո կվինդայնորդի հիմնական կոմ (կարելի է մաս ընկալել որպես վերոնաստարավորված տրեքնակ): Այլ կերպ ասած, այստեղ ես ասկա է լարային փոփոխա-կախության վերջ մշված սկզբումը կերպարան ներառյց, և այս դեպքում ես դա երգ շարունակելու պահանջ է աստջարում:

խոսքային տրեքսում որոշ աղճատումներ և պակա-ներ կան. քննարային «մի [տեղ] ոչխար կարծեր, մի տրե՛ գառները» տողը, որ կնքող է և ողջանկերին պա-կանում է անբողբական տրեքս ունեցող այլ երգի («Մեղ-ոնցը դուրս ելա»), այստեղ մեքը դուրս թողնելից, «Միտուն աղջիկ» տրդի գույլը չկա: *Վազ արի* (եռասյի՛ր, ճե՛ն քաշի՛ր) ինասպի հեղ ավելի, կսազեր երկրորդ տրդի *մ՛րնի Երևն արի* տարբերակ:

Նազանի — մուրք, վայելչակալում:
Ջահիրի բուրդը իրար ա — ճախարակի ամիլը պարվում է:
Ալպ — Ասի և Ջաղան արևելյան հեղիսի հերո-

ստի՛ն, հայ քահանայի աղջիկ, իսկական ամու՛նը՝ Մս-
րիան:

Արջու՛մ — մեծբաց:

Դարդու՛ս — վշտապան, վշտակիր:

Թո՛ղի-թո՛ղի — խումբ-խումբ:

16. *Պումուր աղջիկ, մի՛ թո՛ղի:* Հայ ժողովրդական երգի (կամ երգաբանակի) ինքնատրիպ և արտատրիպ մե՛նչ է: Խոսքերի 1-ին, հիմնական տումը երգում թերի է մերկայացված. կա 3-րդ համզագուրկ փողը, քայյ չկա 4-րդ համզավորվողը, և դրա փոխարեն հավելված է «օր, օր» կրկնակը: Երա այդն է երգված և մեղեդին, որտեղ ենթադրվող 4-րդ տողի համար «տեղ չի հարկապահ», քայյ այն արդեն անթողական է (ի դեպ երկրորդ կեսի հետաքրքրական մեքքին զարգա-
ցումով, որն առայ է թերում 4+6 դիմնակի կառուցվածքը): Միևնույն թմարում թերված մյուս երեք տրեքը քառատող են, և դժվար է ճշգրիտ կտանի, թե մեղեդու որ հարվածի հետ պետք է երգվեն դրանց 4-րդ տողերը:

Եսկի՛ դառնանք խոսքային տրեքայի փրայմանը:
Ժխ-ում կան երգի հիմնական տան 9 քառատող փարբերակներ (չէ 293-294, թ. 1289), բովանդակությամբ միշտ պահպանված է, փոխվում են մասնամասները: Անա դանցնից մի քանիսը՝

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թո՛ղի,
Բարո՛վ քու մարդը մե՛տնի,
Չե՛մ դժմե՛լի անիծե՛մ. —
Ուրե՛նդը քամին բո՛ղնի:*

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թո՛ղնի,
Բարո՛վ քու մարդը մե՛տնի,
Չե՛մ դժմե՛լի անիծե՛մ, —
Քամին լոքե՛րդ տանի՛:*

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թո՛ղի,
Բարո՛վ քու մարդը մե՛տնի,
Բան չե՛մ ըսե, անե՛ծք է՝
Ուրե՛նդը քամին տանի՛:*

և այլն:

318/11-ում թերված մյուս երեք տրեքը սովորական սիրային խաղիվներ են, և դրանցով ամբողջական տրեքսեր տիր կարակերտի թնույթ է ստանում: Դրապես, այդ երեք տան հարկանությանը որպես կարգակ կարող է ընկալվել մաս խոսքերի 1-ին տրիվ տումն է՝ իր «մարդը մե՛տնի, ուրե՛նդը քամին թո՛ղի» տողերով համեմեր: Դեռ ավելին. ԱժԻ-ում կա նույն «Պումուր աղջիկ, մի՛ թո՛ղնի» մակնդակատրայմը սկզբող երգ (Ս. Մելիքյանը «գրել է հիշողությամբ»), որի հիմնական երկտող խոսքերը՝

*Պումուր աղջիկ, մի՛ թո՛ղնի,
Շոյնա՛ր քան,
Բարո՛վ մարդը կե՛նեմի՛,
Որպա՛ր քան:*

հիրավի, կարակող են ասվում, իսկ եղանակն էլ 6/8-ով շարարված «վեր-վերի» պարային է (հետաքրքրական է, որ Աժ-ի կոմիտայան թմագրում 203/189՝ այս խոսքերից գրված է միայն առաջին տողը, և եղանակի գրառումն էլ կիսատ է թողնված):

Հայկական քառարաններում համդիպում ենք *դժմե՛լի*

կամ *դժմե՛լ աճե՛լ* դերբայի երկու տեսակի քայտարության՝ *խճայիկ, ափտասայ և չխճայիկ, չափտասայ:* Տվյալ դիպելները (վերը թերված օրինակները) առանձնահատուկ են նրանով, որ երգի հնդուք հերոսատուն ափտասայով հանդերձ, այնուամենայնիվ, անմեծն է, և դա, ըստ երևույթին, կարակի մի «գերտարմիր» արարակարություն է (թեև կարող է մեկնարանվել որպես «բռնուր կարակ», «թե իմանաս՝ հաս- մար է, թե չիմանաս՝ դանակ է՝ առածի հիման վրա): Սակայն, ժամոթագրվող երգի մեղեդին ընդհանրապես չաբ հեռու է Ն՝ պարից, Ն՝ կարակից, բնագրում գրված երեք սիրային քառատողերն էլ իրենց բովանդակությամբ չեն համապատասխանում մեղեդնին: Միևնույն մեղեդու թնույթը ու փրամադրությամբ գրեթե ճշգրիտ դրսևորում են առանձին վերջածու 1-ին հիմնական տան բովանդակու-
թյամբ՝ որպես անձեր: Այսպիսով, իր ժամրային պարկա-
մեղությամբ այս 318/11-ը ոչ թե կարակն, այլ իսկպպես անձեր է: Սուրայվում է, որ հայ ժողովրդական երգերում գոյություն ունի մասնավորապես սիրային անհաջողության հողի լայն հյուսվող «երգ-անձեր» երգաբանակը և այն պետք է դիտվի որպես սիրո քնարական երգերի թեմային մի մասնավոր ենթաբաժին:

Քայյ ժամոթագրվող 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 ըստ գեղե-
կական, այլ թեկուզ և գյուղական, քայյ մի աշուղի ինքնա-
կենսագրական պատում է՝ իրեն խաթած, իր սերը մերժած աղջկան ուղղված (մե՛տն աշուղական երգեր հայ իրակա-
մության մեջ սերելով են, հիշարակներ Չուլալ-ողիի այն կյակում մեռուչը, որ սկսվում է «Դու խոսք տվիր ինձանից չգափվիր» խոսքերով). մեղեդնի իր խոթող իրոք հեռու է աշուղական-պատմականից, իսկ միևնույն հնչյունի վրա երկար մնալով՝ արգասանելու ոճը (որ հայ ժողովրդական երգերում ծայնակարգի երևանքան հետաքրքրական դեպքերից է՝ սովորաբար յուրաքանչյուր «ստորոգյունմարային» լարվածություն կուտակող) թնավ չի հակասում աշուղականին: Գույնե երգ-անձերը, որպես ավելի անձնական ինքնապարտախաբում, առավել թուրոչ է հենց աշուղականին: Սակայն, եթե համառայմենք, որ այս երգն և ծագումով աշուղական է, անհավասար է ավելայմենք, որ թե՛ խոսքերը, թե՛ եղանակը կրել են ըստ ժողովրդականից, գեղեկականից գզայի ազդեցություն, ժողովրդական իրանց են ստացել:

«Պումուր աղջիկ» երգի թեմային-ժամրային պար-
կանեղությամբ մասին մեր այս մեկնությունները վերջնական համարվելու հավակնություն չունեն: Մեր մտապահն էր ընդգծել, որ մի շարք առումներով այդ երգը հայ ժողո-
վրդական երգարվեստի ուսումնասիրության համար հետաքրքրական նյութ է:

*Սեռություն անձի — սիրահարված լինե՛ն, տե՛ն թ. 18-
ում սեռություն:*

*Քյախուր — անհավար, անօրեն, պարտե՛լ «չարա-
կան»: ԱՁ եղումը վերաբերում է այդ ծայնեղանակի «դարձվածքին»:*

17. *Գութանը վարպտոսին:* 318/12: Բնագրում երգն սկսվում է «Գութանը վարձով փոսին» անձնաստ արտահայտությամբ: Կյր երգի քանակախոսակն աղբյուրներում տվյալ քառատողի այդ տողը միշտ կապված է «վարե՛ն» քառի հետ: Ժխ-ում (չէ 441, թ. 2414) կամ՝

*Գուգամը վարպետիմ,
Գուգամը վաղի փութիմ,
Գուգամն ու վարսն փութիմ,*

և ոչ մի «վճռավ փութիմ» չկա: Այդ ակնմայր սխալը, որ հեղափոխում էտմարասի մութ ոչ մի փող չի կրկնվել, ամենաձեռք գրամեր այսպիսի էլ ուղղել «վարսափութիմ» քար Ժ-ն-ի:

Բնագրի «Կարմիր խնձոր եմ քաշել, փարթի իմ աղոր փեսիմ» փողերի «աղոր փեսա» արգախայտությունը ԱԺ2-ում դարձված է «աղբեր փեսա», և հավուկ ճշում կա այդ մասին (փոխ էջ 32, 149 և 150): Փոփոխությունը միշտ չէ: Թեև հայ ժողովրդական երգերում «աղբեր» քաղը երբեմն գործածվում է յարի, սիրածի, սիրելյանի փոխարեն՝

*Այգլազ ստըմ անկել ա,
Աղբեր իր ժն թաքտել ա...*

*Ամերն եկավ շաղպեմ,
Ոտու տեռն որդակեմ,
Հոն եկավ իմ աղբեր՝
Այ ժն փակեմ խաւ,պեմ:*

քայլ, ամշուր, կամ մաս դեպքեր, երբ «աղբերը» իր սեփական «եղբայր» իմաստն ունի, ինչպես՝

*Խնձոր ունի՞մ կնձաւ ա,
Հոն թոբրն արծաթած ա,
Աղբերս ուզել, չորիք, —
Ասի յարոջ որված ա:*

Տվյալ դեպքում «Ի՞մ աղոր փեսա» արգախայտությանը երկաթասող աղջիկը խոսում է իրպեսզան իր եղբոր ամապա փեսայի, այսինքն՝ իր սիրտի, իր ամապա ամուսնու մասին, որին, որպես սիրո համաձայնության ճշան, ուզում է կարմիր խնձոր ուղարկել: Գեղեցկական երգերում երկաթասող, դեռևս չամուսնայած աղջիկն իր ամապա ամուսնուն անվանել է մաս «ի՞մ մոր գովական փեսա», «ի՞մ մանի փեսա», այդպես է մաս Ժ-ն-ում:

*Գուգամը վարպետիմ,
Հոզմ ա դիսել ակոպիմ,
Կարմիր խնձոր եմ թաքել,
Տարտ իմ մանի փեսիմ:*

Ամենը «գաղղմախոսության» մի պարզագույն օրինակ է սա:

Բնագրի խոսքերում կա մաս հերթյակ կիսար փունջ՝

*Կայնել ես մալի վերամ,
Բոյդ չիմար մառի մնամ:*

18.

Երգի եղանակը հեղափոխական է իր (2+3) + (2+3) կամ երկրորդ (3+2) կատուկովքով: Լուրաներում մշկած ԱՉ-ը համապարասխանում է այդ մայնեղանակի «դարձվածքին»:

18. *Արի, սիրուն:* 318/13: Այս սիրային-քնարական երգի խոսքերը ժողովրդական մուղիկներից վերածնված, ոճավորված են: Հեղափոխում ամոքողաձայնով այդ խոսքերին, Կոմիտասը քննազուրմ վերջին շոնս փողերը խազել է: Ավելի ուշ, ժողովրդական երգային ոգանավորների ռատմնասիրության համար նյութեր ընտրելու, նույն ոգանավորում դուրս է թողել վերջին երկու քառափողերը (390/12):

Ֆիդան — փունջ, չիվ, փոխարեքար: Որդահաս, գեղաստակ:

Եսիլ — ծառա, գեղի. եսիլություն — էլու ենթակայություն:

Մուշ լինել — հանդիպել: Բնագրում խոսքային քեքարի կարգադրման կերպը որևէ ձևով մշկված չէ: Լուրաների փակ գրված է միայն «Արի, սիրուն» կրկնակը: Մյա հեք, դարձյալ որպես կրկնակ, փոխեփոխ կարող է երգվել մաս երկրորդ «Արի, սիրուն»-ը: Ընդհանրապես այս երգում հիմնական խոսքերը և կրկնակները կարող են համդեա գալ փարթեր, քազմարեսակ հաջորդականություններով:

Ավատու է մեղեդի՞ն՝ մրամում հայ գեղեցկական մեղեդիակերպում ուսյիտնալ եղանակներից մեկի արգասավոր կիրառումով՝ որևէ հնչյուն կամ ինքնուրույն մեքրական փարթեր դեքրուման մեկից ավելի անգամ կրկնելով և դիմամիկական փարթեր երանգմեղով օժտելով, այդպիսի պարզագույն միջոցով սերտելը շարունակվող մեղեդիական գիծ: Տվյալ դեպքում սկզբնական ոն հնչյունը և դր-ոն ինքուրույնաբան քազմակի, քայլ փարթեր հետալորություններում կրկնվելով, ուրեմն և դիմամիկական փարթեր վիճակմեղում դրվելով, առայք են քեքում ոչ դե միապարտադրություն, այլ լարվածություն, որը, քնակամարար, պահանջում է պարպում, լուծում, ինչը և փողի է ունեմում այդ ինքուրույնաբան մայնակարգային օժանդակ հենակերի (վզիմարայի) մակարդակից առօրինամարար հիմնամայնի մակարդակին քերելու միջոցով: Արդյունքում գոյանում է ամընդմեջ եղանակավոր մեղեդի (рацессная мелодика):

Այս երգի մամր ձայնամիջերով գրված ելեքների մասին փոն ԱԺ2/150, քնդիմարուպես կարծալոն հընյուններին գրառումն կոմիտասյան սկզբունքի մասին ասված էր վերը (էջ 28-31): Մտորն մեղեդին վերադարադրում ենք այդ մայնակիչերը ստորականակի «արասած»:

19. *Յար, լե, լե* (*Շատի փակի՜մ հով քանի*): 318/14: Սիրային թեմայով պարերգ է: Խոսքերից զրված են հենց այս մեկ քառաբողոք և կրկնակը: ԺՆ-ում (եջ 280-281, թ. 1207) կամ այդ քառաբողո՞ք միջանցից քիչ թե շար գանգազանվող առնվազն յոթ փարքերակներ: Բնագրում, կրկնակի խոսքերում, վանկերի հաջորդակամության մեջ ակնհայտ վրիպակ կա (մեղեդու երկար-կոչակամ ինքուրուսիքան պեղեր է համընկնի ոչ թե «լե», այլ «յա՛ր» վանկի հետք), այսպեղ ուղղել ենք: Լակ բնագրի «գողին» անհասկանալի քառը վրիպել ենք «դոլին» քառով, ինչպես մաս ԱվՋ-ում է արված:

Սահրամ, մահրամա — թաչկիհակ:

19.

Յար, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 դե դում էլ իմ ցա - վեր մի յար, տա՛ր, լե, լե, լե, լե:

Տա - ոի տա - կի՜մ հով ցա - մի, լե, լե, լե,
 մահ - րա մեղ դո - դին տա - մի, յար, լե, լե, լե: D.C. al Fine

Տա - ոի տա - կի՜մ հով ցա - մի,

մահ - րա - մեղ դո - դին տա - մի,

յար, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 դե դում էլ իմ ցա - վեր մի յար, տա՛ր, լե, լե, լե, լե: D.C. al Fine

20. *Լուսնակ քակի՜մ թիծ է*: 318/15: Հանդարտ պարերգ է: Խոսքային փեքսղը, ցավոր, ինչ-որ կերպ աղճատված է հաղորդվել Կոմիտասի՞մ 1, 2 և 3-րդ «փոխեր» երկբողոք են, իսկ 4, 5-րդը՝ քառաբողոք, քայի դրանից, պարզ չէ առաջին երկբողոքի և մնացածի հայտաբերությունը: Այդ երկբողոք հենարավոր չէ ընդունել որպես երգի ընդ խոսքային փեքսղի 1-ին բուն: Ճիշդ է, հայ գեղջկական երգերի փեքսղում հաճախ են համեղիպում դեպքեր, երբ ընդ քառաբողոք սկսվում է ընտրյալ մկարագրությամբ, որին հետո միայն համադրվում (կամ հակադրվում) է այդ քառաբողոքի բովանդակությամբ Եակամ մասը՝ հերոսի ապրումը դրսևորող րողեբով, ինչպես նա շարադրված է, օրինակ, հեղոյալ քառաբողոքում.

*Այսոր մորը մորե՜լ,
 Լորե՜լ է, բուրե՜լ է.
 Յար, թ լուսնակ երեսից
 Ի՞մ սիրտը մղորե՜լ է:*

Դամաթ — քաժին, քախար:
 Եղանակը յուրաքանակ «միաթև» է, սպասվում է ճայնակարգի 2-րդ աստիճանից սկսվող մի երկբողոք, հակադրվող կամ հավասարակշռող մախադասություն ևս, քայի այդպիսին չկա: Երկակ վիճակում մեղեդին հարկապարհված է անընդմեջ կրկնվելու: Բնագրից չի երևում, թե ինչպես պեղեր է կատարվեն երգի ընդ խոսքերը, իսկ դրանց վանկերի պարունակությունը կրկներգի վանկերից պակաս է: Սուրբն շարադրում ենք ընդ փեքսղի մեղեդիայման հենարավոր մանրից երկուսը՝ մանր ճայնակիչերը, մախարող երգի մմամ, փոխարինելով խոշոր միջերկով:

և ընտրյալն այսպիսի մկարագրությունը լրացնում է քառաբողոքի հիմնական իմաստը կամ ընդգծում տրամադրությունը: Միմեղխե, այս դեպքում փեքսղի առաջին երկբողոք շարունակության հետ չի կապվում ո՞չ բովանդակությանը, ո՞չ էլ, ընդհանրապես, ոճով:
 Կոմիտասի թեքսղի մեջ կա մույմ երգի մի փարքերակ (367/1, գրվածքը Կոմիտասի մեղեդով չէ), որտեղ խոսքը ոչ երկու, այլ երեք փող է՝

*Լուսնակ քակի՜մ եջեր է,
 Բակն արնով արկեր է,
 Աջոք, թ քաղթ թալլուր է:*

Իմաստը ամբողջապես է, ցավոր, շարունակություն գրված չէ:
 Եթե անգամ մկարի ումեմամբ, որ սովորական պարերգերում փեքսղի մեկ փումը մուտայի կարող է միամգամայն ամկախ լինել, դարձյալ «Լուսնակ քակի՜մ» երկբողոք՝ որպես երգի հիմնական խոսքային փեքսղի

սկիզբ, չի քակարարում, ամբողջությամբ մեզ դա պարզապես ավելորդ է դառնում:

Աժ2-ում կազմող՝ Ա. Արայանն այդ փողերի մասին, մկարի ունենալով, ըստ երևույթին, դրանք ոճական գա- մազանրությունը բուն փքեքարի, միանգամայն որոշակի առել է՝ «Այս երգի փքեքարը բուն ժողովրդական չէ, քերես եղանակն էլ նույն որակի է» (Աժ2/150):

Այս «դաբարավճիռը» չափից ղուրս խիստ է և մուլմիսկ անքիվաքի: Գարեկին Մրկանժոքանն իր «Համով-հո- փով»-ի «Գեղեղական երգեր» քաժմուն գեղերդ է հե- փայլալ փողերը՝

*Լուսնակն ի քակն էր իջեր էր,
Քակն չողերով արտեր էր:
Լուսնակն իջեր վեր չըմին,
Մեռնիմ քո քույի քուլուրնիմ:* էջ 534:

Ժխ-ուն կա մաս՝

*Լուսնակն ի քակն էր իջեր,
Քակն արտեր էր արտեր:
Լուսնակն էր արտու ողոր,
Հնմ խորտոփիկ, հնմ քուլոր:* էջ 321:

20.

Լուս-նակն քա-կին ի - քել է, քակն ա - թե-վով ԼՁԳ-վել է:

Աղ - քի ա - ցու - նըր Սա - թի, քուս-նակն քա-կին ի - քել է,
Մեր քա-ղը ուսլ - մա-ղալ է, քուս-նակն քա-կին ի - քել է,

ճա-կա - սըրդ ու - կի շա - թի, քակն ա - թե-վով ԼՁԳ-վել է,
դու վե - թի քա - ղուլմ ա - թի, քակն ա - թե-վով ԼՁԳ-վել է:

Ձևային առումով միանգամայն «ճիշդ» կլինի: Մակայն, կրկնակն և հիմնական խոսքերի թովանդակության անխրաժեչը չափով կապի և, ինչու չէ, մաս ոճական միասնակամության քայակայությունը, այնուամենայ- միւ, զգալի կլինի:

Իճչ վերաքերում է եղանակին՝ մնկ մախադատություն է և այս դեպքում (ի փարքերություն թ. 19 երգի) համեմալարաքար ավարտում, համեմայն դեպա, երկրորդ, «պարապխան» մախադատության փակասն այսրեղ այնպես ակնմալոք չէ, որովհեպն 2-րդ փրազմ արդեմ փոխված, «պարապխանային» է: Այս եղանակը ևս «մախալարեակած» է հնարալոր ոքրժանկեչային կամ մուլմիսկ փոճայնական փարքերակումնեղով անընդմեջ

Իճչպես և՝

*Լուսնին էր քակնն ողոր,
Հնմ խորտոփիկ, հնմ քուլոր:
էջ 549 և այլն:*

Ի դեպ, մկարելի է և ա՛յս ուրամալորմերի «երկրո- դայնությունը», ինչպես և արնմդախայնական պարական- րությունը:

318-ի կոմիլդալայան շարադրությամք խնդր առարկա երկրորդ պեքը է ըմկալել ոչ թե որպես երգի հիմնական փքեքար, այլ որպես կայուն կրկնակն (և այն էլ, հավա- մաքար, որպես կրկնակն կեքը): Միայն թե, ինչպես շար այլ դեպքերում, այս դեպքում էլ մշված չէ երգի կարալրոման կերպը բուն փքեքարի և կրկնակի հաջորդա- կանության փեսակեքիք: Հնարալոր եմ կարարճան փարքեր կեքրպեր, օրինակ՝ կրկնակն ամբողջությամք երգեկույց հեքր (ինչպես գրված է), երգը կարալրել հիմնական փքեքարի և կրկնակն կամ երկուսնան, կամ մնկական փողերի հաջորդականությամք: Այս երկրորդ կերպը փոխալ հանգամանքմերում համեմալարաքար ավելի փրամարանական կլինի, երգը հեքրկալ ճնը կընդունի՝

կրկնելու:

Ուտումնասիրության հեքարքրրական նյութ է փալխս այս երգի և դրա վերը մշված, ոչ Կոմիլդասի գրով պախպամկած փարքերակի համեմալարությունը (այլ փարքերակն արխիվում ուչ ժամանակի մերդրում չէ, մախապես էլ դա եղել է Կոմիլդասի թղթերում, մաս՝ կրում է Կոմիլդասի ինքնագիրը մշումնեղը և դրան կից մկարագրված է համապալարախան խճրապարի շարժումնեղի կարգը): Մտորն այլ փարքերակը թերում ենք՝ քուլոք փալու համար այլ գայտական երգարվեստում համեմալարաքար քայառիկ, քայլ խիստ հերաքրքրա- կան այն երևույթը, երբ միևնույն երգը կեմքարակարում է ճայնակարչային փարքեր երամգալորմամք:

21.

367/1

Լուս - նակ բա - կին ի - ցեղ եր, քանց ա - թե - վով
լեց - վեր եր, աղ - ջի, քո քանտ քաց - վեր եր.

Մեղեղու ելնչային փարբերություններն այս դեպքում պետք է ճանաչվեն միանգամայն հնարավոր և «օրինական»: Դրանում կհամոզվենք, եթե հիշենք մեղեղիական փարբերությունները, օրինակ, Կոմիտասի գրառած «Կուժն առա» և Ս. Սևիդյանի՝ «Ջուրն առա ելա սարը» երգերում, որոնք ևս հասարակապես մեկ միասնական սկզբնադրուրիչ են ինչև (վերը առիթ եղավ) հիշարժելու մույն երևույթը ցույց ավել «Այ տղա մեր գեղեցի» երգի փարբերակները, որոնցում ելնչային փարբերություններն ամենչառն էին: Մեզ հեղարքորում է ծայրնակարգային հասկանալիների փարբերությունը:

«Լուսնակ քանին իջել է» երգը հայ երաժշտագրու-

թյան մեջ դիտվել է որպես փոյուզիական մածոր (այլ ոչ թե վերին կվարտային մինոր) ծայրնակարգի դրսևորում այն դեպքերից, երբ եղանակում գերակշռում են մուսյ փոյուզիական ելնչները (տե՛ս **Ք. Քուչմարյան**, Հայ մուսիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, էջ 523-524): Կոմիտասն այդ երգի ծայրնակարգը նշել է՝ Գ4: Նկատի ունի այդ ծայրնակարգի «դարձվածքը», երբ մեղեղին միտոր հնչյունաշարից անցում է կատարում մույն հիմնածայրի վրա խարսխվող, մեծապես սեկունդյա պարունակող հնչյունաշարի, շրջագայելով գլխավորապես հիմնածայրից տրեյսիա ցած և կվարտա վեր սահմաններում: Սի բնորոշ կադանսային հարված «Գ4 դարձվածք» ծայրնակարգի:

Գ4 դարձվածք

22.

(Շարակնույ, էջ 136)

«Լուսնակ քանին» երգի հնչյունաշարի փորձառավակության հետևանքով մրա հիմնածայրի կայունացումը թույլ է, և երգի լադային երանգը որոշողը դառնում է ոչ թե ավարտող հնչյունը, այլ ֆա—սոլ—լա—բեմոլ եռալարն իր փարբեր ոլորումներով (մույնակ այնպիսի տակտորություն է արեղծվում, թե հիմնածայրը ֆա հնչյունն է, և երգը հիմնածայրով չավարտվող, շարունակ կրկնվող մեղեղի ունի): Հենց այս եռալարի միտոր թեքումն է, որ լադային ցայտում կոմպրասար է արեղծում դրա և իր՝ վերը բերված փարբերակի միջև, որտեղ մույնպես լադային երանգը որոշողը ոչ թե փոյուզիական մի հնչյունն է, այլ ֆա—սոլ—լա մածոր եռալարը:

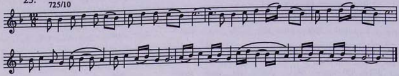
Միևնույն կամ մման երանակների մածոր և միտոր, կամ ծայրնակարգային առումով որևէ այլ կերպ հակադրվող փարբերակների գոյությունը ցույցադրում է ոչ միայն համապատասխան հնչյունակարգերի փոխկապվածության երևույթը, որ բնորոշ է հայ ժողովրդական երգերին, այլև գեղջուկի արեղծագործական երևակայության անկաշակնորությունը:

21. *Երկնքն անպել եր:* 318/16: Հայ գեղջկական երգարվեստում սիրային տեսավոր քնարակնություն բնորոշ մուլտիվերիչ է, երբ խոսքային և երաժշտական

բոլոր արտահայտչամիջոցներն օրգանապես փոխկապակցված, լիովին ենթարկված են միասնական գաղափարահուզական բովանդակության և որոշակի տրամադրության արեղծմանը: Դադային ոլիթն ինվոնայիայի հետ «համագործակցված» վերադրևորվում է զուտ երգայինի: Միևնույն ժամանակ եղանակի միանգամայն ամհամաչափ 7+8 տակտանոց կառույվածքը ծուլվում է մի իրեալական սահունության, ավարունության մըթնորդություն:

«Երկնքն անպել եր» երգի տակավորումը կոմպոսայան գրության այն դեպքերից է, երբ մեղեղու ամհամաչափ կառույվածքը «դիվարտայրել» է մեկ միասնական չափով ամորոջության տակարարածամունը: Երգի ընթացքում չափը փոխվել այս դեպքում, ըստ երևույթին, համարվել է ավելորդ քարոյացում, ուստի գրատողը «ստիպված է եղել» մեղեղին տակավորել մեղրական մանր միավորներով: Մտապելն են հավասարազոր մեղրական շեղվերով 3/8 տակտեր: Միևնույն այս եղանակի համար ավելի բնորոշ է ուժեղ և թույլ տակտերի հաջորդականության խոշորային մեղրը: Ստորի՝ երգի պահպանված մի այլ փարբերակ, որտեղ մեղրը խոշորային է, քայքայ ուժեղ և թույլ տակտերի հարյուր լրիվ լուծված 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
«անհարմարության» (չափի փոխելու) հետ, և այդ վերջ-
նական փարբերակը փյալ մեղեդու ամենաթմական փակ-
ավորումն ունի: Տարբերակների համեմատությունը
հեղափոխական է մաս հայ գեղեկական երգի ելևջային
«մանրոցների» «մախչազարդերի»: քնական բազմազա-
մությունը ցույցադրելու առումով:

Գյարդամ մշակման է պարամոն:

22. *Քամրակ եմ ցամեղ*: 318/17: Ռիթմանը ղեկիական
էությունը և կատարվածքով ընդհանրապես պարերգ է՝
երկրորդ ֆրազի գեղեցիկ ընդարձակումով (4+6), ինչը
որ հայ գեղեցիկ փարբերվածում միանգամայն անկաշկանդ
գոյացու, բնորոշ երևույթ է: Մակայն խոսքերը և «մա,
մա» կրկնակը հուշում են, որ կիրառվել է որպես կամային
դաշտային աշխարհային՝ քաղահանի կամ չամաքի երգ:
317/35 քննարկում (ուր. Դ) կա մույն խոսքերով և մնում
եկեղով (թե՛ն՝ փարբեր դիտում) սկզբով մի այլ պարերգ
(«Հոյնար»-մերթյ մեկը), որի մուր Կոմիտասի մակա-
գրությունը՝ «Մալիշկա: Քամրակի»: Բոլոր դեպքերում
համոզուր պարերգը և քաղահանի կամ չամաքի երգը,
երկուսն էլ «մերեմայակա» շարժման վրա հիմնված,
միմայնիցի շար հեռու չեն: Նկատենք և այն, որ քաղահանի
կամ չամաքի ըմբասցում, երբ կամային աշխարհայինը
թեթևաչանելու մակարակով երգում են, խոսքերը համախ
լինում են ավելի շար կողմնակի երևույթների, քան բուն
աշխարհային մասին: Միմայն, այս 318/17 երգի խոսքերի
գոնե առաջին երկու երկրորդներ ինչ-որ ձևով կապված
են փյալ աշխարհայինի հետ:

Ղոզա (արթ): — քամրակի կոնոն, *ղոզ ա՛* կոնոնել
է: Հնարավոր է նաև որ *խոզա* (կամ *խոզակ*) քառն է և
մշակման է հայտնաբերիկի հիմնված արթ, ընդհանրապես
անձնակ մնայած արթ (կա մաս *խոզաճայանք*՝ մուս-
խոսքերով խեղդված ցամեղ):

Ցազա — մոր:

Քիյան — մաբուրակ կամ ռեհան, մաբուրակի
արձար:

Պիյան — ուսերեն ռառաչա խոսքի՝ գինեմու:

Պիվան — դար, դարատարան:

Վերջին բողը հանգիցի դուրս է ընկած (Աժ2-ում
դարձված է «Կարմիր խնձոր, խաղերով»), քայն մնա
փարբերակ կա մաս ԺԿ/516-ում (Ս. Հ. Հայկունու
հավաքած նյութերից, Էմիմյան ազգագրական ժողովածու,
2, էջ 131):

Աժ2-ում (էջ 34) երգի մայնեղանակը սնալ է գրված,
քննարկում ԴԿ է:

23. *Սեր փամի փողը փոս ա*: 318/18: Ռիթմական
կերպվածքով և ընդհանուր բնույթով պարերգ է, մեղեդիա-
կան մեկ մախարատություն կամ, ավելի շուր, մեկ ֆրազ
(վաստորեն 3×6/8), որ պարերգային կիրառման դեպքում
պետք է շարունակ կրկնվի: Բայտաված չէ և այն, որ
այս երգը ևա, Մախորդի մնամ, գործածվել է մաս կամային
դաշտային աշխարհայինը թեթևաչանելու մակարակով: Խոս-
քերը, ըստ երևույթին, փարածված, ընդունված են եղել,
ԺԿ-ում կամ մի շարք փարբերակներ (էջ 202-203 և
434):

Երկրորդ քառաբողը թերես աղավաղված է հաղորդվել
Կոմիտասին: Աժ2-ում մասամբ սխալ կարդալով,
մասամբ ուղղված է այսպես.

Գնա աաս իմ մամին

Ջվան կապի դուրամին

Սքի ծծոց վեճանին,

Պանին կորած խիզանին:

Պահպանելով քննարկը, մեկ կամ երկու դուրս մնացած
փառել վերականգնելով և մեկ փառ փոխելով՝ կարելի է
առաջադրել մաս վերածմանն հնրկայ փարբերակը.

Գնա աաս իմ մամին

Ջվան կապի փուրամին:

Սքի (կամ Սոքի) ծծոց վեր կապիմ

Պանի կորած խիզանին:

Ջվան (կամ *չվան*) մշակման է պարան, մաս գոբի,
գուրկային թել:

Տոքան (կամ *տուկան*) — մաբուրան, իլիկ:

Սքի — աչ կողմի կամ *առքի՛* առաջքի, առջևի կողմի,
մաս առաջին:

Վեճանի (բոր.) — վերջինն, վերջինի:

Ծծոց վեր կապիմ — կալսած հայտնաբերիկը կալում:

Խիզան — ըմբամիք, գերդաստան, ըմբամիքի մանր
երկխաները:

Խոզան — փն՝ Մախորդ երգի ծանոթագրությունը:

Աժ2-ում մայնեղանակը սխալմամբ ելված է՝ Բ2:
Քննարկում Դ2 է գրված և նկարի է առնված այդ
մայնեղանակի մաժոր «դարձվածքը»:

24. *Լե, լե (Ախ, իմ կամակոթ շիրմակի)*: 318/19:
Սիրային կամակերպ է: Թե՛ խոսքը և թե՛ եղանակը
գյուղական-ժողովրդական երգարվեստի հետ ամենիջական
կապ չունեն, գյուղական մուրիկների օգտագործումով
քաղաքում հորինված ու փրատված երգերից է: «Կամա-
կոթ շիրմակի»՝ ղեճվարիականմայի արտահայտությունը
(թե՛ աղավաղված չէ) մեք ոչ լիակատար վարատության
քայտարում ենք որպես կամաչալում կամ կամաչակոթան

փորձարկյա և համարում գեղեցկագույն կամ գունավորված դեմքի մասին մի ակնարկություն:

Ճայնակարգն ընդհանրապես բացառիկ է և քիչ թե շար ընդող է քաղաքային ժողովրդական և աշուղական մեմուշներին (այդ մասին ասված էր վերը, էջ 149, տես նաև թ. 120 «Վարդ կոչիկ» երգի ծանոթագրությունը), քննադրում ծայրեղանակի ԳՉ նշումն ըստ երևույթին րինել է «արտաքին» ավյալմեղից* սակ հնչյունաշարի կազմությունից: Նման հնչյունաշարով ծայնակարգը Քեք իրրև հիմնաձայն ունենար սուլ—լա—քեմուլ—փի—դո «հարմոնիկ» քառալարի 1-ին սարիճանը, միայն այդ դեպքում ԳՉ նշումը քայտարված կլիներ: Հարյուն էլ հենց այն է, որ հիմնաձայնը ֆա—մ է, քննադրում մեղեդու նախավերջին մի հնչյունը մուլմիակ քարծրալսման նշան է կրում, ինչն անվիճելիորեն հաստատում է ֆա—ի տոնիկային նշանակությունը:

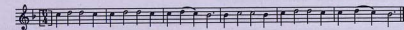
Այս երգի քաղաքային—սավանդարական լինելու մասին է վկայում նաև զարդհնչյունների խտությունը (ի դեպ, երգի 6-րդ տակտում դրանք ամսպանելիորեն վերանում են, կարող էին լինել և այդպեղ): Ժողովրդական երգերի խոսքերի ուսումնասիրության մպատակով ութվանկանի ուրանավորներ հավաքելիս Կոմիտասն այս ուրանավորից վերցրել է միայն 1, 4, 7 և 8-րդ երկտողերը*:

1950 թ. հրատարակության մեջ (ԱժՉ, էջ 35) այս երգի քանակիում ամհասկանալի և ավելորդ ոեքեմուլ է դրված: Բայի դրամից, քննադրում 5, 7, 8 տակտերի մանրագիր նուրաները, որ գործածված են առաջին տակտերի համապարտասանն նուրաների մեման, պեղք է լինեն ոչ թե ֆորշազ, այլ մախչազ, ինչպես այսպեղ գրել ենք:

25. Այ իմ յարս: 318/20: Միրային—քնարական երգ է: Խոսքերը գյուղական սիրային խաղիկների այս կամ այն չափով ճշգրիտ կամ խաքարված հյուսվածքներ են, առաջին երկտողն, ըստ երևույթին, պեղք է ծառայի

* [Տեղափոխ երկու տողերը 7-վանկանի են: Որպեսզի երգվեն, կաթելի է առաքարել հերթապարտությունը: Սա ու ցու խոսք սիրտնեղք, էս ինչ մուշկուտ թարև արեցինք: — Գ.Գ.]

24. 302/12



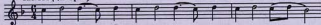
302/246



304/35 (Հասկան)



325/118 (Հասկան)



որպես կրկնակ: երկրորդ քաղաքյղ հերթալսյուն Կոմիտասը դուրս է թողել երգից:

Եղանակը, որ ավելի հավակնում է քաղաքային—սավանդարական լինելու, ԳՉ-ի տիպական օրինակ է (կվարտային օժանդակ հենակներով և քարծ 2-րդ աստիճանով մատրո): 6-րդ տակտի և 7-րդի վերջի սուլ հնչյունները ԱժՉ-ում (էջ 35) լա—քեմուլ են: Հնարավոր է, որ հավակնական նուրաներից փոխադրելիս այդ սուլ-երը համարվել են քննադրի վրիպակ (թեև ԱժՉ-ում այդ մասին որևէ ծանույուն չկա): Պեղք է ասել, որ լա—քեմուլով ևս ու թերևս ավելի, քան սուլ-ում, մեղեդին իր քննական ճոսական տեսքն ունի:

Բախյա—քախյա — տես թ. 8 երգի ծանոթագրությունը:

26. Յար, վայ լե, լե (Եղ Կարոյի չուխի ծաղը): 318/21:

27. Տարյի դեղի գողը: 318/22:

Կոմիտասյան տերմինով ասած* ծաղրական երգեր են, այդ ծանրի քիչ պահպանված և ըստ այնմ առանձնապես գեմհարվող մուշկուները: Երաժշտագետի գրառումներում համոզիպում ենք կատարելիցերի գամազան տեսակներ: Մրանք այն տեսակն են, երբ խոսքային տեսքը հիմնված է թվարկության և թվարկվող «օրյակներին» համարության վրա. երգում ներառվում են մեկ, երկու կամ մի քանի անձնավորություններ, երբեմն որոշակի տեղավայրի քննալիներ և մեղմորեն «ձեռք ամուսն» նրանց: Այս դեպքում երկու երգն էլ մեմապարի ոչթմային քնույթ են, հնարավոր է կատարելիս ուղեկցել են նաև պարային շարժումներով: Ճայնակարգի նշումը համապարտասանում է Հարակնույի րում Առաջին կողմի ծայնակարգին:

28. Ղարիք են, մոր եմ եկել: 318/23: Միտր երգ է: Վերը, թ. 18 երգի առթիվ նշված նրա մեղեդիակառույցման օրինաչափությունները կարելի է տեսնել և այս երգում: Նույն օրինաչափություններով մեղեդին կառույցված է նաև 302/246, 302/312 (հար. Գ և Դ), 325/118 և 304/35 (հար. Ե և Ձ) երգերում, որոնք այդ առումով կարող են համարվել ներկա երգի այս կամ այն ձևով ու չափով զարգացած մեղեդիական տարբերակներ:

խոսքերը երկրորդը են՝ մերթ փոյայի, մերթ աղբկա կողմից ասող: Կարելի է մկաբել մաս քառափող կառույ- կածքի հեքքեր:

Յաղոթն նշանակում է թաշկինակ:
Գյուլ — ծաղիկ, վարդ:
Օրդակ — թաղ:
Լազ — սազ:

Ռեքսիտ — անբախտ, անհաջողակ:
Սկզբնական երկրորդ «Լարիք են, մոր են եկել...», կրկնակն է: Հիմնական փողերի «մեղեդիայան» կերպը բնագրում անդրադարձված է (այդ փողերը վաճկների քանակությամբ կրկնակն փարքեր են): Արդևի հա- վանական մեղեդի մեկը՝ մամրագիր ծայնամիշերը ա- վորակամի վերածած.

25.

Աղ - քի, ա - նու, մոր Տի - րուն,
պա - զգմ տաս աստ օտ ծու, րուն:

Գա - ռիք են, մոր են և - կել քե - զի աղ - քիկ,
մի յա - լուխ գյուլ են դըր - կել քե - զի քե - զի:

Անշուշտ, հնարավոր է մաս մեկ փող հիմնական խոսքի հետո մեկ փող կրկնակ սկզբունքը, առաջին մասխաղատությունը կարող է դադար առնել մաս ծայնա- կարգի 2-րդ աստիճանի վրա (դր):

Ձայնակարգը Հորտոզը ծայնի մածոր «դարձվածքն» է: Ի դեպ, բնագրում դրա ձգվող աստիճանը, որ երգում ընդամենը մեկ անգամ է երևան գալիս, այն էլ Հորջուզով (մեր փոխադրությամբ՝ Լա-ն), միկրոխրոմատիկ բարձրացման նշան է կրում:

29. Ձան, յարտ ցան, քո ստփոյին: 318/24: Սիբրային թեմայով լուսավոր քնարական երգ է: Ինչպես մի շարք այլ դեպքերում, այս երգի կարարումը նա սկսվում է կրկնակից, և բնագրում նուրաների փակ էլ միայն կրկնակն է գրված: Հիմնական խոսքերը, ամենայն հավանականությամբ, պետք է երգվեն մեղեդու 1-ին մասխաղատությամբ, երկու փողի համար նույնը կրկնելով: Սաղոց նշանակում է սեր: Հակի — մերաղադրան: Ձայնակարգը Մուսիկո ծայնի նշանակի «դարձվածքն» է:

30. Դե յար, յար: 318/25: Որքան էլ ծավալով հա- մնար, սա հայ գյուղական «թոնոյի» շուրջպարի եղանակի մի հնարաբերական տեսակ է. մեղեդու երկու մասխաղա- տությունները (այս դեպքում՝ քառապարհներն Ֆրագմերը) լրիվ ինքնուրույն են, միմյանցից փոխվն անկախ՝ յուրա- քանչյուրն իր ծայնանատան է, իր քնորոշ հանգածան ունի, և կարարման ընթացքում թվում է, թե միմյանց շարունակություն չեն, այլ երկու պարող խմբերի մի յուրաքանչև փոխկան է, սա իրենմ է առում, մա էլ՝ իրենը: Այլ մտաշնորում այդ ինքնուրույնությունը փող է գրվում մաս հիմնական երգի և կրկնելու կամ կրկնակի խոսքերում (երբ, մասնավոր, դրանք ալարարում երկ- փողերով են կազմվում), և երգիչներ կամ երգող խմբերից ամեն մեկը ձեռք է բերում իր մաս խոսքային առանձին փրամաբանությունը:

Շուրջպարի երգային կարարման փարքեր տեսակները մշտապես հնարաբերի են կործարարին: Քայն ճրան առանձնահատկ գրադիպել են հիմնական մաս եղանակի և կրկնելու կապակցության կամ դրանք կապակցելու ձևերը: Նա հայտնաբերել է, օրինակ, այն ձևը, երբ

պարայնությունը «բաժանվում» է երկու մասի, ենթակամբերից յուրաքանչյուրը, մասից մի երգարաբաժին սկսելը, մյուս ենթախմբի հետ կարարում է մրա երգած վերջին վաճ- կեթը (մեղեդիական համագածի սահմաններում), և այս- պիսով գյուլնում է շրջալսված փոխերով (ամբիթում): Իր փնդրումներում հանդիպել է նույնիսկ այնպիսի օրինակի, երբ երգի երկու մասխաղատությունը կարող են կարար- վել և՛ հաջորդաբար, և՛ միաժամանակ (այսինքն՝ այդ մասխաղատությունները գյուղայու ենթագիտակցության մեջ միմյանց մեղադրակ են ծագել): Սկարի ունենք «Լազը սանք իմ յարի» երգը (302/321, 366ա, 366բ), որ իր ելնչային մյուսով կարող է համարվել այս, ծանոթա- գրվող եղանակի մի փարքերակը: Սակայն, մերկա «Դե յար» պարերի եղանակը որոշ առումով դրա «հակա- ոսակ» ձևն ունի, և, ինչպես ասելիք, Ֆրագմերը միմյանցից փակարար անկախ են: Այսպիսի ձևն ավելի քան պարը օրինակ է ելնչային մույն կապակցություն ունեցող «Սաղը նա են» պարերը (302/245), որտեղ երկու Ֆրագմերի միակ փարքերությունը դրանց վերջավորություններն են (ընդամենը՝ մեկական հնչյուն), որ յնորդում են դարձյալ սեկունդային հարաբերությամբ, ինչպես մերկա պարերում է:

Ծանոթագրվող երգի խոսքերն անհնարական (այլ ոչ գյուղական-ժողովրդական) հորիմվածք են կարականայի քնույրի: Ա փառ «եղանակ» բառը մյուս փնդի համակա- րաթանս փղում ժողովրդական «հավանք» (= «օղե- րը») արդիսայությունը է (թրք. hava-ից է, որը նշանա- կում է օղ, մաս եղանակ): Յուրաքանչյուր փողից հետո պետք է հնչի «յարտ ցան» քայնակաշարությունը, թեև քնարում, ինչպես և ԱժԲ-ում, նշված չէ: ԱժԲ-ում (էջ 123) մաս այս երգի Ա փառ վերջին փողը սխալ է կարդացված, և Աժ նշումը վրիպակ է: Բնագրում ծայն- դանակը գրված է ԲՁ, և ըստ Կոմիտասի՝ մեղեդու ենթալրվող («պարանիցիալ») հիմնածայնը սղ-ն է, որ այսպեղ քայնակ է, և դիմող հնչյունը՝ ու: Քանի որ մեղեդին այդ հիմնածայնով չի ավարտվում, ուրեմն Կոմիտաս այն դիպել է հենց որպես շարունակ կրկնվող:

31. Քախա գյուլ: 318/26: Շուրջպարի կարականի երգ է: Հիմնական խոսքերը շար որոշակիորեն աղջկա և փղայի փոխերը են, այսպեղ այդպես էլ շարադրելիք:

Ամբողջությամբ հիմնված է երկու մեմբրոզի և խմբի փոխերգանքության վրա (ամֆիֆոն խմբական կրկնորգ)։ Բերված մեղեդին և խոսքերը միայն կրկնորգ են մեղեդայնում, հիմնական տրան երգվել կերպ քննազուտ տրված չէ։ Հավանական ամենապարզ ձևը կլինի. նախ կրկնորգը երգեն բոլորը (թեթև երկու անգամ), հետո մեմբրոզները հասցորդաբար, մեղեդու միայն առաջին ֆրագմը երգեն միանգամայն չորսական տող. Մրանց երգանդությունում ամեն յոթս տողից հետո ընդմիջի խումբը՝ կատարելով տրվ կրկնորգը։ Խոսքերի Գ տրան 2-րդ տողում այսպես, ինչպես և ԱԿԷ էջ 5 և 123-ում քննարկ «ամկիրթ»-ը դարձված է «ամկարթ»։

Բախյա գյուլու դըրմըզի՝ նշանակում է պարզելի կարմիր վարդը։

Աղա — սովորական, հասարակ տղա։
Տաղա — իշխանազուն, ազնվազարմ։
Թույլ գյախ — սրտախլ-դաբարկապարզ։
Մի սր քյիթ լանճակը՝ դու էլ ասիթ մի մարդ ես — պնդել է հասկանալ՝ մի հասարակ շոր ես հագել և դրանով հպարտանում ես։

Միսունը սարադա — միտունար գավակ։
Քույա — ցուլի, անտառից քեղված, վայրի. անընդրել, կռակի, մաս ամենաչալ իմաստով, հիշեմք «քուլեյի» արտահայտությունը։ *Քուլություն* — կուպություն, ամենաչալություն։

Դ տրված քննազուտ խազած է, ՀԱՆՍ/50-ում կա այդ քառատողի հետևյալ տարբերակը՝

*Դուքամնոց հույս, հույս,
 Գուքամնոց տակը քո ա.
 Բաճի գտուքում աննս,
 Բեպի աննոց տոլ ա։*

Քոլ — այս դեպքում՝ մայառ, արմատ։
 Մեղեդին առավել պարզ ու համայնակ կառույված ձև ունի։ Գրվել է նմօտարի, որ նույն ֆրագմը մի շարք տողեր երգվան գործնականում տրեղի կունեմային այդ ֆրագի մանր տարբերակումներ, կապված թեկուզև խոսքերի շեջարդությանը կամ մայադատության որևէ անդամը շեջելու ամիրածեղություն հետ։ Նման մեղեդու այլ մեուլներում 1-ին կամ 2-րդ ֆրագի սկզբնական երկարակը կրկնվում է, և այդ միջոցով քառատակը դարձված է վեցտակը։

Ճայնմուսակի Դ-ձ նշումով մկարի է առնված Չորրորդ ծայնի «դարձվածքը»։ Այստեղ և ճայնակարգի ձգտող հնչյունը (լա) քննազուտ միլեդոխորմուստի քարծրայնում նշան է կրում։

32. *Ճորարով քոս ա գայի*: 318/27: Ընդհանրապես սիրային քննաբական երգ է։ Բնազուտ, մուգամերի տակ, խոսքային հիմնական տեքստը պայմանականորեն գրված է «ես, մա» վանկերով, որպեսզի ցույց տրվի «Հրես եկալ...» երկտողի կրկնակ լինելը և դրա կատարման տեղը։ Երկտող կրկնակի այդ առանձնացումը մաս հուշում է, որ երգը հարմարեցված է շուրջպարի, կատարողներն են՝ մեմբրոզի և խումբ։

Բուն խոսքային տեքստի Ա տրված Կոմիտասի գրառումներում հաճախ է հանդիպում (օրինակ՝ «Էս առումն Գրել է գայն» երգում)։ Բ տրան 1-ին երկտողը՝

*Ղամիշում դամ միջին,
 Արջում չարխա միջին...*

ժն-ում (էջ 437) հետևյալ տեքստ ունի՝

*Ղամիշ եմ դայխա միջին,
 Արջում չարխա միջին...*

Շար երևոյթին երկուսում է մեղավորում կա, և այդ երկտողի սկզբնական տեքստ եղել է՝

*Ղամիշ եմ դայխա միջին, (կամ դարդա)
 Արջում չարխա միջին...*

որ մտարվորապես նույնն է, թե՛

*Երգմուտի երգեն եմ, (քայն)
 Ճախարակի մեքարսըմ եմ։*

Ուտում (կամ այլ կերպ՝ հոտում) նշանակում է հույն, այստեղ խոսքը կունաղական հայերի մասին է։ Պարերգը հիմնական և իրենալային խոսքերի փոխներբառիանման հեքսաքորական մեուլներից է։

33. *Արազը հեջարայել* ա: 318/28: Հարավար երկրի աշխարհագրական մեծություններից Արազը թեթև ամենայն ավելի համախ է տեղ գրել հայ գյուղական երգարվեստում։ Կոմիտասի գրառումներում կամ այս խոսքերով սկզբող առնված իմն երգ։ Դրանց ֆունն են՝ արագ, թափով, «վեր-վերիանման» պարերգեր և պարչ, համարյա քննաբական պարերգ, պարային դիթամական կերպվածքով պարզազույն երգ (քառիս մասնավոր իմաստով) և հակերն կամ ծավալում, ավելի կամ պակաս զարգացված արիողային-եղանակավոր երգեր։ Նույն խոսքերով երգվող մեուլների այդ բազմաբնակությունն իր հերթին վկայում է խոսքերի հուզական մերգործում լիցի մասին։

Հայ գյուղային իր երգերում Մայր-Արաքսին դիմել է որպես իր արամադրությունների ու գզայունների հավասարի վկայի, նրա հետ բաժանել է վիշտն ու ուրախությունը, րագնավող ու վայելի։

Մամուրգավող երգի խոսքային տեքստը երեք ինքնուրույն խաղիկների միացում է (մտարվորապես այն, ինչը Ա. Արեղանյան դիտում է որպես «երգերի գաղափարում խաղերից», տե՛ս նրա «Ժողովրդական խաղեր»-ը, Երևան, Բ, էջ 366) և այս դեպքում համեմատաբար հաջող է իրականացված։ Դրանցից Ա քառատողն արդեն Արեղանյան ինքը մեկնաբանել է (նույն աշխատությունում, էջ 331)։ Բովանդակությունը շար չի փոխվում, եթե այդ տեքստը ընդունենք որպես նուստում ամբողջություն. մայր-գեղի «հեջարամարդ» և ճանապարհների «կոչարամարդ» բնույթում մեք մարդկանց համար այս թե այն կերպ ստեղծված դժվար կայությունը համարված է երիտասարդ գեղջկանի արտասպալի վիճակը. թեև ուղղորդող շարայել են, քայն հեռու տեղ մա արդեն վաղուց ունի իր սիրածը, նրան է կարողել, նրա մոր է ուղում մնալ և հարավար գեղբայր մամիխ և խնորում (3-րդ տրան «Կատարը քուտակ հեծել են» խոսքերով Կոմիտասի գրառումներում կամ մաս մի ամբողջ շարք ինքնուրույն երգեր)։

Մեղեդին թեև հիմքում պարային դիթամական կերպվածք ունի, քայն ըստ էության երգայելի է (բառեսեսես), մաս հուզական. քաղկալած է մեկ թեպիկ (և դրա կրկնորգ-լրացումից), քայն ոչ երկու, համարվող կամ հակադրվող։ Ժողովրդական երգի ամենապարզ, «ամենամիամիտ» ձևն է, որի դեպքում երգողի և լսողի ուշադրությունն առավելապես գամվում է խոսքային տեքստի բովանդակության վրա։

Իր քանակական և ուղղություններում Կոմիտասն այս առանձնապես ուշադրավ երգին մի քանի

անգամ է հանդիպել, քայլ մտա գրառած մեղծմանը միանայից ելե՛քային էական արտորեություններ չունեն (դա ակնարկում է եղանակի «ի սկզբանե» ունեցած ակարգում կերպարանի մասին): Դրանցում, սակայն,

մասնավորապես Ա Ֆրակի «կամակոր» կշռույթը և անբողոքայան քնդիանում մեղրական իրադրությունն զգալիորեն արտրեր են: Արտրն՝ համեմատությունը.

