

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ

**«ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ»
ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ**

Երաժշտագիտություն - 2

ШИРАКСКИЙ ЦЕНТР АРМЕНОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ НАН РА

«АРМЕНОВЕДЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ»

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Музыковедение - 2

SHIRAK CENTRE FOR ARMENOLOGICAL STUDIES
NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES REPUBLIC OF ARMENIA

"ARMENOLOGICAL READINGS"
COLLECTION OF SCIENTIFIC ARTICLES

Musicology - 2

Գյումրի

Гюмри

Gyumri

2 0 2 4

**Հոդվածների ժողովածուն հրատարակության է երաշխավորվել
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի
գիտական խորհրդի 15. 10. 2024թ. նիստի որոշմամբ:**

eISSN 3045-3038

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2

Հրատարակվող հոդվածները գրախոսվել են:

Խմբագրական հանձնախումբ՝ Ս.Հայրապետյան (գլխավոր խմբագիր),
Հ.Հարությունյան, Ծ.Մովսիսյան, Ռ.Աղայան, Հ. Մատիկյան

«Հայագիտական ընթերցումներ»: Գիտական հոդվածների ժողովածու: պրակ 2:
Երաժշտագիտություն: Գյումրի: ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական
հետազոտությունների կենտրոն, 2024 – 227 էջ:

Ժողովածուն ներառում է 2023 թ. հոկտեմբերի 29-ին ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի և ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի համատեղ անցկացված «Ափիկյանական ընթերցումներ. Ավանդական երաժշտության արդի հիմնախնդիրները» հանրապետական 3-րդ գիտաժողովի նյութերը: Ժողովածուն հասցեագրված է հայ ավանդական երաժշտության խնդիրներով զբաղվող մասնագետների և հետաքրքրվողների լայն շրջանակների համար:

eISSN 3045-3038

DOI: 10.52971/3045-3038

© ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, 2024

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Գայանե Միրզոյան

Կենդանի վկան որպես թափառող կերպար Խորհրդային Միության
անկման և ծաղկման շրջանում և հետխորհրդային
ժամանակաշրջանում.....7

Անահիտ Մանվելյան

Ազատ Շիշյան. Գործի նվիրյալը15

Աննա Հովհաննիսյան

Երվանդ Երկանյանի խմբերգերը՝ նվիրված
Հայոց Մեծ Եղեռնի 100-ամյա տարելիցին.....26

Ռիտա Ադայան, Գեղանուշ Պարսյանց

Արցախի երաժշտական մշակույթի պատմության էջերից
(առաջին մաս).....50

Հասմիկ Հարությունյան

Հայ միջնադարյան գուսանական արվեստի
մի քանի բնորոշիչների շուրջ74

Նվարդ Ա. Եղոյան, Մանուշ Երեմյան

Արցախի երկու պարեղանակ՝ ինքնուս երգահան,
թառառար Սերգեյ Մովսիսյանից.....91

Լուսինե Պետրոսյան

«Երի, երի յանդըմ» ժողովրդական երգի սոցիալ-տնտեսական
հենքի մասին.....120

Անահիտ Ղարիբյան

Էդուարդ Փաշինյան. «Երկու պոեմ» դաշնամուրի համար.....132

Հասմիկ Մատիկյան

Մոկսի Հարսանեկան երգերի բնութագիրը
(Հովսեփ Օրբելու գրառումների համապատկերում)148

Անի Ասատրյան

Գեորգի Տիգրանովը Ա. Խաչատրյանի բալետներում
հումանիստական գաղափարների արտահայտման մասին.....157

Կարինե Սահակյան, Ռոզա Հովհաննիսյան

«Դատարկված բնի» համախտանիշ ունեցող ընտանիքներ
(Էթնոհոգեբանական ուսումնասիրություն).....167

Արմենուհի Սարգսյան

Էթնոհոգեբանական մեթոդաբանության որոշ խնդիրների շուրջ.....185

Ռիտա Աղայան, Սոֆյա Խաչատրյան

Ալինա Փահլեվանյան. ֆոլկլորագիտական
որոնումների խաչուղիներում.....206

C o n t e n t s

Gayane Mirzoyan

The Living Witness as a Wanderer Throughout the Rise and Fall of the Soviet Union and in the Post-Soviet Era Komitas String Quartet – 100.....7

Anahit Manvelyan

Azat Shishyan: Devoted to Work.....15

Anna Hovhannisyan

Yervand Yerkanyan's Choruses Dedicated to the 100th Anniversary of Armenian Genocide26

Rita Aghayan, Geghanush Parsyants

From the Pages of the History of Musical Culture of Artsakh (First Part).....50

Hasmik Harutyunyan

Some Features of Armenian Medieval Gusan Art.....74

Nvard Yeghoyan, Manush Yeremyan

Two Styles of Artsakh: Myself Singer, By Tarist Sergey Movsisyan.....91

Lusine Petrosyan

On the Socio-Economic Basis of the Armenian Song-Dance “Yeri, Yeri Yandom”120

Anahit Gharibyan

Eduard Pashinyan. "Two Poems" For Pianos.....132

Hasmik Matikyan

The Characteristics Of Moks Wedding Songs (In The Context Of Hovsep Orbeli’s Folk Material).....148

Ani Asatryan

George Tigranov on the Expression of Humanistic Ideas in A. Khachatryan's Ballets157

Karine Sahakyan, Roza Hovhannisyan

Families Experiencing the “Empty Nest” Syndrome (An Ethnopsychological Study)167

Armenuhi Sargsyan

On Some Problems of the Methodology of Ethnopsychology.....185

Rita Aghayan, Sofia Khachatryan

Alina Pahlevanyan: At the Crossroads of Folklore Searches.....206

С о д е р ж а н и е

Гаяне Мирзоян

Живой свидетель как странствующий образ
подения и расцвета Советского Союза и постсоветского периода.....7

Анаит Манвелян

Азат Шишян: преданный делу.....15

Анна Оганесян

Хоры Ерванда Еркяна, посвященные 100-ней годовщине Геноцида Армян....26

Рита Агаян, Гегануш Парсянц

Страницы музыкальной истории Арцаха.....50

Асмик Арутюнян

Некоторые особенности армянского средневекового гусанского искусства74

Нвард Егоян, Мануш Еремян

Два наигриша Арцаха: Самаучка, тарист Сергей Мовсисян.....91

Лусине Петросян

О социально-экономическом сновании армянской
народной песнопляски «Ери, ери яндым»120

Анаит Гарибян

Эдуард Пашинян: «Две поэмы» для фортепиано.....132

Асмик Матикян

Характеристика свадебных песен Мокса (на основе заметок оера орбели).....148

Ани Асатрян

Георгий тигранов о выражении гуманистических идей в
балетах А.Хачатряна157

Карине Саакян, Роза Оганнисян

Семьи с синдромом «Пустого гнезда»
(этнопсихологическое исследование)167

Арменуи Саргсян

О некоторых проблемах методологии этнопсихологии185

Рита Агаян, Софья Хачатрян

Алина Пахлеванян: На перекрестке Фольклористических исканий.....206

THE LIVING WITNESS AS A WANDERER THROUGHOUT
THE RISE AND FALL OF THE SOVIET UNION AND IN
THE POST-SOVIET ERA

Komitas String Quartet – 100

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-7

Gayane Mirzoyan

University of Music and Performing Arts Vienna

Abstract

Established in 1924 at the initiative of four students of Armenian descent at Moscow Conservatory, Komitas String Quartet is one of the oldest chamber ensembles. All the founding members of the ensemble were born and raised outside of Armenia, meaning they originate from Armenian families in the Diaspora. In spite of this, they identify with the Armenian cultural heritage.

The strong sense of identity was crucial for the significance of music in the contexts of the Diaspora to establish the string quartet with the exceptional students of Armenian descent, who identified with the musical heritage of Komitas.

Key words: *Komitas String Quartet, Diaspora, Tradition, National Identity*

**ԿԵՆԴԱՆԻ ՎԿԱՆ ՈՐՊԵՍ ԹԱՓԱՌՈՂ ԿԵՐՊԱՐ
ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՄԻՈՒԹՅԱՆ ԱՆԿՄԱՆ ԵՎ ԾԱՂԿՄԱՆ
ՇՐՋԱՆՈՒՄ ԵՎ ՀԵՏԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ**

Գայանե Միրզոյան

Վիեննայի երաժշտության և կատարողական
արվեստների համալսարան

Ամփոփում

Մոսկվայի կոնսերվատորիայի հայազգի չորս ուսանողների նախաձեռնությամբ 1924 թվականին ստեղծված Կոմիտասի անվան լարային քառյակը ամենահին կամերային անսամբլներից է: Համույթի բոլոր հիմնադիրները ծնվել և մեծացել են Հայաստանից դուրս, այսինքն՝ սերում են սփյուռքի հայ ընտանիքներից: Չնայած դրան, նրանք իրենց նույնացնում են հայկական մշակութային ժառանգության հետ:

Ինքնության ուժեղ զգացումը չափազանց կարևոր էր սփյուռքի մշակութային համատեքստում հատկապես պրոֆեսիոնալ երաժշտության ասպարեզում, ինչը թույլ տվեց ստեղծել լարային քառյակ՝ հայկական ծագումով նշանավոր ուսանողների ուժերով, որոնք իրենց նույնացնում էին Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության հետ:

Բանալի բառեր. *Կոմիտասի անվան լարային քառյակ, սփյուռք, ավանդույթ, ազգային ինքնություն*

ЖИВОЙ СВИДЕТЕЛЬ КАК СТРАНСТВУЮЩИЙ ОБРАЗ ПОДЕНИЯ И РАСЦВЕТА СОВЕТСКОГО СОЮЗА И ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Гаяне Мирзоян

Венский университет музыки и исполнительских искусств

Аннотация

Струнный квартет имени Комитаса, созданный в 1924 году по инициативе четырех студентов армянского происхождения Московской консерватории, является одним из старейших камерных ансамблей. Все основатели ансамбля родились и выросли за пределами Армении, то есть они происходят из армянских семей в диаспоре. Несмотря на это, они отождествляют себя с армянским культурным наследием.

Сильное чувство идентичности имело решающее значение для значимости музыки в контексте культуры диаспоры, что позволило создать струнный квартет с выдающимися студентами армянского происхождения, которые отождествляли себя с музыкальным наследием Комитаса.

Ключевые слова: *Струнный квартет имени Комитаса, диаспора, традиция, национальная идентичность.*

String quartets predominantly bear the names of particular composers, in the general works of whom the genre of the quartet has a special meaning, such as the Haydn Quartet, Beethoven Quartet or Shostakovich Quartet. However, this does not apply to Komitas String Quartet because there is not a single work in Komitas oeuvre that was

composed by him for a string quartet. Sergey Aslamazyan (co-founder, cellist of Quartet from 1924 to 1968) established a connection for himself and composed the 14 Miniatures for string quartet by using the Melodies of Komitas, as a “business card” of the ensemble. With this, the meaning of the music of Komitas can be disseminated further, and there would be a possibility to know more about his music outside of Armenia through a string ensemble. Thus, these 14 Armenian Miniatures - devoted to the music transcriptions of Komitas - serve as one of the first examples of the string quartet genre in the history of Armenian chamber music.

“Armenian folk miniatures by Komitas-Aslamazyan, small treasures from Armenian folk music arranged for string quartet; Songs and dances in an unexpected abundance of magical melodies and rhythms, a small ‘bouquet’ of exquisite ‘blossoms’ that the listeners couldn’t get enough of.”¹

The Komitas-Aslamazyan Miniatures are considered a footing for the ensemble and a special feature of its individuality. It is safe to, that Aslamazyan is the founder of the Armenian quartet ‘literature’. The Miniatures are not simply arrangements of Armenian folk melodies, but new works based on folk themes in which he showed his skill and knowledge. He referred to the potential of string instruments for expressing, the principles of composition and the instrumental-technical means of the 20th century. Aslamazyan had already gained significant experience before taking on the responsibility of referring to Komitas’ compositions.

Besides its standard repertoire, this Quartet has presented numerous new works of Soviet composers. In addition, the Quartet’s activities have

¹ Kleiter H. Art. „Überraschungen aus Armenien“, Nassauische Neue Presse, 24.11.1986.

inspired Armenian composers and promoted the development and propagation of Armenian quartet music.

The history of the 100-year-old Quartet is divided into two major phases: Avet Gabrielyan -Era and Eduard Tadevosyan-Era.

There was a regular change of musicians within the Quartet, a number of second violinists, violists and cellists came to replace each other. It is also unique in that it has had only two first violinists in its century-long history, including Avet Gabrielyan (1924 – 1976) and Edward Tadevosyan (1976 – present). However, the careers of Gabrielyan and Tadevosyan can also be divided into two periods.

For Avet Gabrielyan, who played a major role in the establishment of the ensemble, the first phase can be considered as the period starting from the formation of the Quartet and ending in the year of Joseph Stalin's death (1953), a period when touring was a taboo for Soviet musicians. The second phase can be considered as the period starting from 1953 and ending in 1976 when gradual de-Stalinization took place; it marked the start of a period in which the members of the Quartet got the opportunity to consider forging a career abroad. A. Gabrielyan worked as a primarius of the Komitas String Quartet for a total of 52 years. The path of Eduard Tadevosyan covers two more different historical phases: from 1976 to 1991 (collapse of the Soviet Union), from 1991 to present. E. Tadevosyan has been a member of the Quartet for almost 55 years (6 of which as the 2nd violinist of the ensemble from 1970 to 1976). With Tadevosyan, the Komitas Quartet moved its main residence from Moscow to Yerevan and started working there as a "quartet in residence", which played a decisive role in further development and the international reputation of Armenian chamber music. Eduard Tadevosyan, former student of the legendary Leonid Kogan (1924-1982), serves as the most important bridge between the two great historical phases of the

activities that the Quartet has carried out over the past century. This bridge plays a crucial role in preserving various experiences and traditions and passing them on to the next generations, including the choice of repertoire, performance style, etc.

The important topic of working towards gender equality in the modern world was also in the focus of Komitas String Quartet. For example, just 155 years after its foundation, the world-famous Vienna Philharmonic Orchestra (founded in 1842) included women musicians in its ranks starting from 1997.¹

Thus, in the 86th year of its existence, the Komitas String Quartet received a "new look" when a woman appeared in the ensemble for the first time, and that woman was violinist Suzi Yeritsyan (2nd violin since 2008), then Hasmik Vardanyan (cellist from 2010 to 2017) and cellist Angela Sargsyan (since 2017).

The Quartet experienced very difficult times. The collapse of the Soviet Union led to the termination of the *Armconcert* institution, which played the most important role in Soviet Armenia in terms of organizing the 'import' and 'export' of musicians. The radical political and social changes (starting from 1988 - the isolation and blockade, the Nagorno-Karabakh war, the big earthquake, and finally the collapse of the Soviet Union in 1991) also determined the future of the ensemble. The Quartet was on the verge of extinction, but E. Tadevosyan and other musicians of the ensemble have tried very hard to overcome this obstacle.

Throughout its history, the Quartet has promoted the creation and development of Armenian chamber music, especially the works of the string quartet genre. It has been the source of motivation for many

¹ Jackes F. *All white on the night: Why does the world-famous Vienna Philharmonic feature so few women and ethnic minorities?* In: *The Independent*. 4. März 2010.

Armenian composers (Vardan Adjemyan, Artemi Ayvazyan, Arno Babajanyan, Alexander Harutyunyan, Eduard Hayrapetyan, Edgar Hovhannisyan, Adam Khudoyan, Edvard Mirzoyan, Ghazaros Saryan, Haro Stepanyan, Levon Chaushyan, Arzas Voskanyan, Suren Zakaryan etc.). The history of the ensemble is unique not only in the history of Armenian chamber music, but also worldwide.

Thus, let's recap the most important points related to the meaning of the Komitas String Quartet:

a. The Quartet is the first, the oldest and most long-standing string quartet in the history of Armenian performing arts.

b. Komitas String Quartet was the one that established and developed chamber music, especially the quartet genre, in the history of Armenian music. New works were composed, and members of the Quartet were the first to perform them.

c. The Quartet has been one of the ensembles that best interprets the world's rich quartet heritage in Armenia and in all parts of the former USSR.

d. Komitas Quartet was the first ensemble in the USSR, which, after Stalin's death, received permission to perform outside the borders of the USSR for the first time.

e. It played a major role in the Soviet Union in the sense that its existence helped lead to the formation of other string quartets, and one of those string quartets is the famous Borodin String Quartet, which was established 21 years after the foundation of Komitas String Quartet in the chamber music class of Mikhail Teryan at Moscow Conservatory (at the time, Mikhail Teryan was a violist of Komitas Quartet). In 1966, Shostakovich Quartet was founded in the chamber music class of Rafael Davidyan at Moscow Conservatory as well (Rafael Davidyan served as the second violinist of the Quartet (1947-1970)).

f. Rafael Davidyan published string quartet biographical, teaching and methodical works, and in this way, he helped bring together the Interpreter and the Scientist within one person, which is also a unique phenomenon.

g. The Quartet produced many historically valuable recordings.

In terms of geography, Komitas String Quartet has given concerts in more than 50 countries around the world.

Current members of the Quartet

Eduard Tadevosyan, 2nd Violin (1970-1976), 1st violin (since 1976)

Syuzi Yeritsyan, 2nd violin (since 2008)

Aleksandr Kosemyan, viola (since 1990)

Angela Sargsyan, cello (since 2017)

References

1. Kleiter H. Art. „Überraschungen aus Armenien“, Nassauische Neue Presse, 24.11.1986.
2. Jackes F. All white on the night: Why does the world-famous Vienna Philharmonic feature so few women and ethnic minorities? In: The Independent. 4. März 2010.

ԱԶԱՏ ՇԻՇՅԱՆ. ԳՈՐԾԻ ՆՎԻՐՅԱԼԸ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-15

Անահիտ Մանվելյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

Ամփոփում

Կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտահասարակական գործիչ Ազատ Շիշյանը այդպիսի մի վառ հետք է թողել Լենինականի երաժշտական կյանքում: Այստեղ նա կայացել է որպես կոմպոզիտոր, ապա տքնաջան աշխատել է պրոֆեսիոնալ երաժիշտների միջնակարգ մասնագիտական կրթության ասպարեզում: Միաժամանակ նա հանդես է եկել երաժշտահասարակական գործունեությամբ՝ ի շահ հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության բարգավաճման:

Նա չի հորինել հատուկ լեզու, որը պահանջում է ընկալման առանձնահատուկ վարպետություն: Կոմպոզիտորի հորինվածքները աչքի չեն ընկնում զարդարականությամբ ու շքեղությամբ: Այստեղ ամեն ինչ պարզ է, մեղեդահյուս ու բնական, իսկ ունկնդրին նա գրավում է անկեղծությամբ ու անմիջականությամբ:

Բանալի բառեր. *Ազատ Շիշյան, կոմպոզիտոր, ստեղծագործություն, մանկավարժություն, հասարակական գործունեություն:*

AZAT SHISHYAN: DEVOTED TO WORK

Anahit Manvelyan

Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas

Abstract

Composer, educator, and music and social activist Azat Shishyan left such a bright mark on the musical life of Leninakan. Here he established himself as a composer, then worked hard in the field of secondary vocational education for professional musicians. At the same time, he was engaged in music and social activities for the benefit of the prosperity of Armenian professional music.

He did not invent a special language that requires a special mastery of perception. The composer's compositions are not distinguished by their ornateness and splendor. Here everything is simple, melodic and natural, and he captivates the listener with sincerity and directness

Keywords: *Azat Shisyan, composer, creativity, pedagogy, social activity.*

АЗАТ ШИШЯН: ПРЕДАННЫЙ ДЕЛУ

Анаит Манвелян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
имени Комитаса

Аннотация

Яркий след в музыкальной жизни Ленинанкана оставил композитор, педагог, музыкальный и общественный деятель Азат Шишян. Здесь он зарекомендовал себя как композитор, затем много работал в

сфере среднего профессионального образования профессиональных музыкантов. Одновременно он занимался музыкальной и общественной деятельностью на благо процветания армянской профессиональной музыки.

Он не изобрел особого языка, требующего особого мастерства восприятия. Сочинения композитора не отличаются витиеватостью и пышностью. Здесь все просто, мелодично и естественно, и он пленяет слушателя искренностью и непосредственностью.

Ключевые слова: *Азат Шишян, композитор, творчество, педагогика, общественная деятельность.*

Նախաբան

Հայ երաժշտության պատմության մեջ յուրահատուկ հետք են թողել անհատներ, որոնց ստեղծագործությունն ու գործը մասնագիտական բարձր կոչումի և բացառիկ նվիրումի փայլուն դրսևորումներ են:

Նրա ստեղծագործական ժառանգությունը շատ մեծ է ու բազմաժանր: Այստեղ կան չորս սիմֆոնիաներ, օպերա, բալետ, վոկալ-սիմֆոնիկ, կամերային, խմբերգային ստեղծագործություններ, երգեր և ռոմանսներ, երաժշտություն դրամատիկական ներկայացումների և ստեղծագործություններ երեխաների համար: Սրանցից յուրաքանչյուրին նա տվել է իր հոգու մասնիկը՝ խորապես արտահայտելով կյանքի ու իրականության մասին իր անհատական վերաբերմունքը:

Ա. Շիրյանի երաժշտական աշխարհը ձևավորվել է Կոմիտասի անունով ու գործով՝ մեծ վարպետի ստեղծագործությունն իմաստավորելով իբրև հայ երաժշտական արվեստի գագաթնային նվաճում՝ կյանքի ոգին հարստացնող և հումանիզմի գաղափարներ կրող խորապես մարդկային արվեստ: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական մղումները միանգամայն որոշակի էին. հետաքրքրություն արդիակա-

նության, պատմության, բանահյուսության, ինչպես նաև մարդու ներաշխարհի թեմաների ու գաղափարների նկատմամբ: Հոգով ազգային նրա երաժշտությանը բնորոշ է ինչպես հերոսական պաթոսն ու հոգևոր քնարականությունը, այնպես էլ կենցաղային բնույթն ու վիպականությունը:

Ա. Շիշյանն անցել է կյանքի բարդ ուղի: Նա ապրել է դժվարին, բայց հազեցած ստեղծագործական կյանքով: Ճակատագիրը նրան բազմաթիվ «անակնկալներ» է մատուցել՝ ստալինյան ռեժիմի հասցրած բարոյական հարվածներ, բանտում անցկացրած տարիներ, կենցաղային անսխորթություններ: Այդուհանդերձ, նա երբեք չի կորցրել հետաքրքրությունը ստեղծագործության նկատմամբ: Կյանքի փաստերը վկայում են նրա ահռելի աշխատասիրության, համեստության ու իր հանդեպ մեծ պահանջկոտության մասին:

Ա.Շիշյանը ծնվել է 1912 թվականին, Արևմտյան Հայաստանի Բայբուրտ քաղաքում: Հայոց Մեծ եղեռնի ճիրանների մեջ հայտնվելով, նա մնաց որբ ու փրկվեց հրաշքով: Իր ծննդյան օրը որոշեց նշել ապրիլի 24-ին:

Ա.Շիշյանը մեծացել է Կիպրոսում՝ ամերիկացի միսիոներների կողմից կառուցված մանկատանը, որտեղ երեխաներին սովորեցնում էին իրենց մայրենի լեզուն և երաժշտությունը, ինչը նա սիրեց անկեղծորեն ու անշահախնդիր: Երաժշտության հանդեպ մանկական հետաքրքրության մեջ ոչ պակաս դեր խաղաց նրա ուսուցիչ Վ.Թեքեյանը, որի ուսանողական նվագախմբում Ազատը նվագում էր ֆլեյտա և կլառնետ:

Կոմպոզիցիայի առաջին ուսուցիչը եղել է Կոմիտասի աշակերտ, ջութակահար և կոմպոզիտոր Բարսեղ Կանաչյանը, որը աշակերտի մեջ սերմանել է աշխատանքի հանդեպ մեծ սեր, բացահայտել է հայ երգի աշխարհն ու հոգևոր խորը բովանդակությունը: Նա երիտասարդ

երաժիշտի հոգում արթնացրել է մեծ ակնածանք Կոմիտասի երաժշտության նկատմամբ: Այս զգացումը նա կրել է իր ողջ կյանքի ընթացքում:

Բացի կոմպոզիցիայից, Բարսեղ Կանաչյանը նրան դասավանդել է նաև երաժշտության տեսություն և դաշնամուր: Պատահական չէ, որ Ա.Շիշյանն իր առաջին ստեղծագործությունը (դաշնամուրային սոնատը) նվիրել է մեծանուն կոմպոզիտորին:

Ա.Շիշյանը Հայաստան է ժամանել 1930 թվականին, իսկ մեկ տարի անց սովորել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի նախապատրաստական բաժնում՝ Լենինգրադի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ Հ.Ստեփանյանի դասարանում, որի ղեկավարությամբ նա գրել է «Տասը մանկական երգ» ձայնի և դաշնամուրի համար, ինչպես նաև սյուիտ՝ ֆլեյտայի, ջութակի, ալտի և թավջութակի համար: Իսկ կոնսերվատորիայի ուսանող Ա.Շիշյանը ուսումնառությունը շարունակել է Ս. Բարիսոդարյանի և Վ. Տալյանի դասարաններում:

Ուսմանը զուգահեռ, շուրջ 4 տարի (1934-1938), Ա.Շիշյանը տեսական առարկաներ է դասավանդել Երևանի երաժշտական ուսումնարանում:

Կոմպոզիտորը շատ բարձր է գնահատել իր ուսուցիչների մեծ ավանդը, հաճախ է հիշել նրանց որպես բացառիկ անհատներ, խորապես գնահատել է նրանց անգնահատելի դերն իր պրոֆեսիոնալիզմի, գեղարվեստական հայացքների և աշխարհայացքի ձևավորման և զարգացման գործում:

Ուսումնառության տարիներին կոմպոզիտորի առաջին ստեղծագործությունները հիացնում են նրա ուսուցիչներին իրենց հորինվածքային բարձր մակարդակով: Դրանց թվում էին երկու ստեղծագործություն հոբոյի համար, «Ստրատոսֆերայի զոհերը» սիմֆոնիկ

պոեմը, խմբերգային ստեղծագործություններ, չորս ինվենցիաներ դաշնամուրի համար, պոլիտներ փողային նվագախմբի և լարային քառյակի համար: Պատահական չէ, որ վերջինը արժանացավ մրցանակի Առաջին հանրապետական պատանեկան օլիմպիադայում:

Ստեղծագործական վառ տաղանդով օժտված երիտասարդը 1936թ. ընդունվեց Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն՝ վայելելով իր գործընկերների անկեղծ համակրանքը: Նրանցից շատերի հետ նա ոչ միայն ստեղծագործական, այլև անձնական ջերմ կապեր էր հաստատել: Կոմպոզիտորը առանձնահատուկ մտերիմ էր Ռ.Աթայանի և Է.Միրզոյանի հետ:

1937 թվականին Ա.Շիշյանը և Ա.Սաթյանը դարձան Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական բաժնի առաջին շրջանավարտները: Ա.Շիշյանի դիպլոմային աշխատանքը Առաջին սիմֆոնիան էր, որը հաջողությամբ կատարվեց Երևանում և Թբիլիսիում՝ Կ.Սարաջևի ղեկավարությամբ:

1938 թվականից Ա.Շիշյանը սկսում է աշխատանքային գործունեությունը Լենինականի Ք.Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանում որպես ուսմասվար և դասավանդում է երաժշտատեսական առարկաներ: Սակայն նրա տարերքը ստեղծագործելն էր: Այս շրջանում արդեն նրա ստեղծագործությունները ձեռք են բերում ավելի վառ կերպարային հստակություն ու անհատականություն՝ անկեղծ քնարականության ընդգծվածությամբ: Ակնհայտ էր նաև մեծածավալ կտավների նկատմամբ հետաքրքրությունը: Հարազատ ժողովրդի պատմության հերոսական էջերը, պատմական անցյալն ու շրջակա կյանքի առօրյան՝ սրանք էին կոմպոզիտորին հուզող թեմաները:

Ա. Շիշյանի կյանքում ճակատագրական դարձավ 1940 թվականը, երբ նա դարձավ ստալինյան բռնաճնշումների զոհերից մեկը: Դա-

Ժան պայմաններում մի քանի տարի բանտարկվելուց հետո կոմպոզիտորը աքսորվեց Ուրալ, բայց նույնիսկ այնտեղ նրա կյանքում չկար մի օր, որը չնշանավորվեր ստեղծագործական աշխատանքով: Աքսորավայրում նա կազմակերպում է նվագախումբ, հավաքում երգչախումբ և համերգներով հանդես է գալիս բռնադատված ռեժիսոր Ի. Լեոնովի հետ, բեմադրում է Ա. Լիսենկոյի «Նատալկա - Պոլտավկա» օպերան:

1953 թվականին Ա.Շիշյանը վերադառնում է հայրենի քաղաք՝ ստեղծագործելու և աշխատելու: Մեկը մյուսի հետևից ծնվում են նրա Երկրորդ, Երրորդ և Չորրորդ սիմֆոնիաները, «Օհան և Զմրուխտ» օպերան, «Շիրակ» սիմֆոնիկ պատկերները, «Կոմիտաս», «Լիլիթ», «Արմենուհի» սիմֆոնիկ պոեմները, «Լիլիթ» բալետային պոլիսը, «Անմահության մայրուղի» կանտատը՝ նվիրված ԲՍՄ-ի կառուցողներին, խմբերգային ստեղծագործություններ և ռոմանսներ՝ Գ.Մահարու, Ս.Կապուտիկյանի, Հ.Շիրազի, Շ.Թորոսյանի, Կ.Գրիգորյանի և Կ.Հարությունյանի խոսքերով:

Այստեղ բացահայտվեցին նրա տաղանդի լավագույն գծերը՝ քնարականությունը, բանաստեղծականությունը, գունապատկերների առանձնահատկությունները նույնականացնելու և ժողովրդական երգի երաժշտական կառուցվածքում ստեղծագործորեն օգտագործելու կարողությունը:¹

Կոմպոզիտորի կամերային-քնարական շնորհը հատկապես բացահայտվեց երեխաների համար գրված ստեղծագործություններում, որոնցից նշանավորներն էին երեսուներկու դաշնամուրային պիեսները, քսանհինգ մանկական երգերն ու կանտոները, բազմաթիվ

¹ Айрапетян Н. Композитор Азат Шишян. “Музыкальная Армения”, вып.1, Ереван, 2023, стр.

խմբերգեր: Այս ստեղծագործությունները հիացնում են ձևի նրբազգացողությամբ, հումորով, կենսուրախությամբ և ամենագլխավորը՝ իրենց աշխարհընկալման անաղարտությամբ:

Լինելով թատերական արվեստի կրքոտ երկրպագու՝ Ա.Շիշյանը եռանդով աշխատում և համագործակցում է Լենինականի Ա.Մռավյանի անվան դրամատիկական թատրոնի տնօրեն Վարդան Աճեմյանի հետ: Կոմպոզիտորը գրել է երաժշտություն «Վարազդատ», «Ավագակներ», «Ժայռը», «Սևիլիայի աստղ» և այլն պիեսների համար:

Կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը ժողովրդական արվեստի նկատմամբ դրսևորվում էր ոչ միայն ժողովրդական երգերի ուսումնասիրությամբ և դրանց առանձնահատկությունների ստեղծագործական կիրառմամբ, այլև ժամանակակից աշուղների ստեղծագործությունների հավաքագրմամբ և հրատարակմամբ: Այս առումով առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում աշուղ Իգիթի երգերի ժողովածուն, որն ընդգրկում է 38 երգ:

Նրա ստեղծած գործերից մի քանիսն արժանացել են հանրապետական մրցանակների: Դրանց թվում են «Խենթ ամբոխը քայլում էր դեպի արևը» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը՝ հիմնված Ե.Չարենցի համանուն պոեմի վրա, «Դեպի արևը» (երրորդ մրցանակ) և «Նրանք անմահ են» (երկրորդ մրցանակ): Այս աշխատանքները նաև տպագրվեցին «Օկտյաբրյոնոկ» ամսագրում:

1978 թվականին նրա «Հուշեր» պիեսը տպագրվել է «Հայ կոմպոզիտորների ջութակի պիեսներ» ժողովածուում, իսկ «Շիրակի գիշերները» երգչախմբային երգը՝ «Հայ կոմպոզիտորների խմբերգեր» ժողովածուում: «Շիրակի գիշերները» երգը ընդգրկվել է նաև «Մելոդիա» ընկերության կողմից թողարկված ձայնապնակի մեջ:

Ա.Շիշյանն օր օրի կերտում էր իր ժամանակի ու իր քաղաքի երաժշտությունը՝ միաժամանակ դասավանդելով, և որպես ուսուցչի

իր նպատակը տեսնում էր ոչ միայն սովորեցնելու, այլև իր աշակերտների հոգում ստեղծագործական միտք ու զգացմունք արթնացնելու, նրանց խրախուսելու մեջ:

Լենինականի երաժշտական ուսումնարանում կոմպոզիտորը դասավանդել է սոլֆեջիոյի, հարմոնիայի և գործիքավորման դասընթացներ: Յուրաքանչյուր ոք, ով ուսանել է նրա դասարանում, մինչ օրս հիշում է, որ նա կարողացել է ոչ միայն մանրակրկիտ ներկայացնել ներդաշնակության մասին ուսմունքը և հմտորեն զարգացնել ուսանողների լսողական ունակությունները, այլև ձևավորել է նրանց աշխարհայացքը: Շատ բարձր է գնահատվել դասավանդման ոլորտում կոմպոզիտորի հաջողությունները նաև պետական մակարդակով: 1963 թվականին կոմպոզիտորին շնորհվել է ՀԽՍՀ վաստակավոր ուսուցչի կոչում:

Հասկանալով երաժշտության բարոյադաստիարակչական դերը, կոմպոզիտորն իր շուրջն է համախմբում կատարողների և երաժշտագետների, որոնք դառնում են քաղաքի հանրակրթական, երաժշտական դպրոցների, արհեստագործական ուսումնարանների և աշխատանքային խմբերի հաճախակի հյուրեր: Էնտուզիաստների թվում էին դաշնակահարներ Ա.Երանոսյանը, Դ.Մելիքյանը, Ն.Օսենսկայան, ջութակահար Ա.Մելնիկովը, երգչուհի Վ.Աթոյանը, երաժշտագետներ Դ.Փանյանը և Ա.Մեքինյանը: Նրանց ելույթները իրադարձություն դարձան Լենինականի մշակութային-հասարակական կյանքում:

Ա.Շիշյանի երաժշտական և հասարակական գործունեությունը մեծապես կապված էր նաև Հայաստանի երգչախմբային ընկերության Լենինականի մասնաճյուղի աշխատանքի հետ, որը նա ղեկավարում էր խմբավար Ք.Երանոսյանը: Կոմպոզիտորն իր փորձառությամբ և հեղինակությամբ նպաստել է Լենինականում այս ստեղծագործական կազմակերպության ազդեցության ոլորտի ընդլայնմանը. Շիշյանը

վարել է Հայաստանի երգչախմբային ընկերության Լենինականում կազմակերպած երգի փառատոները, խմբերգային ստեղծագործությունների մրցույթները, որոնց հաճախ ներկա են եղել Հ.Չեքիջյանը, Օ.Դուրյանը, Ա.Այվազյանը:

Ա.Շիշյանի ներդրումն այս ասպարեզում ուղղակի անգնահատելի էր: Զգալով անձնական պատասխանատվություն երեխաների և երիտասարդների զանգվածային երաժշտական կրթության գործում, կոմպոզիտորը, աշխատանքի մեջ ներգրավելով քաղաքի երաժշտական և միջնակարգ դպրոցները, մատաղ սերնդին ծանոթացրեց երգչախմբային արվեստին: Մեծապես նվիրելով պրոֆեսիոնալ և սիրողական խմբերի հետ աշխատանքին՝ Ա.Շիշյանը մեծապես նպաստեց երաժշտական մշակույթի զարգացմանը:

Ա.Շիշյանի երաժշտահասարակական գործունեությունը դրսևորվել է նաև ուսումնադաստիարակչական աշխատանքում. Լենինականի առաջատար «Բանվոր» թերթի էջերին պարբերաբար հայտնվում են կոմպոզիտորի հոդվածները, որոնք լուսաբանում են քաղաքի երաժշտական կյանքին վերաբերող հարցեր:¹

Ա.Շիշյանը բնավորությամբ մեղմ, բայց կենսական խիստ սկզբունքների տեր և հումորին հակված մարդ էր: Նա այն հազվագյուտ անհատներից էր, որոնք սովորական, դժվարին կեցության մեջ ապրում էին գեղեցիկի մասին երազանքով:

1956 թվականից Լենինականի երաժշտական դպրոցներում ժամանակ առ ժամանակ անցկացվում էին կոմպոզիտորի ստեղծագործական երեկոները (վերջինը՝ 1984թ.): Հպարտության առանձնահատուկ առիթ էր 1969 թվականի հունիսի 17-ին տեղի ունեցած համերգը. դա կոմպոզիտորական բաժնի ուսանողներ Ալիկ Խաչատրյանի և Եր-

¹ Երգչախմբային արվեստի տոն, «Բանվոր», Լենինական, 1972, թ.34:

վանդ Երկանյանի հաշվետու համերգն էր, որի հաջողությունը նա համարեց մանկավարժական ոլորտում ունեցած իր հաջողությունների ճանաչումը:

Ա.Շիշյանի ստեղծագործությունները հնչել են նաև Լենինականում կայացած սիմֆոնիկ երաժշտության ամառային տասնօրյակներին, որոնցում կատարվում էին նաև Գ. Եղիազարյանի, Է. Միրզոյանի, Ա. Հարությունյանի, Ա. Բաբաջանյանի գործերը:¹ 1970 թվականին Երևանում, Կիրովականում և Լենինականում հաջողությամբ կատարվեց «Լենին» կանտատը: Սակայն Ա.Շիշյանի համար ամենանուրախ օրը 1987 թվականի հունիսի 24-ն էր, երբ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախաձեռնությամբ կայացավ նրա ստեղծագործական երեկոն: Այդ օրը Երևանի երաժշտական հանրությունը մեծարեց զարմանալի համեստ, ընկերասեր և աշխատասեր երաժշտին:

Եզրահանգում

Եվ չնայած կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները հազվադեպ էին լսվում մեծ բեմում, նրա որոնումների ինտենսիվությունը այդ պատճառով չէր նվազում: Դրանցով նա ապրեց և դրանով էլ կյանքից հեռացավ շատ լենինականցիների համար բախտորոշ այդ օրը՝ 1988թ. դեկտեմբերի 7-ին՝ դաշնամուրի առջև ստեղծագործելիս:

Կոմպոզիտորի ողբերգականորեն ընդհատված կյանքը յուրօրինակ կերպով մարմնավորվեց նրա սաների ստեղծագործության մեջ: Նա ամբողջ կյանքում պահպանեց հայ դասական երաժշտության հիմնարար ավանդույթները և կյանքի հանդեպ մեծ լավատեսությունը:

¹ Երաժշտական փառատոն, «Բանվոր», Լենինական, 1970, թ.46:

Օգտագործված գրականություն

1. Երաժշտական փառատոն, «Բանվոր», Լենինական, 1970, թ.46:
2. Երգչախմբային արվեստի տոն, «Բանվոր», Լենինական, 1972, թ.34:
3. Айрапетян Н. Композитор Азат Шишян. «Музыкальная Армения», вып.1, Ереван, 2023, стр.

ԵՐՎԱՆԴ ԵՐԿԱՆՅԱՆԻ ԽՄԲԵՐԳԵՐԸ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ՀԱՅՈՑ ՄԵԾ ԵՂԵՌՆԻ 100-ԱՄՅԱ ՏԱՐԵԼԻՑԻՆ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-26

Աննա Հովհաննիսյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ, մագիստրոս

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է Երվանդ Երկանյանի խմբերգերին: Մեր ուշադրության կենտրոնում է Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցին նվիրված խմբերգերի առաջին ժողովածուն, որտեղ գետեղված են Ե. Չարենցի, Հ. Սահյանի, Ռ. Դավոյանի, Ա.Բսա-հակյանի, Մ. Մեծարենցի, Դ. Վարուժանի, Հ. Հովեյանի, Վ. Տերյանի և Ե.Երկանյանի բանաստեղծությունների հիման վրա գրված խմբերգերը: Դիտարկվել են ժողովածուի յուրաքանչյուր խմբերգի երաժշտական արտահայտչամիջոցների՝ կառուցվածքային, ֆակտուրային, հարմոնիկ լեզվի, երգչախմբային կարևորագույն տարրերի, խմբերգային գրելաոճի, ինչպես նաև բանաստեղծական

տեքստի կարևոր բնորոշիչները: Արդյունքում հնարավոր է դարձել Ե.Երկանյանի խմբերգային երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների ընդհանրացումը և արժեվորումը՝ 20-րդ դարի վերջի հայ խմբերգային արվեստի համատեքստում:

Բանալի բառեր՝ Ե.Երկանյան, խմբերգ, Հայոց մեծ եղեռն, բանաստեղծական տեքստ, երաժշտական լեզու, ոճական առանձնահատկություններ

YERVAND YERKANYAN'S CHORUSES DEDICATED TO THE 100TH ANNIVERSARY OF ARMENIAN GENOCIDE

Anna Hovhannisyan

Gyumri branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

The article is dedicated to the choruses of Yervand Yerkanian. The focus of our attention is the first collection of choruses dedicated to the 100th anniversary of the Armenian Genocide, written on basis of Y. Charents', H. Sahyan's, R. Davoyan's, A. Isahakyan's, M. Metsarents', D. Varuzhan's, H. Hoveyan's, and V. Teryan's poems. All the important characteristics of the musical expressions of each chorus in the collection were observed: structural, textural, harmonic language, important choral elements, choral writing style, as well as poetic text. As a result, it became possible to generalize and value the stylistic features of Y. Yerkanian's choral music in the context of Armenian choral art of the end of the 20th century.

Key words: *Y. Yerkanyan, chorus, Armenian Genocide, poetic text, musical language, stylistic features.*

ХОРЫ ЕРВАНДА ЕРКАНЯНА, ПОСВЯЩЕННЫЕ 100-НЕЙ ГОДОВЩИНЕ ГЕНОЦИДА АРМЯН

Анна Оганесян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
им. Комитаса

Аннотация

Статья посвящена хорам Ерванда Еркяняна. В центре нашего внимания – первый сборник хоров, посвященный 100-летию Геноцида армян, где Е. Чаренци, А. Сагиян, Р. Давоян, А. Исаакян, М. Мецаренци, Д. Варужани, Х. Ховеян, В. Хоры написаны на стихи Терьяна и Еркяня. Были рассмотрены музыкальные проявления каждого хора в сборнике: структурный, фактурный, гармонический язык, важнейшие элементы хора, хоровая манера письма, а также важные характеристики литературного текста. В результате стало возможным обобщить и оценить стилистические особенности хоровой музыки Еркяняна в контексте армянского хорового искусства конца XX века.

Ключевые слова: *Ерванд Еркянян, хор, Геноцид армян, поэтический текст, музыкальный язык, стилистические особенности.*

1970–ականներին հայ երաժշտական իրականության մեջ ապարեզ եկավ ընդգծված անհատականությամբ, մեծատաղանդ կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանը, որի ստեղծագործական գործունեության հիմքում ազգային երաժշտությունն է: Այս գործում անգնահա-

տելի է նրա ուսուցիչ Ազատ Շիշյանի դերը, որի շնորհիվ դրսևորվեց մեծ սեր դեպի ազգային երաժշտական մշակույթը և նրա բազմակողմանի ուսումնասիրությունը: Կոմպոզիտոր Երկանյանը հպարտությամբ ասում է. «Ես Կոմիտասի ծոռն եմ, Կոմիտասի աշակերտը»: Կոմիտաս - Բարսեղ Կանաչյան - Ազատ Շիշյան - Երվանդ Երկանյան՝ կոմպոզիտորների այս շղթայի բացահայտումը հետևյալն է՝ Ազատ Շիշյանը եղել է Բարսեղ Կանաչյանի աշակերտը, իսկ Բարսեղ Կանաչյանը՝ Կոմիտասի:

Երկանյանի առաջին ծավալուն գործն էր ***Երեք ժողովրդական երգերի մշակումները կանանց երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար***, որով դրվեց կոմպոզիտորի խմբերգային ժառանգության հիմքը: Լինելով կոմիտասյան ավանդույթների կրողն ու շարունակողը՝ կոմպոզիտորը զգուշորեն է մոտենում ժողովրդական մելոսին՝ պահպանելով նրա անաղարտությունը: 1985թ-ին Երկանյանը ստեղծեց ***«Շատախի երգեր» խմբերգաշարը***՝ գրված Արևմտյան Հայաստանի գավառներից մեկի՝ Շատախի բարբառով: Ժողովրդական երգերի մշակումներից են նաև «Շրջիկ ծիսական երգերը», որոնք նկարագրում են Կաղանդի ծիսական արարողությունը: Երկանյանն այն մշակել է պրոֆեսիոնալ մանկական երգչախմբերի համար՝ բեմականացման հնարավորություններով:

Միջնադարը կոմպոզիտոր Երկանյանի համար ընկալվում է որպես առեղծվածային երևույթ: Իր ստեղծագործական ուղին անցնելիս նա մշտապես փորձել է բացահայտել այդ առեղծվածը: Մա անմիջական կապ ունի կոմպոզիտորի փիլիսոփայության և գեղագիտական հայացքների հետ: Նա մշտապես ձգտել է դեպի լույսը՝ անտեսելով խավարը: Կոմպոզիտորը բարձր է գնահատել մարդկայինի և տիեզերականի հոգևոր կապը՝ ձգտելով հասնել բացառիկ ներդաշնակության:

Դեռևս ուսանողական տարիներից նա մեծ հետաքրքրում է ցուցաբերել հայ միջնադարյան պոեզիայի և հայ հոգևոր երաժշտության նկատմամբ: Առավել արժեքավոր են շարականների բազմաձայն մշակումները՝ գրված իգական երգչախմբի համար: Երկանյանը անդրադարձել է Մեսրոպ Մաշտոցի, Մովսես Խորենացու, Բարսեղ Ճոնի, Գրիգոր Մագիստրոսի, Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու և այլոց շարականներին և դրանք վերակերտել է որպես խմբերգեր իգական երգչախմբի համար: Ինչպես նշում է երաժշտագետ Աննա Արևշատյանը. «Թերևս հայ կոմպոզիտորներից և ոչ մեկն այդքան հետևողական չի եղել մեր միջնադարյան մոնոդիկ երգարվեստի ողջ արտահայտչական զինանոցը կիրառելու մեջ, ստեղծագործաբար զարգացնելով կոմիտասյան ավանդույթները և դարձնելով դրանք սեփական ոճի անքակտելի մի մասը, ինչպես դա արել է Ե. Երկանյանը»:

Ուշագրավ են սաղմոսները՝ գրված խառը երգչախմբի համար (50, 67, 150): Կոմպոզիտորի համար հոգեհարազատ են նաև մեծակերտ օրատորիալ-կանտատային ժանրերը: 1995թ-ին Բեյրութում նա ավարտեց «Ավագ շաբաթ» օրատորիան, որը նվիրեց Ավետ Տերտերյանի հիշատակին: Որպես մոնումենտալ գործեր կարող ենք նշել «Ողբ Երեմիա մարգարեի» կանտատը, «Հայտնություն ըստ Հովհաննոս» օրատորիան, «Օգոստինոսի խոստովանությունը» կանտատը, «Եռաձայն պատարագ» օրատորիան:

Խմբերգային երաժշտության դերը կարևորվեց նաև Երկանյանի սիմֆոնիկ արվեստում: Ստեղծվեցին այսպես կոչված «խմբերգային սիմֆոնիաներ»:

Երկրորդ սիմֆոնիան՝ «Հայկ և Բելը», հանդես եկավ որպես ծրագրային սիմֆոնիզմի և օրատորիալ-կանտատային ժանրի սինթեզ: Դանիել Վարուժանի խոսքերով գրված «Նավասարդ» խմբերգա-

յին պոեմի հիման վրա կոմպոզիտորը ստեղծեց «Ձայն նահատակաց» սիմֆոնիա-օրատորիան՝ նվիրված Հայոց Մեծ Եղեռնին: Առանձնահատուկ է Երկանյանի հետաքրքրությունը հին հունական մշակույթի՝ դիցաբանության և փիլիսոփայության նկատմամբ: Ինչպես նշում է երաժշտագետ Մարգարիտա Ռուխկյանը. «Հունական թեմատիկան Երկանյանի արվեստում ծավալվում է ինչպես ռեֆրեն»: Ուշագրավ է «Ագորա» («Agora») խմբերգը, որը բառային տեքստ չունի: Այն հիմնված է հունական փիլիսոփայությունից ծնված «Ծանիր զքեզ» արտահայտության վրա: Իսկ «Ագորա» նշանակում է հրապարակ, որտեղ մարդկանց թույլատրվում է ազատ արտահայտել իրենց մտքերը: Բացի հոգևոր և ժողովրդական բազմաձայն մշակումներից Երկանյանը գրել է նաև հեղինակային խմբերգեր հայ ժամանակակից պոետների բանաստեղծություններով: 1985թ-ին գրվեց երկու խմբերգաշար Վահագն Դավթյանի՝ «Տխուրացա Միրհավ», «Ակնթարթ», «Օրհնյալ լինես դու», «Գարուն» և Վահան Տերյանի՝ «Երագներ իմ փութանցիկ», «Մշուշի միջից», «Աշուն է», «Տխրություն» բանաստեղծություններով:

Երկանյանը մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերեց 20-րդ դարի երաժշտական նորագույն տեխնոլոգիաների նկատմամբ՝ հավատարիմ մնալով ազգային երաժշտության ավանդույթներին: Մակայն մի բան է, երբ ժամանակակից երաժշտական տեխնոլոգիաները կիրառվում են գործիքային երաժշտության մեջ, բոլորովին այլ՝ երբ կոմպոզիտորը աշխատում է մարդկային ձայների հետ: Այս դեպքում պետք է հաշվի առնել մարդկային ձայնարտադրության հնարավորություններն ու նրբությունները, հասանելի խմբերգային գրելաճը: Սա բարդացնում է ն՝ կոմպոզիտորի, և՛ խմբավարի աշխատանքը: Ավանդական ձայնակարգերից դուրս երաժշտամտածողության և սոնորային

երաժշտության լավագույն դրսևորումներից է «Միբիուս» վոկալիզը՝ գրված կանանց ակապելլա երգչախմբի համար:

Խմբերգն, ըստ երաժշտագետ Ռիտա Աղայանի, ամբողջությամբ հենված է սոնորային ձայնարտաբերման հնարքների կիրառության վրա:

Մեր աշխատանքի երկրորդ գլխում անդրադառնալով Ե.Երկանյանի խմբերգերի բանաստեղծական և երաժշտական լեզվի բնորոշիչներին, ներկայացնում ենք հինգ խմբերգաշարերի և յոթ առանձին խմբերգերի երաժշտախոսքային արտահայտչամիջոցների վերլուծությունը:

Նշենք, որ այս խմբերգերը գրվել են 1980-ից 2012 թվականն ընկած ժամանակամիջոցում և կոմպոզիտորի մտահղացմամբ գետեղվել են մեկ ժողովածուի մեջ, որը նա անվանել է Գիրք և նվիրել է Հայոց Մեծ եղեռնի 100-ամյա տարելիցին, բնականաբար, ընդհանրացնելով խմբերգերի հուզական, կերպարային հորինվածքային առանձնահատկությունները:

Կոմպոզիտոր Երկանյանն ասում է. «Ստեղծագործության ներշնչումը գալիս է պոեզիայից», հետևաբար, կոմպոզիտորը նախընտրում է այնպիսի բանաստեղծություններ, որոնք իրենց հնչեղությամբ, տաղաչափությամբ և երաժշտականությամբ ոգեշնչում են իրեն: Կարելի է նկատել, որ կոմպոզիտորն ընտրել է «ամենաերգվող» բանաստեղծներին: Ե.Երկանյանի երաժշտությունը արձագանքում է բանաստեղծության ամեն մի խոսքին, կերպարների հոգեվիճակների փոփոխությանը: Նրա խմբերգերում խոսքն ու երաժշտությունը միաձուլված են՝ երաժշտությունը ապրեցնում է բանաստեղծությանը՝ բանաստեղծությունը՝ երաժշտությանը: Այսպիսով, Ե. Երկանյանի խմբերգերը խոսքի և երաժշտության կատարյալ միասնություն են:

Կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանն իր ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում դիմել է հայ դասականների պոեզիային: «Խմբերգեր. Գիրք I» ժողովածուում զետեղված են 5 խմբերգաշարեր և 7 առանձին խմբերգեր, որոնք գրված են Ե. Չարենցի, Հ. Սահյանի, Ռ. Դավոյանի, Մ. Մեծարենցի, Ա. Իսահակյանի, Դ. Վարուժանի, Վ. Տերյանի, Հ. Հովեյանի և Ե. Երկանյանի բանաստեղծություններով: Կոմպոզիտորն ասում է. «Ստեղծագործության ոգեշնչումը գալիս է պոեզիայից», հետևաբար, Երկանյանի համար նախընտրելի են այն բանաստեղծությունները, որոնք իրենց հնչեղությամբ, կառուցվածքով, տաղաչափությամբ և երաժշտականությամբ ոգեշնչել են իրեն: Անշուշտ, երաժշտական կերպարները ծնվում են կոմպոզիտորի անհատական երևակայության արդյունքում, այնուամենայնիվ դրանք ազդված են բանաստեղծական կերպարներից: Կոմպոզիտորը նախապատվություն է տալիս քնարահոգեբանական, հայրենասիրական, քնարաքնապատկերային կերպարներին:

Առաջին խմբերգաշարը կոչվում է «Մերձիմահ երգեր»: Ե. Չարենցն այս բանաստեղծությունները գրել է կյանքի վերջին տարիներին, այդ պատճառով Երկանյանը խբերգաշարը անվանել է «Մերձիմահ երգեր»: Առաջին խմբերգը՝ «Նավզիկեն», գրված է Չարենցի համանուն պոեմի հիման վրա: Պոեմը բնութագրվում քնարական է: «Նավզիկեն» Չարենցի սիրո իդեալի անվերջանալի որոնման պատմությունն է: Չարենցը ներկայացնում է իր ամբողջ կյանքում որոնած, բայց այդպես էլ չգտած «Նավզիկեի» կերպարը: Բանաստեղծությունը շատ պատկերավոր է, անգամ առաջին տողերից Չարենցը նկարագրում է իր կարոտն ու սերը «Նավզիկեի» նկատմամբ.

