ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՅՈՒՄՐՈՒ ՄԱՍՆԱՃՅՈՒՂ

Գիտաժողովն անցկացվում է ՀՀ ԿԳՄՍՆ բարձրագույն կրթության և գիտության կոմիտեի ֆինանսավորմամբ՝
25RG-6E161 գիտական թեմայի շրջանակներում:

ԱՓԻՆՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ. ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Միջազգային գիտաժողով
9 հոկտեմբերի 2026թ., Գյումրի

ՉԵԿՈՒՅՈՒՄՆԵՐԻ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹՆԵՐ

2026

SHIRAK CENTER FOR ARMENOLOGICAL STUDIES
GYUMRI BRANCH OF YEREVAN KOMITAS STATE CONSERVATORY

The conference is held with the financial support of the Higher Education and Science Committee of the Ministry of Education, Science, Culture and Sport of the Republic of Armenia, within the framework of scientific project 25RG-6E161

APINIAN READINGS: MODERN FUNDAMENTALS OF TRADITIONAL MUSIC

International Conference
9 october 2026, Gyumri

ABSTRACTS OF PAPERS

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ուլրիխ ՄՈՐԳԵՆՇՏԵՐՆ (Ավստրիա)
Պարկապզուկ. նվագարանի և նվագման տեխնիկայի համեմատական ուսումնասիրության հեռանկարները.....7

Նունե ԱԹԱՆԱՍՅԱՆ (Հայաստան)
Քաղաքային երգարվեստի դրսևորումները Ստեփան Դեմուրյանի ստեղծագործական գործունեությունում.....10

Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ (Հայաստան)
ICTMD-ը և երաժշտություն և փոքրամասնություններ սիմպոզիումը Հայաստանում.....12

Հասմիկ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ (Հայաստան)
Հայ ավանդական երաժշտության առանձնահատկությունները խորհրդային տարիներին.....15

Գայանե ՄԻՐՋՈՅԱՆ (Ավստրիա)
Ռումինական ֆոլկլորը Ջորջե Էնեսկուի երաժշտության մեջ. Ավանդույթ, փոխակերպում և կոմպոզիցիոն մշակում.....19

Ռիտա ԱՂԱՅԱՆ, Հեղինե ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ (Հայաստան)
Բանահյուսական տարրերը Միհայիլ Կոկժաևի «Հիշատակի օրը» (DAY OF MEMORY) ստեղծագործության մեջ.....23

Նվարդ ԵՂՈՅԱՆ (Հայաստան)
Պարկապզուկով նվագները Ջրառատ գյուղի մինչև 1998 թ. Ձայնագրություններում.....28

Անահիտ ՂԱՐԻԲՅԱՆ (Հայաստան)
Դիտարկումներ հայ ժողովրդական պարերի վերաբերյալ /Թարս պարերի երաժշտական բաղադրիչի բնութագրման փորձ/.....32

Լուսինե ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ (Հայաստան)
«Նուբար – Նուբար» ժողովրդական պարերգի դրսևորումները Ղազարոս Սարյանի Սիմֆոնիկ պատկերներում.....38

Նինա ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ (Հայաստան)
Գյումրու ժողովրդական գործիքների նվագախումբը 40 տարեկան է.....42

Էլեն ԿՈՍՔՈՖ (ԱՄՆ)
Համապարփակ համատեքստային ուսումնասիրության մեթոդը արդի էթնոերաժշտագիտության մեջ.....47

Ռուզաննա ԿՈՔՍՈՆ (Նիդերլանդներ)
Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը նոր միջավայրում. մեջբերում և հարմարեցում հարավաֆրիկյան ջազային ստեղծագործության մեջ.....50

Էմմա ԹՈՐԻԿՅԱՆ (Չինաստան)
Թվային տեխնոլոգիաները որպես կամուրջ ավանդույթի, ստեղծագործության և կրթության միջև.....55

Հասմիկ ՄԱՏԻԿՅԱՆ, Արմանուշ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ (Հայաստան)
Նյութական մշակույթի տարրերը Կարսի և Շիրակի ասույթաբանության մեջ. լեզվամշակութային և բանագիտական դիտարկումներ.....58