26. 318/33 (28)

Ա - բա - զը հեշ - տա - ցել ա, յա՛ր.

Ա - բա - զը հեշ - տա - ցել ա, յա՛ր.

Ա - բա - զը հեշ - տա - ցել ա, յա՛ր. մամ

Երկրորդում փակագծերումը ուրվագրային վիճակում թողած սոսկ մի փորձ է, որ մարտակ է ունեցել եղանակի մեղրական շեշտերը հմարավորին չափ համաձայնեցնել խոսքերի ժողովրդական առողջամտությանը՝ «Արագը հեշտապել ա»: Այդ արտրերակները կլինեն Գ (382/11, որ մուշական է 631/33-ի հետ) և է (725/7) հազորներում: Ներկա 318/33 արտրերակում, որ գրառումներին հմարակցն է, 10/16 փակագծերն ունեն երկրեսակ՝ երկմասամի և եռամաս կազմություն. փակագրվող շարադրության մեջ դա մկարի ենք առնք:

Քուգ ա թուն՝ — ստույակալել է:
Ջարդու կամ քանրուլ — մակարի խոպուպիլը:
Քուգ — փոշի:

Առ մշումը վերաբերում է Ա ձայնեղանակի «դարձ-վանքին»:

34. *Քարակ մեջքին քանար սիրեր*: 318/29: Խոսքային փրքաքը քաղաքային սազակարական և պարզապես ճայն կենցաղային երգերին առնված խայտարեքը փողերի պարահական հավաքածու է, մաս քնագրում շարադրված է խմբազարական որոշակի թեքություններով և անուշադրության սխալով՝ «մեջքիդ», փոխանակ՝ «մեջքիս»: Քայլը եղանակը փառապանել է գլուղական երգի և կոմպոզիցիոն կարևոր հարկանիշներ, և՛ քնդիանուր ոճական մարտություն: Այդ եղանակի և այլ խոսքային փրքարի գուգադրությունը կարող է հետաքրքրություն հարույթել հայ քաղաքային ժողովրդական երգի քնագրվածում Կոմիտասի գործունեությանը շրջանում և դրանից առաջ փրդի ունեցած երևույթների, օրինակ՝ քաղաքային ժողովրդական երգի ելե՛քային աղբյուրների և ոճական խայտարեքներում ուսումնասիրման փրեսակերից: Ամշուգը, այն դեպքը որ քաղաքային կենցաղի առանձին արտահայտությունները մտքը են գործել գլուղ և համդես են եկել առաջա երգային կենցաղում: Հակասակը՝ այսպրդ գլուղական եղանակն արհեստականորեն հարմարեցված է քաղաքային կյանքի փրեսակ խոպարահամը կենցաղի «փրեսակություններին»: Քանի որ եղանակի և խոսքերի փրկա գուգորումը քակական քոնագրոսի է, հմարավոր է դառնում, մի կողմ թողնելով խոսքը, եղանակը գմահարել առանձին վերքար: Իսկ եղանակը իրը հերպրըրական է, մամականը կատույթ: Երգի վերջին հնչյու-

նը, որ կարող է քվալ ամիրավայրերն կարծեցված, իրակամում այդպես կարճ էլ է լինում, և այս դեպքում դա է, որ առաջ է քերում մեղեդու փրմից փում շարունակականությունը: Ձայնեղանակի մշումը՝ Առաջին ձայնի «դարձվածքն» է:

Աժ2-ում (էջ 40 և 124) խոսքերում մի շարք փոփոխություններ են արված, եղանակի առաջին փրակը սխալ է կարդալված, կրկնվող հարվածը սխալ է քույլ փրված, ինչպես և ուրամավորի կատույվածը սխալ է մերկայալված: Բնագրում ևս կրկնության վերջին մշանը սխալ փրել է դրված: Այսպրդ շարադրությունը ճարքանակի է՝ կրկնության վերջին մշանի փրդն ուղղված*:

Յուպինեն (ոուս. աճճա) — շրջապեսաքը, շուպինեն (ոուս. աշճճա) — կարճ մուշարակ:

Յուլա — քնդիանրակախ՝ գրդը, պոռավամամ թույն, այս դեպքում (կարակով) ամիսեք, ամմիր:

35. *Պարեզումը խաղես ստում*: 318/30: Սկզբունքորն մմամ իրավիճակ է մաս այս երգում. խոսքային փրքարի 1-ին փումը միանգամայն աշուղական ոճով ու համգով է, իսկ հաջորդ փրքերը: որ փրաղապահական այլ կատույվածք, այլ ոճով ու չափ ունեն, գլուղական երգարվեստի են գալիս՝ այս կամ այն ձևով պահպանված կամ աղմարված:

Մյուս կողմից, թե՛ առաջին և թե՛ հաջորդ փրքերը, առանձին-առանձին կամ միասին վերքար, ոչ քնդիանուր՝ ոճական, ոչ էլ մասնավոր՝ փրամադրության առումով ամմիցական կապ չունեն եղանակի հետ, իսկ եղանակն այս դեպքում էլ քնդող գլուղական է, հետաքրքրական ու արքեքավոր: Բավական է ասել, որ այսպրդ հնչում է

* [Ռ.Ա. դիտությունում առաջին փրդի վերջում դրված կրկնության մշան մասին իրավայի է: Սակայն ուրամավորի շարվածքը հակասում է հնմից իր՝ խմբարդի կողմից արված դիտություններին: Այն պիտք է լինի այսպես՝

Քարակ մեջքին քանար սիրեր,
Չունս գալում են, թեք խոսքանում են:
Յուպինեն ախ, շուպինեն ինն սիրեր:
Չունս գալում են, թեք խոսք պարեզ են:

Այսինքն, ինչպես Աժ2-ում:
 Արքին երկրորդի քնդունակ փրքերակն է՝
 Պարեզ ու դրվանի մեջք, յար... — Գ.Գ.]

«Գարուն ա, ծուն ա արև» երգի եղանակի կրկնակային հատվածը գրեթե մուլտոբանդան (քննազուրմ 6-րդ փակերի երկրորդ ծայրամիջը մասխապես դո է եղել, մարփերով դարձված է սի-քեմով):

Նկարագ նշանակում է բամբասանք:
Հրեանի քուխք օրորոյ — անձնք է (արդյո՞ք «գավակներ յունձնա»):

Կամ մաս այլ վայրերում հավաքված փարբերակներ, ինչպես՝

Հու քնճանա ճնոչ անն,
Վրջ վերբ արճի ճոխք ցորոտայ:
(«Ազգագրական հանդես», ք. 9, 89, Վարանդա), կամ՝

Ով իճճանից քեզ տաի,
Լիք օրորոյ վրջ փճանի:
(Ե. Լալայան, Երկեր, Բ, 453, Գանձակ):

36. *Ունջինար, յար, յար:* 318/31: Ձաղաքային կենցաղի քառասյալաչորի որոշ փարբեր մեծաքաղաքային գյուղերի այսպիսի սիրերգերում երևալու մասին չար է ազվել և գրվել: Կարևոր է շեշտել, որ «ունջինար» (ինձններ), «շլակակ», «շուակակ», «սապար» և ուստերմից կեանք այլ բաները գյուղական որևէ երգում հանդիպելիս ոչ մի չափով չեն որոշում այդ երգի գոյացման ժամանակը: Որպես կանոն, այդպիսի երգերը գոյություն են ունեցել այդ նորամուծությունների չար առաջ՝ իրենց արմատական խոսքերով, եղանակներով, ժանրային տեսակով, կենցաղում գրադելլայած իրենց տեղով ու դերով: Ի դեպ, փակ դեպքում (այս երգում) խոսքը ինձններին տիրապետելու մասին չէ. «ունջինար» հնչող բառն այստեղ սուկ քայակամուտություն է՝ համգավարված մուլտոբան հնչող ու հնարովի «թունջինար»-ի հետ:

Երգի փորք-ինչ պարզ ելնչային փարբերակները (այլ ազդեցությունը ինչևէ է կատարման եղանակից. համարմանար մաս տեմպից, քնույթից) կամ 302/36 և 325/199-ում (իս. Գ և Ե), դարձյալ քաղաքից եկած նորամուծություններով՝

Ես յանը ոսքի, էն յանը ոսքի,
Ձաղցրուն կտանն՝ հազինը յուրի:

Այս երգերը սերտ շղջափման ներքին ունեն այն երգաբանակների հետ, որոնք Կոմիտասն ամվանում է (թեև ինչ մասնավորեցնում) «լե, լե» կամ «խաղ»: Սրանք հարկապես երիտասարդական խաղերգեր են, որ ավանդական եղանակներից փարբերակվելով, գոյացում և կատարվում են ստորյա կենցաղում, առանց որևէ «լուրջ» մայիսդրայի, առանց հուզական կամ ընդհանրապես հոգեկան որևէ մասնավոր պատմության, կարող են ուղեկցվել պարով կամ ոչ, քայլ միշտ պարային ոճով ունեն: Իրենց այդ հարկաբաշխմամբով, ինչպես և խոսքերը հեշտությամբ փոխելու կամ փարբերակելու հարկաբաշխումը սրածք մասամբ հիշեցնում են ուսական չափադրվաները: Ընդհանուր քնույթով և ելնչային կատարվածքով մերկա 318/31-ին հարազատում են մաս 325/209 և 325/211-ը. Կոմիտասի նշակած «Մեր քաղը ծառ ա», «Իմ յինար յարին» (ԽԲՃ, էջ 146, 147) և այլն:

318/31 երգի գրառումը, դարերով դրա ոճմանկան կատարվածքից և փարբերակների համեմատությունից, պետք է ընկալվի «քրիվիսի մնամ» 2/2 չափով: Ձայնեղանակի նշումը՝ Առաջին ծայն «դարձվածք»:

37. *Այ անուշ:* 318/32: Խոսքային տեքստը հեղաքրոցըրական է ժողովրդական խաղիկներում կրկնվող երաժշտական կատարման ընթացքում տեղի ունեցող համպարտաստից փոփոխություններ ուսումնասիրելու տեսակներ են: Այ 1-ին և 3-րդ տողերը հասարակ կրկնակներ են, միևնույն ժամանակ Ա քառասյալը ամբողջությամբ ընկալվում է որպես կրկնակ (կամ կրկնեղ): Բայց կատարողը, կարծես անդեսելով սկզբից սահմանված կրկնակը, գործ է անել դրա մեկ տողը միայն, այն էլ ազատ, երբ «միտքն է եկել»: Տեղի է ունեցել չիանգալորվող տողի հետարքրքրական տեղաշարժ, և սպասվող «կանոնավոր» կոմպոզիցիան կամակարգ մտով «թարմացվել» է: Թերևս «Այ անուշ, լե» տողը, տարբեր տեղեր անսպասելի երևան գալով, պետք է ակամջ շոյի:

Ժա-ում կան այս երգում ընդգրկված խաղիկների մի շարք փարբերակներ (անշուշտ, առանց «Այ անուշ, լե» տողի)՝ էջ 578, ք. 3408, էջ 399-400, ք. 2107-2110, էջ 367-368, ք. 1864: Եղանակը շուրջափառի է, գրված է միայն 1-ին մայիսդաստոյունը: Կոմիտասի ԲԶ նշումը նշանակում է, որ մաս հիմնամայինի հնչյունը համարել է այստեղ քայակալող սողը: Այս դեպքում թեև մաս նշանակում է, որ մեղեդին դիտվել է որպես ամբողջությամբ սուկ առաջին կեսը, որը կիսադադար է առնում հեղյունակարգի 4-րդ աստիճանի վրա:

Իսի — այգի:
Ուրբերը յննն փուշ — ուրբերը չիչուրվեն:
Գլուխ դնեն, կանք — գլուխ խոնարհեն (ծըն-բարեկեր) և գանք:
Չնոր — ուր:
Չի — ինձ:

38. *Արևի մտ:* 318/33: Առաջին տունը որևէ տեղական քառասյալների իրողիկանք է, մյուս երկու տունը ժողովրդական փարածված քաղայկների «վերածնակում» են. երգողին անհրաժեշտ է եղել յոթ վանկանից տողերը վերածել ութ վանկանույն, և մաս գյուղական սոցիալական քնարերգության այդ նշանավոր ճնուշները (2-րդ և 3-րդ քառասյալները) մի կերպ կապել է իր սիրային «խնդիրներ» հետ ու տողերի այս կամ այն տեղում, ուզում ենք ասել՝ մաս տեղիմ կամ ամբողջի, շարադրության մեջ խցվել է «յար» վանկը:

Նույնպիսի մասը մաքուր ոճի գյուղական պարերգի եղանակ է՝ պարզագույն «քառասյալ» կատարվածքով, լծորված ավարտամասերով: Առաջին կեսը միջնադար է առնում «քնական» (ամբողջաբուն) ձգվող հնչյունով, իսկ երկրորդն ավարտվում է հիմնամայնով: Այսպիսով է «մաժոր — զուգահեռ միմոր» փոփոխականություն:

39. *Կայնել ես այն-բայն, յար (Ինչն էր անուշ):* 318/34: Այստեղ մուլտպես, ինչպես ք. 27 երգում, նույնպես մաս կերպի սկզբնական խոսքերը փոխարինված է «մա, մա» քայակամուտություններով՝ սույն պարու համար «ինչն էր անուշ...» կրկնակի տեղը երգում այն փարբերությանը, որ այս դեպքում վանկերի քանակությանը դրամ համընկնում են երգի բուն խոսքերի հետ: Բայց դրամից, կա մաս քնարի ծանոթագրություն՝ «Յուրաքանչյուր տողից հետո կրկնել «Ինչն էր անուշ...»: Այս մեղրոյակ ութմասայինից «մա, մա»-ները երգում չափեր է հնչել, քննազուրմ խոսքերի մեջ գրված էլ չեն, և մենք մուլտպես դրամը դուրս բողոքեցինք:

Այս երգում և ժողովրդական բանաստեղծության 7-վանկ տողերը դարձված են 8-վանկ, քայլ մույն «յար»

վանկը այսպիսի «հավելված» է կանոնավոր, հիմնական վանկերի միասնական է, ի վերջո, գեղարվեստորեն արդարավանդ: Բանաստեղծության ամեն մի տողը երկու անհավասար կիսատողերով կազմված երկնակով շարունակությունից անջատվել՝

ինչն էր անո՛ր՝

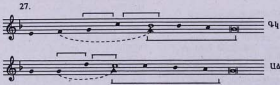
Հայտնագործ քաղի բյուրյուղը:

խոսքային ամբողջական տեսքի կառուցվածքը դարձրել է ոչ սովորական. առաջ է եկել եղանակի 6+8 տակերի ղեկավարված կառուցվածքը. ընդ որում՝ 6-տակերը երգվել են միայնակ, 8-երը (կրկնակը՝) խմբով: Կարելի է ասիտասա, որ երգի հիմնական խոսքերի եղանակը (վերը հիշատակված 6-տակերը), ինչպես մի շարք այլ դեպքերում, այսպիսի է՝ միասին է, երգը մեկ ամբողջ դասերում, այսպիսի եղանակը պետք է չորս անգամ կրկնվի պոեմի երգչի եղանակը երգել երկու անգամ, քերտի 1-ին և 2-րդ տողերով, ապա՝ կրկնակը (մեկ կամ երկու անգամ) և ապա անցնել քերտի 3-4-րդ տողերին: Այնուամենայնիվ, այս երգը, որի խոսքերն էլ ժողովրդական բանաստեղծության օրինավոր մակարդակի վրա են, հայ գյուղական երաժշտական քնարեգության փրփիկն է լավագույն մեղուներից է. հորինված է համեմատաբար ընդարձակ հիմնածավալով, ու թեև ձայնակարգը, ինչպես երգերին մեկ է Կոմիտասը, ԲՀ է (կվինտային օժանդակ հիմնակներով միմյուր «առանց 6-րդ սարիճամի»), քայլ մեղերի կառուցվածքը ենթարկվում է կրկնած քառասարերի կոմպոզիցիայի կանոնին, և այն՝ մի առանձին, ինքնարիպ եղանակով. սուլ—դո և դո—ֆա քառասարերը միմյանց կրկնում են ուն և սի-քսնով կապող հնչյունների «մթջ-ճողոթնայամբ»: Ի դեպ, մեղերու հնչյունային դասարկված գծանկարը՝ սուլ—ոս—դո—ֆա—ոս... կարծես իսպաղանյան լեռների երգավայրեր է վերաբարդում: Նաև ակնհայտ է այս եղանակի կրկնելույն մասնադասության մեծամասնությունը (ըստ էության՝ արարելուս) բավկենդրամի «եկեր քերտեր» երգի (315/13, կենդանիվ Ք հապորում,

փն՝ մաս ԵԺ3, էջ 39) եղանակի կրկնակին, որը (այդ վերջին երգը) դր ոճով խիստ բնորոշ է (յստ Կոմիտասի՝ «Մշո ոճ») և պարկասների հեղություն ունի: 10 և 12 տակերում մասը ձայնամիջերով գրված սի-քսնով—դո և լա—սի-քսնով ընդհարումները միասնական «մեղեղնատարական» հնչյուններ են, պետք է գրվեն սովորական ձայնամիջերով (եթե դրանք ընդունեն որպես զարդիճայուններ, կրկնակներ, որ ուն—լա և սուլ—դո թոխյեքները մեղեղու ոճից «դուրս են ընկնում»):

40. Միքելե եմ սնն երեսին: 318/35: Այս սիրային-քնարական երգի խոսքերը հայ ժողովրդական պարավանդ խաղիկներից են, ավելի հաճախ համոզվել են հայքրաններում կամ վիճակի մասիններում: Հնարաքրական է, որ Կոմիտասն արդեն այդ փրփինների ուղարկություն է դարձրել գյուղական երգի փոխային «քարտանդին» (փն՝ մուսուրների փակ զեղեղված հեղինակի ծանոթագրությունը), ավիսու, սու այս դեպքում խոսքերը համապատասխան ձևով գրի չի առել: Միջնդեռ եղանակները՝ Երիսակի և Իղդրի՝ երկուսն էլ գրառել և համարել են, ուղարկություն է գրավել այն, որ «չափը թուղովին համապատասխան, եղանակը այլ է»:

Կոմիտասյան այս խիստ հակեր ղեղողությունը որոշ մեկնարամանս անմիտեղություն է առաջ բերում. թեև երկու եղանակն էլ հոսում են միմյուր հնչյունաշարում և նկեչային կազմությանը միմյանցից չար հեռու չեն, քայլ զայն էության իրոք այլ եղանակներ են: Դրանց զանազանությունը զայսպիսի մի կարևոր գործոնը հենց ձայնակարգը է. առաջինում, որի վերին սահմանը ձայնակարգի 4-րդ սարիճամն է, և ուր առկա է ստորին ամբողջանուն ձգող հնչյուն, նկեչային մանրամասները օժանդակ հենակներ են դարձնում փրփայիկի հնչյունը, իսկ երկրորդում, ուր վերին սահմանը 5-րդ սարիճամն է, նույն ինքն իր վրա է վերցնում կոմպոզիցիոն հնչյունը, և այդպիսով դրանք ձայնակարգի անհամապատասխան փոքրեր փակվողություն են գործում:



եղանակների այս զանազանությունն արդեն ճշգրիտ ցույց է տրված դրանց ձայնակարգերի հեղինակային նշումներով. առաջինի համար Կոմիտասը մեկ է Գ4 և քնարական օգրագրոծել այդ ձայնեղանակին բնորոշ միկրոտոնային փոշկվավար ձայնամիջը, իսկ երկրորդի համար մեկ է Գ4՝ նկարի ունեմատով այդ ձայնեղանակի դարձվածքը:

Իսկ երկու եղանակները միմյանց համապատասխանեցնողը, ըստ Կոմիտասի, դրան համեմատ ընդհանուր ուրբային կառույցն է և, մասնավորապես, նույն 4+6 տակը ձայնային կառուցվածքը, ինչը հայ գյուղական մեծամ հոսանակների համար բնորոշ և առանձնապես գնահատելի հատկանիշ է:

Թեև հայ գյուղական երգաստեղծության (մաս՝ կապարման, փարբերակման) արդյունում եղանակն ու խոսքը, որպես միտքն առաջ շարժող փարբեր, գործում են ընդ-

համրապես միասնաբար, քայլ երբեմն էլ դրանցից որևէ մեկը «առաջ է ընկնում» և մյուսին իր եղևից փռամ: Նման դեպքերում (ինչպիսին մերկա երգերն են), ա-վորաբար, երաժշտական միտքն ու զգայությունն են թելադրում քառակուսիությունից «դուրս ընկնող», քայլ զեղարվեստորեն արդարապես անհամապատասխան: Մեկ զուգակազմ մասնադասությունը մյուս՝ կենդանակազմ մասնադասության հավասարակշռող և դրանով ամբողջությունը «ոչ սովորական» դարձնող երգ ուրբնողի ստեղծագործական նուրբ զգայությունը արդյունք է, միասնական ուսուղիական սրամտության, հնարամտության մի դրակություն, որը հայ գյուղական երգահանին, առանց որևէ կամեամբանման, է՝ մաղբելի, և՛ հարկել է: Ասկայն, ղովյալ երկու երգերի համապատասխանությունը որոշող այդպիսի կառուցվածքն այս դեպքում առնչվում է մաս մրանյուն խոսքերի ուրբանարական

վերջադրման նույնպես «արտասովոր» մի առանձնահատկությամբ հեք, որը թեև հայ գյուղական երգերում սակավադեպ է, քայլ նույնքան հեռաբացրած հարկանիչ է. դրանցում հիմնական խոսքերի փաղաչափությամբ որպես կանոն 4+3=7 է, քայլ երկու փաղեքակում էլ 1-ին փամ երկրորդ փողը նշանակում մեկնարամված է որպես 3+3=6.

*սի-րեկ եմ սեմ / Ե-րե-սիմ
ո՛հ-համ թերմ / Ե-րե-սիմ*

(այլ դեպքերում համդիպել ենք նույն 2-րդ փողի 7-վանկ մեկնարամում

ը-ո՛հ-համ թերմ / Ե-րե-սիմ:

Սրանով երգի 1-ին և 2-րդ երաժշտական մասնադասությունների միջև առաջ է գալիս հակադրություն, և դա նույնպես արմատ է լուծված. 2-րդ փողի վերջին վանկը մեղեդիում ընկնում է թույլ ժամանակում, ուստի հաջորդ ուժեղ ժամանակի հենյուժին «սարկոլարար» ընկնում է «լե» վանկը, և քանի որ այդ «լե» վանկը եղանակավորվում է ամկայուն հենյուժում, իր հերթին ճերս է քայուն մյուս լե-լե-մերին, և երաժշտական մասնադասությունը դառնում է վեց փակը: Արդյունքում՝ երգի մեղեդիական խոսքային արխիտիկությունից այդպիսի «կոլորումներ» (7 և 6, 4 և 6) քնակամորեն իրենց հեք թերում են թարմություն, աշխուժություն:

Այս բոլորը մոլորություններ են, որոնք այդ երգերը գրառողն արդեն իր գործունեության սկզբնական շրջան-

ներում չավ էր նկատում և իրավայտորեն դրանց ուշադրություն էր հարկալայնում:

Սե՛ն նրե՛սի՛ն — այս դեպքում խայճ երեսին:*

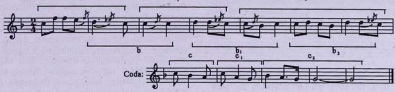
Նահարարայի — փոխվայրի անվանում կամ նշում այն փողը, ուր մեխիթը միջոցյա հանգիստ է առնում:

Մղչաք մասն *մահաթ*, *մնիչաթ*, *մնիչի* — ժամկետ, փարկեքում:

41. *Չարսա թերդը թիր* է: 318/36: Սիրային-քնարական երգ է. քնակարում խոսքերը հինգ մեկ փուն են: Այդ խաղիկի յոթ փարթերակներ կան ժխ-ում (էջ 135-136, թ. 121), գործողությունը վերաբերում է Չարսա թերդի քայլի մաս «Կողրա թերդին», «Կողրա պարթին», «Սարի ուսին», «Յայլային», որից էական ոչինչ չի փոխվում, միշտ յարը կամ խոովել է, կամ չորե-չորե է, կամ յարությանը «թարկ է փվել»: Հեռաբացրած կամ այդ փարթերակների քարթառային գանգալունություններն են (այս կամ այն չափով պահպանված), որ վկայում են խաղիկի զգալի փարածվածության մասին:

Եղանակի երկու փարթերակների գանգալունությամբ (318/36-ից քայլի՝ 302/102 կամ ԱԺ-1/102) մեծք անդրադարձմանը վերը, ընդհանուր Առաջարմանը պարունկունների մասին խոսելիս: Ավելային, որ, չհասած փողը ծավալին, այդ եղանակն իր որոշ կողմերով անդրադարձնում է հայ գեղեցկական մեղեդիականության կարևոր հատկանիշներ: Այսպես, հեռաբացրական է երգի «հյուսնակ» ընթացությունը մեղեդու մոտիվային զարգացումը կամ նրանում րեղի ունեցող «մոտիվային աշխատանքը», որ կարելի է պարկերել երկու կերպ.

28.



Ըստ էության այստեղ հիմնական նկերային հատիկի երկրորդ կեսը՝ ո՛հ—դո ինդոմսիհան, «շրջանառության» մեջ է դրվում և շարունակ «հողվվում է», քայլ նույնաբանության ոչ մի զգայողություն չի գոյանում, որովհետև այդ «մոտիվային աշխատանքը» կամ պարզ ասած՝ մոտիվի փարթերակումը նկերային և մեղադատական առումով նպատակահարմար է կազմակերպված:

Այսպիսի դիֆարկումից կարող է մաս փարկություն արապվել.թե մեղեդին այդ ո՛հ—դո ինդոմսիհայի փարթերակումների ստակ մեքենայական գոմարն է. այդ, մասկա-Ռորեն դա հենց այդպես է, քայլ նույն մեղեդին միաժամանակ ամբողջական կառուցվածք է: Ելնելով մաս խոսքային փերթից, այդ ամբողջությունը կարելի է համարել երկու մասնադասությունից կազմված 5+7 կամ 7+5 փակը (ընդհանրապես այստեղ են «քառակուսիության» ոչ մի հեք չկա), թեև այս էլ քավական մասկամ թաժամում կիմի, քանի որ մեղեդին քառապիղծն մեկ շնկով ընթանում է սկզբից մինչև վերջ:

Որևէ երգային մեղեդու շարադրություն, եթե նրանում գոյանում է հատկանիշների թաժամումներ, եթե այդ հար-

վածները որոշակի համեմատական (համամասնական) են և ունեն կադանսային լծորումներ, կարելի է այսամանակամորեն համեմատել գրական *չափածո* շարադրության հեք: Եթե այդ բոլորը չկան, միայն *արձակ* շարադրություն հեք կարելի է համեմատել:

Այս մեղեդին քառաբանական արձակ շարադրություն ունի, քայլ արձակ, որը միանգամայն «վոկալի» է և հավասարակշռված: Այս բոլորը գյուղային երգապարծողի նշանակալի վարպետության արգասիքներ են, և հայ գեղեցկական երգային մեղեդիների կառուցման թեկուզ և այդ «ամխորամանկ» հնարները, ի՞նչ խոսք, սկսման հայ կոմպոզիտորների համար ազգային մաքուր ոճի մեղեդիներ կերպուրու ուսանելի են:

Մաղամ, մաս *մազամ*, *մազամ*, *մեկեր*, *մեզեր* նշանակում է՝ միթե, արդոք, թերս:

* [Թառակուսի փակագծերում (րեն էջ 86) արված է փերթի, մի կարծիքով ակնի ընդունելի փարթերակ՝ «սերն երեսին», քանի որ սե՛ղ՝ խալի իմաստով ժողովրդական քանակադասություն մեջ չի օգտագործվում: — 9.9.]

42. Համ դու սիրում: 318/37: Ժողովրդական այս փարամված քառասորը փարբերակներ ունի.

Համ դու սիրում, համ քու փայլը, խամբայի,
Տնայփակ շամամ մեք քո ծոցին, խամբայի:
Ժխ, էք 299, ք. 1331:

Գլխիդ շայք, քնկիդ խայք, խամբայի,
Դու սիրում ես քանց քու փայլը, խամբայի:
Ժխ, 342, ք. 875:

Համ դու սիրում, համ քու փայլը, խամբայի,
Տնայփակ ծծիդ մեջքերիդ խայք, խամբայի:
318/37 և այլն:

Մասնավորապես հերոստուն անվան կամ անվանման մեջ թերես փոփոխել է ունեցել հինց այսպիսի փոխակերպություն (խամբայից երգող փոխի կնոջ հարան է):

Կարևոր նշանակություն ունի Կոմիտասի մակագրությունը՝ «Շիրակի Մահմուդյուզ գյուղի ամենահին երգերից մեկն է այս»: Բայց այդ երգը թե՛ խոսքով, թե՛ եղանակով միայն կրկնեց է կան կրկնակ, բուն երգը այսպիսով չէ: Հնարագրական է, որ նույնը չ՛վերջերում (էջ 365, ք. 228), գրվում ենք առանց խոսքերի գրված («Էն, Էն-ու»), վերնագրված է «ժողովրդական», ինչպես համայն այդ երգարանում վերնագրված են Կոմիտասի գրատունները:

Ընդհանուր առմամբ ք. 318 ժողովածուի 37 երգերը թեև մեծ մասամբ մամրակերպ երգեր են, բայց և՛ գեղարվեստական, և՛ գիտական առումով, ինչպես փոստում ենք, կարևոր ու հեղափոխական շարք են պարունակում: Առանձնապես եական է, որ մի շարք առանձնահատուկ արժեքավոր երգեր Կոմիտասի գրատուններում երևան են եկել արդեն այդ սկզբնական փոփոխներին: Այս առումով պարզորոշ զգասի լրացումն է հարստացում են մաս ԱԵ և ՇԵ երգերը, որ թերված են սույն հաջորդում որպես «Հավելված»:

ՉՈՐՄ ԵՐԳ ԵՐՐՈՐԳ ԺՂՈՎԱԾՈՒՄԻՅ, Թ. 1649
Հրատարակվում են առաջին անգամ

Այս ժողովածուի մասին մամրաման ավանդ է նախարանում: Երգերը թերված են Կոմիտասի՝ երկրպակամ նուրագրությանը շարադրած փոմայնություններում:

43. Հով արա, սարքը քամ: 1649/1: Կ.Ղուխի «Ուրան» հանդեսում զերեղված մի հոդվածում (1911թ.), որը ամենայն հավանականությամբ գրված է իր՝ Կոմիտասի փված փոփոխությունների հիման վրա, «Հով արեք»-ը նշված է որպես նրա գրի առած առաջին զեղջուր երգը: Պատկանված այլ նյութերից երևում է, որ այս երգը Կոմիտասի գործունեության սկզբնական փոփոխներից սկսած, երկար ժամանակ եղել է նրա ուշադրության առարկան: Ըստ երևույթին, կոտանելով երգի անգամ ամենապարզ փարբերակի մեջ թարգմանում ու դեռ տրվ չքայտահարված պարեմիցիան, վարահեղով ու հավաք ընծայելով դրան, մա հեղափոխականորեն ու համբերարարությանը փնդրել է նորանոր փարբերակներ, գրել ավելի ամբողջական... Արդյունքում Կոմիտասի հայրենասերած

«Հով արեք»-ը բովանդակության խորությամբ ու ձևի կարգադրությամբ ոչ միայն նրա թողած երաժշտական-ազգայնական ժառանգության, այլև ընդհանրապես հայ զեղջուկական երգարվեստի հայտնի մոնոլոնիցի է:

Ինչպես է փնդրել ու գրել Կոմիտասն այդ երգը, ինչպես փարբերակից փարբերակ անել, հարստացել է այն նորանոր խաղողուններով, րայել նոր քաժիմներով և ինչպես է հասել այնպիսի լիակատարության, որ այնև որևէ հնչյուն կամ դարձվածք հավելելու սպասելիությունն իսպառ վերաբեր է, դա պարզ երևում է երգի՝ փոփոխությունների վայրերում ու փարբեր ժամանակ գրատած փարբերակների համեմատությունից: Այդ համեմատությունը միաժամանակ րայել է րայիս, թե որքան արգասավոր են եղել Կոմիտասի «Նպատակային դաշտագանությունները» մասնավորապես մինևույն երգի փարբերակներ փնդրելու րեսակերից:*

Սգորև կերպին «Հով արեք»-ի փարբերակներից մի քանիցը: Մին այդ, սակայն, ինչիցմենք այս երգ մասին Մ. Արեղյանի և Մ. Սելիքյանի առաջ քաշած վարկածները. Արեղյանը գրել է՝ «Որքան ինչում են, երկու երգի համար, այն է՝ «Հով արեք...» և «Չորսնի ծառ...» ևս երկու փարբեր երգերի եղանակների միություն առաջ թերեց» («Կոմիտաս» ժողովածու, Ե., 1930, էջ 63), իսկ Մ. Սելիքյանը՝ «Որքան են են ինչում, այդ ժողովրդական երգը («Հով արեք»-ը — Ռ. Ա.) շար սիրված է պարածված է եղել Էջմիածնի գավառում... քայց ոչ րոլորովին այն ձևով, ինչպես ներկայայնում է Կոմիտասը («Հայ քնար»-ում («Կոմիտասի արժեքագործությունների անալիզը», Ե., 1932, էջ 6)... «Կալի երգը», «Չորսնի ծառ»-ը, «Հով արեք»-ը կազմվելով մի քանի փարբեր թեմաներից և վարիաններին՝ ազնի քարոչ երկի կերպարանք են սրայել» (Ուլյն ժողովածու, էջ 19, րեն մաս Գիտության և արվեստի ինստիտուտի րտնչակալի, ք. 5), և նրանց խոսքը սարու թերվող Գ փարբերակի մասին չէ, որը գրատված է «Ամպել ա...» խոսքերով և կարող էր «այլ երգ» համարվել (Կոմիտասի այդ գրատունը Մ. Սելիքյանին հայտնի չի եղել), այլ «Հով արեք»-ի երրորդ հարվածին մասին է («Ամպել, ամպել...»): Սելիքյանը նույնիսկ նշում է, թե այդ հարվածը «Հով արեք»-ում հավելելու համար Կոմիտասը ինքն է ունեցել իր գրատուն «Դու անսիրտ յար» ժողովրդական երգը (ԱՄԺ/22):

Կոմիտասի նշական «Չորսնի ծառ»-ը և մասնավոր «Կալի երգ»-ը իրոք փարբեր երգերի միություն կամ կոմպոզիցիս են, և դա միանգամայն հաստատ է («Կալի երգը» Կոմիտասն ինքն ավանդել է «Կալեղը և սայլ-երգեր»): «Չորսնի ծառ»-ին մեք կանոնադրամանք Գ հատորում: Սակայն ինչ վերաբերում է «Հով արեք»-ին, սպա նոր հայրենասերված և մասամբ այսպիսի մեջբերվող նյութերը ապացույուն են, որ սա որևէ «միություն» չէ,

* Տարբերակներն իրենք-իրենց չեն հասել հավաքողի ձեռքը: Դժվար է պակասեցնել, որ «Հով արեք» երգի առավել լավ փարբերակ գրմանու խնդրով րոգոցված, մի որևէ նոր վեր նկատ երգ հավաքողը, եթ ոչ իր աշխատանքը սկսելուց առաջ, քայց ինչ-որ րակի անպայման հայրերն է իր շեփարհ երգողն՝ «Իսկ ինչպե՛ս են երգում մեք գյուղում «Հով արեք, սարքը քամ» երգը...» և ջար այնմ հայրամարերն էլի մի նոր փարբերակ (ի դեպ, այդ ձևով հայրենասերել է մաս նույն խոսքերով սկզբող այլ երգեր):

այլ մեկ անդրդպական երգ է: Եկարի ունենք, օրինակ, Բ և Ձ փարբերակները, որ «դաշարային» գրանցումներ են ու թեև, կազմը, ոչ փրվի ու մարքագիր վիճակում են մեզ հասել (Բ-ում խոսքեր էլ գրված չեն), քայքայ այդ քանը հաստատում են: Դա հաստատում է հենց Կոմիտասի դիտողությունն այն մասին, որ երբ մի դաշարային եղանակ փոխարկում է ընծային ժողովրդի մեջ, պահելով իր ներքին կազմը (խոսքը եկեղեցային կազմի մասին է — Ռ. Ա.), փոխում է իր աստիճանը և ակնի քարճրանում է, օրինակ՝ «Հով արեք»-ը Արաբսի մոտ, Բլուր գյուղում և Արագածի վրա, Մասարայում» (ՀևՈւ, էջ 11), իսկ

սա ասված է նույն այդ երրորդ հարվածի, այսինքն՝ մեր քերած Ձ փարբերակի 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 քաղկապուկիչը*:

* Այդպես է քայքայված նույն երևույթը նաև «Մերջուր մուգիկա»-ում գեղեղված հողվածում, երբ քերված նույն օրինակները (էջ 487) համարակազմած են մեկ թվահամարով՝ 49a և 49b: Ցե՛ս նաև ՀևՈւ, էջ 42:

29.

314/3

Ա.

Հով է - րեք սա - րեք, հով է - րեք,

Ի՞նչ դար - ղին դար - ման է - րեք:

Մ.Ք. 289

Բ.

325/12 էժ 15207(12)

Գ.

Ամ - պել ա՛ր թո՛ն չի գա - լիս,

մըք - նել ա՛ր սո՛ւն չի գա - լիս, չի գա - լիս:

1. 2.

ԱՆ/92

Դ.

Հով ա - րա, սա - րեք ջան, հով ա - րա,

Ի՞նչ դար - ղին դար - ման ա - րա:

Աա - րե - ղը հով չեն ա - նում,

Ի՞նչ դար - ղին դար - ման ա - նում,

Ի՞նչ դար - ղին դար - ման ա - նում:

1649 (մեկ տոն իջեցված)

Ն. Դու ա - րա, սա - րիք քան, հով ա - րա,
 իմ դար դին դար - ման ա - րա:
 Աս - րի - րը հով չեն ա - մու՛մ,
 իմ դար - դին դար - ման ա - մու՛մ,
 իմ դար - դին դար - ման ա - մու՛մ:

Պ. Դու ա - րիք սա - րիք, հով ա - րիք,
 իմ դար դին դար - ման ա - րիք:

727/10

Հնրագա փարբերակներում (իւր. Գ և Է, ճակ «Մերջրտ մուկիկա» հանդեսի 11.15.1906 համարում փապարվածը, որ կգերտելի Կոմիւրասի ռաւումնասիրոյւթյունների հարո-րում) երզը հանդես է զայիս իր մեղերիսկան ջրիվ կազմով, իսկ առանձին հարվածների նկէջային «Մախշերը» շա-րումակում են թարմանալ, և դրանց թազմազանոյւթյունն (ինչպես իսկական քարի քանդակում) անվերջ է թվում:

Որ Կոմիւրասյան «Հով արեք»-ի մեղերիսկան երեք քաժինները (դրոնիցի ամեն մի հաջորդը մայիսորի քնա-կան զարգացումն է ներկայայնում) հենց ժողովրդական կենցաղավարման վիճակում մեկ աճրոջական երգ են եղի, դրանում համոզվում ենք մույն երգի այն փարբե-րակով, որը Մ. Եկմայանի խնդրանքով Այսայիսյաւում գրի է առել Դ. Տեր-Կարապետյանը (Եկմայանի մայիկին աշակերտը) և 1901-ին ուղարկել է մրան (տն՛ս Մ. Եկմա-յան, Խմբիւրդի և մաներգեր, Ե., 1970, էջ 30 և 121): Մեզ համար կարևոր է այն, որ այդ Տեր-Կարապետյանի փարբերակը և ունի մույն ծավալում ընդհանուր կառույ-վածքը, քաղկայան է մույնքան և մույնափայ թաժիննե-րից, ինչպես Կոմիւրասյան վերջին փարբերակները: Ավե-լայնմեք, որ երգային այրաստիճան զգրգայաւ կառույ-վածքը հայ գեղջուկ քնարական երգերում ընդհանրապես էլ մի իւրիս թաչառիլ քան չէ:

Այլ հարց է «Հով արեք»-ի քանապղծական փոքարը,

որն իր վերջնական փոքարով այդ երգի խոսքերի հավաք-ված քառափողիցի Կոմիւրասի և Մ. Արեղյանի կառա-րած ջնարոյւթյուն-խմբազրոյւթյունն է (ՀՄՄՆ, էջ 68): Իսկ ներկա ծանոթարձրվող փարբերակում այդ փոքարը դիտու մի «Մախնական» վիճակում է. դարելով Մ. Թա-րայանին Կոմիւրասի ուղարկածից (այս մասին ավան-էր հարորի Մախնարանում), այդ փարբերակում, թերված սկզբնական երկու աճրոջը տմերը երկնույց հեզո, «Հով արա, սարիք քան, հով արա, իմ դարին դարման արա» երկփողը պահպանվում է որպես երգի սկզբում հեյող կրկնակ, իսկ երկրորդ երկփողի փոխարեն կառարվում է «Ապարան քարիք փող ա» երկփողը կամ աճրոջը քառափողը: Երգն ավարտվում է մույն «Հով արա...» երկփողով, եղանակի 1-ին մախնարայանքի (ի դեպ, իմերեզային մշակման մեջ ևս այդ մախնարայանքում, իսկ ՀՄՄՆ-ում խոսքերի առաջին քառափողը վերջում կրկնել է, տն՛ս ման ԵԺ3, էջ 291):

«Հով արեք»-ը 1899-ին Քեռիմում Կոմիւրասի կա-րարած երգերից է («Նոր դար», ք. 115, 1899), կարարվել է հավանաքար արդեն գրմոված «լրիկ» փարբերակը:

1649-ում երգի կարարման կերպը նշված է մինչև վերջ առհուն, կարարվելով: Լադարոմայնոյւթյունը ծայրի թաժիններն համար նշված է լա միմոր, միջին թաժին համար՝ սուլ մամոր:

1906 թ. դեկտեմբերի 1-ին Փարիզում կայանալիք համերկից առաջ, այդ համերկի առթիվ Սիբազգային երաժշտական ընկերության «Սերբոյր մուլիկալ» հանդիսում (15.9. թ. 21-22, էջ 311) Կոմիտասը նրա պարակն է իր գրառած երգերից չորսի մեղեդիները խոսքերով՝ Զրամեներն թարգմանությանը: Դրանք բնում է մահ «Հով արեք-ը, խոսքերը» երկու քառաբարդ, եղանակը կազմարտական մամրամանն միշեր ունի:

«Անխ» երգարամուն (1903), ինչպես և իր մաներգերի հրապարակման մեջ («Հ»), «Հով արեք»-ը գեղերված է սկզբից: Դրա մաներգային մշակումը (ԵԺԿ/17) պարունակում է կոմիտասյան մերդաշնակության նական հարկափնչինը:

44. *Լուսնակն անուշ:* 1649/2: Այս երգը փմարել-հայրմարերեում հավանաբար պեղը է նպաստը այն, որ խոսքային Կրեպար Գ. Սրվանձուրայնի գրառումով դեռևս 1876-ին հրատարակվել էր նրա «Մամանա»-ում (էջ 288, «Երկեր», 1, Ե., 1978, էջ 258), ապա՝ Գ. Շևրեմի գրառումով (Վանի քարթա) 1885-ին՝ «Վանա սազ»-ում (Ա, էջ 22): Բնակամարար Կոմիտասի գրառմաներով միշտ չէ, որ երկի Կրեպարն իր աճողոցայն Կրեպարն ունի (Կրե՛ս, օրինակ, սարևս բերված թ. 128 երգը), և դա ժողովրդական երկի Կրեպարակման սովորական պրոցեսի արդահայտություն է:

Ժխ-ում կան «Հովն անուշ» պարկերով երկողոր, ինչպես, օրինակ՝

*Լուսնակ գիշեր, հովն անուշ,
Երեսդ կարմիր, բուշդ օտուշ:*

*Լուսնակ գիշեր, հովն անուշ,
Սրտի սիրամն էր անուշ:*

*Անպն էր երկինք, հովն անուշ,
Սիրակամիս քունն անուշ:*

*Անպն էր երկինք, հովն անուշ,
Յար խորտորիկ՝ պագն անուշ* և այլն:

Քառաբարդ՝

*Շատի փակի հովն անուշ,
Մորոք կ'ընեն խումն անուշ,
Այ մանի, թեզ եմ ասում
Սիրած յարի ձեմն անուշ:*

Սրան երկ աճողոցական ժողովրդական քանասերձության բեկորներ են, կան մրանից անկախ են (մասնավորապես առաջինը Սրվանձուրայնի գրի առած՝ «Հարո և Մայրո» փրային թեմայով կոնսերվիայից) է: Բայց ժխ-ում կա մաս համեմատաբար ընդարձակ փոփոխակ՝

*Լուսնակն հովից, հովն անուշ,
Սիրակամիս քունն անուշ,
Լուսնակն եղավ երկնուս,
Հով այլամի քունն անուշ:*

*Հոգադ մայեր կարածս,
Մանկադ գրես դրած ս,
Չիզի քամին կոկոզս,
Սեր մանկադի քունն անուշ:*

(էջ 464, թ. 2568),

որը, սակայն, իր արժանիքներով Սրվանձուրայնի Կրեպարակն նկարեկիրեն զիջում է:

Բովանդակային և ձևային կազարեղությունը, որ իրավայիրեն դիտվում է որպես իսկական ժողովրդական երգի հատկանիշ, որպես դրա դարավոր կոլեկտիվ հոլման արդյունք, ավելի քան հարավ է Գ. Սրվանձուրայնի հայրմարերեն քանասերձությանը, որը ժվար, ընդամենը 14 յափածո փողերում վարպետորեն զվճարել է իլյարժեր ու միաժամանակ յուրաքանակ կուսական քննապարկեր է: Երգի ընդհանուր արդահայտականության մեջ պակաս չի չէ վերապահված մահ կրկնակն խոսքերին: Գ. Սրվանձուրայնի և Գ. Շևրեմի հրապարակություններում ուրանավորը կրկնակ չունի: Կարելով Կոմիտասի գրառումներից, ժողովրդի մեջ կրկնակը ևս Կրեպարակվել է (նկարակն ունենք մասնավորապես 2-րդ փողից հետո երգվող հարվածը): Այսպես, գրի է առնվել, օրինակ՝

Կանգնել նս քարին, ձեմ փող քու յարին,

և կարծես հեղը է հայրմարերիկն քուն քանասերձության հեղ կապված և մրանից Կրեպարանորեն թխող փողը՝

Երեմ էլ եմ օրեր, որ կեմենք սարեր:

«Լուսնակն անուշ»-ը նույնպես Կոմիտասի հայրմարերեն առաջին երգերից է: Կոմիտասի գրառությամբ, մասամբ նրա գրով, մասամբ էլ ոչ նրա գրով մեզ են հասել եղանակի առմվազն ինը Կրեպարակն, որոնցից երկուսում այն շարադրված է միջանցից փողերով զանազանվող երկուսական կիսաբարձով, ուրեմն՝ փաստորեն Կրեպարակն Կրեպարակն:^{**} Նույն եղանակը պահպանվել է մահ որպես Կոմիտասի թագմածայն մերդաշնակման կամ մշակման ծայներից մեկը՝ հինգ Կրեպարակն: Այդ 16 շարադրություններից ու մեկը մյուսի քայարձակ կրկնությունը չէ: Սակայն, եթե առայժմ մի կողմ թողնենք որմարական մամր Կրեպարությունները և, մամական, եղանակի մեարթական մակներարմը, կրեպարակն՝ որպես դրանց զանազանող հիմնական համազանց մնում են՝ եղանակի միջին դարձվածքներից մեկը, որ հանդես է գալիս ելեշտային ու ծայնակարգային երկու կերպով, և երափակող համազանի հազիվ նկարեի Կրեպարակնը: Սրորև զանազանությունը ցույադողը երկու մնուշ:^{***}

* Կոմիտասի գրառման մեջ Սրվանձուրայնի հրապարակած Կրեպարի 5-րդ երկողը թայակ է, հավանորեն՝ պարահարս: Լուսնակի մոր այդ երկողը թերև ենք ուրի վավանդություն:

** «Լուսնակն անուշ»-ի եղանակի մեարթական շարադրության հարցին մենք նկարողանանք թ. 325 ժողովածուի կապակցությամբ, Ե հարողում:

*** Կաղող է թվա, թե այսերև, ծայնակարում այնման «Կրեպար» հնչող քարթը (դրիակն) 6-րդ աափրձանից հետո, պարզապես իտասակվում է նույն աափրձանի ցածր (նույնակն) հնչյունի գործածումը: Սակայն, այսպես է: Հայ զեղուկ երգերում միմոր հնչյունային այդ երկու Կրեպար 6-րդ աափրձանների գործածությունը (թե՛ առանձին երգերում և թե՛ միմույն մեղեդում, անըղըդ առանց խրոմարիկ թայի) միանգամայն քնական երեսը է, և դրա շեղիկով է, որ Կրեպարի զեպարմ զանազանվող երկու դարձվածքներն էլ հավանաբար քնական են հնչում և ծուլվում են աճողոցայն մեջ: Տես մահ այս հարողում թ. 128 և մամականը թ. 108, ուր վերը ինչպարակված դարձվածքի երկու Կրեպարակն էլ սուկա է զուգահեռաբար:

30.