Նայադների՝ նման, Նայադների՝ նման,

Կարոտներիս ձայնով կանչեց նա ինձ...

«Իմ լերան աղոթքը»՝ «Հայր մերն» է, որտեղ Չարենցը Քրիստոսի նման իր վերջին աղոթքն է հղում՝ ամփոփելով իր ապրած ողբերգական կյանքը: Բանաստեղծությունն իր մեջ պարունակում է հուսահատություն և ցավ կորուստների համար և զուգահեռ՝ իր շնորհակալությունն է հայտնում Աստծուն՝ «իրեն լիաբուռ ձոնած շնորհների համար»:

Բանաստեղծության մեջ Երկանյանը փոխում է բառերի հերթականությունը՝ պահպանելով իմաստային բովանդակությունը:

Չարենցի անձնական կյանքի ողբերգությունն իր արտացոլումը գտավ «Միջնադարյան կացին» բանաստեղծության մեջ, որը գրվել է 1937-ին, բանտում: Բանաստեղծի լավատեսական սպասումները «գլխատվում» են «միջնադարյան կացնի զարկից»: Բանաստեղծության մեջ «արյուն», «մորթոտված գլուխներ», «մահաբեր» բառերը մարմնավորում են ահասարսուռ դահիճի կերպարը: Չարենցն իր բախտը նույնացնում է «մորթոտված արեգակների» ճակատագրին՝ «ձեր բախտակից պոետը», իսկ «մորթոտված արեգակը» հայրենիքի կերպարն է: Պոետը ցավալիորեն հաստատում է, որ գլխատվելու հոգեվիճակը մշտապես առկա է ազգային հոգեբանության մեջ: Հետաքրքիր է «Այս աշունը այնպես անցավ» բանաստեղծության ձևն ու կառուցվածքը: Ամեն մի տունը բաղկացած է երեք տողից: Առաջին հայացքից այս խմբերգը ընկալվում է որպես քնարական շեղում՝ խմբերգաշարի ողբերգական ընկալումից անցում դեպի քնարականություն: Սակայն «մահվան տեսիլը» հայտնվում է նաև այս բանաստեղծության մեջ՝ «իմ կյանքն է տագնապում մերձիմահ»:

Խմբերգային գրելառձում նկատվում են բանաստեղծական տողերի կրկնություններ, որոնք բխում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտահղացումից: Խմբերգաշարը եզրափակվում է «**Requiem aeternam**» ստեղծագործությամբ: Սա ծավալուն պոեմ է (141 ութնյակ,

1128 տող)՝ գրված Կոմիտասի հիշատակին: Պոեմը գրվել է 1936թ-ին՝ Կոմիտասի աճյունը Երևան տեղափոխելու անմիջական տպավորությամբ: Այն ստեղծված է որպես հարգանքի տուրք հանճարեղ հային: Նրա հայրենիք վերադարձը Չարենցը պատկերացնում է որպես լույսի շող՝ մութ և դաժան իրականության մեջ. «Հայրենի երգն ես դու մեր վերադարձած հայրենիք»: Երկանյանը խմբերգն ավարտում է որպես հանդիսավոր հիմն:

Յուրաքանչյուր բանաստեղծ ունի իր լեզվամտածողությունը և պատկերաստեղծման միջոցները: Համո Սահյանի մոտ մտածողությունը գունային է, և նրա փիլիսոփայությունը ամբողջովին կապված է հայրենիքի հետ: Երկրորդ խմբերգաշարը գրված է Հ. Սահյանի **«Մեզամբ բացվիր»** ժողովածուից վերցված բանաստեղծությունների հիման վրա: Երկանյանը այն անվանել է **«Մեզամբ բացվիր»: «Կարոտ»** բանաստեղծության մեջ արտահայտվում է փոխադարձ սերն ու կարոտը հայրենի բնության նկատմամբ: Գրականագետ Վահագն Մկրտչյանի բնորոշմամբ՝ «Սահյանի բանաստեղծությունը ծնվել է բնությունից և ձուլվել բնությանը»:¹ Բանաստեղծության մեջ «ծաղիկները», «կածանները», «լեռները», «հավքերը», «քեզ կարոտած հեռուները» անհամբեր սպասում են «հերոսին»:

«Ամպրոպներից հետո» արտաքինապես պարզ թվացող փոքրիկ ոտանավորը իրականում փիլիսոփայական խոր իմաստ ունի՝ մարդկային հոգու խռովությունը միանգամից չի հանդարտվում և մարդը այն շարունակ վերապրում է: Բնության մեծագույն քնարերգուն **«Մասրենին»** նույնացնում է հայրենիքի կերպարին: Ուշագրավ է Սահյանի կողմից օգտագործված մասրենու մենությունն արտահայ-

¹ Մկրտչյան Վ., *Համո Սահյանի բանաստեղծական բնափիլիսոփայությունը*, Երևան, 1989, էջ 12:

տող հոմանիշները՝ «մեկուսի», «մենակ», «մենավոր»: «Լքված», «այրի» մասերնին և միևնույն ժամանակ «իր բարձրունքին կանգնած» մասերնին Հայաստանն է: «Եթե ես մի օր աշխարհից գնամ» բանաստեղծությունը Սահյանի անձնական ապրումների և հույզերի մի ամբողջություն է, ներանձնական տառապանքի խոստովանություն, ներկայացվում է, թե որքան ցավ և հուսահատություն է ապրում «հերոսը»:

Երրորդ խմբերգաշարը գրված է Ռազմիկ Դավոյանի բանաստեղծություններով և կոչվում է **«Հավատամ գուցե հարություն առնեմ»**: Դավոյանի արվեստում հայեցողական-քնարական «հերոսը» մշտապես խոհում է փիլիսոփայական հարցերի շուրջ: **«Կյանքը»** բանաստեղծությունը գրված է ութնյակներով: Հեղինակը պատմում է իր ապրած կյանքի տարբեր ժամանակներում իրեն հանդիպած «հոգսի», «ցավի», «ահի» և «մահի» մասին: Դավոյանի լեզվամտածողությանը բնորոշ է պատմողականությունը: Գրականագետ Դավիթ Գասպարյանը գրում է. «Հեղինակը ստեղծում է տրամադրությունների քնարական պատմություն: Բանաստեղծը պատմողական շնչով հանդարտ վերարտադրում է իր ներքին ձայնը, այդ ամենին ընթացք տալիս որոշակի ուղղությամբ և ամբողջությամբ ստեղծում այնպիսի մի ձայնակարգություն, որն ունի սիրո ու ցավի, հույսի ու անորոշության, թախիծի ու կարոտի, մխիթարանքի ու սրտակցության ապրած կենսագրություն»:¹

«Կանաչ դաշտի մեջ» բանաստեղծությունում հեղինակը մտորում է կյանքի և մահվան մասին: «Կանաչ դաշտը» և «լույսն արևի» որպես կյանքի խորհրդանիշ հակադրվում են «հին շիրմաքարերին» որպես մահվան խորհրդանիշ: **«Անցա անթիվ աշխարհներով»** բանաստեղծությունում հեղինակը մտորում է կյանքի և մահվան մասին: «Կանաչ դաշտը» և «լույսն արևի» որպես կյանքի խորհրդանիշ հակադրվում են «հին շիրմաքարերին» որպես մահվան խորհրդանիշ: **«Անցա անթիվ աշխարհներով»** բանաստեղծությունում հեղինակը մտորում է կյանքի և մահվան մասին: «Կանաչ դաշտը» և «լույսն արևի» որպես կյանքի խորհրդանիշ հակադրվում են «հին շիրմաքարերին» որպես մահվան խորհրդանիշ:

¹ Գասպարյան Դ., Հայ գրականություն: Գիրք III, Երևան, 2007 // Ռազմիկ Դավոյան «Բնության և բանաստեղծության օրենքը», էջ 337:

տեղծությունը քնարական մենախոսությունն է: **«Որքան ցանկացա»** բովանդակության կրողը մշտապես տառապող, կերպարն է, իսկ տառապանքի թեման բխում է մարդկային տառապանքներից: Կյանքի անցողիկության մասին է խոսվում **«Ինձ քանի՞ տարվա կյանք է մնացել»** բանաստեղծության մեջ: Այստեղ հեղինակն անդրադարձել է կյանքի ընթացքում գոյացող անվերջանալի հարցերին, որոնք այդպես էլ մնում են անպատասխան:

Այսպիսով, Ռազմիկ Դավոյանի ստեղծագործական ամբողջականությունը մտածող մարդու հավաքական կերպարն է:

Որպես հայրենադարձի գավակ Երկանյանը հատուկ հետաքրքրություն ունի արևմտահայ բանաստեղծների նկատմամբ: Չորրորդ խմբերգաշարը գրված է Մ. Մեծարենցի բանաստեղծություններով և կոչվում է **«Աշնան ծաղիկներ»**: Բոլոր բանաստեղծություններն ունեն քնարական բույր: **«Աղերսանք»** բանաստեղծության մեջ քնարական «հերոսը» մարդն է՝ իր տխուր ու պայծառ հոգեվիճակներով, ցավերով ու աղերսներով: Այստեղ «հերոսը» դիմում է սիրո էակին, աղերսագին խնդրում է սեր և ժպիտներ: **«Աշնան ծաղիկներ»**-ում սիրո ապրումները համատեղվում են բնության պատկերների՝ աշնան ծաղիկների հետ: Այստեղ կորստի բացահայտ զգացողություն կա՝ մարդու սիրտը կսառի մի օր, ինչպես որ «կմեռնին աշնան ծաղիկներ տըժգույն»: Մեծագույն քնարերգուն նաև բնության լավագույն երգիչներից է: Օրվա պահերից ամենից սիրելին բանաստեղծի համար «իրիկունն» է: «Ամենն լավ ներշնչանքներս միշտ այդ պահերուն կուգային, - գրում է բանաստեղծը»:¹

«Սա իրիկունն ըլլայի ես» բանաստեղծության մեջ «քնարական հերոսը» ցանկանում է «իրիկուն ըլլալ» և իր դեգերումները սկսում է

¹ Ղանալանյան Հ., Միսաք Մեծարենց, Երևան, 1958, էջ 11:

«իրիկուններու» մեջ: Ուշագրավ է ոտանավորի բառապաշարը՝ յուրաքանչյուր քառյակի առաջին և չորրորդ տողերը սկսվում և ավարտվում են «սա իրիկունն ըլլայի ես» նախադասությամբ, որը հնչում է որպես լեյտամոտիվ:

«Մանիշակ և մամուռ» բանաստեղծության մեջ հեղինակը անձնավորում է բնությունը: Թվում է, թե դաժանությունն ու քնքշությունը անհամատեղելի են, սակայն մանուշակի շնորհիվ դաժան ու անկենդան ժայռը դառնում է «ժպտուն ու խաժակ»: Մեծարենցի սիրերգերը նրա անձնական կյանքի վերապրումներն են:

Հինգերորդ խմբերգաշարը գրված է Ավետիք Բսահակյանի բանաստեղծություններով և կոչվում է **«Հայրենաբաղձ անուրջներ»**: Ընտրված բանաստեղծությունները փոքրածավալ, մանրակերտ գործեր են, որոնցում արտահայտված են Բսահակյանին բնորոշ սիրո, պանդխտության, տառապանքի թեմաներ: **«Օտար աշխարհում»** բանաստեղծության մեջ «քնարական հերոսը» անվերջ թափառող պանդուխտն է, որն իր անսահման կարոտն է արտահայտում հայրենիքի և մոր նկատմամբ: Քնարական փոքրիկ պատմություն է **«Անուշ-անուշ քրքջալով»** բանաստեղծությունը, որտեղ հերոսը բացահայտ կորստի ցավ է ապրում: **«Իմ քնքուշ դարդս»** բանաստեղծությունը կարծես «դարդի» օրորոցային լինի: «Դարդն» այնքան հոգեհարազատ է դարձել հեղինակին, որ «անուշ երգերով» և «ջինջ երգերով» «նանի է ասում», որ «անուշ քնի»: Բսահակյանի քնարերգության մեջ «դարդը» մշտապես առկա է՝ սիրուց գրկված «անհատի դարդը», հայրենիքից հեռացող պանդուխտի «դարդը», մոր կարոտից մաշվող հերոսի «դարդը»:

«Ո՞վ է իջևում» բանաստեղծությունը «Իմ փերին» ժողովրդական ավանդավեյի մշակումն է: Հեղինակը ստեղծել է հերոսուհու հույզերին համահունչ բնապատկեր, սա կատարյալ քնարական բնա-

պատկերի տեսարան է, որտեղ գեղեցկուհին «շղարշը հագին», «մագերն արձակ» լուռ գիշերաժամին գետն է մտնում: Գրականագետ Ավիկ Բասիակյանի բնորոշմամբ՝ «մեկ պոետական գլուխգործոցի մեջ շաղախվել են արվեստի երեք հիմնական ճյուղերը՝ բանաստեղծությունը, նկարչությունն ու երաժշտությունը»:¹

Դանիել Վարուժանի «**Ձոն**» բանաստեղծության մեջ պոետն իր «եղեգնյա գրչով» երգում է հարազատ ժողովրդի տառապանքներն ու հերոսական պայքարը, ալեհեր հայրերի ու որդեկորույս մայրերի ողբը, հայ պանդուխտների կարոտը: Այստեղ ներկայացվում է հայրենիքի հեր կապված անցյալի փառքերը, ներկայի տառապանքը և պայքարը որպես հույս դեպի ապագան: Ինչպես նշում է գրականագետ Հ. Ղանալանյանը. «**Վահագնի ծնունդը**» վիպական երգից եղող արտահայտություններով և բառաձևերով ռճավորված Վարուժանի այս ձոներգը իր կատարման արվեստով մի իսկական գոհար է»:²

Տերյանական բանաստեղծությունները իրենց քնարականությամբ և երաժշտականությամբ բազմիցս ոգեշնչել են Երկանյանին: Կոմպոզիտոր Երկանյանը գրում է. «Տերյանը մեր նոր բանաստեղծության գարունն ու արևածագն է, նրա պոեզիան մեզ վերադարձրեց գողթան երգերում, միջնադարյան տաղերում ու շարականներում ամբարված երաժշտությունը, նա անձնավորեց խոսքն ու մեղեդին, խորացրեց բանաստեղծության հույզն ու զգացմունքը, ստեղծեց բանաստեղծական գոյավիճակների մի նոր աշխարհ»:³ Կոմպոզիտորի նախընտրելի «Վերադարձ» բանաստեղծության մեջ նկատելի է տեր-

¹ Բասիակյան Ա., *Ավետիք Բասիակյան, Հայրուկի երգեր, Բանաստեղծություններ*: Երևան, 1990, էջ 52:

² Ղանալանյան Հ., *Դանիել Վարուժան*: Երևան, 1961, էջ 67:

³ Դավթյան Ռ., *Վահան Տերյանի պոեզիան երաժշտության մեջ*: //«Տերյանական աշխարհ», Երևան, 2006, էջ 53:

յանական քնարերգության պայքարի մոտիվը, որն անշուշտ կապված էր հասարակական կյանքի վերելքի հետ (նախահեղափոխական շրջան): Այստեղ «քնարական հերոսը» նույնացվում է հեղինակի հետ: Նա դուրս է գալիս «մենության խավար գնդանից», ողջունում իր «եղբայրներին», կոչ անում դուրս գալ բանտի խավար խուցերից որպես ազատության մարտիկներ:

Հովիկ Հովեյանի «Հայոց լեզու» բանաստեղծության մեջ մայրենի լեզուն արժևորվում է որպես ազգային գոյության հիմք: Այստեղ արտահայտվում է հեղինակի անսահման սերը դեպի իր ազգային ինքնությունը: Գլխավոր կերպարը «հայոց լեզուն» է, որը ներկայացնում է որպես «մեսրոպյան երագ», «մայրական շշունջ», «հայոց գանձատուն»:¹

«Հույս Հայաստանի» բանաստեղծությունը գրել է Երվանդ Երկանյանը: Կոմպոզիտոր-բանաստեղծը «Նոր Հայաստանի» ծնունդը ընկալում է որպես նորածին մանկան ծնունդ և ավետում է «ի լուր աշխարհի»: անդրադառնում է հայրենիքի «մթին ու դաժան» անցյալին, գուշակում ապագան, իսկ ապագայի երազանքն է տեսնելու Անկախ և Միացյալ Հայաստանը:

Ժողովածուում կան խմբերգեր, որոնք բանաստեղծական տեքստ չունեն, ունեն միայն վերնագրեր՝ «Թախծոտ ծովանույշներ», «Էլեգիա», «Agora»:

Երվանդ Երկանյանը անչափ կարևորում է խոսքի դերը: Ակնհայտ է, որ նրա ստեղծագործական ոգեշնչումը ծնվում է պոեզիայից: Կոմպոզիտորի նախընտրելի բանաստեղծներն ունեն հարուստ բառապաշար, խոսքի բարձր մշակույթ, առանձնահատուկ լեզվամտածողություն, պատկերավորման յուրօրինակություն: Նրանց բանաստեղծությունները

¹ Բախչինյան Ֆ., Հովիկ Հովեյան, բանաստեղծություններ: Երևան, 2004, էջ 527:

տեղծություններում կարևորվում է հնչյունների, բառերի և բառակապակցությունների միջոցով ստեղծվող ձայնի որակը, ուտանավորի հնչողությունը, բնորոշ է խոսքի երաժշտականությունը՝ կարծես բանաստեղծական քնարականությունը վերածված է երաժշտական քնարականության: Կարելի է ասել, որ կոմպոզիտորն ընտրել է «ամենաերգվող» բանաստեղծներին: Երվանդ Երկանյանի երաժշտությունը արձագանքում է բանաստեղծության ամեն մի խոսքին բանաստեղծական կերպարների հոգեվիճակների փոփոխությանը: Կոմպոզիտորին հաջողվել է ստեղծել բանաստեղծական կերպարին համահունչ երաժշտական կերպար: Նրա խմբերգերում խոսքն ու երաժշտությունը հավասարազոր են, միաձուլված՝ երաժշտությունը ապրեցնում է բանաստեղծությանը, բանաստեղծությունը՝ երաժշտությանը:

Այսպիսով, Երվանդ Երկանյանի խմբերգերը խոսքի և երաժշտության կատարյալ միասնություն են:

Անդրադառնալով Ե.Երկանյանի խմբերգերի ոճական առանձնահատկություններին, նաև փորձել ենք ամփոփել կոմպոզիտորի խմբերգային մտածողության հիմնարար սկզբունքները:

Յուրաքանչյուր կոմպոզիտոր ունի իր անհատական երաժշտական լեզուն, և այդ անհատականությունը դրսևորվում է, երբ երաժշտական լեզվի տարրերի փոխներգործության արդյունքում ստեղծվում է գեղարվեստակերպարային բովանդակություն:

Առանձնահատուկ է կոմպոզիտոր Ե. Երկանյանի *մեղեդիական* մտածողությունը: Մեղեդայնությունը Երկանյան կոմպոզիտորի գրելառձին բնորոշ հատկություններից է: Մեղեդին իր ելևէջային տարրերով ներկայանում է երկու բնույթով՝ ասերգային-պատմողական և ծորուն-քնարական: Ակնհայտ է կապը հայ սաղմոսերգության հետ, նկատվում է սիլաբիզմի դրսևորում: Կոմպոզիտորի մեղեդիական ոճի ինքնատիպությունը պայմանավորված է նաև ռիթմական

բազմազանությամբ: Ռիթմը Երկանյանի խմբերգերում ունի կերպարային նշանակություն և ձևագոյացման հզոր միջոց է: Կոմպոզիտորի համար նախընտրելի են տևողությունների բաժանման առանձնահատուկ ձևերը՝ տրիոլներ, կվարտոլներ, կվինտոլներ, սեքստոլներ, խմբերգային գրելաձևում հաճախ են հանդիպում սինկոպաներ, կետագծային ռիթմական պատկերներ և պոլիռիթմիկ խմբեր:

Երաժշտական ձևը լիովին կախված է բանաստեղծական շարադրանքից: Բանաստեղծություններից շատերն ունեն կառուցվածքային ազատություն, որոնք ծնում են ազատ կառուցվածքներով երաժշտական ձևեր: Այս առթիվ կոմպոզիտորն ասել է. «Իմ խմբերգերը կամերային խմբերգեր են՝ ազատ կառուցվածքներով»: Հաճախ են հանդիպում դասական ձևերը՝ պարզ երկմաս, պարզ եռմաս, բարդ երկմաս, քառյակային:

Կոմպոզիտորի *հարմոնիկ լեզուն* հիմնված է լադատոնայնական ֆունկցիոնալության և ոչ ֆունկցիոնալության սկզբունքների վրա: Գերիշխում են բնական մաժոր և մինոր լադերը, հարմոնիկ մաժոր և մինոր լադերը, դիատոնիկ լադերից՝ դորիական մինորը:

Խմբերգերում հանդիպում ենք լադի բոլոր աստիճանների եռահնչյունները, սեպտակորդները՝ իրենց շրջվածքներով, նաև՝ նոնակորդներ: Հարմոնիկ լեզվին բնորոշ են նաև համահնչյունային հաջորդականությունները: Հանդիպում են տարբեր ինտերվալներից՝ սեկունդաներից, կվարտաներից, կվինտաներից բաղկացած համահնչյուններ: Կոմպոզիտորը հաճախ է օգտագործում կվարտակորդներ: Երկանյանի հարմոնիկ մտածողությանը բնորոշ է ևս մեկ առանձնահատկություն՝ մեղեդին խմբերգում անցնում է տարբեր ներդաշնակումներով, ինչը բացառիկ տպավորիչ է դարձնում թե՛ մեղեդին, և թե՛ խոսքը: Խմբերգերում, լայնորեն կիրառված շեղումներն ու մոդուլյացիաները, դիստոնանս համահնչյունները,

ձայնաառությունները, սեկվենցիաները, էնհարմոնիկ դրսևորումները միաձուլվելով ստեղծում են հազեցած և բազմաշերտ հարմոնիկ լեզու: Հարմոնիան Երկանյանի խմբերգերում հորինվածքի ձևակազմավորման հզոր միջոց է: Շատ դեպքերում հարմոնիկ արտահայտչականությունն այնքան է ուժեղանում, որ գերազանցում է մեղեդայնության արտահայտչականությանը:

Երկանյանի *խմբերգային ֆակտուրան* բազմահյուսվածքային է: Միևնույն խմբերգին բնորոշ են հյուսվածքի կտրուկ փոփոխություններ: Հոմոֆոն-հարմոնիկ ուղղահայացում բացահայտում ենք պոլիֆոնիկ գծեր և անհատականացված ձայներ: *Պոլիֆոնիան* Երկանյանի խմբերգերում զուտ արտահայտչամիջոց չէ, այլ երաժշտամտածողություն: Հիմնվելով բազմաձայնության կոմիտայան ավանդույթների վրա՝ Երկանյանը կարծես ինքն է ստեղծում բազմաձայնելու անհատական ձևեր: Այսպիսով, այս խմբերգաշարերում դրսևորվել է Երկանյանի պոլիֆոնիկ գրելաձևի վարպետությունը: Դա պայմանավորված չէ պոլիֆոնիայի այս կամ այն տեսակի կիրառմամբ, այլ դրսևորվում է միևնույն խմբերգում պոլիֆոնիկ շարադրանքի բազմազանության առկայությամբ: Խմբերգային շարադրանքում նկատելի են բազմամեղեդային պոլիֆոնիայի դրսևորումներ՝ հակադիր և ենթաձայնային: Կիրառվում է նաև միամեղեդային պոլիֆոնիա՝ իմիտացիաներով և ստրետտային անցկացումներով: Միևնույն ժամանակ, նմանատիպ բազմահյուսվածքային ֆակտուրան հսկայական բարդություն է ստեղծում երգչախմբային կատարողականության մեջ:

Այժմ անդրադառնանք կոմպոզիտորի խմբերգային կատարողականության առանձնահատկություններին:

Կոմպոզիտորի խմբերգային գրելառձին բնորոշ են մեծ ձայնա-
ծավալը, երգչախմբային ձայների divisi-ները, դինամիկ հակադրու-
թյունները, բարդագույն և հազեցած երաժշտական լեզուն:

Խմբավարի աշխատանքը սկսվում է խմբերգային լարվածքի
ուսումնասիրությամբ: Սա երգչախմբային կատարողականության
բարդագույն մասն է: Հոմոֆոն ակորդային հյուսվածքում, ակորդների
նեղ դասավորության դեպքում խմբերգերում կայուն լարվածություն
ապահովելը ավելի դյուրին է, քան պոլիֆոնիկ հյուսվածքում, ակորդ-
ների լայն դասավորության դեպքում: Երգչախմբային կատարողա-
կանության մեջ լարվածքի կայունությունը կախված է խմբերգիչների
տրամադրվածությունից և հոգեվիճակից, լսողական զգայարաննե-
րից, ձայնամղման գործընթացից, դաշիվձի ձայնադարձային /ակուս-
տիկական/ հնարավորություններից, խմբավարի հմտություններից:

Երկանյանի խմբերգերում հավասարակշռված անսամբլային
հնչողություն ապահովելու համար խմբավարը պետք է անհատական
մոտեցում ցուցաբերի անսամբլի յուրաքանչյուր տեսակին՝ մետրա-
ռիթմական, դինամիկ, առողջանական, տեմբրային և այլն: Ինչպես
նկատել է խմբավար Գոռ Մելքումյանը. «Երկանյանի խմբերգերում
առկա են կերտվածքի բազմաձևություն և մետրոռիթմիկ մեծ բազմա-
զանություն, որը պարտադիր է դարձնում երգչախմբում նախնառաջ
անսամբլի տեսակներին և առանձին ձայնաբաժիններին առանձին
ուշադրության արժանացնելը»:

Կերպարային բովանդակության խորությունն ու արտահայտ-
չականությունը բացահայտելու գործում կարևորվում են կոմպոզի-
տորի կողմից կիրառված նրբերանգները: Ժողովածուի յուրաքանչյուր
խմբերգն ունի իր գունային աշխարհը, միտքն ու տրամադրությունը:
Կոմպոզիտորի խմբերգերում հանդիպում ենք բազմազան նրբերանգ-
ների կիրառություն, դինամիկայի աստիճանավորում: Դրանք պայ-

մանավորված են նախևառաջ բանաստեղծական կերպարի թելադրանքով, և այն հույզերով, ապրումներով և տրամադրություններով, որոնք ունեցել է կոմպոզիտորը խմբերգերը ստեղծելիս:

20-21-րդ դարերի բազմառճայնության մեջ անչափ բարդ է պահպանել և ընգծել ստեղծագործ արվեստագետի անհատական դիմագիծը: Այս առթիվ Ե. Երկանյանն ասել է. «Որպես կոմպոզիտոր ես ձևավորվել եմ 20-րդ դարում, հետևաբար կրում եմ այդ դարաշրջանում գոյություն ունեցող բոլոր երաժշտական ոճական ուղղությունների ազդեցությունները»:

Կոմպոզիտորի երաժշտական ոճը և նրա բնորոշ հատկությունները ձևավորվում են ստեղծագործական գործընթացում: Մաօգտագործվող երաժշտական արտահայտչամիջոցների ամբողջական համակարգ է, որի միջոցով դրսևորվում է կոմպոզիտորի երաժշտամտածողության ինքնատիպությունը:

Մեզ հետաքրքրել է նաև ոճի հիմնախնդիրը Երկանյանի ստեղծագործության մեջ, և այն, թե ինչպես են տարբեր ոճական առանձնահատկությունները միավորվել մեկ ամբողջության մեջ: Երաժշտագետ Ավետլանա Սարգսյանը գրել է. «20-րդ դարի արվեստում յուրաքանչյուր համարնդգրկուն հարց ի վեջո հանգում է ոճի խնդրին: Երաժշտական արվեստում ոճի հիմնախնդիրը հագենում է լրացուցիչ գործոններով: Հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում կոմպոզիտորի լսողական փորձը, նախորդ ժամանակաշրջանին վերաբերող հնչյունային վերակառուցումը և հնացած գաղափարներին նոր կյանք տալու ունակությունը»: Հիրավի ժողովածուի բոլոր գործերը հայ խմբերգային արվեստի դասական նմուշներ են: Այդ դասականությունը պայմանավորված է Եվրոպական նեոդասականությանը բնորոշ ֆունկցիոնալ հարմոնիայի, պոլիֆոնիայի, խմբերգերի կառուցվածքային հստակության,

դասական ձևերի առկայությամբ: Կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն մեծապես ազդված է հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության ազդեցություններից: Հոգևոր երաժշտության հետ կապն արտահայտվում է ռիթմափնտրող ելևէջների և հայ սաղմոսերգությանը բնորոշ սիլաբիզմի դրսևորումների միջոցով:

Ժողովրդական երաժշտության հետ կապը նկատելի է ձայնառությունների, կվարտակվինտային ակորդների, երաժշտական նյութի տարբերակային զարգացման, մետրական փոփոխությունների շնորհիվ:

Վերը նշված բոլոր առանձնահատկությունները կոմպոզիտորի երաժշտությանը հաղորդում են ազգային երանգավորում: Երաժշտագետ Աննա Արևշատյանի բնորոշմամբ՝ Ե. Երկանյանը «ազգային նեոկլասիցիզմի» ներկայացուցիչ է: Հետևաբար, Երկանյանը նեոդասակության ավանդույթները հարստացրել է ազգային երաժշտության տարրերով:

Կոմպոզիտորին բնորոշ է *կամերային* մտածողությունը: Երկանյանն այս առիթով ասել է. «Բնձ ավելի հետաքրքրում է կամերային երգեցողության ձևը, հետևաբար իմ խմբերգերը կամերային խմբերգեր են»: Այդպիսով նրան հաջողվել է ստեղծել կամերային ոճ, որտեղ երգչախմբային տեխնիկական հնարավորությունները միշտ ենթարկվում են գեղարվեստական լուրջ խնդրին:

Ինչպես վերևում նշեցինք, ժողովածուի խմբերգերը գրվել են տարբեր ժամանակահատվածներում: Կոմպոզիտորի հետ անձնական զրույցի ընթացքում պարզեցինք, որ ժողովածուն որևէ կապ չունի ցեղասպանության հետ: Երկանյանը նպատակ է ունեցել իր խմբերգերը միավորել մի քանի ժողովածուներում: Մա առաջին գիրքն է, որը լույս է տեսել 2015թ-ին, որի պատճառով կոմպոզիտորն այն որոշել է

նվիրել Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցին: Նշենք, որ երկրորդ գիրքը դեռևս հրատարակված չէ:

Այնուամենայնիվ, մենք մեր աշխատանքում փորձել ենք գտնել բովանդակային և կերպարային ընդհանրություններ: Այսպես. Ե.Չարենցի «Reguem aeternam» պոեմը նվիրված է Կոմիտասի հիշատակին: Ընտրված բանաստեղծություններում ակնհայտ է ազգային հոգեբանության ամենանուրբ ու զգայուն շերտերի առկայությունը: Կոմպոզիտորի կողմից ընտրված յուրաքանչյուր բանաստեղծություն զուտ գեղեցիկ միտք կամ խոսք չէ, այլ ազգային բնավորության և ազգային հոգեբանության արտահայտություն: Ցեղասպանության և կորուսյալ հայրենիքի հոգեբանական հետևանքները մշտապես ներկա են հայ մարդու, առավել ևս ստեղծագործ անհատի մտածողության, բնավորության և հոգեկերտվածքի մեջ: Հետևաբար, Երկանյանը ստեղծագործելիս նույնպես հիմնվել է ազգային հոգեբանության հատկությունների վրա: Կոմպոզիտորը «հետապնդում» է յուրաքանչյուր բանաստեղծության կերպարին և իր խիստ ինքնատիպ գրելառճի շնորհիվ՝ հրաշալիորեն բացահայտում է այն: Չարենցյան «մոթթոտված գլուխներից», «հոգեհանգստյան պատարագից», ապաշխարող «լերան աղոթքներից», սահյանական «այրի» և «լքված» մասրենուց, դավոյանական մահաշունչ գույներից, մեծարենցյան ցավալի միայնությունից, վարուժանական «ողբի» և «պայքարի» կոչերից հետո այդ «հետապնդումները» եզրափակում են ցավի անվերջանալի ճանապարհը և՛ հասնում ամենակարևոր կետին՝ պատահական, թե ոչ պատահական, գուցե որպես ինտուիտիվ ըմբռնում Երկանյանը ժողովածուն ավարտում է «Հույս Հայաստանի» խմբերգով: Այս խմբերգում արտահայտվում է կոմպոզիտորի բաղձալի երազանքը՝ Միացյալ Հայաստանի կերտումը: Երկանյանն ասում է. «Այս խմբերգը գրված է ոչ

որպես քայլերգ, այլ Մաղթերգ, իբրև հոգևոր երգ-խոնարհում, ինքրև օրհներգ»:

Եզրահանգում

Այսպիսով, ուսումնասիրելով Ե. Երկանյանի խմբերգերի ոճական առանձնահատկությունները, կարող ենք անվերապահորեն նշել, որ այստեղ առկա է առանձնահատուկ խմբերգային գրելաոճ և բովանդակությանը համարժեք միջոցների կիրառում: Հետևաբար, ժողովածուում ընդգրկված գործերը 20-րդ դարի հայ խմբերգային արվեստի մնայուն նմուշներ են և արժանիորեն ընդգրկված են հայ արդի երգչախմբային արվեստի գանձարանում:

Օգտագործված գրականություն

1. Արտեմյան Լ. *Երվանդ Երկանյանի գործունեությունը ՀՀ անկախության շրջանում* // «Գիտական Արցախ», N2, 2022:
2. Արևշատյան Ա. *Երվանդ Երկանյանի «Ավագ շաբաթ» օրատորիայի ոճական առանձնահատկությունները* // Հայ արվեստի հարցեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ին-տի հրատ., 2010:
3. Աղայան Ռ. *Բանաստեղծական կերպարները կոմպոզիտոր Ե. Երկանյանի ստեղծագործության մեջ* // Ափիկյանական ընթերցումներ. ավանդական երաժշտության արդի հիմնախնդիրները: Գյումրի-Երևան, ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀԿ հրատ., 2023:
4. Բախչինյան Ֆ., Հովեյան Հ. *Բանաստեղծություններ*: «Նոյյան Տապան»: Երևան: 2004:
5. Գասպարյան Դ. *Հայ գրականություն Գիրք III* // Ռ. Դավոյան *Բնության և բանաստեղծության օրենքը*: Երևան: «Տիգրան Մեծ»: 2007: 736 էջ:
6. Դավոյան Ռ. *Վահան Տեղյանի պոեզիան երաժշտության մեջ*: Երևան: «Անահիտ» հրատ.: 2007: 376 էջ:
7. Երկանյան Ե., *Խմբերգեր*: Գիրք առաջին: Երևան, 2014:
8. Իսահակյան Ա. *Հայդուկի երգեր*: Երևան: «Արեւիկ»: 1990: 317 էջ:

9. Ղանալանյան Հ. *Միսաք Մեծարենց*: Երևան: «Հայպետհրատ»: 1958: 92 էջ:
10. Ղանալանյան Հ. *Դանիել Վարուժան*: Երևան: «Հայպետհրատ»: 1961: 196 էջ:
11. Հարությունյան Հ., Բարսամյան Մ. *Հայ երաժշտության պատմություն*: Երևան: «Նոր դպրոց»: 1996: 367 էջ:
12. Սկրտչյան Վ. *Համո Սահյանի բանաստեղծական բնափիլիսոփայությունը*: Երևան: 1981:
13. Շեկունց Ա. *Երգչախմբային արվեստ*: Երևան, 1981:
14. Սարգսյան Հ. *Հարցազրույց Ե. Երկանյանի հետ*: <https://www.facebook.com/groups/Aravot.daily/posts/934356773852392/>:
15. Տեղյան Մ. *Հայ խմբերգային երաժշտություն*: Երևան: «Հայաստան»: 2020: 272 էջ:
16. Փաշինյան Է. *Հարմոնիայի դասագիրք*: Երևան: «Սովետական գրող»: 1987: 512 էջ:
17. Փաշինյան Է. *Պոլիֆոնիայի դասագիրք*: Երևան: «Լույս»: 1998: 328 էջ:
18. Аревшатян А. *Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов* // ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր Հասարակական գիտությունների»: Երևան: 1978:
19. Кеериг О. *Хоровая музыка XX века в курсе «Хоровая литература»*. Санкт-Петербург. 2008. <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-muzyka-hh-veka-v-kurse-horovaya-literatura>
20. Баздырева Т. *Вокально – хоровые трудности и способы их преодоления*. Курск. 2017. https://kmk.kursk.muzkult.ru/media/2020/04/15/1252698205/Otchet_o_rezul_tatax_samoobsledovaniva_2020.pdf
21. Рухкян М. *Портреты армянских композиторов*. Ереван. «Наири». 2009. 235с.
22. Саркисян С. *Армянская музыка в контексте XX века*. Москва. «Композитор». 2002. 290 с..
23. Чесноков П. Г. *Хор и управление им*. Москва. «Гос. Муз. издат». 1961. 241с..

ԱՐՑԱՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ

ԷԶԵՐԻՑ (առաջին մաս)

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-50

Ռիտա Աղայան

Գեղանուշ Պարսյանց

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի

Գյումրու մասնաճյուղ

Ամփոփում

Դարեր շարունակ Արցախը Հայկական լեռնաշխարհի անբաժան մասն է եղել իր ինքնատիպ ժողովրդով և բնաշխարհով, հազարամյակների պատմությամբ, նիստուկացով, հոգեկերտվածքով ու մշակույթով: Արցախի արվեստի և մշակութային գործունեության անըստզուտ ձևերից է երաժշտությունը, որն իր ոճական, թեմատիկ ու ժանրային բազմազանությամբ, հայ բազմադարյա երաժշտության անքակտելի մասն է, Արցախ-Հայաստան հոգևոր միասնության և ընդհանուր մշակութային դաշտի անհերքելի ապացույցը:

Բանալի բառեր. *Արցախ, երաժշտական մշակույթ, ավանդույթ, պրոֆեսիոնալ երաժշտություն, կոմպոզիտոր*

FROM THE PAGES OF THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF
ARTSAXH (first part)

Rita Aghayan

Geghanush Parsyants

Gyumri branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

For centuries, Artsakh has been an integral part of the Armenian highlands with its unique people and nature, millennia of history,

spirituality and culture. Music is one of the important components of arts and cultural identity of Artsakh, which, with its stylistic, thematic and genre diversity, is an inseparable part of centuries-old Armenian music, an undeniable proof of Artsakh-Armenia spiritual unity and common cultural field.

Key words: *Artsakh, musical culture, tradition, professional music, composer*

СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ АРЦАХА

Рита Агаян

Гегануш Парсянц

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории им. Комитас

Аннотация

На протяжении веков Арцах со своими уникальными людьми и природой, тысячелетней историей и культурой был неотъемлемой частью Армянского нагорья. Музыка – одна из уникальных форм художественной и культурной деятельности Арцаха, которая своим стилистическим, тематическим и жанровым разнообразием является неотъемлемой частью многовековой армянской музыки, неоспоримым доказательством единого духовного и культурного единства Арцаха и Армении.

Ключевые слова: *Арцах, музыкальная культура, традиция, профессиональная музыка, композитор.*

Նախաբան

Հոդվածի առաջին մասում կոլիտարկենք Արցախի երաժշտական մշակույթի առանձնահատկությունները, ժանրային ու ոճական բազմազանությունը, Ստեփանակերտի երաժշտական-կրթական օջախների և կատարողական համույթների գործունեությունը: Հոդվածի երկրորդ մասում կանդրադարնանք Արցախում ծնված, ինչպես նաև մինչև 2023թ. ապրիլ արցախցի կոմպոզիտորների ստեղծագործական գործունեությանը:

Արցախը Մեծ Հայքի 10-րդ նահանգն էր, որի բնիկ ժողովուրդը իր նիստուկացով, ազնվատոհմիկ հոգեկերտվածքով, արվեստով ու մշակույթով եղել և մնում է իր հնամյա ցեղի ոսկե երակը:

Իր հողը սիրող արցախցին հնուց ի վեր հողագործությամբ է վաստակել իր հանապազօրյա հացը, և պատահական չէ, որ Արցախը հայկական ավանդական հորովելի նշանավոր կենտրոններից է. դեռևս 1890-ական թթ. սկզբին Կոմիտասը ձայնագրել է «Ձիգ տուր, քաշի», իսկ 1900-ական թթ. սկզբին «Հրեն, հրեն թումբումը» հորովելները, որոնք այդ ժանրի բարձրարվեստ նմուշներից են: Արցախը հարուստ է ոչ միայն հորովելներով, այլև նվագարանային մեղեդիներով, կենցաղային երգերով, հատկապես կատակերգերով, մենապարերով, գուգապարերով, խմբապարերով, արևագալի, լարախաղացի մեղեդիներով: Օրինակ՝ սահարին կամ արևականչը նվագել են արևագալից առաջ, երբ հատուկ արարողությամբ, երգով ու պարով մորթում էին հարսանիքի արջառը (մսացուկ): ***Սահարի նվագով էին զոհում բռլոր մատաղացուները (հատկաշական է, որ զոհի արյան մեջ թաթախում էին նոր կողպեք ու բանալի, կողպում, որ չարի ճանապարհը փակվի):***

Քննության առնելով Արցախի երաժշտարվեստը՝ հարկ է նշել, որ տեղի բարբառի և երաժշտական ելևէջների համադրումը երաժշտար-

վեստին, հատկապես ժողովրդական երգերին, հաղորդել է ինքնատիպ երանգ: Սակայն ցավով պիտի արձանագրենք, որ ժամանակին ժողովրդաստեղծ այս հարուստ գանձարանի հանդեպ հարկ եղած ուշադրություն չեն ցուցաբերել մեր գիտնական-բանահավաքները, ուստի այսօր չկա Արցախի երաժշտությունն արժևորող համահավաք մի աշխատություն, որում ամփոփված լինեին տեղի երաժշտական ազգագրության բացառիկ հարստությունը, անցած ուղին, դերն ու նշանակությունը: Թեպետ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի գիտական արշավախմբերն ու մի շարք երգահավաքներ հավաքագրել են երկրամասի ժողովրդական երգերը, այնուամենայնիվ, չգրառված, չձայնագրված երգերի ու մեղեդիների մի հսկա շտեմարան անհետ կորել է: Այս առումով բացառիկ նշանակություն ունի արցախցի երաժշտագետ, ՀՀ Կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության անդամ, ՌԴ Կոմպոզիտորների միության և ՀՀ ժուռնալիստների միության անդամ Սերգեյ Մարկոսյանի (1946-2018) «Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ» գիրքը(9): Այն բանահավաք-երաժշտագետի տասնամյակների ուսումնասիրությունների ու պրպտումների արդյունքն է, որում փորձ է արվում մոռացության փոշուց մաքրել արցախաձնունդ աշուղների ու երաժիշտ կատարողների անունները: Գրքում առանձնակի ուշադրություն է հատկացված նվագարանային արվեստին, որը քննության է առնվում իր ժանրային բազմազանությամբ, ոճական հարստությամբ, օգտագործման լայն շերտերով, նվագարանների տեսակներով, ժողովրդական մշակույթին բնորոշ ազգային մտածողության դրսևորմամբ: Երաժշտագետ, ՀԽՄՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Ցիցիլիա Բրուսյանը(1920-2000) նկատում է, որ ազնիվ սրտով ու բարոյական անկորնչելի իրավունքով է Մարկոսյանը ողբում այն իրողությունը, որի հետևանքով անհետացել են մեղեդիների շտեմարաններ, ար-

ցախյան երաժշտական ազգագրության տասնյակ հազարների հասնող նմուշներ: Բավարար չափով ձայնագրված ու նոտագրված չեն ժողովրդական երաժշտարվեստի ստեղծագործությունները, ուստի համակարգված չեն դրանց ժանրերը, վերլուծված չեն ձևերը, հրատարակված չեն առավել հետաքրքիր նմուշները:¹

Արցախցու կենցաղում սիրված ու տարածված էին երաժշտական ու երաժշտաթատերական հանդիսությունները, բացօթյա ներկայացումներն ու համանման արարողությունները՝ լարախաղացների (փահլևաններ), կենդանի վարժեցնողների հանպատրաստի ելույթները, ժողովրդական երաժիշտների և աշուղների մրցույթները, որոնք վերածվում էին ժողովրդական տոնախմբությունների, երգի ու երաժշտության տոների: *Նվագածուների հետաքրքիր ու զարմանալի մի մրցույթի նկարագրության ենք հանդիպում Ս. Մարկոսյանի գրքի էջերում. կոճողոտցի հայտնի զուռնահար և քամանչահար Ջումշուղ Վանյանը, ում վարպետության համբավը վաղուց թեև էր հայրենիքի սահմաններից դուրս, իր ծննդավայրում կազմակերպում էր զուռնահարների մրցույթ՝ հրավիրելով Արցախում հայտնի երաժիշտների: Մրցույթը մեկ բացառիկ պայման ուներ. հրապարակում փոված կարպետներին մեջքի վրա պառկում էին մրցույթի մասնակիցները, նրանց կրծքին դրվում էր հատուկ այդ նպատակով բերված ծանր երկանքաքարը, և երաժիշտները նվագում էին շնչառության գերձիգային լարվածությամբ՝ չմեղանչելով երաժշտարվեստի դեմ: Հաղթողն ստանում էր 100 ռուբլի դրամական պարգև, բայց առաջնդիչ ուժը ոչ այնքան նյու-*

¹ Մարկոսյան Ս., Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, Երևան, 2004, «Ամրոց գրուպ» հրատ., էջ 9:

***թականն էր, որքան ժողովրդի կողմից լավագույնը ճանաչվելու և գնահատվելու փափագը:*¹**

Արցախը հայտնի էր հայ աշուղական երգի և ժողովրդական նվագարանային արվեստների հնագույն ավանդույթներով: 18-րդ դարի վերջից իր տասնյակից ավելի ներկայացուցիչներով մեծ համբավ է վայելել Չիթչյանների աշուղական տոհմը՝ Հադրութի Մեծ Թադեր գյուղից: Տոնավարգ գյուղից Չփրաղանց տոհմը հայտնի էր իր վարպետ երաժիշտներով, գերդաստանի թառահարներն ու երգիչները, զուռնահարներն ու քամանչահարները Արցախում և նրա սահմաններից դուրս հայտնի էին «Չփրաղանց սազանդարներ» ընդհանուր անվամբ: Նույն գյուղից նվագարանագործ, վարպետ-ուսուցիչ Ասլան Ավետիսյանի շնորհիվ 1930-ական թթ. լայն ճանաչում էր վաստակել Ավետիսյանների ընտանիքը: Նրա 12 դուստրերից յոթը ընտրել են երաժշտարվեստի աշխարհը. 1938 թ. Ավետիսյանների ընտանեկան համույթը հրավիրվել է Մոսկվա՝ մասնակցելու ընտանեկան համույթների համամիութենական փառատոնին, որտեղ արժանացել են բարձր գնահատանքի: Այստեղ նրանց կատարմամբ ժողովրդական մեղեդիներ ու պարեղանակներ են ձայնագրվել և թողարկվել ձայնապնակների տեսքով:

Ընդհուպ մինչև 20-րդ դարի երկրորդ կեսը Արցախում տարածված էին ընտանեկան անսամբլները, որոնք ելույթներ էին ունենում երկրամասի տասնյակ բնակավայրերում ու նրա սահմաններից դուրս: Օրինակ՝ 1930-ական թթ. Ասկերանի շրջանի Արանգամին (Վարազաբուն) գյուղում ստեղծվել է «Հայկազյան» ընտանեկան անսամբլը: Անսամբլը ելույթներ էր ունենում Անդրկովկասի հանրապետու-

¹ Մարկոսյան Ս., Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, Երևան, 2004, «Ամրոց գրուպ» հրատ., էջ 22:

թյուններում, Հյուսիսային Կովկասում: 1930-ական թթ. վերջին ընտանեկան անսամբի կատարումներից մի քանիսը ձայնագրվել են, թողարկվել են ձայնապնակներ:

Արցախցի թառահարներ Լազար Տեր-Վրթանեսյանը, Գրիգոր և Բալա Մելիքյանները, Արսեն Յարամիշյանը, Լազար Գաբրիելյանը, քամանչահարներ Ավանես Ավանեսյանը, Արմենակ Ասրյանը, Լևոն Կարախանը և ուրիշներ իրենց արվեստով չափանիշ են եղել ոչ միայն հայ, այլև այլազգի երաժիշտ-կատարողների համար: Անուրանալի է նրանց ավանդը արևելյան դասական մեղեդիների՝ մուղամաթների ու դաստգահների ձևավորման, ենթակառուցների ամբողջացման, կատարողական կերպի, ոճի զարգացման մեջ: Այդ վարպետներն ապրել ու ստեղծագործել են՝ շրջապատված պարսիկ, քուրդ ու թուրք հարևաններով, հրավիրվել են՝ նվագելու նրանց հարսանիքներին, ժողովրդական հանդիսություններին, կազմակերպած մրցույթներին՝ մշտապես հիացնելով կատարողական վարպետությամբ:

Մինչև Ստեփանակերտի մայրաքաղաք հռչակվելը Արցախի մշակութային կենտրոնը Շուշին էր: Այն գործունեության լայն հնարավորություն էր ընձեռում ժամանակի հայ գրականության, մանկավարժության, երաժշտարվեստի ու թատերարվեստի հայտնի դեմքերին: Նշանավոր երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Վասիլի (Բարսեղ) Ղորղանյանը իր «Կովկասի երաժշտությունը» աշխատության մեջ գրում է, թե Անդրկովկասին երաժիշտներով ու երգիչներով ապահովում է Շուշին՝ քնարերգության, երգ-երաժշտության այդ երանելի հայրենիքը: Նա Անդրկովկասի համար ծառայում է իբրև կոնսերվատորիա՝ նրան յուրաքանչյուր տարեշրջանի, նույնիսկ յուրաքանչյուր ամսվա համար նոր երգեր ու նոր մեղեդիներ մատակարարելով:¹

¹ Ղորղանյան Վ., Կովկասի երաժշտությունը, Թիֆլիս, 1901, էջ 42:

Շուշիում ծնված կամ արմատներով շուշեցի բազմաթիվ երաժիշտներ անջնջելի հետք են թողել ոչ միայն հայ, այլև կովկասյան, եվրոպական, ռուսական և միջինասիական ժողովուրդների մշակութային կյանքում. խմբավար, կոմպոզիտոր Եղիշե Բաղդասարյան, կոմպոզիտոր, երգիչ, խմբավար Դանիել Ղազարյան, խմբավար, երգահավաք, երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Ստեփան Դեմուրյան (դուստրը՝ Թամարա Դեմուրյանը՝ ասմունքոդ, դերասանուհի), կոմպոզիտոր, Մոսկվայի Մեծ թատրոնի դիրիժոր Ալեքսանդր Մելիք-Փաշանը, կոմպոզիտոր, ԽՍՀՄ պետական մրցանակի դափնեկիր Միքայել Թարիվերդիև, կոմպոզիտոր Էդուարդ Ղազարյանց և շատ ուրիշներ:¹

Արցախում հետաքրքրված էին նաև եվրոպական երկրների ժողովուրդների երաժշտական նվագարաններով: Օրինակ՝ Չմշկյանի հայտնի թատերախումբը 19-րդ դարի 60-ական թթ. Շուշի քաղաքում իր ներկայացումների ժամանակ օգտագործել է տեղական փողային նվագախումբը: Շուշիի «Խանդամիրյան» թատրոնի ներկայացումների ու երաժշտական բազմազան հանդիսությունների ժամանակ հաճախ էր օգտագործվում նաև Վարաբակնի (Ստեփանակերտի) ռուսական կայագործի փողային նվագախումբը, որում ընդգրկված էին նաև հայազգի շատ երաժիշտներ: Ավելորդ չէ մտաբերել այն հանգամանքը, որ Շուշիում են ծնվել և որոշ տարիներ գործել հետագայում փողային նվագարանների հմուտ վարպետներ ու նվագախբերի կազմակերպիչներ Նիկոլայ Թեյմուրազյանը՝ Երևանում փողային առաջին նվագախմբերի հիմնադիրներից, և Հովհաննես Հովհաննիսյանը՝ երաժշտական աշխարհում հայտնի բժիշկ Իոանիսյանը: Հիշատակության է արժանի նաև արցախցի կոմպոզիտոր Եղիշե Բաղդասարյանը, ով, 1980 թվականից սկսած, երգչախմբից բացի Շուշիում

¹ Տոնիկյան Ա., Դանիել Ղազարյան, Երևան, 1977, «Հայաստան» հրատ.:

կազմակերպում էր ժողովրդական նվագարանների նվագախումբ: Շուշիում առկա էին նաև գերմանացի երաժիշտների կողմից կազմակերպված աշակերտական փողային և լարային նվագախմբեր, որոնք մասնակցում էին Խանդավազյանի թատրոնի ներկայացումներին:

Արցախ աշխարհին փառք են բերել ոչ միայն հմուտ երաժիշտները, այլև ինքնուս երգահաններն ու երաժիշտ կատարողները: Ավելին, դեռևս անցյալ դարի առաջին տասնամյակներին Արցախում գյուղեր կային, որոնք հայտնի էին որպես երաժիշտների բնօրրաններ: Ս.Մարկոսյանն առանձնացնում է Կոճողոտ, Սիստորաշեն, Շոշ, Վարազաբուն, Բերդաշեն, Քերթ, Նորշեն, Թաղավարդ և այլ գյուղեր: Այստեղ տեղացի անվանի վարպետները կազմակերպում էին պատանի երաժիշտների անվճար խմբեր, որոնց փոխանցում էին երաժշտարվեստի գիտելիքներն ու հմտությունները, հաղորդակից դարձնում նվագարանագործության գաղտնիքներին, ստեղծում առաջնակարգ, գեղեցիկ ու մաքուր հնչերանգներով երաժշտական գործիքներ: Արցախցի վարպետների պատրաստած նվագարանները բարձր են գնահատվել Անդրկովկասում, Միջին Ասիայում, Մերձավոր Արևելքում, Հյուսիսային Կովկասում և այլուր: Բանահավաքի վկայությամբ՝ Շուշիում հայտնի երաժիշտների ու գործիքագործ վարպետների համբավ էին վայելում Արտեմը, Կարապետը, Արսենը, Աթան, Կոստին, Սևին, ովքեր համերգային հարթակներ էին հանում շնորհալի, ժողովրդական նվագարանների վիրտուոզ կատարողների: Նրանք արցախյան նվագարանային արվեստը հաջորդ տասնամյակներին հասցնում են կատարելության աստիճանի: Ղարաբաղյան թթենուց պատրաստված նվագարաններ՝ հատկապես թառեր ու քամանչաներ, կարելի էր տեսնել Միջին Ասիայի բոլոր հանրապետություններում, Թուրքիայում, Իրանում, Իրաքում, Հունաստանում, Հորդանանում և այլուր:

Բնական է, որ Արցախում նվագարանագործության բարձր մակարդակը մի յուրահատուկ խթան պիտի դառնար աշուղական արվեստի զարգացման համար:

Անդրադառնալով արցախյան աշուղական արվեստին՝ հակիրճ ներկայացնենք մի քանի նվիրյալների: 19-րդ դարի հայ աշուղների շարքում կա մի երևելի անուն՝ աշուղ Ռուստամ (1815-1900) (Առուստամ Բեջանյան): Նրա երգերի դավթարները պահպանվել են աշուղի ծննդավայրում՝ Հադրութի շրջանի Մեծ Թաղեր գյուղում: Շրջագայել է Արցախի և շրջակա գյուղերում, Դաղստանում, Պարսկաստանում, Թուրքիայում: Մրցել է բազմաթիվ աշուղների հետ, ստեղծագործել է երեք լեզվով՝ հայերեն, ադրբեջաներեն, պարսկերեն: Տարածված են եղել նրա սոցիալական և խոհախրատական բնույթի երգերը:

Աշուղ, թառահար Խաչատուր Պողոսյանը ծննդով Ճարտար գյուղից էր: 19-րդ դարի վերջին Շուշիի թեմական դպրոցի ավարտական դասարանի սանը հիվանդացել էր ծաղկախտով և կուրացել: Տղան աչքի էր ընկնում բանաստեղծական ձիրքով ու հաճելի ձայնով և ընդգրկված էր թեմականի աշակերտական երգչախմբում: Թեմական դպրոցի տնօրինության կողմից տրված ավարտական վկայականը չէր կարող փարատել նրա վիշտը: Հողագործ հայրը որդու համար սագ էր գնել՝ փորձելով վանել ճակատագրի դաժան հարվածը և ցրել նրա միտքը տխուր խոհերից: Շատ արագ տիրապետելով նվագարանին՝ նա սկսել է իր իսկ բանաստեղծությունների համար մեղեդիներ հորինել: Շուտով ինքնուրույն սովորել է քամանչա նվագել, իսկ հաղորդի վարպետ Մարգարայի շնորհիվ տիրապետել է նաև թառին, որից անբաժան է մնացել մինչև կյանքի վերջը: 1918թ. աշնանը մասնակցել է Մոսկվայում կազմակերպված Արևելյան երաժշտության համերգներին, աչքի ընկել իր նվագով ու սեփական երգերի կատարումներով: 1930թ. կույր քամանչահար, Արցախում հայտնի երա-

Ժիշտ Արսեն Սաղյանի հրավերով նա սկսել է աշխատել Մարտունիում գործող ժողովագարանների խմբում, որի կազմում ելույթներ է ունեցել ոչ միայն Մարտունիում, այլև Արցախի բազմաթիվ գյուղերում, ժողովրդական հանդիսություններին ու հարսանիքներին:¹

Արցախում ճանաչված աշուղի համբավ էր վայելում նաև կույր երաժիշտ Արսեն Սաղյանի հայրը՝ Մուշկապատ գյուղից աշուղ Պողոսը, ով առավել հայտնի էր աշուղ Պուղի անունով: Նա հորինում էր սիրո ու կարոտի, խոհախրատական երգեր, արցախյան բարբառով զուգերգեր, կատակերգեր:

Ժողովրդի լեզվով իմաստախոսելու, երգչի ու երգահանի ակնհայտ ձիրքով էր օժտված արցախցիների կողմից շատ սիրված Գուսան Բագրատը (Բագրատ Ավետիսյան): Ծնվել է 1915թ. Ճարտար գյուղում: Վաղ մանկությունից կորցնելով հորը՝ 1930-ական թթ. նա հայտնվել է Լենինականի (Գյումրի) մանկատանը, որտեղ նա արցախյան բարբառով գրել է իր հայտնի «Դերունց ծորումը» երգը:² Տեքստն ու երաժշտությունն այնքան համահունչ են, որ խոսում են նրա երաժշտական ակնհայտ ձիրքի մասին: Ոգևորված առաջին հաջողություններից՝ նա խարունակում էր գրել մեկը մյուսից գեղեցիկ երգեր, որոնք ինքն էլ կատարում էր: 1936 թ. նա տեղափոխվեց Երևան և տեղի Ժողովրդական ստեղծագործության տան ուղեգրով համերգներով հանդես եկավ Հայաստանի գյուղերում ու քաղաքներում: Մեծ Հայրենականի տարիներին նա մեկնեց ռազմաճակատ՝ իր հետ տանելով իրենից անբաժան նվագարանները՝ թառը և մանդոլինը: Խրամատներում ծնված մարտական երգերով նա ուժ ու կորով ներշնչեց զինվորներին՝ նրանց սրտում արթուն

¹ Գասպարյան Ս., Դանիել Ղազարյան, «Կուլտուրական ֆրոնտ», 18 սեպտեմբերի, 1934:

² «Բանվոր», Կումայրի, 20 փետրվարի, 1982:

պահելով խաղաղ օրերի ու հայրենիքի անմար կարոտն ու փափագը, իսկ նրա «Բժիշկ, դեղ դիր վերքիս» երգն այն տարիների ամենատարածված երգերից էր: Պատերազմից հետո սիրված երգահանի քնարը հարստանում է նոր թեմաներով, որոնց շարքում առանձնանում են Արցախ-Ղարաբաղը փառաբանող երգերը: 1946-ին ժողովրդական ինքնագործ խմբերի համահայաստանյան ստուգատեսում նա արժանացել է հատուկ մրցանակի: 1950-1960-ականների սերունդը քաջածանոթ էր վարպետի երգերից շատերին, դրանք տարածված ու անչափ սիրված են եղել ու հնչել են ոչ միայն համերգային բեմերից, այլև մտերմիկ հավաքություններում ու հարսանիքներում («Ով ինչ գիտե», «Մի վարդ ես», «Որ ասում եմ», «Կարոտ», «Ընկերացու», «Հերոս Անդրանիկ», «Հարսանիքի երգը»):

1950-ականների հետպատերազմյան Ստեփանակերտում երգի ու երաժշտության սիրահարների շրջանում ճանաչված անուն էր թառահար, ինքնուս երգահան Սերգեյ Մովսիսյանը: Ընդգրկվելով Կույրերի ընկերության մարգային բաժանմունքին կից գործող գեղարվեստական ինքնագործ խմբում՝ երաժիշտը մասնակցել է կոլեկտիվի համերգային շրջագայություններին Անդրկովկասում, արժանացել հանդիսատեսի ջերմ արձագանքին: Ուշագրավ է, որ համերգային ծրագրերի մաս էին կազմում Ս. Մովսիսյանի՝ հարյուրից ավելի երգերը, հանելուկներն ու քառյակները, հաջողված պարեղանակները: Նրա բանաստեղծություններն ու հանելուկները տպագրվում էին մարգային ու հանրապետական թերթերում: 100-ից ավելի երգեր հեղինակային կատարմամբ ձայնագրվել ու պահպանվում են հարազատների արխիվում, իսկ մի մասը ԼՂԻՄ երգի-պարի պետական համույթի հիմնադիր, կոմպոզիտոր Տելեմաք Տեր-Ավետիսյանի կողմից հանձնվել է ՀՀԱ արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանին:

Առաջին երաժշտական հաստատությունը, որ բացվեց Ստեփանակերտում, Կոմիտասի անվան երաժշտական դպրոցն էր: Մինչև 2023թ. Ստեփանակերտում գործում էին նաև արվեստի դպրոցներ, Սայաթ-Նովայի անվան քոլեջը, երկու պետական երգչախումբ՝ «Մռակած» և «Վարարակն», Կամերային նվագախումբը, Ազգային նվագարանների նվագախումբը, «Ջազ-Բենդ» համույթը, «Մենք ենք մեր սարերը» երգի-պարի համույթը, «ՎԵԼԱՆՍ» համույթը, «Արցախի ձայն» նախագիծը, այլ համույթներ:

Կոմիտասի անվան երաժշտական դպրոցը հիմնադրվել է 1938թ.: Ըստ առաջին տնօրեն Պերճ Հայրապետյանի՝ 1939թ. հունվարի 7-ի վկայության՝ դպրոցը գոյության 5 ամիսների ընթացքում ունեցել է 3 բաժին՝ դաշնամուրի, ջութակի և թառի: Մովորում էին 38 աշակերտ՝ 31 հայ, 2 ռուս և 5 ադրբեջանցի:¹

Դպրոցն ունեցել է 2000-ից ավել աշակերտներ և 200 դասատու և 19 տնօրեն, որոնք մեծ ներդրում են կատարել դպրոցի գոյությունը պահպանելու համար: 2017 թ. օգոստոսի 5-ից դպրոցը տնօրինում էր Ա. Պետրոսյանը: Նա շարունակում էր դպրոցի բազմամյա ավանդույթները՝ խթանելով աշակերտների երաժշտական որակյալ կրթությունը գործիքային կատարողականության, ոկլալ արվեստի և երաժշտության տեսության մասնագիտությունների ուղղությամբ:

Կրթօջախում են ուսումն առել պրոֆեսոր, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, Երևանի Կոմիտասի անվան ժողգործիքային բաժնի ղեկավար Անժելա Աթաբեկյանը, մեներգչուհի Լիլյա Օվչիյանը, Երևանի պետական կոնսերվատորիայի դասատու Անահիտ Քոչարյանը, երգահան Արմեն Նասիբյանը, երաժշտական

¹ Գասպարյան Ս., Դանիել Ղազարյան, «Կուլտուրական ֆրոնտ», 18 սեպտեմբերի, 1934:

ուսումնարանի նախկին տնօրեն Վիոլետտա Բադդասարյանը, երաժշտական դպրոցի առաջատար մասնագետ Բելլա Հակոբջանյանը և ուրիշներ, ովքեր նոր սերնդի համար վառ օրինակ են հանդիսանում:

Մայաթ-Նովայի անվան երաժշտական ուսումնարանը իր ծնունդով և գործունեությամբ թարմ շունչ և նոր բովանդակություն հաղորդեց Արցախի մշակութային կյանքին: Այն հիմնադրվեց 1961թ.՝ հիմնական նպատակ ունենալով կրթել ուսումնարանի սաներին: Կարևոր խնդիրներից էր նաև ազգային ավանդույթների, մշակույթի, համամարդկային և երաժշտական արժեքների հանդեպ ճիշտ վերաբերմունքի ձևավորումը, բարձր բարոյական մթնոլորտի ստեղծումը: Երաժշտական ուսումնարանի առաջին ղեկավարն էր հրաշալի երաժիշտ և կատարող Մ. Ն. Դուրմիշևան: Հավաքելով էնտուզիաստ երաժիշտների փոքրաթիվ կոլեկտիվ՝ նա դրեց այն հիմքերը, որոնք կենսունակ դարձան հաջորդ սերունդների համար:

Ուսումնառության առաջին տարիներին գործում էին երեք բաժիններ՝ դաշնամուրի, թառի, կլառնետի: Երաժշտական կրթության հիմքը դրվել է առաջին մանկավարժներ Բ. Հակոբջանյանի (դաշնամուր), Լ. Մարգարյանի (թառ), Ռ. Մարտիրոսյանի (դաշնամուր), Հ. Դանիելյանի (դաշնամուր), Ա. Պողոսյանի (ջութակ) կողմից: Հիշարժան է նաև տեսաբան և կոմպոզիտոր Ա. Նասիբյանը, ով, լինելով ղեկավարի պաշտոնում, համատեղում էր մանկավարժական և կոմպոզիտորական գործունեությունը: Նրա ղեկավարության ժամանակ անց էին կացվում գիտատեսական կոնֆերանսներ, որտեղ զեկուցումով հանդես էին գալիս մանկավարժ-տեսաբաններ: Հարկ է նշել, որ կրթօջախի զարգացման գործում կարևոր էր կոնսերվատորիայի երաժիշտների աջակցությունը: Տարիների ընթացքում, երկու ուսումնական հաստատությունների համագործակցության արդյունքում, կոլեկտիվի

մասնագիտական ու մեթոդական մակարդակի բարձրացման, ստեղծագործական կապերի սերտացման գործում էական դեր է կատարել կոնսերվատորիայի պրոֆեսորադասախոսական կազմը՝ Ռ. Աթայան, Ա. Բուդաղյան, Ս. Բունիաթյան, Գ. Սմբատյան, Ե. Ֆրանգուլովա, Վ. Մատյուշկին, Ա. Գուրգենով:

1988թ. Երևանի կոնսերվատորիային կից բացվեց Արցախի խորհրդատվական-մեթոդական կենտրոնը, որի նպատակն էր Արցախի երաժշտական ուսումնական հաստատությունների համար կադրերի ստեղծագործական ու մեթոդական նախապատրաստումը, նյութատեխնիկական բազայի ամրապնդումը (ռեկտոր՝ Է. Հովհաննիսյան):

Արցախի համար ծանր շրջան էր 1990-ական թթ. սկիզբը: Երբ սկսվեց Արցախյան շարժումը, այդ դժվարին պահին ուսումնարանի ղեկավարն էր Է. Ղազարյանցը՝ երգահան, մանկավարժ, կատարող, հասարակական գործիչ: Գտնվելով իրադարձությունների կենտրոնում՝ Ղազարյանցը ակտիվորեն ելույթ էր ունենում ցույցերի ժամանակ, դիմում տարբեր պետական և հասարակական կառույցների՝ Ղարաբաղյան հիմնախնդիրը լուծելու համար: Պակաս նշանակալից չէր գիվորների մարտական ոգին բարձր պահելը, և այդ նպատակին էր ուղղված Ղազարյանցի ստեղծած ազիդրիզադը, որը համեզներով հանդես էր գալիս առաջին դիրքերում:

Դժվար էր պատերազմի տարիներին ուսումնարանի գործունեությունը ապահովելը: Ուսումնարանի տնօրենը այդ տարիներին Վ. Բադդասարյանն էր, ով ոչ միայն պահպանեց բնականոն ընթացքը, այլ նաև նրա ջանքերով կառուցվեց ուսումնարանի նոր շենքը: Պատերազմի ժամանակ խախտվեց պարապմունքների բնականոն ընթացքը, ուսումնարանի գոյությունը պահելու համար կարևոր էր կոլեկտիվի համախմբվածությունը: Հենց այդ տարիներին ուսումնարանի կողքին կանգնեց կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Արցախից սերված Ա.

Գուրգենովը, ով պատերազմից հետո 12 տարի շարունակ իր աջակցությունն է ցուցաբերել:

Ուսումնաանի համար կադրեր պատրաստելու նպատակով 1999թ. բացվեց Արվեստների գիմնազիան, որի առաջին ղեկավարն էր Ս. Աղաջանյանը: Սկզբնական շրջանում ընդգրկված էին 7 մասնագետներ, 11 սաներ: Այսօր գիմնազիայում պատանի երաժիշտներ են սովորում հետևյալ մասնագիտություններով՝ դաշնամուր, վոկալ, փողային, հարվածային, լարային գործիքներ, գործում է նաև մանկական երգչախումբ:

Ուսումնարանի հիշարժան ղեկավարներից է Լ. Քոչարյանը՝ նոր մտածողության ու գործելաոճի ղեկավար, ժամանակին համընթաց քայլող, ով կարողացավ ընդլայնել կապերը նաև արտերկրի հետ: Նախաձեռնող և տաղանդավոր մարդկանց հետ համագործակցության շնորհիվ՝ նա իր հետ բերեց թարմ հոսանք, ստեղծագործական խիզախում, փորձարարություն: Քոլեջի վոկալ-էստրադային բաժինը հասավ զարգացման նոր աստիճանի: Նշանակալից էր նաև Կ. Դադամյանի կատարած աշխատանքը, ով, տասը տարի լինելով ուսումնարանի տնօրեն, առանձնացել է նախաձեռնողականությամբ, շարժվել ժամանակին համընթաց: Նրա կարևոր նախաձեռնություններից էր քոլեջի մանկավարժներից կազմված արտագնա բրիգադի կազմակերպումը՝ շրջանային երաժշտական դպրոցներին մեթոդական օգնություն ցուցաբերելու նպատակով:

Ինչպես նշեցինք, Արցախում գործում էին նաև նվագախմբեր, որոնցից *Կամերային պետական նվագախումբը* ստեղծվել է 2004թ., և դա սոսկ մշակութային իրադարձություն չէր: Այն ի ցույց դրեց փլատակներից վերընձյուղվելու արցախյան կարողությունները ու նրա մշակութաստեղծ ոգու հարատևությունը: Պարտադրված պատերազմից դեռ ուշքի չեկած ժողովուրդը մտածում էր հոգևոր ածեքների մա-

սին, դասական երաժշտարվեստի զարգացման մասին: Հայկական բարեգործական ընդհանուր միությունը, որ տարիներ առաջ կարողացավ ավերված և վիրավոր Արցախի կենսապահովման խնդրի մեջ տեսնել ու գնահատել արցախահայության հոգևոր վերածննդի խնդիրը, սատարեց նվագախբին ու Արցախի մշակութային հանրությանը: Նվագախմբի ստեղծման մտահղացումը մշակույթի նախարար Ա. Սարգսյանին էր, որն իր մոտ հրավիրեց Ս. Սարգսյանին և հանձնարարեց ստեղծել նվագախումբ: Քանի որ այդ ժամանակ Արցախը ուներ նվագողների պակաս, չկային թավջութակ, ալտ, կոնտրաբաս նվագողներ, այդ պատճառով 2004թ. սեպտեմբերի 10-ին Երևանից 12 հոգուց բաղկացած երաժիշտներ, այդ թվում՝ խմբավար Գևորգ Մուրադյանը, ժամանեցին Արցախ, իսկ կարճ ժամանակում՝ հոկտեմբերի 8-ին, տվեցին առաջին համերգը: Նվագախմբի ղեկավար Գ. Մուրադյանը 2009թ. արժանացավ ԼՂՀ վաստակավոր արտիստի կոչմանը:

Իր գործունեության ընթացքում նվագախումբը այցելում է նաև Արցախի տարբեր շրջաններ և տարբեր ծրագրերով համերգներ ունենում՝ այդպիսով բարձր պահելով մշակութային արժեքները: Հայրենիքից դուրս համերգներով հանդես են եկել Ռուսաստանում, Նորվեգիայում, Բերգենում, ինչպես նաև Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների Լոս Անջելոս, Բոստոն քաղաքներում:

1990թ., երբ ստեղծվեց *Արցախի պետական երգչախումբը*, դիրիժոր Նինա Գրիգորյանի ձեռնարկի հիմքում դրվել էր հայ դասական խմբերգային երաժշտության, արևմտաեվրոպական դասականների և ժամանակակից կոմպոզիտորների երգչախմբային ստեղծագործությունների մասսայականացումը՝ կենտրոնում ունենալով կոմիտասյան երաժշտարվեստի գոհարները: Երգչախմբի մուտքը երաժշտական տարածք բուռն էր՝ ստեղծելով միջավայր, որը շրջիկ գործառույթի դեր ստանձնեց:

Առաջին տարիներին երգչախումբը հյուրախաղերով մեկնեց Ֆրանսիա՝ արժանանալով Կաննի արվեստասեր և խստապահանջ հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանը: 2000թ. ձայնագրեց առաջին լազերային ձայնասկավառակը (CD)՝ Կոմիտասի խմբերգային ստեղծագործություններով: 2003թ. մասնակցեց Իսպանիայի Բարսելոնա քաղաքում կայացած 6-րդ միջազգային խմբերգային մրցույթ-փառատոնին և գրավելով առաջին տեղը՝ հայրենիք բերեց ոսկե մեդալ: 2005-ին «Santus Salisburgensis» ընկերության հրավերով երգչախումբն Ավստրիայի Զալցբուրգ քաղաքում մասնակցեց Մոցարտին նվիրված խմբերգային և նվագախմբային երաժշտության միջազգային փառատոնին: Նույն թվականին «Միփան» հայկական մշակութամարզական ընկերության հրավերով երգչախումբը մեկնեց Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, ուր փայլուն ելույթ ունեցավ հայ հանդիսատեսի առջև՝ մատուցելով բարձրարվեստ դասական երաժշտություն: 2009 թ. Վիեննայում կայացած Շուբերտի անվան միջազգային մրցույթում զբաղեցրեց 2-րդ հորիզոնականը՝ նվաճելով արծաթե մեդալ: Նույն թվականին երգչախումբը Թբիլիսիի Սուրբ Էջմիածին եկեղեցում հնչեցրեց Կոմիտասի ստեղծագործությունների քառաձայն կատարումները: 2011 թ. համերգային ծրագրով հանդես է եկել Սուրբ Ղազարոս կղզու Մխիթարյան միաբանությունում: Արժանացել է «Հակոբ Մեղապարտ» մեդալի՝ նվիրված հայ գրատպության 500-ամյակին: 2012թ. մասնակցել է Նիցցայում կայացած երգչախմբերի միջազգային փառատոնին:

Վերջին տասնամյակում երգչախումբը պարբերաբար ներկայացել է օպերային արվեստի լավագույն նմուշներից: Երգչախմբի գեղարվեստական ղեկավար և դիրիժոր, հանրապետության մշակույթի վաստակավոր գործիչ Նինա Գրիգորյանն ասում է, որ վաղուց ժամանակն է զարգացնել օպերային արվեստն Արցախում, ինչպես նաև բա-

ցել օպերային թատրոն՝ մասնագիտությամբ աշխատելու հնարավորություն ստեղծելով Ստեփանակերտի Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական քոլեջի և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասական երգեցողության բաժնի շրջանավարտների համար՝ դրանով կանխելով նաև երկրից հնարավոր արտագաղթը:¹

Ստեփանակերտի Մանկապատանեկան ստեղծագործական կենտրոնի երգչախմբի հիմքի վրա 2000թ. ստեղծվեց **«Մոսկված» պետական կամերային երգչախումբը**՝ նպատակ հետապնդելով Արցախում քարոզել և զարգացնել դասական երգարվեստը: Երգչախմբի հիմնադիրն ու գլխավոր դիրիժորը Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ, ԱՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Մարինե Մեսրոպյանն է:

Եկմալյանի «Պատարագ»-ն անբաժանելի ուղեկիցն է հայ հանդիսատեսի հոգևոր պաշտպանության, ազգային արժեքների պահպանման, բարձրարժեք մշակույթի քարոզչության կենսական սպասավորությունը ստանձնած երգչախմբի: Հարուստ երկացանկ կրող երգչախումբն իր առաքելությանը ծառայում է բացառիկ հավատարմությամբ: 2010թ. երգչախումբը ճանաչվել է ՀՕՄ-ի (Հայ Օգնության Միություն) օրհներգի լավագույն կատարող՝ աշխարհի 26 պետությունների միջև:

Ազգային երգարվեստի ու պարարվեստի քարոզչության ու զարգացման, միաժամանակ շնորհալի տարեց երաժիշտ-կատարողների ստեղծագործական ներուժն օգտագործելու նպատակով Արցախում 2000թ. ստեղծվեց «Մենք ենք մեր սարերը» տարեցների համույթը (տնօրեն՝ Ռոբերտ Ղահրամանյան): Երկու տարի անց այն վերան-

¹ Հակոբյան Ն., Էդուարդ Երվանդի Ղազարյան, Ստեփանակերտ, «Մոնա» հրատ., 2017:

վանվեց **«Մենք ենք մեր սարերը» պետական ազգագրական համույթ** (տնօրեն և գեղարվեստական ղեկավար՝ Տիգրան Մկրտչյան): Կարճ ժամանակահատվածում համույթը համրվեց երիտասարդ և կարող ուժերով: Երաժշտական կատարումների մակարդակի բարձրացման ուղղությամբ ձեռնարկված միջոցները հաջողությամբ պսակվեցին: Մեծ և անուրանալի է Արցախի ազգագրական գոհարները մոռացությունից փրկելու գործում ունեցած համույթի ավանդը (տնօրեն՝ Սլավա Ապրեյան, գեղարվեստական ղեկավար՝ ԱՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Գարի Ավանեսյան): Համույթն իր ներքին էությանը և նվիրվածությամբ, ձևի և բովանդակության կոռու միահյուսմամբ հանրապետությունում և հայկական սփյուռքի մի շարք համայնքներում դարձել է չափանիշ, սեփական ինքնության որոնումների և խորքային մեկնաբանությունների ակունք՝ ազգագրական երգի մատուցումը հասցնելով նոր մակարդակի ու բացահայտման:

Ազգային արժեքները պահպանելու, շարունակելու և զարգացնելու առաքելությանն է միտված նաև **Ազգային նվագաբանների նվագախումբը**, որի հիմնական նպատակներից է՝ արժանվույնս ներկայացնել ազգային երաժշտությունը հայրենիքում և հայրենիքից դուրս: Մինչ ազգային նվագաբանների նվագախմբի ստեղծվելը, 2014 թվականից Սայաթ-Նովայի երաժշտական քոլեջին կից գործում էր մանկական նվագախումբ, որը 2015 թ. մասնակցել է «Տնջրի» մրցույթ-փառատոնին: 2016թ. թառախար և խմբավար Լևոն Սարգսյանը այդ խումբը համալրեց քոլեջի ուսանողական և դասախոսական կազմով՝ ստեղծելով ազգային նվագաբանների նվագախումբ: 2016թ. նվագախումբը պատրաստվում էր՝ նշելու մեծ կոմպոզիտոր, քանոնահար Խ. Ավետիսյանի 90-ամյակը, սակայն Ապրիլյան պատերազմը խանգարեց այդ ծրագիրը իրականացնելուն: Նույն թվականի հոկտեմբերին խումբը Երևանում կայացած համույթների մրցույթում գրավեց առա-

ջին մրցանակային տեղը: Մրցույթից հետո՝ ղեկտեմբերին, Ստեփանակերտի Երիտասարդության պալատում նվագախումբը մեծ համերգային ծրագրով հանդես եկավ: Այնուհետև համերգներ ունեցավ Արցախի շրջաններում՝ Հաթերքում, Մարտունիում:

«Ղարաբաղ» պետական էստրադային համույթը, հանդես գալով հայրենիքում և աշխարհի մի շարք երկրներում, ներկայացնում է Արցախի բանահյուսությունը՝ էստրադային նոր երանգավորումներով, և հայկական ժողովրդական երաժշտությունը՝ ջազային ինքնատիպ մշակումներով: «Ղարաբաղ» էստրադայինի համերգները վերածվում են երաժշտական շքեղ հրավառության՝ առանցքում պահելով մշակութային դաստիարակության հրատապությունը:

Համույթի ակունքները խորհրդային ժամանակներից են սնվում: «Ղարաբաղ» պետական էստրադային նվագախումբը ստեղծվեց 1967 թ. (գեղարվեստական ղեկավար՝ Հենրիկ Բարխուդարով): 1972 թ. նվագախումբը կազմալուծվեց: Վերակազմավորվեց 1978 թ.: Գեղարվեստական ղեկավարի պաշտոնը ստանձնեց արվեստի վաստակավոր գործիչ Կիմ Առաքելյանը: Համույթի մենեջգչուհին հանրապետության ժողովրդական արտիստ Նաիրուհի Ալավերդյանն էր: Համույթն Անդրկովկասում առաջիններից էր, որի նվագախմբում հնչում էին միաժամանակ էստրադային ու ժողովրդական գործիքներ: Շրջագայելով նախկին Խորհրդային Միության բոլոր հանրապետություններում՝ համույթն արժանացել է պատվոգրերի ու ջերմ ընդունելության: Արցախյան ազատամարտի տարիներին համերգներով պարբերաբար այցելել է ՊԲ զորամասեր՝ բարձրացնելով զինվորների հայրենասիրական ու մարտական ոգին:

1993-ին համույթը վերանվանվել է հայկական ժողովրդական երգի համույթ, որը ղեկավարում էր Վահրամ Առաքելյանը: 1997-ի մարտին ստեղծվել է «Ղարաբաղ» պետական էստրադային համույթը:

Նույն թվականի հոկտեմբերից համույթը ղեկավարում է ԱՀ վաստակավոր արտիստ Աշոտ Լալայանը: 2011 թ. գեղարվեստական ղեկավարն էր Դավիթ Աստվածատրյանը: ¹

«Արցախի ձայն» նախագիծը ստեղծվել է 2003-ին: Մինչև 2012 թ. գործել է հասարակական հիմունքներով: Շատ հին ժամանակներից իր հողին ու ինքնությանը արցախցու նվիրվածությունը «Արցախի ձայն» նախագծի հիմնադիր և պրոդյուսեր Լիրա Քոչարյանը ստեղծագործական հնարամտության շնորհիվ մատուցեց նորովի: Նորարարական լուծումներն ակնհայտ են հին ու ժամանակակից արցախցու անհողդողդ էության մեջ, որոնք արտահայտվում են երիտասարդ ձայների՝ երաժշտական արահետներ բացող ելևէջներում: Հնագույն ժողովրդական բանահյուսական նշխարներն իրենց ողջ հմայքով, համով ու բույրով փոխանցվում են ունկնդրին ու հանդիսատեսին՝ նպաստելով նրա ճաշակի հղկմանը, հոգու բյուրեղացմանն ու ներաշխարհի վերափոխմանը: Կազմակերպչական բացառիկ տաղանդով օժտված Լիրա Քոչարյանն աշխատանքը կարողանում է վերածել իսկական հաղթարշավի: Նրա «դպրոցն» անցնող սաներն անպայման ներկայանալի են երաժշտական տարբեր հարթակներում: Արցախի երաժշտական ձայնը, որը Լիրա Քոչարյանն է ներկայացնում, միշտ ճանաչելի է, միշտ պատվելի, անշփոթելի, համակրելի, անպարտելի ու հաղթական՝ Արցախում, Հայաստանում և արտերկրում: Փաստերն անվիճելի են, հաջողություններն՝ աննախադեպ:

«ՎԷԼԱՆՍ» համույթը հիմնադրել է 2016 թ. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, դաշնակահար, Ստեփանակերտի Մանկապատանեկան ստեղծագործության կենտ-

¹ «Ապառաժ», Ստեփանակերտ, 2000, թիվ 19:

քոնի տնօրեն Վիլեն Միքայելյանը: Անունը Վիլենի և համահիմնադիրների անվան սկզբնատառերից հապավում է: Համույթը բազմաժանր է: Երգացանկը կազմված է հայկական ժողովրդական, հայրենասիրական, ազգագրական, էստրադային և ջազային, երբեմն՝ դասական երաժշտությունից: Որոշ երգեր ծնվում են համույթի ներսում, ուղեկցվում երգի համար գրված երաժշտությամբ: Նորելուկ համույթը մասնակցել է Երևանում կայացած Ֆրանկոֆոնիայի միջազգային ֆորում-փառատոնին: Արխագիայում կայացած համահայկական «Համշեն» փառատոնին:

ԱՀ պաշտպանության բանակի «Ասպետ» համույթը (գեղարվեստական ղեկավար՝ կապիտան Հովսեփ Վերդյան) ստեղծվել է 2011թ.: Կազմը համալրվում էր ընտրությամբ: Մրցույթով անցած շնորհալի երիտասարդները գործառնալու ռազմահայրենասիրական, ազգագրական ու ժողովրդական կատարումներով հանդես գալուց զատ, մշակույթը ծառայեցնում են նաև որպես բանակ-դպրոց-հասարակություն կապն ամրացնող օղակ:¹

Առանց մշակույթի՝ և՛ քաղաքացիական, և՛ ռազմական, հնարավոր չէ ապրել ու պայքարել: Բազմաթիվ մարտեր իրենց հաղթական էլքը վճռել են հայրենասիրական երգերի ներքո: Զինվորի ոգին արտահայտվում է երգով, պարով, բանաստեղծությամբ, նկարով, քանդակով...: Իսկ արցախցու զինվորական երգարվեստը հայի ոգու ըմբռստությունն ունի, ընդվզումը՝ ազգերի դարավոր անհաշտության ու պատմական անարդարության դեմ:

Ամփոփում

Դարեր շարունակ Արցախը Հայկական լեռնաշխարհի անբաժան մասն է եղել իր ինքնատիպ ժողովրդով և բնաշխարհով, հազա-

¹ Պողոսյան Թ., Խաղեր: Երգարան, Երևան, 2012, «Գրաբեր» հրատ., 2012:

քամյակների պատմությամբ, նիստուկացով, հոգեկերտվածքով ու մշակույթով: Արցախի արվեստի և մշակութային գործունեության անըստգյուտ ձևերից է երաժշտությունը, որն իր ոճական, թեմատիկ ու ժանրային բազմազանությամբ, հայ բազմադարյա երաժշտության անքակտելի մասն է, անհերքելի ապացույցը Արցախ-Հայաստան հոգևոր միասնության և ընդհանուր մշակութային դաշտի:

Հոգվածի առաջին մասում դիդարկվել են Արցախի երաժշտական մշակույթի առանձնահատկությունները, ժանրային ու ոճական բազմազանությունը, Ստեփանակերտի երաժշտական-կրթական օջախների և համույթների գործունեությունը:

Օգտագործված գրականություն

1. Աթայան Ռ., Տեր-Մարտիրոսյան Տ. Երաժշտության տարրական տեսություն:// Դասագիրք երաժշտական ուսումնարանների համար: Երևան: «Սովետական գրող» հրատ.. 1980. 189 էջ:
2. «Ապառաժ», Ստեփանակերտ, 2000, թիվ 19:
3. «Բանվոր», Կոմայրի, 20 փետրվարի, 1982:
4. Բրուտյան Յ. Արցախյան ոգին երաժշտության ծիրի մեջ: Երևան, «Ամրոց» հրատ.: 2000, 314 էջ:
5. Գասպարյան Ս., Դանիել Ղազարյան, «Կուլտուրական ֆրոնտ», 18 սեպտեմբերի, 1934:
6. Կոստան Ջ., Երկեր, Երևան, «Հայպետհրատ», 1985, 574 էջ:
7. Հակոբյան Ն., Էդուարդ Երվանդի Ղազարյան, Ստեփանակերտ, «Սոնա» հրատ., 2017, 93 էջ:
8. Ղորղանյան Վ., Կովկասի երաժշտությունը, 1901:
9. Մարկոսյան Ս., Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2004, 249 էջ:
10. Մեժելայտիս Է., Իմ կրկնակի Արարատը, Երևան, «Գասպրոնտ» հրատ.,

1950, 276 էջ:

11. Մկրտչյան Շ., Լեոնային Ղարաբաղի պատմա-ճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1988, 360 էջ:
12. Շահվերդյան Ա., Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, «Հայպետհրատ», 1959, 329 էջ:
13. Պողոսյան Թ., Խաղեր: Երգարան, Երևան, «Գրաբեր» հրատ., 2012, 68 էջ:
14. Տալյան Շ., Դեպքեր, դեմքեր, մտքեր, Երևան., «Հայաստան» հրատ., 1973, 254 էջ:
15. Տոնիկյան Ա., Դանիել Ղազարյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1977, 72 էջ:

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ

ՄԻ ՔԱՆԻ ԲՆՈՐՈՇԻՉՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-74

Հասմիկ Հարությունյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Ամփոփում

Հայ միջնադարյան հոգևոր մշակույթի ինքնատիպ մի ոլորտը զարգացել է գուսանական արվեստում, որը հիմնվելով հելլենիզմի սոցիալ-մշակութային ավանդույթների վրա, հղկվել և կատարելագործվել է ֆեոդալական ժամանակաշրջանի գեղագիտական և կենսափիլիսոփայական դոգմատիզմին զուգահեռ: Թեև հոգևոր դասի կողմից հալածված և հույժ քննադատված, գուսանական կենսունակ արվեստը, միևնույն ժամանակ, ապրել է ինքնուրույն չափանիշներով և մշա-

կուրթային վերելքներին համընթաց՝ հասնելով զարգացման բարձր աստիճանի, մեծապես ազդել է նաև հոգևոր մշակույթի վրա: Իր բազմադեմ նկարագրով, գուսանական արվեստը այսօր մեզ ներկայանում է ոչ ծավալուն հիշատակություններում, որոնք սփռված են միջնադարյան տարբեր գրավոր աղբյուրներում:

Ուշ միջնադարում, երբ *գուսանականը* փոխակերպվեց *աշուղական* արվեստի, հայ արհեստավորական համքարությունները համարվեցին ևս մեկով՝ աշուղականով:

Բանալի բառեր՝ միջնադարյան երաժշտություն, գուսան, ավանդույթ, եղբայրություն, համքարություն

SOME FEATURES OF ARMENIAN MEDIEVAL GUSAN ART

Hasmik Harutyunyan

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA

Abstract

This distinctive genre of Armenian medieval spiritual culture was formed within the Gusan art, which was based on the socio-cultural traditions of Hellenism, and was refined and perfected in accordance with the aesthetic and worldview dogmatism of feudalism. Despite being persecuted and receiving heavy condemnation from the clergy, Gusan art proved to be a vital cultural phenomenon. Driven by its own aesthetic values, it attained considerable heights and had a profound effect on spiritual culture of the time. Today, we have only a few references to the multifaceted Gusan art scattered throughout various medieval written sources.

In the late Middle Ages, when Gusan art has been transformed into the art of ashughs, the register of Armenian craftsmen was augmented with yet another one – the guild (Craft Union) of ashughs.

Key words: *medieval music, Gusan, tradition, Brotherhood, Craft Union.*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРМЯНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ГУСАНСКОГО ИСКУССТВА

Асмик Арутюнян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА

Аннотация

Искусство гусанов – самобытный пласт армянской средневековой духовной культуры. Основанное на социокультурных традициях эллинизма, оно оттачивалось и совершенствовалось в соответствии с эстетическим и мировоззренческим догматизмом эпохи феодализма. Несмотря на гонения и резкую критику со стороны духовенства, искусство гусанов, подтверждая свою жизнеспособность, эволюционировало как культурный феномен. Руководствуясь собственными художественными принципами, оно достигло значительных высот и оказало весомое влияние на духовную культуру. Сегодня в нашем распоряжении находятся лишь редкие упоминания о многогранном искусстве гусанов, разбросанные в разнообразных средневековых письменных источниках.

В эпоху позднего средневековья, когда *гусанское* искусство трансформировалось в *искусство ашугов*, список армянских ремесленных цехов пополнился еще одним – цехом ашугов.

Ключевые слова: *средневековая музыка, гусан, традиция, братство, амкарство (гильдия).*

Նախաբան

Քննության առնելով հայ միջնադարյան պատմագրական հիշատակությունների բովանդակային ոլորտները, ակնհայտորեն նկատում ենք հայ միջնադարյան և հատկապես զարգացած ավատատիրության մշակութային բոլոր կենսական հարթակները, որոնք կապված են եղել աշխարհիկ կյանքի ու կենցաղի հետ: Թեև խիստ համառոտ, սակայն բավական խոստուն դրվագներում անգամ զգացվում է **գուսանական արվեստում** առկա մասնագիտական հագեցվածությունն ու հարստությունը:

Դատելով որոշ գրավոր աղբյուրներից, գուսանների բարձրակարգ արվեստը թեև մերժվել է հոգևոր դասի կողմից, սակայն չի անտեսվել, ավելին՝ արժանացել է որոշակի գնահատականի: Իբրև ցայտուն օրինակ՝ բերենք Դվինում 645թ. կայացած Եկեղեցական չորրորդ ժողովի դրույթներից մեկը, որտեղ ասվում է, որ «ոմանք յադատաց և յուսմիկ հեծելոց հասանելով ի գիւղս ուրեք, թողեալ զգեղլն ի վանս առնեն իջևանս և ի յարկս սրբոց և գուսանօք և վարձակօք պղծեն գնուիրեալ տեղիսն Աստուծոյ, զոր սոսկալի է քրիստոնեից լսել թող թէ առնելի»:¹

Երաժշտագիտական գրականության մեջ դիտարկվել են XIIIդ. նշանավոր վարդապետ և մատենագիր Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի տեսական և գեղագիտական մոտեցումները: «Ժողովրդամասնագիտացված երաժիշտների ստեղծագործական նվաճումներն ու գործունեությունը, - գրել է Լ.Երնջակյանը, - թերևս, ի սկզբանե անտի

¹ Կանոնագիրք Հայոց, 1913, 128-129:

իրարամերժ կարծիքների, քննարկումների, գնահատանքի ու պախարակման առարկա են եղել: Նրանց արվեստի հնչեղությունն ու հասարակական դերն այնքան մեծ է եղել, որ իր վրա է բևեռել թե՛ ժողովրդական զանգվածների և թե՛ պալատական վերնախավի ուշադրությունը: Պատահական չէ, որ արդեն զարգացած ավատատիրության շրջանի մատենագիրների, ինչպես օրինակ, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի, Առաքել Սյունեցու, Հակոբ Դրիմեցու և այլոց գրվածքներում կարևոր տեղ է հատկացվում գուսանական նվագին ու նվագաբաններին, դրանց կարևոր տեսական և գեղագիտական խնդիրների քննությանը»:¹

Մրանք գուսանական արվեստի մասին քննադատական բնույթի խիստ արտահայտություններ են, որոնց մեջ քրիստոնեական բարոյախրատական գաղափարախոսության հիմքի վրա մերկացվում է այդ արվեստը՝ որպես նյութապաշտ կենսազգացողության ամենախոցելի հատկանիշների կրող:

Վերլուծություն

Անդրադառնալով Հովհաննես Երզնկացու «Զարդք երկնից» երկի որոշ հատվածներին, որոնք ամբողջովին ուղղված են գուսանական արվեստի մերկացմանն ու կենսական դերի նվաստացմանը:²

Ըստ Երզնկացու, Կայենի թոռների կողմից ստեղծված գուսանական արվեստը մեղքի աղբյուր է, որը պղտորում է անհատի մաքուր ու հստակ միտքը: Հեղինակը հորդորում է բոլորին հարսանյաց հանդեսի և մկրտության արարողությունների ժամանակ զերծ մնալ գու-

¹ Երնջակյան Լ., Աշուղական սիրավեպը Մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, Երևան, «Գիտություն», 2009, էջ 19; Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան եւ հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Փասադենա, «Դրագարկ», 1995, էջ 20-21:

² Յովհաննու վարդապետի Երզնկացոյ զարդք երկնից առ Ալպոյ իշխան, Կալկաթա, 1845, էջ 74-99:

սանների դիվական արվեստից, ինչը, անշուշտ, խոսում է այդ արվեստի կենսունակ վիճակի մասին: Ավելին, բերվում է եկեղեցական ԼԷ կանոնը, որտեղ նշվում է նաև եկեղեցու սպասավորների որոշ ներկայացուցիչների կողմից գուսանական արվեստով տարվելու և, հետևաբար, անպարկեշտ վարքի մեջ մեղադրվելու մասին: Եվ վերջապես, նա հորդորում է նաև բարձր դասի ներկայացուցիչներին հեռու մնալ գուսաններից և նրանց պարերից, քանզի դրանք մեղսաշատ են և քրիստոնյային անվայել:

Հովհաննես Երզնկացու հիմնադրույթներն ու նկատառումները բերեցինք իբրև յուրօրինակ վկայություններ՝ զարգացած ավատատիրության ժամանակաշրջանում հասարակական բոլոր շերտերում (ընդհուպ հոգևոր դասը) գուսանական արվեստի հզոր ներգործուն դերի, գորել ազդեցության և կենսակայուն ավանդույթների մասին: Համարժեք հիշատակությունները եզակի չեն հայ միջնադարյան պատմագրության էջերում:

Սակայն, իր հայտնի Մեկնության մեջ, Երզնկացին բավական հանգամանորեն անդրադառնում է երաժշտության գեղագիտական բարձր արժեքին և տալիս է այսպիսի գնահատական. «Եւ զի կամիմ աստանաւր փոքր ինչ յիշել յերաժշտականէ մեծէ արուեստէ իբր զճաշակս զաւրութեան արուստին տալով ուսումնասիրաց, որում և ես բազում յաւժարութեամբ ըղձայի հասու լինել: [...] Ասացեալ է իմաստնոց, թէ որպէս կենդանի հոգի է և մարմին, նոյնպէս յերաժշտական արուեստն շարախառնութիւն ունի հոգւոյ և մարմնոյ»:

Հոգևորի և նյութականի շարախառնորդից ծնված երաժշտության մեջ Երզնկացին հատուկ կարևորում է նվագաբանային արվեստը. «Կրկին են գործիք երաժշտականին: Ի նիւթական կազմածոյ անշնչից, որպէս քնար և փող, և մարմին բանաւոր կենդանւոյն, յորում

ծածկեալ կայ ձայնն անմարմին, և ի շարժել արուեստաւորին բացա-
կատարել զհնչումն»:¹

Ասվածից ակնհայտ է, որ Երզնկացին ոչ միայն քաջ ծանոթ է ժամանակակից գուսանական նվագարանային երաժշտությանը, այլև իր վերաբերմունքն է հայտնում արվեստի այդ բարձր դրսևորումների մասին: Սակայն նա սրանով էլ չի սահմանափակվում: Դարձյալ Քե-
րականության մեկնության մեջ նա անդրադառնում է երգային արվեստի տեսական և կատարողական որոշ մանրամասների. «Զայստսիկ զընտրութիւն գրոյս յերաժշտականէ անտի ուսեալ եղաք՝ զբախիւն եւ թնդիւն, եւ թէ ո՞րք են ի տառե աստի գոր ծայրիւ լեզուին ասեմք, եւ ո՞րք են որ միջովն, եւ ո՞րք են որ միջովն, եւ ո՞րք են որ հպմամբ շրթանցն, եւ ո՞ր այլք: Քանզի երաժիշտք զձայն ստեղծանեն յայնցանէ, որ բախեն զշրթունս եւ հպին, իսկ զստեղունսն եւ զկողմունսն յայնցանէ, որ ծայրիւ լզուին բաղկացեալ են»:²

Այստեղ, ինչպես նշում է Ն.Թահմիզյանը, Երզնկացին խոսելով ձայնեղանակների մասին, նկատի է առել նաև արհեստավարժորեն հորինված գուսանական երգերի կատարողական առանձնահատկո-
թյունները, այն է՝ վերարտադրելիս լեզուն չշարժել կամ շրթունքներն իրար չհպել:³ Մնում է ենթադրել, որ միջնադարյան գուսանների շրջանում կենցաղավարել են հետագա դարերի հայկական աշուղա-
կան երգի այսպես կոչված «տեխնիկական ձևերից» մի քանիսի նա-
խատիպ-նմանակները, որոնց արտասանության-երգեցողության ժա-

¹ Յովհաննէս Երզնկացի ՄՄ 2329, 44ա; Թահմիզյան Ն., Յովհաննէս Պրուգ Երզնկացին հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1983, N 2-3, էջ 124:

² Յովհաննէս Երզնկացի ՄՄ 2329, 108ա:

³ Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան եւ հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Փասադենա, «Դրագարկ», 1995, էջ 48:

մանակ որպես տեխնիկական պայման, մի դեպքում, ասենք, չպիտի շարժեր լեզուն, մյուսում՝ իրար պիտի չդիպչեն շրթունքները և այլն:

Այսպես թե այնպես՝ ավելի քան հավանական է, որ XII-XIII դդ. հայ գուսաններն իրենց երգացանկում պետք է ունենային երգի միջնադարին հատուկ «տեխնիկական ձևեր», ու դրանք հորինելիս հիմնված լինեին հայոց լեզվի բաղաձայների տեսակների իմացության վրա: Ամեն ինչից երևում է, որ Երզնկացին ժամանակին լսել է ճիշտ այդ տիպի երգերի գուսանական վարպետ կատարումներ. երգեր, որոնք ի լրումն վերոհիշյալի, կարող էին ընթանալ նաև մի դեպքում՝ «ձայն» (կամ «բուն ձայն»), մյուս դեպքում՝ «կողմ» կամ «ստեղի» տիպի ձայնեղանակներում:¹

Այս արժեքավոր նկարագրությունը բացառիկ է նաև հայ աշուղագիտության համատեքստում: Հարցն այն է, որ այդ նույն տեխնիկական հնարները հետագայում առատորեն օգտագործել են աշուղները: Դրանք նույնիսկ համարվել են ուշմիջնադարյան աշուղական արվեստում ձևավորված կատարողական հորինվածքային սկզբունքներ ու ձևեր: Մինչդեռ Երզնկացին հավաստում է, որ դրանք արդեն արհեստավարժորեն կիրառել են գուսանները:

Լ.Երնջակյանը՝ աշուղական արվեստում աշուղի վարպետությունն ընդգծող բաղկացուցիչներից մեջ դիտարկել է **դուղաքդեքմեզը**: «Երգի մրցույթում, - գրում է նա, - պահանջվող հանկարծաբանակն արվեստի կանոնները տարածվում են թե՛ երաժշտական, թե՛ բանաստեղծական տեքստի վրա: Դրանցից մեկն էլ բանաստեղծական տեքստում որոշակի տառերի օգտագործման արգելքն է, որը շատ քչերին է հաջողվում հաղթահարել: Այբուբենի մ, վ, փ, ֆ բաղաձայնները ան-

¹ Թահմիզյան Ն., Յովհաննես Պլուզ Երզնկացին հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1983, N 2-3, էջ 135:

հնար է արտաբերել առանց շրթունքները միացնելու: Այդ տառերից խուսափելով՝ հնարավոր է բանաստեղծություն հորինել առանց շրթունքների հպման, որը և կորվում է *դուղաքդեքմեզ* (թուրքերեն՝ շրթունքները մի՛ կպցնիր):

Դուղաքդեքմեզը, ինչպես և *դիլ թափրամազը* (առանց լեզուն շարժելու) աշուղական արվեստի տեխնիկական ամենաբարդ ձևերից են ու լայնորեն կիրառվել են նաև հայ տաղասացների՝ Նաղաշ Հովնաթանի, Մարտիրոս Ղրիմեցու, Պաղտասար Դպիրի և այլոց կողմից: Չափազանց կարևոր է, որ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը (XIII դ.) խոսելով հայ միջնադարյան երաժշտարվեստի մասին, հիշատակում է երաժիշտներից պազանջվող պայմանները՝ լեզուն չշարժել, շրթունքներն իրար չհպել, առանց նշելու դրանց թուրքերեն անվանումները»:¹

Հետևաբար, ասվածից կարող ենք եզրակացնել, որ աշուղական արվեստում բարձր վարպետություն ցուցադրելու կարևորագույն բաղադրիչները վաղուց կիրառվել են զարգացած ավատատիրության շրջանում ստեղծագործող գուսանների արվեստում: Անտարակույս՝ «Չափազանց ուշագրավ այս ցուցմունքները մի կողմից վկայում են քերթվածի երաժշտաբանաստեղծական մարմնավորման կանոնավորված ավանդույթը, մյուս կողմից՝ կատարող-հանկարծաբանողին տրված հարաբերական ազատությունը: ... Այս առումով աշուղական արվեստում կանոնացված մրցահանդեսների ժամանակ հանելուկները երգելով առաջադրելու ավանդույթն իր «տեխնիկական ձևերով» հանդերձ, որ գուսանական արվեստում բյուրեղացած բազմաթիվ

¹ Երնջակյան Լ., *Աշուղական սիրավեպը Մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում*, Երևան, «Գիտություն», 2009, էջ 90:

կանոնաձևերի յուրատիպ անդրադարձը կարող է համարվել, իրոք, խոր արմատներ ունի հայոց միջնադարյան երգաստեղծության մեջ»:¹

Ահավասիկ, բարձր արվեստ համարվող գովասանությունը՝ գուսանական արվեստը իր արժանի տեղը պետք է ունենար ժամանակի արհեստների ցանկում: Պատահական չէ, որ IX-XIII դդ. Հայաստանում տարածված արհեստների մեջ, որոնք կապված չեն արտադրության հետ, տեղ է գտել նաև **գուսանը**, որը 15-րդն է Վ.Աբրահամյանի աշխատության մեջ բերված՝ հիշյալ ժամանակաշրջանի արհեստների ցանկում:² Հետևապես, գուսանական արվեստը հնարավոր է դիտարկել հայ միջնադարյան արհեստների համալիրի մեջ:

Այս պարագայում հավանական ենք համարում բազմաոլորտ գուսանական արվեստի ներկայացուցիչների համախմբումը մեկ կամ մի քանի կառույցների կամ միությունների մեջ՝ նկատի առնելով ժամանակաշրջանից եկող ընկերային, իրավական, բարոյական և այլ գործոններով պայմանավորված խնդիրների հաղթահարումն ու մասնագիտական գործունեության առավել արդյունավետ կազմակերպման անհրաժեշտությունը:

Միջնադարում արհեստավորների միությունների ձևավորման, լիարժեք կազմավորման գործընթացում էական դեր են կատարել տարիքային կամ հասակային խմբերը, որոնք կոչվել են **Կորիճվորաց եղբայրություններ**: Դրանց բուն նպատակը հասարակությանը պիտանի և բարոյապես առողջ սերունդ ձևավորելն էր: Այսպես կոչված «Եղբարց միաբանություն»-ները, ըստ որոշ աղբյուրների, ավելի հին ակունքներ ունեն: Դրա խոստուն վկայությունը դեռևս 1120թ. Մատթեոս Ուռհայեցու Վանից Անտիոք ժամանած

¹ Երնջակյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 42:

² Աբրահամյան Վ., Արհեստները Հայաստանում IV-XVIII դդ., Երևան, [ՀՄՄՌ ԳԱ հրատ.](#), 1956, էջ 290:

Մանկտավագների (*մանկտի - պատանի, երիտասարդ, զինվոր և ավագ, այսինքն՝ մանուկների կամ պատանիների կազմակերպության ղեկավար*) մասին հիշատակությունն է: (Ուոհայեցի 1973, 148) Այստեղ հիշատակվում են 80 վանեցի հայ կտրիճներ, որոնց ղեկավարել է մանկտավագը:

Խոսքը վերաբերում է զարգացած ավատատիրության շրջանում գործող «Եղբարց միաբանություն»-ների կամ «Կտրիճվորաց եղբայրությունների» մասին, որոնք հետագայում նպաստել են համաքությունների ձևավորմանը: Դրանք ունեցել են հատուկ կանոնակարգեր ու սահմանումներ, որոնց շնորհիվ լուծել են բազմաթիվ ընկերային խնդիրներ, նույնիսկ պայքարել հարստահարողների դեմ: Դրանց արժեքավոր մանրամասներին է անդրադարձել Վ.Գրիգորյանը՝ Արևմտյան Ուկրաինայի հայկական գաղութների և լեհական Յազլովեց քաղաքի հայկական գաղութի «Կտրիճվորաց եղբայրությունների» կանոնադրությունների մասին արժեքավոր տեղեկությունների վերլուծության մեջ:¹

Նմանատիպ կանոնագրքերի բացառիկ նմուշները Մատենադարանի ձեռագրերում շարունակ հայտնաբերվում են: Մատենադարանում պահվող NN 652, 677, 2329 ձեռագրերում համակարգված շարադրված են այդպիսի եղբայրություններից մեկի միաբանության սահմանումներն ու կանոնակարգերը, որոնց հանգամանալի անդրադարձել է Լ.Խաչիկյանը:²

¹ Գրիգորյան Վ., Արևմտյան Ուկրաինայի հայկական գաղութների «Կտրիճվորաց եղբայրությունների» մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 2, էջ 115-126; Գրիգորյան Վ., Յազլովեց քաղաքի հայկական գաղութի «Կտրիճվորաց եղբայրության» կանոնադրությունը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1973, № 9, էջ 40-60:

² Խաչիկյան Լ., 1280թ. Երզնկայում կազմակերպված «Եղբայրությունը», Տեղեկագիր ՀՍՍՌ ԳԱ, Հասարակական գիտություններ, 1951, N2, էջ 80-82:

Խոսքը վերաբերում է 1280թ. Երզնկայում ստեղծված երիտասարդական Եղբայրության կանոնագրքին, որտեղ բերված են «Եղբայրության» ներքին հարաբերություններին վերաբերող մի շարք կանոններ և որի հեղինակը կամ համակարգողը եղել է նույն ինքը՝ համբավվոր վարդապետ և մատենագիր Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը, ինչը դարձյալ ի ցույց է դնում հասարակական կյանքի կարևորագույն հարցերում նրա գործունեության ու աջակցության մասին: Այսպես. ««Եղբարց միաբանութեան» մեջ եղել են «աւագ» և «կրտսեր» անդամներ»: Ըստ որում «Մահմանքի» տվյալներով ավագ եղբայրը պարտավոր է եղել քաղցրությամբ խրատել կրտսերին, իսկ վերջինս՝ հնազանդությամբ լսել ավագին»:

«Ավագների» ու «կրտսերների» տարիքային տարբերությունը պարզ է, սակայն այս աստիճանավորումը, թվում է, արդյունք է ոչ միայն անդամների ծերության ու երիտասարդության:

Միջնադարյան համքարական կազմակերպությունների կյանքում սերտ աղերս գոյություն ուներ աշխատողի տարիքի և սոցիալ-տնտեսական դրության հետ: Աշակերտները ուսման որոշված ժամանակաշրջանն անցկացնելուց հետո, սովորաբար, իրավունք էին ստանում ինքնուրույն կերպով արհեստով զբաղվելու, կամ դառնում էին ենթավարպետ, չկորցնելով հետագայում, որոշ կուտակումներ անելուց հետո, սեփական արհեստանոց ունենալու երազանքը»:¹

Իբրև կարևորագույն փաստ, այստեղ պետք է նշել այն, որ այս կանոնակարգերը ստացել են պաշտոնական բնույթ և Եղբայրությունը եկեղեցու կողմից ճանաչվել է որպես ընդունելի կազմակերպություն:

¹ Խաչիկյան Լ., 1280թ. Երզնկայում կազմակերպված «Եղբայրությունը», Տեղեկագիր ՀՄՄՌ ԳԱ, Հասարակական գիտություններ, 1951, N2, էջ 77:

Միջնադարագիտական, պատմագիտական և ազգագրական բազմաթիվ ուսումնասիրություններում նշված եղբայրությունները համարվում են ուշմիջնադարյան արհեստակցական կամ համքարական միությունների նախատիպը: «Արհեստակցական միությունները հետագա դարերում ստեղծվում են պատմական Հայաստանի մի շարք մեծ քաղաքներում, որոնց ներքին կարգի, կանոնադրության մասին պահպանվել են մի քանի փաստաթղթեր, որոնցից մեկն էլ XVIIIդ. ձեռագիրն է (ՄՄ N448, 249-268), որ կոչվում է «Յաղագս Արհեստաւորաց» և բաղկացած է 48 կետերից: Այս կանոնագիրքն արժեքավոր է նաև այն տեսակետից, որ վերաբերում է բոլոր արհեստներին պատկանող արհեստավորներին: Ձեռագրում հիշատակվում է, որ այս կանոնները Հեթում թագավորի (XIII դար) ժամանակներից են հասել: Սրանով հաստատվում է համքարության կանոնագրերի հնագույն լինելը»:¹

Արհեստավորական համքարությունների առաջացումը, անշուշտ, կապվում է միջնադարյան քաղաքային զարգացած մշակույթի, առևտրի և արհեստների զարգացման հետ: Դրանց ձևավորման նախադրյալների, նախնական կազմավորումների և սոցիալ պատմական հիմնավորումների մասին ժամանակին հանգամանորեն անդրադարձել է իրավագետ, Անդրկովկասի իրավական կենցաղին վերաբերող մի շարք արժեքավոր հետազոտությունների հեղինակ Ս.Ե. ղիագարովը: Պատմահամեմատական համակողմանի ուսումնասիրության ամփոփման մեջ, նա եզրակացրել է, որ անդրկովկասյան քաղաքների և միջնադարյան Ֆրանսիայի ու Գերմանիայի առևտրական

¹ Աբրահամյան Վ., *Հայ համքարությունները Անդրկովկասի քաղաքներում (18-20-րդ դարի սկիզբը)*, Երևան, «Հայաստան», 1971, էջ 244; Հմայակյան Հ., *Հայկական արհեստակցական միությունները (կանոնագրերը, բարոյական սկզբունքները և սովորույթները)*: «Նորավանք», Երևան, 2006, N2, էջ 60:

և արտադրական համքարությունների արտաքին կազմակերպումը զարմանալիորեն համարժեք են և կարմիր գծի նման անցնում են դրանց արտաքին կազմակերպման բոլոր կարևոր պահերով: «Այսպիսով, - գրում է նա, - քաղաքային և ֆինանսական կառավարման այդ մարմինները գոյություն ունեին դեռևս 11-14 դդ.»¹

Եղիազարովը ևս անդրադարձել է հատկապես զարգացած ավատատիրության շրջանում գործող *Կտրիճվորաց եղբայրությունների* պատմական դերին ու նշանակությանը, ընդգծելով, որ աղբյուրագիտական սուղ փաստերի պարագայում էլ նկատելի է, որ համքարությունների լիարժեք կազմավորումը տեղի է ունեցել 17-րդ դարում: Ըստ Եղիազարովի, ժամանակին եվրոպացի որոշ գիտնականների (Հաքսհաուգեն, Դունկելվելինգ, Ջագուրսկի) կողմից առաջ են քաշվել տեսակետներ այն մասին, որ համքարությունները բերվել են Անդրկովկաս՝ խաչակիրների կողմից: Այդ տեսակետներից մեկը հիմնվել է այն փաստի վրա, որ 1828-1830թթ. Կարինից մեծաթիվ արհեստավորներ վերաբնակություն հաստատելով Ախալցխայում, այնտեղից էլ բերել են համաքարական ավանդույթը, որը համարել են թուրքական մշակութային դրսևորում: Լիովին հերքելով այդ տեսակետը, Եղիազարովը գտնում է, որ Ախալցխայում վերաբնակեցված հայերի ձևավորած համքարային տնտեսական հարաբերությունների առկայությունը ամենևին չի ապացուցում, որ դա եղել է թուրքական մշակույթի և պետականության դրսևորում. «Թուրքերը, որպես կիսավայրենի քոչվոր ժողովուրդ, ընդհակառակը, իրենք են ենթարկվել իրենց ենթակա ժողովուրդների մշակույթների ազդեցությանը: Նշենք նաև, որ տեղաբնիկ առևտրականներն ու արհեստավորները շատ ավելի վաղ,

¹ Егизаров С.А. Исследования по истории учреждений в Закавказье. Часть 2. Городские цехи. Казань. Типография Императорского университета. 1891. С. XLI.

քան վերաբնակների Էրզրումից գալը, ունեին համաքարություններ: Եվ հետո, այդ դեպքում ովքե՞ր են հիմնել համաքարություններ կովկասյան բոլոր քաղաքներում և Իրանի բազմաթիվ ծայրագավառներում:¹

Եդիագարովը համաքարային կառույցը բնութագրող հիմնարար սկզբունքներն ու ավանդույթները դիտարկել է տեղաբնիկների կրոնական և բարոյական աշխարհայացքների կապի մեջ, քանի որ, ըստ նրա՝ Արևելքի ժողովուրդների օրինական կյանքի և համաքարությունների ներքին կանոնակարգերի վրա, մասնավորաբար՝ կրոնը մեծ ազդեցություն է ունեցել: «Կարելի է նույնիսկ ասել, - գրում է նա, - որ Արևելքում իրավունքն ու բարոյախոսությունը ներկայումս էլ չեն հասցրել բաժանվել կրոնից»:²

Եզրահանգում

Ելնելով ասվածից, «Եղբարց միաբանություն»-ների կամ «Կտրիճ-վորաց եղբայրությունների» օրինակով, հնարավոր ենք համարում նաև Գուսանների Եղբայրության գոյության հավանականությունը՝ ձևավորված դեռևս վաղ միջնադարում՝ իբրև արհեստակցական միության կամ համաքարության նախնական կառույց:

Համաքարությունը (*Համքար* - պարսկերեն՝ գործակից) իբրև պրոֆեսիոնալ երաժշտաբանաստեղծական և նվագարանային կատարողական ավանդական արվեստի բազմաճյուղ ավանդույթները, գեղագիտական, սոցիալական և կրոնամշակութային խնդիրները կանոնակարգող ինքնատիպ համակարգ, գործել է մեծ քաղաքներում՝ արհեստավորական մյուս համաքարությունների հետ համալրելով քաղաքային մշակույթի կարևոր ոլորտներից մեկը: «Աշուղական արվեստը կոչված էր ծառայելու հիմնականում քաղաքային բնակչության

¹ Егиазаров С.А. Исследования по истории учреждений в Закавказье. Часть 2. Городские цехи. Казань. Типография Императорского университета. 1891. С. XXIV.

² Егиазаров С.А. Исследования ..., С. IV.

երկլեզու և եռալեզու խավերին, բավարարելու նրանց գեղագիտական պահանջները: Կենցաղային ավանդական մշակույթը, տվյալ տարածքում իշխող լեզուն անդրադառնում էին կատարողական ոճի և երկացանկի վրա, որը կազմված էր աշուղական երգերից ու սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագներից, պարեղանակներից ու մուղամներից:¹

Հայ աշուղագիտական աղբյուրների մեջ համաքարությունների մասին առավել ամբողջական բնութագիր ու նկարագրողական մանրամասներ ունի Ալեքսանդրապոլի աշուղական համաքարությունը: Թե՛ ականատեսների վկայությունները և թե՛ աշուղագետների դիտարկումները ամբողջացնում են հայ աշուղների այս միության համալիր պատկերը, ինչին էլ մենք այժմ կանդրադառնանք՝ ընդհանրացնելով դրա կարևոր բնորոշիչները համաքարային ավանդույթի համատեքստում:

Օգտագործված գրականություն

1. Աբրահամյան Վ., Արհեստները Հայաստանում IV-XVIII դդ., Երևան, [ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956](#), 290 էջ:
2. Աբրահամյան Վ., Հայ համաքարությունները Անդրկովկասի քաղաքներում (18-20-րդ դարի սկիզբը), Երևան, «Հայաստան», 1971, 254 էջ:
3. Գրիգորյան Վ., Արևմտյան Ուկրաինայի հայկական գաղութների «Կտրիճվորաց եղբայրությունների» մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 2, էջ 115-126:

¹ Երնջակյան Լ., *Աշուղական սիրավեպը Մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում*, Երևան, «Գիտություն», 2009, էջ 4:

4. Գրիգորյան Վ., Յազլովեց քաղաքի հայկական գաղութի «Կտրիճվորաց եղբայրության» կանոնադրությունը, «Լրաբեր հասարակական գիտություններ», 1973, № 9, էջ 40-60:
5. Երնջակյան Լ., Աշտուղական սիրավեպը Մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, Երևան, «Գիտություն», 2009, 256 էջ:
6. Թահմիզյան Ն., Յովհաննես Պլուզ Երզնկացին հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1983, N 2-3, էջ 124-137:
7. Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան եւ հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Փասադենա, «Դրագարկ», 1995, 266 էջ:
8. Խաչիկյան Լ., 1280թ. Երզնկայում կազմակերպված «Եղբայրությունը», Տեղեկագիր ՀՍՍՌ ԳԱ, Հասարակական գիտություններ, 1951, N2:
9. Կանոնագիրք Հայոց, 1913, 128-129:
10. Հմայակյան Հ., Հայկական արհեստակցական միությունները (կանոնագրքերը, բարոյական սկզբունքները և սովորույթները): «Նորավանք», Երևան, 2006, N2, էջ 60-67:
11. Յովհաննու վարդապետի Երզնկացույ զարդք երկնից առ Ալպոյ իշխան, Կալկաթա, 1845, 154 էջ:
12. Егиазаров С.А. Исследования по истории учреждений в Закавказье. Часть 2. Городские цехи. Казань. Типография Императорского университета. 1891. 390 с.

ԱՐՑԱԽԻ ԵՐԿՈՒ ՊԱՐԵՂԱՆԱԿ՝

ԻՆՔՆՈՒՍ ԵՐԳԱՀԱՆ, ԹԱՌԱՀԱՐ ՄԵՐԳԵՑ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆԻՑ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-91

Նվարդ Ա. Եղոյան

Մանուշ Երեմյան

*Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի Գյուլբրու մասնաճյուղ*

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է 1958 թվին ինքնուս երգահան, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանից Արցախում ձայնագրված եւ 2008-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի «Հայ նվագարանային երաժշտություն. Պարեղանակներ» մատենաշարում հրատարակված արցախյան պարեղանակների ժանրային, հորինվածքային, կառուցվածքային և արտահայտչական յուրահատկություններին: Ուսումնասիրությունը հիմնականում տարվել է ազգային երաժշտության մեջ բարբառային առանձնահատկությունների բացահայտման և արժեքային տեսանկյունից: Հոդվածը նպատակ ունի ընդհանուր գծերով նեկայացնելով արցախցի ինքնուս ստեղծագործող, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանի ստեղծագործական գործունեության ընդհանուր բնութագիրը, մասնավորաբար իր կատարումների շնորհիվ մեզ հասած պարեղանակների վերլուծության միջոցով բացահայտել արցախյան ժողովրդական գործիքային երաժշտության մեջ իր ուրույն տեղն ունեցող ծիսական պարեղանակի տիպական որոշ առանձնահատկությունները:

Պատմաքննական, համեմատական և երաժշտատեսական մեթոդներով վերլուծության են ենթարկվել թառահարից գրաված բացառիկ նմուշները՝ հարսանեկան ծեսի պարերից «Շախշախին»,

աստիճանաբար ծիսակարգ ներմուծված «Դերբենդին», որոնք բնորոշ էին դարձել տվյալ տարածքի համար: Հռչկվածում դիտարկվել են արցախյան պարեղանակի երկու գրառված նմուշներ, որոնք երաժշտության մեջ բարբառային առաձնահատկությունների տեսանկյունից քննության են առնվում առաջին անգամ՝ ուշադրությունը հիմնականում սևեռելով պարեղանակներում ռիթմական պատկերների տարբերակների առաջացման տրամաբանության և դրանց համեմատական վերլուծության վրա:

Բանալի բառեր՝ *հայկական պարեղանակ, բանահյուսություն, պարային ռիթմ, ժանրային բնորոշիչներ, Արցախ, թառ, երաժշտական բարբառ:*

WO STYLES OF ARTSAKH:

MYSELF SINGER, BY TARIST SERGEY MOVSISYAN

Nvard Yeghoyan

Manush Yeremyan

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

The article is dedicated to the genre, compositional, structural and expressive peculiarities of Artsakh dances recorded in 1958 by self-taught songwriter and percussionist Sergey Movsisyan in Artsakh and published in 2008 in the "Armenian Instrumental Music: Dances" series of RA NAS Art Institute. The study was mainly carried out from the point of view of identifying and valuing the dialect peculiarities in national music. The

purpose of this article is to outline the general characteristics of the creative activity of Sergey Movsisyan, a self-taught musician and singer from Artsakh, particularly through the analysis of the dances that have come down to us thanks to his performances, to reveal some typical features of the ritual dance that has its own place in the folk instrumental music of Artsakh. Historical, comparative and musicological methods have been used to analyze the unique samples recorded from the tarahar: "Shakhshaki" from the wedding ritual dances and "Derbend", which was gradually introduced into the ritual, which became typical for the given area. In the article, two written examples of Artsakh pereghana are considered, which are examined for the first time from the point of view of dialectal peculiarities in music, focusing mainly on the logic of the emergence of variants of rhythmic images in pereghana and their comparative analysis.

Key words: *Armenian dance, folklore, dance rhythm, genre characteristics, Artsakh, tar, musical dialect.*

ДВА НАИГРИША АРЦАХА: САМАУЧКА, ТАРИСТ СЕРГЕЙ МОВСИСЯН

Нвард Егоян

Мануш Еремян

*Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

Аннотация

Статья посвящена жанровым, композиционным, структурным и выразительным особенностям арцахских танцев, записанных в 1958

году автором-самоучкой Сергеем Мовсисяном в Арцахе и опубликованных в 2008 году в серии «Армянская инструментальная музыка: танцы» Института искусств НАН РА. Исследование в основном проводилось с точки зрения выявления и оценки диалектных особенностей в национальной музыке.

Статья посвящена общей характеристике творческой деятельности музыканта-самоучки и певца из Арцаха - Сергея Мовсисяна, в частности, посредством анализа танцев, дошедших до нас, благодаря его выступлениям, выявлению некоторых характерных черт обрядового танца, имеющего свое место в народной инструментальной музыке Арцаха.

Исторические, сравнительные и музыковедческие методы были использованы для анализа уникальных образцов, записанных из тарахара: «Шахшахи» из свадебных ритуальных танцев и «Дербанд», который постепенно внедрялся в ритуал, ставший типичным для данной местности. В статье рассматриваются два письменных образца арцахских наигрышей, которые впервые рассматриваются с точки зрения диалектных особенностей в музыке, уделяя основное внимание логике возникновения вариантов ритмических рисунков в наигрышах и их сравнительному анализу.

Ключевые слова: *Армянский танец, фольклор, танцевальный ритм, жанровые особенности, Арцах, тар, музыкальный диалект.*

Նախաբան.

Արցախը՝ որպես պատմական Հայաստանի մի մաս, դարերի ընթացքում ստեղծել է իր բանահյուսական գանձերը, մշակել և կատարելագործել է դրանք՝ հասցնելով մինչև մեր օրերը: Բնագրերի վաղեմության, բովանդակային և բարբառային առանձնահատկու-

թյունների կարևորության առումով, դրանց դերը անգնահատելի է: Այդ գանձերն են, որ պահպանում են հայի արցախյան տեսակը, հոգևոր և մշակութային շունչը, բառուբանը: Յուրահատուկ բարբառով գրված արցախյան հեքիաթները, խաղիկները, հանելուկները, երգերը ինքնության արտահայտումներ են:

Քննության առնելով Արցախի երաժշտարվեստը՝ պետք է նշել, որ շարունակաբար տեղի բարբառի և երաժշտական ելևէջների գույճորդումը, ժողովրդական երգերին հաղորդել է յուրահատուկ ինքնատիպություն: Սակայն, ցավոք, ժամանակին բանահավաքները ըստ արժանվույն ուշադրություն չեն դարձրել բանահյուսության այս ենթաբաժնին, ուստի, չունենք Արցախի երաժշտությունն արժևորող համընդհանուր մի աշխատություն, որտեղ մեկտեղված կլինեին երաժշտական ազգագրության յուրահատուկությունները, ներկայացնած՝ անցած ճանապարհը, հստակեցնելով դերը և նշանակությունը: Մեր օրերում այս գործում մեծ է երաժշտագետ, բանագետ, արվեստագիտության թեկնածու Մարիաննա Տիգրանյանի¹ դերը, որը «Մաթևոս Մուրադյանի «Ղարաբաղ-58» գիտարշավը» հոդվածում, արժևորելով ՀՍՄՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի պետական ծրագրով իրականացրած, երաժշտական բանահավաքչական գիտարշավում գրառված բացառիկ նմուշները, գրում է. «Արցախի երաժշտական ֆոլկլորը մինչ օրս համընդհանուր հավաքագրման և գիտական ուսումնասիրման չի ենթարկվել, թեև տարածաշրջանի հարուստ երաժշտական բանահյուսությունը ժամանակին գրավել է Կոմիտասի, Ս. Դեմուրյանի, Գ. Սյու-

¹ Երաժշտագետ, ֆոլկլորագետ, բանագետ, արվեստագիտության թեկնածու (2016), ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի դասախոս:

նու, ինչպես նաև Ռ.Աթայանի ուշադրությունը»¹: Հոդվածագիրը Արցախի երաժշտական բանահյուսության գրառման գործընթացում առանհատուկ կարևորում է երաժշտագետ-բանահավաք Մաթևոս Մուրադյանի (1911-1987) դերը: Նրա ղեկավարությամբ իրականացրած «ՂԱՐԱԲԱՂ-58» գիտարշավին, նախորդել են 1957թ.-ին Մարտակերտ շրջկենտրոնի Նորաթաղ գյուղում և Ստեփանակերտում հայ երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Ռ.Աթայանի սեփական նախաձեռնությամբ իրականացրած ձայնագրությունները: «Համեմատելով նշված երկու գիտարշավները՝ կարող ենք փաստել, որ Մ.Մուրադյանին ուղղորդել է Ռ. Աթայանը, քանի որ երկու գիտարշավներում թվով 16 երաժշտական օրինակ գրեթե նույնությամբ կրկնվում են», - գրում է Մ. Տիգրանյանը:² Նույն ձայնագրությունները երաժշտագետ Անահիտ Բաղդասարյանի³ «Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր» հոդվածի ուսումնասիրության նյութն են:⁴ Ստեփանակերտում,

¹ Տիգրանյան Մ., Մարգարյան Լ., Մաթևոս Մուրադյանի «Ղարաբաղ-58» գիտարշավը // Գիտական Արցախ, № 2(13), 2022, էջ 230:

² Նույն տեղում, էջ 241:

³ **Անահիտ Բաղդասարյան** - Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի դոցենտ: Դասավանդում է «Հայ հոգեւոր երաժշտություն» և «Հայկական նոտագրություն» առարկաները: «Նմանակումային կառույցները Կոմիտասի ստեղծագործություններում» թեմայով ատենախոսությունը պաշտպանել է 1990 թ.: Ա. Բաղդասարյանի գիտահետազոտական գործունեությունը կապված է առավելապես հայ ավանդական (մոնոդիկ) երգարվեստի հետ: Հեղինակել է մի շարք հոդվածներ հայ ժողովրդական, աշուղական և եկեղեցական երաժշտության մասին:

⁴ Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 282-293: // Ազգագրություն, Հատոր 4(4), Ստեփանակերտ, 2020:

Մարտակերտի շրջկենտրոնի Նորաթաղ գյուղում, Հաղբուրթի շրջանի Մեծ Թաղեր և Մարտունու Ղզլաղա (Բերդաշեն) գյուղերում հավաքագրած 52 նմուշների մեջ մեծաթիվ են ինքնուս ստեղծագործող, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանի ձայնագրությունները: Երաժշտի մասին տեղեկությունները սակավ են, բայց արժեքավոր:

Ինքնուս երգահան, թառահար Սերգեյ Մովսիսյան

Սերգեյ Մովսիսյանի մասին մեզ հասած տեղեկությունները լինելով փոքրաթիվ, այնուամենայնիվ մեծարժեք են: Նրա գործունեությանն է ժամանակին անդրադարձել արցախցի երաժշտագետ, ՀՀ Կոմպոզիտորների միության և ՀՀ Ժուռնալիստների միության անդամ Սերգեյ Մարկոսյանը¹: 2004 թվին, Երևանում լույս տեսած «Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ» գրքում հեղինակը արցախածնունդ աշուղների, գուսանների և երաժիշտ կատարողների գործունեությունը համառոտ նկարագրում անդրադարձել է նաև Սերգեյ Մովսիսյանի գործունեություն:² Սա, փաստացի, երաժշտի մասին եզակի տպագիր հակիրճ նյութն է: Սերգեյ Մովսիսյանի գործունեությունը ժամանակին լուսաբանվել է նաև մամուլում: Նման անդրադարձ է 1987թ. «Կոմունիստ» թերթում «Մեր ինքնուս ստեղծագործողները» խորագրի ներքո լույս տեսած ԼՂԻՄ գիտամեթոդական կենտրոնի մեթոդիստ, բանահավաք Ն.Ալեքսանյանի «Հողաբույր երգեր» հոդվածը:

¹ ***Սերգեյ Մարկոսյան (1946-2018)*** –հայ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ: Ավարտել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երեք բաժինները՝ խմբավարական (1972թ., Զաքարյանի դասարան), երաժշտագիտական (1981թ., Արմեն Բուդաղյանի դասարան), և ստեղծագործական (1984թ., Էդվարդ Միրզոյանի դասարան):

² Մարկոսյան Ս., Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2004, էջ 213:

Սերգեյ Մովսիսյանը ծնվել է 1924 թվին՝ Ստեփանակերտում, բազմանդամ ընտանիքում: Հոր՝ Ղոնադենց Սարուխանի յոթ զավակներից երեքը տղաներ էին: Սերգեյը կրտսերն էր: Նրա մեջ սերը երաժշտության հանդեպ արթնացել էր դեռ մոր՝ Նուբարի երգած օրորներին:¹ Ավագ եղբայրը՝ Միքայելը թառ էր նվագում, իսկ փոքրիկ Սերգեյը սիրում էր ձայնակցել եղբորը: Երեխաների մանկությունը այդքան անհոգ չէր, քանի որ ընտանիքը նյութական ծանր դրության մեջ էր: Ո՞վ իմանար, որ ճակատագիրը անսպասելի փոքրություն էր պատրաստել տղայի համար: Դպրոցում սովորելուն զուգընթաց, հորն օգնելու նպատակով նա աշխատում էր կաթսայատանը, որպես հնոցապանի օգնական: Հենց այդ հնոցի պայթյունի ալիքն էլ բախտորոշ եղավ տղայի համար: Հարվածն այնքան ուժեղ է եղել, որ բոլորին թվացել է, թե ալիքի թափից դեն նետված տղան չի փրկվի: Սակայն պարզվել է, որ նա ստացել է ընդամենը չնչին վնասվածքներ: Բայց, ավաղ, ճակատագիրը մոռացնել չտվեց ամիսներ առաջ տեղի ունեցածը: Օրեր անց սկսվում է ապագա երաժշտի դժվար ու փոքրություններով լի կյանքը և ամբողջությամբ փոխվում է նրա ապագան: Սկզբից երեխային սկսում են տանջել անտանելի ու տարօրինակ գլխացավերը, իսկ ավելի ուշ տեսողությունը սկսում է օրեցօր վատթարանալ: Կարճ ժամանակ անց զգացվում է տեսողության նկատելի կորուստ:

1938 թվականը շրջադարձային էր Ստեփանակերտի համար, քանի որ հենց այդ տարի բացվում է Կոմիտասի անունը կրող, մարզում առաջին երաժշտական կրթօջախը, որի առաջին սաներից էր նաև Սերգեյ Մովսիսյանը: Նա անմիջապես ընդունվում է կրթարանի ժողովրդական նվագարանների՝ թառի դասարանը: Սակայն երաժշտական դպրոցում նրա ուսումը երկար չտևեց: Պատանին ստիպ-

¹Նույնը:

ված էր այն կիսատ թողնել, քանի որ տեսողությունը գնալով է՛լ ավելի էր վատթարանում և բուժման նպատակով պետք էր մեկնել Բաքու: Սերգեյը ստիպված էր բազմաթիվ դժվարություններ հաղթահարել՝ մի կողմից անսահման սերն էր դեպի երաժշտությունը, մյուս կողմից՝ անընդհատ տանջող ցավերը և ֆիզիկական տհաճ զգացողությունները:

Հարազատները պատանուն հորդորում են Բաքվում, բուժմանը զուգահեռ, սովորել ջուլհակի արհեստը, որն այդ ժամանակաշրջանում մեծ տարածում ուներ: Սակայն պատանի Սերգեյին ամենին էլ չէր հետաքրքրում ոչ մի արհեստ: Նրան գերում էր երաժշտության դյուֆիշ աշխարհը: Նա ընդունվում է «Ապրիլի 28-ի» անվան արտել՝ որպես ջուլհակ: Երաժշտական առաջին մկրտությունը եղավ այդ արտելի ակումբի գեղարվեստական ինքնագործ խմբում:¹ [1] Երաժշտությունը մի աշխարհ էր, որտեղ նա մոռացության էր տալիս ամեն տեսակ ցավ ու տառապանք եւ վայելում էր միայն գեղեցիկն ու կատարյալը: Արվեստը ամեն կերպ դեպի իրեն էր ձգում Սերգեյին: Շուտով նա ընդգրկվում է Հայկականի մշակույթի պալատի թատերական խումբ: Նրան տրված անգամ ամենափոքր դերերին էլ, նա մոտենում էր ամենայն լրջությամբ եւ կատարյալ կերպով հանդես գալիս:

Բաքվում Սերգեյը ծանոթանում է հայտնի երաժիշտ Բյուլ-Բյուլի² /Բյուլբյուլի/ հետ, որը միանգամից նկատում է պատանու տաղանդը և տանում Բաքվում գործող կույրերի երաժշտակատարողա-

¹ Մկրտչյան Ն., Հոդաբույր երգեր, «Կոմունիստ» օրաթերթ, 1987, հունվար N25, /N21(19.055)/ էջ 3:

² Բյուլ-Բյուլ, Բյուլբյուլ [աղբր.՝ սոխակ,իսկական անուն-ազգանունը՝ Մուրթուզա Մեշադի Ռզա օղլի Սամեդով,22.6.1897– 26.9.1961], աղբրեջանցի սովետական երգիչ (քնարա-դրամատիկական տեևոր) եւ երաժշտագետ-բանահավաք: ՄՄՀՄ ժող. արտիստ (1938): Աղբր. երաժշտական թատրոնի հիմնադիրներից: Ստեղծագործական ուղին սկսել է որպես ժող. երգիչ:

կան խմբի հանրապետական ընկերության գեղարվեստական կազմակերպիչ՝ ինքնուս թառահար Վարդան Մանգասարյանի¹ մոտ՝ վարպետաց դասերի: Վարդանի խորհրդով ու հորդորով Սերգեյը սկսում է ստեղծագործել, հորինել երաժշտություն իր իսկ գրած բանաստեղծությունների հիման վրա: Դեռ այդ տարիներին Ս.Մովսիսյանի բանաստեղծություններն ու հանելուկները տպագրվում են մարգային «Խորհրդային Ղարաբաղ» և հանրապետական «Կոմունիստ» թերթերում:

Ստեփանակերտում Ս.Մովսիսյանը ընդգրկվում է կույրերի ընկերության մարգային բաժանմունքին կից գործող գեղարվեստական ինքնագործ խումբ, որը ղեկավարում էր Արշակ Հայկազյանը: Նրանք կազմակերպում են համերգներ և համերգային ուղևորություններով մեկնում Հայաստան, Վրաստան և Ադրբեջան: Հանգիստ ու համեստ էր ընթանում արցախցիների բնորոշումով «գուսան» Սերգեյի կյանքը: Նա իր մահկանացուն կնքում է 1988թ-ի սեպտեմբեր ամսին:

Սերգեյ Մովսիսյանի ստեղծագործությունների ընդհանուր բնութագիրը

Սերգեյ Մովսիսյանը հեղինակ է հարյուրի հասնող երգերի, բազմաթիվ հետաքրքրաշարժ հանելուկների եւ խրատական քառյակների: Ցավոք, դրանց զգալի մասը չի պահպանվել, իսկ մնացածը ժառանգները չկարողացան փրկել 2023թ. սեպտեմբերյան պատերազմի և բռնի տեղահանման ճիրաններից: «Լույսի շողը կաթիլվել է ասես տողին ու մերվել հետը: Ծնվել է երգը, հնչել՝ լուսաշող ու լուսաթաթախ: Ու երգի բարակ, մեղմ, անուշ առուն վարարել է, հորդացել,

¹ Վարդան Մանգասարյանի- / 1890-?/ ինքնուս կույր թառահար Քյանդակից:

դարձել սիրո, աշխատանքի և բարության գովք»:¹ Այսպես է բնութագրում Սերգեյի երգարվեստը բանահավաք Ն.Ալեքսանյանը: Թառահարը եղել է այն հմուտ, սուր ականջ ունեցող երաժիշտներից, ով կարողացել է յուրացնել տեղի տիպական երգն ու նվագը և անխաթար փոխանցել սերունդներին: Այդ հանգամանքն է, որ գրավել է հմուտ և բանիմաց երաժշտագետ Ռ.Աթայանին, ում համոզմունքն էր՝ «... Պետք է աշխատել «դուրս քաշել» հայկական երգեր, ազգային ավանդական երգեր: Ճիշտ չէ, որ ասում են, թե Ղարաբաղում հայկական ժողովրդական երաժշտություն չկա»² և հորդորել իր գործընկերոջը՝ Մ.Մուրադյանին՝ ՀՀ ԳԱԱ կողմից կազմակերպել գիտարշավ և անպայման այցելել թառահարին:

Նշված գիտարշավի ժամանակ հավաքագրած 52 նմուշներից տասերկուսը ինքնուս ստեղծագործող, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանի ձայնագրություններն են: Դրանք են.

1. Գովք Ղարաբաղի աղջկան/ աշուղ. սիրային/
2. Իմ հայ ժողովուրդ/ աշուղ. հայրեն/
3. Ես լինեի/աշուղ. սիրային/
4. Կոլխոզական պարերգ/ աշուղ. պարերգ/
5. Շախշախի (թառ)/գործիք. պարեղ. /ՀԱԵ I / N38/
6. Դերբենտի (թառ)/գործիք. պարեղ. / ՀԱԵ I / N38/
7. Հե՛յ հուրում (թառ)/պարերգ/
8. Աքըշ, աքըշ (թառ)/ օրոր/
9. Կոլխոզական/աշուղ. գովք/ Խոսք եւ եր. Մովսիսյան Սերգեյ
10. Ահա դարձյալ քեզ հիշեցի/աշուղ. քնար սիրային/Խոսք եւ եր.

Մովսիսյան Սերգեյ

¹ Ալեքսանյան Ն., Հողաբույր երգեր, «Կոմունիստ» օրաթերթ, 1987, հունվար N25, /N21(19.055)/, էջ 3:

² Մարկոսյան Մ., Արցախյան դեմքեր և դեպքեր, «Արդրուք», Երևան, 2012, էջ 119:

11. Ա՛խ, վա՛խ, ինչ անբախտն եմ ես /աշուղ. քնար. սիրային/ Խոսք՝
Սերգեյ Մովսիսյան, եր.՝ Ժողովրդական
12. Ով իմ սոխակ/աշուղ. քնար. սիրային/ Խոսք և եր.՝ Մովսիսյան
Սերգեյի:

Ներկա նյութից կարելի է եզրակացնել, որ ինքնուս ստեղծագործողի և բանասացի շնորհիվ մեզ հասած ազգագրական ժառանգությունը բազմաժանր է. պարերգեր, պարեղանակներ, քնարական, սիրային, օրորոցային երգեր: Ս.Մովսիսյանի թողած ժառանգության նշանակությունն ու դերը յուրահատուկ է մանավանդ արցախյան բանահյուսության պահպանման գործում: Դրանք խճանկարի այն փոքրիկ մասնիկներն են, որոնք հետագայում ամբողջացնելով՝ սերունդներն իրենց ձեռքի տակ կունենան մի ամբողջ հարստություն:

1958թ. գիտարշավի ընթացքում Մաթևոս Մուրադյանի կատարած ձայնագրությունները հետագայում նոտագրել է նրա որդին՝ Աշոտ Մուրադյանը,¹ որոնցից երկուսը՝ պարեղանակները հրապարակվել են 2008 թվին «Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ» ժողովածուում: Դրանք են «Շախշախի» և «Դերբենդի» կանացի մենապարերը:

Այս ինքնատիպ պարերը աչքի են ընկնում իրենց գեղեցիկ և յուրահատուկ մետրադիթմով և տարբերակային զարգացման բազմազանությամբ: Ոչինչ այնքան պարզ ու հասկանալի չի արտահայտում մարդու հուզաշխարհը, որքան պարն ու երգը: Որպես այդպիսին, այն միաժամանակ զգացմունքային անդրադարձ է ունենում շրջապատի վրա՝ ըստ հանգամանքների և հարկի առաջացնելով դրական (հարսանեկան երգ ու պար) և բացասական (ողբի երգ ու

¹ *Աշոտ Մուրադյան* - երաժշտագետ և բանահավաք, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1967), արվեստագիտության դոկտոր (1972):

պար) հուզումներ, դրանով իսկ նպաստելով էմոցիոնալ ֆոնի խտացմանը:¹ Վերլուծվող պարեղանակները հայի հուզական աշխարհը բնորոշող լավագույն օրինակներ են:

Պարեղանակ «Շախշախի»

«Շախշախի»-ն «Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ» գրքի նախաբանում Աշոտ Մուրադյանը դասում է հարսանեկան ծեսի Արցախի այն պարեղանակների շարքին, որոնց մի մասը ժամանակի ընթացքում հեռացել է բուն արմատից ու ծիսական սահմաններից և կատարվել է նաև դրանից դուրս, այսինքն ցանկացած տոնախմբության կամ հավաքույթների ժամանակ: Կարելի է նաև նշել, որ պարեղանակը հաճախ առանձնանալով կոնկրետ պարային կատարումից, կարող է հնչել անկախ, որպես գործիքային նվագ, սակայն պահպանում է պարային ռիթմը:²

«Շախշախի» բառը Արմեն Սարգսյանի³ «Ղարաբաղի բարբառի բառարան»-ում ուրախ պարեղանակ կամ պարատեսակ է⁴, որ «պետք է երաժշտություն նվագեն, որպեսզի աղջիկները պարեն»: Ռ.Աթալյանը իր կատարած ձայնագրության մեջ այն անվանում է «կանացի մենապար»: Հ.Աճառյանի «Հայոց լեզվի բարբառային բառարան»ում⁵ «Շախշախի» բառի բացատրության մեջ կարդում ենք. «Աչքս երա մնաց, վեր ըստեղ մին շախշախի ածին, ահմադի, իրզեյի, յա չէ Անի

¹ Ստեփանյան Ա., Պարը հայոց տոնածիսական համակարգում // ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ // «Պար երաժշտություն» Ա.Լիսիցիյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան 2004, էջ 25:

² Ա. Քոչարյանի ձայնադարան // ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի Բնստիտուտ // տուփ 544/644, 200-1ա-206, էջ 14:

³ **Արմեն Սարգսյան**(1968)- բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, լեզվաբան, ԼՂՀ Գիտության վաստակավոր գործիչ

⁴ Սարգսյան Ա., Ղարաբաղի բարբառի բառարան, Երևան, 2013, էջ 564:

⁵ Հայոց լեզվի բարբառային բառարան//Հրաչյա Աճառյանի Անվան Լեզվի Բնստիտուտ: ՀՀ Գիտությունների Ազգային Ակադեմիա, Երևան, 2007, էջ 187:

քաղաքին հավան»։ Փաստացի հեղինակը մեջբերելով Տմբլաչի Խաչանի¹ խոսքը, այն համեմատում է Իրգեյ,² Ահմադի³ և Անի քաղաքներում կատարվող պարեղանակի հետ։ Այս անվանումով պար Հայաստանի այլ տարածաշրջաններում չի հիշատակվում և այն դասվում է որպես Արցախի համար տիպական պարեղանակ։ Ա.Բաղդասարյանը⁴ դիտարկելով Շախշախին, մի շարք այլ գործիքային նվագների հետ, ընդգծում է պարեղանակին բնորոշ որոշ հատկանիշներ. «Միաժամանակ մենակատարային նվագարանային (*հեղինակը նկատի ունի հատկապես թառը- Ն.Ե*) պարեղանակներում նկատել ենք նաև մեղեդին պարզագույն հարմոնիզացիայի ենթարկելու որոշ դրսևորումներ, որոնք դիտարկում ենք որպես կոմպոզիտորական երաժշտության ազդեցության արդյունք»։ Պարեղանակի ձայնակարգի հետ կապված, նույն հոդվածում կարդում ենք. «Շախշախին» կենսուրախ պար է։ Ընդգում է գործիքի միջին ձայնասահմանը՝ փոքր օկտավայի h-ից 2-րդ օկտավայի e. (h, cis¹, d¹, e¹, fis¹, gis¹, a¹, h¹, (c²), cis², d², e²): «Այսպես, «Շախշախի» պարեղանակում մեղեդին, որի ձայնակարգն է gis լուր. 3, ուղեկցվում է ոչ միայն նշված ձայնակարգի ավանդական ձայնառական հնչյուններով՝ օժանդակ հենակետ՝ «h», ստորին մեղիանտա՝ «e», այլև տեղ-տեղ VII աստիճանով՝ «fis» և սուրդոմինանտայով՝ «cis», որոնք ընդ-

¹ *Տմբլաչի Խաչան*(Կոնստանդին Կարապետի Մելիք-Շահնազարյան)(1857-1940)- հայ երգիծաբան, արձակագիր, ՀԽՍՀ վաստակավոր գյուղատնտես (1924), ԽՍՀՄ գրողների միության անդամ (1934)

² *Իրգեյ*(գերմ.՝ Irsee)- կոմունա Գերմանիայի Բավարիա երկրամասում

³ *Էլ Ահմադի*(արաբ.՝ الاحمدى)-նահանգապետություն(մուխաֆազ) Քուվեյթի հարավային մասում

⁴ Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր //«Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007

գծում են մեղեդու, մասնավորապես, երկրորդ աստիճանի («a») ֆունկցիոնալ ոլորտը, և հարմոնիկ նոր երանգ հաղորդում պարեղանակին»:¹ Ստորև ներկայացնելով «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի «Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ» 1-ին պրակում² հրատարակված պարեղանակը, կուզեինք տալ ձայնակարգի մեկնաբանման այլ բնորոշում:

Ըստ մեր դիտարկման պարեղանակը ծավալվում է «e» միքսուլիդիական լադում, «h» կվինտային օժանդակ հենակետով: Ավանդական ձայնառական հնչյուններով ուղեկցությունը ձայնակարգի ներքնի կվարտային օժանդակ հենակետ «h»-ին է, իսկ մեդիանտան՝ «gis», փոխանցում է միքսուլիդիական լադի լուսավոր տրամադրությունը: Վեցերորդ աստիճանի տարբերակումը՝ «cis» և «c», ընդգծում են մեղեդու, մասնավորապես, չորրորդ աստիճանի՝ վերնի վարտային օժանդակ հենակետի՝ «a» ֆունկցիոնալ ոլորտը, և հարմոնիկ նոր երանգ հաղորդում պարեղանակին:

Պարզ երկմաս A B կառուցվածք ունեցող պարեղանակը կրկնվում է տարբերակումներով 3 անգամ՝ A1 B1 եւ A2 B2: A B կառուցվածքում պարեղանակը հանդես է գալիս թեզ-անտիթեզ սկզբունքով, որտեղ առաջին նախադասությունը՝ A, ավարտվում է անկատար կիսակադանսով, «gis» մեդիանտայով, իսկ երկրորդը՝ B, կատարյալ կադանսով, «e» գլխավոր հենակետով: Հետևաբար սրանով ևս կարող ենք հաստատել դատողությունը պարեղանակի ձայնակարգային հենքի մասին: Սա պոլիտոնալության, բիտոնալության դրսևորում է, որտեղ առաջին նախադասությունը ընդգծում է ձայնակարգի լոկ-

¹ Նույն տեղում, էջ 547:

² Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ // Հայ ավանդական երաժշտություն մատենաշար, պրակ 1, կազմող Ա.Մուրադյան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2008, էջ 137:

բիական /3-րդ աստիճանից ծավալվող/ ձայնակարգը, իսկ երկրորդը՝ հաստատում «e» միքսուլիդիական լադատոնայնությունը: Է.Փաշինյանը¹ գրում է. «Դասական երաժշտության մեջ կոմպոզիտորները այդ լադում (լոկրիական լադում – Ն.Ե. և Մ.Ե) գրված մեղեդիները ներդաշնակել են ներքնի 6-րդ աստիճանից, (տոնիկայից մեծ տերցիա ցած) կառուցվող հիպոփոնական-միքսուլիդիական մաժորում»² այնուհետև՝ նույն տեղում. «Կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ այդ լադում գրված մեղեդիները ներդաշնակվում են, ինչպես և չալտերացված լադում տոնիկայից մեծ տերցիա վար ընկած լադատոնայնությունում, որը ՅՎԻ-ով իոնական լադ է (հարմոնիկ մաժոր)»:³

Ա.Բաղդասարյանը հոդվածի եզրակացություններում գրում է. «Մենակատարային նվագաժողովյալը հատուկ է երկձայնի տարրերով միաձայն կերտվածքը, երբ նվագաժողով (հատկապես թառախարը) մեղեդու դադարների (ցեզուրա) պահին կամիթով (pizzicato) վերադադրում է մեղեդուց ստորն գտնվող մեկական հնչյուններ:

Դրանք սովորաբար մեղեդու (կամ մեղեդու ավարտուն որևէ հատվածի) ձայնակարգի հենակետային հնչյուններն են, մեծ մասամբ՝ տոնիկական կամ օժանդակ հենակետը, որոնք ձայնառության (դամի) նշանակություն ունեն, տվյալ դեպքում վերջինիս ընդհատվող

¹ Է.Փաշինյան (1923-2004) - հայ խորհրդային [երաժշտագետ](#), [մանկավարժ](#), [կոմպոզիտոր](#): [ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միության անդամ](#): [Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր](#):

² Փաշինյան Էդ., Հարմոնիայի դասագիրք, 2-րդ վերամշակված հրատարակություն, Երևան, 1987, էջ 493:

³ Նույն տեղում, էջ 496:

ձևով, և կարծես հաստատում, վավերագրում են մեղեդու «ասելիքը»:¹
Աղյուսակ 1-ից պարզորոշ երևում է այս դիտարկման ճշտությունը:

ՇԱԽՇԱԽԻ SHAKHSHAKHI



Ա մասը 8 տակտ պարբերություն է կազմած 2 նախադասություն-
նից (4+4), որտեղ 2-րդը 1-ինի տարբերակն է: Պարը սկսվում է յամբով՝

¹ Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 496:

կետագծային ռիթմի վերջին մասից՝ տոնիկայի եռակի կրկնողությամբ և կվինտա թռիչքով՝ դեպի կայուն՝ հ օժանդակ հենակետը: Պարի բնույթը հենց սկզբից հստակ կայունություն է պարունակում:

Կենտ տակտերն են, որ հիմնականում օժանդակ հենակետերի եղանակավորման և տևողության կոտորակման միջոցով ենթարկվում են տարբերակման: Մխեմատիկորեն այն իրենից ներկայացնում է e-h-h եւ e—h-a-gis ինտոնացիոն կմախքի տարբերակումը: Երկրորդ տակտը այն հստակ օղակն է, որը ամբողջ պարի ընթացքում փոփոխության չի ենթարկվում և պահպանում է պարի մեղեդային ինտոնացիոն շարժման կայունությունը:

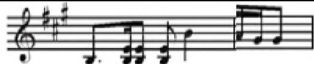
Աղյուսակ 1

տակտեր	A	A1	A2
1-ին			
3-րդ			
5-րդ			
7-րդ			

Աղյուսակում ներկայացված է պարեղանակի ելակետային T-D կվարտա թռիչքից սկիզբ առնող ինտոնացիոն կորիզի տարբերկները, որտեղ հստակ է, որ փոփոխվում է 6/8 բարդ չափի երկրորդ կեսը՝ տակտի համեմատական ուժեղ մասից հետո: Ռիթմական առումով A և A2-ի համար տիպական է քառորդ և 8-րդ տևողությամբ հնչյունների մասնատումը՝ 16-րդների և կետագծային ռիթմի, A1՝ ընդհակառակը, թույլ մասերում տիպական է տևողությունների խոշորացումը: Մեղեդիական-ինտոնացիոն առումով տարբերակման ժամանակ կիրառ-

վում են օժանդակ հնչյուններ, շրջագարդում, խաղիկներ: Նմանատիպ տարբերակումները հարստացնում են պարի բնույթը, դարձնում ավելի լայնաշունչ ու գունեղ: A բաժնում /ինչպես նաև A1, A2-ում/ առավել ստաբիլ և անփոփոխ են գույգ տակտերը, որոնց մեջ կայունության առումով առանձնանում են 2-րդ և 6-րդ տակտերը: Դրանք ավարտվում են «հ» օժանդակահենակետով, իսկ հաջորդ՝ 4-րդ և 8-րդ տակտերը կայուն են, որոնք ավարտվելով լոկրիական «gis» հենակետով ստեղծում են երկլադայնություն:

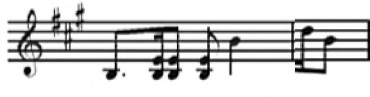
Աղյուսակ 2

պարբերություն տակտեր	A	A1	A2
2-րդ 6-րդ			
4-րդ			
8-րդ			

Երկրորդ՝ B բաժինը, լինելով պարեղանակի ռեֆրենային հատվածը, տարբերակման քիչ է ենթարկվում: Հիմնականում առկա է տակտի ուժեղ մասի տարբերակում՝ գլխավոր և օժանդակ հենակետերն ընդգծող ձայնաառությունների հատակ կիրառմամբ կամ թաքն-

ված բազմաձայնության դրսևորմամբ, սեկվենցիոն զարգացման գերակշռությամբ, որը նպաստակ ունի փոխանցել պարի թափն ու եռանդը, այն դարձնելով ավելի ճոխ ևր հանդիսավոր:

Աղյուսակ 3

տակտեր	B	B1, B2
1-ին 5-րդ		

Խոսելով մուղամների տիպական դրսևորումների մասին, Ա. Բաղդասարյանը նշում է, որ «հատկապես բարձրակետային (կուլմինացիոն) հատվածներում ընդհատվող, ձայնառական հնչյունները վերածվում են արագընթաց, կրքոտ, կրկնվող՝ (repetitio) «կշռության մասնատվածությամբ ձայնառությունների» (Ք. Քուշնարյան), որոնք, ինչպես հայտնի է, գործի են դրվում հատկապես արևելյան ավանդական լարային նվագարանների վրա նվագելիս: Այդ ձայնառությունները հանդես են գալիս թե՛ մեղեդու դադարներին, թե՛ մեղեդուն համընթաց, հատվածաբար առաջ բերելով երկձայն ինտերվալային շարադրանք, և թե՛ մեղեդու հետ յուրօրինակ փոխեփոխ ձևով՝ և նպաստում են մեղեդու դինամիկ վերելքին, սրացնելով ու նպաստակամդելով այդ վերելքը դեպի բարձրակետ»:¹ Այնուհետև հոդվածագիրը դրանց

¹ Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան»,

դրսևորումները տեսնում է նաև գործիքային այլ նվագներում. «Մուդամների մենակատարային նվագաձայնային ընթացքում ձայնառությունների կիրառման վերը նշված և դիտարկված բոլոր ձևերը տեղ ունեն նաև արցախահայ մենակատարային նվագարանային պարեղանակներում: Սակայն այստեղ ձայնառությունն իր բուն կարգավիճակի հետ միասին՝ որպես «ձայնեղանակի պահապան» ("блеститель глаза" - Ք. Քուշնարյան), ձեռք է բերում նաև չափակշռության գործառնություն՝ հանդես է գալիս մեղեդու չափական ուժեղ, շեշտված մասերում, վերարտադրում մեղեդու պարային կշռության դիմագիծը, և դրանով իսկ, ասես, լրացնում է հարվածային նվագարանի բացակայությունը»:¹ Պարը նվագաձուն ավարտում է VI աստիճանի եռահնչունով, ասես պետք է լինի պարի շարունակությունը, ստեղծելով անավարտության տպավորություն: Կարող ենք ենթադրել, որ այն կատարվել է ազգային պարերի շարանում:

Պարեղանակ «Դերբենդի»: Պարի անվանման մասին որոշակի հստակ բացատրություն տալ դժվար է: Սակայն նշենք, որ հեռավոր կամ ինքնապարփակ վայրերում նաշորդ դարի կեսերին որոշ չափով դեռևս հանդիպել են որոշակի գավառների՝ *Սասնա, Կարնո, Ջավախքի, Վասպուրականի, Պարսկահայքի* եւ այլ տեղավայրերի պարեր, որոնցից շատերը պահպանվել են նախկինում ծիսական լինելու պատճառով, սակայն շարունակել են գոյատևել՝ որպես ամեն ինչից անկախ երևույթ: Ենթադրում ենք, որ այդպիսի պարերից է նաև «Դերբենդին»: Անվանումը կապում ենք բնակավայրի անվան հետ:

Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 545:

¹ *Նույն տեղում, էջ 546:*

Դերբենդում¹ հայերը հիշատակվում են 11-րդ դարից: Միջնադարյան Դերբենդում եղել է հայկական համայնք, որը համալրվել է Արևելյան Անդրկովկասից հայ բնակչության ներհոսքի հետևանքով: Որոշ արաբական աղբյուրներում Դերբենդը անվանվում է «Հայկական քաղաք»:²

«Դերբենդին» կենսուրախ պար է, որը ծավալվում է «cis» եռլական /հարմոնիկ/ լադում, «e» օժանդակ հենակետով: Ձայնաձավալը ընդգրկուն է՝ «cis- fis-h-(his)-cis¹-dis¹-e¹-fis¹-gis¹-a¹-h¹-cis²»:

¹ *Դերբենդ-քաղաք* Դադստանում, Ռուսաստան: Հին հայկական անվանումը՝ Աղվանից դուռ:

² <https://hy.wikipedia.org/wiki/%D4%B4%D5%A5%D6%80%D5%A2%D5%A5%D5%B6%D5%A4>

ԴԵՐԲԵՆԴԻ DERBENDI

♩. = 84

1)

2)

Կատարվում է ալտով

1)

2)



Պարեղանակի ծավալում /105 տակտ/ եռամաս կառուցվածքը ունի դիալեկտիկական տրիադայի հանրահայտ սկզբունքը:¹

Աղյուսակ 4

ԹԵԶ	ՀԱԿԱԹԵԶ		ՄԻՆԹԵԶ
A	B		C
12	18		18
$(2+2+2) + (2+2+2)$	$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1)$		$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1)$
A ¹	B ¹	B ²	C ¹
12	18	9	18
$(2+2+2) + (2+2+2)$	$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1)$	$(2+2+2+2+1)$	$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1) + 1$

Ելակետը հանդիսացող միտքը՝ **թեզը**, սկսվում է հնչյունաշարի վերին «cis²» հնչյունից եւ ծավալվում վարընթաց երկտակտ սեկվենցիոն օղակով, եռատակտ կրկնությամբ շրջագարդելով օժանդակ հենակետը ավարտում է ցածր «cis» վերջնաձայնով և մեկ տակտ կապող՝ վերընթաց շարժումով հասնում դարձյալ մեղեդու բարձրակետին: Ռիթմական բանաձևը՝ կետագծային և լոմբարդյան ռիթմերի համադրումը, նրբաճաշակ սինկոպայի հետ, ձևավորում է պարեղանակի հիմնական «դիմագիծը», որով նույնիսկ առանց մեղեդային գծի և ինտոնացիոն շարադրանքի, այն դառնում է ճանաչելի: Երկրորդ նախադասությունը առաջինի կրկնությունն է՝ աննշան փոփոխություններով: A մասը ավարտվում է «cis» հենակետի

¹ Ղերոյան Ն., Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Երևան, 1985, էջ 92:

քառակի կրկնությամբ՝ /հայ կոմպոզիտորական պրակտիկայում հաճախակի հանդիպող երևույթ/:

Մենակատարային նվագածությանը հատուկ երկձայն տարրերով միաձայն կերտվածքը /բնորոշումը Ա. Բ. [2] / B մասի տիպական շարադրանքն է, որտեղ տակտի ուժեղ մասերին, որպես դամ, հնչում է հիմնական հենակետը. «նվագածուն (հատկապես թառահարը) մեղեդու դադարների (ցեզուրա) պահին կսմիթով (pizzicato) վերարտադրում է մեղեդուց ստորև գտնվող մեկական հնչյուններ»: [2, էջ 544] Հակաթեզը՝ սեկվենցիոն շարադրանքի շնորհիվ ապահովում է շարժման ներքին դինամիկան, այն ծավալով ավելի մեծ է քան թեզը և թեզի փոխակերպված կրկնությունն է: Հակաթեզի 1-ին տակտը թեզի 1-ին տակտի վերջի մոտիվի հակաշարադրանքն է, իսկ հակաթեզի 2-րդ տակտը՝ թեզի առաջին տակտն է:

A - ԹԵԶ

B - ՀԱԿԱԹԵԶ



C սինթեզը, լինելով կառուցվածքի ամենապատասխանատու հատվածը, մի կողմից ընթանալիցնում է նախորդ փուլերի շարժումը, մյուս կողմից ապահովում է ամբողջականությունը, միեւնուն ժամանակ խթանում է հետագա զարգացումը: Մինթեզի հիմքում թեզի 2-րդ մոտիվի /3-4 տակտերի/ տարբերակումն է: Մտքի ամբողջականության գույգորդումը կառուցվածքային անավարտության հետ իրականացվում է կվինտային օժանդակ հենակետի գերակշռությամբ:

A-ԹԵԶ

C - ՄԻՆԹԵԶ



Ռիթմական և ինտոնացիոն տարբերակումների դերը դառնում է որոշիչ պարեղանակի հորինվածքային տրամաբանության մեջ: Դրանց առանձնահատկությունները՝ տևողությունների մասնատում և միավորում, երկձայն շարադրանքի, մելիզմների կիրառում, մոտիվների տարբերակում և փոփոխում, պայմանավորում են պարեղանակի կառուցվածքային մեխանիզմը:

Եզրահանգում.