Ռիտա ՂԱԼԱՅԱՆ, Անի ՀԱԿՈԲՅԱՆ (Հայաստան)
Հայ ավանդական երաժշտության դրսևորումները կոմպոզիտոր Հայկուհի Հակոբյանի վոկալ խմբերգային ստեղծագործություններում.....62

Ստելլա ԴԱՎԹՅԱՆ (Հայաստան)
Համացանցային բանահյուսության ձևավորման և շրջանառության տեսական հիմնադրույթների շուրջ.....66

Անի ԱՍԱՏՐՅԱՆ (Հայաստան)
Հայկական երաժշտական բանահյուսությունը և ազգային ոճի խնդիրը Գ. Տիգրանովի երաժշտագիտական ժառանգության մեջ.....70

Վարդգես ԱԴԱՄՅԱՆ (Հայաստան)
Ժողովրդական պարը Ալեքսանդրապոլ-Լենինականի երաժշտական կյանքում 72

C O N T E N T S

Ulrich MORGENSTERN (Austria)
The parkapzuk - perspectives for a comparative study of the instrument and its playing techniques 7

Nune ATANASYAN (Armenia)
Manifestations of Urban Song Art in the Creative Activity of Stepan Demuryan.....10

Tatevik Shakhkulyan (Armenia)
ICTMD and the music and minorities symposium in Armenia.....12

Hasmik HARUTYUNYAN (Armenia)
Features of Armenian folk music in the Soviet Period.....15

Gayane MIRZOYAN (Austria)
Romanian folklore in the music of George Enescu: tradition, transformation, and compositional elaboration 19

Rita AGHAYAN, Heghine KHACHATRYAN (Armenia)
Folkloric elements in Mikhail Kokzhaev's DAY OF MEMORY.....23

Nvard YEGHOYAN (Armenia)
Bagpipe performances in the sound recordings of Jrarat Village up to 1998.....28

Anahit GHARIBYAN (Armenia)
Observations on Armenian folk dances An Attempt to Characterize the Musical Component of Reverse (Tars) Dances……..32

Lusine HARUTYUNYAN (Armenia)
Manifestations of the folk dance-song "Nubar–Nubar" in Ghazaros Saryan's Symphonic Pictures……38

Nina HAYRAPETYAN (Armenia)
The Gyumri Folk Instruments Orchestra turns 40……42

Ellen KOSKOFF (USA)
The method of comprehensive contextual study in modern ethnomusicology…47

Rouzanna COXSON (Netherlands)
Armenian folk music in a new setting: quoting and adapting in South African jazz composition 50

Emma TORIKYAN (China)
Digital technologies as a Bridge between tradition, creativity, and education 55

Hasmik MATIKYAN, Armanush VARDANYAN (Armenia)
Material Culture Elements in the Proverbs and Idiomatic Expressions of Kars and Shirak: Linguo-cultural and Folkloristic Perspectives……58

Rita AGHAYAN, Ani HAKOBYAN (Armenia)
Manifestations of Armenian traditional Music in the Vocal-Choral works of composer Haykuhi Hakobyan 62

Stella DAVTYAN (Armenia)
On the Theoretical Foundations of the Formation and Circulation of Digital Folklore.....66

Ani ASATRYAN (Armenia)
Armenian musical folklore and the problem of national style in G. Tigranov's musicological legacy……70

Vardges ADAMYAN (Armenia)
Folk Dance in the musical life of Alexandrapol-Leninakan……72

Ուլրիխ ՄՈՐԳԵՆՇՏԵՐՆ (Ավստրիա)
Վիեննայի երաժշտության և կատարողական արվեստի համալսարան

ՊԱՐԿԱՊԶՈՒԿ. ՆՎԱԳԱՐԱՆԻ ԵՎ ՆՎԱԳՄԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Պարկապզուկը 20-րդ դարի Հայաստանի գերիշխող պարկապզուկային նվագարանն էր: Այն պատկանում է առանց դրոնի (զուռի) կրկնակի եղեգնափողով պարկապզուկների խմբին, որտեղ կանեփի/եղեգնյա երկու փողերը ֆիքսված են փայտե լծի (յոկի) մեջ և ավարտվում են տավարի եղջյուրով: Այս հատկանիշներով պարկապզուկը նման է Վրաստանի Աջարիայի շրջանի չիբոնիին: Նմանատիպ նվագարաններ հայտնի են նաև Էգեյան կղզիներից, Վոլգայի ավազանից, ինչպես նաև Նախիջևանից (թուլում-զուռնա): Թուրքիայի Սևծովյան տարածաշրջանում հայերի (համշենահայեր) և վրացիների (լազեր) սերունդները, իսկ նախկինում նաև պոնտացի հույները, նվագում են փայտե ձայնացրիչներով (զանգակներով) նմանատիպ նվագարաններ:

Պարկապզուկն ունի լիովին զուգահեռ մատանցքեր (5+5, ավելի հազվադեպ՝ 6+6): Հաճախ նման նվագարանները (ինչպես նաև Հյուսիսային Աֆրիկայի ու Իրանի պարկապզուկներն ու կրկնակի եղեգնափողերը, ինչպես նաև թուլում-զուռնան) նվագում են խիստ ունիսոնով՝ մատանցքերի զույգերի զուգահեռ մատնադրմամբ (ֆինգերինգով): Արևելյան սևծովյան ափամերձ շրջանի ավանդույթում թուլումը (tulum/touloum) երբեմն նվագում են անցքերի զույգերի առանձին/մեկական մատնադրմամբ. ինչպես ցույց է տվել Քրիստիան Ահրենսը, թուլում նվագողներն այս տեխնիկական օգտագործում են կարճ կամ ավելի երկար տևողության երկձայնային (դիֆոնիկ) էֆեկտներ ստանալու համար՝ ընդհուպ մինչև երկարաձգված վերին դրոն: Թե՛ հայ, թե՛ ժամանակակից համշենցի և լազ պարկապզուկահարները երբեմն մոմով փակում են փողերից մեկի

վերին երկու մատանցքերը, ինչը լրիվ զուգահեռ (5+5) դասավորությամբ նվագարանը վերածում է կիսազուգահեռ (5+3) դասավորության: Այդպիսի նվագարանների համար, ինչպիսիք են վրացական գուդաստվիրին (6+3) և չիբոնին (5+3), բազմաձայն (պոլիֆոնիկ) հյուսվածքը բնական և նույնիսկ անխուսափելի նվագաոճ է:

Դատելով նախավերածննդյան շրջանի չորս երաժիշտների առկա ձայնագրություններից՝ պարկապզուկահարները երբեմն օգտագործում են մի տեխնիկա, որը քիչ հայտնի է (կամ նույնիսկ անհայտ) նշված բոլոր մյուս շրջաններում. միայն վերին երկու անցքերի զույգերն են միաժամանակ ծածկվում վերևի հարթակի ցուցամատով և միջնամատով: Յուրաքանչյուր փողի երրորդ անցքը ծածկվում է համապատասխան մատնեմատի ծայրով: Նմանապես, չորրորդ անցքերի զույգը կարող է ծածկվել առանձին: Երբեմն փողերից մեկի ստորին մեկ, երկու կամ երեք անցքերը կարող են բաց թողնվել՝ ապահովելով հաստատուն տոնիկային դրոն (բասային ձայնառություն) երեք մակարդակներում, նույնիսկ մեկ ստեղծագործության շրջանակում:

Ինչպես նկարագրված նվագային բոլոր տեխնիկաները, տոնային այսպիսի փոփոխությունները նույնպես արժանի են ընդլայնված համեմատական ուսումնասիրության:

Ulrich MORGENSTERN (Austria)
University of Music and Performing Arts Vienna

THE PARKAPZUK - PERSPECTIVES FOR A COMPARATIVE STUDY OF THE INSTRUMENT AND ITS PLAYING TECHNIQUE

The *parkapzuk* was the dominating bagpipe in 20th-century Armenia. It belongs to the group of drone-less double-chanter bagpipes, with both cane pipes fixed in a wooden yoke, ending in a cow horn. The

parkapzuk shares these characteristics with the *chiboni* of the Georgian region of Achara. Similar instruments are known, the Aegean islands and in the Volga Basin, and also from Nakhichevan (*tulum-zurna*). In the Black-sea region of Turkey, the descendants of Armenians (Hemshin) and Georgians (Laz) and formerly the Pontic Greeks play similar instruments with wooden bells.