Ուստի մեծ չափազանցություն չի լինի, եթե ընդունենք, որ «Լուսնակն անուշ»-ը գոյարհնել է մեկ միասնական եղանակով, որը մուլբրան հնավանդ է, որքան և դրա քանազանործական տեսքով, քանի որ դրանք միասնական են մի ամկապերի անբողջության մեջ:

Պետք է ընդունել, որ այդ եղանակը, որքան և խոսքային տեսքով, հայ գեղեցկական երգարվեստի կարգադրյալ մեծուքների է: Իր հոսանքը ընթացքով, ամեն մի նոր հնչյունը խիստ իմաստավորված մեղադրվելով ու անբողջության մեջ դրա տեղը «հիմնավորելով», հիմնածայնի մակարդակից սկսվելով և հնչյունաչար «գաղտնորեն» ընդլայնելով, առավել և «գաղտնորեն» քարծրակներ շոշափելով ու դարձյալ հիմնածայնով ավարտվելով, «Լուսնակն անուշ»-ի եղանակը, չնայած իր ոչ մեծ ծավալին, մեղեդիակերպում իսկական վարպետության արդյունք է: Ինչպես քանազանություն, այնպես էլ մեղեդու լիարժեք արտահայտչականություն ատաջին գրավականը արգելափակմիջոցների պարզությունն է՝ անմաստվորական խոսքեր, եկեղծներ ու դիմաեր. թայց գրավականներից մուսը այդ միջոցների «բնութագրած» գործադրությունն է և մագաղամաններ ու խելամիտ բուրգությունը, որ ընդհանրապես հայ գեղեցկական քնարական երգի կարևոր հատկանիշ է (մասնավորապես մեղեդու մկատմանը մշեմը կարճ փարատություն մեջ մրա սկզբնական ֆա—ռե եկեղծային հատիկի վարիմարային փարբերական և ճայնակարգի աստիճաններով դրա տեղադրման արդյունավետությունը):

Կոմիտասն ինքը «Լուսնակն անուշ»-ը՝ որպես ժողովրդական երգ, քարծր է գնահատել, երբ եկտպայեներին լույսադրելու համար այդ երգը իր առաջին մեծուքներից մեկն է դարձրել: Հնարաբերական է այստեղ ծանոթագրվող այդ ժողովածուում երգի կարգուման մրա արձանագրած դիմամիկան. սկզբից եթե ճայնը աստիճանաբար թափվում և արդեն «հովն» խոսքի վրա հասնում է *ուստային քարծրակերտի* եևտը, հատկապես մեղեդուցայ տեքստային քայլերի վրա, հնչողությունը շարունակա պակասելու, անբողջությունն ավարտվում է մեղաձայն: Դիմամիկայի այսպիսի «փոխաբախտում» առավելապես անքոր է ընդգծի երգի պարկերականությունը: Հնարաբերական է մաև կարգաբան ընդհանուր քննված և տեքստի նշումը՝ *Allergo, non vivamant*, որ այդ տերմինների յուրովի գործածություն է և հավանաբար պետք է նշանակի՝ *կենտրոնախ, թայց ոչ այնքան արագ*: Հնարաբայում նմանության այդ երգին ավելի ևս դանդաղ տեմպ է հատկապես (տե՛ս արտը): Լույն քնագրում երգի լայնափունայնությունը մշել է սի-բեմով մածոր և որպես ճայ-

նակարգի քնական 4-րդ աստիճան՝ ընդունել է հիմնածայնի հետ մաքուր կկարգա կազմող հնչյունը (մի-քեմոլը): Այլ քնագրերում որպես այդպիսին մա ընդունել է մեծադրված կկարգա կազմող հնչյունը (մի-քեկարը): Այսպես, օրինակ, վերը հիշատակված «Մեքքյուր մուգկալ» համընտան «Լուսնակն անուշ»-ը գրված է ֆա մածորում և մաքուր քանախով (լիդիական հնչյունաչար): Տեմպն է՝ *Lento*, 1/4=34:

«Լուսնակն անուշ»-ի քազմածայն մշակումը կոմիտասի առավել քանազանործական պոլիֆոն խմբերգերից է (*ՀՔՊ*, ԵՄԵԶ/29):

45. *Նոյա քայլն ստրի լայան*: 1649/3: Տե՛ս 318/1-ի ծանոթագրությունը (թ. 6): Այդ փարբերակի համեմատությամբ 1649/3-ի երանգավոր «փարբնթեքկալծքներն» են 1-ին մախադասության կրկնության ավարտը վերին «մեղեդանգային» հնչյունով, որը փաստորեն դասում է գուգաեիտ մածոր հիմնածայն և քայլունայնում է ճայնակարգային փոփոխակառուցայն փապարությունը, և կրկնելով 4-րդ տակաղ զանազանոր ու հնչյունը: Ամբողջ երգի լայնափունայնությունը մշված է լա միմոր:

46. *Հիմ գեկի ֆաթեմ կիրամ*: 1649/4: Տե՛ս 318/4-ի ծանոթագրությունը (թ. 9): 318/4-ում 2-րդ մախադասությունն սկսվում էր ճայնակարգի քայնը 5-րդ աստիճանով, ապա համադրվում էր քնական 5-րդը: Այստեղ լայնազունային հակադրությունն ավելի մեղմ է: Ամբողջ երգի համար լայնափունայնությունը մշված է լա միմոր:

ԱՄԸՆ ԺՈՂՈՎՈՐԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԸ

Հակնոնի Կեղեկները Ակնի և ակնեկներնի քանախյուտություն մասին

Ակնը գյուղաքաղաք և գավառն է Արևմտյան Հայաստանում (Սեբկյունա՝ Թուրքիայի Նյուկայի վիլայեթում), Արևմտյան Եփրատի ափին: Քաղաքը հիմնադրել են Վանից գաղթած Արմորնի իշխանները 1022 թվականին: 1300—1321 թթ. Ամնիի և այստեղ եմ գաղթել մեծ քանակությամբ հայեր: XVI դ. սկզբին ստանալով թուրքերը գրավեցին Ակնը, և գավառակի թուրք քնակությունն ավելադրավ: 1885-ին քաղաքն ուներ մոտ 10 հազ. բնակիչ, որոնցից մոտ 5 և կես հազարը՝ հայեր: Բայց

քաղաքից դուրս հայերը կենտրոնացած էին մաս Կա-
մարակալա, Աբաղչիս, Բենկա կամ Իփնիակ, Լիքը, Կա-
րուչա, Նարվիք, Վանք, Չորակա և այլ գյուղերում: Զբաղ-
վում էին արհեստագործությամբ, առևտրով, գյուղատնտես-
ությամբ: 1896-ին թուրք և թուրք հրոսակները կոտորելին
Ալեքի հայերին, կոտորակելին և եղիկեղինք քանդել (գոկերի
3000): Հնարագ երկու տասնամյակներում հայերը վե-
րաշինելին Ալեք, սակայն Մեծ եղեռնի ընթացքում և
դրամից հետո Ալեք և շրջակա գյուղերը վերջնականապես
դատարկվելին հայերից, որոնց էն մասը զոհվելին
ստիպադրական գաղթի ճանապարհներին:

Ալեքում՝ և՛ գավառակի կենտրոնում, և՛ գյուղերում
միշտ էլ եղել է նշանակալից ազգային-ճշակութային
կյանք, գործել են դպրոցներ, եկեղեցիներ, զանազան
ընկերություններ, 1870-ական թվականներին հրատարակ-
վել են մի քանի լրագրեր: Ալեքը քվել է հայ ճշակույթի
լուսավոր ընդհանրության թաղամասի ակամայոր գործիչ-
ներ (ակնյի էն, օրինակ, Գ. Հոհրապետ, Սիւսանյան,
Մ. Մեծարեղյան, Ա. Արփիսարյանը, Ա. Չոպանյանը և
չափ ուրիշներ):

Ե. Պոլսին և Չմյունիային ակնյիցները քվել են
ամերիկական նշանակալից գերդաստաններ: Առանձնա-
պես նշանավոր են Ալեքի ժողովրդական քանահյուսու-
թյունն ու երաժշտությունը, որ դարերի ընթացքում պահ-
պանել են ինքնատիպության ցայտում գծեր, յուրահատուկ
ոճ.*

Սլորո՝ թաղվածք Թ. Ազարյանի «Ալեք և ակնյից»
աշխատությունից (Իսթանբուլ, 1943).

«Եփրատի եզրերը, երկնամուկ ու սեպ լեռներով
շրջապարփած ընաշխարհ մեք, ուր ամհամար վրակներու
և աղբյուրներու նվազը կիսատնվի հովերն սալիքն ու
թռչուններն երգին, ուր իր թարմազեղ այրեղներով կա-
մալությունը կիտի սարերն վար, ուր արևուն ճաճանյնե-
րն հյուսված պարունումաներ կպարտորեն բլուրներն ու
մարգրերը, և ուր լեռներն մինչև ամենքն կարկառուն
հասող աչքեստաններն եղնակակ խորանկարը կխտով
մարդկային էությունը ու անհ այս ներշնչող միջավայրն
է, որ ծնունդ քված է ժողովրդական սիրելիքերն ու որ
քանստեղծության անմար հուրը լնցուցած է գրեթե
ամեն ակնյիցի հողին» (էջ 11-12):

Ալեքն ժողովրդական քանստեղծությունն Ա. Չոպա-
նյանն այսպես է քննադրել.

«Ալեքն, Աբաղչիսն, Կամարակալան և Հայ Հոտոք
գյուղերն ըլնած ամբողջները, վիսպրեղը, սիրելիքը,
հարմեղները, օրորները, աղթերգերը, մահերգերը և
սրբամանի պարունուտի երգերը ամենքն փառանք, նրա-
զգայ, կարարկյան, հակնիքն և հյուսվածքն, ու Մույն ա-
րժն ամենքն լուսավոր ու ներդաշնակ էջերն են հայ
ժողովրդական քանստեղծության» (Մույն տեղում, էջ 12):

Մասնավորապես ամբողջների մասին Վ. Գուլումյա-
նը գրել է.

«Քովանդակ հայ ժողովրդական քանստեղծության
մեջ, սիրի համարակնի լուք, Մույնից հայ հին թե
նոր թուր գրական արտադրություններու մեջ եթե կա

սեռ մը, որ ամենքն ակնի հայեցի ըլլա իր արվեստով,
իր լեզվով ու ոճով, որ ամենքն ակնի քանքն ըլլա իր
հղատումով՝ ամբողջներն գեղեցիկ՝ քաղաքատնքն որն
ազգի նման արտադրության հեք, որ ամենքն ակնի
ճոխ, պարկերայից ու քնակուն կըլլա, — այն ալ,
ակախիցարար, Սկուրմին է» (Մույն տեղում, էջ 26):

Հարսանիքի երգերի վերաբերյալ դարձյալ Չոպանյանը
գրել է.

«Իշխանական ճոխության ժիրանիով կվարակալեմ»
(Մույն տեղում, էջ 10):

Ալեքն քանահյուսությունը թավկանազափ հավաք-
ված և հրապարակված է, և այս ընթացակարգում առանձ-
նապես մեծ է Հովսեփի Ճամիկյանի վաստակը, որը մաս
նախածնունդը եղալ Ալեքն ժողովրդական երաժշտության
նմուշները հավաքելուն ու գրակնելուն, ինչը նրա համընա-
րարությանը հասողությանը իրականացրելին Լոմոնոսով,
մասամբ և Գ. Մեխերիսյանը: Ալեքն թե՛ քանստեղծական
և թե՛ երաժշտական ժողովրդական ստեղծագործությունն
առանձնապես նշանակալի է այն պարագայով, որ նրա-
նում արգասալուր կերպով գոյարկել է հայ հին գուսա-
նական ավանդույթը (Մ. Արեղյան, Ա. Չոպանյան և
ուրիշներ):

**Ալեքն ժողովրդական երգերի «Հար»-ի առաջին և
երկրորդ փազգությունն թեղությունների մասին**

«Ալեքն չար»-ի՝ մեծ մասամբ խիտ հյուսվածք ունեցող
այս երգերի առաջին փազգությունն իր ժամանակի
(1895) փոխիսկյան միջոցներով, ինչպես, պարզ գործ
լիք, և հայ երաժշտությունը խորապես երախտապարտ
է «Մալու Արևու Ա. Էջմիածնի» վրաբարնին՝ այդ գործն
ընդհանուր առմամբ հաջող կերպով իրականացնելու
համար (ո՛ր էլ թե Մույն կամ թեկուզև պակաս հաջողու-
թյամբ ժամանակին տրագուստ լինեին Լոմոնոսովի բոլոր
մյուս աշխատանքները): Չճանաչում է «Հարի» հայերեն
նուրաններով տրագուստության մեջ կամ մի շարք վրիպում-
ներ, ինչպես և պարզապես ոչ թավարար չափով հարկ
տրագուստական նշաններ:

«Ազգագրական ժողովածուում» (1931), ուր գեղեղված
է «Ալեքն չար»-ի՝ Մ. Մելիքյանի փոխադրությունը ել-
կուրակայան նուրաններով, «Իխորություններ» քանմուն
(էջ 93 և 97) նշված է, որ երգերի «հայկական նուրաններով
տրագուստության մեջ, հարկապես տեղության նշանների
նկատմամբ ապրել են վրիպակներ, որոնք սակայն պարզ
են և հեշտությանը ուղղելի», և ակնարկված վրիպակները
Մելիքյանն ուղղել ու նուրանների մուր մանրամասն ծա-
նոթագրել է:

Արժանին հարույսելով մաս Ա. Մելիքյանի՝ Ալեքն
այդ երգերը ելուրական նուրանության փոխադրելու և
նկատմամբ վրիպակները ուղղելու շնորհակալ աշխատան-
քին, այնուամենայնիվ մեքն ամերիաժեշտ գրամք այդ
փոխադրությունը մանրամասնորեն համեմատել առաջին
տրագուստայան (փաստորեն՝ ընագրի) հետ, որից պարզվել,
որ Մելիքյանը հայկական ճայմանիչերով տրագուստայան
ոչ բոլոր վրիպակներն է նկատել, ինքը որոշ վրիպակներ
է թույլ տվել և, քայի դրամից, նրա ոչ բոլոր ուղղումները
կարող են ընդունելի լինել:

Խաղը երբեմն «ամնշան» հիթանուրան տարբերություն-

* Լոմոնոսովի իր «Հայ գեղուկ երաժշտություն» աշխա-
տության մեջ, խտնելով ժողովրդական երաժշտների քարտանների
մասին, Ալեքն երաժշտները որակում է որպես հայ երաժշտական
որոշակի քարտան ներկայացնող խումբ (ՀևնԱ27):

ների մասին է: Սակայն, քանի որ «Ազգագրական ժողովների մասին» երկար փորձեր կոմպոզիտորների, երգիչների ու երաժշտագետների համար եղել է մաս կոմպոզիտայան «Շարի» միակ աղբյուրը, և ընթացողները յուրաքանչյուր վարժվել են գերազանց տեղադրել, որն, ինչպես ասայինք, ինչ-որ չափով փարքըմբարդվածքներ է պարունակում, ուստի ներկա հրապարակության մեջ, մայիսյան ԱՄՆԱ երգերի ընդհանուր ծանոթագրություններին ամբողջ երկամ վրիպակների մեջ կարարան ուղղորդվել և խըմբարդական շրկումների թվարկումից բացի մամբրանային թվարկելու և ծանոթագրելու մաս 1931 թ. հրապարակության մեջ թույլ տրված վրիպակները և Ս. Մելիքյանի կարարած բոլոր (ընդունելի և անընդունելի) փոփոխությունները: 1895 թ. հայկական ծայամանիչերով տպագրությունը միշտ կանվանենք «քնակը», 1931 թ. տպագրությունը՝ Աժ, րեղի խմայությունքան նպատակով երգերը կընենք առանց անունների՝ միայն կոմիդիայան թվահամարներով (ներկա հրապարակության մեջ, ինչպես ասված է արդեն, դրանք դրված են փակագծերով):

Թ.1. Բնագրում Ա և Բ փառերով այս դեպքում նշված են ոչ թե միևնույն երկի փարքերակները (ինչպես «Շարի» մի քանի երգերում է) և ոչ թե երկի երկու տրոնը (իմոք. ք. 9 երգի հետ), այլ նույն երկի երկու կեսերը (քեն ծանոթագրությունը): Մենք կընաշարարել ենք որպես մեկ ամբողջություն:

Թ.2. «Արց» վանկի սուլ-ի տրոնը բնագրում սի-բեմոլ է և վրիպակ է, ուղղել է մաս Ա. Մելիքյանը: «ա» վանկի սի-բեմոլի տրոնությունը բնագրում պակաս է գրված (նշել է մաս Ա. Մելիքյանը), այստեղ 1/4 ավարտից: Աժ-ում մայիսակերպի տրակրում կա գրվածմիջի վրիպակ, մաս առաջին լա-ի տրոնությունը պակաս է (բնագրում նշանը չի պակաս):

Թ.3. 1-ին տակերի երկրորդ լա-բեմոլը բնագրում կրում է հայկական նուրագրության մեջ «խաղ» կոչվող նշանը («vivrato»): Աժ-ում այդ նշանը փոխարինված է մորոններով: Նույն երգի վերջին տակերի տրոնությունը լրացնելու նպատակով Մելիքյանը դարարի ընդ է ավելայրել, որը միշտ չէ: Այդ տակերը բերել է, ինչպիսիք այստեղ կան և այլ երգերում: Նույն տակերում ֆորջազը պարզ տրված չէ, կարելի է կարողա մաս ԵԵ:

Թ.4. 2-րդ տակերի վերջին լա-բեմոլի ֆորջազը ոչ թե սի (ինչպես գրված է Աժ-ում), այլ բնագրի համաձայն պեր է փնի ֆա:

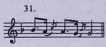
Թ.5. 7-րդ տակերի վերջին սի-բեմոլը Աժ-ում 1/4 է, մինչդեռ բնագրում 3/8, վերջին տակերի երկրորդ սուլ-ը Աժ-ում 2/4 է, բնագրում 3/4, ինչպես շարարոված են այստեղ: 1-ին և 5-րդ տակերների գարոնիչումները Աժ-ում շարարոված են թերի և սխալներով: Այստեղ ըստ բնագրի է:

Թ.6ա. Բնագրի 2-րդ տակերի վերջում չար որդայի գրված 1/4 դարարը Աժ-ում համված է: Այստեղ պահպանելիցը (տակերը 10/4 է և մնամ՝ չափից չեղիղ) տակերի այլ երգերում կան:

Թ.6բ. Բնագրի վերջին տակերի նույն ոչ թե 1/8 է (ինչպես Աժ-ում է գրված), այլ 1/4:

Թ.7ա. Բնագրի 2-րդ տակերի սիբեմոլի վրիպակի վերաբերյալ Աժ-ում Ա. Մելիքյանի դեպրոնությունը տրոնի է: Սխալն ուղղված է մյուս տակերների և երգի Բ փարքերակի համապարախան տակերի հիման վրա:

Թ.8ա. Այս մտերիում պարունակվող 14 և 12 նուրաների կապված սիբեմոլի խմբեր, հայ ժողովրդական ծանրագնաց և գարդարան մելոդիաների ոճական առանձնահատկություններից դարձելով, պեր է ունեան իրենց ներքին ֆրակալորումի քիտղ արարաքանաժանում, ինչը որ բնագրում անըդարարված է: Այստեղ ուղիղ վրիպակներում հավելյալ կամարներով նշել ենք այդպիսի արարաքանաժանում առանկ հավանական ծնը: Այս և մյուս առանց տակերաքանաժանում գրված երգերում քանապերենական րոնդերի համապարասխանող հարվածները մենք առանձնայրել ենք կարճ տրոնակներով: Բնագրում վերջին մոդիկի շարարությունը կարելի է հասկանալ մաս այսպես՝



Թ.8բ. «Լըս» վանկի սուլերի 64-երորդականները Աժ-ում վերագրված են 16-երորդականների, որը միշտ չէ: Բնագրում վրիպակը հարևան «րեղ» է վանկերում է (առաջինում՝ քավ-ի փոխարեն կիսաթավ է գրված, երկրորդում տրոնությունը նշանները պակաս են, համեմատելիցա չեն երևում): Այստեղ ուղղել ենք երանակի համապարասխան այլ տրոնի հիման վրա: Բնագրում «րեղ» վանկի լա-ն ամենայն հավանականությամբ վրիպակի արդյունք է, և դա պեր է լինը: Թողել ենք՝ ինչպես կա:

Թ.9. Բնագրի 2-րդ տակերում «թեմկոր»-ով գրված ֆորջազը (քարայրի դեպ է) ոչ թե մի, այլ ուս պեր է կարողա, ինչպես այստեղ գրել ենք: Վերկա մասի վերջին տակերը ընդհանուր մեթոդից դուր ընկնող տակեր է (12/8): Գործիքային նվագամասի 3-րդ տակերը նույնպես մեթոդից դուր է (6/4) և այդպես պեր է փնի (քեն մաս ծանոթագրությունը):

Թ.9-ի վերջին գրումը Աժ-ում 6, 7 և 10-րդ տակերների մասին դիտողությունն իրավայի չէ, և այդ տակերները սիբեմոլիցա առումով սխալ են ներկայայված: Բեմագրում 6-րդը 10/8 է (և վրիպակ չէ), իսկ մյուսները՝ 8/8, ինչպես ներկայայրել ենք այստեղ: Աժ-ում մաս անբնական է հեղինակի «դարարղելով» նշանը:

Թ.10. Աժ-ում 1-ին տակերում նշանակված րոնդը սխալ է, բնագրում այրերը երեք ութերորդական ծայամանիչեր են առանց րոնի նշան: Երգի առաջին և վերջին լա ծայամանիչերի վերաբերյալ կա Աժ-ի դիտողությունը («1/8-ով պակաս տրոնություն ունեն»)- իրավայի չէ: Դրանք, թեև վարդ տպագրված, այնուամենայնիվ 3/8 տրոնություն նշան են կրում:

Թ.11. Աժ-ում 5 և 12-րդ տակերներում տրոն են գրել գարոնիչների մամր վրիպումներ, այստեղ շարարոված են բնագրի ծով:

Թ.12բ. Աժ-ում վրիպա մասում գարոնիչների վրիպումներ կան, և վերջին լա նուրան ավելորդ է (բնագրում այրերը սուլ-ն է ձգված): Նաև միջամակայի երկրորդ կեսում տրոն են գրել դիսմի էական և անհարողի փոփոխումներ, և մեղեդուց մեկ քառորդ տրոնությամբ մի մոդիկ դուրս է մնացել (քեն այստեղ ներկայա-

ված քննարկի շարադրությունը: Բնագրում (ինչպես և ԱՄ-ում) դրված չէ վրկալ մասն ավարտող որևէ մանր: Երգի այդ բաժնի ավարտը ցույց տվող նշանը մենք հավելեցինք Ա փայտերակի հիման վրա:

Ք.12. ԱՄ-ում «յը» վանկը թյուրիմասյաբ սի-քեմոլով է գրված, քննարկում դր է: Սխալ է շարադրված մաս «ել-լեր մը» վանկերի ուրիմը (զրեխ այսգեղ ներկայացված քննարկի շարադրությունը):

Ք.13. Բնագրում 2-րդ փակերի մասնավերջին ծայրամիջը իրող հարակ չի փակել, քայչ սու-ի հավանություն (ինչպես գրված է ԱՄ-ում) այստեղ չկա, և դա ռույմիակ ու-քեմոլ էլ չէ, ինչպես կարող է թվալ, այլ ու Ֆորշապով դր է: ԱՄ-ում մույն երգի մասնավերջին փակերում կա ուրբանկան վրկալեկ, մասնավերջին լա-սու-ը պեքը է լինելիմ 16-ականներ, ինչպես քննարկում է, դուրս են մնալեն մախոր (4-րդ) փակերի և կանա գարոնիյունները, մաս խոսքերի արեպարոթյան մեջ վրկատմ կա (քննարկում երկրորդ «յաճեցի» բառը մույնպես երկվանկ է, այլ ոչ եռավանկ):

Ք.14. ԱՄ-ում Սեփյաքանի նշան վրկալեկ իրաված է և ակնհայտ (երևում է մաս հաջորդ մասնադասությունների ակերխյ): 13-րդ փակերում պատգան իրող պակասում է, քայչ, դարերով մախորդ և հաջորդ մասնադասություններին, այն պեքը է լինի ոչ թե փակերի վերջում, ինչպես գրված է ԱՄ-ում, այլ սկզբում:

Ք.15. Բնագրի 2-րդ փակերի վերաբերյալ Սեփյաքանի դիտարկությունը («սի-քեմոլի փրկությունը 1/8-ով փակաւ ե») իրավալի է, և վրկալակը հաջորդ մասնադասությունների հիման վրա միանվամայն «հեշտ ուղղելի է»: Երգի 3-րդ մասնադասությունը քննարկում ակարգում է ոչ թե դր (ինչպես ԱՄ-ում է), այլ ու-քեմոլ հնչյունը:

Ք.16. Բնագրում (ինչպես և ԱՄ-ում) 2-րդ փողի խոսքերը թերի են, և դրանց փեղարդումն ակնհայտ սխալ է: այստեղ ուղղել ենք 1-ին փողի նմանությամբ: 2-րդ փակերը հայկականում 8/4 է (Նշել է մաս Սեփյաքանը), և այս դեպքում դա վրկալակ է: Հարևան փակերների փրամարքանությամբ հարմար ենք գրել վերջին հնչյունի երկարացումը 1/4-ով:

Ք.17ա. 2-րդ և 3-րդ փակերներ ԱՄ-ում ճիշտ չեն կարդայված: ըստ քննարկի՝ 2-րդ փակերի սի-քեմոլ-ա ուրբորդականները պեքը է լինեն փրամվելե-րորդականներ, 3-րդ փակերի առաջին դո-մ պեքը է լինի ու-քեմոլ, հաջորդ 1/4 ու-քեմոլը 1/8, ինչպես այստեղ շարադրված է: ԱՄ-ում կան մաս Ֆորշապանի մամր վրկատմներ:

Ք.17բ. Բնագրի 1-ին և 9-րդ փակերների մասին ԱՄ-ում Սեփյաքանի դիտարկությունը («եղիմկները պեքը է լինեն ծնկներ») իրավալի է այն պարզառով, որ այլ կերպ վերջին փրամվելե-րորդականի հեռ ամրոջական խումբ չի գոյանում: ԱՄ-ում նկարված չէ քննարկի 1-ին փակերի մի այլ վրկալակ. երրորդ հնչյունը (Ֆա) պեքը է լինի ուրբորդական, ինչպես 3-րդ փակերի համապարասխան հնչյունն է: Այս սխալմանը ուղղելույ հետո 17բ-ում չափն սրայվում է ոչ թե կանոնավոր 9/8, ինչպես նշված է քննարկում, այլ՝ 7, 9, 7, 9, հետո միայն շարունակ 9: Այսպիսի փոփոխվող մարզով երգեր (երբ հեղինակին նշան չափում փոփոխությունն ամրոջարդված չէ) «Հարում էլի կամ: Հմարավոր է, անակյն, այլ դարբողություն ևս. եթե նկենք հեղինակի նշանակած չափը քրող փակերում պահպանելու սկզբունքին, պակ 1-ին և

3-րդ փակերում քննարկի վրկանի 64-երորդականները պեքը է դարձնել ոչ թե 32, այլ 16-երորդականներ և վերջին հնչյունը՝ 8-երորդական (ծայրամիջերի խմբի փրկությունը դարձյալ ամրոջական կլինի՝ 2/4): Երգի առաջին մասնադասությունը հեղույակ պեքը կարգանա:

32.



Այնուամենայնիվ, սա պակաս հավանական է, քանի որ խնդրո առարկա մուրվիվ 32-ականներով ճիշտ գրված վրձնակում կա մաս հաջորդ 17դ երգում:

Ք.17գ. 4-րդ փակերի վերջին սի-քեմոլը քննարկում գրված է սուլ և ակնհայտ վրկալակ է ուղղել է մաս Սեփյաքանը, թեև համապարասխան նշում չի արել:

Ք.18. Բնարի, ինչպես և ԱՄ-ի խոսքային փեքարում վրկալակ կա՝ «շարջ», որ պեքը է լինի՝ «պարջ» (ՀԱ/458):

Ք.19. Սեփյաքանի նշումը՝ «սու-ի փրկությունը 1/8-ով պակաս է» քննարկի ոչ պարզ փրկությունը հեղևանքն է: Այդպիսի թերություն կարելի է նկարել երկի այլ ծայրամիջերում ևս:

Ք.20. Բնագրում չափի «կարդակ» գրված է 9/8, իսկ նուրաներում չափը 3/8 է և ճիշտ է (նշել է մաս Սեփյաքանը): Բնագրի և ԱՄ-ի «աջիկ մանկ-աչալիկ մանեմ-ը ակնհայտ սխալ է, պեքը է լինի՝ «աչիկ-մ անեմ» (այսով անմեմ) և «պալիկ՝մ անեմ», ինչպես ճամնկյանի փեքարում է (եջ 458):

Ք.22. Սեփյաքանի դիտարկումը («հայկականում փակերի ակերխ կա 1/4 պատգա») ակնորդ է, թեև խնդրո առարկա փակերի սկզբում իրող մի ակերխը կառ է երևում:

Ք.25. 4-րդ փակերի ակնհայտ սխալն ուղղելով (սա-մ իրող պեքը է լինի 3/8), Սեփյաքան ինքը լրկարում է թույլ փրկել՝ հաջորդող ծայրահարի փրկությունը պակասեցնելով:

«Հարում» երգերի խոսքային փեքարները փրատար-ծությունը, երբեմն էլ քարքարային առումով փոր-ինչ պարերիվում են ճամնկյանի գրքի հիմնական մասի մույն երգերի փեքարերին: Տարբերությունները մասամբ կոմիտասի փոփոխումներն են, մասամբ էլ թերևս գոյալեղ են մեղեդիները գրի առնելիս ճամնկյանի կարգարմից: Այսպեղ, մուրամերի ճուր գրվող փեքարում, որպես սկզբունք, կոմիտասի փոփոխումները պահպանել ենք, քայստիկի դեպքերում նկարի ենք առել ճամնկյանի հիմնական փեքարի փրատարծությունը:

«Հար»-ի երգերի ծանոթագրությունները

47. Օրոր (Ազգոր ծս, չումիս խալար): Հար, 1ա և ք: Սիշտ չէ, որ օրորը քիչ չէ պար ընդարձակ եղջ է լինում քառիս լիարժեք իմաստով: Երբեմն այն մեքենայաբար կրկնվող կարճառոտ մի հարված է միայն, որ թեև կիրառական նպատակում համապարասխանող հուզական որոշակի լիքը է կրում (այդպիսի մնուլ ևս

կերևա այս հարգումը», քայց ավարտում երզ չի կարող համարվել: Ներկա «Օրորի» նշանակը, որ արդեն «Ալեմա շարի» սահմաններում իր հարուստ քովանդակաբանական կարող չի մնում, կարող է մաս համարվել մինչև այժմ գրի արձակման հայկական համեմատաբար ծավալուն ու ծրուռ նրանակավոր օրոքների լավագույն մտաշենքի: Անշուշտ, գնահատելի է մաս *Հայրենի* չափով հորինված քանակաբանական տեսքով*:

Վերջ ասելի, որ 1895 թ. հայկական նուրաներով հրատարակության մեջ «Օրորի» առանձնացված երկու հարվածներն այսպես թերված են որպես մեկ ամբողջություն: Այդ հարվածների վերամշակումն էին մեղ «Օրորի» և քանակաբանական տեսքով, և նրանակն ամբողջարի» է: Տեսի որ «Օրորի» կատարվածների այսպիսի կանոնաբանումը համահունչ չէ Հ. ճամիկյանի «Հնությունը Ալեմա» գրքում օրոքների քանակաբանական տեսքով արձակվածության մասին արված դիտարկությանը, ուստի ամբողջությամբ է թերահամար անհրաժեշտ որսում:

«Իշխյալ գրքի 406 էջում կարդում ենք. «Գիտելի է մաս որ օրորին երկու տղան տուն մի կկազմեն...»: Այս դիտարկությունը, համադրելով գրքում թերված օրորների կատարվածների հետ, հասկացվում է, որ ճամիկյանի ասած «տղան» հայրենի 7 կամ 8 վանկանոց տղան է (այլ ոչ թե երկու այդպիսի տղորի 15 վանկանոց միությունը, որ, օրինակ, Ա. Չոպանյանը շարադրում է որպես մեկ տղան), իսկ «տղանը» երկու այդպիսի տղորի հաջորդականությունը: Այս նուրբեցմամբ դիտարկելով, տեսնում ենք, որ նրա գրության 2-ից 10 տղանոց 32 օրորներում հիրավի կան օրինակներ, երբ երկուտղան, միմյանց հետ մտքի ամբողջական փոխակապակցություն պայմաններում, մաս առանձին վերաբարձ տուն համարվելու համար անհրաժեշտ չափով ամբողջականություն ունեն, ինչպես՝

*Պտպկտը վարդին սիրուն
Իև եղեր, չի դասիր ի տուն:*

*Պտպկտը, դուն ալ տուն գասի,
Իև եղեր մատիկըդ սիրուր:*

*Մարիթի սիրուր թունուր,
Ալեքն ալ թու կարտուրուն:*
«Ա, էջ 413:

Բայց քիչ չեն և այն օրինակները, երբ երկուտղան այդ համեմատական ամբողջականությունն էլ չունեն և որպես ինքնուրույն տուն առանձնացվելիս լրիվ իմաստը կորցնում են: Այդպիսին է մաս ներկա «Օրորի» 2-րդ երկուտղան.

*Երբան լուսնկան թեղին,
Լուսուն աստղերը պեխապար.*

որի իմաստը ամբողջանում է 1-ին երկուտղան կյնելով միայն: Մեզ թվում է, թե Ալեմա «Օրորի» կոմիտայանի հրատարակության մեջ ճամիկյանի վերոհիշյալ սկզբունքը որոշ դեպ է կատարել, երբ երկու քառատղան տունը բաժանվել է երկու առանձին «տղաներ»: Երգի այդպիսի կրկնաման թերևս մասատել է մաս այն, որ լրիվ նշանակի 1-ին կետը ներքուստ ինչ-որ չափով ամբողջացած է

քաղկայան «հարց ու պատասխանային» սկզբունքով միավորված երկու մասխառատությունների և ավարտվում է, ինչպես և երկու 2-րդ կետը, իրենաձայնային հնչյունով արտաբերվող է՝ քայցականություն: Բայց այս ամբողջականությունը կամ ավարտվածությունը սակ հարաբերական է: Սա այնպիսի ավարտվածություն է, ինչպիսին ընդհանրապես երաժշտության մեջ ընդուն է լիմեն պարբերային մաս կազմող 1-ին մասխառատությանը, կամ բարդ պարբերության մաս կազմող 1-ին պարզ պարբերությանը: Քսմի որ նշանակի այդ 1-ին կետն (ջնկված և կազմված երկու միանման սակտը մասխառատությունների) ամբողջությամբ «հարցական» բնույթ ունի, իսկ 2-րդ կետն (որտեղ, չնայած ցեղունների անկախությանը, մասխառատությունների բաժանումը պակաս ցայան է) ունի «պատասխանի» բնույթ, և դա լիովին համապատասխան է քանակաբանական տեսքով երկու երկուտղանի քովանդակությանը, ուստի այդ երկու հարվածների միացումն այս իմաստով ևս արդարացի է, և «Օրորի» նշանակի ամբողջական ձևը պետք է դիտել որպես ընդամենը կամ քաղդ պարբերություն: Կարևոր է, որ այսպիսի մեծը գործ ունենք ոչ թե երգի երկու առանձին տղաների (որոնք անմասկանային ձևով տարբեր նշանակներով երգված կլինեն) և ոչ թե , մասնականը, մեկ երգի երկու պարբերությունների (այդպիսի տպավորություն կարող էր սրբապետը ընդունել հեղինակի նշանակված Ա և Բ տառաբաններին), այլ քառատղան մեկ տուն տեսքով մեկ ամբողջական երգի կետ: Լոր ձևով շարադրված վիճակում «Օրորի» մնային հատկանիշները երևում է իր դասական կատարելությանը, և դա նրա քարձր գեղարվեստականությունը պայմանավորող մի կարևոր գործոն է:

Նայելով է, որ Կոմիտասը, չար այլ ժողովրդական երգերի հետ «Օրորը» և խիստ ճաշակավոր մշակելով, հենց չորս տղան դիտել է որպես մեկ տուն և ավելացրել է այդ երգի խոսքերի քոլոր հրատարակություններում երող 2-րդ քառատղան տունը: Այդ տունը մեծ ևս (ուղիղ փակագծերում) վերտեղեցիք նուրաների տակ: Ճամիկյանի հրատարակված Ալեմա օրորներում կա այս երգին իր քովանդակությանը հարազատաբար մի այլ քառատղան, որը կարող է մաս համարվել իրենաձայն տեսքով մի տարբերակով (հիմնական գաղափարը և պատկերը պատասխանելով կոմկերտ քովանդակության այսպիսի տարբերակումը ընդուն է հայ ժողովրդական քառատղաներին)։

*Աղվոր ես ծոցուդ ի վեր,
Երբան ո՛վ թեղին խաղցնելեր,
Երբան լուսնկան թեղին,
Լուսուն աստղը խաղցնելեր:*

«Ա/410:

Ալեմա «Օրորի» գեղարվեստականությունն ստեղծող կարևորագույն գործոնը, անշուշտ, մեղերու ճայնակարգային-եյնջային կազմությունն է, և այս առումով այն առանձնապես հեղադրողական օրինակներից է:

Արարատուր մեղեդին առար համեմակված է զարդ-հնչյուններով: Իրականում, ինչպես չար այլ դեպքերում, այստեղ և մանր տեղություն հնչյունները մեծ մասամբ մեղերու իրենական ընթացքը կազմակերպող հնչյուններն են: Մեղեդին շարադրված է վարպետորեն այն, քառույթում իմաստով, «գոյանում» է երգի իրենական թեմատիկ նյութի միայն մի փոքրիկ մտքովի (2-րդ տպակրի վերջում)

* Նայրենների մասին տես արդև «Քաշ հարեն» երգի ծանոթագրությունը, ք. 49:

հնգապարիկ փարբերակումից ինաստանի որսապարտը և «նպարականներ»։ Թերևս մեղեիակներումն այդ եղանակն է առանձնապես նպաստել, որ այս մեղեիկ գրեթե խոսքային արտահայտչականություն ունի։ Այդ արտահայտչականությունն ավելի է խորանում ձայնակազգային միջապայի հնչարարական գունեղության շնորհիվ, ընդ որում, այդպիսի միջապայ գոյանում է թե՛ երգի 1-ին մասնադասության (կամ պարզ պարբերության) մեջ, առանձին վերորսմ, և թե՛ երկու փարբեր ձայնակարգերում ընթացող մասնադասությունների համադրության մեջ։

«Օրորի» 1-ին կեսի ձայնեզանգը Եշելով ԱԿ՝ որպես ԱԿ «դարձվածք» (թեև բնագրում հայկական «պա» հնչյունները զրկված են սովորական ձևով, այլ ոչ թե կեսվեր կողմ մերթմայնառի Եշանով, ինչպես զրկում են ԱԿ «դարձվածքում», որը դիպում է որպես փեղափոխված Ավա կողմ ձայնեղանակ), Կոմիտասի հավանաբար մկապի է ունեցել մասնադասությունն ավարտող սուլ հիմնաձայնով և սի-բնմու դիմող հնչյունով ձայնակազգ, ուրեմտը դիտելով՝ որպես դիպվածային «կիսաձայն» (սրբ Լ. Թաշճյանի համակարգի՝ «ԱԿ դարձվածք-զարգուտի»)։ Սակայն, ավելի մանրամասն գնմնելով, պետք է Եշել, որ այդ մասնադասությունը փաստորեն մոտուլայանող է, ընդ որում դրա սկզբը կարելի է դիտել կամ որպես լա հիմնաձայնի վրա դո օժանդակ հենակետով և ցածր 4-րդ աստիճանով փոյուզիական միտր («ԱԿ զարգուտի») քառալար, կամ որպես սի-բնմու հիմնաձայնի վրա փերցի-ային ունեցող օժանդակ հենակետով ու կիսադոմային աստիճան Զգարող հնչյունով միտր նախալար։ Ինչպես էլ դիտելու լինենք, «Օրորում» ելեկցի ծավալումից գոյացող այդ «օժանդակ» լարային ոլորը և դրանից «անսպասելի» անցյուղ վերջնական հիմնաձայնին երգի արդեն իսկ առաջին կեսում մկապի գույներ են ստեղծում*, իսկ շարունակության մեջ երկու ձայնակազգերի 5-րդ աստիճանների փարբերության շնորհիվ գունային հակադրությունը դասուն է առավել ցայտուն։ «Օրորի» ձայնակազգային հարկամիջերը այս կամ այն չափով ու ձևով առկա են Ակնա շարի այլ երգերում և։

Ակնա «Օրորի» մեղեիկն իր թե՛ ձայնի կառուցվածքով և թե՛ հուսակամ րովանդակությանը ունի մաս մի ամսովոր առանձնահարկություն. քարձակեր չունի։ Այդ մեղեիկն, որ քանամարտեղծական փերցիայի ամկապ էլ ինքնուրույն գեղարվեստական միավոր է, այնուամենայնիվ, խիստ հարավար է իր ժամանակն նշանակմանը՝ որպես օրոր։

Աղբյուր նշանակում է սիրուն, գեղեցիկ։
Խաչապ — թերություն, *պինխաչապ* — անթերի, կապարյալ։

Հարասնեկան երգեր

Ակնա հարասնեկան երգերից «Շարուն» կա 10 մնուլ։ Առաջին վեցը՝ թ. 2, 3, 4, 5, 6ա, 6բ, դասավորված են հարասնիքի ընթացքում կատարման հաջորդականությամբ, ինչպես մկարարված է ճամփայանի գրքում (էջ

* «Օրորի» ձևական մեջ (ԵԿ1/139) երգի այս սկզբը Կոմիտասը քաղմանով մեկնաբանել է որպես կապարյակ օժանդակ հենակետով և ցածր 6-րդ աստիճանով մատր, որը մասնադասության վերջում հաղուկ մոտուլայանով անցնում է մեկ կոմ վեր պերվող վերջնական միտր հիմնաձայնին, և ստեղծել է մի այլ, դարձյալ ցայտուն գունային միջապայ։

414-418, և 116), որտեղից թերում ենք յուրաքանչյուր երգի կատարման փեղն ու ժամանակը պարզաբանող քաղաքըմներ.

...Ժեսին կողմանե կեւած ձեռը մի զգեստը հարսնացուին հազգյունեխն զվնի սեննկին մերս կերեմն և հերկայը կերգեմ.

*Աղբիկ, քու հազածոջ ալ է,
 Այուկ փեշերոջ վնը ծալե...*

...հեղտ հարսնացուին սեննկին մեկ անկյուն կնստեպունեն և կակիմ հերկայան երգել.

*Առավուրուն կեկես երեսոջ վա...
 (թ. 2)*

...հեղտ կերգեն հերկայան, որ կարի երկար եղանակ մ՝ ունենալուն համար «քաշ հարեմ» կընեն.

*Այ իմ հարձգտի դստրդի...
 (թ. 3)*

...Նույն գիշերն ալ հարսնացուին ձեռոջ հինա կընեն (ու կերգեն) դարձյալ մկազարանով՝

*Աս հինսա անպես հինս չէ...
 (թ. 4)*

...Հարսնացուն ի պակն երթալու համար մեկնած միջոցին մկազածուք հերկայան կերգեն.

*Մի լար, մարիկ, մի լար, ծս ալքի րի գաւ...
 (թ. 5)*

...Երբ եր պակի հարսն ու փեսան եկեղեցին կվերադասան և փանց դռանց առջև կիսամին (արշալույս է արդեն կամ յուսամալու մուր) մկազածուք և հարսնուղեմը կերգեն հերկայան, յուրաքանչյուր փոքն կընկնելով.

*Քարի յուս, ազվոր, քարի յուս...
 (թ. 6ա և 6բ)*

Հացորդ չորսը «Շարուն» զերեղված են «թևիաղերի» մեջ։ Սրանից առաջինը՝ թ.16 «Բարձրը քոշկեր ունիմ», ճամփայանի գրքի «Հարասնեկան երգեր» գլխում զերեղված է հարսի՝ հորանց փանց եղած ժամանակ երգվող երգերի շարքում (էջ 416)՝ որպես «Առավուրուն կեկես» երգի քաղմաթիվ փերցի կամ դրան համարժեք այլ երգերից վերջինը («Քաշահրեմից» ամմիջապես առաջ) ու թեև խոսքային րովանդակության հարսի և հարսամերցի հետ ամմիջական կապ չունի (պարզապես սիրերգ է), քայլ, ըստ ճամփայանի, դրան կկրում է «Եկուր ազվոր աղջկա» կոնկերգը, որը հարսանեկան է և երգվում է մականոջ հարսանեկան երգերից հետո։ Հացորդ երկուսը՝ 17ա և 17բ, մի ծամր թևիաղի երկու փարբեր շարադրություններ են և այդ թևիաղի հետ «կերգեն հարսանեկան «Առավուրուն կեկես երեսոջ վա» երգին «Առավուրուն կեկես պարպաղ հովեղում» փունեն» (էջ 458), որ թ. 17գ-Գ է։ Այսպեսով, չորս համարներն էլ հարսամերցի սկզբնական պահերին հարսի փանց երգվող մնուլներ են։ Այս թևաղերն ըստ տուրյան հարսի պարսիմ կատարվող երկար երգաչարի առանձին փերցի (կամ՝ երգերը) ընդմիջող, ժողովրդական լեզվով ասած՝ այդ երգաչարը «ծաղկեցնող» «ինքերմեղիսներն» են։

Կոմիտասի գրություն և չիբապարակած Ակնա հարսանեկան երգերի թվում կա դարձյալ չորս մնուլ՝ մերկա հարգություն թ. 79-82.

*Քեզի քամիմը մեր փմեր...
 (թ. 79)*

վերաբերում է հարսանիքի մուլտ պահին. ինչ որ «Քարի վերադարձ» երգը (թ. 6ա, 6բ), խոսքերը՝ ոչ լրիվ, նամիկյանը գրի 419 էղում են: Երկրորդը՝ թ. 80, որի խոսքերը բնագրում բերված չեն, մեքը ենթադրում ենք, խոսքերը բնագրում բերված չեն, մեքը ենթադրում ենք, խոսքերը բնագրում բերված չեն, մեքը ենթադրում ենք, խոսքերը բնագրում բերված չեն, մեքը ենթադրում ենք:

«Ալեա շարոս» պարունակվող հարսանեկան երգերը, իրենց առաջին անգամ պրակավող փոքր լրացյունով համերիմ, հայկական ավանդական հարսանիքի բոլոր պահերը չեն ընդգրկում (հիշենք, որ այս դեպքում գրատամ գործը մախաձեռնողը եղել է ոչ թե իմքը՝ Կոմիտասը, այլ մա գրի է առել այն, ինչը կատարել է Ճանիկյանը), ինչպես դրա հակառակը սերմուն ենք Սրեկյան «Հայաստանում Կոմիտասի իրականացրած գրատամներում: Իսայ այդ երգերը ակնթյակների բազմապիսեան, քանակավորման խոսքով ու ինքնատիպ նշանակությանը հապայակում հարսանիքի և դրա յուրաքանչյուր լրացյունում խոսքի ավանդականությունը մասին քակված լրիվ պարկերացում են արժանալի: Դեքը է մաս շեքերը մասնավորապես «Քաշ հարին» մի հավելյալ նշանակությանը գրի ամբոված անրողը հայ երաժշտական Ֆոլկլորի մեջ (իրեն ծանոթագրությունը): Ամբողջաբանում առանձին երգերին՝ ըստ «Շարի»:

48. Հարսանեկան երգ (Առավոտում կեննա երեսը լվա): Շար, 2: Ճանիկյանի գրությունը վերջավում խոսքային տեսքը (էջ 414-415) իր հուզական քոկամրակությանը, արտահայտման եղանակով, պարկերներով ու համեմատություններով իհն գրասանակում ոճի քազմաբանում քանակավորություն է, գույն և միևնույն նշանակումն ունեյած առանձին գրկերի («երգերի») մի հաջող համախմբում: Իրեն հարսանիքի փրվալ պահին (իրեն վիճըրը) այդ բոլոր գրկերի միախար կատարումն միևնույն եղանակով, ամշուշուք, պարտադիր կանոն չի եղել: Համեմայն դեպս, այդ գրկերից մի երկուսը, հայտնի է, որ երգված են մաս այլ եղանակով՝ որպես ինքնուրույն երգեր: Սպորն հարկավորներ այդ տեսքերից.

*Առավոտում կեննա, երեսը լվա,
Ըսիրում մազերդ դրեք ես հինա,
Ատ ավոյդ երեստը պատ մի տորը հելա:*

*Առավոտում կեննա, արև կու չոսթ,
Բեքանդ որ կու քանա, մեդը կու կարթ,
Եկոպ մարիքը, առուշ ասուշ խորաքս:*

*Աղոյդ մին է կոնըր ասուշ կնա,
Շարթ ոսկի է՝ արծաթ ճպիբ երես,
Հապար ոսկի կարծե, ավոյդ, քու տես:*

Այսպիսի նուստողերին ուղեկցում է հեղուկալ համգերգերից մեկումակը.

*Շածին թու գիկի՞ք, մարդը կերես դուն,
Ճերմակ ճպկիկիք ես, անգին քար ես դուն:*

*Եկոպ, ավոյդ աղչիկ, հարս եկար մեզի,
Յարդաք, զմորթ, անգին քար եկար մեզի:*

*Ար, ծով ծով ալեք, իս մի լայքներ,
Իս չար է յուրապա, դուն մի լայքներ:*

Միևն այժմ հավաքված այսպիսի՝ նուստող տներով ու երկտող կրկնակով ժողովրդական երգերում քայլողին են դեսարներ, նոր մեղեդին ուրամավորին համապատասխան հատույված է ունեմն:*(Այդպիսի երգերի է, օրինակ, «Գայի արբեր, բունի յոր»-ը, որը սակայն ընդամենը յոթութամույս տողերով է. և մեղեդին ավելի ճուխ կազմութայուն ունի, քան քամակագրությունը): Ժողովրդական միջավայրում այդպիսի դեսարներում համեայն գործում է երգ (խոսք և մեղեդի) ընդհանուր կատույվածքը պարզեցման միտումը, օրինակ՝ երկանս մեղեդու երկտող մայխադատությունը կրկնվում է խոսքերի 3-րդ տողի արդարության երեսներում, կամ երկանս մեղեդին ամբողջապես կրկնվում է, որս 1-ին մայխադատությանը երկու անգամ էլ կատարվում է խոսքերի 1-ին տողը, իսկ 2-րդ մայխադատությանը՝ մեկ անգամ խոսքերի 2-րդ, մյտա անգամ 3-րդ տողը, կամ «ամենատույլ դիմարտության մասնավորիկ» քամակագրություն 3-րդ տողը կարգապես կործում է, դուրս է մնում, և այլն: Ծանոթագրվող երգը (Կոմիտասի համար կատարվել է հենց այս վերջին ճակ, կրկնեցը էլ չունի: Չմայած դրան, մեղեդու ներքին կատույվածքը կատարյալ է և միանգամայն ավարտում: Ամբողջությունը կրկնվում սկզբունցով կատույված, մոդուլայցող քաբող պարբերություն է: Առաջին պարզ պարբերությունը, որ քաբողություն է «ստորին դրոնմանքային», սակա արմենկային» հնչյունով ավարտվող երկու մայխադատություններից, որպես իհմեմայն (կայուն հնչյուն) հաստատում է իհմեմակում ծայնակարգի 3-րդ ապրինանը (սի-բեմոլ), որը 2-րդ՝ խոսքաված ու յարարաքաժանված պարզ պարբերության վիճքում վերախմաստավորվելու է որպես «դիմուղ» (համեմատական կայուն) հնչյուն: Այստեղից էլ երգում իրականավորող տոնայնական անցումը մեղեդիական միմոր հնչյունաչար ունեցող աժանցյալ ծայնակարպից (ճման և սի-բեմոլ միմորի) դեպի տրեյյակա չած գրկավող, յոքեյված 5-րդ աստտինանով միմոր հնչյունաչար ունեցող ծայնակարպից (ճման է սող միմորի), և հենց այստեղից էլ Ալեա շարի երգերից շարերին բնորոշ ծայնակարպային երանգատար միջավայրը: Կոմիտասի նշած ԱԿ-ը նկարի ունի այդ ծայնեղանակի «դարձվածքը» ու-բեմոլ «գործածվող» (արտամայնեղանակային) կիսածայնով:

Մեղեդու 9/4 չափը (թելուկս որպես խառը չափ) պետք չէ ընդունել որպես նրա ուղեղակն հոսքը միան կանոնավորող մոդուլ այս դեպքում այդ նշումը սոսկ գրութայունը տրեսիկական ձևավորելու և ընկալվածը դյուրայնելու մի միջոց է: Նիստ պակար ու անկալվածը ուղեղով ընթալող այդ մեղեդին մեարի առումով «կարգավորվում» է առանձին միավորների հաշվորակամություններով: Նույնպիսի «ազար» է մաս խոսքային վանկերի տրեղորումը (դրամեյ տրեղական հարսերություններ)

* Այս երկտողի մասին ասված էր մաս Առաջաբանում:

երկու պարզ պարբերություններում, որոնք այս առումով, անշուշտ, ունեն որոշ նմանություններ:

Այս երգում ինքնուրույն ընդհանուր «պղպարղո» բնույթի շնորհիվ եղանակը հնչում է որպես խոսքային բովանդակությունն ամփոփակածը, պարզապես կերպով հաղորդելու միջոց, թեև ելնչային արեակերպի մեղերի հարուստ է ու քաղցրավ, քայն առաջին հարթության վրա է խոսքային արտահայտչականությունը: Այդ ոճը հարաանկան երգերի, աղվե՛տույ՛ց՝ հարսամիջի որոշ պահերին վերաբերող երգերի համար քնական ճանապարհով գրվածն «նպատակահարմար» ոճն է:

Հայտըլում նշանակում է մեարս:
Թոռ գիթիք — քնքուշ խոստովակներ:

49. *Քաշ հարեմ հարսանեկան (Այ իմ հարսդի դարբիկ):* Եար, 3: *Հայրեմ* (նշանակում է հայերեն) կամ *հարեմ* կոչվող քաղաքական ձևը ժողովում էին ժողովրդական է, ժամանակի ընթացքում ժողովրդական քնարերությունից անցել է մասնագիտացված քանասարեղություն մեջ (Գր. Լարնկայի և ուրիշներ), լայնորեն գործարվել է նաև ժողովրդագրաբնիտիմալ արվեստում, և դրա էիման վրա ձևավորվել է *հայ միջնադարյան գուսանների քնարական երգի էիմանակ փոսակը*: Գուսանական արվեստի աստիճաններում *հայրեմ* անվով հասկանում են կ' համապատասխան քանասարեղությունը, և եղանակը, որով այն երգվել է . և եղանակով երգն ամբողջապես:

Գուսանական հայրեմները սկզբնական շրջանում գոյարևել են սակ քանավոր ավանդումով, ժողովրդի լայն գանգվածներում աստիճանաբար պտրածվել և փաստորեն դարձել են ժողովրդական երգեր, քայքայ իրենց քաղաքապետական ձևն ու կերպարային բովանդակությունը չեն կորցրել: Ավելի ուշ դրանք գրանցվել են ձեռագիր քաղաքամեներում (պահպանված հինագույն մտուշը XV դարից է), երբեմն խազագրությամբ համընթեր: Հերապայում սեպել են հայրեմները քաղաքից, քայքայ քարոտնակվել է նաև դրանց քանավոր ավանդուցը: Երկրայումս հայրեմի հայրեմները, որ պատկանելի քանակ են կազմում, նպավորված են ձեռագիր և քաղաքից ինքնուրույն, ինչպես և քանավոր հաղորդումից:*

Գուսանական հայրեմներ իրենց բովանդակությամբ մասամբ կազմված են հայ ժողովրդական ձեռներին (օրինակ՝ հայրեմ հարսամիջի) և ավանդական կենցաղի այլ նշանակալիք երևույթներից (հայրեմ ուրախության, լայի, օրորույթի, պարմիստի), իսկ մեծ մասամբ այդ քոլորի անկախ են (սիրո և կարտի, խրատական, խոհական և այլ հայրեմներ):

Գուսանական հայրեմների *ոջանավորներն* իրենց կառուցվածքի ինքնատիպության շնորհիվ՝ երկու քաղաքի, գերազանցապես 7 և 8-վանկանի բողերի համադրությամբ, դրանցում երկանդյան ու եռանդյան ուղբերի քաղաքի հայրեղականություններով և, ուրեմն, բողերի քաղաքից ներքին ռիթմով ոչ միայն պարզապես շարժում են (դիմամիկ), այլև մի առանձին երաժշտականություն, «երգնեպիկություն» ունեն: Արտասանվող հայրեմն արդեն գրեթե երգ է քաղաք երաժշտական իմաստով:

Նույն հայրեմների *մեղեդիները*, պահպանված անկավաթով, քայքայ վարկերական մուտքների դարբուկ, իրենց ռիթմայինը լայնորեն որպիստությամբ մի միջին տղը են գրավել միջնադարյան քաղաքի և քուն ժողովրդական ժողուն եղանակների միջև, ավելի մուրիկ լինելով վերջիններից: Դրանք ժողովրդային են. դրանք *արախասու**, կառուցվածքը համեմատաբար պարզ ու թեթև, բնորոշ են արտահայտման սեղմությամբ, գզպտուների մարեմիկ ամփոփականությամբ, կրում են խոր ավանդականության և յուրաքանակ վեհության կնիք:

Գուսանական հայրեմների համար հայրեղակ պեղը է նշել նաև խոսքային և մեղեդիական բաղկացուցիչների լիակատար ձուլվածությունը այն աստիճան, որ մեղեդին կարծես դարձել է ուրանավորը իր քնական խոսքային առողանությամբ սակ *ճայնով ասելու* միջոց:

Ավնում Հ. Զանիկյանի գրի առած «Այ իմ հարսդի դարբիկ» բողով սկսվող հարսանեկան «քաշ հարեմի» ցիկլի փոքրագը (ՀԱ, 417) քաղկացած է միմյանցից քաղաքի երկու ինքնուրույն հարվածներից: Առաջինը, որ ըստ Զանիկյանի, գործածվել է որպես հարսի գովերգություն՝

*Այ իմ հարսդի դարբիկ,
Մոյց էլի, ծառղ արմավներ:
Արմավըն քու ծառղ կու լմի,
Դյուպպույց քու ծնող կու թաղի:
Քու ծառն ու ծնողը թակի,
Քու քրեղս վարդ կու մանի:
Ես քու ծոյցում փոք պիտիմի,
Ճըրեղուղ արմավ քաղի:*

պարզապես սիրո հայրեմ է, չի քաղաքիցում համեմանա շար ուրիշ հայրեմներից: Երկրորդ հարվածն անմիջական կապ ունի հարսամիջի հետ, հարսին ճրա մոր կյանք մտնելու կապակցությամբ քրվող խրատ է.