Թառահար Մերգեյ Մովսիսյանը, լինելով հմուտ ինքնուս երաժիշտ, կարողացել է ոչ միայն յուրացնել տեղի տիպական երգն ու նվագը, այլև անխաթար փոխանցել սերունդներին: Դիտարկվող պարեղանակները ռիթմական և ինտոնացիոն տարբերակման ձևերով համապատասխանում են հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության բոլոր չափանիշներին և դասվում են ազգագրական տարբեր շրջաններում տարածված բնորոշ, տիպական կերտվածքային կառուցվածքների շարքին:

Արցախցի թառահարից գրառված նշված պարեղանակների շարադրման, հորինվածքային բնորոշիչների, ռիթմական և ինտոնացիոն տարբերակումների առանձնահատկությունները պայմանավորում են պարեղանակներում հորինվածքային մեխանիզմները:

Համոզված ենք, որ Մերգեյ Մովսիսյանից մեզ հասած ժառանգության՝ ներկայացված և մնացյալ երաժշտական նյութի հետագա վերլուծությունը տվյալ տարածաշրջանի երաժշտական բանահյուսության տիպական գծերի և բարբառային առանձնահատկությունների ուսումնասիրության մաս է կազմելու:

Օգտագործված գրականություն

1. Ալեքսանյան Ն., Հողաբույր երգեր, «Կոմունիստ» օրաթերթ, 1987, հունվար N25, /N21(19.055)/ էջ 3:
2. Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 282-293: //Ազգագրություն, Հատոր 4(4), Ստեփանակերտ, 2020, էջ 539-549, 727 էջ:
3. Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2003, 256 էջ:
4. Բրուտյան Յ., Արցախյան ոգին երաժշտության ծիրի մեջ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2000, 314 էջ:
5. Դերոյան Ն., Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Երևան, «Էդիթ պրինտ», 1985, 303 էջ:
6. Խաչատրյան Ժ., Պարը Հայոց Մեջ: //Հողվածների ժողովածու, Երևան, «Էդիթ պրինտ», 2013, 276 էջ:
7. Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ // Հայ ավանդական երաժշտություն մատենաշար, պրակ 1, կազմող Ա.Մուրադյանը, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2008, 186 էջ:
8. Հայկական սփյուռք հանրագիտարան, Երևան, 2003,
https://hv.wikisource.org/wiki/%D4%B7%D5%BB:%D5%80%D5%A1%D5%B5_%D5%8D%D6%83%D5%B5%D5%B8%D6%82%D5%BC%D6%84_%D5%B0%D5%A1%D5%B6%D6%80%D5%A1%D5%A3%D5%AB%D5%BF%D5%A1%D6%80%D5%A1%D5%B6_2003.djvu/9
9. Հայոց լեզվի բարբառային բառարան // Հրաչյա Աճառյանի անվան լեզվի Ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2007:
10. Ա. Քոչարյանի ձայնադարան //ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ // տուփ 544/644, 200-1ա-206:
11. Մարկոսյան Մ., Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2004, 256 էջ:

12. Մարկոսյան Ս., Արցախյան դեմքեր և դեպքեր, Երևան, «Արդրուք», 2012, 552 էջ:
13. Սարգսյան Ա., Ղարաբաղի բարբառի բառարան, Երևան, 2013, 846 էջ:
14. Ստեփանյան Ա., Պարը հայոց տոնածխական համակարգում // ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ // «Պար երաժշտություն» Ս.Լիսիցիյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2004, 104 էջ:
15. Տիգրանյան Մ., Սարգսյան Լ., Մաթևոս Մուրադյանի «Ղարաբաղ-58» գիտարշավը //Գիտական Արցախ, № 2(13), 2022, էջ 230-241:
16. Փահլևանյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2018, 176 էջ:
17. Փաշինյան Էդ., Հարմոնիայի դասագիրք, 2-րդ վերամշակված հրատարակություն, Երևան, «Սովետական գրող», 1987, 512 էջ:
18. Пахлеваян А., Вопросы Армянской музыкальной фольклористики, Ереван, 2005, 187 стр.
19. <https://hy.wikipedia.org/wiki/%D4%B4%D5%A5%D6%80%D5%A2%D5%A5%D5%B6%D5%A4>

«ԵՐԻ, ԵՐԻ ՅԱՆՂՐՄ» ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ՍՈՑԻԱԼ-
ՏՆՏԵՍԱԿԱՆ ՀԵՆՔԻ ՄԱՍԻՆ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-120

Լուսինե Պետրոսյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Ամփոփում

Հոդվածում ապացուցվում է, որ ի դեմս «Երի՛, երի յանղրմ» երգի գործ ունենք ոչ թե սիրահար զույգի պարզ երկխոսության հետ, այլ շատ ավել խորքային՝ սոցիալ-տնտեսական հենք ունեցող պարերգի տեքստի հետ: Նրանում առկա են հետքերը հազարամյակներ առաջ գոյություն ունեցած հայկական ցեղի երկմիասնական կառույցի, երբ ցեղը բաղկացած էր արտամուսնական (էքսոգամ) կապ ունեցող երկու տոհմից՝ ընկալված՝ մեկը արական, մյուսը՝ իգական:

Քննության առարկա երգը, մեզ հասած պարերգերի մի մասի նման ունեցել է նախերգանք, որում իր արտացոլումն է գտել երգի սոցիալ-տնտեսական հենքը: Իսկ երգի մնացած մասը, որը (ի տարբերություն քառատող նախերգանքի) բացկացած է երկտողանի նախադասություններից, հետագա փոփոխման հետևանք է և ուղղակի կամ որպես տարբերակ հանդիպում է այլ երգերում ևս: Բայց քառատող նախերգանքը բացառիկ է՝ հանդիպում է միայն «Երի՛, երի յանղրմ» պարերգում:

Բանալի բառեր՝ *հավաքչություն, հողագործություն, որսորդություն, անասնապահություն, հասարակություն, սոցիալ-տնտեսական, երի/երե, անդ/հանդ:*

О СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОМ СНОВАНИИ АРМЯНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНОПЛЯСКИ «ЕРИ, ЕРИ ЯНДЫМ»

Лусине Петросян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА

Аннотация

Прелюдия армянской народной песнопляски «Ери, ери яндым» сохранило основную часть своего прототипа. Песня была создана за тысячелетия до нашей эры, когда армянские племена, т.е. племена армяноязычной этнической принадлежности, в социально-экономическом отношении состояли из женщин-земледельцев и мужчин-скотоводов. Эти половинки находились экзогамных брачных отношениях друг с другом. Эти связи нашли свои проявления на первых двух строках нашей песнопляски: девочка поет: «Поля зеленели», а влюбленный юноша: «Ери, ери яндым, ой, ой». Слова девочки до сих пор вполне понятна всем армянам, а слова юноши нуждаются в уточнении. Мы гипотетически смогли восстановить эти слова: «Ере, ере и ханд имой, ой», то есть «Мелкий скот на моем поле, ой».

Ключевые слова: *собираательство, земледелие, охотничество, скотоводство, общество, социально-экономический, ери/ере (мелкий скот), анд/ханд (поле).*

ON THE SOCIO-ECONOMIC BASIS OF THE ARMENIAN SONG-DANCE “YERI, YERI YANDOM”

Lusine Petrosyan

Shirak Center of Armenological Studies of NAS RA

Abstract

The prelude of the Armenian folk song-dance “Yeri, yeri yandom” has preserved the main part of its prototype. The song was created millennia B.C., when Armenian tribes, i.e. tribes of Armenian-speaking ethnicity, were socio-economically composed of women farmers and men herders.

These halves were in an exogamous marital relationship with each other. These bonds found their manifestations in the first two lines of our song-dance: the girl sings: “The fields were green”, and the young man in love: “Yeri, yeri yandom, oy, oy”.

The girl's words are still quite clear to all Armenians, while the young man's words need clarification. We were hypothetically able to reconstruct these words: “Yere, yere i hand imoy, oy”, i.e. “Small cattle in my field, oy”.

Key words: *gathering, farming, hunting, pastoralism, society, socio-economic, yeri/ere (small livestock), and/hand (field).*

Նախաբան

Հոդվածի քննության առարկան «Երի, երի յանդըմ» ժողովրդական երգի տեքստն է՝ մանավանդ նրա սկզբնամասը կազմած նախերգանքը¹.

¹ «Երգարան», կազմեց Վ. Մամվելյան, Երևան, 1949, էջ 295:

«Կանաչել է արտերը,
Երի, երի յանդրմ, օ՛յ, օ՛յ,
Թաժացել է դարդերը,
Յանդրմ, շեկո ջան»¹:

Այս երգի հնագույն շերտը սոցիալ-տնտեսական բնույթ ունի, որը բացահայտում են արդեն նրա առաջին և երկրորդ տողերը. «Կանաչել է արտերը, / Երի, երի, յանդրմ, օ՛յ, օ՛յ»: Առաջին տողը հասկանալի լինելով մեզ տանում է բուսաշխարհի այն կտորը, որը մարդու աշխատանքի հետևանքով մշակովի դարձած և հացահատիկի բերք տվող արտն է: Այս նույնը չի կարելի ասել երկրորդ տողի վերաբերյալ, որի բառերը երգը կատարողի համար անհասկանալի, բայց կայուն, կրկնվող բառակույտ է եղել: Ըստ երևույթին, այդ բառերը անհասկանալի են եղել նաև երգը ձայնագրած երգահան Սալիբիդոն Մելիքյանի համար: Դրանք անհասկանալի էին մնացել առ այսօր:

Հոդվածը գրված է պատմա-համեմատական մեթոդի կիրառումով: Նյութերը հետևյալներն են. հայկական ժողովրդական «Երի, երի յանդրմ» երգի տեքստը, ազգագրագետ-բանահավաք Գ. Հակոբյանի գրի առած նյութերն ու նրա դիտարկումները և հայոց լեզվի գործուն բառապաշարից դուրս մնացած երկրորդ տողի բառերը:

Վերլուծություն

Հայտնի է, որ խոր նախնադարում մեր նախնիների հասարակական կառույցը համապատասխանում էր սեռատարիքային բաժանման հետ: Չափահաս բնակչության արական մասը զբաղվում էր որսորդությամբ, իսկ իգական մասը՝ հավաքչությամբ: Արտադրող-վերարտադրող տնտեսությունը երևան եկավ այն ժամանակ, երբ տեղի ունեցավ անցումը հավաքչությունից հողագործության և որսոր-

¹ Մալխասյանց Ստ., Հայերեն բացատրական բառարան, հ. III, Երևան, 1944, էջ 436:

դությունից՝ անասնապահության: Քննության առարկա «Երի՛, երի յանդըմ» երգի հնագույն շերտը սերտ կապ ունի այդ հեղաշրջող իրադարձությունների հետ:

«Երի՛, երի յանդըմ» և այլ պարերգերի կատարման մասին.

Ներքին Բասենի բնակիչ քանահավաք-ազգագրագետ Գ. Հակոբյանի վկայությամբ Ն. Բասենում չափազանց շատ էին պարերգերը: Սրանց մեջ կային մնայուն և այդ շրջանի բոլոր գյուղերում կատարվող, ընդհանուր պարերգեր, որոնք անցնում էին սերնդից սերունդ ինչպես, «Քոչարին», «Վերվերին», «Լաչին Մանան», «Մոնա յարը» և այլն¹: Ազգագրագետ-քանահավաքը այս առթիվ գրում է նաև հետևյալը, «Մեկ կամ երկու աղջիկ երգում էին պարողներից, իսկ սրանց որպես արձագանք կամ պատասխան երգում էին մեկ կամ երկու տղա»²: Եթե պարերգը կատարվում էր փոխնիփոխ աղջկա (երկու աղջկա) և տղայի (երկու տղայի) կողմից, ուրեմն, այն ունեցել է դասային բնույթ: Քննարկվող պարերգի առաջին տողը՝ «Կանաչել է արտերը» երգում էր աղջիկը՝ բուսաշխարհի և հողագործների (հացահատիկ մշակող) դասի ներկայացուցիչը, իսկ երկրորդ տողը երգում էր տղան՝ նախկին որսուրդը և հետագա անասնապահների դասի ներկայացուցիչը: Ըստ այսմ, երկրորդ տողի բառերում «Երի, երի յանդըմ, օ՛յ, օ՛յ» դրսևորվելու էին նրա հոգածության առարկաները՝ այնպես ինչպես առաջին տողում հացահատիկ մշակող հողագործի հոգածության առարկա «արտն» էր իրեն բացահայտում: Մեր կարծիքով, «երի, երի» բառակապակցությունը հենց այդ մասին է խոսում:

¹ Նույն տեղում, էջ 308:

² Նույն տեղում, էջ 378:

Պարերգի նախերգանքի բառապաշարի մասին

Երիտասարդ տղայի խոսքի առաջին «երի, երի» բառերի մեջ կարելի է տեսնել նախ որսորդ, ապա առաջին անասնապահը դարձած տղամարդու տնտեսական, աշխատանքային գործունեությանն առնչվող մանր եղջերավոր կենդանիներին՝ այծին ու ոչխարին տրված անունը: Գրաբար հայերենն ուներ *երէ* բառը, որը Նոր հայկազյան բառարանի հեղինակները բացատրում են որպես «վայրի կենդանի չորքոտանի՝ որսալի և ուտելի»¹: Իսկ միջնադարյան «Բառգիրք հայոց»-ն ունի *երէ վայրի* բառակապակցությունը «վայրի երէ, կամ անասուն» բացատրությամբ²: Բնականաբար, *երէ վայրի*-ն շեշտում է սրա՝ երեի վայրի տեսակը լինելու հանգամանքը, (որը և որսի կենդանի էր): Ուրեմն, եղել է նաև երեի ընտանի տեսակը, այսինքն *երէ* բառը գործածվել է նաև ընտանի այծի և ոչխարի համար: Հոգուտ այս ենթադրության խոստով է հ.-ե. նախալեզվի *er(i)- արմատական բառը³, որն իր ժառանգներն ունի հնդեվրոպական մի շարք լեզուներում⁴:

Երիտասարդ տղայի խոսքի հաջորդ բառն է «յանդըմ»: Կարծում ենք, որ այն մաշված ձևն է *յ-անդ-իմ* բառակապակցություն, որում *յանդ < ի անդ*, այսինքն՝ «անդում, հանդում», որին հաջորդել է

¹ Ավետիքեան Գ., Միրմելեան Խ., Ագերեան Մ., Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. I, Երևան, 1979, էջ 682:

² Նույն տեղում, էջ 94:

³ Պետրոսյան Մ., Արջի և եղջերվի հակադրամիասնական պաշտամունքի արտացոլումը հնագույն Շիրակի տեղանուններում, «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը», հանրապետ. II գիտաժողովի զեկուցումների թեզիսներ, Գյումրի, 1996, էջ 46: Նույնի, Սեպագրային ՄՏՏՐՄ(Խ) երկրի տեղադրության շուրջ, ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոն, «Գիտական աշխատություններ», XXI, Գյումրի, 2018, էջ 54:

⁴ Гамкрелидзе Т., Иванов В., Индоевропейский язык и ундоевропейцы, т. II, Тбилиси, 1984, с. 584.

իմոյ դերանունը՝ պահպանված հնաբանություն (հմմտ. մեկ ուրիշ ժողովրդական երգի «յար իմոյ» բառակապակցությունը): Այսպիսով, *յան-դըմ-ոյ < յանդ-իմոյ*, այսինքն՝ «իմ հանդում»: Գրաբարում *անդ* նշանակում էր «անդաստան, ագարակ, արտ, արտոքայք»¹: Աշուշտ բառի նախնական իմաստը եղել է առաջինը բերված «անդաստան» բացատրությունը, իսկ «ագարակ, արտ» բացատրությունները արդյունքն են բառիմաստի ընդլայնման և փոփոխության անմշակ հոդամասի մշակովի դառնալուն գուգրնթաց, երբ այն վարուցանքի հողամաս էր դարձել:

Բւնոյ-ի՝ որպես հնաբանություն պահպանումը՝ *ոյ* արտասանությամբ, պատճառ է դարձել վերջինիս կրկնության, որովհետև մեր ժողովրդական երգերի կարոտ, թախիծ, տխրություն արտահայտող տեսակներում հաճախ է պատահում այս կրկնաբանությունը՝ «*օ՛յ, օ՛յ*»²: Բայց բանն այն է, որ «Երի, երի յանդըմ» պարերգում դրանց դիմելու կարիք չէր զգացվելու, որովհետև նրա նախերգանք-քառատողն էլ, սրան կցորդված երկտողերն էլ բնորոշ են աշխույժ պարերգերին: Մեր կարծիքով, *իմոյ*-բառի *ոյ* մասի ազդեցությամբ է «-ոյ, հոյ» նախնական ձևը վերածվել «*օ՛յ, օ՛յ*»-ի և ազդել հաջորդ տողի՝ «Թաժացել են դարդերը» վրա, աղավաղելով, վերիմաստավորելով նաև սրա բառերը:

Ինչ վերաբերում է *հոյ* -ին, ապա նշենք, որ Գր. Ղափանցյանը հայոց երգերում հաճախ *Նար*-ի հետ միասին որպես կրկներգ հանդիպող «հոյ նար»-ի առթիվ գրում էր, որ սրա տարբերակ «*Նար-հոյ, նար-հոյ, նար-հոյ* կրկներգում ընկնում է *հ* հնչյունը, բայց մշտապես

¹ Ավետիքեան Գ., Միրամէկեան Խ., Ազերեան Մ., Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. I, էջ 129:

² Հակոբյան Գ., Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը, Երևան, 1974, էջ 324; «Երգարան», էջ 270:

պահպանվում է հակառակ դասավորությունում՝ *հոյ-նար* «մեծ Նար», ինչպես օրինակ՝ *Դերիկո հոյ նար*:¹

Հոյ-ի համար որպես «մեծ, լավ» հմմտ. *հոյանուն* «մեծանուն», *հոյակապ* «մեծակազմ»: Ընդ որում, այս *հոյ* «մեծ, լավ» մակդիրի տակ հասկացվել է ոչ միայն մեծ Նարը՝ մեծ Ջրահարսը, այլև ցանկացած «մեծ, լավ» ըմբռնված իրական ու երևակայական էակ: Այդ են վկայում, օրինակ, «հոյ նազան իմ», «հոյ յար, հոյ յար», «հոյ ամպերի տըլեն», «հոյ նար», «հոյ նանամ» ժողովրդական երգերը:² Պարերգի քննության առարկա երկրորդ տողի նախնական տեքստը այսպիսով պետք է ունենար հետևյալ տեսքը. «Երի, երի ի անդ իմոյ, հոյ»:

Այժմ, երրորդ տողի մասին, որն աղջիկն է երգել, բայց կատարյալ աղավաղման է ենթարկվել: Ասվեց, որ դրան պատճառ կարող էր դառնալ երկրորդ տողի վերջում «օ՛յ, օ՛յ»-ի հայտնվելը, որն իր հետևից բերել է «Թաժացել են դարդերը» աղավաղյալ տողը: Մրանում թե՛ *թաժա*-ն «թարմ, նոր» (որից՝ *թաժանալ* բայը) և թե՛ *դարդ*-ը նոր պարսկերենից փոխառյալ բառեր են,³ ուստի պետք է, որ փոխարինած լինեն հին տեքստի անհասկանալի դարձած բառերին: «Թաժացել են» բառակապակցության փոխարեն «թարմացել են» ենթադրելը մեծ համարձակություն չէր պահանջում, մանավանդ որ հնդեվրոպական ծագումով մեր բառի արմատակիցները ժառանգ լեզուներում պարունակում էին նաև հետևյալ իմաստները. հունարենում՝ «փափուկ, քնքուշ, մատղաշ», լատիներում՝ «բողբոջ, կտրված ճյուղ», հին հնդկերենում՝ «հորթ, ձագ», «մատաղատի, մանկամարդ աղջիկ կամ կին», հայե-

¹ Капанцян Гр., *Историко-лингвистические работы начальной истории армян*, Ереван, 1956, с. 298.

² «Երգարան», էջեր 190, 267, 278, 355, 376:

³ Աճառյան Հ., *Հայերեն արմատական բառարան*, հ. II, Երևան, 1973, էջ 139; Նույնի, հ. I, Երևան, 1971, էջ 637:

րենում *թռռն* «գավակի գավակը», «Ավեստայի» լեզվում՝ «մարդկանց և անասունների փոքրը», «տղա, աղջիկ», օսերենում՝ «տղա» և այլն:¹

Ինչպես վերևում նշվեց «Երի, երի յանդրմ»-ը աշխույժ պարերգ է և կարոտի, թախծի, տխրության տրամադրություններ այնտեղ չկան: Հետևաբար, նրա տեքստում *դարդեր* բառը հետո է հայտնվել: Քանի որ այն տեղ է զբաղեցրել աղջկա խոսքի երկրորդ մասում (երրորդ տող), ապա փոխարինված բառը ցույց էր տալու «կանաչել է արտերը» (առաջին տող) նախադասության նշած երևույթին հաջորդած երևույթը: Հավանաբար, դա լինելու էր հասկակալումը, հասկավորումը: Սու. Մալխասյանցի «Բացատրական բառարան»-ում կարդում ենք. «*Ծաղկաջուր*՝ Արտի ոռոգումը ցորենի ծաղկած ժամանակ»², իսկ *ծաղիկ*-ը «դեռ չհասած ցորենն»³ է, որի ընթացքում նա հասկակալում կամ հասկավորվում է: Օրինակ, «Գարու արտերն այստեղ արդեն մայիսին հասկավորվում են»⁴, «Գարին արդեն հասկակալել է. ցորենն էլ երկու շաբաթից կհասկակալե»⁵: Այս իրողությունները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ պարերգի մեզ հասած օրինակի «դարդեր»-ի փոխարեն կարող էր լինել «հասկեր» բառը:

Նախերգանքի 4-րդ տողը դարձյալ տղան է երգել. «Յանդրմ շեկո ջան»: Այստեղ հետագա ներմուծում է նոր պարսկերենից փոխառյալ «ջան» բառը, որը «հոգիս, հոգյակս» է նշանակում:⁶ Այս խոսքով երիտասարդը դիմել է իր սիրած աղջկան՝ շեկոյին, որն հայտնվել էր իր հանդում: Չի բացառվում, որ *շեկոն* այստեղ կողավորված ան-

¹ Նույնը, հ. II, էջ 161, 198; Ջահուկյան Գ., Հայերեն ստուգաբանական բառարան, Երևան, 2010, էջ 260, 272:

² Մալխասյանց Սու., նշվ. աշխ., հ. II, էջ 322:

³ Նույնը, էջ 320,

⁴ Նույնը, էջ 59:

⁵ Նույնը, էջ 58:

⁶ Մալխասյանց Սու., նշվ. աշխ., հ. IV, Երևան, 1945, էջ 135:

վանումն է սիրած աղջկա՝ այնպես, ինչպես *եղնիկ*-ը: Վերջին բառը «սովորաբար գործ է ածվում եգի համար», որը «ոյուրաշարժ, բարեձև, բարձրասրունք» կենդանի է, իսկ «մորթը թուխ խարտյաշ» է: Էգ եղնիկի որակավորումներից այս վերջինը կարող էր մեր նախնիների մտապատկերներում հիմք դառնալ «եղնիկ»/«շեկ» (>«շեկո») համադրման և արտացոլվել նրանց լեզվում:

Պարերգի տեքստային կառուցվածքը

Վերևում նշվեց, որ «Երի, երի յանդըմ» ժողովրդական պարերգը ունի չորս տողերից բաղկացած նախերգանք: Ենթադրվում է, որ քառատող նախերգանքի 3-րդ և 4-րդ տողերը կրկներգ են եղել:¹ Տեսանք, որ սրանք նախերգանքի աղավաղված տողերն են, իսկ հայտնի է, որ երգերի կրկներգերը, սովորաբար, դարերի խորքից գալով, հենց կրկնվելու պատճառով՝ որպես մոգական մի բանաձև, քիչ էին տուժում: Ուրեմն, չի բացառվում, որ երգի հին օրինակներում նախերգանքի առաջին և երկրորդ տողերն են կրկներգի դեր կատարել, մանավանդ որ դրանցում հստակ նշմարվում է երգի նախատիպի սոցիալ-տնտեսական հենքը՝ աղջիկ/արտ և տղա/երի (տղա/անդ) գույճադրումներով:

Վերևում նշվեց նաև, որ պարերգի տեքստի հաջորդ տողերը, որոնք բաղկացած են երկտող նախադասություններից, հետագա ներդրումներ են: Դրանք կամ դրանց տարբերակներին հանդիպում ենք նաև այլ երգերում: Դրա հստակ օրինակը տալիս են պարերգի տեքստի 5-րդ և 6-րդ տողերը. Կուժն առա ելա սարը,/ Չըտեսա ֆիդան յարը»: Այս երկտողը գրեթե նույնն է Կոմիտասի մշակած «Կուժն առա» ժողովրդական երգի «Կուժն առա, ելա սարը, /Չըզըտա ֆիդան յարը»²

¹ «Երգարան», էջ 295:

² «Երգարան», էջ 181:

երկտողի հետ: Ի դեպ մեր քննարկման առարկա պարերգի նախերգանքում առկա «Երի, երի յանդըմ» բառակապակցությունը չի հանդիպում ոչ միայն որևէ պարերգում և երգում, այլ նույնիսկ մեր պարերգի շարունակությունը կազմող երկտողերում: Ընդ որում թե երգը մշակած Կոմիտասը և թե պարերգը ձայնագրած Սպիրիդոն Մելիքյանը իրենց ձեռքի տակ եղած տեքստերում որևէ փոփոխություն չեն կատարել, ամենայն հավանականությամբ, դրանց ծանոթացողներին երգի և պարերգի անցած հազարամյակների ճանապարհի մասին պատկերացում տալու նպատակով:

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Քննության առարկա «Երի, երի յանդըմ» ժողովրդական պարերգի նախերգանքը պահպանել է իր նախատիպի հիմնական մասը:
2. Պարերգն ստեղծվել է մեր թվագրությունից հազարամյակներ առաջ, երբ հայախոս էթնոսին պատկանող հայկական ցեղերը սոցիալ-տնտեսական տեսանկյունից բաղկացած էին լինում հողագործությամբ (նախկինում՝ հավաքչությամբ) զբաղվող իգական և անասնապահությամբ (նախկինում՝ որսորդությամբ) զբաղվող արական կեսերից:
3. Այս կեսերը արտամուսնական (եքսոգամ) փոխադարձ կապի մեջ էին միմյանց հետ, որն իր դրսևորումն է գտել պարերգի առաջին երկու տողում. աղջիկը երգում է. «կանաչել են արտերը», իսկ սիրահար տղան՝ «երի, երի յանդըմ, օ՛յ, օ՛յ»:
4. Աղջկա երգած առաջին տողը այսօր էլ լրիվ հասկանալի է բոլոր հայերի համար, իսկ երկրորդ տողը կազմած տղայի երգի բառերը պարզաբանման կարիք են զգում: Մենք որոշակի վարկածային բնույթով կարողացանք վերականգնել դրանք «երե, երե ի անդ իմոյ, հո՛յ», այսինքն՝ «մանր եղջերավոր կենդանիները իմ հանդում (են), հո՛յ»:

Օգտագործված գրականություն

1. Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, հ. I, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1971, 600 էջ:
2. Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, հ. II, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1973, 687 էջ:
3. Ավետիքեան Գ., Սիրմելեան Խ., Ագերեան Մ., Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. I, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1979, 1140 էջ:
4. «Երգարան», կազմեց Վ. Սամվելյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, 598 էջ:
5. Հակոբյան Գ., Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1974, 458 էջ:
6. Մալխասյանց Ստ., Հայերեն բացատրական բառարան, հ. II, Հայպետհրատ, Երևան, 1944, 512 էջ:
7. Մալխասյանց Ստ., Հայերեն բացատրական բառարան, հ. III, Հայպետհրատ, Երևան, 1944, 614 էջ:
8. Մալխասյանց Ստ., Հայերեն բացատրական բառարան, հ. IV, Հայպետհրատ, Երևան, 1945, 646 էջ:
9. Պետրոսյան Ս., Արջի և եղջերվի հակադրամիասնական պաշտամունքի արտացոլումը հնագույն Շիրակի տեղանուններում, «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը», հանրապետ. II գիտաժողովի զեկուցումների թեզիսներ, Գյումրի, 1996, 72 էջ:
10. Պետրոսյան Ս., Սեպագրային UTRU(HI) երկրի տեղադրության շուրջ, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, «Գիտական աշխատություններ», XXI, Գյումրի, 2018, 50-59 էջեր:
11. Ջահուկյան Գ., Հայերեն ստուգաբանական բառարան, «Աստղիկ», Երևան, 2010, 819 էջ:
12. Гамкрелидзе Т., Иванов В., Индоевропейский язык и индоевропейцы, т. II, изд. Тбилисского университета, Тбилиси, 1984, 132 с.
13. Капанцян Гр., Историко-лингвистические работы начальной истории армян, изд. АН АрмССР, Ереван, 1956, 470 с.

**ԷԴՈՒԱՐԴ ՓԱՇԻՆՅԱՆ. «ԵՐԿՈՒ ՊՈԵՄ»
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ**

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-132

Անահիտ Ղարիբյան

*Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ*

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է տեսաբան-երաժշտագետ, մանկավարժ, գիտնական, Էդուարդ Ռուբենի Փաշինյանի գործունեության մեկ այլ ոլորտին՝ կոմպոզիցիային, մասնավորապես՝ նրա դաշնամուրային ստեղծագործությունների մեջ իր ուրույն տեղը զբաղեցրած՝ «Երկու Պոեմ» դաշնամուրային ստեղծագործության վերլուծությունը: Երաժշտատեսական վերլուծական մեթոդներով անդրադարձ է կատարվել կոմպոզիտորի ստեղծագործական ինքնատիպ լեզվին, որը նաև Է.Փաշինյանի՝ որպես տեսաբանի, երաժշտագիտական մտածողության արդյուք է: Կառուցվածքային, տարածական-ժամանակային կոնցեպտի, երաժշտական նյութի կազմկերպման, երաժշտական արտահայտչական միջոցների համակարգի և այլ բաղադրիչների համալիր վերլուծության արդյունքում փորձ է արված բացահայտել ստեղծագործության գեղարվեստական բովանդակությունը, անդրադառնալ կերպարային և հուզական ոլորտներին: Ուսումնասիրության նյութ հանդիսացող ստեղծագործության վերլուծությունը թույլ է տալիս մեկ այլ տեսանկյունից դիտարկել պրոֆեսիոնալ երաժշտի բազմակողմանի գործունեությունը՝ առավել ընդգրկուն դարձնելով այն: Փաշինյան-կոմպոզիտորի դաշնամուրային մանրակտավների վերլուծությունը հնարավորություն է ստեղծում բացահայտելու կոմ-

պոզիտորի ներաշխարհին ու զգացմունքային պնակի նուրբ գրադար-
ցիաներն, նրա ստեղծագործական մտածելակերպի առանձնահատ-
կությունները, որոնք պայմանավորված են նրա երաժշտատեսական
մասնագիտական խորը գիտելիքներով ու բացահայտումներով:

Բանալի բառեր՝ *Էդուարդ Փաշինյան, դաշնամուրային պոեմ, ժամա-
նակային տարածություն, երաժշտական կտավ, tableaux vivants,
դորեկաֆոն սերիային տեխնիկա, տասներկուտոնային սերիա,
Ֆիբոնաչիի թվային շարք, Ոսկե հատում, պոլիպլաստայնություն,
երկրաչափական պրոյեկցիա, ռելիեֆ և ֆոն:*

EDUARD PASHINYAN. "TWO POEMS" FOR PLANOS

Anahit Gharibyan

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

The article is devoted to the analysis of another area of activity of the theorist-musicologist, teacher, scientist Eduard Rubenovich Pashinyan - composition, in particular, his piano work "Two Poems", which occupied a special place in his piano works. The methods of theoretical analysis touched upon the issue of the composer's distinctive and original creative language, which is the result of E. Pashinyan's musicological thinking as a theorist. As a result of a comprehensive analysis of the structural, spatio-temporal concept, organization of musical material, system of means of musical expression and other components, an attempt was made to reveal the artistic content of the work, to touch upon the figurative and emotional spheres. Analysis of the work, which is the subject of the study, allows us

to look at the multifaceted activity of a professional musician from a different point of view, making it more comprehensive and complex.

The analysis of Pashinyan the composer's piano miniatures makes it possible to reveal the inner world and subtle gradations of the composer's emotional depth, the peculiarities of his creative thinking, conditioned by his deep professional knowledge and discoveries in music.

Key words: *Eduard Pashinyan, piano poem, time space, dodecaphonic serial technique, twelve-cytone series, digital Fibonacci series, golden section, polyplastism, three-dimensional geometric projection, relief and background, musical canvas.*

ЭДУАРД ПАШИНЯН: «ДВЕ ПОЭМЫ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Анаит Гарибян

*Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватория им. Комитаса*

Аннотация:

Статья посвящена анализу другого направления деятельности теоретика-музыковеда, педагога, ученого Эдуарда Рубеновича Пашиняна – композиции, в частности, его фортепианного произведения «Две поэмы», занявшего особое место в его фортепианных произведениях. Методами теоретического анализа был затронут вопрос о самобытном и оригинальном творческом языке композитора, который является результатом музыковедческого мышления Э. Пашиняна как теоретика. В результате комплексного анализа структурной, пространственно-временной концепции, организации музыкального материала, системы

средств музыкальной выразительности и других компонентов была предпринята попытка раскрыть художественное содержание произведения, затронуть образную и эмоциональную сферы. Анализ произведения, являющегося предметом исследования, позволяет взглянуть на многогранную деятельность профессионального музыканта с другой точки зрения, сделав ее более всеобъемлющей, комплексной. Анализ фортепианных миниатюр Пашиняна-композитора дает возможность раскрыть внутренний мир и тонкие градации эмоциональной глубины композитора, особенности его творческого мышления, обусловленные его глубокими профессиональными знаниями и открытиями в музыке.

Ключевые слова: *Эдуард Пашинян, фортепианная поэма, временное пространство, додекафонная серийная техника, двенадцитоновая серия, цифровая серия Фибоначчи, золотое сечение, полипластовость, трехмерная геометрическая проекция, рельеф и фон, музыкальное полотно.*

Նախաբան.

Տեսաբան-երաժշտագետ, մանկավարժ, գիտնական Էդուարդ Ռուբենի Փաշինյանի անունը, սովորաբար հիշատակվում է նրա երաժշտագիտական աշխատությունների առումով: Մակայն, բացի նրա տեսական աշխատություններից, կա ևս մեկ ոլորտ՝ ստեղծագործականը, որը ոչ պակաս արժանի է լայն ուսումնասիրության:

Նրա ստեղծագործությունները լայն ճանաչում ձեռք չեն բերել, սակայն զետեղվելով տարբեր ժողովածուներում, հնարավորություն են ստեղծում բացահայտել հեղինակի ինքնատիպությունը:

Ուսումնասիրության նյութ հանդիսացող «Երկու պոեմ» դաշնամուրային մանրանվագները զետեղված են «Դաշնակահարի համերգային ծրագիր» խորագիրը կրող 1984թ. հրատարակված «Պիես-

ներ և սոնատներ» ժողովածուի մեջ, որտեղ ներկայացված են XX դարի երկրորդ կեսի հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունները:

Ստեղծագործության ժանրի ընտրությունը պատահական չէ, և ամենայն հավանականությամբ, այստեղ կարելի է բացահայտել ոչ միայն երաժշտական մտածողության ընդհանուր տրամաբանության ազդեցությունը, այլ նաև կոնկրետ երաժշտական ժանրը, ինչը թույլ է տալիս խոսել արվեստների սինթեզի գաղափարի մարմնավորուման մասին:

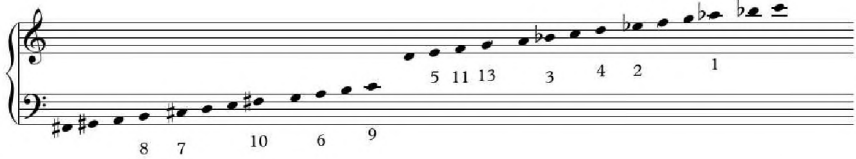
Դաշնամուրային պոեմի հիմքում ընկած ծրագրայնությունը, երաժշտական բովանդակության պատկերավորությունը միտված է երաժշտության ներգործության ուժեղացմանը: Չնայած նրան, որ պոեմները վերնագրված են առանձին ենթավերնագրերով՝ «Հինավուրց վանքի փլատակները» և «Մտորում», «Երկու պոեմ»-ներից յուրանքաչյուրն ունի իր պոեմետային դրամատուրգիան, որոնք կերպարային առումով սուր կոնֆլիկտային չեն և ընկալվում են որպես մեկ ամբողջություն: Բեռլիոզի խոսքերով, մեջբերման սկիզբ. «Որպեսզի պատկերների նախատիպը բավականին ճշգրիտ ճանաչվի, ունկնդրին ինչ-որ ակնարկով պետք է նախագուշացնել կոմպոզիտորի մտադրության մասին»:¹

Դողեկաֆոն սերիան, որն ընկած է երկու պոեմների հիմքում, կառուցված է դիատոնիկ կվարտային համապարփակ գերօկտավային համակարգի հիման վրա, որը ծավալվում է փոքր օկտավայի **սի-ից (h)** մինչև երկրորդ օկտավայի **յա բեմոլը (as²)**, ներգրավելով իր մեջ համակարգի տարբեր տոնայնական ինտոնացիոն դարձվածքները:²

¹ Берлиоз Г., *Избранные статьи* / Пер. с фр., [сост., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин]. Москва. "Музгиз". 1956, с. 89.

² Փաշինյան Է., *Հարմոնիա, Երևան, «Սովետական գրող», 1987, էջ 484:*

Օրինակ 1.



«Հինավուրց վանքի փլատակները» երաժշտական մանրակտավն իրենից ներկայացնում է tableaux vivants (կենդանի կտավի) ծրագրային օրինակ, որում ներկայացված է գեղարվեստական կերպարի ռեպրեզենտացիան: Կառուցվածքի ամբողջականությունը հիմնված է ժամանակային տարածության մեջ «կինեմատոգրաֆիկ» գործողության անդադար ընթացքի վրա, բաշխված 5 պատկերների:

I պատկեր՝ 4 տակտ [2+2]: Հստակ լսվում է հեռվում հչող զանգերի դողանջը և նրա արձագանքը:

II պատկեր՝ 12 տակտ [8+4]: Զանգերի դողանջների ֆոնի ներքո «թավջութակային» հնչամասում լսվում է աղոթք հիշեցնող միաձայն մեղեդին: Այս պատկերում ստեղծվում է նկարագրողական և հուզական ոլորտների անքակտելի երկմիասնություն, որտեղ օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի ընկալումը բացահայտվում է զգացմունքային-էմոցիոնալ վիճակների արտացոլման միջոցով:

III պատկեր՝ 9 տակտ [4+3+2, որից վերջին երկու տակտերը (1+1)]: Այս պատկերը կազմված է ոչ համաչափ երկու էպիզոդներից, որոնցից առաջինը կուլմինացիան է, երկրորդը՝ անկումը, մարումը: Մի շարք նմանակումներից և փոխակերպումներից հետո, երաժշտական նյութի զարգացումը հասնում է իր բարձրակետին՝ դրամատուրգիական կուլմինացիային, որը բաղկացած է երեք փուլերից. կուլմինացիոն վերջին՝ երրորդ փուլում, հասնելով էմֆատիկ

գագաթնակետի, սկսվում է նոր՝ դեպի կոնտրոկտավ հակադարձ գահավիժող ներքընթաց շարժումը՝ հիմնված հնչամասային խորը հակադրման վրա: Հանկարծակի երևակայական վեր խոյացող վանքի պատկերն անհետանում է, վերածվելով անկենդան քարակույտի (12 կիսատոները պահված պեղալային հնչողությամբ, ձգված ֆերմատայի նշանով):

IV պատկեր՝ 4 տակտ: Հեռվից, որպես վերհուշ լսվում է զանգերի դողանջը, վերադարձնելով ելման կետին:

V պատկեր՝ 3 տակտ: Այս պատկերը մանրանվագի գաղափարական ամփոփումն է՝ եզրահանգումը, որտեղ մարդկային ներաշխարհի ապրումները փոխներգործության մեջ մտնելով գեղարվեստական ստեղծագործության ինտոնացիոն-արտահայտչական, հնչյունապատկերային և այլ առանձնահատկությունների հետ, ստեղծում են սինեսթեզիական և ասոցիատիվ (տեսողական, սենսորային) պատկերներ:

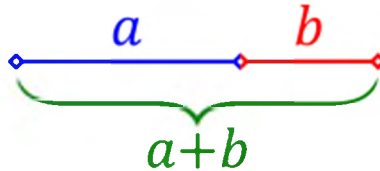
«Հինավուրց վանքի փլատակները» երաժշտական մանրակտավի ձևակառուցողական կառուցվածքը միանշանակ չէ: Մանրանվագի հիմքում ընկած դրամատուրգիան իր մեջ պարունակում է մի կողմից կառուցվածքի համաչափության տարրեր՝ կենտրոնական կուլմինացիայով, մյուս կողմից հիմնված է թվային բանաձևերի և նրանց տարբեր «չափաբաժիններով» մոդիֆիկացիաների վրա: Սրանցից գլխավորը՝ Ֆիբոնաչիի թվային շարքն է¹, որում զետեղված է Ոսկե հատման բանաձևը. տարածական և ժամանակային ամբողջականությունն որոշակի կետում տրոհվում է երկու անհավասար մասերի $a > b$, որոնցից մեծի հարաբերությունը փոքրին

¹ Տվյալ դեպքում մաթեմատիկական բանաձևի տառադրումը և վերլուծության մեջ միկրոկառուցվածքների նույնատառ նշանակումները դիտարկված են առանձին և մեկը մյուսից անկախ են

a/b հավասար է ամբողջ հատվածի $a+b$ հարաբերությանը մեծին՝ $(a+b)/a$ և հակառակը¹:

Մանրանվագն իր ընդհանուր ծավալով կազմում է 32 տակտ ($a + b$)՝ հետևյալ բաղադրատման սկզբունքով.

Սխեմա 1.



Հաշվարկն իրականացված է հետևյալ բանաձևով՝ բացակայող արժեքները որոշելու համար.

$$\varphi = a/b = (a + b) / a$$

$$\varphi = (1 + \sqrt{5}) / 2 = 1.6180339887498948482045868 \dots$$

- $a / b = (a + b) / a = 1.6180339887498 \dots$
- $a = 19.78$
- $b = 12.22$
- $a + b = 32.00$

a		/	b	=	a+b	/	a
19.78		/	12.22	=	32.00	/	19.78

Ամբողջի հատման հնարավոր երկու ձևերից, կոմպոզիտորն ընտրել է պոզիտիվ հատման սկզբունքը:² Հնարավոր Ոսկե հատման

¹ Ոսկե հատման երկրաչափական կառուցումը իրականացվում է 1:2 հարաբերությամբ էջերով ուղղանկյուն եռանկյան միջոցով: Գործնականում կիրառվում է մոտավոր ոսկե հատումը՝ արտահայտված $2/3$, $3/5$, $5/8$, $8/13$ կոտորակներով, որտեղ 2, 3, 5, 8, 13 են ֆիբոնաչիի թվերն են (յուրաքանչյուր անգամը՝ սկսած երրորդից, հավասար է նախորդ երկուսի գումարին):

² Պոզիտիվ հատումը՝ սկզբում մեծ սեզմենտը, կամ նեզատիվ հատումը՝ սկզբում փոքր սեզմենտը: Когоутек Ц., Техника композиции XX века, Москва: «Музыка», 1976, с.98.

կետ է հանդիսանում մանրանվագի 21-րդ տակտը¹, որը համընկնելով կուլմինացիոն երկրորդ փուլի սկզբի հետ, ինքնատիպ «առանցք» է հանդիսանում, որն ամրացնում է երաժշտական ֆաբուլայի շարադրանքի գործընթացը և արքիտեկտոնիկ անջատ կառուցվածքը: Այս տեսակետից, տվյալ դեպքում, այն մեկ ամբողջականության մեջ է միավորում և՛ ժամանակը, և՛ տարածությունը:

«Հինավուրց վանքի փլատակները» երաժշտական մանրակտավում կոմպոզիտորը հնչյունագրության միջոցով վերարտադրում է տարածական հեռանկարի, լույսի ու ստվերի մեղմ գրադացիոն անցման էֆեկտները: Այստեղ տարածական բնութագրերի մոդելավորումն իրականացվում է ռեգիստրային բարձրությունների, մետրառիթմի, դինամիկայի, ֆակտուրայի հագեցվածության, շարադրանքի միջոցով և երաժշտական նյութի կազմակերպման մի շարք այլ բաղադրիչներով:

Օգտագործելով ուղղաձիգ դոդեկաֆոնիայի ակորդային շղթաներ, հորիզոնական դոդեկաֆոնիայի խեցգետնաքայլ, ինչպես նաև կոմբինացված ձևերը, կոմպոզիտորը ներդաշնակ միջոցներով փոխանցում է երաժշտական պատկերի տարածության էմոցիոնալ բնութագիրը և նուրբ գունախաղերի ազդեցությունը, որտեղ մեծ դեր են խաղում երաժշտական հնչյունապատկերման վառ արտահայտված պահերը:

Մանրանվագի առաջին երկու տակտերը՝ (a), հիմնված ուղղաձիգ դոդեկաֆոն սերիայի «ձգվող» համահնչյունների ու ինտերվալ-

¹ Եթե անտեսենք երաժշտական նյութի կազմակերպման սկզբունքները, այն է՝ երաժշտական նյութի զարգացման բնականոն ընթացքով պայմանավորված ճշգրիտ կրկնությունները (I պատկեր 4 տակտ [2+2]), և հիմք ընդունենք միայն մաթեմատիկական հաշվարկը, ապա Ոսկե հատման կետը ճիշտ կհամընկնի 17-րդ տակտի հետ (I կուլմինացիա):

ների վրա, որոնք կրկնվում են դինամիկ կոնտրաստի սկզբունքով՝ (f և p), կազմելով քառատակտ համաչափ կառուցվածք, ինքնատիպ նախանվագի և կողայի դեր են կատարում, երիզելով երաժշտական կտավը: Մանրանվագի սկզբնական երկու տակտերում արտացոլվում է ողջ ստեղծագործության ինտոնացիոն սիմվոլիզացման ընդհանուր սկզբունքը՝ ինչպես ժամանակային, այնպես էլ տարածական առումով:

Օրինակ 2.



Այս միկրոկառուցվածքը կազմված է երկու սեգմենտներից, որոնցից առաջինը ներառում է սերիայի 5 տոներից կազմված՝ 1 համահնչյուն + 1 ինտերվալ, իսկ երկրորդ սեգմենտը՝ 7 տոներից կազմված՝ համապատասխանաբար 1 համահնչյուն և երկու ինտերվալներ, որոնց 2/4 տևողություններով համաչափ քայլը կազմակերպվում է փոփոխական մետրի միջոցով. 4/4 առաջին սեգմենտում և 6/4 երկրորդ սեգմենտում: Վերոհիշյալ չափերի մետրական փոփոխությունը հերթագայության սկզբունքով մեջընդմիջվելով անցնում է ողջ պոեմի ընթացքում: Ռիթմական այս բանաձևի անփոփոխ կամ աննշան փոփոխություններով կրկնությունն ընդհանուր հոսքի մեջ ստեղծում է դատարկության և անկենդանության, քարացվածության զգացողություն և առաջացնում դարերի պատմությունն իր մեջ կրող անշարժացած քարակույտի պատկերի հետ առնչվող տեսողական ասոցիացիաներ:

Ի հակադրություն առաջին միկրոկառուցվածքի շարադրանքի, կոմպոզիտորը հանդես է բերում հորիզոնական դողեկաֆոնիայի սկզբունքով կառուցված սերիային շարք՝ (b), որը ստեղծելով միաձայն մեղեդային երկտակտ կառուցվածք, ինտոնացիոն տեսանկյունից ինքնատիպ «թեմա» է հիշեցնում՝ «հնչյունային» կրոնական սիմվոլիկա: Հետաքրքրական է «թեմայի» դինամիկ երանգավորումը. առաջին տակտում՝ *crescendo*, եկրորդում՝ *diminuendo*, որն ընկալվում է որպես կրկնվող աղոթքի իմիտացիա՝ մրմնջացող աղոթքի ալլուգիա: Այն հիմնված է սերիայի նախնական ձևի (Primus) խեցգետնաքայլ շարժման (Retroversus) ռոտացիաների վրա:

Երկրորդ կառուցվածքի հանդես գալը, ելնելով իր դիթմական և շարադրանքի առանձնահատկություններից, ավելի է ուժեղացնում «երաժշտական միջավայրի» «անկենդանության» պատկերացումների ազդեցությունը: (տես օրինակ 2)

Փոխարինման սկզբունքով կոմպոզիտորն ավելացնում է նոր միկրոկառուցվածքներ՝ (c) և (d), որոնցից մեկը՝ (c) շարունակում է ուղղաձիգ սերիայի շարադրանքը, իսկ երկրորդը՝ (d)-ն՝ հորիզոնականը:

Օրինակ 3.



Խտացնելով երաժշտական կտավի ֆակտուրան, կոմպոզիտորը նրանում առանձնացնում է երեք տարբեր ձայնասահմաններ՝ վերևի, միջին և ներքևի: Պոլիպլաստայնության մեջ, որն ընդգրկում է երեք առանձին շերտեր (e, f, d), որոնցից ներքևինն անկախ է, իսկ

մյուս երկուսը կարելի է դիտարկել և՛ անջատ, և՛ որպես երկմիասնություն, կառուցված է երկրաչափական պրոեկցիայի նմանության սկզբունքով:

Օրինակ 4.