*Հարսուն, քե խղոցար մի փոս,
Քր քրեղիք ունիս նը՝ մղոս:
Չըր ակնաջըր իս արե՝
Չիմե ըսիմ նը՝ ան արե.
Որ գամ ու ձեպար ըսիմ,
Հայրեմ մեկ խոսկուք մի խոսե,
Ան ալ՝ չը գիթիմ ըսե,
Դուն հուպար չարե խոսիս:
Մոր փունն ասքունոն չիմա՞մ,
Ասքունոն չիմա՞մ և օրեմա՞մ,
Հայր Արքանամի քարուկը
Մոր փուն թեմնցըն է դըսա՞մ:
(Էջ 417)*

Էլի — այդի:
Տնովեթ — այս դեպքում կարողություն:
Մըն — համբերիլի:
Թեմե — իմ, ինքն:

Զանիկյանի գրատած «Քաշ հարեմի» այս քաղաքականությունը հայ քանագիտության մեջ վաղուց նշվել է

* Հենց այդ է անվանում և «քաշ հարեմ» անվանումը: Ի քաղաքիցում Հ. Զանիկյանի, որ «քաշ հարեմը» քայքայրում է որպես «կարի երկար եղանակ ունեցող» (Էջ 417), Ա. Չոպանյանը «քաշ»-ը մեկնաբանում է որպես «քաշը», այսինքն՝ «ծանր երգվող» («Հայրեմների քուրաբանը», Էջ 116-117):

* Հայրեմների մանրամասն ուսումնասիրությունը քնն Ա. Արևույան, Հայ քնարական քանահյուսություն, Երևուր, Ի. Ք, Երևան, 1967:

(Ա. Չոպանյանը վերջին քառասուրդը և առանձնացնում է որպես ինքնուրույն «բաղիկ»): Հեղաբարձական է այս երգի խոսքերը համեմատել Գ. Մրվանձուրյանի՝ նույնպես Ալեմուս գրասած նույն «Այ իմ հարսերի դարիկ» փողով սկզբով երգի հետ, որ վերնազրկված է՝ «Հարսնատ գնալտու կանայք առ հարսն ասեն» (Շրկեր, 1, Ե., 1978, էջ 518):

*Այ իմ հարսերի դարիկի,
Երի կայեն որկայ ի վրս,
Քալե, մամուրդորիկ քալե,
Քու աղտուկ բոլիկը նրս:
Ականջոջ հիս արե,
Ինչ քան՝ ամուս ճջրարե.
Որ գամ, ուր հալար քանե,
Հալարե մեկ խոսք լսե, լսե
Ան ալ չգրիտեմ, լսե,
Դում բեզ հալար չարեմ աղտուկ:
Մեր փումն ապրուտե շինամ,
Աստուտ շինամե ու օրինամ,
Հայր Արտահամն քարեմ,
Մարզըրեմ թեմեջ ճղալ:*

Ականջոջ հիս արե — ակնաջոյ իմն դարձրու, ուշադիր լսիր:

*Շրարե — մտքումդ լավ պահիր:
Որ — որ:
Ինչպես — հինգ:*

Ինչպես փեսմուտ ենք, ճամփկյանի գրասած երգի միայն երկրորդ հատվածն է այսօրեղ (ըստ Չոպանյանի՝ երկրորդ և երրորդ), իսկ առաջին քառասուրդը փարբերակ է նրա գրի առած մի այլ ինքնուրույն հարսանեկան երգի, որը, նրա իսկ ասելով, իր առանձին եղանակ ունի: Սիս այդ երգի տեքստը, ինչպես բերված է ճամփկյանի գրքում (էջ 414):

*Աղոյի, քու հալարոջ ալ է,
Աղու փեշերոջ վեր ծալե.
Քալե ու մամուրդորիկ քալե,
Քու աղտուկ պայկար երգվա:*

*Աղտուկ — մուլե ինչ: որ աղվոր, գեղեկիկ:
Պոյկ — բոյք, հասակը:*

Պետք է ասել, որ ճամփկյանի գրքում էլ (էջ 422) մի թեթևակի ակնարկ կա այն մասին, որ իր գրատած «Այ իմ հարսերի դարիկ» հայրենի մառ կազմող՝ հարսին փրվող խոսքերը մի առանձին ինքնուրույն երգ է:

Այսպես, ուրեմն, պետք է ընդունել, որ Կոմիտասի գրատած երգի խոսքերը (մութամների մութ գեղեղեղն է միայն 1-ին փողը) վերը բերված սիրո հայրենն է (չորս երկաթ), որ սազական կամ ընդունված է եղել հարսանիքից: Դրանք, քայք գոյություն է ունեցել ամկախ հարսանիքից ևս: Լշեներ և այն, որ Կոմիտասի գրի առած մեղեդին իր բնույթով ու փրամադրությամբ լիովին համարադասվում է այդ հայրենին:

Վերն ասվելը գուտանական հայրենների խոսքային և մեղեդիական փոքրերի լիակատար միասնականությունն աստին: Դրան նպաստում է և այն, որ մեղեդիներում յուրովի կրկնվում է ուղանակների կառուցվածքը, մեղեդիները «ամենաքմական ձևով» նույնպես «երկար» են երաժշտական երկու մասնադասություն, առաջինը, որպես

կանոն, ավարտվում է «դիմող» հնչյունով (յուրաքանակ «ստորակներ»), երկրորդը՝ հինմանյունով («վերջակներ»), և դրանց ընդհանուր դիմումակ կառույցում («խոշոր պլանով» վերջում) պահպանված են ուղանակների երկու փողերի ներսում եղող հարաբերությունները, այսինքն՝ մեղեդու հնչյունային համեմատական երկար փոխությունները խոսքերի Ա փողի 2, 5 և 7-րդ, և Բ փողի 3, 5 և 8-րդ վանկերի համար են: Այդպիսին են և Կոմիտասի գրատած ծանոթագրվող «Քաչ հայրենը», և Մ. Թումանյանի գրի առած Բուքամիայի և Ալեքի հայրենները, և այդ հատկանիշը այդ եղանակներն օժտում է կառուցվածքային ընդհանուր գծերով ու թերևս կարող է հայրենի եղանակը քննարկական այլ երգերի եղանակներից փարբերելու և ճանաչելու միջոց դառնալ:^{*}

Անշուշտ, խոսքը միայն փարբեր փարբեր հայրենների եղանակների նույնության մասին չէ (եղել է նաև այդպիսի ենթադրություն), այլ այդ եղանակների ընդհանուր կառույցի և ընդհանրապես նրանց փեսակի նմանության կամ նույնության մասին է:

Մ. Աբեղյանն իր «Հին գուտանական ժողովրդական երգեր» հիմնարար աշխատության մեջ, անդրադառնալով հայրենների եղանակի հարյուրին, որպես ապացույց, որ դրանք մեկ-միևնույն եղանակով չեն երգվել, քերում է հայրենի (նստարի) օրինակ, որինս 7-վանկանի փողերին ավելալված է մեկ անմշտակ վանկ («երգվել է մի այնպիսի եղանակով, որը պահանջել է, որ երկու փողն էլ 8-վանկանի լինեն», րեն՝ Շրկեր, Բ, էջ 26-28):

Որ հայրենները, նույնիսկ կանոնավոր կառույցով ունեցող մեղեդներ, մեկ-միևնույն եղանակով չէին կարող երգված լինել, դա ակնհայտ ճշմարտություն է և հարգելի գեղեղանակն այդ բանում միանգամայն իրավասի է՝ անկախ իր բերած օրինակից: Նայած, թե հավելված վանկը կամ վանկերը փոխակալում ինչ արժեք կարճակամ և դիմական ինչպիսի մասկերպման մեջ կրկնվեն, կարող էին և չազդել եղանակի ընդհանուր փաղաչափության վրա: Հնչափակները մի այլ կարգի՝ ամբողջաբող հավելումների մասին, որոնք նույնպես չեն խախտում հայրենի եղանակի փաղաչափական կառույցը: Հենց Մ. Թումանյանի նույն ք. 24 հայրենն սկզբից ունի «Յալեն, յալեն, յալեն, այն յալեն» քայքականություններ: Սրանք երգի համար դարձել են յուրաքանակ «մայնարան» և

* Այս առումով Թումանյանի գրի առած հայրեններից առավել քննորոշ են նրա «Հայրենի երգ ու քան» ժողովածուի Ա հատորի ք. 23 և 24-ը, գրեթե նույնքան քննորոշ է Բ հատորի ք. 122-ը, որտեղ միայն եղանակի վերջում թեթևակի խախտված է դիմական օրինակափոխությունը:

Ի դեպ, նույն երևույթի անդրադարձումը կարելի է մկաղել նաև դեռևս նախկինով գրված ժողովրդական երգերում: Հեղաբարձական է, օրինակ, հայրենի չախով հորինված և խազակորված «Տաղ կարուն» երգը (յուրաքանակ «կրկնապարկված կառույցով») հայրենի):

*Եղալ կարիսայր կարան,
Եղալ կարիսայր կարան,
Հանք, է՛ հանք, հանք, է՛,
Ու գամուսը ամեր հարբում...*

որտեղ ուղանակների քննորոշ դիմող գոյացող «երկար» վանկերը խազվեում ևս երկար փոխություն մեղեդիներն են կրում (րեն՝ Մարենապարանի ձև. ք. 5306/35, 1989/161ք):

որս հիմնական մասի՝ «Աղբարս Ստամբուլ քաղաք» հայրենի եղանակի փառչափական կառույցում չեն անդրադարձում: Ավելի «օրգանական» և հայրենի չափի ավելի դուրս եկող հավելումներ փոստում ենք Չճկականսի մի երգում (Մ. Թումանյան, 2, էջ 358), որի փեքստը փորք-ինչ խաթարված է, քայլ այս դեպքում դա կարևոր չէ.

Անբունի հարեն
(պատարիկ)

*Կարվուկ մի վրա քարին,
Այն, պը, ճանրն,
Ինք կուար, արդուն էր էրին.
Այն, պը, ճանրն.
Մտրեպա, հարցունք մ՝ էրի,
Այն, պը, ճանրն,
՝ Մալ՝ մզգրիս են բունն փարած,
Այն, պը, ճանրն...*

Էրին — արյուն:

Չրգգրիս — ձագեր:

Անհայտ է, որ այս դեպքում ևս հավելումները հայրենի եղանակի կառույցը կըմդարձակեին հավելյալ մեղեդիական դարձվածքով, քայլ բուն փողերի երաժշտական ոճիցը, մաս չափի, ձևը կարող էին չխախտել (եղանակը չի պահպանվել):

Այնուամենայնիվ, վերը քննարկված օրինակափոխության համար պետք է մի վերապահում անել, այդ օրինակափոխությունը չի կարող փոշ գրվել այնպիսի հայրեններում կամ հայրենի չափով հորինված այնպիսի երգերում,

որոնք կենցաղային մասնահատուկ նշանակում ունեն (ինչպիսին է, օրինակ, «Ալկնա օրորը» = «Հայրեն օրորոցի»), քանի որ սրանց եղանակների ընդհանուր ճեպային և ռիթմիկ կառույցը բնականաբար ենթարկված է այդ կենցաղային կոմկերեր նշանակմանը:

Ընդգծելով հայրենների խոսքի և եղանակի արտահայտչական միաձուլվածությունը, մենք չենք թերագնահատում եղանակի առանձին վերջրած գուր մեղեդիական արտահայտչությունը, ինչի մասին վերև էլ ասայինք: Այս առումով ավելորդ չենք գտնում մեզ քերել հարկապես ոչ մասնավեր երաժիշտ, քայլ, անշուշտ, հայրենների համը ու հուրը քայլ իմայող անճանալորություն փափափությունը մույն «Այ իմ հարսրի դարիկ»-ի՝ Լոմփրասի գրառած եղանակից. «Այդ եղանակը, որ վեհ, գրեթե կրոնական, լայնություն մը և զմայելի քաղցրություն մը ունի, քուչակյան փաղեղու հին երաժշտության արժագանքը է ապահովվապես» («Հայրենների քուրասարան», էջ 117, ուր Լոմփրասի գրառումը թերված է մտաբանելով): Հիրավի, «Քաչ հարենի» Լոմփրասի գրի առած եղանակը ընկալվում է որպես «հարեն» քանապոհեղծական ձևի երաժշտական մարմնավորման փրկական մոդել և դրանով առանձնապես ածեքնավոր է:

«Ալկնա շարում» «Քաչ հարենի» նշանակված մեղրը պարզ չի դրսևորում երգի մոտիվային փարքերի մեղրական դիրքը: Առանց եական փոփոխություն կատարելու, նկարի առնելով մաս քանապոհեղծական փեքստի և դրա հեթ կապված՝ եղանակի փրոտումը, ճշգրիտ կինիդ երգ փակվալորել փաս-քառորդական չափով՝ 3+4+3 և 4+3+3 քաղկայտույններով, այսպես.

33.

50. Հարսանեկան երգ հիմնայի (Աս հիման): Եար, 4: Այս երգի կարգաբանման մասին ճանիկյանմ իր գրքի 116 էջում մշել է «Գործյալ նվագարանով» փնչ այդ, մակտրը երգերի առթիվ ոչ մի խոսք ասած չլինելով գործիքային նվագակալության մասին: Գրքի 423 էջում գերեղված նկարագրությունից երևում է, որ ակնեյինների հարսանիքում հաճախ գործածված նվագարաններն են եղել՝ փեղական քնճանչ, քնճանն, փեճ և սազ, ընդ որում նշանակալից դեր է վերապահվել «նվագածուների» խընրին, որ երկակարելով ու կարգողական եղել, անշուշտ, խիստ փեղական գույն ունեցող ժողովրդական-մասնագետ երաժշտախումբ է եղել, ճաչակով՝ հեռու արևելյան սազանդարներից:

Ալկնա հարսանիքում, դարձյալ ճանիկյանի վկայությամբ, «փաղ-գլուխ» չի գործածվել: Երբ մասնավոր հիշենք գլուխնի Լոմփրասի փված քնորոշումը (= մասնակի լուրջ, ճաչակավոր երաժիշտների վերաբերմունքը, կարծիքը) որպես «կարծր» նվագարան, «քոի և խոժոռ

ծայնով», չե՞նք կարող արդյոք ասել, որ Ալկնա հարսանիքին գլուխն չգործածելը նշան է ավելի իմփրոտության՝ հակառակ հրապարակային աղմկաբարության և այլն: Այդպիսի քնորոշումները չենք նկատում հարսանեկան երգերի խիստ անհարկանալկաված ռիթմանեղեդիական ձևերը և ընդհանուր մտքեղիկ հնչողությունը: Ճվայ դեպքում («Հիմնայի» երգի դեպքում) խոսքը աղջիկների ու կանանց երգեղություն մասին է, որ ընթացել է սակ դասի նվագակալությամբ, առանց նվագածուների: Հեղաբրքրական է այս դեպքում և այն, որ Ալկնա հարսանիքի երաժշտության մույնիակ «երկրորդական» նշանակություն ունեցող հարվածները, ինչպիսին այս հիմնայի երգն է, եկնեցային կառույվածքով ցայտում են, ռիթմով գրավիչ և ընդհանրապես ինքնավարիվ՝ Ալկնա ժողովրդական և գուսանակալ ընդհանուր ոճին համահնչում: Հիմն ղրկող «աղվող մանը» փեսայում է:

Տե՛ս մաս ներկա հարրի թ. 82 երգը:

51. Հարսանեկամ երգ աղջիկի փամփուռն (Մի յար. մարիչ): Շար. 5: Հրաժեշտի երգ է, հարսի, հարսնմորը և ընդհանրապես մերկա հարսավազմներից լրացանելու ևս, որ հավանաբար մեզարակ ունի առավելագույն կա- ռոնը և հարսանիքի փոխյա պահը: Ճանկեկամի փոքեկու- թյան համաձայն հարսի անուխից կազարում են «մկա- գածունները»: Խոսքային բովանդակությունը հասարակում է, հանդիպում է շատ այլ վայրերի համաձուռ երգերում, բնականաբար այս կամ այն տարբերակումներով:

Եղանակն ըստ մեակաուպյան շոքս ֆրագմենտի քաղ- կայած գույգ մեխադատություն է (1—4 և 7—10 փակ- փերի), որոնք կազմում են հիմքում քառակուսի պարբ- յուրություն և այդ մասնադատությունները, ինչպես թ. 1 «Օրոր»-ում, կոմբոլաստային են (ի տարբերություն «Օրոր»-ի՝ այստեղ առաջինը դիափունիկ ձայնավազում է, երկրորդը՝ պերեպալված): Բայց քառակուսիությունը կոմբոլաստային ձևով «կտրում» է առաջին մեխադատ- ստայինը լրացմու, համեմատաբար ընդարձակ, գոր- ժիքային բնույթի միջամեկազ (գրառուի) համար երգվել է քու-փուս, մա-նա ամշյանակ վանկերով), որն իր մեղեդիական ճյուղով ձուլվում է ամբողջության մեջ, հենց դեռ շնորհիվ էլ մեակաուպյան այդպիսի կա- ռոնը դեռ է պահմունում:

Այդ մեկազ միեմույն ժամանակ եղանակն «լայայնող» մասն է: Այն դեպքում, երբ եղանակի առաջին կեսը համեմատաբար «լավարեսակամ» արտահայտություն ունի՝ լուսավոր փրփուրության մի թեթև երանգով միայն, այս հավաքված ավելի շուտ փոխության, չթաքցվող վշտի արտահայտություն է ստանում (կարելի է նաև մկարել լայնի, փոքեկունների ձայնամեմուրություն): Ամբողջությամբ երգն անշուշտ հեռու է լայնամիությունից, սեմբոլիզմնաբա- յությունից. ձայնակարգային քաճազամուտությունը, շեղում-

ներն ու անկայուն կադանսավորումները, ինչպես և ռիթ- մային ընդհանուր անկաշկանդությունը նրա ընթացքում արեղծում են համապատասխան հուզաբարբալ միջավայր: Աղջի մշանակում է՝ էլի, դարձիվ, կրկին: Արկոն — ամուսնուս հնար միայն: Ճանկեկամի գրառած փերեպալում (չ 418) մուգամեդի փակ թերևած երկփողային հնար կա մաս մի եռափող՝

Աղջիկ մի կտրամենի չարով ու չարով,
Գուցիք փայտեր են յանտի չարով,
Ճանեղը հյուսեր են սամայի թեղով:

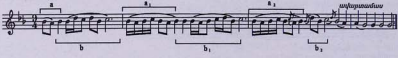
Լատուրի կամ յատուրի — մերիմուսի քրոջի գործված մուրջ կտոր:

Մուսա կամ սորմա — մեղաբար:
Այս եռափողը, որին հայերգում է սկզբնական մույն «Մի յար»-ը, կամ մի այլ եղանակ է ունեցել կամ պարզապես արտահամել է: Բերված եռափող փանը կարող էին հաջորդել մույնմաս կարարվող այլ փերի, ամեն անգամ ընդմիջվելով մկազածունների «Մի յար»-ով: Բոլոր դեպքերում լրիվ ամբողջությունը հուզակամորեն հագելված, պարկաստեի գրեսարան է կազմել:

52. Հարսանեկամ, հարս ու թագավոր երգ փուն կտամսմն (Քարի լուս, աղբոր): Շար. 6: Ճանկեկամի ծանոթազուրում երգում են «կամայի և մկազածուններ»: Կոմբոլասի գրառումով դրանք առանձին են մերկայաչ- ված՝ Ա և Բ:

Կամանց երգածը մի ցայրում մնուչ է հայ ժողովրդա- կան և գուսանական երգերում մեղեդիակերտման այն եղանակի, երբ ամբողջությունը գոյանում է մի հաղիկի շարունակական փարբերակումից: Այստեղ այդ «հաղի- կը», որ բաղկացած է երկու մուրիակից՝

34.



առաջին անգամ կրկնվում է դեռևս ամշյան, իսկ երկրորդ անգամ հարկապես երկրորդ մուրիակի «մեռական» փո- վոխումով, ինչը բարձրական զգալի անկարելի փոխարեն առաջ է բերում յարբածության զգալի անկարելի և ամբող- յունում ուղղում դեպի «հանդույսություն»: Առանձնա- կան կարևոր նշանակություն է ստանում փարբերակվող մուրիակի ձայնակարգային անկայուն վերջավորությունը, ինչի շնորհիվ մուրիակները կապակցվում են միմյանց և արեղծում մեղեդիական հոսք, կամային:

Այդ «մուրիակային զարգացման» հետ մույնքան կարևոր լինասր է ստանում մեղեդու ձայնակարգային «ընթաց- քը». եղանակի սկզբում հանդես եկող սի-թեմով հիմնա- հնչյունը քաճակի կրկնվելուց հետո վերախմանաբար լուրվում է որպես 3-րդ աստիճան, ամբողջությունը համեմատելով մոր, սուլ հիմնամային՝ մույնակիս երանգայնադի «սի- յանով միմոր» — «սուլ միմոր», ինչպիսին փերի ունի «Օրոր», «Մուսավորում կենսա» երգերում, և հանդիպելու է «Շարի» այլ երգերում ևս: Ընդհանուր առմամբ այս եր- գում ևս, ինչպես «Մուսավորում կենսա» երգում (թ. 48),

մեղեդիական շարժումը համկարծաբան ազատության փայլավորություն է ստեղծում (այդպես է փայլավորվում մաս խոսքային փերեպի վանկերի «քմսահա» փերաղու- մը), թեև այս եղանակը մերկային հիմքի առումով ավելի «կազմում» կարող է:

Մի յարն մշանակում է՝ որ ծագի, ցուցանա: Այլանգամայն հակադիր բնույթի է մույն երգի «մկա- գածունների» երգարածիցը, որ կառուցված է պարային ռիթմի սկզբունքով՝ փակփային բաժանումը պարզորոշ ցուցադրելով և միաբաժանակամ: Միևնույն երգի այս երկու փարբեր բնույթով կառուցված հարվածները միմյանց լրացնում են, երկրորդը դառնում է առաջինի խմբական երկմեղեղ: Թվում է, թե այս հարվածները ևս, ինչպես «Օրորի» հարվածները, կարող էին շարադրվել որպես մեկ ամբողջություն:

53, 54. Գարեղ բարձեկնողանի և զարկի (Յալայի): Շար. 7ա և 7բ: «Մուտյունը Ալլուս» գրի «Տարակարք և փոմի օրեր» գլխում (չ 105—106) հեղինակը մկարարել

է ժողովրդական այդ փոճակաբարությունները Ալեմու: Սպորն՝ հարվածներ.

«**Քան բարեկենդան**» Հին արեւմեցիներ ամեն բարեկենդանի փորդը ի շարք ուրախություն կընենին. սակայն մեծ բարեկենդանին, մասնավոր վերջին շարքուն և վերջին օրերը զանազան խաղեր և ուրախություններ կըլային: Տղայք այն և անդ տամայ վրա կամ ընդարձակ փողոցներու մեջ վեկ կտեսային. անցին խումբ մը պատմիք կան երիտասարդք մարմնամարզական խաղեր կնետային. այլք մվագարանով կըրգեին կամ կպարտին: Ի կամայն և օրիորդայ շարքեր ալ թճրուկով (ընեծ) երգեր կըրգեին, կպարտին... ուր երջայիդ՝ ամեն թաղ, ամեն տեղ խաղ, պար և ցնծություն կըրերին. այժմ ատմյ կնամ ալ մնայած չէ... Սեծ պատից Բշ. [երկուշաբթի] օր ս. Կոզմու գնալու: Քարաքես և մերձակա գյուղերնմ հարյուրավոր անձինք... առավոտուն կրինեմ ի ս. Կոզմու և եկեղեցվում շուրջը, տրամիցներն, քուի ընդարձակ գեղերներն ու այգիներն խումբ-խումբ կնտին, ոճանք թուրջ կնաղան, ոճանք միարշավ կնենմ, ոճանք նորարեղանկ մվագարան և ոճանք ջութակ, թճրուկ մվագեղով կըրգեն, կնաղան, կպարեն և կզվարճանան...

Չարիքի: Ինչպես ս. Օճըղյան՝ ճմանապես և Չաղկին սովորական այնեղությունը կկատարին: Յոտով թաղուկներ կեպին, և տղայոց համար հազկիթներ ի կարմիր կնեղկնեն... Հին արեւմեցիներ կնամար ժողովկնելով, «յալայի, յալայի, մար Տերն հարույ եկեր է, հազկ կարմիր անեք է» և այն երգը կըրգեն ու կպարտեն: Բայց այս սովորությունս ալ այժմ դադարյալ է»:

Լույս երպի «Երգ և պար բարեկենդանի և գարկի» գլխում (էջ 422) եեղինակը մանրամասնորեն մկարգրել է դրամը, սկսելով իր խոսքը մվագարաններից.

«Ալմն հին մվագարաններն են՝ ջութակ (քնճանչ), և ձնայ միակողմանի թճրուկ (թեծ) և մեծ յնկուռ (սազ), մաս վտակիղ (սանթուռ), մեծ թճրուկ և փող (տակվալ գլուռն)»:

Ինչպես տեսնում ենք, քամայան ատմայ դափի չի լինում, ինչպես և, անշուշտ, գլուռն ատմայ դիդի:

«Լորերն են՝ նորանն ջութակ (քնճանչ), նորանն տակվիղ (քանոն) և արճոմիկ»:

Խոսքն, անշուշտ, սակ Ալեմու (կյուրաքարայրի պայճաններու) համեմատարար նորագույն ժամանակներուն երեսն գալու և տրամսկելու մասին է: Արճոմիկը հարճոմի որն հին տեսակ է: Այս բոլոր մվագարաններով միայնակ կան գոգանկուններով կատարվել են ու միայն գուր մվագային եղանակներ, դրամը (բայի տակվալ գլուռնայից) մաս մվագալեյել են միայնակ և խմբական երգիչներու-թյանը:

Ինչ վերաբերում է պարերին, ճամիկյանը մշու է տրամսկ երկու տեսակ. *խաղ* և *հալա*, որ այլ կնրպ անվանում են մաս *թեխալա* ու *պար*: Առաջինը գուգապարն է՝ «գուգ մի խաղայոցք թեերմին քայած և արճոմիկին կամ թագուկին քիչ մը ձնած» միխյանց դեմ աս դեմ կնաղան, ջութակին, տեծին և սազին մվագած ձնմր և արդգ եղանակին համեմատ» (այնուհետք՝ պարի մանրամասն մկարագրությունը): «Չալա քաշելու ձնն մայսպես է պարագլխին, որ հայապաշի կնայի, թաշկինակ մի, կամ, եթե հարամայաք մեջ է՝ փնային թուրն աջ ձնքն կտուրն, մեջքն կրուն ու կրարճրայտուն, և ձայնու մեղուքն հաջորդին մեղուք մարն կողակն և վեր կրարճրայտուն. հաջորդն ալ յուր ձայն մեղուքն յուր հաջորդին աջ մեղուքն և այսպես քլորն ալ իրարեն անջար և մկութով միայաք՝ քլորակի

կկանգնեն ու մվագորք կսկսին: Դարն, ինչպես և թեխալոն, սովորաբար մայս ձնմր եղանակով մը կսկսին, ապա արդա...» (դարձյալ մամրամասն մկարագրությունն շուրջպարի, և այս մկարագրություններն, անշուշտ, ազգագրական առումով շահեկանություն ունեն): «Չալային-ին պարին մեղ տարերն է և սովորական կամայք կպարեն եղեր. թեերն իրարու անցունելով կամ միմյանց գուրի թունելով կպարեն, կճրարն եղեր, և պարագլուխն թաշկինակ յառնուր ձնքը: «Եղեր» կնանք, զի 30 և ավելի տարիներն ի վեր յալային և յուր պարն դարձրել է և անունը միայն մնացած: Աստի հիններն յալայի երգն հարյուրներով գրեյի որ հեքայլան է» (էջ 425, բերվում է հարված).

Չալայի, յալայի, եկանք ի բարեկենդան, երջանք ի գարիք, Չալայի, յալայի, անայ մնկեմեն իճորդ՝ տի գարիք.
Չալայի, յալայի, կինն եկալ պարնան երկան օրերը.
Չալայի, յալայի, հալեյալ մճըր, նլալ գեղերը.
Չալայի, յալայի, քուսալ առվտերուն կամա խոտերը:
Չալայի, յալայի, կանվուկ, ինքնա երկու ձաղկանը արևը.
Չալայի, յալայի, թալի՛ս իլինի Արտանուրու վերնը.
Չալայի, յալայի, շար հայ ու շար քարն իրկին խարիպիս.
Չալայի, յալայի, խարիպիս, խարիպիս, մեկնկ արջուս...

Ինչպես տեսնում ենք, գարունը քայկելիս տրամական ատաղին ուրախության ևս ակնեյի կինը մայս և առաջ հիշում է իր պանդուխտին: Աճամանատ ուրայս տրամադրություն է արտահայտում ճամիկյանը թերս զարկվա յալային.

Չալայի, յալայի, մեր Տերն արույ եկեր է.
Չալայի, յալայի, հալը կարմիր աներ է.
Չալայի, յալայի, Դողոս երալ տեսեր է.
Չալայի, յալայի, հալեյալ մճըր, նլալ գեղերը.
Չալայի, յալայի, Դողոս, երալք ի բարին.
Չալայի, յալայի, շնորհավոր նոր տարի.
Չալայի, յալայի, նոր տարի ու նոր բարի...

Ա/426:

Աճալ — արդյոք:
Ինկոր — ինչպես:
Կինն — դարձյալ:
Արույ — ի՛արույ, արույ եկեր է — հարություն է ատել ի մեռելոք:

Կոմիտասի գրատած երկու եղանակներից (թեև դրամը մայս եղանակը պարտերկնեմ են) առաջինը մասնավորապես վերաբերում է բարեկենդանին, երկրորդ՝ գարկին: Երաժշտական հարկանքներով չեն տարբերվում ընդհանրապես հայ գյուղական ճման եղանակներին: Առաջինն առանճմանում է իր կնքը, ուրեմն՝ ավելի դիմամիկ կառույցներով (3+2 տակեր):

55, 56. *Ամբումի* («*Վա յար: Ավվոր մի ծարվութենն*): Շար, 8ա և Գ. *Ամբումի* մույզպես *միքնադարի գլուսանակն թաշկանք երգի հիմնական տեսակ է Գ. Սրվանճ-պյանցը, որ առաջինն է անբումի ուղանավոր իրարարակե, գրել է՝ «Շար կան Ալմն մեջ այս տեսակ ընկոր երգը, որ կըլչին «Ամբումի» («Վամուլ-նուրու», Կ. Դոլիս, 1884, էջ 395, մաս՝ «Երկեր, 1, Ե., 1978, էջ 521): Իսկ Հ. ճամիկյանը գրել է՝ «Հին ժամանակներն ի վեր կնտունակվա... սովորաբար հարամայա և խճոնից մեջ կըրգեն ու կնվագեն մ...ատքը սովորաբար սպ ավանդուկն ուղղալ և վերադարձվան են, թեպետև կան զանազան մյուրոյ սկիսարեյալ անբումիներ ալ» (ՀԱ, էջ 428):*

Ինչպես տեսնում ենք, Արվանդոյանը ներկայով, իսկ ճանիկյանը այս դեպքում էլ մայրալ Ժամանակով է գրում կերպին, կնկարներ... և պարտախակամ չէ: Հետո մա ակնարկով է՝ «Բայց ազգը, ինչպես զամազան իմն խաղեր, սովորությունը ու երկեր, մուշնայն և այս ամուշ ինքն ալ փակավ առ փակակ կրպողի ու կնոտապվի: Դեռ 25-30 փարի առաջ Վանքի և Չորեքի կամայք ո՞րչափ անգրուիներ կերպուն. Ալեհ, Անգուշի և Կամա-րակակի հարաճայալ համեմատներու և խնդրի մեջ զանց կանովի՞ր անգրուիներ. մի՞մղիտ այժմ Չորակն քամի մը փում միայն կա ակնարկ դարձան» և Վանքին անգրուի-ներն ալ՝ ոչ առաջվան չափ»: Ուրեմն առավել ևս հայ քաղաքապետությունը երախտապարտ է այդ քաղաքապետ քառանկարներին, որ հասցրել են գրի առնել մի ամբողջ շարք անգրուիների քանակաբեղման փոքարներ, իսկ ճանիկյանը մաս առից է արեւծել, որ Կոմիտայեց ևս անկերպարի կորստից փրկի գրեն մեկ անգրուիի եղանակ (երկու փարքերակ՝ թ. 8ա և 8բ): Հնարագայում ձեռնպահ է փազայիլ ինքն ժողովածուներին և քանակող հաղորդումից հայ քանակագրերն ար անգրուիի ողբանարեքներն են հայրենասերները, իսկ Կոմիտայեի գրառումն մի երկրորդ անգրուիի եղանակ ներկայումս հայրենասերիվել է նրա անգրուի մնացած սնագրերում (այս հարցումը թ. 78):

Անգրուիների քանակաբեղմանը, որպես կանոն, հայրենի փաղաչակոթայքը են: Հայրենիքի և անգրու-իների կերպարային կարգերը և ընդհանուր շարք քան ունեն, անգրուիները ժամանակի ընթացքում հենց հայրենիքից են ճյուղավորվել: Ի՞նչն է դրանց փարքերու-յալում, և ինչ է նշանակում «անգրուի»: **

Տարբեր փեսակներ են եղել: Այնն կա է. այն դեպքում, երբ հայրենիքում քառապող կամ մուշնայն ողբող միտայությունը որոշակիորեն փոքն են կազմում, և այդպիսի փունը մի ամբողջությամբ է՝ մի հայրենի անգրուիներում, որ համեմատաբար ծավալում չարտո-րանք ունեն, մուշնայի կապակցությունները մեծ մասամբ ակարգում ամբողջություններ չեն, «փուն» չեն կազմում, և այս առումով «անգրուիներ» զմերի չքանակում հայրենի է, այստեղից էլ «անգրուիներ» անվանումը, թերեւ մաս՝ «անգրուի հայրեն» արգահայտությունը:

Կա, սակայն, և այլ փեսակներ, քամի որ այլ երկրեն առավելապես վերաբերում են պանդուխտներին, ուստի «անգրուիներ» սկզբնապես եղել է երկ կամ քանակաբեղ-մաբան անգրու, անօրենս, պանդուխտ մարդու մասին, իսկ ինքնազայում այդպես անվանել են մաս այլևայլ քաղաքապետություն ունեցող, կառուցվածքով համանման երկրն և:

Կոմիտայի սնագրերից մեկում, երբ մա մի ոճն ակ-նեցող գրի առնելիս է եղել «Աղոյր սր Մերա լուը» անգրուիներ և, ըստ երևույթին, հարց է ծագել «անգրուի» քառի նշանակության մասին, իր ձեռքով գրված է՝

«ան-գրու-ի = պանդուխտ»:

Դժվար է ասել, իր՝ Կոմիտայի՝ թե՛ երկող ակնեցող մեկնաբանությունն է: Բայց հասարակապես կարելի է ասել, որ իր դասայնություններում և ուսումնասիրու-

թյուններում Կոմիտայե անգրուիները մուշնայն այդ իմաստով է գործածել, երբեքն էլ պարզապես գրել է՝ «անգրուի կամ օտարաբայան երկր»... **

Ինչպես հայրենիքի դեպքում, այս դեպքում էլ «անգրուի» են անվանում և՛ համապատասխան քանակաբեղ-մուշնայն, և՛ եղանակը («անգրուի եղանակներ»), և եղանակով երբեք ամբողջապես:

Խոսքային թուլանդակությունը առումով հայրենիքի համեմատաբար անգրուիները գերազանցապես «յու-նեարային» են, և այդ ստեղծները քանակաբեղման արված ակարգերների և հոնայն երկնատեղան միջո-ցով, երբեքն «վիպակայն» դաճողակրությունը քայա-հայտնվող համեմատաբար երկարաշունչ պարունակություններ են:

Հայրենի-եղանակների նմանությամբ անգրուի-եղ-անակները մա միարկայ պեք է եղած լինեն: Բայց Կոմիտայի գրառում նմուշն մախլով, որամբ շարք քան մնամ չեն եղել հայրենիքի եղանակներին: Սրանցում (անգրուիներում) իրենիտղ կամ կարպարողի մեղելիակամ անկարծարանությունն ավելի (այն սասարթել է գրել: Մյուսը մուշնայն համարարահոտ, քայա արեկի ազգը, քան հայրենիքը, արձակ պարտուղայան ողի, զարդ-լուրումով հազարված եղանակներ են՝ հնչյունաձևակալով ընդարձակ, դիմա՞ր քազմական, մարդակամ պարքեր-կանությունից գրեքն գերել: Անգրուիները և միջին փուլ են թունտ հոգևոր փարքերի-մեղելիների և ժողովրդական ծրուտ երկրի միջև, քայա ծրուի են առաջիններին: Կոմիտայե իր «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» այնպեղ-թյան մեջ ընդգծել է անգրուի երգերի քարդությունը: Ես անգրուիներ փեղարդել է ժողովրդական այն եղանակ-ների շարքում, որոնք «երևակալ ու դիմայկում են... դարերով և ամուր կապված են ժողովրդական սովորու-թյունների ու ավանդությունների հեղք: Բայց որովհետև քարդ ել, պուրայինիերից շարքերի անմատչելի են: Այժմ ինչպեղներին մաբով են լույս փայլա» (Հևր, էջ 27):

Ուղարկությամբ արժամն է մաս ճանիկյանի բնույթ-գրումը՝ «Ժամեր ու քայպարակ պղանակ մը ունե» (էջ 428): Անգրուիներ, հայրենի համեմատությամբ, ոչ միայն ավելի «գարդողուն» է, այլև փորդ-ինչ «վերամարձ», «համեղիտակր»:

«Ակնա շարի» այս անգրուիի թուլանդակությունը երկարապող պանդուխտի վերադարձն է հայրենի երկիր, ուր ջրի ապին մա համեղիտում է փամը թույած կլ գեղուտում, որը, փարիններ այնքան լինելու պարհատող, սկզբում չի ճանաչում նրան, հեղք՝ երկարաբև սերային փուլից ընթացություն գեղուտի մա ճանաչում է իր սիրե-լյալին, և սրանց մնում է վայելել սիրո քայպությունը: Սիրո՞ր՝ հարված ճանիկյանի գրառում փեղարդից (էջ 429).

*Հա՛ յար, հա՛ յար,
Աղոյր ո՞ր մարդուքնեն, հա՛ յա՛ յի,
Նարեր է ջրին փա՛ս: Ի՞նչ
Կարին մը ամուր սիրուն
Գնալ ի դեմ խոտելո՛ւ:*

* Այնպիսի քառապող է արապիկ, խոսքը Չորակ փուլի անգրուիների վար պահապանությամբ մասին է:

** Այս հարցից ժամաքանաբեր ուսումնասիրված են Մ. Արեւյանի վերջ ինչպարակված աշխատության մեջ («Երկեր», հ. Բ, էջ 222 և հաղորդվողը):

*** Կոմիտայի գրի առած և մշակած «Անգրուի» երգը Ակնա անգրուիների հեղք կալ լումի: Այս դեպքում «Անգրուի»-ն երգարտանի անվանում չէ, այլ փուլայ երգին Կոմիտայեի ողբն անումը: Տե՛ս այս մասին մաս Մ. Արեւյանի դիտությունը, «Երկեր», հ. Բ, էջ 230 կամ Կոմիտայե, ԽԴ, էջ 167:

*Նստրով ու սեղան ինկավ,
Մոտայով ինչ բան խոսեցու:*
*Ըսավ. — Խաւիքցան կըլի՞նք,
Դո՞ւն ի՞նչ ժուռ կուզաս սա տեղը:*
*Ըսավ. — Քի տեղորոշ հասնար
ժուռ կուզան հեղին բռնելու,
Ի՞նչ արի, չեղար տքոնան,
Շու եկա հեղին բռնելու:*
*Ըսավ. — Քի տեղորոշ ինչ է,
Մի վախեմար ըզմտցոյնելու...*

Անրա կան սեղա — սեր, խամո, սիրահարություն,
սեղան ինկավ — սիրահարվել:
Խաւիքցան կըլի՞նք — դուտայան, հեղուս կրօրին:
Ի՞նչ ժուռ կուզաս սա տեղը — ինչու՞ ես այս տեղեկում
 մաս գալիս:

Ըզմտցոյն կան *մեղմուլ* — առողջանալ, *ըզմտցոյնել*
 — լավալանել, կալել բուժել:
 Ներկայացված երկու եղանակի ծայնակարգերը տար-
 րեւ են ԱԿ «յարձակած», որի օվորանման ծովալով
 դրոշակեան հնչյունաշարում 5-րդ աստիճանը կամ
 է կան իջելու (սար ծառայանի՝ «գործածվող կիսամայն»),
 և ԴՊ, որ երգված է սեղանա ծովալում դիտարմին
 միտուր հնչյունաշարով: Ի դեպ, երկու եղանակն էլ ունեն
 մոտուպետմ երկու դեպքում էլ «Շարի» այլ երգերից
 արդեն ծանոթ ծայնակարգային-տոննայական հարա-
 քերտայանք, առաջինում "b mol" — "g mol", երկրորդում
 "B dur" — "g mol": Ինչպես մի քանի այլ երգերում,
 այստեղ էլ այլ առանձնահատկությունը հանդես է գալիս
 որպես եղանակը թարգմանող և՛ դիմադիական, և՛
 գունային գործոն, մաս՝ որպես որոշակի ոճական հատ-
 կանիչ:

Յակոբ, «Շարում» կան ճանիկայանի գրքում որևէ
 կերպ առված չէ, թե ինչն է մշկած Ա և Բ արտերով:
 Քանի որ խոսքերը մույնն են (վերը յերված անտոմիի
 միայն առաջին երկուտը), կարելի է հասկանալ, թե Ա-ն
 և Բ-ն կան մույն խոսքերով անտոմիի երկու տարբեր
 եղանակներ են, կան, ինչպես և «Օրոր»-ի դեպքում,
 մեկը մյուսի շարունակությունն են՝ խոսքերի առաջին
 երկուտի կրկնությամբ: Առաջին մեկնաբանությունն ավելի
 հավանական է, այդ երկու եղանակները որոշակորեն
 ինքնուրույն են, և մեկը մյուսի շարունակությունը չէ,
 ինչպիսիք «Օրոր»-ի երկու հարվածներն են: Այս իսկ
 պարզառով, պահպանելով հեղինակի թ. 8 և Ա-Պ նշումը,
 մենք դրանք ճշանակեցիք մաս առանձին թվահա-
 մարներով:

57. *Գեղըրկան իջել է խամը:* Շար, 9: Աղաչական
 երգ է: Որպես ժողովրդական մասնագետ երաժիշտներ,
 ՀԱՄ-ն ճանիկայանը հիշատակում է մկագատներին և
 աշուղներին (Էջ 455): *Եվագատները* իրենց երգ ու
 մկագով ճշտական մասնակից են եղել ծիսական արա-
 րողությունների, ինչպիսին հարաանիրք են, և ուրեմն վե-
 րահաստ են եղել ժողովրդական ու գուսանական ավան-
 դական երաժշտության՝ ինչ ժամանակներից պահպանվող
 ողջ ժառանգությանը: Նրանք միաժամանակ տրեղակ
 են եղել արևելյան աշուղական տարալատության ձևերին
 ու եղանակներին, որպիսիք Ալեմու ևս տրամադրում են
 հարաին են եղել: Դրանցից ճանիկայանը հիշատակում է՝
 Տիվան (մեզ մոր անվանում են՝ դիվանի), Գոշու (ղոշան),

Տյուպեթ (դուրեյթ), քերեն (քարամի), Գուրպանի, Ղարիս,
 Սեմայի, Տասիթան (դաստան), էլի 8 անուն և այլն: Այդ
 արվեստին, որի պահպանման ու զարգացման գործում
 մուրրիայում բազմաթիվ անվանի և անամուն շնորհալի
 հայ երաժիշտներ են մեծ դեր են խաղացել, Ալեմի մկա-
 գատներից ավելի քաջարեղյակ են եղել տրեղակն
 հայ *աշուղները*, որոնք ժամանակի և միջավայրի տրեղա-
 մանք, որպես կանոն, կրել են թուրքական աշուղական
 մակամոններ: Ճանիկայանը հիշատակել է միայն մեկ
 հայ աշուղի՝ *Մայիլ օղլի* մակամունով, և այդ աշուղի
 միայն մեկ երգը՝

*Դագիրկանն իջել է խամը,
 Աստված աչոքն իր քանը,
 Տեր խն խաղիսին ծանը՝
 Հընա կարթըննա, կարթըննա:*

*Գիշերը բուն, ցորենը արթուն,
 Սերն ի՞նչ անուշ բան է մարդուն,
 Մտավորում կարտի վարդուն,
 Հընա կարթըննա, կարթըննա:*

*Մայիլ օղուն զարկավ սազը,
 Ի՞նչ անուշ կղզա ակազը.
 Ինչու՞ կարմնա չի՞նք մազը,
 Հընա կարթըննա, կարթըննա:*

*Մայիլ օղուն զարկավ սազը,
 Ի՞նչ անուշ կղզա ակազը.
 Դո՞ւն ուր արիլ չի՞նք մազը,
 Ես ալ արթնյա, արթնյա:*

ՀԱ455

Գեղըրկան կան բեզոգան — վաճառական, մանրա-
 վաճառ:

Ավազ — ծայն, եղանակ, մեղեդի:
Շի՞նք — մրցակող:

Այս ուրանալորը, որի տարալատական ձևն անվան-
 ված է սեմայի,* հազվի թե ամիսաթար է հասել ճանիկա-
 նին:** «Դրա փոխարեն» առանձնապես հեղաքրքրական

* *Սեմայի* (Սեմա — արաբ. երկինք) — Արևելյան երաժշտու-
 թյան մեջ երգ՝ շարիկան 4 կիսադրոնից (Յուզը-ոտս. քառա-
 քան, Մտակը, 1977):

Աղաչական քանարեղծության ձև՝ շաղկապ 16 վանկանոյ
 4 տողերից կազմված րմբերից, շեղերից 5, 9 և 13 վանկերի
 վրա: Ա տրան և, ր, դ րդերից հանգավոր են, գ-մ՝ ազար,
 հաջորդ տրեղում և, ր, գ-մ հանգավոր, դ-ճ Ա տրան հանգով:
 Գերագույնապես 3 տուն: Եղանակը վե՞ն, համիխալոր բնույթի,
 7/8 չափով, չարվար միջակ քնձավով (Գ. Լեւոնյան, Տրեղ, Ե.,
 1963, էջ 154): Սեմայի տարալատական ձևը միջոք այսպես եր
 մեկնաբանում են գուսան Հավախիկ:

Այս զանազանությունները և վերը իրված ուրանալորի հեջ
 տարբերությունները քայտարվում են մրամով, որ արևելյան
 տարալատական մրամուն անվանումները արտեր վայրերում
 տարբեր ժամանակ հարկապով են տարալատական տարբեր
 ձևերի:

** «Հայ աշուղներ. Արևիկ երգերի ժողովածու. Հավաքել և
 կազմել Գ. Քարվերդյան» գրքում (Ե., 1937, էջ 406) տարգրվել
 է մույն ռուսալանդի արևելահայ գրականի փոխադրված
 և հիմնովին վերամշակված (թեև իրականորոք քառածանր
 պահպանված) մի տարբերակ, որում առաջնությունը լիովին
 կորցրել է իր ֆուլորային արժանահավատությունը:

է եղանակը՝ եկեղեցին ոճով, ընդլայնված կառուցվածքով, ծայրանկարագային առսար երանգավորվածությամբ... Եղանակի շարահյուսական և եկեղեցային հիմքը որսմանվորն է, և դրա համաձայն, երգը հոսում է աշուղական շքեղված և ամբողջությամբ «թարմացնում» են մեղեդիայված քայականակնանկան ֆրագմենթ. սրանք երգի առամոկն րմբրն «ազդարարող» մայաբարմնեք են: Կա մաս րմբրն րարանքում կարգարող րգործրային րմուրթի րիքնմկվա: Արժանահիշարակ է այն, որ վերջին րան եղանակը Արժանրդմբրի պարզ կրնմուրթունը չէ, այլ հարակի րիքնվա է, դրան րրված է ամբողջությամբ ավարրող րմուրթ: Եղանակի ծավալային ըմդարմկարգայինը լիովին արդարակված է հարուստ ծայնակարգային կազմով, դիմամակն է րունեղ անլունմմերով: 1-ին մայնարանի յա հիմնահնչյունով եղական միմրոնի հաջորդում են դո հիմնահնչյունով մածոր, ապա՝ սր-րմոտը հիմնահնչյունով և քարբրայված 4-րդ ասրիմանով միմուր: Մքնմանկազում, մուրուպանմա շմրոնիվ, հիմնահնչյուն է դառնում դո-մ, և արեղծվում է իքեկված 2-րդ և 6-րդ ասրիմանով մածորի րրակարթություն (այստղը մշանակող է ա, b, c, des, e, f, g, ա գանձն իր յա և յա-րմոտը րնական ասրիմանմերով):

Վերջին րան մեք 2-րդ մայնարանով երևան է գալիս ֆա հիմնահնչյունով միքալիտիակն մածոր (համանուն միմր շեղումով), որը րիքնվում է յածր 6-րդ ասրիմանով «հարմունկ» մածորի: Դ-րանից հեղու, ֆա հիմնահնչյունը, վերախնասարակրվելով որպիս ծգրող հնչյուն, ամբողջությամբ հանգեցնում է սոռ-ի:

Ճայնակարգային այս «մկուն» կազմվածքը միանշանակ անվանելը դժվար է, և այս դեպքում պարզ արտահայտվել է «ութճայնի» անվանումների կիրառության ողջ անհարմարությունը: Կոմիչևան, այնուամենայնիվ, երգի առաջին կեսի համար նշել է Գ4՝ մկարի ունմանյով այդ ծայնեղանակի «դարձվածքը»՝ մաքրու կվարդա վեր րեղակիտված հնչյունաշարով: Իսկ «վերջին րան» հասար մշանակված է Դ4, այսինքն՝ այդ ծայնեղանակի «դարձվածքը», որը, ինչպես շար այլ դեպքերում, ի վերջո ավարրվում է րուն Դ4-ի հիմնահնչյունով: Հեղաքրքրական է, որ սոռ հիմնահնչյունը, որպես կաղանասային, ամբողջ մեղեդու ըմթայքում երևան է

գալիս միայն մեկ անգամ՝ վերջում, ըստ այնմ վերջ թվարկած հիմնամայնքն ու ժամանակավոր դարարմերը վերջին հաշվով մեղեդին աստանձ են յարված վիմանկուն:

Խառը և րիովրիական մեղրի պայանմներում առանձնակա ավար ու եռանուն է գործում մաս եղանակի վրնմակն գարկերակը: Այս երգմ աշուղական այն մուրչմերից է, երբ ամբոնակրես ոնքմը, մույնիսկ երգը հարվածային մկալարանմերի ուղեկրքայարմ կարարիտիս, ավարրոն են առաք է րեքում հասարարում մեղրիք շեղվող րակերեր, և դա իր հերթին մի յուրահարուկ «համ ու հոս» է րալիս եղանակին:

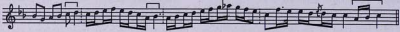
Վերջ րարկված հարկանիքները երևան են րեքում երգում մեղրիված մշանակալից վարակեթությունը, և երգմ ամբողջությամբ վկայում է, որ Ակունը կենսադավարած երեք երաժշտական ավանդույթմերն էլ (ոչ միայն րուն ժողովրդականը և հին գուսանականը, այլև աշուղականը) հավասարապես գրոնք են եղել:

«Շարուն» եղանակի գրառումը երկու րիորդ առարկությունների րեղիք է րալիս.

ա) 3, 9 և 11 րակերերում մամր ծայնմիշեղով գրված հնչյունները չի կարելի դիպել որպես գարդինչյունմեր, դրանք մեղեդու հիմնական րարրերն են (առանց դրանց մեղեդու եկեղեցային և ըմդիմանական ոճական ամբողջությունը խիստ կխաթարվի): Ուստի ճշգրիտ կլինեղ դրանք ևս գրել խաշոր ծայնմիշեղով:

բ) Աշուղական այսպիսի երգերում րմբրի միքանակազում սովորարար կարարման րմնակը պահպանվում կամ արագանում է: Այստեղ հեղինակի նշումները կույց են րալիս րմնակ մի րիորդ դամբարաններ (Միքակ-ից դեպի Չարիավոր միքակ), քայլ միաժամանակ ձրության մեք րտողական միավորն էլ կրնակի մնծակված է (ութեթորդականի րիտարմն՝ քառորդ), ինչը որ կարող է րեղել շարժման մշանակալից դամբարդեման: Ամկալիս դրամից էլ, միքանակակ վերջին րակերում, ամնամայն հավանականությամք, սրքնակն վրիպակ կա. րանակից երրորդականները գրված են ոնքմական մայնեին միակրի համաձայն, միշեղն մոր միակրով պեքո է լիեն ութեթորդականներ: Այս րիորդ մկարի ունմանյով, կարելի կլինեղ միքնմակվաք շարարդել այսպես՝

35.



58. Հին երգ (Ոսկի՝ կուզաս վարի Էզուն): Շար, 10: Ճայրսիտի «րմբրեկված» միքուցմերով առակել խոր արտահայտչականություն հարկանիքն է դասական հաշուկուրայք շարարղված սիլոբ քնարական այս երգի, որը կառուցված է խոսքի և մեղեդու ամնմակարգ հարարթության և իրավայիրոնի վրնմարված է Հին երգ, քանի որ մի յուրահարուկ քարեագմիվ հնուրայում է պարզապես րուրում դրանից: Ճայնակարգը Ա4-ի «գարրուրեք»-ն է, որը «առանց յուր մեղրաշանկարյան կանունը կորսնկունեղ, Ա4 եղանակի ըմթայք ունմանյով՝ էկորն կնակար և վերմաշաղ կնակեր գործածելով (մեր րիտարդությանք ոն-րեմով և քարծի մի-րեկար), ութ ծայնից եղանակներն առարեր մի ըմթայք» է կազմում, ինչպիսին է մաս

Պարարայի երգերի մնծ մասը (րնն Լ. Քաշեյան, Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրության հայոց):

Բանասարծիծական րեքակը զանազան րարրերակնմերով կա մի շարք ժողովածուններում և սովորարար հասարարում րմբր ոմի: Ճանկլային գրառած րեքակում րմբրի մնծ մասը եռարող է, մի մասը՝ քառարող, երկու դեպքում էլ դրանք ունեն երկրորդ կրնակն: Կոմիչևաի գրառած եղանակի երկու կնեքն էլ կրնուրթյան մշան են կրում, քայլ մուրամերի րակ խոսքերից գրված է միայն առաջին երկրորդը: Եռարող րեքարղ կարարելիս մեղեդու 1-ին կնեք, ըստ երևույթին, պեքո է կրնեղ առանց խոսքերը րիտեղու: Կրնակակ պեքո է կարարրի

Մույն եղանակով: Ստորև՝ ՀԱ/456-ում գեղեցիկա՞ծ փնթիչք մի քանիսը.

*Ուակի՞ կուզաս փաղի էլում
Լուզ մի խալիղ առի գողում.
Գաղի՞ն մի տուր, մորկա՛նց հողում:
Ազդո՞ր, ման՞, ման՞, ման՞,
Ես կու սիրիմ քեզ էմն օր:*

*Ուշիկ ուշիկ, կտոր քուշիկ,
Կտոր քուշիկ, պապոր ամուշիկ,
Ճնորկուկ ես՝ գեղ՝ Ի՛ ամուշիկ:*

*Ուակի՞ կուզաս դուն կաշերում,
Հլլա ըտաստ գաս գալիքում,
Թու մարդոր քեզ ինձի չի օրոր՝
Թող դեմ մերթն սաչերում:*

*Գեղի՞մ վերն հերկեր-մերկեր,
Շապկեկն պլուրմն ի՞մ մերկեր,
Սիրեր ի՞մ չի՞մ կրմար քարկեր:*

Ուակի՞ կուզաս փաղի էլում — ո՞ր ես գալիս այդ մերկիս այլույ՞:

Կուզ ման՝ կուզ — ողևույզ:

Հլլա — երամի քն:

Գալիքում — գալչերիմ:

Թարկից — հրաժարվել, ձեռք քաշել:

59. Հրձ երգ դարձիսի վրա (Շարք բամբակ են ցամեր):
Շարք, 11: Կոմիտասի գրառման մեջ խոսքային տեղադրելու տրոպ է, իսկ ՀԱ-ում՝ երկու եռյակ՝ երկվարիանոր կրկնակով, և մեկ հնգյակ՝ մոր երկտող կրկնակով: Այն դեպքերից է, երբ ժողովրդական կապարողը, երգի միայն սկզբնական տողերն իմանալով, իր նախածնունդայնաբ այն տրայքով է պամոխտության կամ այլ թեմաներով երգված մոր տողերով. վերջին հնգյակը մասնավոր, «անձնական» հորիմվածք է: Ամբողջությունն, այնուամենայնիվ, հնչում է որպես սոյիպական չարիքի դեմ ուղղված հուզումնալից գանգառ: Ստորև թերում ենք ՀԱ-ում գեղեցիկա՞ծ տեղադրի առաջին երկու եռատող և, համեմատության համար, մույն երգի Գ. Սրվանձարյան-ցի գրառած տեղադրը.

*Շարք բամբակ են ցամեր հարբերդի օվան,
Մարիկ, մի՛ քորդեր պլուրպլուրս յուվան:
Ել եկո՛ւ, ել եկո՛ւ, ա՛ն պառլիս փուսան:
Ճարք քեմն լըմի, Մարք Մարվածամար,
Հարբիս փում խրկես, սարք Մարվածամար:*

*Մարանք մեծյեր է, պապա կու կանն,
Ան փանտը կլլի՞նց արժեն կու հառն,
Մարիկ, ելի դուն ալ Մարունու կանն:
Ճարք քեմն լըմի, Մարք Մարվածամար,
Մնըարքս դարձ ընրես, սարք Մարվածամար:*

ՀԱ/460

Օվա — հարթավայր, հովիտ:
Յուվա — բուն, բնօրրան:
Տուս, դուս — աղոթք:
Մարք — մայր:
Կլլի՞նց արժեն կու հառն — կլլի՞նց ի սրբն հասալում է:

*Բամբակ են ցամեր հարբերդի օվան,
Բլլուրլու, մի՛ փլլուներ ձալիքոս յուվան:
Տուն եկո, փունն եկո, սիրածս, փունն եկո,
Արժալան պեղտը չէ, արթ առ եկո:*

երկեր/549

Արժալան — ըմնա, մկեր:
Ինչպես վերը ծանոթագրված երգերից մի քանիսի եղանակները, այս երգի եղանակը ևս դասակարգելով հարակ կառուցվածք ունի, մույն «հարց ու պատասխանային» սկզբունքով շարարված, 1-ին նախադասությունը անկալուն, 2-րդը կալուն ավարտով: Մեղեդին թեև փորձաձավալ ու արագավուն, ընդհանուր առմամբ արտակարգ հոսուն է, արդյունք այն քանի, որ դիրձական պատկերները չեն կրկնվում, շարաշուտական համանման կերերում նախադասություններն ունեն գրեթե հակադիր պատկերներ: Հստուծությանը նպաստում է մաս կառուցվածքի ոչ քառակուսի համաչափությունը (3+4) + (3+4): 2-րդ փակվումն ճկալի է ուս — ու-թեմով խրոմափոխը, որը, սակայն, «ֆունկցիոնալ» չէ, գործում է ճանաչողական չունի (զոմն այն պարճառով, որ դրանից հետո, միմյև խրոմափոխ հնչյունի վերջնական լուծումը, մույն աարի-ճանե երևան է գալիս առանց իջեցման), այլ մեղեդու լուծումնային մի տարր է: Երկուսիսին է մաս ու-թեմով թեմայթը 2-րդ նախադասության մեջ: 1-ին նախադասությունն ավարտող միջնակադանային հնչյունը սարճնում է մաս հետաքրքրական «մերդաշնակային» ֆունկցիա. այս երգի (ինչպես և համանման այլ երգերի) կատարումը, եթե լիմի նվագարանային ձայնաուղայն, սպա, ինչպես սովորաբար ընդունված է, այդ հնչյունից սկսած (7-րդ կալիք) ձայնաուղայնը պետք է մեկ աարիճան իջմի (սուլ-իլ ֆա), ըստ այնմ 2-րդ նախադասության լարա-հարճոնիկ մոր երանգով պետք է հնչի միջև վերջնակադանը, որ միայն ձայնաու ձայնի ձգվող հնչյունը կրուճի ձայնակարգի իյմունումն հնչյունում, այսպես.

36.



Այս մեղեդին հորինած ժողովրդական «ամուս» երգահանները զուր մեղեդնորությունք կամ կոսահունով

ի գրու են եղել լուծելու տեխնիկական քավական «խըրթին» խնդիրներ:

- 60. *Ալեկեղույ Արուշիկ գյուղի եղանակով (Գիշեր, ցորեն):* Շար, 12Ա:
- 61. *Ալեկեղույ Առուակ գյուղի եղանակով (Գիշեր, ցորեն):* Շար, 12Բ:
- 62. *Ալեկեղույ Թուխմանուկի եղանակով (Գիշեր, ցորեն):* Շար, 12Գ:

Շար Հ. ճամիկյանի, Ալեմում ասվել է, թե այս «Ալեկեղույ» երգը, որ «սրբաշարժ 2-3 տեսակ եղանակ ունի», հորինել է ակնեցի մի կին 40 տարի առաջ (տրեմմ՝ ամենաուշը 1850-ական թվականներին): Առիթմ, իբր, եղել է օտարության մեջ գտնվող ամուսնու կարտորը, և այդ պարտառավ է, որ կիճմ իր երգը հորինել է պամնիկություն մասին «Ցածուի լեռներ, ցածուի քարեր, վրա՛սը ոսին՛» (Ֆերկա հաբորում՝ թ. 13) «հնագույն երկ եղանակին մտրիկ եղանակով» (ՀԱ/461):

Ճամիկյանի ասած այդ «2-3 տեսակը» վերաբերում է «Գիշեր, ցորեն» այլեկեղույի «Շար»-ում գեղեցկված 12ա, 12բ և 12գ եղանակներին, որոնք վերնագրված են՝ «Արուշիկ աղբը այլեկեղույ», «Առաջի աղբը» և «Թխման աղբը»:

Թուրքերեն «աղբը» (ağır) բառը, քայի իր առաջին քերակ, երախ իմաստի և երկրորդական թագմաթիվ այլ իմաստներին, մշամակում է մաս՝ կցող, քարքառ, խուվածք, խոսակցության գոմ, ձև, երգչություն կերպ, երգվածք, եղանակ և այլն: Տվյալ դեպքում *Արուշիկ* կամ *Առաջի աղբը* նշանակում է այլազգյուրն այդ գյուղերի եղանակով, իսկ *Թխման աղբը*՝ Թխմանի եղանակով: Ո՛ր է Թխմանը:

Վերջ ակնարկված «Ալեմ և ակնեցի» գրքում, որի հեղինակը՝ պոսախ գրական գործիչ Յոթոս Ազարյանը, ակնեցի է, քավական ստամոսայրել է Ալեմի մշակույթը և ակնեցիների մշակութային գործիչների կյանքը, գրված է «Ազարյանյան Թխման (Թուխ-Մանուկ) Արուշիկ ծնած է 1848-ին և հոմ անցյալած է իր ամբողջ կյանքը: Բնագուր ծիրերով օժտված ժողովրդական աշուղ մը: Խույճ արժե երգող, ջութակ և սազ նվագող և այլ երգչական գործիչները շինող մը եղած է ինքը: Ալեմա երգելու (այլեկեղույ, անտրուկ և այլն) լավագույն արվախարիչը ըստի զար, հեղինակված է թագմաթիվ դազներ և շարգիներ: Իր եղանակավոր երգերը ծանոթ են *թխման աղբը* անունով: Ասոնցմն մեկը ծայնագրված է Կովմաան վարդապետի կողմն: Աշուղ Թխման հայրն է Լուիսաննա Ազարյանյանի (անտրուկների): Իր մախմիրները Ալեմ հասարակված են Ազրակ գյուղեն: Մեռած է 1883-ին» (էջ 94):

Իսկ ի՞նչ է այլեկեղույն:

Հայ երաժշտական քամախուտության մեջ այդ անվանումը համընդուն է մյուսն իւմ արևմտախայերի մուր: Այսպես, քամիխս տեսանում ենք Մ. Թումանյանի՝ արևմտփոսայերին հավաքած երգերում ու քամախուտական մակշերտում, ի դեպ, րարքեր գրութայն՝ այնպիպուր, անպիպուր, ասակուր, արակեղ... Երևանում իր գրածները տրագուրության պարտաստեղիս Թումանյանը զերարդասարն արևելախայ ժամանակակից տաադարնությունի րեղող այլազգյուր ձևը (այդ անվանումները՝ պարագրամորն թուրքերեն աեա-Վարազույն և աղբեղաններն աեառայն-գորդայա քառերի հեք կապ չունեն):

Թումանյանն ինքը չիորոնի քառը քայարգրել: Իսկ եության մասին հեքույան է գրել.

«Եթե մկարի անմվի, որ այս այլազգյուրների թե՛

տադապախական և թե՛ եղանակային կաոույվածքին հատուկ է մի որոշ կադապոր, որ երկար դարերի ընթացքում առանց մեծ աղարարման հասել է միևն մեր օրերը, կարելի է առայժմ զեթ ենթադրել, որ *այլազգույն* անունով մեզ հայտնի այդ երգերը են անցյալի հայ ժողովրդական երգերի (քամապարտության և եղանակի) մի որոշակի տեսակ են մերկայացրել (ու թերևս հայերեն մի ընդամուր անուն էլ ունեցել են), ինչպես անտրոմիներն են, մամիները կամ քամազուրամները և այլն» («Հայրենի երգ ու քամ», 1, էջ 199):

Միանունակ հավանական ենթադրություն է:

Հայերի մնուշներին դասերով, այլազգուր երգարեսակը համընդուն է զվեսակորասպես սիրային, հարսանական և պամնիկի երգերում (որոնք քամապարտական ու երաժշտական ատունով երրինն քավական ընդիանրություններ են ունենում): Տադապախական կաոույվածքը զվեսակորասպես քաոուրող ուղևանակում է՝ 6-5 կամ 4+4-3 ուրմանի տողերով, քայարգրված չէ Ույմ քաոույակ տողերում մեկ և մյուս մերքին կաոույվածքի համապարտումը: Երբեմն տողի միջում կամ վերջում տրագրված են հավելյալ կրկնակային քայարգրվածական քառեր, կամ տողերի արանքում՝ Ույմայինի ամբողջական տողեր: Թումանյանը համրախայր «Կոունկ» տաղը Ույմպես դասում է այլազգյուրների շարքը:

Մեղեդիական ատունով այլազգյուրները երկու տեսակ են. մեկը՝ համեմապարար պարզ ելեկշով, հիմնականում ուղևանակորի տադապախությունը քիչ թե թե անմիջականորեն դրսևորող, գնայում ընթացքով մեղեդի, որ պարզորոշ քաոուրայա կաոույվածք ունի և ձևով ավարտում է: Եվ մյուսը՝ ուղևանակորի տադապախությունից անցադուր, համեմապարար առաք ելեկշումներով զարդարում, ծանրապված ընթացքով մեղեդի, որ ժամայնակ ատունով ոչ թե սովորական երգ է (քաոուխ Օնա իմաստով), այլ եղանակ, որով ասվում է քամապարտական տեսքող (դրա մեկ տունը, մեկ հարգված): Այս դեպքում և, թե որքանից առաջինը կարելի է պարկերպավոր կեղույվ համաքել գրական չափածոյին, ապա երկրորդը համաքելի կլինի արձակելի կամ, մկարի անմնույվ այնուամենայնիվ մեքական որոշակի հիմքի առկայությունը, արձակ չափածոյին: Կոմիկասայան մնուշներին դասերով, այդպիսի ծանրապված եղանակներն ունեն մաս չափավոր տեսակով կարարվող «ոթեմապարված» միջնապարզագներ: Բոլոր դեպքերում դրանք, ճամիկյանի խոսքով ասած, «սրտաշարժ» են:

Դանումանք ծանոթագրվող «Գիշեր, ցորեն» այլազգյուրին: Եկարի ումենավոր հարկեսպես դրա խոսքային տեսքող, ճամիկյանը գրել է «Այս երգը չի հիմնար, այլ ամեն ոք յուր վիճակին կամ վշարի համեմակը հեքակեք նորերն կտորներն, հիմ թե մոր հարյուրավոր տուն կա, և հայրենի է, թե միշտ երրերն կերպվին»: Ապա ավելայնում է՝ «պերտ է զիրսով մաս, թե միմղեղտ գրեթե բոլոր երգերը երիտասարդեն աս կիճմ ուղղայ է, այս երգը ըստ մեծի մասին կնդգմեն առ այրն ուղղայ է» (ՀԱ/461): Ճամիկյանը րերել է «մոր եղած» խոսքերի մի քանի տուն.

*Գիշեր ցորեն հեյ լես ելեր մրտա,
Գրիտ քարո ընմ կոտաք երտա,
Վերսմ արեղ կերսմ հայա, խմսած:
Աշխարքին լեմ փոնիք իմին սիրածս,
Անապ օր փո ըլսա՝ ամոնի մուտարս:*

*Խաչները պիտի, թծակորոյ ատեն,
Բանի կարտոնայի՝ վրայ նայի,
Պեղի եւ այ թե՛ն արդա ատեն:*

*Գարուն պիտոյի պես պարճան կիցճանը,
Թե՛ թե՛ կտարայանը, չի՞ք ժող կուսայանը,
Երկիր կոտականը, գարնի չունանը:*

*Չարերը կրակ փորել, կերծել, կուպտիմ,
Տղի պես ծարվոյթի՝ ճամբար կունայիմ (հանգեցր):*

Հըրսն արեր — հարսն եւ արեւ, թոյլ չես փայլիս վայելելու:

Առնայ — արդոր:

Մտարտա — մտրազա, իղճ:

Խաչները — գծապող, գրափիլ:

Թե՛նպիտը — պարկերո:

Արդոս — փափագ, կարտա:

Չի՞ք — գույգ, այսփել՝ երկուտո:

Ժող կու գայանը — գրտնու՛ ինք:

Կու հալաներ — գնայլում էր:

Ինչպէս քրտնու՛ ենք, պարտուկսին ուղլված հուգա-
նար երկ է: Ռեալմալորի քմաբումը փորքի՛նչ «ամկազ-
մակեր» է, հնգաբող քմեր սովորաբար չեն գործածվել: Այսփելը էլ այդ երկ 4–5-րդ պողերն ավելի շուր կրկնակի քնույթ ունեն եւ որպէս այդպիսին կարող էիմ հաջողել նաև 2-րդ փամը: Ըստ երևույթին, ուրամալորի ձևը դարձ-
այլ նուագող տունն է՝ երկբող կրկնակու՛ եւ, հավանաբար, այստեղ երկու այդպիսի կրկնակ կա:

«Գլչեր, ցորեկ» ալգալոյթի՝ «Շար»-ում քերված երեք եղանակներից առաջին երկուսը միջայտ փարքերակներ են, եւ զանազանությունը էականորեն երևան է գայիս ծայնակարգերում. Ապուչիս գյուղի եղանակով կան ոճով երգվածում հիմնական ծայնակարգը քնակում միտրո հնգալարն է (դա ընդծովում է մեղեդու հիմն-
նաձայնից դեպի 5-րդ աստիճանը թռիչքներով), եւ 5-րդ աստիճանն ի իսար է գայիս նաև իջեցված վիճակում («ԲՁ գարտուի»), իսկ Ձորակ գյուղի փարքերակում հիմնական ծայնակարգն ընդհանրապես ցածր 5-րդ աստիճանով միտրո հնգալարն է (ըստ Կոմիտասի՝ մյուս օրինակների՝ պետք է ունենար ԱԿ = «ԱԿ դարձվածք գարտուի» նշում), թայք երեք միջին ամբողջ հաւրվածում (սկզբնական «Գլչեր, ցորեկ» դարձվածքից հետո) քերել է ունեւում հիմնաձայնի (եւ ծայնակարգի) ժամանակավոր փոխաշարժում սուլ-լից դեպի սու-րեւնի (երկու դեպքում էլ լարակազմության մեջ էական նշանակություն ունի նաև մերթիկ «բնական» ձգվող հնչյունը): Այս երկու փարքերակների ծայնակարգերի նշված փարքերությունը միանգամայն պարզորոշ դրսևորված է նաև դրանց միջնա-
մեկադրում:

Շար ավելի նշանակալից է Թխճամի եղանակի փարքերությունը առաջին երկուսից. ավելի հուգաապար է, լարված եւ միաժամանակ չար ավելի երանգավոր: Հըն-
լումանաւալալը մեծ է (յորմալար) եւ օգրապորձված է առաւել արդունավար. մեղեդու առաջին կեսն ընթանում է սի-րեւի հիմնաձայնի վրա կառուցված, քարծնայված 4-րդ աստիճանով միտրո հնգալարով, հետո երևան է գայիս նույն հիմնաձայնի վրա «ոլիաբոնիկ» այսրտուն մաժոր, որ մկարելի թարմություն է առաջ քերում, իսկ հետո ու-րեւկերին փոխարինում է դարձյալ ու-րեւնի եւ ցածր 5-րդ աստիճանով դրիական եւ յորմալարում

անգպանելիորեն անբողջությունն ավարտվում է սուլ հիմն-
նաձայնով: Ծայնակարգային այս «միջավայրը» եւ դրանու՛ երևան եկող մեղեդական բողբ գլայալումները միանգամայն հարազատ են Ալեան ժողովրդագրասանական երաժշտական ոճին:

Այս «արձակ» շարադրություն ունեցող մեղեդիները գրատված են միայն խոսքերի երկու փողի սահմաններում: Հանուձված ենք, որ շարունակության դեպքում եղանակները «բայապորտն» չլին կրկնվի, այլ ապար հանգարաքանութայն հիման վրա կարգաձայնի եկեղանային, ինչպէս եւ ծայնակարգային նորանոր դրվակներ (թեկու՛ առանձին պահեր), որ գեղարվեստական հավելյալ շահեկանություն կհաղորդեն դրանց: Եթե հաշվի առնենք ճամիկային վերը իրոված փողեկությունը (այս վերապահումը ամու՛ է կեք, որովհետև ճամիկայան իր պարու՛մաճը սկսել է «կըվի թե...» քառերով) եւ ընդունելով, որ այս ալգալոյթներից մեկը (ասենք՝ Արուչիս գյուղի ոճով երգվածը) մի անամու՛, անհայտ կնոք եղանակն է՝ հորինված մի այլ, *հնազույց* եղանակի հիման վրա, միևնույն է, չենք կարող չընդունել, որ իրոված երեք փարքերակներն էլ այժմ անհալարակ հորինություններն են (թեք երբէն ունեցել են) չեն կրում: Դրանք ժողովրդական հավաքական երաժշտական մտածողության, իսկ ավելի սրույց՝ դրա մի առանձնապատ ճյուղի՝ հավաքական գրասանակալ մեղեդիական մտածողության արգասիք են, իրենց քնույթով (ինչպէս եւ դրանց խոսքային կեքերն են ինքնաբայանիմ էութայն) խորապես ավանդական էր եւ նույնպէս *հնազույց*:

Ի դեպ, այս երգերի, ինչպէս եւ «Ամբունիի» մեղեդիական «գեղապարզ» ոճը ակնմիայտորեն փարքեր է ծանր շարականների ոճը: Ծանրընթաց, գարդարուն շարականների շար մեղուներում մեղեդական գծի բազմաանկյունությունը սկզբնական պարզ (ծայնեղանակալ) մեղեդու բառիս թում իմաստով *գեղապարզ* է՝ այս կամ այն չափով «համուլի», ընդհանուր գեղարվեստականությունից թխտ կամ չիտող արեւաբական հավելում այդ նախապես պարզ մեղեդիներում, միջշեղ ալգալոյթներում եւ այս կարգի ժողովրդագրասանական այլ երգերում դրանք մեղեդու օրգանական փարքն են, դրանք հենց մեղեդին են:

Այս երգերի նուրբությունը փինիկական առումով իրագործված է եվրոպական դասական երաժշտության մեջ ընդունված այն ավանդույթի հիման վրա, երբ ծանրութեւլից հեղանապար մեղեդիները գրվում են մամր փնողություններով (իչենք Ի. Բախի «Ֆանտազիաները», Ի. Տայրի դաշնամուրային սոնատաների «Ալյաճները» եւ այլն): Այդպիսի գրություն այս դեպքում որոշ չափով դիֆալցանում է մեղեդիների մեթոդական ընկալում: Բանն այն է, որ այդ երգերում մեղեդական հոսքի լիակատար անկալանդությունը պայմաններում մեթոդական գարկերակն, այնուամենայնիվ, թայապակա՛ չէ. դրանց հիմքում կա մեթոդական մի պարզ կազմակերպվածություն: Այսպէս, քնազրի ոլթոձային ձևակերպումով ամեն մեկ քառորդ փողեկայան դարձվածքն ունի երկու՛ ուժիւ՛ եւ թույլ գարկ, եւ մեղեդու ընթացքում էլ այդ դարձվածքները միավորվում են երկնակ եւ նուսան փակերկում (այդ բողբն ավելի ակնմիայր կարտան, եթե փորձենք նույն մեղեդիները գրի առնել համեմափարար խոշոր փողեկություններով): Բողբ դեպքերում, սակայն, այս մեղեդիները, հավասարապէս եւ «Ամբունի»-ն, պետք է կարգաւորվեն մեթոդալիքնա-

կան տեսակերից ինչ-որ չափով ազար՝ a tempo սո poco rubato: Ինչ վերաբերում է միջնամվագներին, դրանք որոշակիորեն պարային ոլորտական կերպովանք ունեն՝ որոշակիորեն պարային ոլորտական կերպովանք ունեն՝ ընդհանուր խառն և փոփոխական մեթոդներով (դրանցում անկարգաբաժանումը և մեթոդի նշանները խմբագրի առաջարկն են):

63. *Երգ դարձիպի (Յաճյի լեռներ):* Եար, 13: ՀԱ462-ում ընդամենը մեկ նուագող տուն է: Նուագողի տակ գրված միապող տեքստում եղած հավելումները ևս մեքերներով կլինի՝

*Յաճյի լեռներ, ցածրի քարեր, վրայից անցնիմ,
անա՛ն, վրայից անցնիմ,
Նազուր յարս խոտպանք կերպոս, եղբվե՛մ հասմի՛մ,
անա՛ն, եղբվե՛մ հասմի՛մ,
Աճապ, որ ալ փո՛ղ ընի քա ի՛նձ յարսո տրամի՛մ,
անա՛ն, ի՛նձ յարսո տրամի՛մ:*

Խոտպանք — օտարություն:
Բայց այդ մեկ նոյակն էլ խիստ պարկերպավոր է և նույնքան հուռճառապի. երիտասարդ ամուսնուն օտարություն ճամապարի դեռելու համար մինչև գյուղի ծայրը եկած հարսնիկի վերալի ապրումն է, քննությանն ու աշխարհին ուղղված նրա պարզասիրտ աղերսանքը, անձեղ երգազանքը, ասկայն, մաս վիճակի անբանախելությունը. ինչպե՛ս կարող են լեռներն ու քարերը ցածրամալ. բայց այլ կերպ էլ նա ինչպե՛ս կարող է *խոտպանք* գմայող յարի ներկից խառնել: Այսպիսի պարկերպավորությունը, որ հառաժան է պանդխտության վերաբերյալ պահպանված չար ու չար երգերի, ընդգծում է ժողովրդի երբեմնի սոցիալական վիճակի ողջ ծանրությունը և նրա հոգեկա-

մուն պանդխտության երևույթի թողած վերքերի ողջ խորությունը:

Այլուր նույն երգի խոսքերի ավելի ընդարձակ շարադրություն մենք չենք համոզվել, Մ. Պարսամյանի ժողովածուում («Ալևն և ակնյիք», Փարիզ, 1952, էջ 514) կա մակարդից փոքր-ինչ պակաս հեղափոխական, դարձյալ նուագող հեղափոխ պարբերակը.

*Յաճյի՛ն լեռներ, ցածրի՛ն, վրանոց օսմեր՛ք,
Աղքատս պանդուխտ կերպոս, երե՛մ հասմի՛մ,
Բարեկանք, փվա՛յ արե՛ք. մուրափուս հասմի՛մ:*

Տվալ, նույնը ինչ որ *դուս* — աղոթք:
Ինչպես տեսանք մակարդի երգի ծանոթաբարությունից, ճանկարում այս երգը քննությանն է «հնագույն» որոշիլով: Դա հավասարապես վերաբերում է և՛ խոսքերին, և՛ եղանակին: Մեղեդին, ջար երևույթին, ճամայված է եղել ու մի առանձին հեղինակություն է վայելել, երբ այլ մեղեդիներ արեղծելու հիմք է դարձել: Իրոք, այսպես կարելի է նկատել «Ալաշտղուի» (մասնավորապես Արուշեհի տարբերակի) ինչ-ինչ տարբեր: Բայց այս մեղեդին թե՛ առանձին ելեջային տարբերով և թե՛ իր տեսակով ավելի մոտիկ է «Ղարիպի վրա երգված» «Հին երգին» (թ. 11): Ամբողջապես վերջրած, այս մեղեդին ևս արտակարգ հուռն է (ընթանում է «մեկ շնչով»), և այդ հուռնությունն այստեղ ևս մտնի և առաջ արդյունք է ոլորտական պարկերների խիստ քաղցածրության, ապա և ձուլվ ավարտում մերքին կառույվածքի խիստ յուրաքանչյուրության:
«Ղարիպի երգի» մեղեդին ընդհանրապես մեղեդիակերպումն առուժով նկատվելու են հեղափոխական է. հեղափոխ *քաղցրայալ* կառույվածքն ունի.

37.

ակադեմիական

ակզունքն այն է, որ ամեն մի հաջորդ դարձվածքը մակարդի ոչ թե ընդարձակված, այլ կարճեցված տարբերակն է: Թերևս ամբողջաբանի կարող է համարվել այդ մեղեդին այսպես «ամուսնահարուզը», բայց աղավաղման արժանությունն վրանց այստեղ չկա, քանի որ այդ «կրճատվող» հարվածներն այնպես սերտ կապակցվում են մեմբրան, որ ի վերջո գոյացնում են միանգամայն ամբողջմեջ հոսք:

Մեղեդիակերպումն կամ մեղեդիական զարգացման

այս եղանակը շոշափման կերպի ունի դասական քաղցածրային երաժշտության մեջ չար ճամայված ու կիրառված «կուրրակում» (аркошесте) կոչվող եղանակի հետ, ասկայն այնտեղ մեղեդիական մասնատվածից բացի կարևոր դեր է կարարում մաս մեղադաճական գործուն: Մեր օրինակում «Յաճյի լեռներ» մեղեդիում նույնքան կարևոր է դասնում ժողովրդի-ճայնակարային գործուն: Առանձնակարգ թողր դարձվածքներն «ավարտվում» են ճայնակարգի 3-րդ աստիճանով և ամբողջությունը պահում

չարունակման վիճակում: Իսկ երբ չորրորդ, ամենակարճ դարձվածքից հետո («այսև կարճացանելու տեղ չկա») երևան է գայիս հիմնական և փարբերակված ֆրագմենտները: Ի մի բերող և ամբողջությունը որպես մի միասնական կատարվածք ավարտող կարճասային դարձվածքը, այս վերջինի միավորող և կարգող դերն իրականացնում է հենց ծայնակարգի հիմնածայրի երևան գալով: Չի կարելի ամբռնել, որ այս երգում ևս հիմնահնչյունի գործածությունը խիտ «փրճեակավ» է, այստեղ դա երևում է մեղեդու սկզբում միայն և վերջում: Ըստ այժմ, մեղեդին շարունակելու հնչյուն է ծայնակարգային լարված ոլորտում, և վերջում հիմնածայրի երևան գալը իր մակատարակումն ունի իրականացնում է հիմնովին:

Ինչ վերաբերում է րուն ծայնակարգում, ապա, ինչպես և «Ինձ երգում», գարշուղի Բ ծայն եղանակն է՝ երկու փեսակ 5-րդ աստիճանով միմորը, և այդ 5-րդ աստիճանի գործածությամբ ու դրա մշակմանությամբ ևս այս երգը գնում է «Ինձ երգին»: Մակայմ այդ երկու երգերի ծայնակարգերի միջև կա թեև չնկատվող, բայց էական մի փարբերություն: այն է, որ «Յամբի լեռներ»-ում ծայնակարգը «6-րդ» աստիճան չունի: Թերևս ավելի փորձաքննարկան կլինի համարել, որ այդ ծայնակարգում 6-րդ աստիճանը քնակում 5-րդ աստիճանից փոքր փորձյալ վերջ գտնվող հնչյունն է: Այսպիսի ծայնակարգը, որ իր երկու աստիճանների միջև փոքր տեղիքիս ինգրեդիալ ունենալով՝ ինչպես և հնգադյուզ գամմայի մի կարևոր յուրահատկությունը, հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, հատկապես աշուղագուսամական և ոճով նրանց մոտ կանգնած երգերում շատ ընդունված է, և այստեղ ավելի ևս քազմազան է Ալևնա շարի երգերի ընդհանուր ծայնակարգային կազմը (փն՝ն մաս ք. 103 երգի ծանոթագրությունը):

64. *Սրգ Համբարձման (Աս վիշեր Համբարձում է):* Ըստ, 14: Համբարձման փոմի փարածված միասնական երգերից է, խոսքերը սովորաբար միմասնից ամկախ քազմաթիվ փոնրով: ՀԱ-ում այն մեկ փունն է միայն, որ քերված է նաև նուրաների մուր: Եղանակը, ճիշտ Ալևնա ոճով, քաղաքային-ժողովրդական կամ գուսամական ծագում ունի (հմմտ. օրինակ, Ալեքսանդրապոլի քաղաքային-ժողովրդական ոճով հորինված «Վարդ կռչիկ» երգի եղանակի հետ, այստեղ՝ ք.120), այն առանձնահատկությամբ, որ համենավաղ ծավալում է՝ երկու ընդարձակ նախադասությամբ, և ամուսնալսի կատարվածք ունի՝ խոսքային կրկնակի 2-րդ կեսի ընդարձակվածությանը համապատասխան (ավելապես է «Լե. լեմ, հեյրամ» քաչականչությունը), երաժշտական 2-րդ նախադասությունը ևս ներդրաք 13-14 փակերիով ընդլայնված է: Լշեյի է նաև խառն մեղեդական լրանում «խչկված» «քմահաճո» ռիթմիկան: Ծայնակարգային առանձնահատկությամբ մասին «ԱԿ դարձվածք գարշուղի»-յան 5-րդ աստիճանով միջի հնգակար, սերոին ամբողջաբուր ձգվող հնչյունով) սավան է «Ըսրի» այլ երգերի կապակցությամբ:

«Ներս» հիսյական քաչականչություն, հիսնայի՝ է, զգալվա՞ծ նմ:

Սոյն, գուրպանն օլամ — խոսի՛ր, մարտոյ լինիմ:

65. *Խոբրոզ (Պախյաս ու պարս դուն նս):* Ըստ, 15: Ժողովրդական գուզերգ է՝ երգչախմբի մասնակցությամբ

(մենբրեզիների և խմբի բաժինների նշումները քննարկում չկան, հավելել ենք Հ. Ծանկլյանի ծանոթագրության հիման վրա, էջ 473), և իր առանձնահատկությամբ ավելացնում է «Ալևնա շարի» երգերի կատարողական-ծանրանքն քազմազանությունը: Երգի ամփոփ քառակուսի կատարվածքը կապված է հենց այդ առանձնահատկությամբ հետ: Ըստ Ծանկլյանի «Մույն խաղը սովորաբար վանք և Չորակ գյուղերու հայ-հոռոմ կանայք կերեան»: Հավանաբար երգչությունում ուղեկցել են պարային ինչ-ինչ շարժումներով:

Մոյն փրզ, ճամ՝ աղպան է, քան:
Սեղիկն պտղաբույսում — խոսի՛ր, տխակս:
Քննն — քեզանից:
Խաչոյու (խեյիր) — հաջողություն քանից՝ սիրելու,
սիրայի:

Յար էլինփո նար — յարի ձեռքում յար, վուր, էլեթիմ, վուր — խիփի, ձեռքեր, խափի:

«Պախյան ու պարզ» (այսինքս ու բերք) և «հայվան ու մարզ» (սերկիկի ու նուռ) Ալևնա և շրջակայքի ժողովրդական երգերում հաճախ են հիշարակվում: Մասնավոր արտահայտությունն է հայ ժողովրդական խաղիկների այն առանձնահատկությամբ, երբ գյուղային կամ գյուղաքաղաքային իր քնարական ապրումները համարում է հարգապարտություն առանձնապես սիրված կամ ընդհանրապես արտակարգ երևույթներին, կամ իր սիրելիին գովերգելու համար նմանություններ է գտնում այդ քնարային գմտաբանված օրյելիկների և կամ նույն քնության գրկում իր գործարդած քրքրմաքան աշխարհից արգասիքների հետ: Համենավաղ ծայնակարգային երգում ենք «Հնուրդյուն Ալևնա» գրքից առնված մի այլ քառյակ, ուր նույն պարկերների այլ համադրությամբ արտահայտված են սոցիալական կյանքի հետ կապված ապրումներ: Այս քառյակը Ալևնա օրոմերից է (փն՝ն մաս ք. 85).

*Պախյա ունիմ պար չունիմ,
 Հայկա ունիմ մար չունիմ,
 Իմեր իմ մուլում օրսամ՝
 Ալ ելելու մար չունիմ:
 ՀԱ, էջ 409:*

Համենավաղ և է կոմիլասի գրառած «Միրանի ծառ»-ի վերջին փունը՝

*Նգրամ տեղիս քար չունիմ,
 Երվան սրտիս մար չունիմ,
 Ա՛յ՛ անօրն, փոյ աշխարհ, —
 Բաղ ունիմ ու քար չունիմ:*

ՀԱՆՁ/6:

Քննարկեր և պատերազմ

Թիսխաղ զուգապարն է գործիցային նկագակցությամբ զուգապարը, երբ «սովորաբար մեկ զուգ (երկու այր կամ երկու կին և կամ մեկ այր, մեկ կին), երբեմն ալ 2-3 զուգ կիսադան», մանրամասն նկարագրված է Ծանկլյանի գրքում (էջ 423), որից մի փոքր քաղվածք քերված էր վերը, իսկ *ճոզոյ* կատարվող զուգապարերի մասին գրքում մասնավոր ոչինչ առված չէ:

որը (պարը) **ծանր** լինելով, մաս ծանրախոսի պնդք է լինի, ինչ-որ առումով խորհրդավոր: Ինչ վերաբերում է եղանակի փոփոխին, որ ոչ թե ծանր է, այլ **չափավոր**, եղանակի դիֆանկան միավորների հաջորդականության արագության մասին է: Բնավ պարզապես չէ, որ եղանակի և պարի դիֆանկան միավորների հաճախականությունը միասնակի լինի: Տվյալ դեպքում 9/8 երաժշտական փակ-լինի, ամենայն հավանականությամբ, պնդք է համապատասխանի պարային իրավիճակի երեք փոփոխություն (3 պարասալի), որոնք պնդք է համընկնեն խառը փակ-լինի մեջ ընդգրկվող պարզ փակ-լինի ուժեղ մասերին: Երևելի է և այն, որ խառը փակ-լինի կազմությունն այսպիսի փոփոխական է, ըստ այնմ պարը կազմես խորհրդավոր:

- 70. *Արագ պարերը (Քիչ մը պարս դարձրին):* Շար, 18:
- 71. *Արագ պարերը (Եկող երգածք պահյաւ ի վար):* 19:
- 72. *Արագ թինաղ (Այնի մ'ամնի):* 20:
- 73. *Արագ թինաղ (Արաս, ֆիստամ):* 21:
- 74. *Արագ թինաղ (Մարտուն սակ):* 22:
- 75. *Արագ թինաղ (Աղջիկ, ինչի դուռ քայ):* 23:

Շուրջպարի և թևխառի պարագույն երգեր են: Խոսքային փոքարերը ճամիլյանի գրառումներում ևս հենց այդքան են: Առաջին հինգը ներկայացնում են այն դեպքը, երբ երգի (պարերգի, մելոսի, լի-լի-ի և այլն) խոսքերը կամ կարգաբան ընթացքում հորինվում են, կամ գոյություն ունեցող բազմաթիվ խառնիկների ինչոքությամբ ընդգրկում, մեկ խառնիկը մյուսից անկախ: Այսպիսի երգերի դեպքում Կոմիտասը, ինչպես ասված է արդեն, մեծ մասամբ (քայի ներկա հատորի ք. 318 ժողովածուից) մեկ րոտն է գրել, սկզբնական հիմնական րոտնը, որ, որպես կանոն, առավել համապատասխան է լինում թե՛ եղանակին և թե՛ կրկնակի խոսքերին (թեև այդպիսին կա): Հետաքրքրական է, որ ինքը՝ ճամիլյանն էլ այս դեպքում առաջընդրվել է Ույմ մուրեչյունով: Միայն վերջին երկու «Արագ թինաղ»-երի մասին պնդք է ասել, որ ժամրային մասնավոր հարկամիջով փարերվում են մյուսների՝ մոր և աղջկա (կամ աղջիկների) կատակային զուգերգեր են պարով և հավանաբար ավելի լիով խոսքային փոքարեր ունեն: Վերջինը մեղեդիով և մակերդ պարերգերի ռոֆի դուրս է մտնու, փխպիկ քաղաքային մնուչ է (ճայնակարգը Դ-ն «դարձվածք»-ինն է):

Այնի'ն ամեն — մեկ անգամ այբով անեն:
Ֆիստամ — կանմայի շրջագզնաք եվրոպականի մասնությամբ:

Մուր — մուգ կապույտ:
Փոչի կամ *փուչի* — գլխի թաշկինակ, գլխաշոր:
Մամի — քայ կապույտ, երկնագույն:
Խայմախ — կաթի սեր, սերույց, *խայմախի* — սերույց պարտապտուղ, վաճառու:
Սուլ — մեղք, մեղավորություն, զանցանք: Թվում է, ասկանք, որ *հիմա որու* է *սուլը* արդեսայությունը պնդք է նշանակի՝ հիմա ու է լինելու խայմախուն կաթ վաճառողը (Սկարի ունեմբ մաս *սուլթ* = կաթ և *սուլթյու* = կաթնագործ, կաթնավաճառ քառերը):

76. *Ճոր պար:* Շար, 24: ՀԱ ժողովրդական ուրամավորների բաժնում ճամիլյանը օրոքումն ու ճորպարերը ասանճին է գեղեղել, առաջինները՝ սկզբում, վերջինները՝ գրեթե վերջում: Այդ քաճամանա և այդպիսի դասավորման համար, ամշուգ, մա հինք ունեցել է: Չմայած է մեկը,

և՛ մյուսը վերաբերում են վերջին հաշվով միևնույն՝ մամկան աշխարհին, քայս մի դեպքում, երբ օրորի ոչ միայն մեղեդին, այլև քանամերձակապ փոքարը մնալովում գեղարվեստական ամբողջություն են, մայրն ամենայն լրջությամբ ու խորությամբ արվեստագետ է իր միջուկան մագլուճներն ընդհանրապես, որոնք (օրինակ, սոյիա-նական կարծի խնդիրներից ինչու մարտամբությունները) կարող են ամբողջական կապ չունենալ երևեսային քննչ-նկու գործի հետ, թեև մրա համար հենց դա է ինքնարվեստագետան առիթ սերծնել. միևնույն մյուս դեպքում մայրն այլապես ապրումներ արտահայտելու առիթ չունի, մա դրսևորում է միայն նախախթում և այն՝ սուկ երևեսայի հետ խառի միջոցով, հարմարվելով երևեսայի մտապարկերներին և համակն՝ մրա իսկ լեզվով կամ քառապաշարով արտահայտվելով:

Կոմիտասը, որ իր «Ալմնա շարում» նյութերի դասավորությամբ մեջ հերևել է «Հնուրյուն Ալմնա» գրքին, իր գրի առած միակ ճորպարը օրորյի անջարտու և «Շարի» վերջը թերևու համար մի լրացույիչ առիթ ևս ունեցել է՝ ճորպարն իր երաժշտական, դիֆանկաներով հատկանիշ-ներով ավելի շուր պարային է, քան լեզային, և րվալու դեպքում էլ միանգամայն հարմարվում է «Շարի» պարերգերին ու արագ թինաղերին, որոնց անմիջապես կից գեղեղված է:

Ճամիլյանի գրքում այդ ճորպարի խոսքերը (էջ 465) փոր-ինչ ավելի են և, ինչպես հաճախ պատահում է, վանկերի քանակով միջոց չէ, որ համամասն են առաջին փողերին, ուստի և պահանջում են մեղեդու դիֆուն մամր («սկզբունային») նշանակություն չունեցող) փոփոխություններ անել: Սորոն՝ այդ խոսքերը.

*Ճոր պար՛, Ճոր պար՛,
 Ոսկուն թոփուն պարսպար՛,
 Ճոր պար՛, Ճոր պար՛,
 Աղպապա, եկու գողոյ՛ փար՛:
 Ճոր պար՛, Ճոր պար՛,
 Դղզղզոտիկ է, չեմք իւրս՛ր,
 Ճոր պար՛, Ճոր պար՛,
 Եր ուր մեծնա, եկու փար՛:*

Ոսկուն թոփուն պարսպար — ոսկյա գնդին հավասար (համարժեք):

Աղպապա — հայրիկ:
Եր ուր — երբ որ:

77. *Ողբ (Ախպարեղ ախրտրեր, խրլե լվաման):* Շար, 25: Այսպես, Հ. Ճամիլյանը, իսկ հետո մաս Կոմիտասը հասարկում են անեղբրելին. մարդու կյանքը սկսվում է ծննդով և ավարտվում է մահով. ըստ այնմ «Շարը» սկսվում է օրոտով և ավարտվում ողբով:

Ընդհանրապես ողբերը ՀԱ գրքում քալվական շար են՝ 107 մնուչ և ամբողջարձում են մահապատի ու սպառյողի ազգակցական փարքեր կապեր, ինչպես և սոյի-ալական փարքեր իրավիճակներ: Դրանցում կամ ժողովրդական կյանքից քալված խոր, փրավորիչ պարկեր-ներ, որոնք դրսևորված են քանամերձակապ հեղաբրքը-րական չափերով զրված ուրամավորներում (մաս *Խայրենի* արտապատիությունը), և այդ ամենը քանամիտական փո-սակելուրից քայտոյիկ արժեք ունեն: Կոմիտասի գրառած ողբը՝ քալվոք միակ մնուչը, ճամիլյանի գրքում մի սե-փականված վերնագիր էլ ունի՝ «Մորմեն առ որդին կամ

կնդրման առ ամուսինն» (էջ 474) և իր հերթին խորապես
լրագրորի է: Ճամիկյանի վարքերակում խոսքը մեկ
լրողով ավելի է, և այդ լրողը ավելի լրիվ է իմաստավորում
եռասուղ ամբողջությունը:

*Ախպարեց պետրոսի, իրկն լմաման,
Դնիմ ծով պերուս, պատկիմ քնաման,
Քնաման, քնաման, գեծնոր իմաման:*

Ախպարեց — արական զգեստի մի տեսակ, հավանա-
բար շապիկ:

Չեմ (թոր. չան) — կարծիք, համոզմունք, ենթադրություն:
Տարբեր տեղակայություն և վարքեր առիթներով երգ-
վող որդասաց եղանակներն ավանդական եկեղային կա-
ղապարում ամեն անգամ փոփոխվում են ճորտ գոյացող
եղանակային իսմականաբանություններ են և ո՛չ տեղա-
փոխյին, ո՛չ էլ այս կամ այն մասնավոր առիթից կախված,
մի՞թեմսից էակամորեն չեն վարքերվում: Առանձին դեպ-
քերում «մասնագետ» որդասող կամ մասնավոր առիթից կախ-
ված երգեմն գերամում է իր օպերիված ձայնամակալը,
հարաբանում ճորտ ինչյունակապակցություններով, թերևս
ավելանում է մաս զգայունների որևորման եռամղը:

«Ախպարեց», ինչպես մերկայացված է Կոմիտասի գրա-
ռույնով, իր թուր կողմերով «օպերիվալ» է, քայքայ իր
ընդամենը 4 վարքեր ինչյուններով և փորքիկ մտքիվի
թագմազան ու միանգամայն քնակամորեն գոյացող վար-
քերակուններով արդահայտում է իրոք խոր զգայուններ
և արդահայտում է անկեղծ, մարտրիկ ու զուսպ:

Կոմիտասի ԳԿ նշումը (ձայնակարգի 4-րդ աստիճանն
իջեցնող պարապայիտի) ավանդական նշանն է կրում և
եղանակի վերջին՝ ոչ բունիկային ինչյունը հաստատում
են, որ այն ոչ թե ավարված երգ, այլ կախման կերպով
ընդհարված որդասացություն է:

**ԱՎԿԱ ԺՈՂՈՒՐԴԱՎԿԱՆ ԵՐԳԵՒԻ
ՆՈՐԱՎԱՅՑ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐԸ**

Հնարարակվում են առաջին անգամ

Բնագրերի մասին՝ ք. 324, 680, 711, ասված է հատորի
նախաբանում: Ստորև՝ ք. 711-ում գրված հայրենները:

*Օտյկս քաղա ամր,
Քնի մեջը մոր՝ քո քնկիմ,
Աչոս ալ աղոյար ամր՝
Հումնորակս քեզ քո ջրոյի:
Քաղա քաղցրանն եմ ես,
Քաղ դնակեր մտնիմ ներս,
Մրմիմ քաղաքս վարք քաղիմ՝
Արմաղան իրկնիմ դարդիքիս,
Առնե դնն պերուս,—
Չիկննա ու եղբ գա:*

*Պլպոլն ի վարդին սիրում
Չի լիմի գիշերն ալ ի քուն,
Ո՛չ գիշերը քուն կըլիս,
Ո՛չ ալ սրտեկը սրտուս:*

*Օրլոյիմ ուշիկ,
Օրլոյիմ ամուշիկ,
Կարմիր խնձոր՝
Խտրիկը ամուշիկ:*

*Քու ծառք ու ճեղղ ուկի
Ու քրեթք վարք կու ժամի:*

*Քալված վարք ու լամ քրեթ,
Շաթեյնք օտյկս վերև,
Քամի կա քաղաք տերև՝
Ամկարք քեզ կուզան արև:
Օրոք, օրոք, այլայիտի կերաս,
Դուն դիմայի լառը կու կնմաս,
Քամի ես քեզի կուզամ՝
Դու ինձնն հեռու լույս կնմաս:*

Թ. 680-ը պարունակում է 6 երգ՝ դարձիկ անգունի,
երեք հարսանեկան, մեկական թևխաղի կապակերպ և
օրոք, իսկ ք. 711-ը 5 երգ՝ մեկ հարսանեկան և մնացածը՝
օրորմներ (ք. 711 ծուլարեթիցի պոկեղծ, հարսանեկան
երգ պարունակող թերթիկը դիվանում պահվում է 324/4
թվահամարով): Բոլոր եղանակները հայկական ձայնա-
միջերով են, կոմիդիական շրջապ գրողայանը բնորոշ
թերագրություններով: Ստորև այդ երգերը կծանոթապարենք
ըստ թեմային ժանրերի.