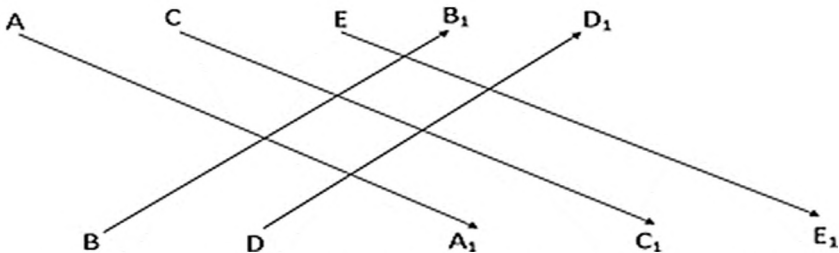


Բացի վերոնշյալ սկզբունքից, այս հատվածում նկատվում է նաև արտացոլության երևույթ, որտեղ կոմպոզիտորը ռոտացիոն սկզբունքով փոխարինում է սերիային ուղղահայացի ինտերվալների ու համահնչյունների հաջորդականությունը, անցկացնելով դրանք տևողությունների կրկնակի փոքրացումով: Այս հատվածում, բացի «մեղեդային գծից», երաժշտական նյութի կազմակերպման մետրառիթմիկ հիմքը կարծես, բաղկացած է առանձին սկորդային ուղղահայացներից և համահնչյուններից, որոնք փոխարինում են միմյանց հստակ արտահայտված մետրական զարկերին համապատասխան, ստեղծելով զանգերի հեռավոր դողանջների արձագանք: Այս ամենը միասին վերցրած, ունկնդրին տեղափոխում է այլ տարածաժամանակային չափումներ՝ հեռու կյանքից ու առօրյա պատկերացումներից, այլ միջավայր, այլ ժամանակ և այլ դարաշրջան:

Երկու միկրոկառուցվածքների՝ (a) և (b), անցկացումները մեկ օկտավ ներքև, դինամիկայի աճը մինչև ֆորտիսիմո, աստիճանական աճող հուզական վերելքով պայմանավորված սկսվում է ռեպրիզան, որը կուլմինացիայում երաժշտական հյուսվածքի խտացման, շարու-

նական crescendo-ների, բասում օկտավային ունիսոնային ներքին-
թաց քայլերի, վերնի ձայնում «հոգոցի» ինտոնացիաներ հիշեցնող
վարընթաց դարձվածքների շնորհիվ հասնում է էմոցիոնալ գերլար-
ման (21-25 տակտեր, Ոսկե հատման կետ): Լարվածության պար-
պումն իրականացվում է տեմպի դանդաղեցման, դինամիկայի մեղ-
մացման շնորհիվ: Պոեմն ավարտվում է (a) միկրոկառուցվածքի ուղ-
ղահայաց ինտերվալային ու ակորդային հաջորդականության արպե-
ջիոներով՝ հանգչելով պիանիսիմո հնչողության մեջ:

Միեմա 2.



«Հինավուրց վանքի փլատակները» մանրանվագում, երաժշտա-
կան նյութի կազմակերպման գործընթացում առանձին միկրոկա-
ռուցվածքների ընկալումը, դրանց դիֆերենցումը ռելիեֆի և ֆոնի,
հատկապես երբ դրանք ներկայացված են իրենց վառ «օրինակներով»,
դիտարկվում են որպես իմաստաստեղծ գործոն: Եթե (a) և (c) միկրո-
կառուցվածքների ուղղահայաց շարադրանքն պայմանականորեն ըն-
կալվում է որպես ֆոն, «երաժշտական միջավայր», ապա՝ (b) և (d)
միկրոկառույցների հիմքում ընկած հորիզոնական սերիային շարա-
դրանքն այս դեպքում կարելի է նույնացնել «մեղեդի» կամ «թեմա»
հասկացության հետ:

Ըստ երաժշտագետ Մորիս Բոնֆելդի մեջբերում «Ռելիեֆի և
ֆոնի ուղղահայաց հարաբերակցությունն իրենից ներկայացնում է
միաժամանակյա, համատեղ հնչողություն, որում դրանք հանդես են

գալիս որպես միևնույն երաժշտական նյութի տարբեր մակարդակներ (օրինակ՝ մեղեդի-ռեփեֆ՝ վերևի ձայնում, նվագակցություն-ֆոն՝ ներքևի)»:¹

Պոեմում ռեփեֆի և ֆոնի ձայների տեղափոխությունը պայմանավորված է մանրանվագի գեղարվեստական մտահղացմամբ. ելնելով վերնագրում գետեղված վանքի խոնարհված լինելու նկարագրի հանգամանքից, ենթադրվում է, որ մեղեդին վերևի ձայնից այդ պատճառով է փոխանցվել ներքևի ձայնին:

Պոեմներից երկրորդը՝ «Մտորում», ունկնդրին խորասուզում է կյանքի ու մահվան, ժամանակի անսահմանության և մարդկային գոյության անցողիկության մասին խորհրդացությունների մեջ:

Այս պոեմում տարածական ժամանակային բնութագրերի ստեղծման մեթոդներն էականորեն տարբերվում են երաժշտական նյութի իր կազմակերպման բնույթով և որոշակի սկզբունքների կիրառման ընտրությամբ. Երաժշտաարտահայտչամիջոցներն այստեղ ծառայում են բացառապես էմոցիոնալ վիճակների փոփոխությունների փոխանցմանը, որը զգացմունքների և մտորումների անդադար ձևափոխման, զարգացման գործընթաց է:

Այս պոեմում երաժշտական կտավը գրեթե միասեռ է՝ հիմնված հորիզոնական դոդեկաֆոնիայի սկզբունքի վրա, որտեղ երաժշտական նյութի մեջ կորում է գլխավորի և երկրորդականի, համապատասխանաբար՝ ռեփեֆի և ֆոնի բաժանելու ձևակազմավորող դասակարգումը: Այստեղից էլ առաջանում է գործընթացի այնպիսի տեսակ, որը հիմնված է ոչ թե շարադրանքի հաջորդականության, այլև անընդհատ, ազատ ձևափոխությունների վրա, դրա հետ մեկտեղ, իր

¹Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений, Ч.1., Москва, Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003, с. 36.

էությամբ, անփոփոխ՝ պայմանավորված սերիայի անդադար մարմնավորումների օրինաչափություններով:

«Թեմայի» սկզբնական դարձվածքը հիմնված է մի (e) հնչյունից կազմված հիպո-փոյուզիական-լոկրիական պենտախորդի վրա, որը հնչում է միաձայն շարադրմամբ՝ ընդգծված դինամիկ երանգավորմամբ՝ **p** հնչողությունից աստիճանական ուժեղացմամբ հասնելով օկտավայի՝ **մի բեմոլ (es)**, շեշտելով լադի ոչ օկտավային լինելու հանգամանքը, որը կոմպոզիտորն առանձնացրել է սերիային հնչյունի կրկնությամբ: Երկրորդ ձայնի մուտքը շարունակում է սերիային շարքը:

Օրինակ 5.



«Մտորումներ» մանրանվագը հիմնված է սերիային տեխնիկային բնորոշ կոմպոզիցիոն տարրեր սկզբունքների կիրառության վրա. իմիտացիոն, կանոնիկ և այլն:

Ռեպրիզայում հնչողության առավել ուժեղացման նպատակով կոմպոզիտորը կիրառել է օկտավային կրկնապատկումներ: Սերիայի ստրեկտային անցկացումը կոդայում հանդիսանում է երաժշտական մանրակտավի գաղափարական իմաստային կուլմինացիան:

Պոեմում երաժշտական կերպարի տարածության հուզական բնութագիրն իր վրա կրում է ընկալման սուբյեկտիվության դրոշմը: «Գեղարվեստական տարածությունը տարածության մեջ» էֆեկտը

սկզբունքորեն բնորոշ է «Մտորումներ» երաժշտական պոեմին, որը ստեղծվում է վերացական իմաստային հիմքի վրա:

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

Այսպիսով, Էդուարդ Փաշինյանի դաշնամուրային երկու պոեմներից յուրաքանչյուրը՝ զգացմունքների ու մտորումների վերապրման, արտահայտման ու զարգացման յուրատիպ գործընթաց է:

Երաժշտական կոմպոզիցիայի սյուժեի ամբողջ զարգացման մոդելավորումը՝ երաժշտական կերպարի տարածության անփոփոխ բնութագրիչների պահպանման պայմաններում, թելադրում է երաժշտական նյութի կազմակերպման որոշակի մեթոդների և սկզբունքների ընտրություն և կիրառում, որոնք ուղղված են կոմպոզիտորի երաժշտական մտահղացման գեղարվեստական արտահայտությանն ու մարմնավորմանը:

Օգտագործված գրականություն

1. Պիեսներ և սոնատներ, Դաշնակահարի համերգային ծրագիր, Երևան, Սովետական գրող, 1983թ., 232 էջ
2. Փաշինյան Է., Հարմոնիա, Երևան, «Սովետական գրող», 1987, 512 էջ
3. Берлиоз Г., Избранные статьи/ Пер. с фр., [сост., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин]. Москва. “Музгиз”. 1956. 406 с.
4. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений, Ч.1., Москва, Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003, 256 с.
5. Когоутек Ц., Техника композиции XX века, Москва: «Музыка», 1976. 368 с.
6. Николаева А.И. Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина: На примере произведений малой формы. Москва: Советский композитор, 1983. 104 с.
7. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ч. I., 1977, Москва, 160 с.

ՄՈԿՍԻ ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

(ՀՈՎՍԵՓ ՕՐԲԵԼՈՒ ԳՐԱԴՈՒՄՆԵՐԻ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐՈՒՄ)

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-148

Հասմիկ Մատիկյան

ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան

Ամփոփում

Վանի նահանգի Մոկս գավառակն ունի հարուստ բանահյուսական ժառանգություն՝ վիպական, քնարական բանահյուսություն: Մոկս գավառն առանձնանում էր իր ուրույն կենցաղով, ծիսական նկարագրով: Մոկսի բանավոր ավանդությանն անդրադարձել են Գարեգին Սրվանձտյանցը, Հովսեփ Օրբելին և այլն:

Ուսումնասիրության տիրույթում են լինելու *Խարսի յէրք*, *Փէսի կովք*, երգատեսակները: Նշված երգերը հատկորոշվում են կայուն բանաձևերով, լեզվառճական առանձնահատկություններով, խրատի ու գովքի համեմունքով: Անդրադառնալու ենք Մոկսի հարսանեկան երգերին, որոնք բանահյուսական են:

Բանալի բառեր՝ *հարսանիք, երգ, Մոկս, բանահյուսություն, տեքստ, բանաձև, գովք:*

THE CHARACTERISTICS OF MOKS WEDDING SONGS (IN THE CONTEXT OF HOVSEP ORBELI'S FOLK MATERIAL)

Hasmik Matikyan

NAS Shirak Center for Armenological Studies

Shirak State University

Abstract

The Moks region, located in the province of Van, possesses a rich and diverse folklore tradition, encompassing both epic and lyrical forms of folklore. This province is renowned for its distinctive cultural practices, particularly in relation to its rituals and lifestyle. Notable scholars such as Garegin Srvandztyants and Hovsep Orbeli have extensively examined the oral traditions of Moks, contributing significantly to the preservation and understanding of its folklore.

Our study will focus on three key wedding songs: *Kharsi yerk*, *Pesi kovk*. These song forms are characterized by their use of stable formulas, specific linguistic and stylistic features. The primary focus of the analysis will be on Moks wedding songs, which represent an important aspect of the region's folklore.

Keywords: wedding, song, Moks, folklore, text, formula, praise.

понимание его фольклора.

В данном исследовании будет сделан акцент на трех ключевых жанрах песен: *Харси ерк*, *Песи ковк*. Эти песенные формы характеризуются использованием устойчивых формул, специфических языковых и стилистических особенностей, а также значительным акцентом на наставления и восхваление. Основное внимание в исследовании будет уделено свадебным песням Мокса, которые представляют собой важный аспект фольклора региона.

Ключевые слова: *свадьба, песня, Мокс, фольклор, текст, формула, восхваление.*

Նախաբան.

Հարաւանեալիս երգերը, լինելով ծրարական բանահմուտության կտրվոր երգատեսակներ, արտացոլում են յուրաքանչյուր տարածա-

ХАРАКТЕРИСТИКА СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН МОКСА (НА ОСНОВЕ ЗАМЕТОК ОЕРА ОРБЕЛИ)

Асмик Матикян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН
Ширакский государственный университет им. М. Налбандяна

Аннотация

Регион Мокс, расположенный в провинции Ван, обладает богатым и разнообразным фольклорным наследием, включающим как эпические, так и лирические формы устного творчества. Этот регион известен своими уникальными культурными практиками, особенно в отношении обрядов и образа жизни. Знаменитые ученые, такие как Гарегин Сгвандзянц и Осеп Орбели, широко исследовали устные традиции Мокса, внесли значительный вклад в сохранение и

շրջանի ազգագրական-բանահյուսական պատկերը: Յուրաքանչյուր պատմագագրական շրջան ունի հարսանեկան երգի իր բանահյուսական նմուշը, թեպետ ընդհանուր առմամբ հարսանեկան երգը գովքի տեքստ է՝ ասույթաբանական առատ միավորներով, դարձվածքներով:

Մոկսի բանահյուսական ժառանգությանը, մասնավորապես հարսանեկան երգերին անդրադարձել է անվանի հայագետ, բանասեր Հովսեփ Օրբելին:

Գ. Մկրտչյանը *Էջեր Օրբելիների ընտանիքի կյանիքից՝* գրքում գրում է. «Հովսեփ Օրբելուն կարելի է դասել առավել հանճարեղ այն գիտնականների շարքին, որ տվել է հայ ժողովուրդը աշխարհին»:

Հ. Օրբելուն հաջողվել է գրառել 3 հարսանեկան երգ²:

Ուշագրավ օրինակ է հետևյալը.

Ա՛խ, մարե, զիս խապիցին,
Ախ, մարե, զիս խապիցին,
Զիս խապիցին, խապլապիցին,
Կարմիր սօլիւր ձի խակուցին,
Ա՛խ, մարե, զիս խապիցին:

Տեքստը ռիթմիկ միավորների համաձուլվածք է. երգը սկսվում է *ա՛խ* զգացական ձայնարկությունով: Սրընթաց գործողությունները տեքստային տիրույթում իրականացնում են բայերը:

¹ Մկրտչյան Գ., *Էջեր Օրբելիների ընտանիքի կյանիքից, Օրբելի եղբայրների տուն-թանգարան, Երևան, 2012:*

² Օրբելի Ի. Ա., *Избранные труды, том 2, (Составитель и редактор том П.М.Мурадян), Ереван, Изд-во «Гитутюн» НАН РА, 2002.*

Կարմիր սուլեր /կոշիկներ/ արտահայտությունը օգտագործվում է նաև ժողովրդական այլ երգերում, մասնավորապես՝ Յար ջան դու բարով եկար// կարմիր սուլերով եկար//կանաչ սարերով եկար: Լայն կիրառություն ունեն նաև սուլերը շիտկել, էրկու ոտքը մեկ սուլ դնել – համառել պատկերավոր արտահայտությունները:

Կարմիր սուլեր-ը ժողովրդական երգերում հաճախադեպ է.

Բերեմ քեզի կարմիր սուլեր,

Քեզի բերեմ շորեր խաս,

Որ դու հագնես էրթանք չուլեր,

Ինձի մի հատ պաչըմ տաս:

Տեքստում կարմիր գույնը գերակա է հագուստի համար՝ կարմիր սուլի, կարմիր ֆրստան, կարմիր մետակ.

Կարմիր մաիդակ հերեսին,

Խա էդնակ էր, խա լուսնակ էր,

Խագար էնեկ քու փեսեն,

Խա էդնակ էր, խա լուսնակ էր:

Խապիցին բառային միավորը՝ որպես առանցքային կրկնակ, գերակա է Մոկսի հարսանեկան երգերում: Երգը առանձնանում է *խապիցին* գործողության թվարկմամբ. յուրաքանչյուր տող ավարտվում է բայով.

Հուշիկ-հուշիկ ձի քելցուցին,

Չուր վար կեարանց տուռ կայնացցին...

(Ընդգումները մերն են):

Մոկսի հայոց հարսանյաց պարերգում նույնպես *խաքեցին* բայը առանձնանում է.

Մեր խաքեցինք սալու լաչով,

Խեր խաբեցինք թոփ մի շալով...¹

Նշված պարերգի տեքստում նկարագրվում է հարսանիքի կատարման ընթացքը, կարևորվում է ծեսը: Օրհնանք-մաղթանքը դառնում է պարերգի փակող տող-բանաձև.

Զարկեք խաղցեք, կրնկտիք, տըղերք,
Քաղցր ու բաղարջ, խունկ, մոմ խանեք,
Տերտեր կանչեք, գա բուրվառով,
Պըսակն օրհնե Ավետըրնով:
-Աստված բարի վայելում տա՝
-Աստված մեկ բարձի ծերացուցե՝

Մոկսի *Հարսի գովք* երգում նշվում է թախտը՝ որպես կարևոր բաղադրատարր.

Խարս, արե վեր քյո թախտեն,
Գյանգատ մ'աներ քյո բախտեն:
Խարս արե վեր, նազ մ'աներ,
Ջյուպեն տուր վեր, թոզ մ'աներ...

Թախտ բառամիավորով հարուստ է հայոց դարձվածքային մտածողությունը: Այսպես՝ *թախտի վերին ծայրին նստեցնել-մեծ պատվի, հարգանքի արժանացնել, թախտից տանի- անեծք/ մեկի հարսը չբախտավորվի*²:

Շիրակում կենցաղավարում են հետևյալ արտահայտությունները՝ *Թախտից փախնիս, բախտիցդ ու՛ր փախնիս* կամ *Մոր թախտ, աղջկա բախտ*:

¹ Մոկս. *հայոց բանահյուսական մշակույթը, ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիա, Եր., Գիտություն, 2015, էջ 433-434*:

² Բեդիրյան Պ., *Հայերեն դարձվածքների բառարան, Երևանի պետական համալսարանի հրատ., Երևան, 2011*:

Բաֆֆու ստեղծագործություններից մեկում *թախտ-բախտ* բառերի փոփոխակն է ընդգծվում.

Ինձանից հեռու կփախչիս անգու՛թ բախտ,

Դու կսիրես զգվել հարուստների թախտ...¹

Թախտ բառը ունի նաև *գահ* իմաստը. հարսանիքի տան դահ-լիճի մի անկյունում հատակից բավականին բարձր կապած է թախտը, որի վրա նստած է լինում թագավորը (փեսան) (Բաֆֆի):

Մոկաց հարսանեկան երգում *թախտից իջնել*-ը կարելի է մեկնել այսպես՝ հարմարվել նոր կյանիքին, նոր միջավայրին:

Սվետլանա Վարդանյանը *Հովսեփ Օրբելին՝ քանագետ-քանահավաք* հոդվածում ներկայացնում է Օրբելու քանագիտական գործունեությունը, նշելով՝ «Հովսեփ Օրբելու գիտական տարաբնույթ գործունեության մեջ առանձնանում է՝ հայ քանագիտության բնագավառում իրականացրած նրա անուրանալի վաստակը: Նա Մոկսի բանահյուսական ժառանգության առաջին գրառողներից է: Գրառումները նա իրականացրել է Մոկսում, դաշտային գործուղումների ընթացքում, որն էլ առավելագույնս արժեւորել եւ արժեւորում է նրա գրառած նյութերի սկզբնաղբյուրային կարեւորությունը: Մեկնելով տարածաշրջան՝ Հ. Օրբելին նախընտրեց Մոկսի գավառը: Ի սկզբանե, նա իր առջեւ խնդիր էր դրել՝ տիրապետել տեղավայրի լեզվաբարբառային յուրահատկություններին, քերականական կառուցվածքին: Աշխատանքները նա իրականացրել է բարբառային բառերի, բանահյուսական բնագրերի գրանցման եւ տեղաբնիկների հետ ունեցած ամենօրյա զրույցների ընթացքում²:

¹ Բաֆֆի, *Երկերի ժողովածու*, հատոր 1, 1962, էջ 222:

² <https://arar.sci.am/dlibra/publication/277151/edition/254271/content>

Մոկսի հարսանեկան երգերն ունեն լացերգին բնորոշ տարրեր. նոր կյանք մտնելուց առաջ հարսները լացի երգ են կապում հայրական տնից բաժանվելու ժամանակ:

Հարսը երգի մեջ հրաժեշտի ողջույնով արտահայտում է հուզմունքը, ծնողներից բաժանվելու մորմոքը:

Մոկսի հարսանեկան ծեսի նկարագրությունը լավագույնս է արտահայտվում հետևյալ երգում.

Տարան ժամտան տուռ կայնացցին,

Ձի մանչ ժամտան մըտըցուցին...

Աչ տտ պարին ձի քելցուցին...

Դաստէմ խաց վար կլխուս շարիցին,

Լուպըմ ցորէն ցանիցին...

Հիշյալ հարսանեկան երգում ցորենը խորհրդաբեր է, ցորենի շաղ տալը կապվում է նաև առատության հետ, տղաբերքի հետ:

Մուշ քաղաքում մանկան օրորոցից ցորեն էին կախում: Փոքրիկ քսակի մեջ *մի բուռ ցորեն* են լցնում և կախում նորածնի օրորոցից: Մայրը օրորում է երեխային և ասում.

-Տանդ միշտ ցորեն լինի: Թող կյանքդ ու արտդ երաշտ չտեսնեն: Հոգիդ մաքուր մնա մինչև խոր ծերություն և մարդիկ սիրեն քեզ արդար ցորենի պես:¹

Հ. Խաչատրյանի *Հացապատում* գրքում նշվում է, որ Վասպուրականում հարսանիքից առաջ հարսին տանում էին Սուրբ Խաչ եկեղեցի. տաճարի մոտ նրան մի լավաշ էին տալիս՝ համոզված լինելով, որ հարսը լույս աշխարհ կբերի գեղեցիկ երեխաներ²:

¹ Խաչատրյան Հ., *Հացապատում*, *Հայաստան հրատ.*, Եր., 1984:

² Նույն տեղում, էջ՝ 73:

Մոկսի բանահյուսական ժառանգությունը հարուստ է տեղավայրերի հիշատակումներով՝ բացառիկ վերաբերմունք ցուցաբերելով եկեղեցիների, տաճարների նկատմամբ:

Աղթամարա դեմ կայնիր իս,
Կանաչ-կարմիր կապիր իս,
Բարով քու թագիկ վայիլիս,
Աստված քի թըղներ պարզիրիս...

/Փեսայի թագի գովք/¹

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Մոկսի ավանդական հարսանեկան երգերն ունեն ուրույն նկարագիր՝ հարսանեկան ծեսի պատկերմամբ: Հ. Օրբելու գրառած հարսանեկան երգերը ոչ միայն պատմական այս կարևոր շրջանի բանահյուսական ժառանգության վկան են, այլ նոր հիմք են հանդիսանում բացահայտելու Մոկսի ծիսական մշակույթը ազգագրություն-բանահյուսություն աղերսով:

Օգտագործված գրականություն

1. Բեդիրյան Պ., Հայերեն դարձվածքների բառարան, Երևանի պետական համալսարանի հրատ., Երևան, 2011:
2. Խաչատրյան Հ., Հացապատում, Հայաստանի հրատ., Եր., 1984:
3. Մկրտչյան Գ., Էջեր Օրբելիների ընտանիքի կյանքից, Օրբելի եղբայրների տուն-թանգարան, Երևան, 2012:
4. Մոկս. հայոց բանահյուսական մշակույթը, ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիա, Եր., Գիտություն, 2015:
5. Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, Հայպետհրատ., 1962, 585 էջ:
6. Орбели И. А., Избранные труды, том 2, (Составитель и редактор тома П.М.Мурадян), Ереван, Изд-во «Гитутюн» НАН РА, 2002, 456 с.

¹ Մոկս. հայոց բանահյուսական մշակույթը, ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիա, Եր., Գիտություն, 2015, էջ 432:

**ԳԵՈՐԳԻ ՏԻԳՐԱՆՈՎԸ Ա. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԲԱԼԵՏՆԵՐՈՒՄ
ՀՈՒՄԱՆԻՍՏԱԿԱՆ ԳԱՂԱՓԱՐՆԵՐԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՄԱՆ
ՄԱՍԻՆ**

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-157

Անի Ասատրյան

ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ

Ամփոփում

Հոդվածի շրջանակներում առանձին ուսումնասիրության առարկա է դարձրել 20-րդ դարի ԽՍՀՄ ամենահայտնի երաժշտագետներից մեկի՝ Գեորգի Տիգրանովի վերաբերմունքը ինչպես Բալետի արվեստի զարգացման գործում Ա. Խաչատրյանի ունեցած դերակատարության, այնպես էլ նրա Բալետներում հումանիստական գաղափարների արտահայտման նկատմամբ:

Արամ Խաչատրյանը ականավոր նորարար կոմպոզիտորներից էր, ով ոչ միայն ստեղծեց նոր տիպի Բալետ, այլև վերանայեց երաժշտա-խորեոգրաֆիկ արվեստի ավանդույթները՝ բացելով գեղարվեստական նոր հորիզոններ: Նրա աշխատանքը «Գայանե» և «Սպարտակ» Բալետների վրա ճանապարհի հարթեցին արվեստի այս ճյուղում առավել ժամանակակից և նորարարական գեղագիտական հայեցակարգի համար: Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործությունների շնորհիվ Բալետը հանրությանը ներկայացավ իբրև արվեստի ձև, որն ունակ է ոգեշնչելու, հուզելու և փոխելու աշխարհը:

Բանալի բառեր՝ *Գեորգի Տիգրանով, Բալետ, ստեղծագործություն, հումանիզմ, կոմպոզիտոր, Արամ Խաչատրյան, Սպարտակ, Գայանե:*

GEORGE TIGRANOV ON THE EXPRESSION OF HUMANISTIC IDEAS IN A. KHACHATRYAN'S BALLETS

Ani Asatryan

Shirak Center for Armenological Studies of NAS RA,
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

The article analyses the position of Georgy Tigranov, one of the most prominent musicologists of the USSR in the twentieth century, on the contribution of A. Khachaturian to the evolution of ballet art, as well as the expression of humanistic concepts in his ballets.

Aram Khachaturian was one of the most innovative composers of the 20th century, who not only created a new type of ballet but also revised the traditions of musical and choreographic art, thereby opening new creative horizons. His work on the ballets 'Gayana' and 'Spartacus' constituted a significant departure from traditional aesthetic concepts in this branch of art, paving the way for a more modern and innovative approach. Through Khachaturian's work, ballet was introduced to the public as an art form capable of inspiring, touching and changing the world.

Key words: *Georgy Tigranov, ballet, creativity, humanism, composer, Aram Khachaturian, Spartacus, Gayane.*

Նախաբան

Բալետի արվեստն իր հարուստ և բազմազան թեմաներով մարդկության գեղարվեստական տաղանդի ամենամեծ ձեռքբերումներից է: Արվեստի այս ճյուղն իր զարգացման բարձրակետին հասավ խորհրդային իշխանության տարիներին: Զարգացնելով դասական-

ների երաժշտական և խորեոգրաֆիկ լավագույն ավանդույթները՝ խորհրդային բալետի գործիչները փորձեցին գտնել իրականության գեղարվեստական հետազոտության նոր ձևեր: Նորովի ընկալվեցին բալետի հասարակական նպատակը, նրա գեղագիտական նորմերն ու պոետիկան, սցենարային և երաժշտական դրամատուրգիան, կոմպոզիցիոն տեխնիկան, արտահայտչամիջոցները: Բալետի կերպարային կառուցվածքի ընդլայնման գործում բացառիկ նշանակություն ունեցավ նրա մերձեցումը ժողովրդական երաժշտության ու պարի հետ:

Բալետի ժանրում ստեղծագործեցին աշխարհահռչակ կոմպոզիտորներ Ստրավինսկի, Պրոկոֆև, Շոստակովիչ և այլն: Խորհրդային բալետի զարգացման, նրա հիմնական թեմատիկ գծերի (ժամանակակից-խորհրդային և պատմա-հերոսական) կայացման գործում հատկապես մեծ է հայ ժողովրդի մեծանուն զավակ Արամ Խաչատրյանի ավանդը: Թատերականությամբ և դիտարժանությամբ ճառագող խաչատրյանական երաժշտությունն ուղղակի իդեալական է բալետի համար: Երաժշտության և թատրոնի փոխազդեցությունը կոմպոզիտորին թույլ է տվել ստեղծել հզոր պատկերներ և զգացմունքային պահեր: Նրա բալետն առայսօր հիացնում և ոգեշնչում է հանդիսատեսին: Այն ոչ միայն հնչում է, այլև պատմություն է պատմում՝ վերակենդանացնելով մեր պատկերացումներն ու հույզերը:

Գ. Տիգրանովի հավաստմամբ Արամ Բլյիչը կիսում էր բալետի մեծությունը և այն ընկալում որպես արվեստի սինթեզի բարձրագույն ձև: Նա տեսնում էր բալետում անսահմանափակ հնարավորություններ իրականությունը ցուցադրելու, գաղափարական և գեղարվես-

տական հիմունքների արտահայտման, ինչպես նաև ուժեղ կերպարների, կրքերի և ազդակների զարգացման համար¹:

20-րդ դարի բալետի պատմության մեջ սովետական կոմպոզիտորների կատարած կարևորագույն բացահայտումներից մեկն ըստ Տիգրանովի պատմական թեմաներով բալետների ստեղծումն էր: Առաջիններից մեկը, ով փորձեց այս ստեղծագործական խնդիրը լուծել Բ.Վ. Ասաֆյան էր («Կարմանյուլա», «Փարիզի բոցը»): Մակայն պատմական թեմաներով բալետների մեջ հիրավի մոնումենտալ ստեղծագործություն համարվում է Խաչատրյանի «Մպարտակ»-ը²:

«Մպարտակի» երաժշտության մեջ կան դարաշրջանների խիստ բարդ հակադրություններ՝ մի կողմից պատրիկների և ստրկատերերի Հռոմ, պատերազմ ու բռնապետություն, շքեղություն ու դաժանություն, խաբեություն և դավաճանություն, մյուս կողմից ստրուկների, պլեբեյների, գլադիատորների Հռոմ՝ ճնշված մարդկանց անթիվ տառապանքներ ու ազատության անսանձելի կամք: «Խաչատրյանը ստեղծում է այնպիսի երաժշտություն, որում չկա ոչ արխաիզմ, ոչ էլ անցյալի ոճավորում: Այն ժամանակակից է, կենսականորեն լիարժեք, գրում է Տիգրանովը, իսկապես տպավորիչ և հուզիչ: Ոչ միայն մեր երկրում, այլև նրա սահմաններից դուրս «Մպարտակ» բալետն ընկալվում է որպես ազատության ու մարդասիրության մեծ գաղափարները հաստատող վեհ հերոսական ողբերգություն³:

Խորհրդային արվեստի, այդ թվում նաև բալետի առջև ծառացած մյուս ստեղծագործական խնդիրը խորհրդային թեմատիկայի մարմնավորումն էր:

¹ Тигранов Г., Арам Ильич Хачатурян. Очерк жизни и творчества, Ленинград, 1978, с. 38.

² Тигранов Г., Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс, Ленинград, 1984. с. 145.

³ Тигранов Г., Балеты А. Хачатуряна, Ленинград, 1974, с. 135-136.

Տիգրանովի կարծիքով՝ այս խնդրի խաչատրյանական լուծումը «Գայանե» քնարական-դրամատիկական բալետն էր: Բալետի արևոտ, գունեղ, խորապես ժողովրդական երաժշտության մեջ հայտնվում են կենցաղի պատկերները: Հայաստանի բնությունը, հերոսների կերպարները, նրանց բախումն ու պայքարը, ասես վերցված են իրական կյանքից¹: Բայց դրա հետևում ավելին կա՝ նոր երկրի, նոր մարդու, հայրենասիրության, ժողովուրդների բարեկամության կերպար, դավաճանության դատապարտում: Գայանեի կերպարը խորհրդանշում է խորհրդային հայրենասեր աղջկա հոգևոր հարստությունն ու գեղեցկությունը: Այս ստեղծագործությունը խորհրդային բալետի ակնառու նվաճումների վառ վկայությունն է՝ նոր մարդ, նոր հերոսուհու կերպար:

Խաչատրյանն իր բալետներում համարձակ կերպով լուծում է բազմաթիվ նոր ստեղծագործական խնդիրներ՝ կապված ժանրի մեկնաբանության, ձևերի, դրամատուրգիայի և այլնի հետ: Նրա բալետի երաժշտությունը ոգեշնչում է պարուսույցներին և կատարողներին՝ խորեոգրաֆիկ նոր լուծումներ փնտրելու համար:

Երբ խոսում ենք բալետում արվեստների սինթեզի մասին, մենք ենթադրում ենք, որ բալետն անհնար է առանց արվեստի տարբեր տեսակների փոխազդեցության, բայց միևնույն ժամանակ երաժշտությունը գերիշխող դեր է խաղում: Երբ խոսում ենք Խաչատրյանի բալետների դրամատուրգիայի մասին, -գրում է Տիգրանովը, -առաջին հերթին ուշադրություն ենք դարձնում երաժշտական և ինտոնացիոն դրամատուրգիային: Տիգրանովի կարծիքով՝ Խաչատրյանի յուրաքանչյուր բալետում այս ասպեկտը տարբեր կերպ է ազդում: «Գայանե»-ում գերիշխում են սյուիտի և

¹ Тигранов Г., *Армянский музыкальный театр*, т. 2, Ереван, 1960, с. 157-158.

ռապսոդիայի սկզբունքները, օգտագործվում են ժողովրդական երգերն ու պարերը¹:

Բոլորովին այլ կառուցվածք ունի «Սպարտակի» դրամատուրգիան: Սա մեծ ձևերի մոնումենտալ ստեղծագործություն է՝ զգալի հակադրություններով: Ժանրային առումով «Սպարտակը» կարելի է բնորոշել որպես չորս մասից բաղկացած խորեոսիմֆոնիա, որը դրամատուրգիական ուժերի տեսանկյունից, դրսևորվում է սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլով՝ իր ակտիվ ազդեցությամբ, հակամարտության զարգացմամբ և բազմակողմ ռազմավարությամբ²:

Խաչատրյանի պարտիտուրներն իրենցից ներկայացնում են ինտոնացիոն դրամատուրգիայի, ռիթմիկ դրամատուրգիայի, բազմաձայնության և նվագախմբավորման վառ օրինակներ: Դրանք նաև իրականացնում են մեծ մասշտաբով երաժշտական «տարածության» պլանավորման ակնառու օրինակներ և ներառում են հսկայական շերտավորված տուտտի, բազմազան տեմբրեր և ուժեղ դինամիկ փոփոխություններ: Խաչատրյանի բալետներում առանձնահատուկ նշանակություն է ձեռք բերում ռիթմը: Այն խտացնում է հսկայական էներգիա, կազմակերպում հուզական ներարկումներ, վերելքներ, անկումներ:

«Սպարտակ» բալետում Խաչատրյանն օգտագործում է ռիթմիկ կազմակերպման տարբեր ձևեր, որոնք ընկնում են ամբողջ գործողությունների հիմքում, գրում է Տիգրանովը³: Առաջին գործողության մեջ դա երթի ռիթմիկ մոդել է, որն արտացոլում է ռազմական, հաղթական և սգո տրամադրությունները: Երկրորդ և երրորդ գործողությունները

¹ Նույն տեղում, էջ 167:

² Тигранов Г., *Оперное и балетное искусство армянских композиторов, «Музыка советской Армении» сборник статей, Ереван, 1960, с. 44.*

³ Тигранов Г., *Балеты А. Хачатуряна, с. 96.*

վերաբարտադրում են տարբեր պարային երաժշտական ռիթմեր, ներառյալ կենցաղային, հերոսական և օրգիաստիկ պահերը: IV ակտում՝ ռդբերգական ռիթմիկ օստինատո:

Խորացնելով բալետային երաժշտության բովանդակությունը՝ Խաչատրյանը վերախմաստավորում է դասական բալետի ավանդական ձևերը, շատ տեսարաններ ձեռք են բերում գեղարվեստական լայն ընդհանրացումների նշանակություն: «Այսպես, «Գայանե»-ի վերջին պարային սյուիտ-դիվերտիմենտոն վերածվում է ժողովուրդների բարեկամության հիմնի,-գրում է Տիգրանովը,-իսկ «Սպարտակում»՝ «Կրկեսի» տեսարանը վերստեղծում է հին Հռոմի կյանքի վառ համայնապատկերը՝ գլադիատորների կռվով, արյունոտ տեսարանների ծարավ ամբոխով, տառապանքի ու բռնության հակադրությամբ¹:

Պատկերների ընդհանրացումն ու բազմիմաստությունը, չնայած դրանց վառ կոնկրետությանը, դրսևորվում են նույնիսկ այնպիսի «հիթային» համարում, ինչպիսին է «Գադիստանյան կույսերի պարը», որտեղ ստրկուհիները պարում են Կրասնուի պատվին կազմակերպված խնջույքի ժամանակ: Խենթության տանող այս օրգիաստիկ պարն առաջացնում է անհույս կործանման զգացում:

Մեկ այլ կարևոր թեմա, որը բարձրացնում է 20-րդ դարի բալետը և որին լուծում է տալիս Խաչատրյանը՝ բալետի և ժողովրդական ստեղծագործության փոխկապակցվածությունն է: Խաչատրյանի համար ժողովրդական երաժշտությունն արվեստի հիմքն է: Խաչատրյանի վերաբերմունքը բանահյուսության նկատմամբ ստեղծագործական է և աշխույժ: Ֆոլկլորային նյութի հիման վրա ստեղծում է զարգացած, սիմֆոնիկ ձևեր: Այս առումով նրա բալետները և հատ-

¹ Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, т. 2, с. 200-206.

կապես «Գայանեն» ստեղծագործական խնդիրների ինքնատիպ, յուրօրինակ լուծում են:

Տիգրանովի կարծիքով Խաչատրյանի համար որպես բալետային երաժշտության իդեալ են ծառայել Ստրավինսկու, Պրոկոֆևի և Չայկովսկու ստեղծագործությունները¹: Նրան հատկապես մոտ է Չայկովսկին, ում երաժշտությունը մարդկային մեծ զգացմունքների, լայն ընդհանրացումների, իսկական սիմֆոնիզմի երաժշտություն է:

Ինչ վերաբերում է Ստրավինսկուն, ապա նա բալետի մեջ մտցրեց բոլորովին նոր սյուժեներ, պատկերներ, ռիթմի ինչ-որ նախնադարյան, տարերային ուժ (մասնավորապես՝ ռիթմիկ օստիննատոյի ձևեր), նվագախմբային հնչյունների զարմանալի գունեղություն և թարմություն: Ստրավինսկու բալետային երաժշտության այս կողմերը միշտ տպավորել են Խաչատրյանին:

Խաչատրյանը լրիվ այլ վերաբերմունք ուներ Պրոկոֆևի հանդեպ: Կոմպոզիտորի կարծիքով 20-րդ դարի ստեղծագործողներից ոչ մեկը չի ցուցաբերել այնքան համարձակություն, տաղանդ և հմտություն բալետի արվեստում նոր հորիզոններ, նոր հնարավորություններ բացելու գործում, որքան Ս. Պրոկոֆևը²:

Խաչատրյանը բալետն ընկալում է որպես գաղափարական-գեղարվեստական և երաժշտական-դրամատուրգիական ամբողջական ձև: Դա երևում է իր պատկերները ստեղծելու նրա պատասխանատու մոտեցումից: Ի դեպ կոմպոզիտորն ինքն էլ է խոստովանում, որ օրինակ «Գայանե» բալետի ստեղծման ժամանակ փորձել է ներսից ծանոթանալ գյուղացիների և սահմանապահների կյանքին, ձայնա-

¹ Мейер К. С. *вони говорит Арам Ильич Хачатурян!* / пер. А. Давтян // Музыкальная академия. 2023. № 4 (784). С. 218–227.

² Տիգրանով Գ., *Երաժշտական տրադիցիաների և նորարարության մասին*, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1968, N 2, էջ 11-12:

գրել է ժողովրդական մեղեդիների բազմաթիվ նմուշներ և ակտիվորեն ինտեգրել դրանք ստղծվելիք բալետի երաժշտության մեջ:

Հատկապես երկար է շարունակվել աշխատանքը «Սպարտակ» բալետի վրա: Ջովանյուլիի վեպից ոգևորված Խաչատրյանը խորացրել է իր գիտելիքները պատմական աղբյուրների ուսումնասիրությամբ՝ սկսած Ապիանոսից և Պլուտարքոսից մինչև Ժամանակակից պատմաբանները: Սպարտակի ապստամբության դերի պատմական իմաստը հասկանալու համար մեկնել է Բուսիա, եղել Հռոմում, ուսումնասիրել հնագույն քանդակները, ստրուկների ձեռքերով ստեղծված հռոմեական շինությունները, հաղթական կամարները, գլադիատորների գորանոցներն ու Կոլիզեյը: Այս բոլոր ուսումնասիրությունները խորապես ներթափանցել են կոմպոզիտորի գիտակցության մեջ և արտացոլվել նրա բալետում:

Տիգրանովը գրում է, թե երբ Խաչատրյանը սկսեց աշխատել «Սպարտակի» վրա, հարց առաջացավ, թե ինչպիսի՞ն պետք է լինի այս նոր բալետի երաժշտական ոճը: «Սպարտակի» սյուժեն կարող էր ենթադրել ոճավորում, արխաիզմներ և երաժշտա-պատմական ասոցիացիաներ: Սակայն Խաչատրյանն այս ճանապարհով չգնաց. Սպարտակի երաժշտությունն առաջին հերթին հենց Խաչատրյանի՝ հայ խորհրդային կոմպոզիտորի խորապես արտահայտիչ ու մարդասիրական լեզուն է¹:

Եզրահանգում.

Ամփոփելով մեր խոսքը՝ նշենք հետևյալը. Խաչատրյանը ոչ միայն նոր էջ բացեց խորհրդային երաժշտական և խորեոգրաֆիկ արվեստի պատմության մեջ, այլև զգալի ազդեցություն ունեցավ

¹ Тигранов Г., Арам Ильич Хачатурян. Очерк жизни и творчества, с. 92-93.

ԽՍՀՄ-ից դուրս բալետային արվեստի վրա: Առաջադեմ գաղափարները ժողովրդական ավանդույթների և դասական ազդեցությունների հետ խորը կապի հետ համատեղելու նրա կարողությունը արձագանքվեց տարածաշրջանի բազմաթիվ մշակույթներում: Նրա բալետները դարձան խորհրդային երաժշտական թատրոնի ժառանգության անբաժանելի մասը՝ արժանի տեղ զբաղեցնելով 20-րդ դարի դասական երգացանկում:

Օգտագործված գրականություն

1. Тигранов Г., Арам Ильич Хачатурян. Очерк жизни и творчества, Ленинград: Издательство "Музыка", 1978.
2. Тигранов Г., Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс, Ленинград: Издательство "Музыка", 1984.
3. Тигранов Г., Балеты А. Хачатуряна, Ленинград: Издательство "Музыка", 1974.
4. Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, т. 2, Ереван, Айпетрат, 1960.
5. Тигранов Г., Оперное и балетное искусство армянских композиторов, «Музыка советской Армении» сборник статей, Ереван, Государственное музыкальное издательство, 1960.
6. Мейер К. С вами говорит Арам Ильич Хачатурян! / пер. А. Давтян // Музыкальная академия. 2023. № 4 (784). С. 218–227.
7. Տիգրանով Գ., Երաժշտական տրադիցիաների և նորարարության մասին, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1968, N 2, էջ 11-12:

**«ԴԱՏԱՐԿՎԱԾ ԲՆԻ» ՀԱՄԱԽՏԱՆԻՇ ՈՒՆԵՑՈՂ ԸՆՏԱՆԻՔՆԵՐ
(Էթնոհոգեբանական ուսումնասիրություն)**

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-167

Կարինե Սահակյան

Ռոզա Հովհաննիսյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Ամփոփում

Զեկուցման առանցքում «Դատարկված բնի համախտանիշ» ունեցող ընտանիքների սոցիալ-հոգեբանական վիճակի քննությունն է, որը, անշուշտ, սրվել է 21-րդ դարի նորանոր մարտահրավերների (Արցախյան պատերազմներ, համավարակ) համապատկերում: Մեր ուսումնասիրության նպատակն է ընտանիքը գորացնող միջոցների ու նոր ռազմավարությունների առաջադրումը, որի միջոցով ընտանիքը կարող է հաղթահարել միջդերային բախումներն ու հասնել ներընտանեկան հարմարման: Թեմայի ուսումնասիրության արդիականությունը պայմանավորված է նրանով, որ ներընտանեկան հարաբերությունները ենթակա են շարունակական փոփոխությունների, և հարկավոր է բացահայտել ընտանեկան կյանքի դինամիկան, որը նրա կառուցվածքի ու գործառույթների շարժն է ժամանակի ընթացքում: Մեր թիրախային խմբում են գերազանցապես Շիրակի մարզի այն ընտանիքները, որոնց կառուցվածքը փոխվել է զավակների, հատկապես վերջին զավակի՝ տունը լքելուց հետո: Ավանդական ընտանիքի համար այս անցումը երբեմն ուղեկցվում է ծնողների ներաշխարհային տագնապներով ու սուր զգացումներով: Երբեմնի ընտանիք-բերդը դարձել է դատարկված բույն: Մասնագիտական գրականության մեջ «Դատարկված բնի» համախտանիշը սահմանվում է որպես տարեց

ամուսինների ընտանեկան վիճակ, երբ զավակներն արդեն հասունացել և հեռացել են իրենց ծնողների ընտանիքից, և նրանք մնացել են երկուսով:

Մեր ուսումնասիրության ծիրում են մասնավորապես՝
-գոհ/եր/ ունեցող ընտանիքը (պատերազմի հետևանքով գոհվել են զավակները),
-միայնակ մնացած տարեց ծնող/ներ/ով ընտանիքը,
-մասնակի միգրացված ընտանիքը (սոցիալ-տնտեսական վատ վիճակի պատճառով զավակներն արտագաղթել են՝ ծնողներին թողնելով միայնակ):

«Դատարկված բնի» համախտանիշ ունեցող ընտանիքներում հիմնական հայտանիշներն են. առավելապես սրված է կորստի զգացումը /հատկապես կյանքի իմաստի կորուստ/, ակներև են ծնողների միջանձնային հարաբերությունների աղքատացումն ու զգացմունքային սթրեսը, քանի որ նրանք կորցրել են իրենց սոցիալական դերն ու վերահսկողության լոկուսը: Ըստ էության, միայնակ մնացած հատկապես տարեց ծնողները ապրում են խորը հիասթափություն զավակների հանդեպ վերահսկողության բացակայությունից, դժվարացել է նրանց սոցիալական ադապտացիան:

«Դատարկված բնի» համախտանիշի դեպքում փոխվում են ընտանիքի արժեքային կողմնորոշումները, դիրքորոշումները, զգայության շեմը, ստեղծվում են հաղորդակցման դժվարություններ տարեց ծնողների և զավակների միջև:

Մեր ուսումնասիրության նպատակից բխող խնդիրներն են՝ ընտանիքը վերագորացնող միջոցների առաջադրում, այն է՝ հոգեբանական միջդերային հարմարվածություն, հոգեշտկում, միջսերնդային վերահաս լարվածությունների ու բախումների հոգեբանական կանխարգելում, ինքնապաշտպանական մեխանիզմների ամ-

րակայում, ընտանիքի հասունացման մակարդակի բարձրացում, ապրումակցման ապահովում, սոցիումի մեջ դիրքորոշման առկայություն, ի վերջո, էթնիկական մոդելների ու էթնիկական ստերեոտիպերի վերահաստատում ներընտանեկան կառուցվածքում: Ընտանիքի՝ որպես հասարակության մանրակերտի ներքին վիճակով է զգալիորեն պայմանավորված հասարակության դիմագիծը, նրա կենսունակությունը: Հետևաբար Հայրենիքը՝ որպես «դատարկված բնի» համախտանիշ ունեցող մեծ տուն, այսօր խոշոր հաշվով ևս կարիք ունի ճգնաժամերի հաղթահարման ու հզորացման:

Բանալի բառեր՝ *դատարկված բույն, համախտանիշ, ընտանիք, հիմնախնդիրներ, ներընտանեկան դերեր, բախում, հարմարում:*

FAMILIES EXPERIENCING THE "EMPTY NEST" SYNDROME (An Ethnopsychological Study)

Karine Sahakyan

Roza Hovhannisyan

Shirak Center for Armenological Studies of NAS RA

Abstract

The report delves into the socio-psychological state of families experiencing 'Empty Nest Syndrome,' a condition notably amplified by the unique challenges of the 21st century, such as the Artsakh wars and the pandemic. Our study aims to offer strategies for strengthening families, enabling them to navigate inter-role conflicts and attain intra-family harmony. This study's significance lies in the ever-evolving nature of intra-family dynamics. Our research particularly focuses on families in Shirak

region who have suffered losses (such as children who died as a result of the war); families with elderly parents now living alone, as well as partially migrated families, where children have emigrated due to the poor socio-economic situation, leaving their parents behind. Families with the 'empty nest' syndrome experience a sense of loss, particularly regarding the meaning of life. This situation often leads to a noticeable decline in interpersonal relationships and heightened emotional stress among parents. Their social roles and locus of control are diminished. They grapple with deep disappointment over their dwindling influence on their children, making social adaptation increasingly challenging. Furthermore, the 'empty nest' syndrome can trigger shifts in the family's value systems, perspectives, and emotional thresholds. The challenges stemming from the objective of our study revolve around implementing strategies to fortify families. These strategies include fostering psychological inter-role adaptation, facilitating emotional healing, enhancing self-defense mechanisms, elevating the level of family maturity, fostering harmonious coexistence, reinforcing individuals' social standing, and revitalizing ethnic models and stereotypes within the family structure. The vitality and image of a society are significantly shaped by the internal dynamics of its families, which serve as microcosms of the larger social order. Therefore, just as a nation collectively faces the 'empty nest' syndrome, it is essential to address these crises and bolster familial foundations for a stronger society.

Key words: *Empty nest, syndrome, family, challenges, intra-family roles, conflicts, adaptation.*

СЕМЬИ С СИНДРОМОМ «ПУСТОГО ГНЕЗДА»

(этнопсихологическое исследование)

Карине Саакян

Роза Оганнисян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН, РА

Аннотация

В центре внимания доклада – изучение социально-психологического состояния семей с «синдромом пустого гнезда», которое, безусловно, усугубляется новыми вызовами XXI века (Арцахские войны, пандемия). Цель нашего исследования – предложить меры по укреплению семьи и новые стратегии, с помощью которых семья сможет преодолеть межролевые конфликты и добиться внутрисемейной адаптации. Актуальность исследования темы обусловлена тем, что внутрисемейные отношения подвержены непрерывным изменениям, и необходимо раскрыть динамику семейной жизни, которая представляет собой движение ее структуры и функций во времени. Нашей целевой группой являются в основном те семьи Ширакской области, структура которых изменилась после того, как дети, особенно последний ребенок, ушли из дома. Для традиционной семьи этот переход иногда сопровождается внутримировыми тревогами и острыми переживаниями родителей. Некогда семейная крепость превратилась в пустое гнездо. В профессиональной литературе синдром «пустого гнезда» определяется как семейная ситуация пожилых супругов, когда дети выросли и покинули семью родителей, и они остались одни. В нашем исследовании, в частности, выделяются:

- семьи пострадавших (дети погибли в результате войны), - семьи, в которых пожилые родители остались одни, - частично мигрировавшая семья (в связи с плохим социально-экономическим положением, дети эмигрировали, оставив родителей одних). В семьях с синдромом «пустого гнезда» основными симптомами являются: особенно остро ощущается чувство утраты /особенно потеря смысла жизни/, очевидно обеднение межличностных отношений и эмоциональное напряжение родителей, поскольку они утратили свою социальную роль и фокус контроля. Собственно говоря, особенно пожилые родители, оставшиеся одни, глубоко разочарованы отсутствием контроля над своими детьми, их социальная адаптация затруднилась. При синдроме «пустого гнезда» между пожилыми родителями и детьми меняются ценностные ориентации, позиции, порог чувств, возникают трудности в общении. Проблемами, вытекающими из цели нашего исследования, являются внедрение средств укрепления семьи, а именно: психологическая межролевая адаптация, исцеление души, психологическая профилактика межпоколенческих напряжений и конфликтов, усиление механизмов самозащиты, повышение уровня семьи, зрелость, обеспечение сосуществования, наличие позиции в обществе, наконец, этническое подтверждение моделей и этнических стереотипов во внутри семейной структуре. Лицо общества, его жизнеспособность в значительной степени определяются внутренним состоянием семьи как модели общества. Поэтому Родине, как большому дому с синдромом «пустого гнезда», необходимо сегодня преодолевать кризисы и укрепляться.