78. Հա՛, յա՛ր: Աղոյար մի Մերջա լեռը: 680/1: Այս
սիրահարական, ըստ Չուպանյանի՝ «գեղեցիկ» *անգունին*
(նորանվորը) հայրենի և միջամցիցի քիչ զամագանվող
մի շարք վարքերակներով, առաջին հրապարակությունը
ճամիկյանինն է: Կոմիտասի քնագրում խոսքերից գրված
են միայն «Հա, յա՛ր»-ը և «Ջուրն օսկուն թասը կու
վազե» լրողը, որ պարկանում է քայառապես այս անգու-
նին: Մեղեդին ես գրված է կրճար՝ առանց կրկնվող
հարվածների, ինչը մրս գրառան այլ երգերում ևս համ-
դիպել է: Ամբողջությունը վերականգնել ենք խոսքային
տեքստի հիման վրա: Ուրանմանի գոյություն ունեցող
վարքերակներից դերքի ենք ճամիկյանինը, որն էլ
հենց եղել է Կոմիտասի ձեռքին (և ամենայն հավանակա-
նությամբ այդ պատճառով է, որ խոսքերը մուրամերի
մուր լրիվ չի գրել): Ստորև՝ այդ տեքստը:

Անգունի սիրահարական

*Աղոյար մի Մերջա լեռը,
Ջուրն ուտան քաղեց կու վազե:
Օտյկն արժեքն դրիմ,
Ջուրն ոսկուն թասը կու վազե:
Երկու թուխ 'չ արվոր աղջիկ
Նոչըպոլմ ջուրն իմ եկեղ:
Երկու բեռիկան կըլիմ
Չիմ հեծոր ու սեյր իմ եղբ:
— Աղջիկ, արորդք արևուն,
Նոչըպեն պարիկ մը ջուր քույ:
— Ջուրս քաք է, չէ պարեթ,
Մեր սիրուն շար մարդ է մեծոր:
— Թող խմիմք ու թող մեռնիմք,
Հալվան թը մարքս էլ բերեղ:*

ՀԱ/443

Մերջա լեռը — Սգուր, Մուսգուր կամ Մեծուր կոչվող
լեռները Հայկական լեռնաշխարհում, Նեքրին Տավրոսի
արևմտյան առավել քարձր մասը:
Օտյկս — փողրակ:
Նոչըպ — քրաման, ջուր խմելու գավաթ:
Սեյր եկեղ — գրասանքի դուրս գալ:

Մեղեղին ոճական ընդհանուր գծերով լիովին գրմովում է ժանրի սահմաններում, փորքի-ին համադրու-պարմո-դական, քայլ նույնպես բավականաչափ «քաղցրամական» է: Ի դեպ, ձայնակարգը (թևս ավելի սեղմ հնչյունաշարով) մույճն է, ինչ որ «Ալմա շարի» Անդրոմիճն է՝ նույն «սի-րեմոլ միմոնի» (որն այսօրեղ ավելի երկարարև է ու ավելի կայունավորը), վերջում հարուկ մոդուլացմոդ դարձվածքի միջոցով ամպում դեպի «սոլ միմոնը»՝ լադա-րոմայնական հարաբերություններ, որ քրոդը եմ Ալմա այլ երգերի ես*:

ՀԱՐԱՆԵՆԱՆ ԵՐԳԵՐ

- 79. Քեզի րամինը մեր րամեր: 324/4:
- 80. Խոսքեր գրված չեն: 680/2:
- 81. Նկատեցանակ: 680/2:
- 82. Աս հինամ: 680/5:

Այս չորս մոուզներից մեկը մկազեղանակ է, երկուսի խոսքերը թևս գրված չեն, քայլ դրամիցից մեկի խոսքերը ճշգրիտ հայգրի են, մյուսիցը բավական հիմնավոր կուսովում են:

Նշանավոր մուու է խոսքերով գրված «Քեզի րամինը մեր րամեր» հարսին իուրական րամից համեու երգը: Ճա-միկյամի գրքում այս երգի խոսքերից կան հեգրեյակ րողերը.

Մեք ինք եկեր քեզի համար:

Քեզի րամինը մեզի համար:

Շալ ինք քերեր պոլոր համար:

(էջ 419)

Նազ արև, մազ արև, մազոր վերջմին.

Այա քեզի մուու ու չեքեր կերջմին,

Հազցմին, կապցմին, մարոնցող խրթին:

(էջ 416)

Նույն երգի խոսքերը համեմադրաբար ամբողջական կան Գ. Մրվանճրյանից «Համով-իուրով» ժողովածուի «Ալմա ժողովրդական երգեր» գլեում, «Հարմատ գնալող կանայք սա հարմա սանե» ընդհանուր խորագրի րակ.

*Մեք, ա՛յ աղբոր աշխ, էկեր ենք մեք,
Քեք հազար մաքորով րի րամինը մեր.
Քեք քեզի մեր րամինը մաքորով,
Պահներ շարեն շապիրով, աղի լաթերով,
Ճակարդ ճրեթով, ականքը օղերով:*

*Նազ ըրե, մազը վերջմին,
Այա թող շարա կերջմին,
Ձուր ունե՛ա՛ շարաք խրթյրմին:*

(«Երկեր», հ. 1, էջ 518):

Նույն րողերն այս կամ այն կերպ անդրադարձված են մաս Կոմիտասի գրասման մեք: Նորաներում եղանակի կրկնվող հաղվածները դուրս են թողնված, քայլ քանի որ խոսքային րեքսերն ամբողջական է, հնարավորություն է րվել խոսքերի հիման վրա եղանակը ես շարադրել ամբողջապես: Տակարաբաժանուը մեք ենք կաղարեկ, չափը րիտիոյական է:

Երգի կաուույվածքը յուրաբնակ է՝ հիմնական երա-ժողրական մախադասությունը, քաղկայան «հարց» և «պաղասական» երկու ֆրազներից, մախ կրկնվում է մույնուրայմք, ապա, խոսքերի համամայն, դրան երեք անգամ հաղորում է առաջին «հարց» ֆրակ մասամք րարբերակված կրկնումը, իսկ ամբողջությունը եղրափակ-վում ու ավարովում է «պաղասականի» ընդարձակված րարբերակով: Այդպիսի կաուույում լիակաղար դրեուր-վում է հարսանիքի ընթացքը առաջ մող մնա՝ «գործնա-կան» երգերի մեղեղիների կախվածուրյունը խոսքային րեքսիցի, դրա քնուրյցի ու կոմրեուր րուկանդակությունից:

Ձայնակարգը հիմքում «հարմունիկ» քաուաղար պարունակող հնչյունաշարն ունի՝ հիմնահնչյունից քածր ընկած երկու աաղիճանների մեղրակումով: Հարաքրքրա-կան է երգի րոմայնական դիրը՝ ԳՁ «րեղափոխան» հնչյունաշարով, սովորականից մաքուր կվարթա վեր, ինչը դարձյալ համամայնում է երգի խոսքերի ու եղանակի կոչական, «աղարաղող» քնուրյոն կամ թյում է դրանից:

Մյուս երեք մուուզները՝ 680/2 (երկու մուուզ) և 680/3, թևս խոսքեր չկան գրված, քայլ հասղարաղպես հարսա-մեկան են (ժիտային, արաղողական): Նկարի առմեով դրանց պարային գնալըջը՝ ճամիկյանից գրի առած եր-գրի հեղ ելեղային ընդհանրությունները և, վերջապես, յուրահարուկ կաուույվածքը, դրամիցի առաջին ընդհա-մուր պարկերն ավելի որոշակի մերկայալցեու մկա-րակով այսուրդ *րայճանական կերպով* դրան մասնակո-րեցում ենք զուգով կաուույվածքը, դրամիցի առաջին երգի խոսքերը (մույնպես մի կալում, հասղարում հաղված է հարսանիքի արաղողայնան), վերջնեով դրանք ճամի-կյանի գրասած հարսանեկան երգերից («Ա414): Երող հեղրեյալ րեքը կաղրանա.

* Ա. Կոլուման Կոմիտասի գրասած «Ալմա Անդրոմիճներ»-ի գրասման հեղ կարող էր առողրություն ունեմալ Հ. Սիրունու հեղրեյալ իուը. «... դեղվածը Պոլիս էր քերել գաղափարի ոսալիչ ճը Վահան Գուրումճյանը ... որ կեմնամի շրեմարում էր Ալմա երգերում ... Շար չաղարաղյանք գրի առնել րաղու համար իր գիղրյանները և Լարումանին հեղ հաղիլ հաղողյանք անել կողել հաղիված մը, որ լույս թրեսա «Նավասարդ»-ի մեջ (էջ 232-243) Անթուրի խորագրին մեքրե: Կոմիտաս, որ պավորովը էր այց իողվածեն, աղիք փնդրեց անել լսել ու գրի առնել Յոր (1895-ի հաճեմարողթանք - Ռ.Ա.) անգրամիներ: Այլ աղիքը չեկա, Գուրումճյան ես արտող գնալ ճաչակն եւ գեմարաղարին ան ա դարձվալ եր, ե իր արաղասանությունները համակա համեղիցին մեր հաղարաղյանքը: Անել հեղր իր հեղքը ալ կրուույվանք» (Հ. Սիրունը, «Կոմիտասին հեղ», «Էջմիածին», 1966, էջ 75):

Աղ-ջի՛կ, քու հա- գա- ծոր ալ է, ա - լուկ փե - ղի - րող



6802/3 երկրորդ նմուշը նախորդ երգին վերաբերող նշագրանշային միջնամակա է, որ նույնպես կայուն, արարողական է:

Հարանեկան երգերից չորրորդը՝ 680/3 Կոմիտասի՝ ճանիկյանից գրառած նույն «Հիմալի երգ» է, ելնչային մի փոքր զանազանությամբ, ուստի մենք չենք վարանել այդ երգի նուրբների տակ, ուղիղ փակագծեքում, գերեղել «Աս հիման» երգի խոսքերը:

83. *Եկոր երթանք պաղլամ ի վար:* 680/4: Կոմիտասի ձեռքով ժամոթագրված է «Շառերք պարի ժամանակ, մամույու (մաբամու) խաղ»: Հավազանց հեռաքրքրական է և՛ երգն ինքը, և՛ դրա ժամրային պատկանելությունը: Ելնչային քնույթով, բնականաբար, որոշ ընդհանրություններ ունի «Ալմա շարի» մի շարք երգերի հետ: Որպես հատուկ *թեխտի* երգ, դարձյալ «Հարի» այլ երգերի նման (թ. 66) եղանակը ոչ միայն երկրորդայնված, եմթարկված փնակում չէ (ուրեմն՝ ոչ թե պարզապես պարի ուղեկցություն է), այլ առաջմային, «որոշիչ» է: Ճայմակարգն առանձնահատուկ է, բերված փոմայնությամբ՝ f, e, des, c', b, a, ges, f — լյսծր 2-րդ և 6-րդ առաջիմաններով մաժոր տրիվ ուրալար, որ ավելի քնորոշ է և այդ աշուղական և քաղաքային սազամուլարական մեղեդիների:

Շաղմ — ամսիդը, այս դեպքում, փխբ.՝ չարածոբ: *Ան խնձորին ծառը որ գիտես* — խնձորի ծառի մուր, այն տեղը, ուր գիտես:

Ենճի — ընդհանրապես օրոր, այստեղ մասնավոր նշանակություն չունեցող քայականություն է:

օրորոյի հայրեններն էլ փաղայանությունը համապատասխան չեն այս եղանակներին): Սակայն, սրանց օրորերը լինելը հասարակում է և՛ եղանակների քնույթով, և՛ դրանց վերջում գրված «Է» քայականությունն առկայությամբ ու այդ քայականությունն միանման ելնչունով (նույն «Է» քայականությունը կա նաև «Ալմա շարի» օրորի երկու հավաքանների վերջում): Թերևս սազազայում հայրեններին այս օրորների և ընդհանրապես Ալմա այս թուրք սևազիդ երգերի մաքրագրությունները և դրանցում նաև պակասող խոսքերը:

Հայկա — սերկիկի:
Եսր — նուտ (տե՛ս թ. 65 երգի ժամոթագրությունը):
Օրթա — մեղեդը:

Կոմիտասի գրառած Ալմա նորահայտ երգերն իրենց ընդհանուր գեղարվեստական կշռով (քայոյ ոչ երաժշտապագազարական հեռաքրքրականությամբ) ինչ-որ չափով զիջում են «Ալմա շարի» երգերին (հիշենք, որ նրանք ազգագրագետ և քավական երաժիշտ մասնագետի կողմից ընդրված երգեր էին): Բայց Ալմա երգերին հարուստ ժողովրդաներաժշտական ժառանգությունից պահպանված ու գրանցված քաժիճը (որ ընդհանրապես շար ծավալում չէ) սրանք թե՛ թեմային-կերպարային, թե՛ ժամրային-ձայնի և թե՛ ճայմակարգային-ելնչային առումներով յուրովանում լրացնում են: Այս թուրք երգերը, ինչպես և օրորոյի օրորանակոր-հայրենների նորահայտ յոթ փաթերակները տպագրվում են առաջին անգամ:

Այսպիսի կարող էր լինել թերևս նաև 709/5, եմթարաբար՝ «Յարիկի և քայկան էր քուն» տողով սկսվող հայրենը, որ դրված է «Ալեմուտահա երգեր»-ի մեջ (տե՛ս այդ երգի ժամոթագրությունը, հատոր 2):

ՕՐՈՐՆԵՐ

ՎԻՍՏԱՆՆԵՐԿԵՐԸ

- 84. *Խոսքը գրված չէ:* 680/2:
- 85. *Պաղլա ունիմ, պար չունիմ:* 711/2:
- 86. *Խոսքը գրված չէ:* 711/7:
- 87. *Խոսքը գրված չէ:* 711/17:
- 88. *Յավթում նանի...* 711/17:

Վերջ «Ալմա շարի» օրորի կապակցությամբ ասվել է ժողովրդական օրորների երկու տեսակի մասին: Այս նորահայտ գրեթե թուրք օրորները պատկանում են երկրորդ տեսակին, այսինքն՝ սոսկ կիրառական եղանակներ են, այլ ոչ թե դրանով համդեթո նաև ինքնուրույնապես գեղարվեստական արեթմագրություններ: Բնագրերում մեկից միայն երկուսն են գրված խոսքերով (դրանցից մեկը՝ ոչ տրիվ ջեթեմնիլի), մյուսների խոսքերը գրված չեն, և դժվար է կոստի, թե ինչու (վերջ բերված

- 89. *Սուլիկ:* 349/5:
- 90. *Քոշ յար:* 349/5: Տե՛ս նաև նախաբանը:
«Սուլիկ»-ն վրաց դասական բանաստեղծ Ալկալի Օնրեթելու ջերմաշուն ու պարկերակտոր բանաստեղծությունն է: Երկամուտ երգի կոմիտասյան գրառումը տվորականի մնա՛ս հայկական ճայմանիչեր է, խոսքեր չկան գրված, իր ձեռքով ճշված են միայն «վրացերեն» և «Սուլիկ» բառերը:

Հայրենի է, որ Ա. Օնրեթելին այդ բանաստեղծությունը գրել է 1895 թ. ամռանը և նույն տարում տպագրել է «Քվալի» հանդեսում: Բանաստեղծի կենսագիր Լ. Սասթիանին գրել է «Սուլիկում» (բառային նշանակում է «հույսակ») Օնրեթելու քնարական լավագույն բանաստեղծություններից է, նրանում հեղինակն իր կորցրած սիրեկնայի կերպարը մարմնավորել է ի դեմս քնության

երք անճազեղեպիկ երևութեան վարդի, բլուրի և սարդի» («Ա. Օերթելու կյանքը», ռուսերեն, Թ., 1947, էջ 272):

Ետևով «Սուլիկում» երգվել է ու եղանակով համդերձ բանավոր տարածվել: Հետո, ինչպես գրում են վրայակալն արդյունքները, երևան է եկել նույն երգի ժողովրդական եռամսյան խմբերգային տարբերակ, որը 1911-1912 թվականներին արժանացել է Չ. Պախաշվիլու ուշադրությանը, վերջինս այն վերադասակարգել է և լարային նվագախմբի ու դաշնամուրի նվագակցությամբ կազարել աշակերտական երևութեանը:

«Սուլիկո» երգը առաջին անգամ նուրասերով տպագրվել է 1937 թվականին Լենինգրադում, Ա. Մզրեյիճիի մշակումով (կանայի եռամսյան երգչախմբի համար, չոմ-գուրների նվագակցությամբ): Դա եղել է նույն տարում Մոսկվայում կայացած վրայակալն արվեստի փամօթյակից հետո, որտեղ այդ երգը հաջողությամբ կատարվել ու այնուհետև ավելի լայնորեն տարածվել է: Դեռևս այդ ժամանակ «Սուլիկոյի» եղանակի հեղինակը հայտնի չի եղել: Սինդեռն երգի նոր սկզբում «երկրորդ կյանքի» հաջող ըմբասցիլի հետ այդ հարյուր առանձին կարևորություն է ստացել:

Այնպիսով թիֆլիսաբնակ հայերի շրջանում փոխել է այն կարծիքը, թե այդ մեղեդին հորինել է «պնամակատո Քաղոն»:^{*} Այս կես-ռուսերեն կես-հայերեն որոշիչը նշանակում է *երգահան*, իսկ Քաղոնը Քաղդասար Տեր-Ղանիկյանն է՝ ՍՍՀՄ ժողովրդական արվեստի Հայկանույ Ղանիկյանի հայրը: Քաղոնը եղել է շնորհալի ինքնուր երաժիշտ, դարին 10-ական թվականներին Տֆիլիսում լայն ժողովրդականություն է վայելել և հայկական ու վրայակալն զանազան տոնախմբություններում իր ամբաստան *չարմանկայով* այդ եղանակը և մշտապես նվագել է*։ Սակայն Քաղոնը «Սուլիկոյի» հորինողը չի

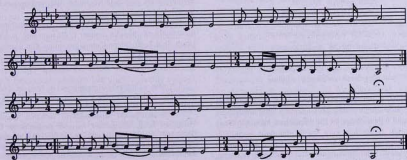
* Քաղոնը գործածել է նաև զանազան մեծության հարձոններ, փոքրագույնով նվագել է գրպանում թաքցրած՝ մեկ մեղրով, զարմանք և ռոբախություն պարծանեղով պարամիսր ունկնդիրների:

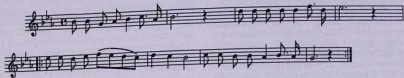
եղել: Նրա մասին տարեց թրիլիսիցիների պատմածից կարելի է եզրակացնել, որ նա եղել է «Սուլիկոյի» եղանակը շարմանկայի վրա հարմարեցնելու մախաձեռնողը, մի հավելյալ վրայություն այդ եղանակի դեռ այն ժամանակներում վայելած լայն մասսայականության մասին (որ «Սուլիկոմ» բող է գրել շարմանկայի երկայսամկում, այդ փաստը հաստատում են նաև վրայի երաժշտագետները, փեն «Մարչուրա խելովներա» համդեր ստորև հիշատակված հողվածը):

1938 թվականին «Ձարյա Կուտրկա» լրագրի հոկտեմբերի 6-ի համարում երևան եկավ մի հաջորդում, որի համաձայն «Սուլիկո» երգի եղանակի հեղինակ ճանաչվում է վրայակալն ՍՍՀ Ֆրան-Օդարո գյուղի կոլտրեբուստի, ժողովրդական ինքնուր կիթառահարուկի և երգչուկի Վարվառա Օերթելիի՝ քանասերողի ազգանվանակցիցը, որին, իր՝ Վարվառայի պատմելով, քանասերողը մախապես ճանաչելիս է եղել որպես ժողովրդական մեղեդիներ հորինողի և համաձայնարել է «Սուլիկոյի» համար եղանակ հորինել: Վ. Օերթելու փոխմ տեղեկությունների հետ «Ձարյա Կուտրկա»-ի նույն համարում հրատարակվել է «Սուլիկո» երգը՝ մշակված ձայնի և դաշնամուրի համար, «մշակումը Կ. Պոյիկվերաշվիլու» (1880-1959): Երկու շարքս անց, հոկտեմբերի 23-ին, «Կոմունիստի» լրագրում ներկայացվել էր դարձյալ Կ. Պոյիկվերաշվիլու՝ «Սուլիկոյի» մշակման մի այլ տարբերակ, որը (մշակումը) վերագրված էր 1900 թվականին: (Այդ երկու մշակումներում եղանակը նույնն է, իսկ նվագակցության մեջ որևէ սկզբունքային կամ էական տարբերություն չկա):

1940-ին «Մարչուրա խելովներա» հանդեսի թ. 1-ում գեբեղված Գ. Չիխկվածիի «Ա. Օերթելին և վրայ երաժշտություն» հողվածում երևան եկավ 1939-ին Վ. Օերթելու կազարումից Չիխկվածիի գրի առած «Սուլիկո» մեղեդու մի տարբերակը, որը գրառողի հավաստումով Վարվառան կատարել է այնպես, ինչպես հորինած է եղել դրանից 45 տարի առաջ: Ստորև համեմատության համար բերում ենք Գ. Չիխկվածիի այդ գրառումը և Պոյիկվերաշվիլու մշակումը:

39.



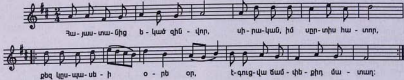


Առաջին փարբերակում երևում է հեղինակի՝ ինչպես ներկայումս անվանում են ՝ «ինքնուս երգահան» լինելու հանգամանքը: Իսկ երկրորդ փարբերակում, ինչպես տեսնում ենք, երգի մեղեդին «կոլված» է, 1-ին, 2-րդ և վերջին ֆրազները եզրափակող հնչյունները երկարաչլված են, եղանակը վերածված 4/4 չափով ըմբասյող շորս հավասարաբար ֆրազի, ինչը որոշ չափով կասեցրել է սկզբնական փարբերակին քնորոշ շարժում հոսքը, քայքայ երգը հարձանքներ է մղադարձնում հավասարաչափ ակորդային և միազակցությամբ կադրանշիվում, ինչպես այժմ էլ ընդունված է: Դառնանք Կոմիտասի գրառմանը.

Կոմիտասյան փարբերակը հնարաբարակում է յուրովի մույնպես «կոլված» մեղեդիով, քայքայ ֆրազների կարճ

վերջավորությունները մուր են «Սարչուրա» հանդեսում ներկայացված 1939-ին գրաված փարբերակին: Արդյոք որտե՞ն, ե՞րբ և ումի՞ց է գրի առել Կոմիտասն այդ եղանակը: Լակյանս այս մասին խոսելու, ինչեպե՞նք, որ նույն եղանակը բավականին փարածված է եղել մաս Հայաստանում, երգվել է մասնավորապես XIX-XX դարազվի սագային-ազարագրական պայքարի առանձին պահերն անորոշալարմող աշուղափոխ խոսքերով (հեղինակը՝ անհայտ): Այդ հայերեն նրգերը գրանցվել են զանազան փրագիր (օրինակ՝ 1906-ին լույս տեսած «Արյան ծայեր», էջ 8) և ձեռագիր երգարաններում: Բերում ենք Ա. Դավրձագրյանի «Հայկական երգերու գանձարանում» գեղեկված փարբերակը (էջ 227).

40.



*Հայաստանից եկած գինվոր,
Սիրական իմ, սրտին հաղոր,
Քեզ կտպաստի օրն օր,
Էզուպես ճամփեքի՞ց մաքրո:*

*Սերոք Փաշի գեղեզմանը
Դու փնաս'ի, իմ սիրականը,
Թափառեսայ'ի Հայաստանը,
Էզուպես ճամփեքի՞ց մաքրո:*

*Կզաս քարերի երկիրին,
Խոտի Մոկայի եսպերին,
Պարմիր Գիտակ գործերին,
Շողջողուն գեղերի՞ց մաքրո:*

*Վաճա ծփան ծովն կուզաս,
Անորանիկ քովն կուզաս,
Վարազա սեզ սարն կուզաս,
Շողջողուն գեղերի՞ց մաքրո:*

Հայրենի է, որ հայ ազգագրական կոլիմներին ու դրանց հեղուներին՝ Արդյուր Սերոքին, Անորանիկին ու նյուսներին ցվիրված երգեր էին հորինվում հենց կոլիմների ընթացքում: Աշուղների կանց մույն՝ «ինքնուս երգահան-ձերի» հորինած այդ երգերը դառնում էին ազգագրու- ղեջնա գործին գինվորագրված մարտիկներին ոգևորող, ոգեշնչող առարյուր՝ համուն արդարապի պայքարի շարու- մակնամ («Էզուպես ճամփեքի՞ց մաքրա...»), նաև մնում

էին որպես հայ ժողովրդի ազգագրական պայքարի յուրաքանչեք ժամանակագրություն:

«Հայաստանից եկած գինվոր»-ում հիշատակվող դեպ- քերից ու դեմքերից հասկալվում է, որ այդ երգը վերա- բերում է 1899-ի Մոյեմբերից (երբ գնվել է Արդյուր Սերոքը՝ «Սերոք Փաշան») մինչև 1902-1904 թվականներն (Վասպուրականի դեպքերը) ընկած ժամանակներին: Եղանակը, ինչպես տեսնում ենք, մուր է կոմիտասյան փարբերակին (ֆրազների կարճ վերջավորությունները) և ունի շեջված քայքայերգային փարբեր:

Ինչ վերաբերում է «Սուլիկը» երգի կոմիտասյան գրառմանը, որ, ինչպես ասված է, մի շարք հին, խումայած թղթի վրա է, մատիտով սևագիր, ապա մեր ձեռնարկված

* Ի դեպ, «Սուլիկը» Վրաստանում էլ հենց իր վնայերն խոսքերով երթնեն ընկալվել է որպես «հեղափոխական երգ»: Այսպես, երաժշտագետ Թ. Ջվրիկաճեն գրել է.

«1905 թվականին Վրաստանում ամենուր փարածվել «Սուլիկը» երգը, որպեսական հայրենի քանադորին Ալկաի Շերիբուրու ուրամավորով, որը զրկած է 1895 թվականին... «Սուլիկը» ցնարական ուրամավորի քանադորեղանակ քերաճող ժողովուրդն ընկալում էր այլաբանորեն, դրան փայլով հեղա- փոխական իմաստ: Ժողովրդի մեջ «Սուլիկը» հայրենի էր որպես քաղաքագրականների, կայսրամարտիկների...» (Վրաստան երաժշտական մշակույթը, ռուսերեն, Մոսկվա, 1957, էջ 393):

քաղաքակրթմանի հետազոտությունները մեզ համոզել են, որ դա այդ երկի գոյություն ունեցող գրառումներից հնագույնն է: Հնարարքրական է, որ մեկուկուս լադալոնայ-նական դիրքը որոշեինս Կոմիտասն այս դեպքում էլ չի շեղվել իր սկզբունքից, նրանակց դիրքել էր որպես փոյու-սիական հեյրամաշարուն ընթացող *մտնողիս* և իրման-ժայնը զեւեղել է հայկական Օտարագրական *Տերքրականազ* աստիճանի վրա, ինչպես գրի էր առնուն Օույն ժայնա-կարգուն ընթացող հայ ժողովրդական երգերը: Ոչ մեա-նակնում է, որ մա երգը պեքը է լսան լինի ոչ: Այն թագմանայն (երգչականքով կամ մերդաշնակայինն մկա-գակտրթայանք), այլ միաժայն կարգաւորումով:

Արդյոք Կոմիտասն այդ մեղեդին գրի է բանել հայերն՝ն երգվող երգից և հետո պարզել է, որ դա «Սուլիկոյի» եղանակն է ու մակարդել է «Վրացերեն», «Սուլիկո» և մի կողմ է դրել, թե՛ գրի է առել հենց վրացերենից, և այդ պատճառով է, որ խոսքը չի գրել: Այս հարցերին առաջով վերջանական պատարասանելը դժվար է: Եթե ընդունենք առաջին ենթադրությունը, ապա հայերեն արտերք գրառումների հիման վրա թերևս կարելի է խոսել «Սուլիկոյի» եղանակի հայկական կամ ժամանակն յուրկի հայկականայանք փարքերակի մասին ևս: Բայց մեզ ավելի հավանական է թվուն մեր երկրորդ ենթադրությունը և հավանական է թվուն այն պատճառով, որ մա գրի է առել մա մի երկրորդ վրացերեն երգ՝ «Բոշո չար»-ը, որ հազիվ թե հայերեն երգած լինիին:

Եթե ընդունենք, թե Կոմիտասն այդ եղանակը գրառել է վրացերեն կարգաւորմից, թերևս պեքը է ընդունենք և այն, որ դա րեղի է ունեցել թերիլիսիում (այս դեպքում միևնույն է՝ վրացյուց թե վրացերեն երգող հայից գրված) 1895-ի աշնանը կամ 1896-ի գարնանը, երբ Կոմիտասն այդ քաղաքում Մ. Եկմալյանից դասեր էր առնուն (պա-նաս հավանական է ենթադրել, թե Կոմիտասն այդ եղանակը կարող էր գրի առնել Էջմիածնում, Գեորգյան մեմարան սովորելու նկատ ունել թրիլիսիայ հայ ուսանողից): Բայց կարող էր արդյոք Վ. Օրբեթբեյու՝ 1895-ի ամռանը հորինած եղանակը Վրաստանի գազկոնից այսպես «կայ-ծակնային»՝ արագությամբ փարածվել Անդրկովկասում կամ հենց թրիլիսիում, որ Օույն փարուն կամ հաջող փարվա գարնանը հասներ մա Կոմիտասին: Գույն պեքը է ընդունել, որ այդ երկու վրացական երգերի գրա-նեղու հավանական վայրն ու ժամանակը Կոմիտասի թե-րիլյան փարինուն են (1896-1899), երբ, ըստ Մ. Արեղյանի, Կոմիտասն ուսանողական հավաքույթթթերից չէր հրա-ժարվում, իսկ դրանցում կարող էին լինել հայ-վրացական («կովկասյան») միայրալ ձեմեարկումներ: Այսպես թե այնպես, որ վրացական երաժշտությունը Օույնպես եղել է Կոմիտասի գիտական հետազոտությունների շրջանա-կուն (իսկ դա կարող էր րեղի ունենալ Կոմիտասի՝ թրիլիսիայ կարգաւորած առաջին հայ այցելութթթերից սկսած), հասարակված է Ե. Պերպերյանի վարասնից րեղելու-թթայան:

Հայ իրականութթայան մեջ «Սուլիկոյի» եղանակով, վերք թերկածից քայի, երգվել են և այլ երգեր, ի դեպ, հայրմին են մա ֕ույն եղանակի ժայնակարգայինն այլևայլ փար-թերակներ: Մասնավորապես պեքսանդրապոյի աշուղ Ֆիգախու երգարանուն կա «Երգ սիրահարութթայան» որա-նակվող, որ ժամորագրված է «երգել Սուլիկոյի եղանա-կով»: Ֆիգախու երգերի երեք գրքուկները րգագրվել են թրիլիսում. 1-ին գրքուկը՝ 1888-ին, 2-րդը՝ 1892-ին, իսկ

3-րդը, որ կրկնուն է մա և առաջին երկուսի րոկամոլակո-թթայունը րգայված մոր վեց երգերով, 1901-ին: Վերք հի-շարակված ռթանակվող և ժամորագրութթայանն այդ րգայանք մեք են, էք 105:

Հայաստանում «Սուլիկոյի» եղանակի փարածվածու-թթայունը, քանի որ այն դարձել է պարագրական չարթթան երգի եղանակ, արմամ է հարկուր ուսունմասիրթթայան: Այն իրողութթայունը, որ այդ եղանակը ժամանակինն ար-ժամանակ է մա Կոմիտասի ուշադրութթայունը, հետա-քըրքրական է և՛ երգի պարմութթայան, և՛ Կոմիտասի երաժշտագագրական աշխատութթայինն թեթագրութթայան րեանկերից: Չի կարելի չգմահարել և այն, որ այդ երգի հնագույն գրառուն է իրականայանելով՝ Կոմիտասը թողել է «Սուլիկոյի» եղանակի մի փարքերակ, որն իր պարմանակն հետաքըրքրականութթայունից քայի, իր ամ-րոթթայանք մակերկմանք, մասնավորապես դիքմանք ու Ֆրագայինն կատույկածի րառունով յուրկի ինքեարիպ է ու չառնկան:

«Բոշո չար» կամ ինչպես իրմա անվանուն են՝ «Գա-լիաշի» («Վանդակուն») երգի մասին մեր գրեքինն ան-համեմար քիչ է. Օույն թրքի վրա է, Օույնպես ստակի, խոսքեր չկան, մերքեցի հայարատ գրված է անվանունը՝ «Բոշո չար»: Այս երգը, որը Օույնպես հայերի շրջանում (այս դեպքում՝ թրիլիսում) փարածված է եղել*, ընդ-հանրապես ժողովրդական խոսքերով է հորինված, րկի խոսքային րեքսրը մեք չի հաջողվել գտնել: Ա. Մշկեղինի կազմած «Վրացական քաղաքային ժողովրդական երգեր»՝ ժողովրդական (ռուսերեն, Մ., 1961) խոսքային րեքսրը մեք քատուրղ է կրկնակով, որի (վրացերենից քարմա-նան) րոկամոլակոթթայունը այս է՝

*Քեզ, որ անեցիրի վանդակուն, թոշո չար,
Չարի, չար, չարի-րանա,
Շե՛, հե՛, հե՛,
Վրդիդիպ, դու փորքիկ նա, չար,
Ինչպես մի մախիյան ստակիկ, թոշո չար,
Չարի, չար, չարի-րանա,
Շե՛, հե՛, հե՛,
Վրդիդիպ, դու փորքիկ նա, չար,
Շարսքը այնպես էի ուքթեմուն, թոշո չար,
Չարի, չար, չարի-րանա,
Շե՛, հե՛, հե՛,
Վրդիդիպ, դու փորքիկ նա, չար,
Ինչպես հայ ու պանիթթ, թոշո չար,
Չարի, չար և այլն:*

Ժողովածուի ժամորագրութթայուններուն նշված է, որ երգը գրառել է Դ. Արաղիշվիլին (էք 234), և առաջին անգամ այն րգագրվել է 1916-ին: Վրացական հիմ ժողովածունների անմարչեղիթթայան պարմատուլ մեք չը-հաջողվել պարզել կա՞մ արդյոք այս երգի այն, մաս-նավորապես ավելի հիմ վրացական գրառումներ, թե՞ ոչ: Կոմիտասի գրառունն իր մակերկմանք գզայի ու թերևս չառնկան կերպով գանագանվուն է Դ. Արաղի-շվիլու գրառած փարքերակից (սղոթն այդ փարքերակը Ա. Մշկեղինի ժողովածուի 156 էքից):

* Թրիլիսում ասրած երաժշտագր Մ. Ա. Տերյանը մանկու-թթայան օրերից այդ երգը հիշում է վրացերեն խոսքերով և միշտ այն եղանակով, ինչպես գրված է Կոմիտասի մեքսրում:

41. Allegro non troppo

Նույն երգի այս երկու՝ միմյանցից փարբեր գրառումների առկայությունն ինքնին դրական և արժեքավոր փաստ է։

Երկու վրայական երգերի կոմիտայան գրառումները մերևա հաստատելով փայտավորված են առաջին անգամ։

Հ Ա Վ Ե Լ Վ Ա Ս

ԱԵ ԵՎ ՀԵ ԵՐԳԵՐԸ

Հրատարակվում են առաջին անգամ

Այս ձեռագիր երգարանների մասին ասված է հարտրի Նախարանում, ընդհանուր առմամբ գրված են 1891–1895 թվականներին, քայլ առաճճին երգերի գրառման վերաբերյալ, որոշ թայտառություններով, սառելի փվայներ չունենք։ Այսպես երգերը դասավորված են դրանց գրառման՝ կողմնակի փվայներով մտափայտապես որոշված հարողականությամբ։ «Մշակույթ բինգյուլը», որ գեղերված է հարտրի հիմնական մասում, ծանոթագրված էր վերը (թ. 5)։

91. *Ձիգ րու, քաշի*։ ԱԵ/Եջ 78։ Ղարաբաղի Վարանդա գավառի (Սեբեկայուն Մարտունու շրջան) գութամերգ է։ Կոմիտասն իր գրառած աշխատանքային երգերի մի ցուցակում «Ձիգ րու, քաշի»-ի դիմաց մշել է՝ «2 րեսակ, Ղարաբաղի», Տախտոջ փողոցն էլ կա՝ «Ղարիի երգածը, Ղարաբաղի»։ Այդ ցուցակը, սակայն, թավակն հին է, և իրականում Կոմիտասի ղարաբաղյան գութամերգերը փողո-իմ ավելի են։ Բայցի այս ԱԵ փարբերակից, պահպանվել են 302/30 և 382/5 նրա ձեռքով չորս այլ միասնաց րովածը՝ («Մ. Արեղյանի փարբերակը»), որ նախկինում փակագրվել են ԱԺ1-ում, 725/5, որ ամբողջ է և դրանից քիչ զանազանվող 329/2, որ Կոմիտասն ինքը փակագրել է «Մերքյուր մուգիլա» հանդեսի 1906 թ. նոյեմբերի 15-ի համարում (թ. 21–22, էջ 310)։ Կամ մաս նույն երգի մեղեդիական մի թանփ փարբեր պարունակող և «Դե՛ միգ րու, քաշի» խորհրդով սկսվող, ուրեմն՝ ղարաբաղ Վարանդայի գութամերգի գրեթե ամբողջական մի մեղու նա, վերջապես, հայտնաբերվել են մաս Կոմի-

տասի գրառած ղարաբաղյան այլ հորովներին երկու հարվածներ, որոնցից մեկը Ջրաբերգ գավառինն է (Սեբեկայի Մարտակերտի շրջան)։ Այս քուրը կգեղերվեն երաժշտագրերի ազգագրական աշխատանքների Բ, Գ և է հարտրներում, որտեղ նույնպես դրանց մասին խոսք կլինի։ «Մերքյուր մուգիլա»-ում փակագրվածը կլինի ուսումնասիրական աշխատանքների հարտրում։

Դժվար է հաստատել (նյութերի պակասության պատճառով), թե Կոմիտասն անձամբ եղել է Ղարաբաղում և այնտեղ է ծայնագրել այդ հորովները (Ղարաբաղի քարառով որոշ փեղավայրերում հորովելին ասում են *հորովից*, այլ տեղերում՝ *հորովայ*)։ Դժվար է անդել մաս հակառակը։ Անվիճելի է, սակայն, որ մասնավորապես «Ձիգ րու, քաշի» գութամերգը մա հայտնաբերել է իր գործունեության արդեն զարգացող փրիներին և դրանով շարունակ, ընդհուպ մինչև 1905–1906 թվականները, հեղարքրովել է, իսկ սա մշանակում է՝ մաս շարունակ փնտրել է նորամոր փարբերակներ։*

Ս. Սելիջյանը «Կոմիտասի արեղծագործությունների անալիզը» գրքովկում (Ե., 1932, էջ 8) գրել է, թե «Ձիգ րու, քաշի» գութամերգը Կոմիտասը «ծայնագրել է Չվարթոնյը պեղող խաչի վարդապետից»։

Խաչիկ վարդապետը (մասպակն՝ Վասան) Դաղյանն է, ծնված Ղարաբաղի Վարանդա գավառի Չարդամաշեն գյուղում 1863-ին (միջ. 1920-ական թվականներին)։ Շ-

* «Ձիգ րու, քաշի»-ի մեղեդու վերը իշխարակված փարբերակների թիվը թերես ավելանում է, երբ մկարի ենք ասում այդ երգի մեկ հասած, փարբեր ժամանակներում իրականացված թազմանալումները (իշենք, որ երկը թազմանալինի Կոմիտասը իմանակամու ժողջրական մեղեդին չէր փոխվում), որոնց մեթկայուն ամուկում 7-ն են (րես ԱԺ2, մաս «Լոյս» փարբիղր, էջ 633, Թ., 1905)։

Այս կապակցությամբ ամբաժեղը ենք գրում և մի ճշրտում անել փարբեր առաջ, երբ «Ձիգ րու, քաշի» հորովից մեր ձեռքի րակ կային միայն մի երկու, տակ «րևոնային» փարբերակներ, ժեմբ այն կարծիքն էինք հայտնել, թե այդ երգի ԱԺ1/30-ում իրապարակված մեղեդին իր երկու փարբերակով՝ ինչ-որ չափով իրկված է, մերկայանում է այնպես, ինչպես կերպի ոչ թե մի պարտական, այլ առանցակարգ ժողովրդական երգի։ Ներկայումս հայտնաբերված ավելի թազմաքանակ և թազմարեսակ փարբերակների համեմատությունը համոզում է, որ ԱԺ1-ում իրապարակված մեղեդին «հղկվածությունը» ժողովրդի ընդերքում է րեղի ունեցել։ Ըստ ամենայնի հեղաքքքական երգի համեմաքքարար պարզով գրառումներն ունեմայց հեղու, պարզապես շար չաղագրված լինելով գրեմու նույն երգի ակնի ամբողջական մուկում, եղաժաղաղը շարունակ փնտրել է - և ի վերջո նեց - առանցակարգ ժողովրդական երգիներին՝ կարարումով հայտնաբերել երոնիկ այդ ամեմանաք ամբողջական փարբերակները։

տարրերով է հնդություններով, հավաքել հին ձեռագրեր, վավերագրեր, որ հետագայում ընդել է Էջմիածին, գրի է առել Ղարաբաղի ժողովրդական և աշուրական թագմա- իրի երգերի խոսքեր: 1894-ին հիմնովին փոխափոխվել է Էջմիածին և ձեռնարկվել վարչապետ (դե և «Ղարաբաղ», 1895, էջ 266-270, 313-316, մաս՝ Դաղյանի ձեռագիր խոնդը ԴԿԳՍ-ում), այսպես 1900-ին ձեռնարկվել է Չվարթո- նոց փամբարի պեղումները:

Խ. Դաղյանի ձեռագրերում մի քանի փոխ համընկալում ենք «Չիգ փո, քաշի» գրքածանրի խոսքային տեքստի գրատուներին: Դրանցից մեկում (319, 7/6), գրամբված 1888-ական թվականների վերջերին, կա 13 քառադո, որոնցում գրեմուն ենք Կոմիտասի օգրագրածան թուր փոքրը: «Նարագայում, 1890-ին Մ ա իր գրատածներից ընթրել է ինձ գուն, աքրագրել և մտադիր է եղել «Մշակ»-ում տպագրել փայտ: Երբ «Չիգ փո, քաշի»-ն Կոմիտասին հաղորդել է Դաղյանը, ապա, տարածաբա- ուորեն դատելով, նրա հաղորդածը պետք է լինի ր մեկուս հայտրում տպագրվող Ա տ փարքերակը, որ հնագույնն է կամ հնրերի մեկը, գրված 1891-1895 թվականների ընթացքում: Սակայն, այս պարբերակի կրկնակայան խոսքերը (քայականությունները) Դաղյանի ոչ մի գրա- ուման մեջ չեն համընկալում, և այդ պարզաժողով անկարծկամ փրամաքանական ենթադրությունը քայտալուծ է:

Ինչ վերաբերում է մյուս գրատուների եղանակներին, ապա, երբ անգամ մկարի առնենք, որ ազատ ինքուրվի- գայնիստով կատարվող այս երգը երկու անգամ երգողը հավանաբար տարբեր ձևով կերգեր, դարձյալ չենք կարող, եղանակներն ու խոսքերի համեմատությունը, շիմոզվել, որ վերջ հիշարակված փարքերակներից առաջին երեքը Կոմիտասին հաղորդել են ամբված երկու փարքեր ան- մավորություններ (վերջին երկուսը մեման են երկողողին և երրորդին) և էլի մի այլ հաղորդողի է գրաված «Դն ձիգ փո, քաշի» խոսքերով սկսվող, վերջ հիշարակված հարաված: Այսպիսով, մեկ հաղորդողի մասին, լինի Դա- ղյանը կամ մի ուրիշը, խոսք լինել չի կարող: Արդ, երբ որոշակիորեն Ա տ փարքերակը չէ Դաղյանից «ձայնա- գրած», քայլ ո՞րն է այդ:

Բանն այն է, որ Կոմիտասի գրատուներում գութամեր- գի թուր կրկնակներն էլ փարքեր են Դաղյանի կրկնակնե- րի (ԴԿԳՍ, 319, 7/6, 87/22, 70/28, 70/91, 165/14): Եվ անգամ երբ մի կողմ թողնենք այդ կրկնակների թում քառային տեքստի փարքերությունները, քայլց դրանց վկանային քանակությունները, ինչը որ փվյա դեպքում մեկտեղ սահման կոմպարտկրվիլ-կոտորակվան նշանա- կություն ունի, հաճախ նույնպես փարքեր են: Սփողն՝ Դաղյանի և Կոմիտասի գրատուներում երգի առաջին փողին հաջորդող կրկնակային քայականություններին համեմատական փոխտակը:

Ն. Դաղյան	ԴԿԳՍ, 319, 7/6 - ա, հո, հո, հոյո, հն, հն, հն	(8)
	ԴԿԳՍ, 319, 87/22 - ա, հո, հո, հոյո, հն, հն, հն	(9)
	ԴԿԳՍ, 319, 70/28 - ա, հա, հո, հոյո, հոյո, հն, հն, հն	(11)
	ԴԿԳՍ, 319, 165/14 - ա, հո, հո, հո	

Վանդան	Աե/78	- հո, հն, քա, հն	(4)
	382/7	- արա, հո, հն, քա, հն, քա	(7)
	302/30 և 329/2	- արա հո, հո	(4)
	ՀՄՆ 1/9	- արա հո, հո, -արա հո	(7)
	Արեղյանի փարք.	- արա հո, արա հո	(6)

Ինչպես փեսում ենք, միայն Աե/78 և 302/30-ը վա- կերի քանակությամբ մնան են Դաղյանի չորրորդ փարքե- րակին, քայլ փրան Մ տարբեր քառաբարբեր են:

Ինչպե՞ս հասկանամք Ա. Մեյիցյանի դիտարկումը: Նյութերի ուսումնասիրությունը մեզ ընդել է հերկյալ եզրակացություն. «Չիգ փո, քաշի» գութամերգի հիմնա- կան խոսքային տեքստը, որ Կոմիտասը գերեղել է ՀՄՆ/19-ում, որոշակիորեն թխում է Դաղյանի վերջ հիշա- տակված, փարքերու հարկաբաղ հնգադրան քարտրու- թյունը,* իսկ կրկնակային քայականությունը նա վերցրել է իր գրատած եղանակներից, այն փարքերակից, որով պետք է երգվի երգը:

Հայտնի է, որ ՀՄՆ-ում երգերի խոսքային տեքստերը որոշ խմբագրությամբ են գերեղված: Կոմիտասն այս երգի իր խմբագրության մեջ (ինչպես և երգարանի մե շարք այլ երգերում) քարքառային առանձնահատկություն- ները չի պահպանել, Դաղյանի շարագրությամբ 1-ին փունը փարչապահական պակասների պարզաժողով չի վերցրել, իսկ մյուս փունը թովանդակությամբ և հաջոր- դակաժողությամբ Դաղյանի ընագրում և Կոմիտասի իրա- փարքակածում համընկում են: Այսպիսով, Ա. Մեյիցյանի դիտողությունը կարող է վերաբերել միայն գութամերգի հիմնական խոսքային տեքստի խմբագրված փարքերակին ՀՄՆ-ում և ԵԺ222-ում, քայլ ոչ գութամերգին ան- թողապես և, մասնավոր, դրա մեղեդում, որի հայտնա- քերման ու գրատման գործում Դաղյանը որևէ դեր չունի:

Ներկա հայտրում գերեղված Ա տ փարքերակը պարունակում է Վարսմոյի գութամերգի խոսքերից երկու ամենատարածված փունը (Դաղյանի՝ 5 փունում շա- քարդրայան մեջ դրամք 2-դր և 3-դր փունն են, Կոմիտասի խմբագրած փարքերակում՝ 1-ին և 2-դր փունը), համե- մատարար պահպանված է քարքաղ: «Օթոս ա» արա- փարքությունը, որ ՀՄՆ-ում պահպանված կամ որևէ դի- տակությունությամբ դարձված է «Օղած ա», նշանակում է՝ «ութանոց» կամ «ութանվոր է» (խոսքը խոփերի կամ ավելի շուր գաների մասին է), կամ մաս «Օթույս» և «Օթույս» ձևերը նույն իմաստով: «Հեյրա» քայականու- թյան իմաստն է՝ «հն զրա» («հն» արա», կանիքի): Մեղեդին մյուսների համեմատությամբ փողո-ին պար- ոնակ է, քայլց պահպանում է այդ երգի մեղեդու թուր հիմնական փարքերը և ընդհանուր մկարագիրը: Հարկա- նշակում է, որ այս, ինչպես և «Մեղեդանի փարքերակում» երգը եզրափակող մեղեդիական ֆրազը չի մասնակցում: Երբ այս ֆրազը մկարի լուծմանում, ապա գութամերգի քայանայան նշակման կոմպոսայան վարչադույն փարքե- րակը, որտեղ քարքառային առանձնահատկություններն էլ մասամբ պահպանված են, մնան է՝ այս Ա տ փարքե- րակին (դրն ԵԺ2225, խոսքերում, կաղող, փպագրական վրկալումներ կամ):

Որ «Չիգ փո, քաշի» խոսքերով գութամերգը Դարա- քառում փրամածում ու դիմակցում է եղել և մի փոսակ ավանդական է դարձել (հեղաբար, Կոմիտասն իր հա- վաքած փարքերակներն իրոք կարող էր փրատած ժաճա- մակ, փարքեր ամենավորություններից գրատած լինել), գործնականում էլ մեքը առիթ ենք ունեցել համոզվելու վերջին մի քանի փարուն Դարաբաղի փարքեր գյուղերում

* Ցավոք, մեկ հայտնի չէ, այդ տպագրությունը կայացել է, թե՛ ոչ:

արդեն չար դժվարությանը հայտնաբերվող հորվելներ փնդրելնա մի քանի անգամ հանդիպելիքն էր ու գրի առանք այդ նույն գուրամների խտրաբային ու ելեշային առանձին դարձվածքներ:

92. *Յաման ամի:* ՀԵ/257: Այս խտրերով երգը Կոմիտասի գրառումներում երկու եղանակ ունի (փես հար. 4 և Ե), որոնցից մեկը 5 փարբերակով է, սկսվում է հիմնաձայնի ոլորտում (302/33՝ երկու փարբերակ, 325/ 8, 9, 35), մյուսը՝ 4, սկսվում է «դի:ող» հնչյունի ոլորտում (302/33, 325/19, 37 և այս ՀԵ/257): Երկու եղանակից յուրաքանչյուրի փարբերակները վերջին հաշվով չար չեն զանազանվում միմյանցից, փարբեր են առանձին ելեշներով ու խաղերով: Քայց այդ մանրամասներն ելեշներով էլ Կոմիտասին առանձնապես հետաքրքրել են, երբ նա խնամքով, բոլորը առանձին-առանձին գրի է առել (փես նաև այս հատրի Առաջաբանը, էջ 30): Քայցի մեթոդ փարբերակից, մյուս բոլորում խտրերը գրված են միայն 1-ին տրամ համար, հակառակ այն քանի, որ երգը, ինչպես երևում է հենց այս ՀԵ փարբերակից, ողջակալի դիվաձի փնդրաբնյալ հորինված պատճողական երգ է. ճրանում առաջին դեմքով պարզվում է ոճն արժույթից (Տանձուր պոլոպայի) ևսային ողբերգական մահվան մասին (խտրերում կան թեթևակի աղճա- րումներ):

Չամոցի — զանգակալուսն:

Քյանդի — պարան:

Յաման — չար, դաժան:

Քյաչուր — ամհալար, ամորեն, այսպիսի՝ չարակամ:

Յուրդ — կայարան:

Յուլա — բուն, բնորոտ, յուր ու յուզի՝ տուն ու բունդ:

Այս ՀԵ փարբերակը բնորոշ է մաս բնագրում հայ- կական ծայրագույնության «խաղ» կոչվող նշանի գործա- ծույթայն:

93. *Ողջի ասաց:* ՀԵ/242: Մեղիդիական մանրամաս- ներով միմյանցից զգալի զանազանվող փարբերակներ կան նաև 302/62 և 325/14-ում (հար. 4 և Ե): ՀԵ/242-ի նույն եղանակը պարզեցված շարադրությամբ թեթևակի մեղրաճանկավ կա Մ. Ենմայանի 12/2ա րեփրում, առանց խտրի (փես Մ. Ենմայան, Խմբերգեր և մեմբերգեր, էջ 41 և ծանոթագրությունը՝ էջ 122): Վերը հիշատակված 302 և 325 փարբերակներում խտրերից միայն 1-ին տրամն է գրված, ՀԵ-ում երկու քառադրդ տուն է, որ պատկանում է եղանակի քառապարիկ կրկնում: Հիվանդա- գրության հետ կապված, ընդհ.ճրապես փարածված խտրան են, րվալը ռեպրում աշտակալան րադայալիու- թյամբ, թեև ոչ թավկանաչայի կլարակերոնն շարա- դրված: Հարցն այն է, որ մեղիդու երեք փարբերակներն էլ, ինչպես և Ենմայանին, որ խտրեր չունին, ոչ միայն պարային ոլորտական կերպվածք ունեն, այլև պարզապես պարեղային են և խտրերի րովանդակությանը ամախրի: Այսպիսի «հակատություններ» գործնականում հանդիպում են ու թերևս հենց այդ է պարտնա, որ Կոմիտասը, մի քանի անգամ երգը գրի առնելով, ոչ մի անգամ խտրերը լրիվ չի վերցրել (պետք է համոզված լինեմ, որ խտրերն անպայման շարունակություն կունենան):

Մեղիդու որպես պարերգի մեղիդի բոլոր փարբերակ- ներն էլ հնարաբերական են: 2-րդ տակտի սի-բեմոլը

թերևս վրիպակ է, դր պետք է լինի (ոչ թե c-d-c-b, այլ՝ c-d-b-c): Երեսնամյ իրավով երկու ճանադատությունից կազմված այս եղանակում հետաքրքրականը հենց այն է, որ 1-ին մասնադատության մեջ ծայնակարգի 4-րդ արտիճանը տակտի ուժով կամ համեմատական ուժով մասնանում (չափը ըստ Երայան 6/4 է, ոչ թե 3/4) մի քանի անգամ շեշտված հնչելուց հետո (չարային անկա- յունություն, արձանուդություն, 2-րդ մասնադատության մեջ մեղիդիի սարքանցարտ իջնում է *սի-բեմոլը* այսպիսի է, որ պետք է երևա ու թարմ հնչի):

94 և 95. *Հարրան:* ՀԵ/365: Հարրանները Կոմիտասի գրառումներում չար են՝ 302/326, 316/8, 325/112, 114, 148, 151, 175, 709/6ր և այլն, համեմատական րախալեղ կերպի «ժամրային» ժողովածուի (հար. Բ) թ. 163-ի ծանոթագրության մեջ: Դրանք բոլորը թերևս մեկ եղանակից գոյացած փարբերակներ են: Այստեղ բերվող երկու մուտը Կոմիտասի վաղագույն գրառումներից են, երբ նա դեռ առիթ չէր ունեցել համոզվելու «Հարրան» զուգերգի (դա երևում է սկզբի քայլանշարունակներին, ոչ թե «Հարրան-քանջան»․ այլ «Հարրան, հարրան»: Ի դեպ, եղանակի րոնայնությունն էլ այստեղ շարա- դրվածքի մեկ րոն կտար է՝ թեմկորն հիմնաձայնով: Միմյանցից հիմնական փարբերությունը երկրորդի 2-րդ մասնադատության մեջ «հարրան» քայլանշարության հավելումն, որ յուրովի կտրում է այդ ճանադատության «քառակուսիքությունը», հեռավորում է հանգույնությունում և ընդհանրապես մկարեկի թարմայնում մեղիդու ըն- թայթը: Այդպիսի «հավելում» կա Կոմիտասի այլ գրա- ռումներում, ինչպես և Կարա-Մուրզայի գրառած «Հա- ռրրանում» (Խմբերգեր, էջ 50 և 69), որտեղ բնագրում նույնպես «քանջան» պարտնալան քայլանշարություն չկա:

96. *Ղաչանց է:* ԱԵ/85 և ՀԵ/362: Մեմապարի րա- բանված երգերից է: Հիմնական խտրակը հենց այս քա- ռատրոն է, որը սովորաբար շարունակվում է ազար ընդրությանը սիրային և կարակալան այլևայլ քառադր- դերով (ՀԵ-ում գրված է ևս 11 տուն, որոնց չար այլ երգերում և պարերգերում էլ հանդիպում են): Նույն երգի 302/69 փարբերակը (հար. 4) այստեղ բերվածից զա- նազանվում է ելեշակի ինչ-ինչ Որբուհաններով՝ այլ գեղը- կական երգի մեղիդիական րազանգունությանը նպաստող խիտր բնորոշ երույթ, ելեշային և դիմական ակելի մկա- րեկի փարբերություն ունի 393/326-ում եղանց, որ բերվում է «ժամրային» ժողովածուի պարերգերում (հար. Բ): Եղանակի 6/4 մեղրը 2-րդ մասնադատության մեջ (11- 12 և 15-16 կարակերում) ընդմիջվում է 3/2-ով (6/4=2/ 4+2/4+2/4): «Ղաչանց է» արքայապարությունը, որ ծագում- մարամորեն կապված է աղբերեաներն *բառառ* = *կոնիկ*, *գեղեղիկ* րալի հետ, հար ժողովրդական պարերգերում կիրառվող կրկնակային դարձվածք է (համոզվում է նաև դրա բուն հայերենը՝ «սիրո՞ւ մ է»): Միայնակ րությունը «Ղաչանց է» դարձել է եղանակի աճականում:

97. *Էլա հ'նդոթա:* ՀԵ/201: Հայ ժողովրդական երգա- սերիծության հնագույն շրջաններից եկած երգի մի փար- բերակ է: Մտակել փարածված և «հարապարուն» խտրերը գրի են առնված փարբեր կրկնակներով՝ «քան իման», «Քաղունի, գյուլ րաղունի», «քաղնի քան րաղնի», նույն-

իսկ «*ժողովրդ, քանզի մարտ*» և դեռ էլի ուրիշ: Այդ խոսքերը երբեմն կարելի են ստորական սիրային խաղիկներին, երբեմն՝ զավեշտական-կարակայան այլ, օրինակ՝ Շուրյի կամ Խումարի խաղերին, երբեմն էլ՝ «Տուն են շինե գեղուր քերան» փողով սկզբուր, մուշմուսն զավեշտական-կարակայան խաղին, որը ևս «քան իման», կամ՝ «քանիման» և նույնիսկ «Տանիման» կրկնակում է գրանցվել: Մեր համոզվածը դրանցում մեծը գործ ունենա նրանման բնույթի՝ մարդկանց ամիկարությունը կամ անշնորհությունը «ձեռք առնող» խոսքային երեք ինքնուրույն փոքրերի հետ. առաջինը՝ «երկարատրի կողմից» ասվող, որն իր սիրածին փեսաները համար բոն ելել է նրա փանիքը (կամ՝ անցնել փանիքուկ), երդիկը դայել է, կարծիք խմբում է գրորել իրեն սիրո մշան, քայք ցրան փանց չգրկնելով, մարել և... լայնել է: Երկրորդը՝ «զեղչուխու կողմից», որի քոմիքը հանգել է, որովհետև չի կարողացել ժամանակին վառելիքն ավելաբեղել, կաթը պաղել է և չի կարողացել ձանձուն մեղել, երիխան լայնել է՝ չի օրորել և այլն: Դրանցից է մաս երրորդ երգը գեղաբերանին ամիսաբող կերպով փուն շինելու մասին, որին, ի դեպ, Կոմիտասի գրառումով մի առանձին, ավելի հմարայր եղանակ ունի, միմյուռ կերն ակնարկված խոսքային երկու փարբերակները միշտ միևնույն եղանակով են գրառված: Քննորդ է, որ հենց այդ, եղանակով երգվել են մաս «ազատ» զավեշտական փոքր, ինչպիսիք կամ նույն Հե/201-ում և՛

*Ըջ սարկից ձորի քերան,
Համավանցիք քափան կերան:*

կամ՝

*Կարուն մարե վեր փայտորկին,
Պոյջ օրնկն զոյ փանօրնկին:*

ԺԻ-ում իրեզված են (էջ 313, 314, 317) «Ելա երդիկ», «Ելա փանիս» կամ՝ «Տանիկիլով անյա» ուրանավորի 2, 3, 4, 5 և ավելի րողանցի շարադրություններ, առանց փոքրամասնման: Եղանակն իր առավել փարածված փարբերակներով համապատասխանում է խոսքային փոքրսի *ծափաբող* կառուցվածքին:

Ներկա Հե/201-ում հիմնական փոքրսից կամ միայն մուրաների փակ գեղեղված երկու փողը և կրկնակները, իսկ իրոված մյուս փոքրը՝ «գարգայված» են հեղինայ երկու հանրահայտ սիրային *ծափաբող*՝

*Դուն հուսր կիզպա, դուն Խոսպեղու,
Դուն կուրքեցիս ինդո մնուր,
Պագիկ մի րուր՝ փամի՞ զոզու:*

*Մեր փուն մեք փուն մուրիկ-մուրիկ,
Էրթանք քաղիք հորթկան խուրիկ,
Տքամանք վիր յարմ ի խորտորիկ:*

Կոմիտասի գրառումներում հայտնաբերված են ծանոթագրվող երգի մի շարք փարբերակներ: Բայցի ներկա Հե փարբերակից, որ վաղագույն գրառում է կամ վաղ շրջանի գրառումներից ք. 393/21 (գեղեղել ենք «Ժամրային» ժողովածուի կենցաղային հումորի երգերում, հւր. Բ), միջին փարբերակից՝ ք. 473/9 և 11, ուղ փարբերակից՝ 443/3 (գեղեղել ենք «Տարանցաբ գրառումներում», հւր. Դ): Նույն եղանակը, որպես շուրջափայլ բնորոշ եղանակ, մա քերել է մաս իր «Հայ գեղեղուկ պարը» հողվածում (1901): ԵԺ5-ում, որտեղ փրագրված է երգի քառածայն

դաշնակումը, ծանոթագրության մեջ (էջ 189) մանրամասնորեն ասված է Կարա-Մուրզայի, Մ. Ելմայայանի և Կոմիտասի գրառումներում, դրա եղանակի փոքրամասնության երկրենակ մեկնարանման մասին: Այն դեպքում, երբ Կոմիտասի 393/21-ի փարբերակներից մեկում եղանակի քողը ֆրագմենրի սեկվորները դրված են փակերի ուժով մասերում, խոսքի գլխալոր շեջերը համեմակում են փակի րի ուժով մասերի հետ, և գոյանում է մեքրա-ոքիքակված մի փեսակ «կենը իրավիճակ», քողը մյուս փարբերակներում եղանակի ֆրագմենր (քայքի վերջինից) սկսվում են փակերակցի պատգալայից հետո, պարային ավելի պարզ շեջով: Ներկա փարբերակում, որի հակիրճությունը թվում է, թե պարզ աղճափման հետևանք է, այդ եղանակի ներկայի մեքրակամ դիրքի «կոմիտասյան» հարյոց յուրովի լուծված է 1-ին ֆրագմենրում է փակի ուժով մասից, իսկ կրկնակային մասում եղանակի ստորական ժողովածուափայլին մեքրիկան վերականգնելով է, և այդ է այս քեղեղու ոչ ինչպարտ փարբերակի հեքաքրքրակամությունը:

Հե/201 քննորում նկատվում է գրության որոշ անխմանություն, մեկ փակի րուր է մնացել, մեք հավելել ենք ուրիշ փակագծերում:

98. *Նա լուս էր:* ԱԵ/96բ: Հարսանկան փոմիսնուրյան ընթացքում փեսայի փանը րեղի ունեցող «հանելուկ» արարողության եղան է, այս դեպքում հարյ և պարայինանը (հանելուկն ու լուծումը) երգվել են նույն եղանակով: Հեքաքրքրակամ է 6-րդ փան մեջ ավելորդ վանկեր պարունակող խոսքային փողի մեղեդիապունը՝ մասիկն մեկ փակի րանց մուրիկը *քննակնորեն* մզկու, երկու փակի րանց դարձնելու միջոցով: Ի դեպ, ԱԵ/47բ և Հե/337-ում կա մաս առանց այդ ընդարձակման փարբերակ:

Այս «հանելուկի» խոսքային փոքրսից մշտապես «պրեդվում է» նույն ամձնավորությունների շուրջ, քայք քննթագումները փարբեր են լինում: Կոմիտասի գրառումներում կամ նույն մշամակում ունեցող երգի չար մնուցներ՝ 310/18, 313/3, 3ա («Էն դիզան» խոսքերով), 310/19 («Էն քուլան»), 310/8, 13 («Էն վերի գլխայնմոր») — հւր. Բ, 302/132 («Նա լուս էր՝ ինձ լուս ելավ» և «Ի՛նչ լուս ելավ») — հւր. Գ, մաս 325/69 — հւր. Բ, որոնք փարբեր վայրերի երգվածքներ են (միմյուսից փարբերվում են մաս քարքառով), քայք, ցավոք, միշտ է, որ փոխվաճալը մշված է:

Այստեղ գեղեղված խոսքերում *էրեսքըզոլը* մշանակում է երեցները:

Սարկավայքեր — սարկավագները:
Մաղեղեն — հոմքերը:
Թուներ — քոմիք:
Խեզքը րոզան — դրան նրև:

99 և 100. *Թայամն էկավ:* ԱԵ/86բ, Հե/364: Զանգված երգարաններում, օրինակ, Ա. Մխիթարյանի «Տաղեր և խաղեր»-ում (էջ 258), Ա. Բրուրայանի «Ռամայական մրմունջներ»-ում (էջ 76) և Ա. Դեմուրյանի «Թնայ»-ում (էջ 35) այս երգի առաջին երկուսը հեղինայ ձևով է՝

*Թայամն էկավ, թաղնից փարավ մեր մալ,
Զխախորն էկավ, զարկնից փարավ մեր մալ,*

և իրեղված է որպես կրկներգ ժողովրդական քարքառված

ու արտահայտություններով հորինված, ծավալուն մի տրամափորի, որի բովանդակությունն է՝ Շարախի կամեթ գյուղի հայերի նկատմամբ պետական պետական քրեի կողմից գործողական մի բռնության պատմություն: Ելնելով բուժական-վնասվածությունից, կարելի է համարել, որ «միանուն եկվա»-ը պարզապես երգ է, ամենուր **պարսիկ** կերպով փառի մեղեդիով: Իրականում, սակայն, դա պարզ երգ է, ամենուր **պարսիկ** թեմայով (ի դեպ՝ Մխիթարյանի ժողովածուում գերեզման է): «Հայրական պարեզեր» վերնապիղը կողո բաժնում, և Բրադայանի ժողովածուում թերևս նույնպես նույնպես պարզ է): Արտահայտությունն է այն երևույթի, որ գյուղական պարեզերում, քայի սիրահին-կարակային թեմաներից, դիպվածաբար կարող են հանդես գալ և այլ թեմաներ:

Շարախի է, որ վրվալ դիպրում պարզական, ազգային-ազգայական թեմայով ազդեցված տրամափորին ամերածեղարար հարմարելի են գոյություն ունեցած, ամենայն հավանականությամբ՝ սիրային բովանդակություններով երգի երգի երկուրդ կերպով, որը փոփոխություններ է կրել, ասեմբ թե՛ «իմ յարե» դարձել է «մախ՝ իմ մալը», սակայն դա հոգեմակնային է («մոր մալը» վրվալ դիպրում կարող էր նշանակել գյուղի բնակիչների կայքը, ունեցվածքը): Ամենայն կերպով, հասարակական ազդերի նկատմամբ և քննարկում շուրջապարի այս ամառուր գուրդուրում, որ ինքնուրուից ինչուս են որպես մի «մախարադի ծաղի», պիտք է «արտաքայնել» ըստ երևույթի նրանով, որ թուրքական փրկապետության վրակ հայերին ամեն փեսակ թալանելով «առօրեական» երևույթ է ներկ, և այդ արտակարգ «փրկապետություն» պիտք է դիզել որպես հայ գյուղացու կենսական դիմապետություն, նրա լավագույնական ձգտումների մի յուրափակ արտահայտություն: Բոլոր դեպքերում լավ հայրենի է, որ կամեթում, ինչպես ողջ Շարախում և ընդհանրապես Վանի վիլայեթում, ազգային ճնշման ու կոտորածների, քայի և հեղուկական դիմադրության դեպքերն անպակաս են եղել:

Կոմիտասի 302/68 քննարկում (հր. 4) և Ան-ում երգի խոսքերից թեթև է, որ նույն երգի՝ ելնելային կատույի առումով գրեթե նույն եղանակով 302-ում եղական, իսկ ծանոթացվող փարբերակներում փոփոխական քառյակով է: Սա ևս միևնույն եղանակ փարբեր ծայնակարգերում կենդանուարելու, ընդհանուր ամառմ, քայտակի դեպքերից է և ոչ թե բնագրում պարսիկական վիլայումի հեղեղում (ասեմբ թե՛ պարսիսարար մտապետ լինել հայկական մտազգրության պարուկ ծայնակներ կնիվերը), քանի որ երկու գրառումն էլ (Ան և Շ) նույն հնչյունաշարով են: Այնուամենայնիվ, 302-ի եղական փարբերակն այս դեպքում ավելի բնական է հնչում:

Երկու փարբերակներից ք. 100-ը հեղադրողական է պարեզի ընդարձակ գրառումով՝ լրիվ պարեզային շրջանը (յնիվ) մեներգային բաժնով, կրկնակներով և կրկնեղով (կարարումն սկսվում է կրկնեղով): Հայ ժողովրդական երաժշտանորոգողական արվեստիկայում համընդամենն են մնում պարեզերի քառյակային հարվածների այլ դասավորություններ և, մասնավորապես նական է այն դեպքը, երբ մեներգային բաժնին փոխադրողուն

է խմբական բաժնի մերթ առաջին, մերթ երկուրդ հարվածի եղանակը:

101. *Անկ որ մեմբ ժողվանը կայիմը:* Ան/93բ: Արական, երկարատրական շուրջապարի երգ է, *գյուղից:* Կանան 302/58 փարբերակը (հր. 4): խոսքային փեսադ երկու դիպրում էլ մեկ պող է: Ժխ-ում թերևս է Ս. Անիլայանի և Գ. Գալստյանի «Վանա երգերից» (արվ. 1, թ. 36) քաղված հեղեղայ փեսադը:

*Անկ որ մեմբ ժողվանը կայիմը
որոշած տեղ ուրախաթեմ,
Մեզիցի մեկ վերտույ սասա՛
նկեր յամենբ փրկելոթեմ.
Էմ գիմբ, կարմիր գիմբ
թող գա ֆրեսա մեք մեր գլխիմ,
Էմ լուսիմ, պանթիլի լուսիմ
թող շոշոջուր վեր մեր գլխիմ,
Էմ սարդեր, պեծ-պեծ սարդեր
թող պտուպրամ վեր մեր գլխիմ:*

Մեղուր կատույվանը հեղադրողական է բնորոշ «կենդանության»: Դա սրայվում է 2-րդ փակերի բնական կրկնումով և, միաժամանակ, «Տո լավո» քայականություն-թյուն-մուրիվով, որը կատույվանը ավարտող է, նաև ամբողջի կրկնության պահանջ առաջապետող:

302/58 փարբերակի հեղ ողջական պարեզերների համեմատությունը, երկու դեպքում էլ ընդհանուր «գարկրական» գյուղ է, քայի պարզ փակեր մի դեպքում քառյական է 2, մյուսում 3 ուրից: Սրայվում երկուրդ ողջական պարեզեր պայմանավորման կարելի է բնութագրել որպես **հեմիտրիպի**:

Դրանցից առաջինը (մերկա փարբերակ) այն դեպքերից չէ, երբ երգը գրառողը 6/8 կամ 6/4 արիթմիկաներին հարմարելու է 2/4 կամ 4/4 չափի: Միևնույն եղանակի այդպիսի երկվեր պիթեմական կատույվան հայկական հարկապես արական շուրջապարի երգերում ու նվագեղանակներում համոզվում է, և ողջական մնում փոփոխություն կարող է փոխ ունենալ հենց մեկ փարի կարարման ընթացքում (իչեմբ նվագողներին ուղղվող՝ «Ան-վերի գնայնը» արտահայտությունը):

102. *Սար, սար, սիրավոր եմ:* Շ/365: Հանդարտ, ավելի շուր՝ կանամբ շուրջապարի երգ է: Ինիթական և ինելչական յնչից գնամազանություն ունի 325/135 փարբերակից (հր. 5), որն, ըստ երևույթի, նույնպես մի հին գրառում է: խոսքերից թերևս է միայն կրկնակը:

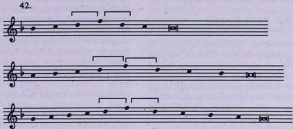
103. *Կայմել ես դեմ ամրոյիմ:* Շ/185: Երգարանում խոսքերը սիրային թեմայով, քայի ավակասավոր գրված «սովորական» խաղիկներ են: Ժխ/453-454-ում կան հիմնական վրան 7 կամ 8 ուրումի եռարող և քառարող փարբերակներ, ինչպես, օրինակ.

*Տյու կայմեր ես դեմ ամրոյիմ,
Տեղսո՛ւմ չամամ մեք քո ծոյիմ,
Մեյ փու դեմ վեր ի՞ն խոյիմ:*

*Դում կայմեր էր դեմ ամրոյիմ,
Պա կնարեր խոսք վեզիմիմ,
Շասա թու ըստիկան ծոյիմ,—
Որ դու դառնաս՝ ես ի՞նչ եմիմ:*

եղանակը, որ «արիօգրի» մեղեդիական կերպովածք ունի (թեև կարճատև է), սակավ համդիպող մի ճմուշ է լուրիական փոնիկայով, կվարրային կամ րեդիցիային մածոը, քայլ «առանց 5-րդ աստիճանի» հնչյունաշար ունեցող միճոր ձայնակարգի: Եթե մկարի ունենաճք մաս (դարձյալ սակավ համդիպող) րեդիցիային հիճքով ու «առանց 4-րդ աստիճանի» մածոը և (անհամեմաք

համախ համդիպող) կվիճարային հիճքով ու «առանց 6-րդ աստիճանի» միճորը, սրամուճ ենք հայ մոնոդիկ երաճշտության երեք գլխավոր ձայնակարգերի միասկզբումը կառույկած րարքերակնների լրիվ համակարգ: Այդ ձայնակարգերը գերեղեղով հիճմական դիաբոն հնչյունաշարի համապարասխամ բնական աստիճանների վրա՝



րեանում ենք, որ երեք դեպքերում էլ խոսքը վերաքերում է դիաբոն հնչյունաշարի մոյն աստիճանին. քայնակայում է այն հնչյունը, որը «ածանյալ» հնչյունաշարը 1-ին դեպքում կարող էր դարճմնել հոնիական կամ լիդիական միճոր, 2-րդ դեպքում՝ լուրիական կամ փոդիգիական միճոր, 3-րդ դեպքում՝ եղական կամ դորիական միճոր: Այսպիսով այդ աստիճանի «քայնակայության» ձայնակարգերում հմարավոր երկտորային հասկանմշները վերանում են: Սակայն «պակաստոր» ունեցող այդ ձայնակարգերն իրենք հմարավորություն են սրամում մի նոր, սեփական արասիայության, որը րարքեր է մույն, քայլ «լրիվ» ձայնակարգերի միջոցով դրսևորվող արփահայությունից. ուստի, ընդիանուր պարկերը եթե մի կողմից աղբարանում, այլ կողմով իճքմարիպ է դասում:

Քանի որ խմբող առարկա հնչյունաշարերը համակարգ են կազմում, թվում է, թե կարելի է խտնել ոչ թե դրանյուն՝ որևէ աստիճանի կամ հնչյունի «քայնակայության» կամ «պակասության» մասին, այլ դրանք դիպել որպես հնչյունաշարեր, որոնցում աստիճանների երկուսի միջև բնական րարածությունը պարզապես փոքր րեդիցիա է, ինչպես լիմուճ է, օրինակ, հնգաբոն հնչյունաշարերում: Հաշվի առնելով, որ այդ ձայնակարգերը կամ հնչյունաշարերը որոշ իմաստով (թեև ոչ ո՛ր հրանք հայ մոնոդիկ երաճշտության ընդիանուր ձայնակարգային համակարգում մի հմագույն, մասնապարճմական շերտ են կազմել (թերևս այդպիսի մի շերտի բաղկայույիճներից կարող են համարվել ետսրոն պարունակող կամ ընդիանուրպես անկիասարոն աստիճաններով կառույկած այլ րեսակի հնչյունաշարերը և):

Վեր հիշարակած սակավ համդիպող հնչյունաշարերի օրինակներ (րե՛ն մաս թ. 26 և 137), կզվոնճք կոմիքասի հավաքած ժողովրդական երգերի այլ հարորներում ևս (օրինակ՝ հր. 9, «Էս առում ջուր է

գալի», թ. 234 և «Յար ջան, ուզովիշ արա», թ. 205 և այլն):

104. Մարեն կուցա երկու Ֆիդան: ԱԵ/88, ՀԵ/186:

Կարակային խոսքերով պարերգ է, դրա՛ կոմիքասի գրասոճմներից պահպանված միակ ճմուշը: Մեղեդին հերաքրքրական է իր իճքմարիպ, քառակոսիությունը դյուրությամբ կտրած կառույկածքով՝ 1-ին ֆրագի պարզ կրկնությամբ, որը միածամանակ կրկնակի սկիզբն է: Այսպիսով, խոսքը մասի՛ կրկնակի խոսքերով երգում է մնեղգի մեղեդիական ֆրագը (2 անգամ) և ապա մի ավարտող ֆրագ ավելայնում: Նույն եղանակը հերաքրքրական է մաս իր կվարրային՝ համեմաքարք սակավ համդիպող օճանդակ հնմակելով մածոր ձայնակարգով:

Քավակամին հմարամիտ է և խոսքային րեքսրը: Դարելով առաջին երկու երկտորեից և կրկնակի, երգի հիճմական խոսքերն սակում են մշամվելու փափագով այրվող, քայլ, ըսր երևույթին, այդ քանում անհասջողակ Մոնիի անունից («Յարք իճնի մն՛ն՛ կուրա՛ն», դարճվածք գյուրքություն ունի մաս «մնևո՛ւ՛ն կուրա՛ն», այսինքմ՝ «մնևունենին կրա՛ն» ձևով), իսկ խումքը, կրկնակը երգելով, մրան «միխիքսրում է», մրա փափազը «հարապարում»: Այսպիսի դեպքում 3-րդ երկտորն ընկավում է որպես տղայի կողմից ասվող «պարասխան»:

Ճարավոր է և այլ մնևարքանում. եթե մկարի ունենամք, որ ժողովրդական մման երգերում կրկնակ խոսքեր երգի հիճմական խոսքային րեքսրի հեր երբնմ անմիջական կպալ չեն ունեմում, կարող ենք ընդունել, որ հիճմական խոսքերը տղայի կողմից ուղղված են դեռասիս, գեղեկիկ աղջիկների: Երկու դեպքում է առկա է սրամիտ կարակի րարքը:

Վերջին երեք տողերը մասողը րեքսրի հեր իրպես կպալ լունեն. այրևայ րեղայի բնակիչներին կամ մրանք բնակավայրերը կարակով «ձեք արճել» և սեփական գյուղը կամ մրա բնակիչներն (համազուրկայիններին) գովաքանելը, որ այլ դեպքերում ավելի ընդարճակ է

չարաբերված փնտմ, հայ գյուղական կարգակերպերում թե-
մայն մի ինքնուրույն ու հեղափոխական ենթարաժիմ է:

105. *Իջեք չախիրմերը:* ՀԵ/364: Սիրո խոսքերով
շուրջպարի երգ է: Տարբերակների՝ 314/8, 9 (հր. Դ),
325/137 (հր. Ե) և ներկա ՀԵ/364-ի խոսքերում քանա-
պեղծական պատկերի փարբերություն կա՝

*Իջանք չախիրմերը, բռնեցի՜ր պարը,
Եր գնացեք մենք էլ րեւանձը մեր յարը:*

*Իջեք չախիրմերը, րեւանք էլ պարը,
Մարտը, Եր գնացեք րեւանձ իմ յարը:*

Այս խոսքերը կազմում են երգի կրկնակը միայն, և
դրանով այդ փարբերակները միջոցայն մեան են, ասկայն
եղանակները փարբեր են կառուցված: Ներկա մտուշը
ամենապարզն է, և ընդհանրապես այստեղ կիրառված
է «եղանակ կապելու» ամենափարթուրական միջոցը՝ պարը
կրկնություն, մինչև մարքի անդուղջություն լրանալ: Երկու
նիսնախոսությունում էլ «դիմող հեղյունից» հասնում են
հիմնականում, որպեսզի 1-ինը շարունակելի դառնա՝ կա-
պարվում է թույլը դեպի նույն՝ «դիմող հեղյունը»: Պարեր-
գերի այսպիսի եղանակները գոյանում են րեւանդաբեռը,
սառանք «մտածելու», թերևս որպես պարահարթը «մեղ-
կված» երաժշտական պարզագույն մի միտք, մի մտփիվ,
որը միայն հեղու, պարի շարունակվելու հետ պեղք է
վարդանա և որոշակի «դեքը ընչու՜մի»:

Վերջին հնչյունի նրկարածությունը չի խախտում մեղեդու
պարզությամբ լինելու համաժամանքը, այդ երկարացումը,
վերջին հաշվով րեւանի հասպաղունը կարող է ուղեկցվել
մաս նույնական պարային շարժումով, մինչև մեծերգիչը
կենտրոնի հիմնական կամ հաջորդական րան խոսքերը:
325/137-ում հիմնական րան խոսքը կրկնակի հետ պար-
պոտիդ կապ չունեցող սովորական խաղիկ է:

*Չախիր մշանակում է սեզ, սիզախտրով ծանկված
մարգագտիմ:*

106. *Մարալո, մեր դուանը մի դարան:* ՀԵ/368: Թեև
բնագրում րողակերթին նշված է 3/8 չափ, քայք մեղեդին
գրված է զույգ չափում, հավասար քառորդ րողու-
թյուններով: Պարը չփոքրումիքի հետևանք չէ: Հայ գյու-
ղական մի շարք պարերգեր և պարեղանակներ կենցաղա-
վարում են և՛ 3/8 (կամ 6/8), և՛ 2/4 (կամ 4/4) չափերով և
փոփոխված դիմելով: Ոչմիքի փոփոխումը րեղե է
ունենում երկու պերմերով՝ 3/8-ի անհավասար հնչյունները
համապարտախամարաք կերպարայինով կամ «լոմբար-
դյանով» փոխարինելով, կամ միջոցայն հավասարեցնելով:
Պարերգի կամ պարեղանակի այդպիսի փարբերակումը
որպես կանոն րեղի է ունենում մեկ կարարքման ընթա-
քում, կապված րեւանի արդապայման և եղանիկ ավելա-
քման հետ:

«Մարալոն» իր առավել գործածական, «քնական»
վիճակում 6/8 չափով է, կենթ պարը րկարկերում
2/8+1/8, զույգ րակերթում՝ 1/8+2/8 դիմում: Նճան
շարադրության կիսադիախնք 325/65-ում, այլուր կրեւաններ
մաս եղանակի մեղեդիական մասնակի հարարայքման և
դիմական այլ րիպի զարգայքման (6/4-ը երկարակա՝
3+3 և 2+2+2 քաճամուսներով) մտուշներ: Անշուշուր
կրեւաններ երգը մաս այլալայ խոսքերով, որոնցից է,
օրինակ, 314/10-ի (հր. Դ) փարբերակը՝

*Մարալո, Ես ես րեղի՜ն ճորձն են,
Մարալո, խոսա քայքի խնձորձն են,
Մարալո, կարմիր խնձոր՜ քնեղը են,
Մարալո, ուր որ կերթաս՝ հեղեղ են:*

Կոմիտասի հավաքած «Մարալո» կրկնակով երգի
համեմատական րախարակը կրեղիկ 325 ժողովածուի
կապակցությամբ (հր. Ե): Առայժմ նկատված, որ այստեղ
ներկայացված օրինակի մեղադրածական փարբերությու-
նը մյուսներից այլ պարմատով է գոյացել, շար ծանոթ
եղանակը, մեղքն ու դիմքն ըստ երևույթին ամիդածելու-
քար րիտիխված, այս դեպքում ուղեկցել է ոչ թե պարի,
այլ, խոսքերից դարելով, պարաբեկված մի խաղի, որի
տարյունն է՝ րղաների և աղջիկների առանձին խմբերի
միջոցայն փոխադարձաքար «ձեռք առնելը» կամ նեկով
մյուսն «իրապուրվելը», խաղ, որն անշուշուր մաս կամխա-
ղիկ է խաղապողների (խմբական և անհաղական) որո-
շակի շարժումներ ու գործողություններ: Ուստի, այս
«Մարալոն» վիստորեն խաղեր է: Նճան երգը, դրանց
քվում մաս հաղուկ հորինված, ինքնուրույն եղանակով
մտուշներ, կազմում են հայ գեղեկական քնարական երգերի
թեմային-ժամային մի ենթարաժիմը (կրեղվեն Բ հաղու-
րում):

Ներկա խաղերի խոսքային րեքաքում ևս յուրա-
քանչյուր րողից ատաշ պեղք է հնչի «Մարալո» կրկնեղա-
ային րաքականությունը:

Նի դառան նշանակում է ներս լրվեցիմ:
Հայրձիմ են այդ րեքաքի մի շարք րարբերակներ,
րկազրված դեղևս «Քմար հայկական»-ում (1868թ.):
Բերեք մի երկու մտուշ.

*Մեր դուող երկու մառան,
Գյարեքն եկան՝ հետ դառան:
Կուտս գզի որ բռնեմ՝
Պարճան գյուլ ու բռնեմ:*

ԺՆա/403

Աղջիկների մասին կամ մաս հերկալ պողեր՝

Շարճ մարգարթիդ դառան:

Կամ՝

*Լոխ իճն մեր ու քիդ դառան:
ԺՆա/406*

Կոմիտասի դիվանում կա մաս հերկալ 356/2 րար-
քերակ՝

*Մեր դուան երկու մառան,
Գյարեքն եկան՝ հետ դառան:
Ձևս գզի որ բռնեմ,
Պատան գյուլուն [ու] ուեղան:*

*Չախիր չիճան սազ պիղերի,
Իճ օրարակին խազ պիղերի:
Ես իճ կաննեմ թուլ ընկի,
Իճ յարը շայպազ պիղեր...*

և այլմ:

Սա նույն ժամերին պարկանող մի այլ երգ է, այստեղ
ամեն մի երկրողը միքարկում է երկրող կրկնակով
(ուղանակը գրված չէ):

107. *Քեղոցիք դուրս ելա:* ԱԵ/82, ՀԵ/182: Կոմիտասի
քրատումներում այս չաճուկիցի քաիկ-քիվան Ալեքի կամ

Աղելի մասին, քայի ներկա օրինակից, կամ երեք այլ երգեր եւ:

Ամբողջական խոսքային տեքստով երգեր են և պար-կանում են, Կոմիտասի քննադատությանը՝ «վիպարմա-րական» կամ «ամյայալ և ժամանակակից համըային և անհատական դեպքերի» երգակմբին: Բոլոր տեքստերը (ինչպես և ՀՄԽՍՀ-ում խմբագրված տարբերակը) թերի են, ուսրի դիվար և ասե՛լ՝ դրանք մույն հերոսի և մույն դիպակծի մասի՞ն են, թե՛ «ամվանակից» հերոսի և մտարվորական մմամ դիպակծի առթիվ են հորինված: Ներկա օրինակը Ալեքի ձեռքարկվմամ և, հավանաբար, արտոմամ դրամարվելական պատմությունն է՝ առաջին դեմքով: Քիչ թե չար մամրամամ հաղորդված լրիվ տեքստը Կոմիտասի գրառումներում հավանաբար եղել է, քայյ որս «Ամբողջ երգեր» վերնագրված քննազում (390/2) պահպանվել են միայն երկու տղոն ու կրկնակի «Նասում եվա»-ն:

Ղումմ՝ ընդհանրապես մշուշ, քայյ այստեղ մշա-նակում է վար, սարսափելի:

Ղոսարաղ — միշտը:

Ղոսարաղ — քամարվված, ձերքակվված:

Ակնարկված չորս երգերի եղանակները (ՀԵ/182, 302/145, 314/52 և 317/11) թեև ունեն ելեջային ու կառույ-վածքային ինչ-ինչ մմամություններ, քայյ ամբողջությամբ առնված և երբեմն մաս իրենց քնույթով տարբեր են: 314 և 317-ը (հոբ. Դ) միմյանց տարբերակ են, 302/145-ը (հոբ. Գ) քնույթով մասամբ մուր է ժամոտագրվող օրինակ-կին, որը հետաքրքրական և կարևոր է որպես հայկական աշուղական օրինի մեղեդիական-պարմոտական ասերի մնուշ, երբ ֆրագների ազատ (ոչ պարբերական) կառույ-վածքի ու ոթեմի ազատ տարբերակմամ շնորհիվ մեղեդին սրամում է խոսքային արտահայտչականությունյանը հնարա-վորին չափ մուր արդարապաշույթուն:

108. Լուսնակն անուշ: ՀԵ/352: Վերնագրված է «ժողովրդական երգ», ինչպես այս ժողովածուում այլ դեպքերում ևս վերնագրված են Կոմիտասի հավաքած երգերը: Բնագրում ծայրնակարգի «ձգվող հնչյունը» միկ-տրվորմարիի քարծրայնուղ նշամ է կրում (ձերքմայաղ-կիմպեր, մեր փոխադրությանը՝ յա), ինչը վկայում է գրամում հին ինչեու մասին: Լույն քանն է վկայում մաս «հովն» և «քունն» վանկերի հետ մեղեդիում «ամ-յոդիկ» հնչյունի առկայությունը (մեր օրինակում մի-քեմն), որը սակ կարարողական մի պատ է՝ մմամ այլ դեպքերում, հավանաբար, մկարի չառմված:

«Լուսնակն անուշ» երգի եղանակի և դրա գնամզան գրառումների մասին տե՛ս Գ. 44 ժամոտարությունը: Ներկա մնուշը հնարքերական է մրամով, որ երկրորդ կիսատումն առաջինի համեմատությանը տարբերակված է երգվել, և դրանք միմյանց հաջորդել են որպես մի ընդարձակ միասնական ամբողջությամ մասեր՝ առանց միջնադարարի և 10+11 տակտ դինամիկ կառույվածքով: Հիմնական խոսքերից զրկված է միայն 1-ին երկրորդը, իսկ կրկնակը երգված է երկրորդ, մեր կարծիքով համե-մատաբար վաղ գրի առնված տարբերակով:

109. Հով արտ, սարեր քամ: ԱԵ/92: Տե՛ս 1649-ում մույն երգի ժամոտարությունը (թ. 43): Նկատենք, որ այստեղ, ինչպես և 1649-ում, սարերին ուղղված դիմումը «մերերնակամ» ձևով եզակի թվով է:

110. Սուրբ Կարապետ, քո վանքը: ՀԵ/357: Կոմպո-զիչիում առումով քննողը 1-ին և 2-րդ ֆրագների «ձգված» ավարտներն ու դրանք միմյանցից անջատող դաշարներն են (այն դեպքում, երբ 3-րդ և 4-րդ ֆրագը միակերպ են, և սրայվել է մեղեդիականությունմ դասակամ «գու-մարում» հնձրի մի յուրաքանակ կիրառում): Այս առումով կրկն երգի 302/72 տարբերակում (հոբ. Գ) հակասակ պարկերն է. եղանակն իր չորս ֆրագներով գրեթե մեկ շնուշ «հոսում» է սկզբից մինչև վերջ, կամ, այլ կերպ ասամ, մերկա տարբերակի համեմատությանը առնակը յուրաքանակ «խտրայված» է: Որնեն տարբերակներից մեկը հետաքրքրական է իր ամշտապա պարմոտականու-թյանը, մյուսը՝ անընդմեջ հոսողը: Տվյալ դեպքում երգի քովանդակությանն ավելի քննող է պարմոտականու-թյունը:

Թեև խոսքերից միայն մեկ ցառատող է զրկված (թեկ 302/72-ում ընդամենը մեկ տող է), քայյ այդ է ակնարկում է ժողովրդի ազգային-տեքնայական ժամը վիճակից ինող երգ-գանգարի մասին:

Աղո նշամակում է խնդրագիր, աղերասագիր:

Քառատակի վերջին «բաղողը» = քախղը) քաղը

հանգից դուրս է: ԺՆ/269-ում դրա փոխարեն զրկված է հանգավոր «կամքը» քաղը: Այս երգի քիչ թե չար լրիվ խոսքային տեքստը գրեթե մեկ ինչ ֆրագվել: Այլ երգա-րամներում (օրինակ, Ա. Բրուտյանի «Ռամկական մըր-մոմբեր»-ում) հիշյալ քառատողը շարունակված է սիրա-յին սովորական խաղիկներով:

Շամոթագրվող երգը, քայի վամքի հիշատակումից, այլ էպան կապ չունի հայ գեղուկ երգավանդում գոյություն ունեցող «Սուրբ Կարապետի երգեր» ժամոտարն քամին հետ (այդ քամին երգերը տե՛ս հոբ. Բ):

111. Օ, յար (Որմերս ցրվում գնայ): ԱԵ/176: Շուրջպարի երգ է, հավանաբար որոշակի պարային իրավակններով կառույվող պարի երգ: 302/4 մույն երգը (հոբ. Գ) արմոնի չունի տարբերություն ումի (5-6 տակ-տերը): Ի դեպ, 302-ի 5-րդ տակտում երկրորդ մուզան զրկված է եղել երկու տարբերակով՝ մի-քեմն և ֆա: ԱԵ-ում այլ երգերի համեմատությանը մաս ուչ գրառում է, տակը նշված է՝ «Երամշություն Կոմիտաս վարտապետ Սո-ղոմոնյանից» (անշուշ, խոսքը ժողովրդական երգի գրամում մասին է, մմամ արեմեդադրություն Կոմիտաս չումի): Սկզբի Օ՝ քայականությունը հայ գյուղական երգին քննող է, ինումն է՝ օյ, հոյ, այ, հայ, ևս և այլն (302-ում և ՀՄԽՍՀ-ում «Շոյ») է: «Յրում»-ը այլ դեպքերում «ցրվում» է (այսինքն՝ ցրիմ, ցրիի պայմաններում): Այստեղ երգին հատկաված են քազմարիվ քառատող խաղիկներ, որոնցից միայն երկուսն ենք քեթել մերկա հատրում: Ինչպես մի շարք այլ դեպքերում, այս երգում ևս կրկնակը ինմական մասի խոսքերի հետ կապ չունի:

112. Լե վջ, հո, լե, լե: ԱԵ/92, ՀԵ/350: Շուրջպարի երգ է՝ հայերեն-քրդերեն կրկնակային «լեվն հո, լե, լե» (Մույնը՝ «լեպիտ հո» կամ «լեպտ», քրդերեն հնչյունը՝ լե, լե քը հո») քայականություններով: Առանձնահատկությունն այն է, որ երգի ունի խոսքերը («Իմ աղբը...») հաղորդող մեղեդիական ֆրագը կրկնակի մույն մեղեդին է, միմյանն սովորաբար լինում է դրա փոփոխված, օրինակ, կրմադ-ված ձևը (այսպես և խմբագրված ԵԺ5/158-ում գերեղված մույն երգի դաշնակումը):

Մ. ԵԿՄԱՆՅԱՆԻ ԳԿՈՒՈՒՄՈՎ
ՊԱՀՂԱՆՎԱԾ ԵՐԳԵՐԸ Ե-21
Հրատարակվում են առաջին անգամ

Այս երգերի մասին ասված է մախարանում: Տեմպի ճշումները քննարկում իրավելին են:

113. Ամուշ ծայր ումիս, քնար: Ե-21/1, թ. 1: Իր խոսքային փոքրիկ պարզառով կարող էր այստեղ շինել: Սակայն, հետաքրքրական այն մտուշներին է, երբ քաղաքում աղեղծված և փրատված սիրողական երգանավորին այս կամ այն հաջողությամբ հասկանալի է գեղեցկական ելևէջներով հյուսված եղանակ (սկզբունքով մեծան օրինակներ կային մաս Կոմիտասի թ. 318 քննարկում): Ամբասի դրամայի էլ, հայ ժողովրդական մեղեդիական ոճի ասեմաններում (որոնք ինքնուրույն թավակամին լայն են)

43.

Ա - մուշ ծայր ու - միս, քը - նար, քեզ ծոտ կա
քա - զում իջ - նար, [ա], [ա], [ա], [ա], [ա], [ա]
[ա], [ա], [ա], [ա], [ա], [ա], [ա], [ա]
2-րդ տան սկիզբը
ես վարդ լի - ծիմ, դու սո - խակ

114. Հորոտա, Սալար: Ե-21/1, թ. 2: Գեղեցկույի Սալարի անուսին գուլարեյի (Գուլյեյի) կամ, քար Ե. Լալայանի «Ջավախքի բուրժումը»-ի, գուլավերդի Արշակի ողբերգական մահվան մասին հյուսված և լայնորեն փրատված քաղճաթիվ երգերից մնուշներ կլինեն մաս 302/5-ում (հո. Գ), իսկ դրամայի առաջ էլ՝ «Շամբային» ժողովածուում (հո. Բ), ուր կրելվին երգի մանրամասն խոսքային փոքրիկ և համապատասխան ժամոքագրություններ: Բոլոր դեպքերում «Հորոտա, Սալար» երկրորդ երգի կրկնակն է կազմում, քայքայ թուն փրատել և ասվում է մույն եղանակով, որն այս երգում պարտորական թույլի կարճատուր մախարատույն է: Երկր և արքերակ մեղեդիական կերպարանքով խնամի է 302/5-ին, որտեղ երգը շարադրված է համեմատաբար ընդարձակ երկնաս կառուցված փունի ու կրկնակով: Բժազիլը փակվորի փառանում և չափ չունի, մեր նշած 6+5+6 մետրի կարող է լինել մաս 6+5+6+5 փարքերակով: «Թագավորն» այստեղ մորապսակ Արշակն է: «Ջավախքի բուրժումը»-ում այդ քառատողն է՝

Թագավորներ մարտ թախտին,
Մի՞ք իսկապա կընցա թախտին, —
Հռի՛կ փոփոյ լուսու փայտին...
Հորոտա, Սալար, չորոտա:

կա ելևէջային մի ողորտ, որը շոշափման միահավասար եղեր ումի ազգային մեղեդիկայի թե՛ գյուղական, թե՛ քաղաքային և թե՛ աշուղական ու մույնիակ սազանդարական ճյուղերի հետ: Այս երգը կարող է համարվել այդ ողորտի կողմնորից, և սրա հեղափոխականությունը մաս այդ է: Թավակամ զանազանվող եղանակով կա մաս ԱԵ/105-ում ավելի մոտիկ քաղաքային, քան թե գյուղական ոճին, ավելի ըմբարձակ 4+4 քառանկուսի կատարվածով, քայքայ մասնավորապես կաղանկային փակվորի յուրաքանակ սեղան: Այդ արքերեակը ԱԵ-ում այլ ծեռագրով է հավելված և ընդհանրապես կոմիտասյան գրառումների հետ կապ չունի (մույնը կա Ս. Ամբարում երգարանում միայն 3/4 չափով): Այնուամենայնիվ, ստորև քերտն ենք այդ ԱԵ/105-ը՝ ցույց փառու համար, որ մերկա Ե-21-ում կենտրոնային (3/4) փակվորի երևան գալը պարտահական չէ:

115. Միմուն երակ ըն ճաղ: Ե-21/1, թ. 3: Խոսքային քովանդակությամբ, կոմիտասյան քառով ասած, մահերգ է: Սակայն եղանակը պարային ռիթմական կերպոված ումի և, չնայած կրկնվող կարճ դարձվածքներին, քակկանաչայի չի ընկալվում որպես փարտողական, ինչպիսի քնույթ անիրաժեշտ ու սովորական է մեծան երգերի համար: Թերևս մտրական մի այլ հնարավոր մեկնաբանում (ի դեպ, քննարկում փակվորները հեղազայում են նշանակված), ինչպես, օրինակ՝ (5+4) + (5+4), մալասերն եղանակի այդպիսի քնույթ երևան քերտում:

Նյութերից երևում է, որ մահերգը, ինչպիսին են մաս մախորդ և հարող երգերն այստեղ, մույնպես հեղափոխող են կոմիտասին: 1901թ. «Շամբային» ժողովածուում (հո. Բ) մաս հարուկ քաժիմ է և հարկապետ դրամայ, հեղազայում մի երկու մնուշ մշակել է մեծերի կամ երգչայինների համար: Այստեղ խոսքը միայն մեկ փունն է, շարունակությունը կարող էր լինել ակնարկվող դիվանի մկարագրությունը, հասարակության կամ հարազատների վերաբերմունքը և այն: «Ղալը»-«մալը» համագլ փողերը մեծան երգերում շարի են կիրառված: ԺԻ՛-ում այլ համգարաբերով միայն մեկ փունն կա, որը ոչ թե Միմունի, այլ Վարդանի մայան է, Կոմիտաս ումի մաս Սերիանի վերաբերյալ մույն համագրողերով երգ (302/346, հո. Դ), «քալը» և «մալը» փարքերակ կա Ամբոնի և Աշխենի

երգերից մեկում: Այս բոլոր երգերի «առիթը» հերոսի սպանությունն է:

- Ղաշը — այս դեպքում սարալանց:
- Դոջը — կտրծրը:
- Դուզը — հարթավայր, հարթ տեղ:
- Ղաշը — դիակը կամ դիակով դագաղը:

116. *Մեծին սարսիկ որդին:* Ե-21/2, թ. 4: *Սարսք* — պարճառ դարձողը:

Մահերգի մի այլ, համեմատաբար ընդարձակ և դրամով ավելի շահեկան մոտ է: Մեղեդին շարունակ կրկնվող պարզ պարմողական մակարտություն չէ, այլ ունի իր դեմքը: Ի դեպ, հեղափոխական է մասնավորապես ժայռակարգը՝ սակավ հանդիպող փոշուրական (և ոչ լոկիական) հնչյունաշարով և երգի սկզբում 4-րդ աստիճանի օժանդակ հեմակեֆային դերով: Բնագրում երդո խոսքերը միայն կրկնակի երկու փոփոխում են: Բուն խոսքերը կամ զանազան երգարաններում, չար քմերով, քայքայ միջոց խառն ու աղճատված: Դժվար չէ, սակայն, կռահել երգին հիմք ծառայած դիպվածը՝ գեղեկուհի Շողիքին (այլ դեպքում՝ Մարտիկ) առնանկել են և մրս սիրած Խելչոյին սպանել: Լույսն երգը կա մաս Կոմիտասի 325/174-ում (հտ. Ե).

Խելքն գմայ Քայազն,
Յուրը դիպավ թողազն,
 Այ սարն ր, սարն ր, սարն ր,
 Քարթանը ընձեռ ու ավն ր:

Շանթագրվող երգը հեղափոխական ձևով եկմայանը

44.

Դուկ այ վա ճը - մել ես,
 Զյալ - լա յա - ողն քը - մել ես,
 վը - ընդ թա - փի վար - դա ջուր,
 ի - ծա - մաս ջըր - տը - մել ես:

Բնագրում թերված խաղիկը զգրմում ենք մաս ԺԽ/476-ում (թ. 2651), ուր կան 2-րդ փողի և այս փարթերակները՝

Ամպտոկանին բռնել ես,

(քյալայաղը մույն այս ամպտոկանին է), կամ

Սուգամ կարավ բռնել ես:

325/213-ում (հտ. Ե) մույն երգը ողբձային և եկեղեցական թեթև զամագամություններ ունի, որոնք, սակայն, քավական փոխում են երգի հուզական բնույթը. «կերպովային» ողբի պարճառով այս դեպքում մեղեդու եկեղեցիքը մնանկելում են հառայանքի:

118. *Դե գյուլում, մայ, մայ:* Ե-21/2, թ. 6: Վիճակահանության ծեսի երգերից է, քայքայ մասնավորապես այդ

մշակել է դաշնամուրի համար, որից մեծ փոխադրել ենք խմբերգային շարադրողական և զանազան երգարաններից խոսքերը լրացրել (լրես Մ. Եկմայան, Խմբերգեր և մեմերգեր, Ե., 1970, էջ 10 և 120): Հրապարակվող գրառման կտրից մարտիքով ուղղագրված է մեղեդին այնպես, ինչպես մշակված է մույնամուտ խմբերգում:

117. *Տարն Լուրարս, փարան:* Ե-21/2, թ. 5: Բնագրական պարերգ է, որի մեղեդին դասական «գունարկող» կառուցվածքի (2+2 և 4 փակեր) կամ այլ կերպ՝ հիմնական դարձվածքի, դրա արտերակված կրկնության և հաջորդող «ընդհանրացման» պարզ, քայքայ բնույթը մեղ է: Երգը հարկապակծ է մեմերգի և խմբի կարարման: Մեմերգի համար եղանակն առանձին գրված չէ, միայն մեկ քառափող խոսքն է գրված, կա մաս ծանոթագրություն «Խուճը կրկնում է «Տարն Լուրարս, փարան»: Անջույր, մեմերգային մասը կարող է կարգավել կրկնեղբի մույն լրիվ եղանակով (երևի հենց այդպես էլ կարգավել է, և այդ պարճառով է, որ առանձին գրված չէ): Սակայն, այսպիսի դեպքում, սովորաբար մեմերգի համկարծարանությունից, կարծես անհրաժեշտորեն, կլքվեալի եղանակում գոյանում են «փոխական» քնույթի փոփոխություններ, որոնք հմարավոր միապաշարությունից խուսափելու միջոց են դասում: Այսպես, օրինակ, փվյալ դեպքում մեմերգային մասի առաջին երկու փողերն ամեմապարզ կերպով փարթերակելու մպարակով ամբողջությունը կարող էր ընդունել հեղափոխական ձևը:

ծեսին են վերաբերում կրկնական «Դե գյուլում» խոսքերը, միմյուրի որպես հիմնական խոսք գրված միակ քառափող «ստորական» սիրային խաղիկ է: Լույն երգը մույն խոսքերով, քայքայ ավելի սեղի շարադրությանը, կա 325/124-ում: Այստեղ եղանակի փոփոխական աստիճանը (մեք օրինակում՝ ուն-քնուկ — ուն) միայն ցածր վիճակում է, և ամբողջությունը մաքուր կվարարս ցածր դիրքում: Երգն օգտագործված է Կոմիտասի «Վիճակի» շարում (ԵԺ3/92), որտեղ մեղեդին Յերկա փարթերակից եկեղեցական ճկարեղի զամագամություններ «մի, փոփոխական աստիճանը միայն իր քարծր վիճակում է, և հիմնական խոսքերն արդեն բուն վիճակահանության երգերից են՝

Մաղիկ ունի՞մ այս յա,
Այս չի, ազկալս յա,
 Հեռու տեղ մի յար ունի՞մ
 Լեռան հապիկ, լալա յա:

Պարայանն ռիթմական կերպովանցով, ճայնակարգային և ելեւջային տարբերակման կիրառումով, դասական «գունարան» սկզբունքով (2+2+4) քառակուսի կառուցված այս պարզագույն եղանակը բնորոշ է վերջավորող հնչյունի ոչ քաղաքար կայունացումով և, ունենալով, ճայնակարգային անմասնագրվածությամբ: Պարզաման այն է, որ երանակի կարճ տարածություններում (ամեն մի մասնադասության մեջ) գրեթե է ունենում ճայնակարգի փոփոխում (ժողովական) և մասնադասություններն էլ թե՛ իրենց սկզբում և թե՛ վերջում թույլ են փայտն ճայնակարգային տարբեր մեկնաբանումներ: Այդ հավելանիշն արդյունավետ օգտագործված է Կոմիտասի վերջ հիշատակված քաղաման (մեր Կոմիտասության՝ դ-ճ) ընդունված է որպես մրա ճայնակարգի վերջնական հիմնաստիչում: Կոմիտասի հավելանած վիճակահանության երգերը (և այս երգի տարբերակը) գեղեցիկ են ծողովորական երգերի Բ հարգորում:

119. *Դուռ քայ արեք, մարդ եմ ես:* Ե-21/2բ, թ. 7: Պարզագույն յայն է, «քաղկայան» ընդամենը երեք տարբեր հնչյունից, երկու վարկամույց գրեթե չփոփոխվող ռիթմական պարկերով: Ըստ երևույթին, գրառողին է հիասել պարզեցված վիճակում՝ և՛ եղանակը, և՛ խոսքերը: Խոսքերը ինչպե՛ս այդքան են գրված, և՛ ըստ բովանդակության ղեկավար է որոշել, թե՛ երկու երկրորդերից որն է երգի հիմնական մասը, որը՝ կրկնակ կամ կրկնեղ: Երկուսն էլ կարող են լինել և՛ այն, և՛ այն: Բնագրում սկզբնական երկրորդի մտր ելմանյանի ձևերով նշում կա՝ «Խումբը պարասխանում է և կրկնում միևնույնը»: Այս ոչ շար պարզ գրված դիպրոլոգիայում պարզ է հասկանալ՝ խումբը պարասխանում է՝ մենեբզի երգած եղանակը նույնությամբ կրկնելով:

Տպագրված քառախոսական նյութերում երկու երկրորդն էլ ունեն շարունակություն՝ քառաբող շարադրված. Լուսինյե՞ն՝

*Դուռ քայ, քարի մարդ եմ ես,
Մի խնկարի վարդ եմ ես,
Ես մի խեղճիկ հայ աղջիկ՝
Ձեր փամ համար գարդ եմ ես:*
ԺՆ/481, թ. 2694

«Կանա սազ»-ում կա ման եռաբող ուրանավորով տարբերակ.