Ключевые слова: *пустое гнездо, синдром, семья, проблемы, внутрисемейные роли, конфликт, адаптация.*

Նախաբան

Հոդվածի առանցքում «Դատարկված բնի համախտանիշ» ունեցող ընտանիքների սոցիալ-հոգեբանական վիճակի քննությունն է, որը, անշուշտ, սրվել է 21-րդ դարի նորանոր մարտահրավերների (Արցախյան պատերազմներ, համավարակ և այլն) համապատկերում:

Մեր ուսումնասիրության **նպատակն է** ընտանիքը գորացնող միջոցների ու նոր ռազմավարությունների առաջադրումը, որով ընտանիքը կարող է հաղթահարել միջդերային բախումներն ու հասնել ներընտանեկան հարմարման:

Թեմայի ուսումնասիրության **արդիականությունը** մեկնաբանվում է նրանով, որ ներընտանեկան հարաբերությունները ենթակա են շարունակական փոփոխությունների, և հարկավոր է բացահայտել ընտանեկան կյանքի դինամիկան՝ նրա կառուցվածքի ու գործառույթների շարժը ժամանակի ընթացքում:

Մեր թիրախային խմբում են գերազանցապես Շիրակի մարզի այն ընտանիքները, որոնց կառուցվածքը փոխվել է զավակների, հատկապես վերջին զավակի՝ տունը լքելուց հետո: Ավանդական ընտանիքի համար այս անցումը երբեմն ուղեկցվում է ծնողների ներաշխարհային տագնապներով ու սուր զգացումներով. երբեմնի ընտանիք-բերդը դարձել է դատարկված բոյն: Մասնագիտական գրականության մեջ «դատարկված բնի» համախտանիշը սահմանվում է որպես տարեց ամուսինների ընտանեկան վիճակ, երբ զավակներն արդեն հասունացել և հեռացել են իրենց ծնողների ընտանիքից, և նրանք մնացել են երկուսով:¹

¹ Սեդրակյան Ս. Ա., Ընտանիքի հոգեբանություն, Եր., «Ուրարտու» համալսարան, 2023, էջ 389:

Մեր ուսումնասիրության ծիրում են մասնավորապես՝
-գոհ/եր/ ունեցող ընտանիքը (պատերազմի հետևանքով գոհ-
վել են զավակները),

-միայնակ մնացած տարեց ծնող/ներ/ով ընտանիքը,

-մասնակի միգրացված ընտանիքը (սոցիալ-տնտեսական
վատ վիճակի պատճառով զավակներն արտագաղթել են՝ ծնողներին
թողնելով միայնակ):

«Դատարկված բնի» համախտանիշ ունեցող ընտանիքներում
հիմնական հայտանիշներն են. առավելապես սրված է կորստի զգա-
ցումը /հատկապես կյանքի իմաստի կորուստ/, ակներև են ծնողների
միջանձնային հարաբերությունների աղքատացումն ու զգացմունքա-
յին սթրեսը, քանի որ նրանք կորցրել են իրենց սոցիալական դերն ու
վերահսկողության լուկուսը: Ըստ էության, միայնակ մնացած հատկա-
պես տարեց ծնողներն ապրում են խորը հիասթափություն զավակ-
ների հանդեպ վերահսկողության բացակայությունից, դժվարացել է
նրանց սոցիալական ադապտացիան, նրանք որոնում են փոխհա-
տուցման նոր եղանակներ, որը, սակայն, իրականության մեջ դժվար-
վերարտադրելի է: «Դատարկված բնի» համախտանիշի դեպքում
փոխվում են ընտանիքի արժեքային կողմնորոշումները, դիրքորո-
շումները, զգայության շեմը, ստեղծվում են հաղորդակցման դժվար-
ություններ տարեց ծնողների և զավակների միջև:

Մեր ուսումնասիրության նպատակից բխող **խնդիրներն են՝**
ընտանիքը վերագորացնող միջոցների առաջադրում, այն է՝ հոգեբա-
նական միջդերային հարմարվածություն, հոգեշտկում, միջսերնդա-
յին վերահաս բախումների հոգեբանական կանխարգելում, ինքնա-
պաշտպանական մեխանիզմների ամրակայում, ընտանիքի հասու-
նացման մակարդակի բարձրացում, ապրումակցման ապահովում,
ներընտանեկան դերային փոխներգործության բարձր արդյունավե-

տություն, սոցիումի մեջ դիրքորոշման առկայություն, ի վերջո էթնիկական մոդելների ու էթնիկական ստերեոտիպերի վերահաստատում ներընտանեկան կառուցվածքում:

Ընտանիքի՝ որպես հասարակության մանրակերտի ներքին վիճակով *en qeqaj* որեն պայմանավորված հասարակության դիմագիծը, նրա կենսունակությունը: Հետևաբար Հայրենիքը՝ որպես «դատարկված բնի» համախտանիշ ունեցող մեծ տուն, այսօր խոշոր հաշվով ևս կարիք ունի ճգնաժամերի հաղթահարման ու հզորացման:

Տարեցների հիմնախնդիրները չեն սահմանափակվում միայն տնտեսական ու առողջական հարցերով, հատկապես միայնակ տարեցները հոգեբանական օժանդակության կարիք ունեն, բարոյական աջակցության, պարզ ընկերակցության կարիք: Սոցիալ-հոգեբանական աջակցությունը երբեմն կոչվում է Սատարագիտություն: Բոլոր դեպքերում ոչ մի պաշտոնական աջակցություն չի կարող փոխարինել հարազատի կամ մերձավորի սիրուն:

Դժվար է հեռվից նայել ու հասկանալ տարեց ծնողների կյանքն ու հոգեվիճակը: Ծերությունն իր կնճիռներում ունի բազում տառապանքներ ու տանջանքներ: Ի վերջո մենք էլ ենք ծերանալու, և մեր մազերն էլ են ճերմակելու: Յուրաքանչյուր տարեց մարդու կյանքի պատմության մեջ մեծ դրամա կա:

Ծերությունը բնության օրենքներից մեկն է: Ուշ տարիքում մարդիկ կարծես այլևս չեն երագում, այլ ապրում և գործում են անցյալի հիշողություններին հենված: Երիտասարդների արտագաղթն ավելի է սրում խնդիրը: Թեև արտերկրից հաճախ նյութապես օգնում են ընտանիքի մեծերին, այնուհանդերձ աստիճանաբար աճում է այն տարեցների թիվը, որ ստիպված են ինքնուրույն հոգալ իրենց կարիքները: Ակնբախ է, որ ընտանիքի միջանձնային հարաբերություններն աղքատանում են յուրաքանչյուր արտագաղթող անձի հետ: Այս

համապատկերում անհրաժեշտ է, որ տարեցները մենակ չմնան և կազմակերպվեն նրանց սոցիալական ներառումն ու խնամքը: Ամեն դեպքում հարկ է ապահովել դժվար իրավիճակներում ապրող տարեցների սոցիալական կարիքների բավարարման մեխանիզմները, համայնքային կյանքին նրանց ինտեգրման ու ակտիվ կենսակերպ վարելու հնարավորությունները:

Ընդգծենք, որ դատարկված բնի համախտանիշը առավելապես դրսևորվեց և խորացավ Արցախյան վերջին պատերազմների հետևանքով: Այս պարագայում ծնողները տարեց չեն, բայց բույնը դատարկվել է. գոհվել են գավակները: Հիշյալ ընտանիքներում կորստի փոխհատուցման մեխանիզմն արտահայտվում էր նոր գավակ/ներ/ ունենալով:

Մերօրյա հիմնախնդիրն է՝ ապահովել բռնի տեղահանվածների սոցիալ-հոգեբանական հարմարումը նոր բնավայրում, հուզական ապրումների, հատկապես վախի դինամիկայի հաղթահարումը: Ըստ էության՝ նոր բնին նրանք ճյուղ են ավելացնելու, թեև փայփայում են վերադարձի իդեալ, քանի որ մեր ժողովրդի մի ստվար հատված կորցրեց իր սրբազան տարածքը: Ընդգրկուն իմաստով՝ դատարկված բույնը հենց Արցախն էր, և կարևորվում է գալիքի տեսլականը ազգաբնակչության նոր սպասումների համատեքստում: Ակներև է, որ նրանցից շատերը դարձել են անվճռական ու անվստահ: Քանի որ բույնը դատարկվել է, ծնողները կամ ընտանիքի անդամները կորցրել են նաև ընդհանուր նպատակը և իրենց խմբային առաքելությունը:

Նոր բնավայրում դատարկված բնի համախտանիշ ունեցող ընտանիքներն ունեն տարբեր սպասումներ՝ բացահայտ ու քողարկված, ինչպես նաև ընդլայնված սպասում: Հաճախ բառերով կամ վերբալ հաղորդակցմամբ մարդիկ չեն արտահայտվում, քանի որ գաղտնագրված են նաև զգայական ապրումներն ու հույզերը:

Դատարկ բնի սինդրոմը ախտանիշների մի խումբ է, որը կարող է ի հայտ գալ վերջին երեխայի տունը լքելիս: Դա կարող է հանգեցնել նրան, որ ծնողները կամ խնամողները զգում են անհանգստություն և վերահսկողության բացակայություն, երբ ընտանեկան կառուցվածքը սկսում է փոխվել:

Դատարկ բնի համախտանիշի իմաստը

Դատարկ բնի համախտանիշ ունենալը նշանակում է, որ անձը տառապում է մի շարք ախտանիշներով, որոնք կապված են նրա երեխայի՝ այլևս նրա տանը չլինելու հետ, և նա ու իր զուգընկերը կրկին հարմարվում են կյանքին: **Թվում է՝ շարունակ հոգ եք տանելու ձեր երեխայի մասին, որ երեկ է ծնվել, բայց ժամանակն արագ սահում է, և շատ քան է փոխվում: Երեկվա երեխան այսօր արդեն հասուն և ինքնուրույն անձնավորություն է, որ ձգտում է ինքնուրույն կյանքի,** նա հեռանում է տնից, անկախանում: Եվ ծնողը չգիտի ինչ անել: Այս զգացումը բնականոն է և կոչվում է դատարկված բնի համախտանիշ: Դա շատ ավելի տարածված է, քան կարող ենք պատկերացնել: Երբ ձեր երեխան հեռանում է տնից, դուք կարող եք այս սինդրոմը զգալ:

Ըստ մասնագետների՝ եթե մարդն ունի զբաղված, ուշագրավ իրադարձություններով հարուստ կյանք և կախված չէ երեխաներից, ապա վերջիններիս՝ տնից հեռանալուց հետո նրա կյանքում կարող է սկսվել սկզբունքորեն նոր, միանգամայն արդյունավետ շրջան: Եթե ամեն ինչ լավ է, ապա «դատարկ բնի» համախտանիշը ամուսինների կողմից ընկալվում է որպես որոշակի փուլ: Այսօրինակ զույգերը միայն թեթև տխրություն են ապրում և հեշտորեն հաղթահարում են այն իրողությունը, որ զավակի կամ զավակների կյանքն ընթանում է առանց իրենց ամենօրյա մասնակցության: Հետևաբար նրանք ակտիվորեն լցնում են իրենց ազատ ժամանակը նախընտրելի զբաղմունքով:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ դատարկ բնի համախտանիշ ունեցող ընտանիքներում դրսևորվում են հետևյալ գործոնները՝

- ա/ կորստի զգացում,
- բ/ հարաբերությունների խնդիրներ,
- գ/ զգացմունքային սթրես,
- դ/ հիասթափություն վերահսկողության բացակայությունից,
- ե/ անընդհատ անհանգստություն:

Դատարկ բնի համախտանիշը մերօրյա խնդիր է թե՛ ընտանիքի, թե՛ էթնոսի կյանքի մակարդակով, և այս խոշոր անցմանը պետք է ապահովել հոգեբանական շտկում, կանխարգելում և հոգեբանական հարմարում:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում կյանքից բավարարվածությունը՝ որպես կյանքի որակի սուբյեկտիվ անբաժանելի ցուցիչ: Ուսումնասիրությունների մեջ առանձնանում են տարբեր բաղադրիչներ՝ առողջության, կենսապայմանների, սոցիալական միջավայրի ինքնագնահատում, սուբյեկտիվ բարեկեցություն, կենսական կարիքների բավարարում և այլն: Մ.Վ. Էրմոլանան կարծում է, թե կյանքից բավարարվածությունն արտացոլում է ծերության կյանքի որակի և իմաստի գլոբալ գնահատականը, որը բարդ և չուսումնասիրված ոլորտ է: Ըստ Ն.Ռ. Սալիխովայի՝ կյանքից բավարարվածությունը մարդու կողմից իր կյանքի իրավիճակի և ընդհանրապես կյանքի գործունեության ամբողջ համատեքստի ինտեգրացիոն խորը փորձն է, որն ամփոփում է նրա կյանքի ընթացքի ընդհանուր զգացողությունը:

Ուշագրավ է, որ ծերացման գործընթացին զուգահեռ՝ գոյություն ունեն կյանքից բավարարվածության աճի ապացույցներ: Նշվել են սեփական ուժերի նկատմամբ հավատի աճ, կյանքի վերահսկման

և կառավարելիության հնարավորության նկատմամբ հավատ: Մապոգովան ուսումնասիրում է բավարարվածության էկզիստենցիալ հիմքերը. ծերության ժամանակ «մարդը ձգտում է ... ընդունել իրեն որպես ի վերուստ տրված և արժեք տալ այս տրվածությանը»: Հեղինակն առանձնացնում է հին մարդկանց «էկզիստենցիալ ազատությունը», «ամենախոր իսկությունը», նրանց՝ «ինքն իրենց մնալու ազատությունը»: «Անհատականությունը որոշ չափով սկսում է իրեն վերածել խորհրդանիշի և «սուզվել հավերժության մեջ»:¹ Ն.Ֆ. Շախմատովը նկարագրում է տարեց մարդկանց ինքնաբավ կյանքի դիրքը և նոր հետաքրքրությունները, նրանք գոհ են իրենց կյանքից և դիմում են բնությանը, կենդանիներին, անձնուրաց օգնությանը: ՆԱ. Մոլչանովան ցույց է տալիս, որ «Ես»-ի արժեքի ընդհանուր նվազմանը զուգընթաց, կա բնավորության դրական գծերի ամրագրում. Իդեալական նպատակների կրճատում, կենտրոնացում երեխաների և թոռների կյանքի վրա:²

Դատարկ բնի համախտանիշ ունեցող ընտանիքներում ծնողները՝ հայրը կամ մայրը, շարունակում են պահպանել իրենց դերը, քանի որ անկախ նրանից, որ երեխաները լքել են հայրական տունը, այնուամենայնիվ հաստատված են նրանց դերերը՝ պայմանավորված օրենքներով, ավանդույթներով ու բարոյական նորմերով: Ընտանիքի հոգեբանական նկարագրի մեջ փոխհարաբերությունները հիմնական բաղադրիչներ են և շարունակում են մնալ ծնողների ու զավակների դերեր, որոնք հիմնականում գիտակցված ու ամրագրված դերեր են՝ իրենց սպասումներով: Ինչ խոսք, հայկական ավանդական ընտանի-

¹ Сапогова Е.Е. Экзистенциально-психологический анализ старости, // Культурно-историческая психология, 2011. Том 7. № 3. С. 75–81.

² <https://oimurschool.ru/hy/biznes/vzaimosvyaz-zhiznennoi-udovletvorennosti-i-zhiznestoikosti/>

քի մոդելը հայրիշխանական ավտորիտար ընտանիքն է: Այսօր հայրակենտրոն ընտանիքը փոքր-ինչ թուլացել է միգրացիայի, պատերազմի հետևանքների և մեր ժամանակների այլ մարտահրավերների համապատկերում:

Մեր ուսումնասիրության շրջանակում կարևորում ենք **հայրական դպրոցի ուժեղացման** կամ **դրական ծնողավարման գործոնի առաջադրումը**¹, որպես ընտանիքը գորացնող միջոցի: Արդի ժամանակներում աստիճանաբար ավելի է կարևորվում հայրական դպրոցի նշանակությունը ներընտանեկան դերերի համակարգում, քանի որ այն կոչված է լուծելու պետության ժողովրդավարական անվտանգության ամրապնդումը՝ երիտասարդ ընտանիքի կայունության մեծացման հիման վրա: Հայրերը, որոնք հոգ են տարել երեխայի համար ծնվելուց անմիջապես հետո, հաճախ են խաղում նրանց հետ, ավելի շատ ժամանակ են անցկացնում միասին. նման ընտանիքներում ամուսինների միջև հարաբերությունները ներդաշնակ են, և բարձր է ընտանիքի հասունության մակարդակը: Հաջողակ հայրը հաջողակ է ամեն ինչում, քանզի ձգտում է դառնալ լավ օրինակ իր երեխայի համար: Կարևոր է, որ հայրը լինի ոչ միայն ընտանիքի տնտեսական հիմքը, այլև ընկերը, ուսուցիչը, օգնականը, երջանիկ ամուսինը: Հայրերի դպրոցի պատմությունը գոյություն ունի մի քանի տասնամյակ, որը չափազանց քիչ է ընտանեկան հարաբերությունների հազարամյա պատմության հետ համեմատած:¹ Դատարկված բնի համախտանիշ ունեցող ընտանիքներում հայրական դպրոցի դերը հաճախ թուլացել է: Մերօրյա ժամանակներում հայրական դերի կորուստը՝

¹ Սահակյան Կ. Ա. Հայրական դպրոցի սոցիալ-հոգեբանական առանձնահատկությունները, /ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոն, «Գիտական աշխատություններ», հ. 21, 2024, էջ 183:

թելադրված գործադրությամբ, միգրացիոն գործընթացներով և այլն, ավելի են սրում դատարկ բնի համախտանիշը:

Ընտանիքի հոգեբանության բնագավառում մի շարք հետազոտություններ նվիրված են այն հարցին, թե ընտանիքից գավակների հեռանալն ինչպես է ազդում ամուսնությունից ունեցած բավարարվածության վրա: Տարածված է այն տեսակետը, թե երեխաների կյանքի սկիզբը և ծնողների ընտանիքից դուրս գալը հիվանդագին ազդեցություն են ունենում վերջիններիս վրա: Ծնողներին թվում է, թե իրենք կորցրել են այն, ինչ տարիներ շարունակ իրենց կյանքի հիմնական իմաստն էր կազմում: Դա անվանում են «դատարված բնի համախտանիշ»:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե որ առանց երեխաների ապրող ամուսիններն ավելի գոհ են իրենց ամուսնական կյանքից, ապա նրանց համար «դատարված բնի համախտանիշ» գոյություն չունի: Սակայն այդ երևույթը կա՝ իր համապատասխան հոգեվիճակներով ու ապրումներով, բայց այն մեղմանում է և քիչ տառապալից է դառնում հետևյալ պայմանների դեպքում.

1. Երեխաները թեև առանձին, բայց երջանիկ կյանքով են ապրում,
2. Նրանք իրենց ուշադրությունից դուրս չեն թողել ծնողներին,
3. Ամուսինները համոզված են, որ իրենց կյանքի հիմնական խնդիրները հաջողությամբ կատարել ու ավարտին են հասցրել՝ իրողություն, որը ևս ինչ-որ չափով մեղմացնում կամ չեզոքացնում է դատարկված բնի ախտանիշի առաջ բերած տառապագին ապրումները:¹

Ի վերջո տարեցները, երբ մնում են միայնակ ու լքված իրենց դատարկված բնում, փոխում են իրենց վարքը, հոգենկարագիրը,

¹ Սեդրակյան Ս., Ընտանիքի հոգեբանություն, Եր., «Ուրարտու» համալսարան, 2023, էջ 144:

արժեհամակարգը, գործունեության դրդապատճառները և կյանքի մոտիվացիան: Մեր խնդիրներից մեկն է տարեցների ակտիվ և լիիրավ կյանքի երկարացման միջոցներ փնտրել և ապահովել նրանց տարիքային հարմարումը:

«Վերացել է մարդկանց բնական կապվածությունը հայրենի հողին: Հայրենիքը, տունը, նույնիսկ ընտանիքը լքելը դարձել է առօրյա ու սովորական: Մարդիկ այսօր Հայաստանում երազում են՝ հարկադրված չլինել արտագնա աշխատանքի մեկնել՝ թեկուզ ժամանակավորապես լքելով իրենց ընտանիքները, չանհանգստանալ պանդխտածների ճակատագրով, չտառապել կարոտախտով, ինչը հատկապես բացասաբար է ազդում երեխաների հոգեբանության ու դաստիարակության վրա»:¹ Հետևաբար հարկ է ապահովել ընտանիքների հոգևոր արժեքների վերագտնումը՝ հիմնված հայ մշակույթի պատմության և ավանդույթների վրա: Այս դեպքում էականորեն արդյունավետ է նարատիվային թերապիայի մեթոդը, որը կիրառվում է հետտրավմատիկ ստրես, «դատարկված բույն», ընկճախտ, տագնապ և վիշտ ունեցող ընտանիքների հետ աշխատանքում:

Հաշվի առնելով մեր պատմական փորձառությունը, մշակույթն ու արդի ճգնաժամը՝ հայ մասնագետները մշակել են սոցիալ-հոգեբանական հարմարման նոր ծրագիր՝ դարերի ընթացքում տարբեր արհավիրքներին դիմագրավելու, հայ ինքնության՝ հայ ընտանիքի ոգին ու կորովը վերստին արժևորելու, ի վերջո դատարկ բույնը լցնելու համար: Այս հայեցակարգի նպատակն է մարդկանց տալ հենման կետ՝ անցյալը վերաիմաստավորելու և ներկայի ճգնաժամը հաղթահարելու, ներընտանեկան միասնությունը վերագտնելու: Հայկական

¹ Գևորգյան Վ., Հայաստանը միգրացիոն խնդիրների խաչմերուկում, Եր., «Անտարես», 2016, էջ 373:

հոգևոր վերականգնման գլոբալ առաքելությունն է՝ հետճգնաժամային իրավիճակներում ցուցաբերել պալիատիվ՝ ամոքիչ թերապիա, հոգեկան ամոքում ընտանիքի դիմակայունության բարձրացման համար: Անշուշտ, այս հատույթում ուշագրավ է «ձերության էկզիստենցիալ-հոգեբանական վերլուծությունը՝ որպես անհատական կենսախմաստային հեռանկարի երևույթ, ինչպես նշում է Ե. Սապոգովան՝ ավելացնելով, որ անհատի կողմից ընդունված բացասական («փախուստ ձերությունից», «վազք երիտասարդների համար») և դրական (սեփական ձերության ընդունումը որպես էքզիստենցիալ նվեր) ձերացման սցենարների տարբերակները տեսականորեն արդարացված են: Ինչ խոսք, ձերացման սցենարի ընտրությունը պայմանավորված է սեփական մահվան նկատմամբ մարդու անհատական վերաբերմունքով: Նա նկարագրել է «ձեր լինելու» ներքին պատկերի մի շարք ապեկտներ. խոհուն դիրքորոշում կյանքի նկատմամբ, մասշտաբի փոփոխություն սեփական կյանքի ընկալման մեջ, սուբյեկտի՝ ինքն իրեն տիրապետելու էքզիստենցիալ վճռականություն. զգալ հավերժական ներկան և բացահայտել սեփական ժամանակի համաչափությունը. սկսածն ավարտելու, ծրագրվածն ավարտին հասցնելու և չկատարածն ընդունելու դիրքորոշումը:

«Ծեր լինելը», որը հավասար է մարդու «ամբողջանալու» գիտակցմանը, պահանջում է անհատական հատուկ ներքին (հերմենետիկ) գործունեություն, որն ուղղված է սեփական «ձեռք բերած» ռեսուրսների վրա հիմնված իմաստների կառուցմանը և այս համատեքստում ձեր մարդու կյանքին: Հանդես է գալիս որպես շատ ավելի մարդկային խիզախության արարք, քան երիտասարդի կամ չափա-

հասի կյանքը, և ցույց է տալիս նրա մեջ առկա (կամ բացակայող) «մարդկայնության» ամբողջականության աստիճանը:¹

Իրապես, «տարեցները հասարակության համար հարստություն են իրենց կուտակած փորձով ու գիտելիքներով,- նշում է Հայաստանում ՄԱԿ-ի բնակչության հիմնադրամի ներկայացուցիչը՝ անդրադառնալով ծերացող հասարակության հնարավոր հետևանքների մասին աճող մտահոգություններին,-բայց հասարակությունը պարտավոր է պատշաճ կյանք ապահովել [ծերերի համար]»:

Եզրահանգում

Այսպիսով, դատարկված բնի սինդրոմով պայմանավորված, վիճակագրությունը վկայում է բավականին լուրջ սոցիալ-տնտեսական, ժողովրդագրական, ազգագրական և աշխարհաքաղաքական խնդիրների մասին: Յուրաքանչյուր արտագաղթող ընտանիքի հետևում ավելանում է ևս մեկ լքված համայնք կամ ընտանիք, ամուսնալուծված ընտանիք, անկայուն ընտանիք, որոնք իրապես լուրջ մարտահրավեր են մեր երկրի համար, իսկ յուրաքանչյուր շրջանի լքված կամ դատարկվող համայնք ավելի է թուլացնում մեր ինքնապաշտպանական համակարգը:

Օգտագործված գրականություն

1. Գասպարյան Յու.Ա. Ժողովրդական ավանդույթները և սովորույթները հայ ընտանիքում, Եր., «Ճարտարագետ» հրատ., 2003, 172 էջ:

¹ Сапогова Е.Е. Экзистенциально-психологический анализ старости, // Культурно-историческая психология, 2011. Том 7. № 3. С. 75-81.

2. Գասպարյան Յու.Ա. Սոցիոլոգիա /Ընդհանուր հիմնախնդիրներ/,
Եր., «Լիմուշ» հրատ. 2019, 310 էջ:
3. Գևորգյան Վ. Հայաստանը միգրացիոն խնդիրների
խաչմերուկում, Եր., «Անտարես», 2016, էջ 373:
4. Սահակյան Կ.Ա. Հայրական դպրոցի սոցիալ-հոգեբանական
առանձնահատկությունները, / ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական
աշխատություններ», հ. 21, Գյումրի, 2024:
5. Սեդրակյան Ս. Ա., Ընտանիքի հոգեբանություն, Եր., «Ուրարտու»
համալսարան, 2023:
6. Сапогова Е.Е. Экзистенциально-психологический анализ старости,
// Культурно-историческая психология, 2011. Том 7. № 3. С. 75–81.
7. <https://oimurschool.ru/hy/biznes/vzaimosvyaz-zhiznennoiu-dovletvorennosti-i-zhiznestoikosti/>

ԷԹՆՈՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՇ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-185

Արմենուհի Սարգսյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

Ամփոփում

Էթնիկ հոգեբանության մեթոդաբանությունը ամենաընդհանուր
պատկերացումներն են այս գիտության գաղափարական դիրքերի,
ճանաչողության հիմնական օրենքների և կոնկրետ էթնիկ համայնք-

ների ներկայացուցիչների ազգային հոգեբանական բնութագրերի ըմբռնման վերաբերյալ: Էթնիկ հոգեբանության մեթոդաբանությունը որոշվում է իր առարկայի յուրահատկությամբ. մարդկանց ազգային հոգեբանական բնութագրերը հաջողությամբ ուսումնասիրելու համար պետք է ճիշտ պատկերացնել դրանց բովանդակությունը, ձևավորման և գործելու ձևերը, հարաբերությունները սոցիալական գիտակցության այլ տարրերի հետ: Միայն ազգային հոգեկանի զարգացման իրական առանձնահատկությունների և օրինաչափությունների իմացությունն է օգնում որոշել այդ մեթոդները և օգտագործել այն տեխնիկան, որոնց օգնությամբ այն կարելի է արդյունավետորեն ուսումնասիրել:

Բանալի բառեր՝ էթնոհոգեբանություն, մեթոդ, տեխնիկա, կատեգորիա, բնավորություն, ընկալում:

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ МЕТОДОЛОГИИ ЭТНОПСИХОЛОГИИ

Арменуи Саргсян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

Аннотация

Методология этнической психологии представляет собой наиболее общее понимание идеологических позиций этой науки, основных закономерностей познания и национальных психологических особенностей представителей конкретных этнических общностей. Методология этнической психологии определяется спецификой ее предмета. Для того чтобы успешно изучать национальные психологические осо-

бенности людей, необходимо правильно представлять себе их содержание, формирование и функционирование, эффективно изучать взаимоотношения с другими элементами общественного сознания.

Ключевые слова: *этнопсихология, метод, прием, категория, характер, восприятие.*

ON SOME PROBLEMS OF THE METHODOLOGY OF ETHNOPSYCHOLOGY

Armenuhi Sargsyan

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

The methodology of ethnic psychology represents the most general understanding of the ideological positions of this science, the basic laws of cognition and national psychological characteristics of representatives of specific ethnic communities. The methodology of ethnic psychology is determined by the specifics of its subject. In order to successfully study the national psychological characteristics of people, it is necessary to correctly imagine their content, formation and functioning, and effectively study the relationship with other elements of public consciousness.

Key words: *ethnopsychology, method, technique, category, character, perception.*

Նախաբան

Էթնոհոգեբանության՝ որպես գիտելիքի ինքնուրույն ճյուղի առարկան տարբեր էթնիկ համայնքների ներկայացուցիչների հոգեկանի դրսևորման և գործունեության ինքնատիպության ուսումնասիրությունն է: Սակայն այս գիտությունը, ինչպես արդեն ընդգծվեց,

ձևավորվել է իր բովանդակության և այն հիմնական երևույթների վերաբերյալ տարբեր տեսակետների ազդեցության տակ, որոնք պետք է ուսումնասիրի: Բացի այդ, գործածության մեջ է մտել տերմինաբանությունը՝ փոխառված մարդկանց առօրյայից, որը շատ հաճախ չունի հստակ սահմանված իմաստ և չի կարող ճշգրիտ նկարագրվել գիտական և հոգեբանորեն:

Երկար ժամանակ էթնիկ հոգեբանության ընդհանուր ընդունված կատեգորիան առօրյա կյանքից բխող հոգեբանական կառուցվածքի հասկացությունն էր: Ընդ որում, փոխառված լինելով, այն դեռևս չի լցված իրական բովանդակությամբ: Ազգի հոգեբանական կազմավորում» հասկացությունը բավականին դժվար է օպերատիվ սահմանել: Ուստի, էթնոհոգեբանության մեջ մի շարք փորձեր են արվել գտնել այս հայեցակարգին համարժեքներ, որոնք ավելի մատչելի կլինեն էմպիրիկ հետազոտություններում օգտագործելու համար: «Ազգային բնավորություն», «ազգային ինքնագիտակցություն», պարզապես «ազգային հոգեբանություն» հասկացությունները օգտագործվում են որպես «ազգի հոգեբանական կազմավորման» հոմանիշներ: Սակայն շատ նման հասկացությունների ներդրումը չի բարելավում իրավիճակը և միայն ներմուծում է անընդունելի տերմինաբանական անհամապատասխանություն:¹

Օգտագործելով այս մեկ դիտողության օրինակը, որը շատ առումներով ճիշտ է արտացոլում էթնիկ հոգեբանության կատեգորիկ ապարատի հետ կապված իրավիճակը, հստակ տեսանելի է մեթոդաբանական միջադեպը, որին բախվում է այս գիտությունը: Էթնոհոգեբանական երևույթների էությունն ու բովանդակությունն ուսումնա-

¹ Королев, С. И. Вопросы этнопсихологии в работах зарубежных авторов. Москва, 1970, с. 25.

սիրելու և հասկանալու համար հատուկ հետազոտություններ օգտագործելու փոխարեն, այնուհետև դրա հիման վրա կառուցելու դրանց կառուցվածքի ճիշտ հայեցակարգը, վերջինս, առանց բավարար հիմքերի, նախօրոք մղվում է «կոշտ» սխեմայի: ազգի հոգեբանական կազմը», որի բովանդակությունը պարզվում է ամորֆ, անորոշ, հակասական:

Այդ իսկ պատճառով էթնոհոգեբանական երևույթների կառուցվածքը, երբ լցված է կոնկրետ բովանդակությամբ, դեռևս ենթարկվում է երկու միտումների ազդեցությանը. Դրանցից առաջինն այն է, որ այս կառույցի տարրերի համակարգը ներառում է բաղադրիչներ, որոնց մասին պատկերացումները փոխառված են ընդհանուր և սոցիալական հոգեբանությունից՝ որոշակի ազգի ներկայացուցիչների բնավորություն, խառնվածք, զգացմունքներ, կամք և այլն: Երկրորդ ուղղությունը ներառում է ազգային հոգեկանի որոշակի ընդհանուր և հատուկ առանձնահատկությունների, մարդկանց ազգային բնավորության ուսումնասիրությունը, որոնք կազմում են էթնոհոգեբանական երևույթների դրսևորման բովանդակությունը և ձևերը:

Մեր կարծիքով, երկու միտումներն էլ արժանի են լուրջ վերաբերմունքի և պետք է հաշվի առնվեն: Միննույն ժամանակ, դրանք դեռ բավականաչափ ընկալված չեն և կարծես թե գոյություն ունեն միայնացից անկախ: Իրականում նրանց կարելի է «աշխատել» ընդհանուր գործի շահերից ելնելով, քանի որ նրանք չեն ժխտում իրականում գոյություն ունեցող, դրսևորվող և մարդու կողմից ճանաչված ազգային հոգեբանական բնութագրերը:

Դա կարելի է անել, եթե, ճիշտ մտածելով ելակետային դիրքերը, գոյություն ունեցող գաղափարները միավորենք մեկ ամբողջության մեջ: Իսկապես, առաջին տեղեկացի շրջանակներում հիմնականում նշվում է էթնիկ համայնքների ներկայացուցիչների հոգեբանու-

թյան համակարգաստեղծ տարրերի առկայություն՝ ազգային խառնվածք, ազգային բնավորություն և այլն: Վերջիններիս գործելաձևն ինքնին ենթադրում է նրանց ներսում կոնկրետ բաղադրիչների՝ ենթահամակարգերի առկայություն՝ ազգային բնավորության և խառնվածքի գծեր, որոշակի ազգային զգացմունքներ և այլն: վերապահումներ, տեղավորվում են առաջին տենդենցի ենթահամակարգային տարրերի շրջանակում:

Մեկ այլ բան այն է, որ դրանք մեկ հիմքի վրա դասակարգելը շատ դժվար է, քանի որ երկու դեպքում էլ անունները փոխառված են ընդհանուր հոգեբանության հոգեբանական երևույթների մասին ընդհանրացնող հասկացությունների զինանոցից՝ կենտրոնանալով դրանք կազմող բազմազան բաղադրիչների դրսևորման վրա. էմոցիոնալ, ճանաչողական, կամային և այլն: Բոլոր նման հակասությունները կվերացվեն, եթե գիտական շրջանառության մեջ մտցնենք էթնիկ հոգեբանության հիմնական կատեգորիան՝ ազգային հոգեբանական բնութագրերը, ինչը թույլ է տալիս, մի կողմից, այդ բնութագրերն ինքնին լինել. հետագայում բացահայտվել է կախված հոգեբանական երևույթների դասից, որոնք առաջացնում են դրանք: Կարելի է խոսել, օրինակ, մոտիվացիոն-ֆոնային, ինտելեկտուալ-ճանաչողական, հուզական, կամային և հաղորդակցական ազգային-հոգեբանական բնութագրերի մասին:

Մյուս կողմից, ազգային-հոգեբանական բնութագրերը հասարակական գիտակցության և սոցիալական գոյության մեջ փաստացի առկա սոցիալ-հոգեբանական երևույթներ են, որոնց առկայությունը պարտավոր են ճանաչել և՛ սոցիոլոգիան, և՛ ազգագրությունը, քանի որ այս երկու գիտություններն էլ նշում են էթնիկական գոյությունը. Հասարակության տարբեր խմբերի եզակի բնութագրերը, պետք է

համաձայնեն և իրականությանը համապատասխանեն այդ խմբերի ներկայացուցիչների հոգեբանական բնութագրերի գործունեությանը:

Նկատենք, որ և՛ սոցիոլոգիան, և՛ ազգագրությունը արձանագրում և նույնիսկ որոշ չափով ուսումնասիրում են տարբեր համայնքների հոգեկանի յուրահատկությունը: Ազգային հոգեբանական բնութագրերը միևնույն ժամանակ գործում են որպես հոգեկանի համընդհանուր հատկությունների գործունեության հատուկ ձև:

Միևնույն ժամանակ, թվում է, թե ավելի ճշգրիտ է «ազգային հոգեբանական բնութագրեր» եզրույթը: Մա չի նշանակում, որ բոլոր ազգագրական խմբերի հիմնական ուշադրության կենտրոնում միայն ազգերն են, որոնք, որպես էթնիկ համայնքների տեսակներ, առաջացել են պատմական զարգացման համեմատաբար ուշ փուլում: Ընդհակառակը, մենք հավատարիմ ենք այն տեսակետին, ըստ որի «ազգային հոգեբանական բնութագրեր» հասկացությունն իր անվան մեջ պետք է արտացոլի բոլոր էթնիկ խմբերի, և ոչ միայն ազգերի հոգեբանության զարգացման ամենաբարձր աստիճանը: Ուսումնասիրել այս հատկանիշները նշանակում է բացահայտել ցանկացած էթնիկ խմբի ներկայացուցիչների հոգեկանի էական բնութագրերը, տեսնել, առաջին հերթին, նրա ազգայինը, այսինքն. վերջնական ձևավորված, և ոչ էթնիկական առանձնահատկություն, քանի որ վերջինս չի ենթադրում որոշակի համայնքին բնորոշ ինքնատիպության ընդհանրացման ամենաբարձր մակարդակ:

Եվ վերջապես, անհրաժեշտ է հիշել ազգային հոգեբանական հատկանիշների ևս երկու հատկանիշ, որոնք կարևոր են դրանց գործնական ընկալման համար. Մի կողմից, ազգային հոգեբանական հատկանիշների նկատմամբ արտոնյալ ուշադրությունը չի նշանակում, որ ժողովուրդների հոգեբանության մեջ գերակշռում են էթնոսպեցիֆիկ գծերը: Ընդհակառակը, դրանք հիմնված են նույն համա-

մարդկային հոգեբանական հիմքի վրա: Մյուս կողմից, որոշակի ժողովրդի ազգային հոգեբանության ինքնատիպությունը արտահայտվում է ոչ թե որոշ յուրահատուկ հոգեբանական գծերով, այլ դրանց տարբերակված համադրությամբ՝ մարմնավորված նրա պատմական ավանդույթներում, որոնք նախատեսում են մարդկանց արձագանքների և վարքագծի որոշակի ձևեր: սոցիալականացման:

Այսպիսով, էթնոհոգեբանությունը գիտություն է, որն ուսումնասիրում է մարդկանց՝ որպես կոնկրետ էթնիկ համայնքների ներկայացուցիչներ, զարգացման օրինաչափությունները և ազգային հոգեբանական բնութագրերի դրսևորումները և դրանք միայնացից տարբերելը: Այն իր հերթին սոցիալական հոգեբանության ճյուղ է և հիմնված է ոչ միայն հոգեբանների, այլև սոցիոլոգների, ազգագրագետների և փիլիսոփաների կողմից իրականացված հետազոտությունների վրա: Մարդկանց ազգային հոգեբանական բնութագրերը իրականում գոյություն ունեն, ակտիվորեն գործում և հետազոտողների կողմից հստակ ճանաչված սոցիալական գիտակցության երևույթներ, որոնք ունեն իրենց հատուկ հատկությունները, դրսևորման եզակի մեխանիզմները և մեծ ազդեցություն ունեն մարդկանց վարքի և գործունեության վրա:

Էթնիկ հոգեբանությունը և այն ներկայացնող գիտնականները զբաղվում են կիրառական հետազոտություններով, որոնք, կախված նրանից, թե ով է այն իրականացնում, կարող է լինել երկու տեսակի. Նախ՝ հոգեբաններն ուսումնասիրում են մարդկանց՝ որպես կոնկրետ էթնիկ համայնքների ներկայացուցիչների փաստացի ազգային հոգեբանական բնութագրերը՝ անկախ նրանից՝ դրանք բնածին են, թե ձեռք բերված անհատի սոցիալականացման ընթացքում, ինչպես նաև դրանց դրսևորման և գործելու օրինաչափությունները: Ազգային հոգեբանական բնութագրերը ձևավորվում են ինչպես ֆիլոգենետիկ,

այնպես էլ օնտոգենեզում, ինչը նշանակում է, որ դրանք ամենաանմիջական կապն ունեն մարդու հոգեկանի ընդհանուր զարգացման հետ: Հատուկ հոգեբանների կողմից էթնիկ հոգեբանության հնարավոր հետազոտության ոլորտների ընդհանուր ցանկը պետք է արտացոլի ավանդական հոգեբանական դասակարգումը, ներառյալ ինտելեկտուալ և ճանաչողական գործընթացները, հուզական և կամային երևույթները, մարդկանց փոխազդեցության և վարքի խմբային ձևերի հոգեբանական յուրահատկությունը, ինչպես նաև ազգային հատուկ ձևերը: կարիքները, հետաքրքրությունները և արժեքային կողմնորոշումները:

Երկրորդ՝ սոցիոլոգներն ու ազգագրագետներն իրականացնում են հիմնականում էթնոմշակութային հետազոտություններ: Նրանց թեման ոչ թե իրական ազգային հոգեբանական բնութագրերի ուսումնասիրությունն է, որը որոշ մարդկանց տարբերում է մյուսներից, այլ մշակութային կարիքների և ավանդույթների ազգային եզակիությունը, վարքագծի սոցիալական կարծրատիպերը և կոնկրետ էթնիկ համայնքների ներկայացուցիչների կյանքը:

Սովորաբար գոյություն ունի մեթոդաբանության երեք մակարդակ՝ ընդհանուր, հատուկ և անհատական: Ընդհանուր մեթոդաբանությունը տալիս է առավել ճիշտ և ճշգրիտ պատկերացումներ օբյեկտիվ աշխարհի զարգացման ամենաընդհանուր օրենքների, դրա եզակիության և բաղկացուցիչ բաղադրիչների, ինչպես նաև էթնիկ հոգեբանության կողմից ուսումնասիրվող այն երևույթների տեղի և դերի մասին: Թվարկենք հոգեբանական գիտության հիմնական մեթոդաբանական հայտնի դրույթները.

- մեզ շրջապատող աշխարհը նյութական է (բաղկացած է նյութից);

- նյութը առաջնային է, իսկ գիտակցությունն ու հոգեկանը երկրորդական են.
- տարբեր տեսակի նյութեր գտնվում են շարունակական շարժման, զարգացման և փոխազդեցության մեջ.
- նյութի շարժումն ու փոխազդեցությունը որոշում են բոլոր սոցիալ-հոգեբանական երևույթների (ներառյալ ազգային հոգեբանական երևույթները) և մարդկանց սոցիալական (ազգային) գործունեության որակական առանձնահատկությունները.
- փոխազդեցությունը շարժման և զարգացման օբյեկտիվ, ունիվերսալ ձև է, որը որոշում է ցանկացած նյութական համակարգի, ներառյալ սոցիալական (էթնիկ) խմբերի գոյությունը և կառուցվածքային կազմակերպումը.
- մարդկության պատմության մեջ փոխազդեցությունը եղել է ողջ գոյության ծագման և հետագա զարգացման սկզբնական ձևը, մարդկանց ողջ կյանքը՝ որպես բարձր կազմակերպված կենդանի էակներ՝ նրանց և շրջակա իրականության միջև կապերի տարբեր ձևերի ընդարձակ համակարգով.
- միայն մարդու ֆիլոգենետիկ էվոլյուցիայի ընթացքում է նրա փոխազդեցությունը այլ անհատների հետ վերածվել մարդկանց լիարժեք, բազմամակարդակ և բազմաֆունկցիոնալ համատեղ գործունեության.
- մարդկանց փոխազդեցության արդյունքում ծնվում է «սոցիալական» ամեն ինչ, այսինքն. հասարակական (ներառյալ ազգային) հարաբերությունները.
- Բազմաթիվ սոցիալական հարաբերությունների բնույթն ու բովանդակությունը մեծապես որոշվում են հենց փոխազդեցության առանձնահատկություններով և հանգամանքներով, դրա գործընթաց-

- ցում կոնկրետ մարդկանց հետապնդած նպատակներով, ինչպես նաև հասարակության մեջ նրանց զբաղեցրած տեղով և դերով.
- սոցիալական հարաբերությունների բոլոր տեսակները թափանցում են իրենց հերթին մարդկանց հոգեբանական հարաբերությունները, այսինքն. սուբյեկտիվ կապեր, որոնք առաջանում են նրանց իրական փոխազդեցության արդյունքում և ուղեկցվում են դրանց մասնակից անհատների տարբեր հուզական և այլ փորձառություններով (հավանություններ և հակակրանքներ).
 - անհատների նյութական և հոգևոր կյանքի, նրանց պատմական զարգացման արդյունքում ձևավորվում է մարդկանց սոցիալական (այդ թվում՝ ազգային) գիտակցությունը, որը նրանց սոցիալական գոյության, սոցիալական և հոգեբանական հարաբերությունների արտացոլումն է.
 - սոցիալական գիտակցությունը, մարդկանց սոցիալական և հոգեբանական հարաբերությունները ենթակա են համակողմանի ուսումնասիրության և ըմբռնման հոգեբանական գիտության կողմից մշակված հատուկ հետազոտական մեթոդների և տեխնիկայի օգնությամբ:¹

Հատուկ մեթոդաբանությունը կամ ինքնին էթնիկ հոգեբանության մեթոդաբանությունը թույլ է տալիս վերջինիս ձևակերպել սեփական (ներգիտական) օրենքներն ու օրինաչափությունները՝ կապված իր կողմից ուսումնասիրվող երևույթների ձևավորման, զարգացման և գործելու յուրահատկության հետ: Էթնիկ հոգեբանության հատուկ մեթոդոլոգիան ընդհանուր առմամբ հոգեբանական գիտության մեթոդաբանական սկզբունքներն են,

¹ Андреева Г. М. Социальная психология. “Аспект Пресс”, Москва, 1980, с. 12.

որոնցով նա պետք է առաջնորդվի ազգային հոգեբանական երևույթները վերլուծելիս:

Դետերմինիզմի սկզբունքը ցույց է տալիս ազգային հոգեբանական բնութագրերի պատճառականությունը սոցիալական և այլ, ներառյալ ընդհանուր հոգեբանական գործոններով, որոնք ազդել են որոշակի էթնիկ համայնքի ձևավորման գործընթացի վրա, որոնք որոշում են դրանց գործունեության և դրսևորման առանձնահատկությունները: Այդ իսկ պատճառով կոնկրետ էթնոհոգեբանական երևույթը ճիշտ ընկալելու համար անհրաժեշտ է հասկանալ դրա առաջացման կոնկրետ պատճառներն ու պայմանները:

Գիտակցության և գործունեության միասնության մեթոդական սկզբունքը էթնոհոգեբանությանը զինում է էթնոհոգեբանական երևույթների դրսևորման էության ճիշտ ըմբռնմամբ՝ կախված գործունեության որոշակի տեսակի օրինաչափություններից, որոնցում ներգրավված է ազգային համայնքի ներկայացուցիչը: Մի կողմից, ակնհայտ է, որ կոնկրետ գործունեության ընդհանուր օրինաչափությունները նմանություններ են առաջացնում դրա իրականացման սուբյեկտների հոգեբանության դրսևորման մեջ: Մյուս կողմից, ազգային ինքնագիտակցությունը, լինելով յուրաքանչյուր ժողովրդի համար իր ծագմամբ եզակի, նույն տարբերությունն է ներմուծում բուն գործունեության տարրերի, ձևերի և արդյունքների մեջ:¹

Անձնական մոտեցման սկզբունքը պահանջում է ազգային հոգեբանական ցանկացած հատկանիշ ուսումնասիրելիս հաշվի առնել, որ դրանց կրողը միշտ, առաջին հերթին, կոնկրետ անձնավորություն է և, երկրորդ, որոշակի էթնիկ համայնքի ներկայացուցիչ՝ իրենց բնորոշ զգացմունքներով, մտքերով, փորձառություններով. և այլն: Հե-

¹ Карлов В. В. Этнокультурные процессы новейшего времени. Москва, РАН, 1993, с. 52.

տևաբար, պետք է անընդհատ հիշել՝ յուրաքանչյուր մարդու հոգեբանության մեջ կա և՛ անձնական, և՛ ազգային առանձնահատկություն, որն արտահայտվում է դրա համակցման միասնությամբ և անհամապատասխանությամբ:

Մենք կարող ենք խոսել էթնիկ հոգեբանության և իր սեփական մեթոդաբանական սկզբունքների առկայության մասին, ինչպիսիք են, օրինակ, մարդկանց ազգային հոգեբանական բնութագրերի վերլուծության իմացաբանական մոտեցման սկզբունքը: Իմացաբանական մոտեցումը կենտրոնանում է մեկ ազգի կամ ժողովրդի զարգացման գործընթացների սոցիալ-պատմական եզակիության մանրակրկիտ ուսումնասիրության և համեմատության վրա, ի տարբերություն մյուսների, սովորեցնում է մեզ տեսնել նրանց հոգեբանության մեջ առանձնահատուկի դրսևորումը որպես բնական համադրության արդյունք: հայտնի տնտեսական, քաղաքական, սոցիալական, մշակութային և հոգեբանական գործոնների ազդեցությունը:

Բացի այդ, անհրաժեշտ է հաշվի առնել էթնոլոգիական գործոնները հաշվի առնելու սկզբունքը: Դրանք հասկանալիս կարևոր է առաջնորդվել ժողովրդագրական և վիճակագրական օրինաչափություններով, որոնց նրանք ենթարկվում են իրենց զարգացման ընթացքում՝ դրանով իսկ ազդելով մարդու հոգեբանության վրա:

Պետք է հիշել նաև ազգերի հոգեբանական բոլոր բնութագրերի հարաբերականության, յուրաքանչյուր էթնիկ խմբի հոգևոր զարգացման հարցում նրանց ներկայացուցիչների իրավահավասարության և փոխադարձ հարգանքի սկզբունքը, որը գիտնականներին ուղղորդում է լինել բավականին զգույշ իրենց հետազոտության արդյունքները վարելիս և ենթադրում է հրաժարվել կոնկրետ

ժողովուրդների էթնիկ հոգեկանի յուրահատկությունները հակադրելուց և բացարձակացնելուց:¹

Ի վերջո, էթնիկ հոգեբանության մասնավոր մեթոդաբանությունը տարբեր երևույթների ուսումնասիրման մեթոդների, մեթոդների, տեխնիկայի, մեթոդների և տեխնիկայի մի շարք է, որոնք կազմում են որոշակի գիտության կողմից դրա վերլուծության առարկան և առարկան: Մեթոդը սովորաբար հասկացվում է որպես որոշակի երևույթի ըմբռնման հիմնական միջոց, իսկ մեթոդաբանությունը մեթոդաբանական և տեխնիկական տեխնիկայի մի շարք է, որոնք փոփոխում են տվյալ մեթոդը իրենց ինքնատիպությամբ, հետևողականությամբ և փոխկապակցվածությամբ:

Մեթոդները, ի տարբերություն մեթոդի, որն իր բնույթով ավելի ունիվերսալ է, միշտ կապված է կոնկրետ էթնոհոգեբանական երևույթի ուսումնասիրության հետ: Ազգային հոգեբանական որոշակի երևույթի ուսումնասիրման տեխնիկան սովորաբար նշանակում է որոշակի տեխնիկայի արդյունավետ օգտագործման հատուկ տեխնիկայի մի շարք (վիճակագրական վերլուծություն, տեղեկատվության հուսալիության մոնիտորինգ, քանակական բնութագրերի չափում և այլն):

Էթնիկ հոգեբանության կառուցվածքը ավանդաբար առանձնացնում է ստատիկ (երկարաժամկետ) և դինամիկ (կարճաժամկետ) բաղադրիչները: Երբ էթնոսի (էթնոգենեզի) պատմական զարգացման գործընթացում զարգացած հոգեկան երևույթները պահպանվում են երկար ժամանակ և ամրագրվում առանձին մարդկանց հոգեբանական բնութագրերում, ապա դրանք պատկանում են ստատիկ, կայուն բաղադրիչներին: Եթե հոգեկան երևույթները կարճաժամկետ

¹ Павленко В. Н. Факторы этнопсихогенеза. Харьков, 1993, с. 34.

են, հայտնվում են ու անհետանում կամ փոփոխվում, ապա դրանք համարվում են էթնոհոգեբանության դինամիկ բաղադրիչներ:¹ Ստատիկ բաղադրիչները ներառում են էթնիկ խմբի մտավոր կառուցվածքը և էթնիկ գիտակցությունը: Դինամիկ բաղադրիչները ներկայացված են էթնիկ զգացմունքներով և էթնիկ ճաշակներով:

Էթնիկ խմբի մտավոր կառուցվածքը էթնիկ համայնքի անդամների կողմից շրջապատող իրականության տարբեր ասպեկտների ընկալման և ըմբռնման հատուկ ձև է: Այն ստեղծվում է սերնդեսերունդ, և յուրաքանչյուր պատմական փուլ խոր հետք է թողնում դրավրա: Էթնոսի մտավոր կառուցվածքը բաղկացած է հետևյալ տարրերից.

- էթնիկ բնույթ;
- էթնիկ խառնվածք;
- էթնիկ ավանդույթներ և սովորույթներ:

Էթնիկ բնավորությունը արտացոլում է պատմականորեն զարգացած հոգեկան հատկությունների առանձնահատկությունները, որոնք տարբերում են մեկ էթնիկ խումբը մյուսից:²

Էթնիկ բնավորությունը միաժամանակ և՛ սպեցիֆիկ է, և՛ բնորոշ, քանի որ այն սերտորեն փոխկապակցված հոգեբանական որակների հատուկ հարաբերակցություն է, որը բնորոշ է ողջ մարդկությանը:

Նախ, հոգեբանական որակների առանձնահատկությունը դրսևորվում է որոշակի էթնիկ համայնքի ներկայացուցիչների ընկալման, զգացմունքների և վարքագծի կարծրատիպերում:

¹ Здравомыслов А. Г. Этнополитические процессы и динамика национального самосознания россиян. Социологические исследования. 1996. № 12.

² Королев, С. И. Вопросы этнопсихологии в работах зарубежных авторов. Москва, 1970.

Երկրորդ, կոնկրետ հոգեբանական որակներ, այսպես թե այնպես, գերակշռում են էթնիկ համայնքի ներկայացուցիչների մեծամասնության անձի կառուցվածքում: Ուսումնասիրել էթնիկ բնավորությունը՝ նշանակում է բացահայտել նրա առավել ընդգծված սոցիալ-հոգեբանական առանձնահատկությունները: Բայց այս հատկանիշներից ոչ մեկը, առանձին վերցրած, չի կարող բացարձակապես եզակի լինել: Եզակի է միայն էթնոսի բնավորության առանձնահատկությունների կառուցվածքը, և նրանում ներառված բոլոր տարրերը ընդհանուր են:

Էթնոսի մտավոր կառուցվածքի հաջորդ տարրը էթնիկ խառնվածքն է, այսինքն, էթնիկ բնավորության արտաքին արտահայտությունը: Էթնիկ խառնվածքը կախված չէ նյարդային համակարգի տեսակից: Մա կոնկրետ իրավիճակին արձագանքելու որոշակի չափանիշ է, որը բնորոշ է ոչ թե էթնիկ համայնքի յուրաքանչյուր ներկայացուցչի, այլ միայն նրա մեծամասնությանը:¹

Էթնիկական սովորություններն ու ավանդույթները նույնպես էթնոսի հոգեկան կառուցվածքի ստատիկ տարր են: Դրանք որոշվում են ոչ միայն օբյեկտիվ սոցիալական հարաբերություններով, այլև սերնդեսերունդ փոխանցվող սուբյեկտիվ գաղափարներով, ընկալումներով, հավատալիքներով, առասպելներով, լեգենդներով: Նորմերի և վարքագծի կանոնների մասին սուբյեկտիվ պատկերացումները օբյեկտիվացվում են սովորությունների և ավանդույթների տեսքով:

Էթնիկ սովորություններն այն կարգերն ու վարքագծի կանոններն են, որոնք առաջին հերթին ընդգրկում են կենցաղային հարաբերությունների ոլորտը: Սովորությունները հիմնված են սովորությունների վրա: Մերնդից սերունդ այդ սովորությունները համախմբվում են,

¹ Кон И. С. Социология личности. “Рипол Классик”, Москва, 1967, с. 214.

հղկվում, փորձարկվում գործնականում և կայուն ձև են ստանում: Էթնիկական ավանդույթներն ուղղված են մարդու հոգևոր աշխարհին, նրանք խաղում են սոցիալական հարաբերությունների կայունացնողի և վերարտադրողի դերը՝ այդ հարաբերությունների համար պահանջվող մտավոր որակների ձևավորման միջոցով: Ավանդույթները ուղղակիորեն և անուղղակիորեն ազդում են մարդու հոգեկան աշխարհի վրա: Ի տարբերություն ուղղակի ազդեցության, անուղղակի ազդեցության դեպքում մարդկային հատկանիշների ձևավորումը տեղի է ունենում առօրյա հարաբերությունների կարգի կազմակերպման համաձայն, որից շեղումը դատապարտվում է հասարակական կարծիքի կողմից:

Էթնիկ հոգեբանության մեկ այլ ստատիկ բաղադրիչ էթնիկ գիտակցությունն է:

Էթնիկական գիտակցությունն ունի բարդ կառուցվածք. Ըստ էթնիկ համայնքի ներկայացուցիչների գիտակցության կողմնորոշման չափանիշի՝ իրենց կամ այլ համայնքների նկատմամբ այն կարելի է բաժանել երկու տեսակի.

1. էթնիկ ինքնագիտակցություն, որը ներառում է սեփական էթնիկ համայնքի ընկալումը, ներկայացումը և ըմբռնումը.
2. այլ էթնիկ խմբերի իրազեկում, այսինքն՝ այլ էթնիկ համայնքների առանձնահատկությունների ընկալում, ներկայացում և ըմբռնում:

Էթնիկ ինքնագիտակցությունը որոշակի էթնիկ համայնքին պատկանելու գիտակցումն է, էթնիկ գոյության գիտակցված արտացոլումը:

Էթնիկ ինքնագիտակցությունը էթնոհոգեբանության ամենակայուն տարրն է, քանի որ այն ձևավորվում է ընդհանուր ծագման, լեզվի, մշակույթի և ապրելակերպի հիման վրա նույնիսկ պարզունակ

համայնքային համակարգի պայմաններում, քանի որ գոյություն ունի էթնոսի ինքնագիտակցությունը:¹

Իր զարգացման ընթացքում էթնիկ ինքնագիտակցությունն անցնում է մի քանի փուլով:

1. Ազգային զգացմունքների գիտակցում, սեփական էթնիկ խմբի նույնականացման և այլ էթնիկական համայնքներից տարբերելու սկզբնական փուլ, «մեզ» և «նրանց» հակադրելը:
2. Սեփական էթնիկ պատկանելության գիտակցում, էթնիկ նույնականացման ձևավորում.
3. Որոշակի ազգային արժեքներին և ընդհանուր շահերին նվիրվածության գիտակցում: Այս փուլում սկսում է ձևավորվել էթնոլոգիական ինքնագիտակցությունը:

Էթնոլոգիական ինքնագիտակցությունը էթնոսոցիալական համայնքին որպես սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական կազմակերպության պատկանելության գիտակցումն է. սա ազգամիջյան հարաբերությունների համակարգում սեփական համայնքի տեղի և դերի գիտակցումն է, սեփական մշակույթի ինքնության և եզակիության գիտակցումը. դա բարդ սոցիալական աշխարհում սեփական տեղի ըմբռնումն է: Ի տարբերություն ֆիլոգենետիկորեն կայուն էթնիկ ինքնագիտակցության, որը էթնոսի պատմության մեջ ոչ մի վայրկյան չի ընդհատվում, էթնոլոգիական ինքնագիտակցությունը դիսկրետ է: Դիսկրետ բնույթը նշանակում է, որ էթնոգենեզի որոշակի փուլում էթնիկ համայնքը հրատապ կարիք ունի ստեղծելու սեփական հասարակությունը, սեփական պետականությունը: Այդ անհրաժեշտության ակտուալացումը արթնացնում է էթնոլոգիական ինքնագիտակցու-

¹ Здравомыслов А. Г. Этнополитические процессы и динамика национального самосознания россиян. Социологические исследования. 1996. № 12, с. 56.

թյունը և ստիպում էթնիկ խմբի ամենաակտիվ ներկայացուցիչներին տեսականորեն հիմնավորել անկախ պետություն ստեղծելու և այդ ուղղությամբ քաղաքական գործելու անհրաժեշտությունը:

Ուստի էթնոլոգիական ինքնագիտակցությունը ձևավորվում է ոչ թե սովորական գիտակցության, այլ տեսական մակարդակում:

Հիմա անդրադառնանք էթնիկ հոգեբանության դիմամիկ բաղադրիչներին՝ էթնիկ զգացմունքներին և էթնիկական ճաշակներին:

Էթնիկ զգացմունքները սերտորեն կապված են էթնիկական գիտակցության հետ. Արտահայտելով մարդկանց հուզական վերաբերմունքը իրենց էթնիկ համայնքի և նրա շահերի, ինչպես նաև այլ էթնիկ խմբերի և նրանց շահերի նկատմամբ՝ էթնիկ զգացմունքները միշտ ունեն որոշակի պատմական բովանդակություն: Նրանց ձևավորումը որոշվում է երկու խմբի գործոններով:¹

Նախ՝ էթնիկ խմբի կյանքի ժամանակակից տնտեսական և քաղաքական պայմանները: Էթնիկ զգացմունքների արտահայտման աստիճանի վրա հիմնականում ազդում են ազգամիջյան հարաբերությունները, պատերազմները, ազգային էքսպանսիան, տնտեսական ճգնաժամերը և ազգային զարգացման գաղափարները:

Երկրորդ՝ ժողովրդի պատմական անցյալը:

Էթնիկ ճաշակը կոռեկտության, նորմալության, գեղեցկության, բարոյականության և սոցիալական վարքագծի նորմերի գնահատումն է, որը որոշվում է էթնիկ խմբում երկար ժամանակահատվածում տեղի ունեցող երևույթների առանձնահատկություններով:

Այս երևույթները էթնիկ խմբում զարգացնում են արտաքին աշխարհի գնահատման որոշակի ձև, հստակ չափանիշներ, որոնք հնարավորություն են տալիս նկատել և բացահայտել այլ էթնիկ

¹ Андреева, Г. М. Социальная психология. Москва, “Аспект Пресс”, 1980, с. 47.

խմբերի ներկայացուցիչներից թաքնված հատկանիշներ: Նման չափանիշների հիման վրա էթնիկ համայնքում ձևավորվում է ազգային մշակույթ:

Էթնիկ ճաշակները չափանիշ են հանդիսանում մարդու ընկալման և շրջապատող իրականության նկատմամբ վերաբերմունքի համար: Նրանք հակադրված չեն համընդհանուր մարդկային ճաշակներին, այլ ներկայացնում են մարդկության բոլոր ճաշակներից կազմված մի համալիր: Իրական կյանքում այն, ինչ համամարդկային է, դրսևորվում է ազգային ձևով, հետևաբար, համամարդկային մշակույթը ազգային մշակույթի շրջանակներից դուրս գոյություն չունի:

Պատկերավոր ասած՝ մարդկության քաղաքակրթության ողջ մշակույթը մի հսկայական պատկերասրահ է, որի պատերին կախված են ազգային մշակույթների եզակի կտավներ:

Եզրահանգում

Էթնիկ հոգեբանությունը գիտելիքի ոլորտ է, որի աղբյուրներն են տարբեր հումանիտար գիտությունները, այդ թվում՝ էթնոլոգիան և հոգեբանությունը: Նրա՝ որպես միջգիտակարգային գիտության կարգավիճակը բխում է հենց «էթնիկ հոգեբանություն» տերմինի ստուգաբանությունից: Ուստի էթնիկ հոգեբանության առարկայի սահմանումը պահանջում է այդ գիտությունների կողմից լուծվող խնդիրների վերլուծություն՝ հաշվի առնելով դրանց փոխազդեցության գործոնը: Ազգաբանները, ուսումնասիրելով էթնիկ խմբերի ծագման և զարգացման խնդիրը, նշում են, որ ցանկացած համայնք, որը զարգանում է որոշակի տարածքում, միմյանց հետ իրական սոցիալ-տնտեսական կապերի մեջ գտնվող մարդկանց միջև, խոսում են փոխհասկանալի լեզվով և պահպանում են իրենց կյանքի ուղին. կարող է հանդես գալ որպես էթնիկական հայտնի մշակութային առանձնահատկություն և ինքնագիտակցություն՝ որպես առանձին անկախ խումբ:

Էթնոհոգեբանական հետազոտության ծրագիրը պետք է պարունակի կոնկրետ էթնոհոգեբանական երևույթի կամ դրանց համակցման մեթոդական մոտեցումների և մեթոդաբանական տեխնիկայի համապարփակ տեսական հիմնավորում: Բարձր մակարդակով դրա իրականացման բանալին կարող է լինել միայն էթնոհոգեբանական հետազոտությունների ծրագիրը, որը մտածված է իր բոլոր բաղադրիչներով: Պատահական չէ, որ ծրագիրը կոչվում է ռազմավարական հետազոտական փաստաթուղթ:

Օգտագործված գրականություն

1. Андреева, Г. М. Социальная психология. “Аспект Пресс”. Москва, 1980. 540 с.
2. Здравомыслов А. Г. Этнополитические процессы и динамика национального самосознания россиян. Социологические исследования. 1996. № 12.
3. Карлов В. В. Этнокультурные процессы новейшего времени. Москва, РАН, 1993. 219 с.
4. Кон И. С. Социология личности. “Рипол Классик”, Москва, 1967. 388 с.
5. Королев, С. И. Вопросы этнопсихологии в работах зарубежных авторов. Москва, 1970. 342 с.
6. Кочетков В. В. Психология межкультурных различий. Саратов, 1998. 452с.
7. Павленко В. Н. Факторы этнопсихогенеза. Харьков, 1993. 243.

ԱԼԻՆԱ ՓԱՀԼԵՎԱՆՅԱՆ. ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐԻ ԽԱՉՈՒՂԻՆԵՐՈՒՄ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-206

Ռիտա Աղայան

Սոֆյա Խաչատրյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

Անփոփում

Հոդվածը նվիրված է հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության նվիրյալ Ալինա Փայլևանյանին: Այն միտված է բացահայտելու երաժշտագետի մասնագիտական կյանքի կարևոր փուլերից մի քանիսը, որոնք նշանակալից են եղել նրա կյանքում: Մարգարիտ Բրուտյանի, Միհրան Թումաճանի հետ ունեցած գիտաստեղծագործական երկարատև ու խիստ բեղումնավոր աշխատանքի արդյունքը դարձավ այն մեծ հենասյունը, որն հարստացրեց հայ երաժշտագիտությունն ու մեծապես նպաստեց ֆոլկլորագիտության զարգացմանը: Փահլևանյանի և իր ժամանակակից նվիրյալ մասնագետների համատեղ ու բարեխիղճ աշխատանքի շնորհիվ տասնյակ ֆոլկլորային նմուշներ փրկվեցին մոռացությունից, որոնք հրատարակված ժողովածուների շնորհիվ մինչ օրս շարունակում են ապրել՝ նպաստելով հայի ինքնության պահպանմանն ու ազգային մշակույթի տարածմանն ամբողջ աշխարհով:

Բանալի բառեր՝ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, կիբեռնետիկ էնթերաժշտագիտություն, գիտարշավ, Ալինա Փահլևանյան:

АЛИНА ПАХЛЕВАНЯН: НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

Рита Агаян

София Хачатрян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

Аннотация

Статья посвящена профессору Алине Пахлеванян. Она призвана раскрыть некоторые важные этапы профессиональной жизни музыковеда, имевшие большое значение в его жизни. Результат длительной и весьма плодотворной научной работы с Маргаритой Брутян и Миграном Тумачаном сталаважной вехой, обогатившей армянскую этномузыкологию и во многом способствовала развитию музыкальной фольклористики, которая продолжает жить и по сей день, способствуя сохранению армянской идентичности и самобытности. распространение национальной культуры во всем мире. Благодаря совместной и добросовестной работе Пахлеванян и преданных своему делу специалистов были спасены от забвения десятки образцов музыкального фольклора, которые благодаря изданным сборникам продолжают жить и сегодня, способствуя сохранению армянской идентичности и распространению национальной культуры во всем мире.

Ключевые слова: *народное музыкальное произведение, кибернетическая этномузыкология, научная экспедиция, Алина Пахлеванян.*

ALINA PAHLEVANYAN: AT THE CROSSROADS OF FOLKLORE SEARCHES

Rita Aghayan

Sofia Khachatryan

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

The article is dedicated to Professor Alina Pahlevanyan. It is intended to reveal some important stages of the professional life of the musicologist, which had a great significance in his life. The result of long and very fruitful scientific work with Margarita Brutyan and Mihran Tumachan became an important milestone that enriched Armenian ethnomusicology and largely contributed to the development of musical folklore studies, which continues to live to this day, contributing to the preservation of Armenian identity and originality. dissemination of national culture throughout the world. Thanks to the joint and conscientious work of Pahlevanyan and dedicated specialists, dozens of examples of musical folklore were saved from oblivion, which, thanks to published collections, continue to live today, contributing to the preservation of Armenian identity and the dissemination of national culture throughout the world.

Key words: *folk music, cybernetic entomusicology, scientific expedition, Alina Pahlevanyan.*

Նախաբան

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության զարգացման գործընթացում իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում անվանի երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, վաստակաշատ մանկավարժ, արվեստագիտության թեկ-

նաձու, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԿԳՄՍ նախարարության ոսկե մեդալակիր, ԵՊԿ պրոֆեսոր Ալինա Աշոտի Փահլևանյանը (1936): Մինչ օրս ծավալվող բազմակողմանի ստեղծագործական գործունեության ընթացքում երաժշտագետ-ֆոլկլորագետը բնությունից իրեն տրված մեծ երաժշտականության, նույր լսողության և գիտնականին հատուկ բանիմացության շնորհիվ ոչ միայն հավաքեց, ուսումնասիրեց և մոռացությունից փրկեց բազմաթիվ ֆոլկլորային նմուշներ, այլև դրանք դրեց գիտական շրջանառության մեջ՝ հանրայնացնելով մեր ազգայինը: Նրա ծավալուն գործունեության մասին են վկայում ժողովածուները, դասագրքերը, ուսումնամեթոդական ծրագրերը, հանրագիտարաններում, ժողովածուներում, ամսագրերում, թերթերում գետեղված հոդվածները, ձայնասկավառակների ամփոփագրերը, հեռուստատեսային և ռադիոհաղորդումները, ինչպես նաև գիտաժողովներում ներկայացրած զեկույցները:

Ա. Փահլևանյանի երաժշտագետ կերպարի ձևավորման և ֆոլկլորագիտություն մուտք գործելուն նպաստել են երկու մեծ հանգամանք՝ Ժամանակաշրջանի գեղարվեստագաղափարական միտումները և միատեղ աշխատանքը մի շարք արվեստագետների հետ, ովքեր ոչ միայն մեծապես ազդել են երաժշտագետի մասնագիտական կողմնորոշմանն ու հետագա կայացմանը, այլև կարևոր էջ են բացել հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ասպարեզում: Հոդվածում ընդգրկված է համատեղ աշխատանքից դրվագներ, որոնք վերոհիշյալ արվեստագետներից հատկապես վերաբերում են՝ բանասեր, բանահավաք, ազգագրագետ ու երաժշտագետ, գրախոս ու քննադատ, Կոմիտասի սան՝ Միհրան Թումաճանին (1890-1973), Երևանի կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի հիմնադիր, ՀԽՍՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Մարգարիտ Բրուտյանին

(1923-2002) և ուկրաինացի եթնոէրաժշտագետ, սլավոնական էրաժշտության հետազոտող և փիլիսոփա Վլադիմիր Գոշովսկուն (1922-1996):

«Ֆոլկլորն առաջին քայլն է ազգային երգամտածողությունը սովորելու և հասկանալու ճանապարհին»:¹ Այս նշանաբանով, իր սրտի թելադրանքով և ամուսնու՝ էրաժշտագետ Գևորգ Գյոդակյանի² խորհրդով Ա. Փահլևանյանը բռնեց ֆոլկլորագիտության ուղին՝ 1964-1967 թվականներին սովորելով ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրայում՝ էրաժշտագետ Նիկողայոս Թախմիզյանի³ ղեկավարությամբ: «Այդ տարիներին, - գրել է էրաժշտագետը, - ես հսկայական քանակի նյութ վերծանեցի և սիրահարվեցի Ապարանի, Գյումրիվա ֆոլկլորին, որովհետև դրանք այն մաքուր, զուլալ ակունք-

¹ Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

² Գևորգ Շմավոնի Գյոդակյան (1928-2015)- վաստակաշատ էրաժշտագետ-հայագետ, մանկավարժ, Արվեստի ինստիտուտի էրաժշտության բաժնի վարիչ (1965), ԵՊԿ դասախոս (1973), դոցենտ (1977), պրոֆեսոր (1997), ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1980), ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի խորհրդական (2005), արվեստագիտության դոկտոր (2007), ՀՀ մշակույթի նախարարության Ոսկե (2009) և «Մովսես Խորենացի» (2011) մեդալակիր: Հեղինակել է բազմաթիվ գրքեր, մենագրություններ, գիտական հոդվածներ՝ նվիրված հայ էրաժշտատեսական մտքի զարգացմանը, հայ էրաժշտական միջնադարագիտությանը, հայ էրաժշտության դասականներին՝ հատկապես Կոմիտասին: Հայ էրաժշտագիտության և հատկապես Կոմիտասագիտության մեջ կարևորագույն ներդրում է Գևորգ Գյոդակյանի գիտական խմբագրությամբ հրատարակված Կոմիտասի երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության 7-14-րդ հատորները:

³ Նիկողայոս Կիրակոսի Թախմիզյան (1926-2011)- անվանի էրաժշտագետ, մանկավարժ, արվեստագիտության դոկտոր (1980), ՀԽՍՀ արվեստի գործիչ (1984), ԵՊԿ պրոֆեսոր (1987), Մատենադարանի և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական էրաժշտության բաժնի գիտաշխատող (1960-1990): Հեղինակել է մենագրություններ, գրքեր, ուսումնասիրություններ, հոդվածներ՝ նվիրված հայ էրաժշտության՝ հատկապես միջնադարյան մասնագիտացված էրաժշտության պատմությանը, տեսությանը, գեղագիտությանը և Կոմիտասագիտությանը:

ներն էին, որի մասին խոսել էր Կոմիտասը. . . »:¹

Ասպիրանտուրան ավարտելուց հետո, 1968 թվականից ֆուլ-լորագետը դառնում է նույն հաստատության գիտաշխատողը, համագործակցելով և հետագայում մտերմանալով այնպիսի երաժշտագետների հետ, ինչպիսիք են Միհրան Թումաճանը, Մաթևոս Մուրադյանը², Արաքսի Սարյանը³, Զավեն Թագակչյանը⁴:

¹ Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

² Մաթևոս Մուրադյան (1911-1987)– բանաստեղծ, երաժշտագետ, բանահավաք, ԽՍՀՄ գրողների միության անդամ (1934), ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1967), արվեստագիտության դոկտոր (1972): Կազմակերպել է գիտարշավներ, հեղինակել է հոդվածներ, մենագրություններ՝ նվիրված հայ երաժշտական մշակույթի պատմությանն ու նվիրյալներին:

³ Արաքսի Արծրունու Սարյան (1937-2013)– երաժշտագետ, մանկավարժ, երաժշտահասարակական գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու (1969), ԵՊԿ ամբիոնի վարիչ (1995-2013), ՀՀ պետական մրցանակների երաժշտության ոլորտի հանձնաժողովի նախագահ (2004), ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (2008): 2011 թվականին արժանացել է «Ազգային ժողովի պատվո», իսկ 2013 թվականին՝ «Երևան քաղաքի մշակույթի պատվավոր գործիչ» մեդալների: Հեղինակել է մենագրություններ, ժողովածուներ, հոդվածներ, գրախոսություններ: Կատարել է թարգմանչական, խմբագրական աշխատանքներ:

⁴ Զավեն Պետրոսի Թագակչյան (1944-2023)– երաժշտագետ, մանկավարժ, ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի լաբորանտ (1966-1969), կրտսեր գիտաշխատող (1972-1987), ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնադարանի վարիչ (1986), ժողովրդական երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու (2009), «Գորանի» մանկական ավանդական երգ ու պարի համույթի գեղարվեստական ղեկավար, ՀԽՍՀ հեռուստատեսության և ռադիոհաղորդումների պետական կոմիտեի «Հայասա» հայ ավանդական երգ ու պարի ղեկավար (1987-1993), ՀՀ Մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալակիր (2016): Հեղինակ է գիտական հոդվածների, «Հոգևոր երգատեսակները Զավախքի ժողովրդական ավանդույթում» մենագրության: Մասնակցել է «Հայրենի երգ ու բան» ժողովածուի երրորդ հատորի խմբագրմանը (1986), չորրորդ հատորի (2005) և «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի պրակների կազմմանը, խմբագրմանը և ծանոթագրությունների պատրաստմանը: Մասնակցելով բազմաթիվ գիտարշավների՝ գրառել է շուրջ 2500 երգ ու նվագ:

Դեռ 1966 թվականին Հայաստանի կառավարության հրավերով Երևան էր ժամանել Միհրան Թումաճանը, ով, ինչպես գիտենք, Կոմիտասի հինգ սաներից այն միակն էր, ով Հայաստան ժամանելուց հետո կյանքի վերջին տարիներն ապրել է հայրենիքում՝ աշխատելով Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնում որպես գիտաշխատող: Թումաճանն իր հետ բերել էր 40 տարիների ընթացքում արևմտահայերից հավաքած երկու հազարից ավելի երգեր, որոնք պետք է վերծանվեին և հրատարակվեին «Հայրենի երգ ու բան» վերնագրված չորս հատորներով:¹

«Նրա շնորհիվ մենք ունեցանք այն նյութը, որը հասանելի չէր խորհրդային շրջանում եղած երաժշտագետներին»:² Հենց այստեղ Փահլևանյանը ոչ միայն հնարավորություն է ստանում երաժշտագետներ Ա. Սարյանի և Զ. Թազակչյանի հետ միասին մասնակցելու բանահավաքի ֆոլկլորային նմուշների արտագրման, ժանրային դասակարգման, դրանք վերջնական տեսքի բերելու գործին, այլև շփվելու ու զրուցելու Մ.Թումաճանի հետ: Փահլևանյանը գրում է. «Հավաքչական աշխատանքի հետ կապված իր պատկերացումները և որդեգրած սկզբունքները Մ.Թումաճանը մանրամասն ներկայացնում է «Հայրենի երգ ու բան» ժողովածուի առաջաբանում: Նա գտնում է, որ «ազգագրական աշխատանքի լծվողը, հասկանալի է, իր մեջ այս ուղղությամբ պետք է ինքնաձին նախասիրություն ունենա: Միայն ընդունելով հավաքչական աշխատանքի կարևորությունը, սիրելով ժողովրդական երգարվեստը, հարգելով մարդ անհատին, հասկանալով նրա հոգեբանությունը՝ կարելի է լավ արդյունքի հասնել»: Մ. Թումաճանի հավաքչական գործունեության գլխավոր սկզբունքն է հարգա-

¹ Միհրան Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան, հատ. 1 (1972), հատ. 2 (1983), հատ.3 (1986), հատ. 4 (2005), Երևան

² Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

լից և զգուշավոր վերաբերմունքը ֆոլկլորային սկզբնաղբյուրի նկատմամբ...»:¹

Մ. Թումաճանի մասին խոսելիս Փահլևանյանը ընգծում է ոչ միայն արվեստագետի առաքելության կարևորությունը, այլև մարդկային հատկանիշները՝ բարությունը, շփման մեջ անմիջականությունն ու հատկապես հումորը:² Մ. Թումաճանի, նրա առաքելության հանդեպ ունեցած հարգանքն ու սերը երաժշտագետը ոչ միայն արտահայտել է իր գիտական աշխատանքներում, այլև փոխանցել է իր ուսանողներին, որոնք անմասն չեն մնացել վերջինիս լուսաբանման հարցում³:

Ասպիրանտուրան ավարտելուց հետո Ա. Փահլևանյանը որպես կրտսեր գիտաշխատող 1968-1979 թվականներին իր աշխատանքային գործունեությունը ծավալեց Արվեստի ինստիտուտում, իսկ 1970 թվականից առ այսօր՝ Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում՝ որպես դասախոս:

Ինչպես գիտենք, ազգային երաժշտական մշակույթի արժևորման գաղափարով տոգորված խորհրդային շրջանի տարբեր կոնսերվատորիաներում ստեղծվեցին երաժշտական գիտահետազոտական, ժողովրդական երաժշտության կարինետներ, ձայնադարաններ, կազմակերպվեցին ֆոլկլորագիտական գիտարշավներ, որոնք շրջում, հավաքում և ուսումնասիրում էին ֆոլկլորային նմուշներ: Դեռևս 1927, 1928, 1929 թվականներին Լենինգրադի պետական կոնսերվատո-

¹ Փահլևանյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները, Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2018, 175 էջ:

² Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

³ <<Միհրան Թումաճանը և Բուբանիայի շրջանի արևմտահայերի ժողովրդական երգաստեղծությունը>>, 1997 - Մաթենիկ Ղափլանյան; <<Ակնա երգերը Միհրան Թումաճանի գրառումներում>>, 2021 - Ժաննա Դավթյան /բակալավր/ :

րիայի պրոֆեսոր Բորիս Ասաֆնի աջակցությամբ կազմակերպվեցին արշավախմբեր, որոնց մասնակցեցին Քրիստափոր Քուշնարյանը¹, որը խմբի ղեկավարն էր, Եվգենի Գիպիուսը,² Ջինաիդա Էվալդը³, կոնսերվատորիայի ուսանող-կոմպոզիտորներ Հարո Ստեփանյանը,⁴ Տիգրան Տեր-Մարտիրոսյանը⁵ և երաժշտագետ Յուրի Տյուլինը:⁶

Այդ նույն գաղափարով էր առաջնորդվում նաև խորհրդային երաժշտական ազգագրության հիմնադիր, ԽՍՀՄ տարբեր ժողովուրդների՝ այդ թվում և հայ երաժշտական մշակույթին նվիրված բազմաթիվ տեսական աշխատությունների հեղինակ, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտության կաբինետի հիմնադիր Կլեմենտ Վասիլևիչ Կվիտկան (1880-1953), ում շնորհիվ իրականացվեցին գիտարշավային, հանրանայցման և կրթական աշխատանքներ: Այս երկու հաստատությունների կողքին զարգանում, արարում էր նորա-

¹ Քրիստափոր Ստեփանի Քուշնարյան- կոմպոզիտոր, տեսաբան, հետազոտող-ֆոլկլորիստ, արևելագետ, մանկավարժ, երաժշտա-հասարակական գործիչ, պրոֆեսոր (1939), ՀԽՍՀ (1939) և Ուզբեկական ԽՍՀ (1943) արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի պատմության և տեսության բաժնի գիտաշխատող և վարիչ (1944-1949): Կազմակերպել է գիտարշավներ, հեղինակել «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» մենագրությունը, որը մեծ ներդրում էր հայ երաժշտության տեսության և պատմության զարգացման գործում:

² Եվգենի Կլադիմիրովիչ Գիպիուս (1903-1985)- խորհրդային երաժշտագետ և էթնոերաժշտագետ, պատմական գիտությունների թեկնածու, պրոֆեսոր (1944), արվեստագիտության դոկտոր (1958): Կաբարդինո-Բալկարիայի գիտության վաստակավոր գործիչ:

³ Վալդ Զինաիդա Վիկտորովնա (1894-1942)- դաշնակահար, երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, թարգմանիչ, ուսուցիչ: Պրոֆեսոր (1932): արվեստագիտության թեկնածու (1935): Է.Վ.Գիպիուսի կինը:

⁴ Հարո Լևոնի Ստեփանյան- կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ (1960):

⁵ Տիգրան Գեորգիևիչ Տեր-Մարտիրոսյան (1906-1984)-խորհրդային կոմպոզիտոր, երաժշտության ուսուցիչ:

⁶ Յուրի Նիկոլևիչ Տյուլին (1893-1978)-խորհրդային երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր (1937), ուսուցիչ և կոմպոզիտոր: ՌՍՖՍՀ վաստակավոր գործիչ (1957):

ստեղծ Երևանի պետական կոնսերվատորիան, որտեղ դեռ 1934 թվականին կոմպոզիտոր, երաժշտագետ Արամ Քոչարյանի¹ շնորհիվ հիմնվեց երաժշտագիտական-հետազոտական կաբինետ, որը մի քանի տարի անց առանձնանալով բուհից դարձավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության պատմության և տեսության սեկտոր:

Եվ միայն 1969 թվականի հոկտեմբերի 1-ին, Մ. Բրուսյանի ջանքերով, Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ ստեղծվեց ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետ, ինչպես նաև երկու տարի անց՝ համանուն դասագիրքը: Այս մասին ԵՊԿ դոցենտ Անահիտ Կիրակոսյանը գրել է. «Երկար տարիների ընթացքում կաբինետի ու նրա հիմնադիր-ղեկավարի՝ Մարգարիտ Արամի Բրուսյանի անուններն այնքան են նույնացվել, որ ոչ պատահաբար ծնվել ու թև է առել «Բրուսյանի ժողովրդական կաբինետ» արտահայտությունը, որով կարծում եմ, շատ բան է ասված»:² Ահա այս կաբինետի ստեղծմամբ նոր էջ է բացվում Ա. Փահլևանյանի երաժշտագիտական գործունեության մեջ: Մ. Բրուսյանը հայկական նոտագրության դերն ու նշանակությունը արժևորելու և պահպանելու նպատակով կաբինետում «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության» դասընթացի հետ միաժամանակ, 1970-ական թվականների սկզբին տալիս է «Հայկական նոտագրություն» դասընթացի մեկնարկը, որն անկյունաքարային իրադարձություն էր ոչ միայն բուհի, այլև հայ երաժշտագիտական ոլորտի համար: Եվ Մ. Բրուսյանը, ով

¹ Արամ Կարապետի Քոչարյան (1903-1977)-կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1960), արվեստագիտության թեկնածու (1965):

² Կիրակոսյան Ա., Մարգարիտ Բրուսյանի դերը կոնսերվատորիայի գիտական և կրթական համակարգում: «Երաժշտական Հայաստան», 2008-2009, N4 (31)-N1 (32), էջ 13:

բավական լավ գիտեր Ա. Փահլևանյանին և որպես մարդ և որպես ֆոլկլորագետ հրավիրում է հայկական ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետ՝ որպես ժողովրդական երաժշտության նմուշների վերձանող դասախոս: Կարևոր այս իրադարձության մասին ավելի մանրամասն տեղեկանում ենք Ա. Փահլևանյանի «Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի պատմությունից» հոդվածում, որտեղ գրում է, թե ինչպես Մ. Բրուսյանը ծանոթանալով այն ժամանակ կրտսեր գիտաշխատողի կողմից կատարված վերձանություններին, խնդրում է որպեսզի վերձանի արշավախմբի ժամանակ իր իսկ կողմից ձայնագրված «Հորովելը», ապա շարունակում է. «Այս վերձանումը, որը նա հետագայում ներառեց իր դասագրքում, ինձ համար յուրօրինակ "անցագիր" դարձավ կոնսերվատորիա, որտեղ արդեն գործում էր հայկական ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետը, ուր նա ինձ հրավիրեց որպես ժողովրդական երաժշտության նմուշների վերձանող դասախոս»:¹ Կոնսերվատորիայում կուտակված նյութերը Ա. Փահլևանյանը վերձանում և քննարկում էր ուսանողների ներկայությամբ՝ սովորեցնելով ֆոլկլորային նմուշների հետ աշխատելու բոլոր նրբությունները, հատկապես այն ինչ վերաբերում էր ճշգրիտ նոտագրությանը: Երաժշտագետ Արաքսի Սարյանը գրում է. «... Եթե Ա. Ա. Փահլևանյանի վերձանության կամ ֆոլկլորի դասերն են, ապա ուսանողները տուն են գնում ժողովրդական երգ երգելու իսկական ցանկությամբ...»:² Մ.

¹ Փահլևանյան Ա., «Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի պատմությունից», «Երաժշտական Հայաստան», 2021, N2 (61), էջ 7:

² Սարյան Ա., Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության անխոնջ մշակները, «Երաժշտական Հայաստան», 2008-2009, N4 (31)-N1 (32), էջ 3-4:

Բրուտյանը բարձր գնահատելով Փահլևանյանի մարդկային և մասնագիտական արժանիքները 1992 թվականին նրան է փոխանցում 1988 թվականի Կարինետին կից հիմնված հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության ամբիոնի ղեկավարությունը¹:

Ա. Փահլևանյանն առ այսօր հիշում և կարևորում է իրենց ծանոթությունն ու երկարամյա համատեղ աշխատանքը, որն իր նշանակությամբ շատ կարևոր էր երաժշտագետ-ֆուլկլորագետի ստեղծագործական կյանքում:² Մանկավարժական, գիտահետազոտական, հավաքչական գործունեությունն ծավալող կարինետի ստեղծման առաջին իսկ օրվանից, Ա. Փահլևանյանը Մ. Բրուտյանի հետ միասին իր մասնակցությունն է ունեցել բոլոր աշխատանքներում, ներկա է եղել բոլոր կարևոր իրադարձություններին: Մ. Բրուտյանը կազմակերպում էր գիտարշավներ, ֆուլկլորին նվիրված կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության համագումարներ, ստեղծում գիտաստեղծագործական առնչություններ անվանի երաժշտագետների, ֆուլկլորագետների, բանահավաքների, էպոսագետների հետ: Այդպես կապեր ստեղծվեցին նաև Վլադիմիր Գոշովսկու հետ, որը հիմնականում վերաբերում էր Համընդհանուր կառուցվածքային վերլուծական քարտարանի աշխատանքներին:

Հայտնի է, որ 1955 թվականից, երբ Վ. Գոշովսկին սկսեց ժողովրդական երգերի հավաքչական, ձայնագրման աշխատանքները, արդեն իսկ Անդրկարպատիայի 60 գյուղերից ձայնագրել էր ավելի քան 1600, իսկ Կարպատյան շրջանի հարևան շրջանների գյուղերից մի քանի հարյուրից ավելի երգ: Իսկ 1960-ական թվականներից սկսած գիտնականը հատուկ հետքորթություն էր ցուցաբերել երաժշտագի-

¹ 2019 թ-ից ամբիոնի վարիչ նշանակվեց երաժշտագետ, ֆուլկլորագետ, արվեստագիտության թեկնածու Նունե Աթանասյանը, ով եղել է Ա. Փահլևանյանի ուսանողը:

² Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

տության և ֆոլկլորագիտության մեջ նոր մեթոդների, տեխնոլոգիաների և առաջին հերթին կիրքերնետիկայի նվաճումների հանդեպ, հրապարակելով մի շարք աշխատանքներ, որոնք սկիզբ դրեցին սովետական «կիրքնետիկ էթնոերաժշտագիտության»-ը: Մի շարք հոդվածներում Վ. Գոշովսկին ներկայացնում էր լեզվաբանության և կիրքնետիկայի սկզբունքների հիման վրա գծագրած ժողովրդական երգերի (արևելյան, արևմտյան և հարավային սլավոնների շրջանում տարածված երգեր) վերլուծության մեթոդները և դրանց կիրառման փորձը, առաջարկում ժողովրդական երգերի համակարգման և ցուցակագրման իր սեփական մեթոդը՝ հիմնված մեղեդիական և ժանրային սկզբունքների համադրության վրա, խոսում ֆոլկլորի ուսումնասիրության մեջ սեմիոտիկայի կիրառման հնարավորությունների մասին, առաջարկում ժողովրդական երգերի համապարփակ վերլուծության մեթոդ՝ հիմնված մեղեդու, ռիթմի, հարմոնիայի, կառուցվածքի, տեքստի ուսումնասիրության վրա: Եվ գիտնականի տարիների աշխատանքի արդյունքը եղավ ժողովրդական երգերի վերլուծության և ցուցակագրման կիրքնետիկ համակարգը, որն իր շուրջը համախմբեց ազգությամբ տարբեր գիտնականների, երաժշտագետների, այդ թվում և երիտասարդ երաժշտագետ Ա. Փաիլևանյանին: Իր գաղափարի նշանակության, կարևորության և հեռանկարային լինելու մասին Վ. Գոշովսկին արդեն իսկ տեսականորեն ներկայացրել է 1964 թվականին լույս տեսած «Ֆոլկլոր և կիրքնետիկա» հոդվածում, որի մասին Ռուսական «Երաժշտական հանդես» թերթում/1997/ Միխայիլ Ռոյտերշտեյնն¹ ու Բոլեսլավ Ռաբինովիչը² գրել են. «Ֆոլկլոր և կիրք-

¹Միխայիլ Իոսիֆովիչ Ռոյտերշտեյն (1925) - ռուս կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու:

² Ռաբինովիչ Բոլեսլավ Իսաակովիչ (1930-2010)- ռուս ֆոլկլորագետ-բանահավաք, էթնոերաժշտագետ:

նետիկա» հոդվածների շարքը («Սովետական երաժշտություն» ամսագրում) լուսաբանում էր նրա աշխատանքի տեսությունն ու պրակտիկան. Գոշովսկու ղեկավարությամբ ստեղծված ուկրաինական, հայկական երգերի էլեկտրոնային քարտարանները դեռ երկար կծառայեն գիտությանը: ...Վ. Գոշովսկին ոչ միայն սահմանեց ֆոլկլորագիտական աշխատանքի նոր, ժամանակակից գիտական մակարդակ, այլև մեծ ջանքեր գործադրեց ժամանակակից համակարգչային տեխնիկան ֆոլկլորագիտական աշխատանքի մեջ ներմուծելու համար»:¹

Վ. Գոշովսկու գաղափարի բարձրաձայնումը չսահմանափակվեց միայն գիտական հոդվածներով: 1967 թվականին Մոսկվայում ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միության ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության համամիութենական հանձնաժողովի անդամ, խորհրդային նշանավոր երաժշտագետ և բանահավաք Լև Նիկոլանիչի նախաձեռնությամբ կազմակերպվեց քարտավորման ժողով, որը կարևոր դեր խաղաց քարտավորման գաղափարի զարգացման գործում:²

Միութենական հանրապետություններում երաժշտական և ֆոլկլորային աշխատանքների կազմակերպմանը և համակարգմանը նվիրված նիստում, որը տեղի ունեցավ 1972 թվականի մայիսի 7-12 Վիլնյուսում, ընդունվեց հեռանկարային մի բանաձև, որը կարևոր նշանակություն ունեցավ Խորհրդային Միությունում երաժշտական բանահյուսության քարտավորման, ինչպես նաև «Երաժշտական տեքստերի ալգորիթմական ֆորմալացված վերլուծության մեքենայական ասպեկտները» սեմինարի իրականացման համար:

Այդ բանաձևում նշված էր. «Բյուրոն ընդգծում է այն հիմնա-

¹ Владимир Леонидович Гошовский. "Истории Гитары", с.2.

² Երաժշտական տեքստերի ալգորիթմական ֆորմալիզացված վերլուծության մեքենայական ասպեկտները, Երևան, 1975, էջ 8:

րար և գործնական սկզբունքը, որ գոյություն ունեցող և նոր կազմակերպված ազգային երգերի կատալոգներն աշխատում են խորհրդային երաժշտական ֆոլկլորիստիկայի համար ընդհանուր սկզբունքների և ընդհանուր գիտական մեթոդաբանության հիման վրա»:¹ Այդ իսկ նպատակով պետք էր կազմակերպել նախ սեմինար՝ երիտասարդ բանահավաքներին վերապատրաստելու համար և ստեղծել կատալոգավորման մշտական խումբ, որն էլ միութենական հանրապետությունների ֆոլկլորիստներին պետք է տրամադրեր «տեսական և մեթոդական մշակումներ, ինչպես նաև երաժշտական և վերլուծական քարտեզների նախագծեր»:²

Բայց այս ամենը իրականացավ միայն երկու տար անց, երբ ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի (ԳԱ թղթակից անդամ Ռ. Վ. Զարյանի գլխավորությամբ), Հայաստանի կոմպոզիտորների միության (խորհրդի նախագահ Է. Մ. Միրզոյան, ՄԿԱ բանահյուսական հանձնաժողովի նախագահ Մ. Ա. Բրուսյան) և Երևանի պետական կոնսերվատորիայի (հետազոտական գծով պրոֆեսոր Մ. Վ. Խաչատրյան) կողմից ցուցաբերվեց հետաքրքրություն գաղափարի նկատմամբ:

Վիլնյուսում Գոշովսկու և Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության համամիութենական հանձնաժողովի կողմից կազմակերպված սեմինարին գիտնականը ներկայացնելով իր գաղափարը առաջ քաշեց վերջինիս ունիվերսալության հարցը, ինչպես նաև ծանոթացրեց երաժշտական տեքստերի համընդհանուր կառուցվածքային և վերլուծական կատալոգին: Մեմինարին մասնակիցների թվում էին և Մ. Բրուսյանը, Մ. Մուրադյանն ու Ա. Փահլևանյանը, ովքեր արդեն ծանոթացել էին թե ինչպես է աշխատում քարտը և ինչպիսի

¹ Նույն տեղում, էջ 8-9:

² Նույն տեղում, էջ 9:

ալգորիթմ մշակելու անհրաժեշտություն կա [1]:¹ Եվ այս սեմինարի ժամանակ, ինչպես նշում է Ա. Փահլևանյանը, որոշում է կայացվում քարտերի համապատասխան լինել կամ չլինելը ստուգելու համար ստեղծել անհրաժեշտ խումբ, որն այդ քարտերի միջոցով կքարտավորեր հայկական երաժշտական նմուշներ, կվերլուծեր երգեր և կկատարեր նշումներ:² Եվ Վիլնյուսում կայացած հանդիպումից հետո արդեն սեմինարի նախապատրաստական աշխատանքներն ընթացան երկու ուղղությամբ. առաջինը կապված Վ. Գոշովսկու հետ, որը «... մշակեց երաժշտական բանահյուսության ապագա խորհրդային համընդհանուր քարտարանի տեսական և մեթոդաբանական հիմքերը և վերլուծական քարտեզի նոր տարբերակը (AK-38)»:³ Երկրորդը, կապված Մ. Բրուսյանի հետ, ում շնորհիվ 1974 թվականի հոկտեմբերին ստեղծվեց քարտավորների խումբ, որի ղեկավարն էր ինստիտուտի արդեն կրտսեր գիտաշխատող Ա. Փահլևանյանը: Այս ամենը նոր ընթացք ստացավ այն ժամանակ, երբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Ռուբեն Զարյանի⁴ և փոխտնօրեն Գ. Գյոդակյանի շնորհիվ 1975 թվականին ժամանելով Երևան, փետրվարի 1-ից որպես գիտաշխատող Գոշովսկին մուտք գործեց արվեստի ինստիտուտ՝ սկսելով «Երաժշտական ֆոլկլորի հայկական ունիվերսալ կառուցվածքային-վերլուծական քարտարան»-ի ստեղծման աշխատանքները:

Իսկ 1975 թվականի փետրվարի մեկից մինչև 1976 թ. հուլիսի մեկը ղեկավարեց կոնսերվատորիայի քարտավորման խումբը:

¹ Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

² Նույնը::

³ Երաժշտական տեքստերի ալգորիթմական ֆորմալիզացված վերլուծության մեքենայական ասպեկտները, Երևան, 1975, էջ 9:

⁴ Ռուբեն Վարոսի Զարյան (1909-1994) - խորհրդային գրականագետ, թատերագետ, մանկավարժ: ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1961): Արվեստագիտության դոկտոր (1962), պրոֆեսոր (1963), ՀԽՍՀ ԳԱ թղթակից անդամ (1974):

Չորս հաստատությունների՝ ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության և Երևանի Կառլ Մարքսի անվան պոլիտեխնիկական ինստիտուտի (այժմ Հայաստանի ազգային պոլիտեխնիկական համալսարան) միացյալ աշխատանքի շնորհիվ 1975 թվականին Հայաստանում կոմպոզիտորների միության Դիլիջանի ստեղծագործական տանը տեղի է ունենում մեկ շաբաթ տևողությամբ համամիութենական սեմինար՝ որի ընթացքում կատարված քննարկումներն ու առաջարկներն ուղղված էին վերլուծական քարտի կատարելագործմանը: Սեմինարին ներկա էին և օտարազգի այլ գիտնականներ, որոնք զբաղվում էին քարտավորման հարցերով: 1975 թվականին լույս տեսավ նաև «Երաժշտական տեքստերի ալգորիթմական ֆորմալիզացված վերլուծություն» գիրքը՝ կապված սեմինարի հետ: Գրքում բոլոր մասնակիցների, այդ թվում և հայ երաժշտագետների նյութերի հետ միասին տեղ է գտել նաև Ա. Փահլևանյանի «Օրնամենտալ մեղեդիների մոդելավորում» հոդվածը: Այն ներառված է գրքի երրորդ բաժնում, որտեղ բոլոր աշխատանքները նվիրված են համակարգչի, նրա դերի և արդյունավետ ծրագրի մշակման հիմնախնդիրներին, երաժշտական, ինչպես նաև ավտոմատ նոտագրություններին:

Վերոհիշյալ հոդվածում հեղինակն առաջարկում է զարդարանքներով հարուստ այդ մեղեդիների երաժշտական տեքստերի քարտավորման խմբագրման հնարավոր մոտեցումները և այդ նպատակին հասնելու մեթոդաբանությունը: Մեր զրույցի ժամանակ Ա. Փահլևանյանն անդրադառնալով այս հոդվածին նշեց աշխատանքի նպատակը, այն թե ինչպես պետք է վերլուծել մեխիզմներով հարուստ մեղեդիները, ինչպես օրինակ Կոմիտասի «Ակնա ժողովրդական երգեր»-ի երեսուներկուերրորդական տևողություններով մեղեդիները, որպեսզի դրանք ներմուծվի մեքենայի մեջ:

Նմանօրինակ երաժշտական տեքստերի գիտակցված պարզեցման համար առաջարկված մեթոդաբանության էությունն էլ ըստ հեղինակի ինվարիանտ տարրերի բացահայտման մեջ է, որոնց հիման վրա կստեղծվի քարտավորման մոդելը: Հոդվածում նաև կան նոտային օրինակներ և սխեմաներ, որոնք ավելի պատկերավոր և դյուրընթեռնելի են դարձնում գրավոր տեքստը: Հարկ է նշել, որ այս թեման իր շարունակությունն է գտնում 2018 թվականին լույս տեսած «Հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության արդի խնդիրները» դասագրքի 8-րդ գլուխում, որի վերնագիրն է «Ժողովրդական երգերի և նվագների նոտագրման սկզբունքները»: Բանահավաքական նյութի նոտագրման հարցը հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության առանցքային խնդիրներից է, որը կարելի է ասել միշտ եղել է Ա. Փահլևանյանի ուշադրության կենտրոնում:

Ինչ վերաբերում է քարտավորման աշխատանքներին Ա. Փահլևանյանը մշտապես նշում է վերջինիս բարդությունը, անհրաժեշտությունն ու արդիականությունը, քանի որ կառուցվածքային-վերլուծական քարտավորման ստեղծման արդյունքում ավելի լիարժեք բացահայտվեց հայ ֆուլկլորային նմուշների ժանրային և ինտոնացիոն առանձնահատկությունները, որոնք ըստ երաժշտագետի խիստ տարբերվում են եվրոպական ժողովրդական երգերից: Ցավով է նշում այն, որ միացյալ կատարված այս աշխատանքը, որը տարվում էր երաժշտական-ֆուլկլորային տեքստերի սեզմենտացիայի, վերլուծության և կոդավորման ուղղությամբ ընդհատվեց Վ. Գոշովսկու հիվանդությամբ, այնուհետև՝ մահով [1]:¹ 2018 թվականին լույս տեսած «Հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության արդի խնդիրները» դասագրքի 15-րդ գլուխում, որի վերնագիրն է «Ժամանակակից տեխնիկական

¹ Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

միջոցների կիրառման հնարավորությունները ֆոլկլորագիտության բնագավառում», Ա. Փահլևանյանն անդրադարձ է կատարում Վ. Գոշովսկու գաղափարի իրականացմանը և արդյունավետությանը: «Յուրաքանչյուր նմուշի մասին մեքենային հանձնվող տվյալները կարգավորելու և կոդավորման ալգորիթմը ապահովելու համար հեղինակը մշակել էր հատուկ քարտ, որը բավական բարդ կառուցվածք ուներ և պարունակում էր 140 կետ, որոնց պատասխանները անհրաժեշտ էր տեղադրել այնտեղ, որոշակի կարգով: Դրանք և անձնագրային տվյալներ էին (նյութի անվանումը, ժանրը, ծագման վայրը, գրառման վայրը, երգասացի տվյալները, գրառման ժամանակը և այլն), և վերլուծական. . . Դա ապահովելու էր մեքենայի միջոցով երաժշտագիտական վերլուծական խնդիրներ առաջադրելու և համեմատական ուսումնասիրություններ կատարելու հնարավորությունը»:¹

Մեր զրույցի ընթացքում Ա. Փահլևանյանը խոսելով կատարվող աշխատանքների դադարեցման պատճառների մասին, նշեց Վ. Գոշովսկու գաղափարի արդիականությունը, Հայաստանում ևս մեկ անգամ այն փորձելու և իրականացնելու իր կոչն ուղղված ուսանողներին, որն ըստ երաժշտագետի կարող է լինել շատ խոստումնալից, հատկապես խագագիտության ոլորտում: «Կատալոգի գաղափարը շատ հետաքրքիր է և Հայաստանը կարող է ինքնուրույն անել այդ աշխատանքը . . . : Ֆոլկլորային հսկայական նյութը թույլ չի տալիս հիշողության մեջ տեղավորվել,իսկ այսօրվա համակարգիչների միջոցով կարելի է նույնիսկ կորած խագերի բանալին գտնել, որովհետև մեքենան թույլ է տալիս իր հիշողության մեջ միջնադարյան բազմաթիվ մեղեդիներ դնել և դրանց տարբերակները խմբավորելով հաս-

¹ Փահլևանյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները, Երևան, «Ամբոց Գրուպ», 2018, էջ 163-164:

կանալ թե մեր խազագրության մեջ քանի խազերի համադրությունն ինչ է նշանակում, ինչ մեղեդային դարձվածք ի նկատի ունեն, որովհետև մեր հին խազագրերը ինչպես գիտենք նոտաներ չէն . . . Սա է ամբողջ բարդությունը, որն հասկանալու և սիստեմավորելու համարը համակարգչի ուղեղն այն է ինչ պետք է . . . »:¹

Մենք ևս շատ ենք կարևորում Հայաստանում ևս մեկ անգամ այն փորձելու և իրականացնելու Ա. Փահլևանյանի կոչն ուղղված մեզ՝ ուսանողներիս, երաժշտագետներիս: Վերոնշյալ չորս հաստատությունները և նրանցում գործող մասնագետները, ովքեր ժամանակին աշխատել են քարտավորման ուղղությամբ, մինչ օրս գործում են և կարծում ենք, որ երկար դադարից հետո այսօր էլ կարող ենք միավորվել, ևս մեկ անգամ համախմբվել այս գաղափարի շուրջ՝ արդեն համալրված գերժամանակակից տեխնիկաներով:

Վ. Գոշովսկու գաղափարը, վերջինիս իրականացման համար կատարված բոլոր աշխատանքները, սեմինարները, լույս տեսած հոդվածներն ու գրքերը կարևոր ու նոր իրադարձություն էր խորհրդային երաժշտական ֆոլկլորագիտության-երաժշտագիտության ասպարեզում, որի ականատեսն ու մասնակիցը եղավ նաև Ա. Փահլևանյանը:

Հանգամանքների բերումով էր թե նախախնամության կամոք, չենք կարող ասել, բայց այն, որ Ա. Փահլևանյանը ֆոլկլորագիտական որոնումների խաչողիներում հնարավորություն է ունեցել շփվելու նման գիտնականների, արվեստագետների հետ, ըստ երաժշտագետի արդեն իսկ մեծ փորձառություն է: Լինելով նրանց մի մասնիկը Փահլևանյանը ոչ միայն յուրացրեց և զարգացրեց նրանցից եկած ավանդույթները, այլև մի ամբողջ սերունդ դաստիարակեց և դեռ շարունա-

¹ Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:

կում է դաստիարակել՝ փոխանցելով տարիների ընթացքում ձեռք բերած փորձն ու գիտելիքները:

Օգտագործված գրականություն

1. Հեղինակի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան, 14.05.23:
2. Ասատրյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության նվիրյալը. Զավեն Թագակչյան, Արվեստագիտական հանդես, N1, 2019:
3. Բաղդասարյան Ա., Ալինա Աշոտի Փահլևանյանի Կենսամատենագրությունը, Երևան, «Լիմուշ», 2020, 175 էջ:
4. Բրուտյան Մ., Պատմության էջերից...: «Երաժշտական Հայաստան», 2008-2009: N4 (31)-N1 (32):
5. Երնջալյան Լ., Քրիստափոր Քուշնարյան՝ Արվեստագետը, Արվեստագիտական Հանդես, 2021, N 2 (6), էջ 86-97:
6. Երաժշտական տեքստերի ալգորիթմական ֆորմալիզացված վերլուծության մեթոդայական ասպեկտները, Երևան, 1975, 291 էջ:
7. Կիրակոսյան Ա., Մարգարիտ Բրուտյանի դերը կոնսերվատորիայի գիտական և կրթական համակարգում: «Երաժշտական Հայաստան», 2008-2009, N4 (31)-N1 (32):
8. Հայ երաժշտության հանրագիտարան, Երևան, 2019:
9. Նավոյան Մ., Երաժշտական հայագիտության երախտավորը, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., Երևան, 2003:
10. Սարյան Ա., Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության անխոնջ մշակները, «Երաժշտական Հայաստան», 2008-2009, N4 (31)-N1 (32):
11. Փահլևանյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի ինդիքները, Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2018, 175 էջ:
12. Փահլևանյան Ա., «Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի պատմությունից», «Երաժշտական Հայաստան», 2021, N2 (61):
13. Редькова Е. Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской консерватории. Opera Musicologica научный журнал

Санкт-Петербургской консерватории, 2019, N 3.

14. Якубовская Е. Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории. Музыкаведение, 2009, N 12.
15. Владимир Леонидович Гошовский. «Истории Гитары».
16. Владимир Леонидович Гошовский «Фольклор и Кибернетика». Стр. 74-83. Выпуск №11 (312) 1964.