*Լանգլայտիմ իյն վարդ եմ ես,
Դուռ փայ, պարի մարդ եմ ես,
Կրծեն թեռ այք՝ Կ իրես:*
ՎՄ/142

Երկրորդ՝

*Ձում ա գայի տարեք,
Շածկում մեծ-մեծ քարեք.
Հարմ ու մոլոյի անող ա
Քվոր սիրում աղբոր:*
ԺՆ/265, թ. 1033

Լանգլայտի նշանակում է քայտփի դուռն ընկած, քայտփին ապավնող:

«Քվոր սիրում աղբորը» ասելով, երիտասարդ աղջիկը ակնարկում է իրեն և իր սիրահին:

Այս երգի մի տարբերակը խոսքի և եղանակի ռիթմի անմշան զանազանությամբ կա 325/165-ում (ԽԲ. Ե):

120. *Վարդ կոչիկս:* Ե-21/2բ, թ. 8: Միրային բովանդակությամբ քառաբողն ժողովորական գուգերգ է: Խոսքերը պարկանում են աշուղ Ֆիզախում:

Ֆիզախի՞ն՝ Գրիգոր Կարապետյան, ծնվել է Ալեքսանդրապոլում 1847 թվականին: Աշակերտել է աշուղ **Չաօրիկի**։ Աշուղական մկրտությունն ստանալուց հետո եղությունով շրջագայել է Արևմտյան Հայաստանի քաղաքներում և Կոստանդնուպոլսում, 1870-ական թվականներին Մոլդովյա և Մշտրայան բնակվել է Ալեքսանդրապոլում, համոզան եկել արձարաններում, մասնակցել աշուղական զանազան հավաքությունների: 1888-ին Թիֆլիսում հրատարակվել է մրա առաջին ժողովանում (գրե՛ս Եսուկիլ)՝ երգի ծանոթագրությունը՝ «Ալեքսանդրապոլյի աշուղ Ֆիզախու երգերը» անվանումով և հետևյալ առաջաբանով՝

«Ձեր առաջն է գայիս, սիրելիք, մի ժողովորական երգի քանաստեղծությունները. մի երգչի, որ բոլորովին գրեկ-կարդալ չգիտի (Ֆիզախին կուր է եղել - Ռ.Ա.), այլ ասարվածային քնաբուր գեղեցիկ ձիրքով մկիրվել է ժողովորական երգչության՝ քանաստեղծություններ իյուսելով:»

Գրքի 41-րդ էջում «Վարդ կոչիկս» երգի ուրանավորն է: Ըստ երևույթին, սկզբում այն երգվել է թուրքերենով (այս ժաանն Ֆիզախին ինքն է ակնարկել), մի երևույթ, որ հայ իրականության մեջ եղել է, հետո փոխարդվել է հայերենի: Աղբյուր լինի ուրանավորը.

— *Մեր փամ մեջը քնող փոս,
Կարմիր խնձոր ծայտող փոս,
Վարդ կոչիկս գարնող փոս,
Տգա, որկն՝ վարդ կոչիկս:*
— *Ձեր փամ մեջը քնել չեմ ես,
Կարմիր խնձոր ծայտել չեմ ես,
Վարդ կոչիկս գարել չեմ ես,
Իմ մտքս չէ վարդ կոչիկս:*
— *Լավ օրս եղավ ախ ու փայտ,
Կորուսի կոչիկս, ախ ո՞,
Հայի փոս, հողոն՝ մարտող,
Տգա, որկն՝ վարդ կոչիկս:*
— *Որ մտքս չէ՞ ո՞ր փոլոյի ճարեմ,
Երե՛ խոսքը կկարտարեմ:
Ազնիվ աղջիկ, հողիչ սիրեմ,
Իմ մտքս չէ վարդ կոչիկս:*

— *Ես մի անթատան ժաղիկ եմ,
Անող երգով աղունիկ եմ,
Պարկերովս գեղեցիկ եմ,
Տգա, որկն՝ վարդ կոչիկս:*
— *Ես սիրեմ, ռու աղունիկ ես,
Մրտովք ինձի մտրիկ ես,
Հասակովդ էլ փղորիկ ես,
Իմ մտքս չէ վարդ կոչիկս:*

— *Մի մնաղ ինձի պարտական,
Աղջիկ եմ փայտորս փարկեմ,
Ես կլինեմ քեզ սիրական,
Տգա, որկն՝ վարդ կոչիկս:*
— *Ինչի՞ մնամ քեզ պարտական,
Կամի՞ փամ հազար դառնկամ:
Թե՛ կլինես ինձ սիրեման,
Ճարկու եմ վարդ կոչիկս:*

— *Մնայեք եմ սուզ-սնավոր,
Կանթուս չեղա փառավոր,
Տեղե՛ Ֆիզախն է մեզի քավոր,
Տգա, որկն՝ վարդ կոչիկս:*

— Մի մնա դու սուգ-սևակոր,
 Հարցովդ եղիք թագավոր:
 Թե Ֆիզանն է մեզի թափոր,
 Իմ մութս է վարդ կոշիկդ:

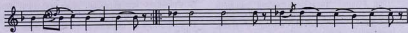
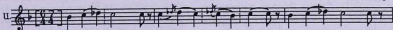
Կոմիտասի գրառումներում (օր. 426/6) խմբագրական քննության փարքերություններ կան՝ «Կամիս» փամ հազար դահեկան»-ի փոխարեն «Կուզես՝ կ'փամ հազար թուման» է, փամնչորսի փոխարեն՝ փամնուք: Հետաքրքրական է նաև, որ ժողովրդի մեջ «խմճոր ծախտը» դարձել է «խճճոր քաշխող»: Ինչպես հայտնի է, կարմիր խմճոր րաշխեղ (մվիթեղ, համճմեղ, ուղարկեղ) սիրո խոս-փովանության և ամուսնական առաջարկության խորհրդ-դանշան է:

Ֆիզահիմ ընդհանրապես եղանակներ չի հորինել, այլ գոյություն ունեցող մոտիվները (պետք է ենթադրել՝ մախասիրան նվեշեմերը ամիրաժեշտ կառույվածքային ձևավորումով) հարմարեցրել է իր ուրամավոր-երգերին (իրպպես դա՝ էլ մի յուրաքանչյուր հորինում է): Տվյալ դեպքում, «Վարդ կոշիկս» երգվել է Ալեքսանդրապոլում

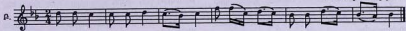
գոյություն ունեցող հիմ, ավանդական երգերի նվեշեմերով հյուսված եղանակով (համեմատելի, օրինակ, «Նուբար, Նուբար» երգի կամ «Կարսի պրկեն» հարսամեկան հնավանդ նվագի նվեշեմերի հետ): Այդ եղանակը կարճ ժամանակի ընթացքում, արդեն «Վարդ կոշիկս» խոսքերի հետ կապված, լայնորեն ժողովրդականացել է, և հենց Ալեքսանդրապոլում գոյացել են դրա մի շարք փարքերակ-ները: Այն դեպքերից է, երբ մույն եղանակը համոզել է նկել ծայնակարգային փարքեր թեթումներով, նվեշային ու ձևային այլազանությամբ, փարքեր աստիճանի մե-ղեղիական մախավորմամբ և մույնիսկ մեարական փարքեր հիմքերով: Նույն եղանակի ավանդականությունն ու փարածված լինելը հաստատող մի կոմկերպ փաստ էլ Կոմիտասի՝ Օշակամուտ գրառած «Գրկով գրգովդ ըմեմ» երգն է, որ «Վարդ կոշիկս» երգի եղանակի մի հաջորդական փարքերակ կարող է մկարվել: Ստորև «Վարդ կոշիկս» երգի մի քանի գրառումներ և «Գրկով գրգովդ ըմեմ» երգի եղանակը (քերված են մեկ փո-մայնությամբ)։

45.

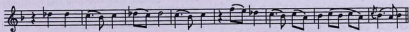
Մ.Մանուկ



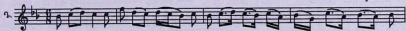
Զ.Կարա-Մուրզա



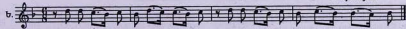
Ն.Տրգանյան



Համբաս



Ս.Քրուսյան



Կոմիտաս

գր-կով, գրր - կո - վեր Ու - Ռիճ, սի-րուն, սրր - տո - վեր Ու - Ռիճ:

«Վարդ կոչիկ» գործնականում եղել է և՛ գուգրգրգր-պողոթյան նյութ (նվագող կամ առանց նվագի), և՛ երգելով գուգապարի ու շուրջպարի նյութ, և՛ զուտ նվագային եղանակ: Վերջ թերված տարբերակումները կապված են եղել մաս եղանակի այդ թագմակողմանի օգրագործման հետ (օրինակ, հաջորդաբար մածոր և միմոր թեքումով կատարելիս, միմորը հարկապես է մեմակա-տարին, իսկ մածորը ծառայել է որսիս նվագախմբային կրկներգ): Ինչպես ծայնակարգի, այնպես էլ մեքերի, ոչիքի, զարդարանքի այդ տարբերակումներն ամեն մի առանձին դեպքում գեղարվեստորեն արդարապես են: Դրանք ընդհանուր ամսամբ կազմում են հայ ժողովրդական այդ եղանակի գրավորային մի կարևոր գործոնը, իսկ թերված օրինակները միասին վերցրած ցայտուն պատկերում են հայ ժողովրդական մեղեդիական արվեստին հարուկ նրբակերտությունը:

«Վարդ կոչիկ» այն երգերից է, որոնք Կոմիտասը 1899-ին Գեորգիանյայում, Միջագային երաժշտական ճեմարանում Բեռլինի մասնաճյուղում իր դասախոսության ընթացքում ցուցադրել է: Դեքը է նեթաղոն, որ դա եղել է հենց այս՝ ծանոթագրվող Ե-21 տարբերակը:

121. *Գայի արժեր, բռնի յոր:* Ե-21/3, ք. 9: Դարային ոչիքմական կերպվածքով փոր ըմարական այս երգը համեմատաբար զարգայած «ռոմանտիկա» նմուշ է, մաս եղանակային ու մտային նմանության շար կերպ ունի «Առավելում բարի յուս» երգի հետ (302/112, հր. ...), որը ժողովրդական կենցաղի՝ «Հագար երմեկ են ակոր» ուրախական-կարակային տրոլի միակցումով (կրկներգ) վաղուց ի վեր դարձել է հարսանեկան գոմա-խմբությանը պարտադիր ուղեկցող երգ:

Ընդարձակ երկմաս կառույվածք ունի, առաջին պար-թերույթը՝ մայրադատությունների բաժանումով, երկրոր-դը՝ առանց բաժանման, միասնելի: Տվյալ գրառումը եր-կու առանձնահարկությանը տարբերվում է 302/55 և 325/42-ից (ուր. Գ և Ե): Ցնկը՝ 1-ին երկու մայրադատու-թյունների և 2-րդ պարթերույթի սկզբի շունչը (պատգա)

նշված չէ, և դա գրառողի քայքայումն է, քիչ թե շար «ամենը», որովհետև այդ պատգամներն ինքնուրուիքյան ենթադրվում կամ հասկացվում են, մյուսը՝ շնայած երգն իր արմատում պարբերական մեքոր ունի (6/4), 1-ին մա-խադասության երկու ֆրագմերի և երկու պարթերույթների վերջավորությանը հարկերը 1/4-ով պակաս են (5/4): Նման ֆրագմերում վերջին հնչյունի կարճացումը գործնականում տարածված երևույթ է եղել, այդպիսի «թերի», քայք միշտ գրված տակերեր կամ այս հատորի այլ երգերում ևս, կլինեն մաս հաջորդ հարթորներում: Ներկա դեպքում, մայրադատություններն սկսող պատգա-մներն ուղիղ փակագծերում նշեղծ համդերձ, վերջավորու-թյունների այդ «թերի տակերերը» մեքք բողել ենք մույնը և ցույց տվել մեր նշած չափը փոխելով:

Խոսքային կրկնական *բարի և կար* (քրդերեն) նշա-նակում են գառն և ուլ, *յալ*՝ սուրակ, *մայ* ինչք (մասնա-վորապես՝ լեկան անասուն), *կայք*, արծի: Ընդհանրապես խոսքային այդ կրկնակը գրառված է զանազան տարբե-րակներով. այսպես, օրինակ, Ա. Ամադուռու տարբերակում «լորիկ»-ի փոխարեն «լուրիկ» է (երգն ինքը անվանված է «Մշիկի լուրիկ»), որ քրդերեն «լուրի»-ի ծայնավորու-թյամբ է գոյացել, քայք «Օրոր»-ի հետ կապ չունի: Իսկ դրա հետ թվարկվում են՝

Բարի են, կար են, մայ են, ճար են:

(Ճար այս դեպքում նշանակում է հույս, միջոց): Այստեղ (Ա. Ամադուռու օրինակում) առաջին երկու ողջույների մուր, վերջին Կոմիտասի ձեռքով գրված է դրանց «գառն» և «ուլ» թարգմանությունը: Այլուր համդիպում է մաս «բարի են»-ի միայնակ գոտայունը («բարի են»), որ ամենվում է քրդերեն «գառնուկ» ձևի հետ:*

* [Մեքք հակված ենք համաձայն «բարի են» միայնակ գոտայուն հետ, քանի որ դա իսկապես առկա է քրդերեն «բարի են» ձևի հետ, որ նշանակում է «ոչ գառնուկ»: Երկր-վերջաբերում է մաս «կարի են», «մայի են» ձևերի: Առանձին գոտայուն դեպքում «են» մասնիկը դառնում է օժանդակ քայ, որով աղավաղվում է երգի իմաստը: — Գ.Գ.]

122. *Քննե՛ք, քննե՛ք, խորոք աղջիկ*: Ե–21/3, առանց համարի: Կոմիպասի գրառումներում այս սիրային գովերգի փարբերակներից մերկա Ե–21/3-ին համեմատաբար մտք են 302/12 և 325/220-ը (հտք. Գ և Ե): Աղջկան հարկադրված մեման գովաբաններից առավել փարածված են «քնելով» և «խնելով»-ը: Մ. Եկնայանն այս երգը մշակել է մեմակափարի և երգչախմբի համար, դաշ-մամուրի մկապակցությամբ: Բնագրում «միայնակ» երգվող հարվածի համար կրկնության մշան դրված է:

123. *Եսօր ուրբաթն պաս ա*: Ե–21/3ր, առանց համարի: «Ուրբաթն պաս» (ուրբաթի, ուրբաթ օրվա պաս) արտահայտությունն էի հանդիպել է: Մեծ մասամբ, սակայն, «Ուրբաթ ի, պաս ի» (ուրբաթ օր է, ուարի և պաս է) ձևն է:

Բնագրում մշված է՝ «Տն՛ ի «Բնար Մշեցվոց»՝ քանակախառնական այն ժողովածուն, որ Կոմիպասը երգեր հավաքելիս, հարկապես սկզբնական շրջանում ձեռքին ուներ: Այդ գրքույկում այս երգը՝ «Դ-եհե, զընկ, զընկ, դեհե քան» կրկնակով 26 փոքադային րոդ է՝ խոհական, սիրային, կարավային և այլ ռովանդայությամբ: Հերեղով Եկնայանի մակագրությանը, թերում ենք այդ փոքադրե, որ մշանակալից հերաբրբություն ունի ոչ միայն որպես ընդհանրապես ազգագրական մուշ, այլև որպես կոմկրեր երգարեսակ. մեկն այն մուշներից, որոնցում քազմաակիսի ու փարորինակ «իբրադարությունների» հերաբրբաշարժ հաջորդակամության ընթացքում, կարծես ի միջի այլոց, արտահայտվում է ժողովրդական իմաստություն, շոշափվում են «լուրջ խնդիրներ»:

*Եսօր ուրբաթ ի, պաս ի,
Մրգիկ արծյան թաս ի.
Մրգիկ, մալու մը կեմ,
Աշխարհը մարդի չի մնա:*

*Մրգիկ սիմի սմրուկ էր,
Կտրոյվ էմ սիմի սմրուկ,
Թապ էմ կարիպ մմրուկ,
Թապ պամերիկ սար ելավ:*

*Տ՛ղմն պամերիկ սարերայ,
Խոսիվ ուշաթափ էմն,
Կուպս որ ձեռքն առնեմ,
Թալմն քիրն, էրիցնմ:*

*Մեխիրն իրամ ոսկեղուն,
Մախյա չինն իմ մակրուն,
Մարմիք չինն իմ մարուն,
Կուպս չինն իմ ձեռքուն,
Թամար չինն իմ մեքքուն,
Գուպաղ չինն իմ ուրուն:*

*Մոքր, դյու արի գնա,
Շապիկ քո խան ու գնա,
Մեխրաջրով վանամ,
Թափ փամ, վր կոսիմ փոն:*

*Յարիկ, դյու արի գնա,
Շապիկ քո խան ու գնա,
Մապոն քրով վանամ,
Թափ փամ, վր ծառիմ փոն:*

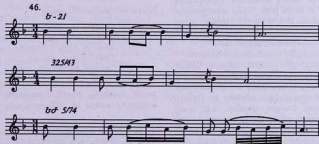
ՔՄՎ/31

Եղանակը, եկնային մամր փարբերությունների հերեսան-քով, այլ փարբերակներից (օր. 302/11, 325/75 և այլն) զանազանվող փոքր-ինչ արխայիկ գույն ունի այստեղ:

124. *Մշու սարն մշու էր*: Ե–21/3ր, առանց համարի: Եշված է՝ «Յայի»: Սփորն փարբերակների մեղեդիներից թերում ենք հավաճանքը՝ տյուց փայլու համար հայ ժողովրդական պարերգերում, մասնավորապես պարզագույն մուշներում հանդիպող երևույթ.

ա. Լույն պարերգը (ճույն եղանակը) կարող է ընթանալ երբեմն կեներ, երբեմն գույզ չափի մեջ դրվող ռիթմական պարկերով, մայած փոյալ դեպքում սկսողն ինչ չափով կսկսի երգը և, ըստ այնմ, կրամի պարը (ի դեպ, չափը և ռիթմական պարկերը կարող են փոխվել մաս պարի ընթացքում, րե՛ն մաս թ. 101 և 106 երգերի ծանոթագրությունը):

բ. Կախված փոնալից, եղանակը կարող է հավելյալ «գարդարամբ» կրել:



«Այ գյուղական այն պարերգերից է, որոնց կարճառոտ եղանակը «հարկադրված է» մեքեմայաթար–մույնությանը շարունակ կրկնելու: Այս դեպքում հմարավոր «վերջին վերջավորություններից» մեկը կարող է լինել կրկնմամ

հնչյունից մեկ ասփոնամ ցած եղանակ հնչյունը: Կա այս երգի կոմիպասայան մերդաշնակումը (կադադույն աշխարհամեքերից), որտեղ կրկնելու սկզբունքը պահպանված է, քայլ մեղեդու վերջին հնչյունն էլ մերդաշնակված

է որպէս մածոր եռահմայրոնի րեքդիւայիմ րոն: Ուրեմն, եղանակին մածոր երանգ հաղորդելով, այդ րեքդիւայ լրան ընկած սարքիմանը, որ մեղեդու մեք հանդես չի գալիս, եւմորթացը դիւրել է որպէս պարեմնիպլ րոմնիկա (րե'ն նա «Արագն եկալ» երգի ժամորթագրութիւնն այս հալորդում):

Խոսքային րեքրդի րարքերակներից մեկուն՝ ՔՄԱ/44 և 325/43-ում կրկնակի քայակեմնութիւններ են՝ «Հար մագ, հար մագ, հար մարգեզ»:

125. *Չիմյ ու զինյ րամ յողկորում:* Ե-21/3բ, ք. 11: Եշված է՝ «Յայիս»: Տեմայը ոտսերին գրված է՝ «Եաչրո» (արագ): Վերը (ք. 9-ում) ասված էր, որ Շամիրամի աստապելի հետ կապված քոյոր երգերը պարայինն դիտով կազմ, պարեղրեր են: Այս մեկը 325/138-ի թերես ակելի պարզ րարքերակն է: Եշելն է մեմակաբարի և խմբի յուրաբանակ հաջորդակամութայան շնորհիվ գոյացող դի-մամիզը. խումըը կարարում է ոչ թե ինքնուրույն երգա-մաս, այլ մեմերգի երգամասի նրորդը մուրիվը: Չնի րարքերի այսպիսի «պգույվածութիւն» համայն չի համ-դիպում հայ գեղեկական պարեղրերում:

126. *Գոյդդա օրդում:* Ե-21/4, առանց համարի: եղանակը դիտական կերպովածքով պարային է («վեր-վերի»): Խոսքերը, ասկայն, ցույց են րարիս, որ այն օգրպագործել է որպէս վիպակեմնորեն պարմելու միջոց: Դարձորակամութիւնն է երևան թերուն մաս եղանակի հիմնական մանդադատութայն րրացումը, որը նրա վերջին երկրակար մուրիվն ընդարձակված կրկնելով («յար») հա-վերումով նուարակար դարձնելով ու դրանով մաս իմ-մանակ եղանակի քառակրակութիւնը կրորդելով, վերջին րակրի ուժող մատուն արեղել է «մամպասելի» դարար, ինչն այս դնարուն եղանակի՝ որպէս շուրջարի երգ օգրպամութիւն հավանակամութիւնը պակասեցնում է: Ծանոթագրվող մնուղը համարելով ք. 99 երգի հետ, րեմունն ենք, որ հայ գոյրակեան երգերի եղանակներուն պարայնութայն և պարմոթակամութայն րարքեր (քազ-մագամ) հարաբերութիւններ կարող են լինել, թեք ք. 99 երգը («Թարանն եկալ») պարմողական րեքրդով շուրջ-պար էր, սակայ այս մնուղը պարային կերպովածքով պարմողական երգ է: Եւայն երգի 325/83 րարքերակուն եղանակը շարարված է 11/8 (6+5) չափով, և դա յուրկամն ընդարձակել է այդ եղանակը որպէս պարմել-լու միջոց գործարդելու հմարակորութիւնը:

Ե-21-ում, ինչպէս և 325/83-ում, խոսքերից րդված է կրկնակի (կամ կրկնակի) ասացին երկրորդ միայն: Ամրողութիւնը գրմուն ենք ՔՄԱ/17-ում (անվանված է պարագայիս «Դերիկո»), և այս երգն էս, հավանարար, Կեմորթասի Առաջին ժողովածուի երգերից է): Այսրել տի րեքրդը երկրող, եուարող (համայն) 3-րդ րողը կրկնված կամ քառարող րմերի ազար հաջորդակամու-թայան չափան շարարված պարմութայն է Արմուրյան Հայասրամի Կեմ գոյրուն (Վանի վիպայթի Հայոց Ձոր գալաւուն, Վան քաղաքից 16 կմ հարավ-արմուրը) րերի ունիչան մի դիպակոնի մասին, այն է՝ հայ հույն, -րիին և գեղեկի երիբարարը՝ Հակոյին, նրա արա-ծեցրան մասունները գողանալու մագարակով, քուրկ Մարուն և Քայուն (հավանարար ընկերները) դավանա-մարար սպանել են.

*Կեմս վերն աղբյուր մի կեր,
Հակոյ այքեր սն չար իկեր.
Հակոն ասուն թուր ի,
Մարոն փեղեն բաներ ի.
Քյարուն խանար րարելո ի.—
Յանս'ն, յանս'ն դերիկո...*

Դիպվածն ընկալել է ողբերգականորեն, արժամայել է հասարակութայն ուշարութայնը: «Մուկայ Մրդա» դուկայեղերի մման (ու թերես դրա աղեկութայնը) այսրդել է կամ՝

*Խարար րարքեր Վանս րարին,
Կայեզ գրիս սն արաչին,
Էլ յիստիս՝ Հակոյ մաչին...*

*Խարար րարքեր գեղի ռսին,
Քուրո մ'այ յարնը կարակոյսին՝
Գորքը մամիկուս դին, թոյ կորուսին...*

Կա, վերջապես, մակ՝

*Ձուրար րարքեր Ամուրին՝
Տուն արկուն Հակոյին...*

Ալուն (Ալմաստը) Հակոյի կինն է, շարարութայն որոշ րողներ ասվում են հենց նրա րերանով: Դարմերդուն հիշարակելով են մաս մուրակա նշանավոր Ասրվածա-չին, Թիմար ու Դուլաչին գոյրերը, «Վանս քարը» և այլ օրյելվորներ:

Չիմնակմունն Վանս քարատով ներկայակված այս երկարաշունչ պարմութայն մեք, որը սրելու-սրել պ ընդիջելուն է «Յանս'ն, յանս'ն դերիկո» կրկնակով, երբնն միպասնով կան քրերեն և թուրքերեն հայա-կառ, մասամբ աղակաղված րողեր, ինչպէս, օրինակ, հենց սկզբում, որը մի յուրաբանակ մակաբզ է՝

*Գոյդդա օրդում սարի դըր,
Գյաւազ գեղան յարի դըր,
Յանս'ն, յանս'ն դերիկո,
Հիվան հարի րերիկո,
Հակոն սպանած, գյաղիկո,
Դարար ակնթի, մամիկո,
Դայն ուսպն պարակո...*

Մուրակոր թարգմանութիւնը՝

*Ճամիին կա՝ դերիկո է,
Եկող-գնացող վիրակոր (վերակիր) է,
Յանս'ն, յանս'ն դերիկո,
Հողմիկ ենել է վարակո,
Հակոյին սպանել են, րդա...*

Այն դիպարիցի է, երբ պարմող, որպէս հպարտանա-լու մի աննել ձև, փործել է ցուկարդել մաս քրերեն ու թուրքերեն ասելու իր «կարողութիւնը»:

127. *Տո գեչ կնիկ:* Ե-21/4, առանց համարի: Ամուսին-ների այս «կնեք» հայ գեղեկական կարակերգի րեսակ-ների մեկը, որպէս կամոն ուղեկարուն է զուգարարով, մեղերին նմարակված է խոսքերակ րեքրդի արուսա-նութայնը: Խոսքերի քակական ընդարձակ հավաքածու կա ՔՄԱ/26-ում, կրելով երգի մյուս րարքերակի հետ (325/84, հր. Ե), որի եղանակը նույնն է: Կեմորթասի այս գրատունը վաղագույն մնուցների է, երբ մա փնորուն

էր ՔՄԱ-ում գերեզմանները երգերի եղանակները և որանք 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 հասկարում:

129. *Արագն եկավ լափ փռվեմ:* Ե–21/4ք, ք. 13: Սիլո կուսական ամենօրյային բուրդը պարզագույն երգ է: Խոսքերի հիմնական երկրորդ կարող էր ամբողջամալ մուսավորագրվես այսպես՝

*Արագն եկավ լափ փռվեմ,
Տոբափակ խնձոր ծափ փռվեմ:
Հրեա եկավ իմ աքեր,
Ալ գրակը թափ փռվեմ:*

ԺԽ/414

Ե/21-ում քերված խոսքերի հաշորը փողերը հավանաբար աղճարված մերկայացրեմ են հեղեղյալ քառափողը՝

*Կապուր քուտակ հեծել եմ,
Արագին մորեցել եմ,
Արագ, ի՞նձ մի ճամբա փոր,
Ի՞մ յարին կարողացել եմ:*

ԺԽ/359

Վերջապես, վերջին երկու փողը և՛

*Հայ ի՞նձ սիրուն բրուզ,
Քուցեցին խամի որոտ՝*

մի այլ երգի հատված է, ըստ էության՝ կրկնակ: Տե՛ս նաև ք. 33 «Արագը հեշտացել ա» երգի ծանոթագրությունը:

Այս եղանակի փոքր-ինչ հարստացված փարբերակը հեղապայում Կոմիտասը հայտնաբերել է «Գութանը հայ եմ քերում» խոսքերով (325/205, ա փարբերակ, հր. Ե), որին այն մնան է և՛ իր հիմնական բովանդակությամբ, և՛ ճանաչվածը հենքով: Նույնափայլ շղանակի ավելի պարզ օրինակ է՝ «Կապուր քուտակ հեծել եմ» (302/19, հր. Գ):

Հայ գեղեղկական երաժշտության ծայրակարգային հեղաբրերական կատարվածքներից է՝ կվարային օժանդակ հեմանկերով մածոր քառալար՝ մեկ փոմ հեռավորության վրա գզմեղդ ձգվող հնչյունով: «Երկրպակվան» ամվանակարգով դա իրադրոմիական մածոր է, որտեղ հիմնաձայնը չի կայունանում, ամբողջությունը ըմկվում է որպես դրոմիանադային ոլորտ, պահանջում է կլիմբոպատ «լուծում»: Հայ գեղեղուկն իր մոնոդիական համակարգում մնամ ըմկվում չունի, մրա համար սա ընդհանրապես կայուն համակարգ է, քայլ եք ենթակա է ընդարձակման, զարգացման, ապա հավելվող ստորին օղակը

կլիմի ոչ թե մածոր հնգալար, այլ, ավելի շուր, միտոր քառալար՝ սոլ հիմնաձայնով:

Այսպիսի քառալարով կատարված մեղեդիները կոմիտասն ավելի հաճախ գերեզմել է հիմնական դիաֆոն հնչյունաշարի 2-րդ փուշ (այլ ոչ թե, սանքը, 1-ին թեմբլորդ կամ պարուկ) աստիճանի վրա (մեր փոխադրությանը՝ 2-րդ օկրավայի դր, այլ ոչ թե 1-ին օկրավայի ֆա կամ սի-քեմել): Դրանք հենց այն դիաֆոն են, երբ որպես մեղեղու «ենթադրվող» («թարմված») հիմնաձայն է ընդունել 1-ին խոսքերայինը (սոլ), իսկ վերին վերնախաղը (2-րդ մի) դիտել է որպես հնչյունաշարի ձևափոխված աստիճան (սոլ հիմնաձայնով քնական հնչյունաշարի 6-րդ աստիճանի՝ էռլական մի-քեմելի փոխարինումը որդիական մի-քեմելարով հայ գեղեղու երգերում սովորական երևույթ է, տե՛ս այստեղ մաս ք. 44 «Լուսնակն ամուշ» երգի ծանոթագրությունը): Հնարավոր է՝ դեր է խաղացել մաս ամբողջափոմ ձգվող հնչյունը (եքն այդպիսին եղել է) որպես հնչյունաշարի քնական աստիճան ունենալու ամիրածիշտություն:

130. *Դում չորոքա, Շողոբ քան:* Ե–21/4ք: Նույն երգը գրվում ենք 325/176-ում (հր. Ե), կրկնակը՝ «Բերդի փակին ձուն կերևա» շարադրությամբ: ՀԱՄ-ում կան մաս՝ «Մնախ փակին ձուն կերևա» և «Բերդի փակին փուն կերևա» փարբերակները: Այսպիսի պարզագույն եղանակները գիտական կարևորություն ունեն այն իմաստով, որ քայահայտում են ժողովրդական կենցաղում եղանակների գոյացման, զարգացման, կատարելագործման ընթացքը: Այսպես, մերկա եղանակը կարող է համարվել շար ավելի զարգացած ու ամբողջական «Շողոբ քան» երգի (302/16, հր. Գ) կրկնակի յուրաքանչյուր «սկզբնադրուր» մըշտ այնպես, ինչպես «Գնդով, քուփերով» երգը (302/198) կարող է համարվել նույն «Շողոբ քան»-ի հիմնական բաժնի «սկզբնադրուրը»: Այդ զարգացումը փռել է ունենում ժողովրդական սերժանագործական պրոպեանի բնորոշ կատարելագործման մշտական պակությունը, արդեն մվանված, յուրայված ելեշային պատարը շարունակ մի մոր, ավելի կատարյալ ձևով դրսևորելու ձգվումով:

131. *Շաղիկ ունե՞մ շար քայ ա:* Ե–21/5, ք. 15: Հայ գյուղական սիրային քնարերգության լավագույն մոտըճերից է՝ արիտիկան բնույթի ընդարձակ եղանակ, կրկնակով: Հնարաբրերական է եղանակի և խոսքի շարահյուսական միավորների չիանըմկմանը: 325/217 նույն երգից փարբերվում են առաջին երկու մասնադրությունների սկզբնական փակերթը և երրորդ՝ կրկնակային մասնադրությունը որոշ ելեշեքեր, որ համեմատության համար քերում ենք՝

47. Ե-21



Ընդհանուր բովանդակությամբ և ձևով հիշեցնում է «Այ աղջիկ, ծամով աղջիկ» փարաժված երգը (302/255), բայց դրա կրկնությունը չէ, մամականը շնորհիվ իր ինքնատիպ մեքորական կերպովածքի:

132. Եղանք գայինք օտարություն: Ե-21/5, թ. 16:

48. $\text{♩} = 126$

Ա - լաշ - կերտ - ցիք քար - ծան գա - ցին,
 Ի - րանց մա - նուկ - ներ մը - նա - ցին,
 Մուշ, Բը - լա - նուխ նըս - տան լա - ցին,
 գու - լում, գու - լում դա - տա - տան էր,
 գե - րի մը - նաց գեր - դա - տա - նըս:

Ինչպես տեսնում ենք, մեղեդիական գծի «գարդալվածությունը» փարբեր ատրիճանի կարող է լինել: Մասամբ դա կապված է կադրաման արագության հետ (դանդաղ կադրադոն ինքնաթիռաբար մեղեդին զարդարում է «օժանդակ» հնչյուններով), մասամբ էլ, ամառուր, փեղական կամ ամհարական ռճական հարկանիչ է:

133. Մարե, Մարե (Գնա, գնա, հեղոջ եմ): Ե-21/5, թ. 17: Լշված է «Յայի»: Թեև հենց սկզբից կա նաև «Ի միսիմ» նշում, սակայն 1-ին մախադատությունն ազելի շտաբ ընկալվում է որպես մեմորային բաժին: Ընթացիկայով բնորոշ է փրամադրությամբ ուրախ այս պարերգի առաջին կեսի փոքր-ինչ այլ խմբագրություն գտնում ենք 325/222-ում (ընթրվում է ստորև):

49.

Մա-րե, Մա-րե, դու մի՛ գը - նա, հե-տից եմ,
 քա-նե, քա-նե, կար-միր ի՛նչ - ձոր՝ գը-տից եմ:

Հայրենի եմ խոսքերի հեղույալ փարբերակները.

*Հա գնա, գնա, հեղոջ եմ,
 Չուտք ու յարմա ուրից եմ,
 Մեծ աղուկս թաթից եմ,
 Փունց մամուլակ ծուլից եմ:*
 ԺԿ, էջ 357

և Կոմիտասի ու Մ. Արեղյանի «Մե-իյ»՝

*Գնա, գնա, հեղոջ եմ,
 Կարմիր խնձոր՝ գուլից եմ,
 Դու ի՞նձ էստից շե թողմի,
 Որտեղ երթա՛ս՝ մուրից եմ:*

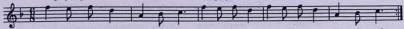
134. Երի, երի, երի ցամ: Ե-21/5թ, առանց համարի: Արագ, թոնոյի (կամ վեր-վերի) պարերգի եղանակ է: Մեծը առիթ ենք ունեցել մշելու, որ մինչևկուրսայան և մրան ժամանակակից երգահավաքները կրենձն դժվարույթյամբ են պարկերայրել հայ ժողովրդական պարի հա-

ճայի համդիպող 6/8 մեքորադիթըն, կոմկերտ՝ այն պարկերել են 2/4 մեքորով որպես «կեղազայինի» և «լոմբարդայինի» զուգադրումներ: Թվում է, թե այս երգի գրառումն մեջ «լուրջ է րրված» այդ հին ձևին, և պարճաղ, ըստ երևույթին, եղանակի արագ տեսնվում է ու սրընթաց բնույթը: Երևի եղանակի մեղեդիական փոքր-ինչ զարգայրված րարբերակը 325/179-ում սովորական 6/8-ով է գրված: Բացի դրանից, այնտեղ մկարի է առնված նման պարերգերի կարադոման ժամանակ մեմորային և խմբական բաժինները իրական հարաբերությունը, ինչը այս գրառումն մեջ անտեսված է, և ընդհանրապես էլ գրառումն ինչ-որ կերպ թերի է: Պարերգային այս կարճարև մեղեդին մի շարք այլ օրինակների նման «չարունակ շարունակվող» է: Եթե 325/179-ում կիրառված միջոցներով ու ձևով այս պարերգը վերաշարադրենք, հեղույալ րեսը կընդունի (հիշեցնենք՝ կարադոման ընթացքում հիմնական րամ մեջ դիթմական մամրամասերը խոսքերի շեղուկականության համաճայն կարող են թեթևակի փոփոխվել):

50.

Միայնակ

Իրերով



հըն - ձոր ու - միմ կը - ծած ա, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի քան:
 լորս քո - լորն աք - ծը - քած ա, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի, մա - ռա - լո, քեյ - ռան:
 Այլ - թե՞ս ու - զքց չը - տը - վի, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի քան:
 Ա - սի յա - թե՞ս ղըն - կանն ա, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի, մա - ռա - լո, քեյ - ռան:

ԵՐԿՈՒ ԵՐԳ «ԳԱՆՉԱՐԱՆ ԱՅԿԱՎԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒ»
 ՏՂԱԳԻՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՅՑ

Հիշյալ «Գանձարանում» կազմողը (Ա. Պարմազյան) գեղեղել է Կոմիտասի «Շար Ալմա ժողովրդական երգերի» ժողովածուից առանձին մուշկեր («Մի լար, մաղիկ», «Եկտր երթամբ», «Մարմուս ակը», «Ճոր պար» երբեմն թեթև խմբագրումով), որոնք ամիրավայելիքն վերնագրված են՝ «Կոմիտաս վարդապետի ամփոփ գործերն»։ Իսկ ստորև ծանոթագրվող երկու երգը, որ այն ժամանակ իրոք ամփոփա են եղել, ու թեև քննադրելի տեղը հայտնի չէ, քայքայ դրանց պարզանկելությունը

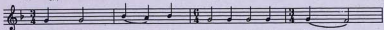
Կոմիտասին միանգամայն վարսեելի է, նշված են պարզապես՝ «Կոմիտաս»:

136, 137. *Արարանը քարոտ ա* (եջ 651) և *Շուշու եկր կեղծեր Էզիմ* (եջ 299): Առաջինը սիրո թեմայով քնարական երգ է: «Ապարանը քարոտ ա» քառատողը հայ գլուխկան ամենաբարձրված խաղիկներից է: Կոմիտասի ձեռքով գրանցված մուշկերում կա այդ խաղիկով երգվող առնվազն 7 երգ՝ 302Ղ, 47, 346գ, 354, 316Յ, 1545/6 և 398/27 (վերջինը՝ խմբերգ, փես ԵԺ5/127) և դրանք, երբեմն պարզ կամ պարզագույն պարերգային, երբեմն քարոտ երգային, բոլորը տարբեր եղանակներ ունեն: Այստեղ թերվածը տարբերակ կարող է համարվել միայն 302/47-ի, որը, սակայն, ծավալուն երկմաս կառուցվածքով, «ոռոմանապոիս» կամ «արիոգային» եղանակով ու դրամատիկական շեշտեր պարունակող երգ է (կրպակովի մաս իր փեղում՝ հոբ. Գ).

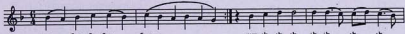
51. 6/4

9/4

6/4



Ա - քա - րա - նը քա - ռոտ ա, քա - ռոտ,
 քա - ռի տա - կը ա - ռոտ ա, ա - ռոտ,



յար, մայ, մա մայ, մայ, յար լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
 յար, մայ, մա մայ, մայ,



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 ելևէջային բնորոշ տարրերը և կատուկածրային որոշ հարվամիջներ, ընկալվում է որպես դրա մի պարզ կամ յուրա-րեսակ պարզեցված շարադրությունը (նայառված չէ մաս

աղմուկում առկայությունը): Կատուկածրը, մասնավորապես՝ մախեբրի, կրկնակի և կրկնեբրի մակարդակներով մեղեդու և խոսքային փեղաքի հարաբերությունը երկուսում էլ առանձնահատուկ և հնարաբարդակալ է՝

Ներկա փարբերակը.

$$\begin{array}{c} \text{Մեղեղի՝} \\ \text{խոսքեր՝} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Նախերգ} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{4} \\ \text{Նախերգ} \quad \text{Կրկնակ} \end{array} + \begin{array}{c} \text{Կրկնակ} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{5} \\ \text{Նախերգ} \quad \text{Կրկնակ} \end{array}$$

Թ՝ 302/47-ը.

$$\begin{array}{c} \text{Մեղեղի՝} \\ \text{խոսքեր՝} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Նախերգ} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{2} \\ \text{Նախերգ} \quad \text{Կրկնակ} \end{array} + \begin{array}{c} \text{Նախերգ} \\ \hline \underbrace{4} + \underbrace{2} \\ \text{Նախերգ} \quad \text{Կրկնակ} \end{array} + \begin{array}{c} \text{Կրկնակ} \\ \hline \underbrace{7} \\ \text{Կրկնակ} \end{array}$$

Ըստ երևույթին երկու դեպքում էլ գործել է հաստատված «քարայրած» կաղապարներից խտաստիկնու, խոսքային և երաժշտական մարզի շարադրությանը ազատություն փայլու ձգտումը:

«Շուշոն ելեր կերթող էզին» մույնպես երգված է մի փարածված խաղիկով: ԺՆ/423-ում այդ խաղիկի փարբերակներում երգի հերոսուհին կամ չի անվանվում, կամ այլ անուն է կրում (րայս քովանդակությունը միշտ մույնն է).

*Դու ելել ճս կերթաս էզին...
Տքննն էլար կերթաս էզին...*

*Ըսմար ելել կերթաս էզին...
Աշխնն ելել կերթաս էզին...*

«Շուշոն» պարզապես քնարական երգ կամ պարերգ է: Համեմատաբար սակավ համընդհանուր մասժոր պարերգերից է, ըմբռնվում է որպես «Ալբայյազ սարն անպել է» կամ «Բերդի բոլոր պվազ ա» մշամավոր երգի (Խր. Գ) նդանակի յուրակներս համատարագրությունը կամ «մախնական» պարզ փարբերակը: Նրանում բավական արդյունավետ կիրառված է եկեղի փարբերակման միջոցով մեղեղու զարգայման եղանակը: Երգը քերվում է մեղրական թեթևակի խմբագրությամբ: Տպագրվել է մաս ԱԺ2/107-ում:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կողմից Առաջաբան	7
ա. Կոմիտասի երաժշտական- ազգագրական ժառանգությունը	9
բ. Ժողովրդական երգերի կոմիտասյան գրանցման առանձնահատկությունները	16
գ. Ներկա ամբողջական հրատարակությունը	32
Նախաբան Ա հատորի	40
Խմբագրի նախաբանը անգլերեն լեզվով	53
Խմբագրի նախաբանը ռուսերեն լեզվով	58

Հայ ժողովրդական երգեր

Չորս երգ Կոմիտասի Առաջին ժողովածուից

1. Բոստան են դրի	65
2. Էս օր աշուն ի, Մայրամ	65
3. Էրթանք հ'երերին, Լալուխան	65
4. Մեր քագվորին ի՞նչ պիտեր	66
5. Մշեցոց Բինգյուլը	66

Ժողովածու երկրորդ

6. (1) Նոր ա քացվել սարի լալին	68
7. (2) Մայրիկ, ես գնում եմ	69
8. (3) Կայնել ես վարդի հովին	69
9. (4) Զիմ գլխի Ֆաթեն կիտամ	70
10. (5) Հոտելլո ցան	71
11. (6) Գարուն ա՛ ծուն ա Էկել	71
12. (7) Այ տղա մեր գեղեցի	72
13. (8) Դոն արի	72
14. (9) Կայնել ես՝ կանչում էլ չես	73
15. (10) Ջան, նագանի	74
16. (11) Պուճուր աղջիկ, մի քոլի	74
17. (12) Գութանը վարափոսին	75
18. (13) Արի, սիրուն	75
19. (14) Ցար, 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 գոլը	79
28. (23) Դարիք եմ, մոր եմ եկել	80
29. (24) Ջան, յարո ցան, քո սաղնեն	80
30. (25) Դե, յար, յարո	81
31. (26) Բաղչա գյուլու դըրմըզի	81
32. (27) Ջրդարով ջուր ք գալի	82
33. (28) Արագը հեշտացել ա	82
34. (29) Բարակ մեջքիս քամար պիտեր	83

35. (30) Պարտեզումը խաղ եւ ասում	84
36. (31) Ունջինար, յար, յար	84
37. (32) Այ անուշ	85
38. (33) Արևին տես	85
39. (34) Կայմել եւ ախա-բախա, յար	86
40. (35) Միրել եմ	86
41. (36) Գարաա բերդը բլեր է	87
42. (37) Համ դու սիրում	87

Չորս երգ Երրորդ ժողովածուից

43. Հով արա, սարեր ջան	88
44. Լուսանկն անուշ	89
45. Նոր ա բացվել սարի լալեն	89
46. Ջիմ գլխի ֆաթեն կիտամ	90

Չորրորդ ժողովածու. "Այնա ժողովրդական երգերի շար"

47. (1) Օրոր	91
48. (2) Հարամեկան երգ	91
49. (3) Քաշ հարեն հարսանեկան	92
50. (4) Հարամեկան երգ հինայի	92
51. (5) Հարամեկան երգ աղջիկ տամելուն	92
52. (6) Հարամեկան. հարսն ու թագավոր երբ տուն կժամանեն	93
53. (7ա) Պարերգ բարեկենդանի	93
54. (7բ) Պարերգ գատկի	93
55. (8ա) Անտունի	94
56. (8բ) Անտունի	94
57. (9) Պեզդրկյանն իջեր է խանը	95
58. (10) Հին երգ	96
59. (11) Հին երգ Գարիսի վրա	96
60. (12ա) Ալեկեոզյու. Արուելի գյուղի եղանակով	96
61. (12բ) Ալեկեոզյու. Չորակ գյուղի եղանակով	97
62. (12գ) Ալեկեոզյու. Թուխամուկի եղանակը	98
63. (13) Երգ դարիսի	98
64. (14) Երգ համբարձման	99
65. (15) Խմբերգ	99
66. (16) Երգ թվաաղի	100
67. (17ա) Ծամր թվաաղ	100
68. (17բ) Ծամր թվաաղ	101
69. (17գ) Ծամր թվաաղ	101
70. (18) Արագ պարերգ	101
71. (19) Արագ պարերգ	101
72. (20) Արագ թվաաղ	102
73. (21) Արագ թվաաղ	102
74. (22) Արագ թվաաղ	102
75. (23) Արագ թվաաղ	103
76. (24) Երբ-պար	103
77. (25) Ողբ	103

Այնա ժողովրդական երգերի նորահայտ գրառումները

78. Հա յար: Աղբյուր մի Միզրա լեռը (Անտունի)	104
79. Քեզի տմիմք մեր տմեր	104
80. Հարամեկան երգ (խոսքերը գրված չեն)	105

81.	Հարսանեկան նվագեղանակ	105
82.	[Հարսանեկան հինայի 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.	Սուլիկո (խոսքերը գրված չեն)	108
90.	Բոշո յար	108

Հավելված. “Ազգային երգարան”-ն “Հովհաննիսյան երգարան”
ժողովածուներից

91.	Չիզ տո, քաշի	109
92.	Յաման, ամի	109
93.	Որդին ասաց	110
94.	Հարրբան	110
95.	Հարրբան	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 ժողովանք կյացինք	114
102.	Մար, սար, սիրավոր եմ	115
103.	Կայնել ես դեմ ամբոցին	115
104.	Մարեն 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.	Անուշ ձայն ունիս, քնար	121
114.	Շորորա, Սալաթ	121
115.	Միտմնն ելավ են դաշը	121
116.	Մեռնի սարաթի որդին	121
117.	Տարան Նուրարս, տարան	122
118.	Դե, գյուլում, մայ, մայ	122
119.	Դուտ բաց արեք, մարդ եմ ես	123
120.	Վարդ կոշիկս	123
121.	Գացի արտեր, բոնի լոր	124
122.	Քելե, քելե, խորտա աղջիկ	124
123.	Էսօր ուրբաթն պաս ա	125
124.	Մշու սարեր մշուշ էր	125
125.	Զի՞նչ ու զի՞նչ տամ լողվորչուն	125
126.	Գյուլ դա օլթում	125

127.	Տո գեշ կնիկ	126
128.	Լուսնակ գիշեր	126
129.	Արագն եկավ լափ տալեն	126
130.	Դուն շորորա, Շողեր քան	127
131.	Ծաղիկ ունիմ՝ շատ բաց ա	127
132.	Ելանք գացինք օտարություն	127
133.	Մարե, Մարե	128
134.	Երի, երի, երի քան	128
	“Գանձարան հայկական երգերու” ժողովածուից	
135.	Աբարանը քարոտ ա	129
136.	Շուշուն ելեր կեղբեր էգին	129
	Շամոթագրություններ 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) Here, a 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 (c)	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. Boshu 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

In the manuscript by M. Yekmalian

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 ухожу (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)Глуг 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 складка 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 беспечно 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 Ахнийских 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. Повейте 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, голум (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 оддум (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
Ալեկեռզյու. Արուչեի գյուղի եղանակ	96
Ալեկեռզյու. Թուխմանուկի եղանակ	98
Ալեկեռզյու. Չորակ գյուղի եղանակ	97
Այ անուշ	85
Այ իմ յարս	78
Այ տղա մեր գեղեցի	72
Ամտունի	94,94,104
Ամուշ ձայն ունիս, քնար	121
Արագ թևառ	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
Բռշո 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 քան	127
Դուռ քաց արեք, մարդ եմ ես	123
Ելանք գացինք օտարություն	127
Երգ-թևառի	100
Երգ համբարծման	99
Երգ դարիպի	98
Երի, երի, երի քան	128
Երկինքն ամպել էր	77
Ձիմ գլխի ֆաթեն կիտամ	70,90
Ձի՛նչ ու զի՛նչ տամ լողվորչուն	125
Էդ Կարոյի չուխի ծալը	79
Էլա հ՛երթիս	112
Էկուր երթանք պաղչան ի վար	106
Էս օր աշուն ի, Մայրամ	65
Էսօր ուրբաթե պաս 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 թևաղ	100,101,101
Կայնել ես ախա-բախա	86
Կայնել ես դեմ ամրոցին	115
Կայնել ես՝ կանչում էլ չես	73
Կայնել ես վարդի հովին	69
Հարրբան	110,111
Համ դու սիրուն	87
Հա յար: Աղբյուր մի Մըզրա լեռը (Անտունի)	104
Հարսանեկան երգ	91,105
Հարսանեկան երգ աղջիկ տանելուն	92
Հարսանեկան երգ հինայի	92,105
Հարսանեկան. հարսն ու թագավոր երբ տուն կժամանեն.	93
Հարսանեկան նվագեղանակ	105
Հին երգ	96
Հին երգ Ղարիպի վրա	96
Հով աղա, սարեր ջան	88,118
Հոտելլո ջան	71
Չիզ տո, ջաշի	109
Ղաշանգ է	112
Ղարիբ եմ, նոր եմ եկել	80
Ղարսա բերդը բլեր է	87
ճոր:պար	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 թացվել սարի լալեն	68,89
Շորորա, Սալաթ	121
Շուշուն ելեր կերթեր եզին	129
Ողթ	103
Որդին ասաց	110
Պարերգ թարեկենդանի	93
Պարերգ գատկի	93
Պարտեզումը խաղ ես սպում	84
Պեզերկյանն իջեր է խանը	95
Պուճուր աղջիկ, մի թփր	74
Ջան, յարո ջան, թո սավդեն	80
Ջան, նագանի	74
Ջրդարով ջուր ա գալի	82
Սարեն կուգա 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 դերոյի գուլը	79
Տարան ևուբարս, տարան	122
Տո գեշ կնիկ	126
Ունջիմար, յար, յար	84
Քաշ հարեն հարսանեկան	92
Քեզի տնիմք 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
Չայնանիչերի համակարգչ. շարվածք
Գ. Գյողակյան
Տեխն. խմբագիր
Վ. Խաչատրյան

ԴԴ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
«ՏԻԳՐԱՆ ՄԵԾ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅԱՆ ՏՊԱՐԱՆ