The *parkapzuk* has full-parallel finger holes (5+5, more rarely: 6+6). Very often such instruments (and also bagpipes and double reedpipes of North Africa and Iran, as well as the *tulum-zurna*) are played in strict unison – with parallel fingering of the hole-pairs. In the tradition of the Eastern Black Sea Coast the *tulum*/ *touloum* is sometimes played with single-fingering of the hole-pairs: As Christian Ahrens has shown, *touloum* players use this technique to include or diphonic effects of shorter or longer duration, up to an extended upper drone. Both Armenian and contemporary Hemshin and Laz bagpipers sometimes close the upper two finger holes of one pipe with wax – which turns an instrument with full (5+5) in one with half-parallel arrangement (5+3). For such instruments, like the Georgian *gudastviri* (6+3) and *chiboni* (5+3), polyphonic texture is the natural and even inevitable playing style.

Judging by the available recordings from four pre-revival musicians, *parkapzuk* players sometimes use a technique, less knon (or even unknown) in all other regions mentioned: Only the upper two hole-pairs are covered simultaneously with the index and the middle finger of the upper hand. The third hole of each pipe is covered by the tip of the corresponding ring finger. Similarily, the fourth hole pair can be covered separately. Sometimes, one, two or three lower wholes of one pipe can be left open – providing a constant tonic drone on three levels, even in one piece.

As all playing techniques described, this kind of tonal shifts deserves an extended comparative study.

Նունե ԱԹԱՆԱՍՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԴՐՍԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՍՏԵՓԱՆ ԴԵՄՈՒՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Հաղորդումը նվիրված է հայ քաղաքային մշակույթի դրսևորումներին, որոնք ձևավորվելով և զարգանալով XIX դ. զգալի տեղ են գրավել Ստեփան Դեմուրյանի բանահավաքչական գործունեության մեջ: Դրանք առաջին անգամ Դեմուրյանը հրատարակել է դեռևս 1907 թ. «Քնար» ձայնագրյալ ժողովածուում: Այն իր տեսակի մեջ առաջիններից էր. մինչ այդ երգերի ժողովածուները հրատարակվում էին միայն տեքստային տարբերակով: Ժողովածուում ներառված են երգեր՝ գրված Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Հովհաննես Հովհաննիսյանի, Ղազարոս Աղայանի, Սմբատ Շահազիզի, Ռաֆայել Պատկանյանի, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի, Ղևոնդ Ալիշանի, Պետրոս Դուրյանի և ուրիշների տեքստերով: Քաղաքային երգեր հանդիպում ենք ինչպես Դեմուրյանի արխիվում, այնպես էլ Ա. Սարյանի «Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր» ժողովածուում՝ պահպանված Դեմուրյանի անունով: Այս երևույթը վկայում է, որ քաղաքային երգամշակույթը բարձր արժևորվել, գրառվել ու պահպանվել է Ստեփան Դեմուրյանի կողմից, որը նաև բազմիցս հանդես է եկել այդ երգերի կատարմամբ տարբեր բեմահարթակներում:

Դեմուրյանի ստեղծագործական միտքը նույնպես հիմնականում ուղղված էր երգ-ռոմանս ժանրին: XX դարասկզբում նման երգեր կամ, ինչպես ընդունված էր ասել, կենցաղային երգ-ռոմանսներ հորինող կոմպոզիտորների թիվը մեծ էր՝ Է. Բաղդասարյան, Ա. Մայիլյան, Դ. Ղազարյան, Ե. Սարդարյան և ուրիշներ:

Հայ կենցաղային երգ-ռոմանսների երաժշտական լեզվի արմատները հիմնականում խորանում են հայ քաղաքային փոլկորի

մեջ, իսկ բովանդակության հիմքերը մնում են ժամանակի հոռետեսական, թախծալի ու վշտաբեկ տրամադրությունները:

Դեմուրյանի ստեղծագործության մեջ կենցաղային երգ-ռոմանսի ժանրին փոխարինելու եկավ խորհրդային տարիներին արդիական՝ մասսայական երգի ժանրը: Ժամանակի հետ համընթաց քայլելը, իր ժամանակաշրջանի տրա-մադրություններին արձագանքելը հայ ստեղծագործողներից շատերին էր բնորոշ եղել, դրանց թվում էր նաև Ստեփան Դեմուրյանը:

Nune ATANASYAN (Armenia)
Yerevan Komitas State Conservatory

MANIFESTATIONS OF URBAN SONG ART IN THE CREATIVE ACTIVITY OF STEPAN DEMURYAN

The article is dedicated to the manifestations of Armenian urban culture, which emerged and developed during the 19th century and occupied a significant place in the folklore-collecting activities of Stepan Demuryan. These works were first published by Demuryan in 1907 in the musical collection "Knar" (The Lyre). This collection was one of the first of its kind; prior to its release, songbooks were published strictly in text-only formats. The volume includes songs set to the poetry of Hovhannes Tumanyan, Avetik Isahakyan, Hovhannes Hovhannisyan, Ghazaros Aghayan, Smbat Shahaziz, Raphael Patkanian, Mkrtich Peshiktashlian, Ghevond Alishan, Petros Duryan, and others. Urban songs are found both in Demuryan's personal archive and in A. Saryan's collection "Selected Armenian Urban Folk Songs", preserved under Demuryan's name. This phenomenon demonstrates that urban song culture was highly valued, transcribed, and preserved by Stepan Demuryan, who also frequently performed these songs on various concert stages.Demuryan's creative thought was also primarily directed toward the song-romance genre. At

the beginning of the 20th century, there was a substantial number of composers who wrote such songs—or, as they were commonly known, domestic (everyday) song-romances - including E. Baghdasaryan, A. Mailyan, D. Ghazaryan, E. Sardaryan, and others. The roots of the musical language of Armenian domestic song-romances are deeply embedded in Armenian urban folklore, while their thematic foundations reflect the pessimistic, melancholic, and sorrowful moods of the era. In Demuryan's oeuvre, the domestic song-romance genre was eventually succeeded by the mass song genre, which became highly relevant during the Soviet years. Moving in step with the times and responding to the prevailing moods of the era was characteristic of many Armenian creators, among whom was Stepan Demuryan.

Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա,
Արվեստի ինստիտուտ

ICTMD-Ը և ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՓՈՔՐԱՄԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՍԻՄՊՈԶԻՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Զեկուցումը նվիրված է Երաժշտության և պարի ավանդույթների միջազգային խորհրդի (ICTMD) գործունեությանը, դրա՝ Երաժշտություն և փոքրամասնություններ հետազոտական խմբին և 2026 թվականի սեպտեմբերին Երևանում անցկացված 13-րդ միջազգային սիմպոզիումին: Մասնավորապես անդրադարձ է կատարվում գիտական և մշակութային ծրագրերին, ինչպես նաև Հայաստանի համար դրա նշանակությանը:

ICTMD-ը երաժշտության և պարի ավանդույթների ուսումնասիրմամբ զբաղվող միջազգային գիտական կազմակերպություն է, որը միավորում է մոտ 130 երկրներից երաժշտագետների, ազգագրագետների, պարագետների, մշակութային հետազոտողների և հարակից ոլորտների մասնագետների: Կազմակերպությունն ունի առանձին հետազոտական խմբեր, որոնք տարբեր թեմատիկ ուղղություններով միջազգային մասնագիտական համագործակցության և գիտական քննարկումների հնարավորություն են տալիս: Երաժշտություն և փոքրամասնություններ հետազոտական խումբը հետազոտում է մարգինալացված և փոքրամասնություն հանդիսացող համայնքների երաժշտական ու պարային մշակույթները՝ անդրադառնալով նաև մարգինալացման, տեղահանության, միգրացիայի և սփյուռքիան պայմաններում ձևավորվող մշակութային գործընթացներին:

2026 թվականի սեպտեմբերի 7–12-ը Երևանում տեղի ունեցած 13-րդ սիմպոզիումը ICTMD առաջին միջազգային միջոցառումն էր Հայաստանում: Այն համատեղ կազմակերպեցին Արվեստի ինստիտուտը, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան և Կայթ մշակութային հանգույցը: Սիմպոզիումին մասնակցեցին շուրջ 90 մասնագետներ մոտ 35 երկրներից:

Զեկուցման ընթացքում կներկայացվեն սիմպոզիումի հիմնական գիտական թեմաները, մշակութային ծրագրերը, աշխատաբանները: Կքննարկվեն արդեն կայացած և ծրագրվող միջազգային համագործակցությունների հեռանկարները:

Tatevik SHAKHKULYAN (Armenia)
Yerevan Komitas State Conservatory

ICTMD AND THE MUSIC AND MINORITIES SYMPOSIUM IN ARMENIA

This presentation focuses on the activities of the **International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD)**, its **Music and**

Minorities Study Group, and the **13th International Symposium** held in Yerevan in September 2026. Particular attention is given to the symposium's academic and cultural programs, as well as to its significance for Armenia.

ICTMD is an international scholarly organization dedicated to the study of traditions of music and dance, bringing together musicologists, ethnomusicologists, dance scholars, cultural researchers, and specialists from related fields from around 130 countries. The organization has a number of Study Groups that provide opportunities for international professional collaboration and scholarly exchange in different thematic areas. The Music and Minorities Study Group focuses on the musical and dance practices of marginalized and minority communities, examining the ways in which music and dance are shaped by processes of marginalization, displacement, migration, and diaspora.

Held in Yerevan from **7 to 12 September 2026**, the 13th Symposium was the **first international ICTMD event held in Armenia.** It was jointly organized by the **Institute of Arts, the Yerevan Komitas State Conservatory, and Kayt Cultural Hub**. Around **90 scholars and researchers from approximately 35 countries** participated in the symposium.

The presentation will introduce the main scholarly themes of the symposium, as well as its cultural program and workshops. It will also consider the prospects for international collaborations that have already emerged from the symposium, as well as those currently being planned.

Համլիկ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ
Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ

Հայ ավանդական երաժշտությունը խորհրդային տարիներին հայտնվեց այն չափորոշիչների համատեքստում, որոնք հատուկ սահմանվել էին Խորհրդային Միության գրեթե բոլոր ժողովուրդների համար: Սոցիալիստական գաղափարախոսության հիմքի վրա հաստատված նոր մշակութային քաղաքականությունը պարտադրում էր այդ ժողովուրդներին վեր կանգնել ավանդական կաղապարներից և ստեղծել ավելի բարձր մակարդակ սահմանող ստեղծագործություններ: Բնականաբար, դա պետք է կատարեին պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ, որոնք տիրապետում էին արևմտյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության կարևոր առանձնահատկություններին:

Այդպիսով՝ հայ ավանդական երաժշտությունը՝ ժողովրդական երգն ու նվագը, աշուղական ու սազանդարական երաժշտությունը հայտնվեցին բավական բարդ իրադրության մեջ: Նշենք, որ դրանց մեծ մասը վերաբերում էր երաժշտախմբերին և անհատ կատարողներին: Այստեղ գերակշռում են 3-5 անդամներ ունեցող սազանդարների, զուռնաչիների կամ դուդուկահարների կատարումները՝ դամի և հետերոֆոնիայի դրսևորումներով:

Անշուշտ, **ժողովրդական** մոնոդիկ երգը մնաց ժողովրդի հիշողության մեջ և դարձավ էթնոերաժշտագետների ու բանագետների գիտական ուսումնասիրությունների առարկա, սակայն հանրային լսարանի համար նորաստեղծ ավանդական նվագարաններից կազմված նվագախմբերի նվագացանկում և երգացանկում այդ երգը վերակերպավորվեց եվրոպական ավանդույթի բազմաձայն կերտվածքի մեջ:

Ահա այս բավական խառնածին ժամանակշրջանում ասպարեզ եկան հայ անվանի երաժիշտներ, որոնք հայ ավանդական երաժշտության նորարարական, այսպես կոչված արդիական հնչողությունն ուղղորդեցին մի հունով, որը լիարժեք հնարավորություն էր ընձեռում բնօրինակ նմուշների թեև **բազմաձայն**, բայց և անխաթար գոյակցությանը: Առաջնորդվելով նոր և առաջատար համարվող երաժշտական աշխարհայացքով, չափանիշներով ու մասնագիտական գործունեություն ծավալելով երաժշտական տարբեր կրթօջախներում՝ նրանք աստիճանաբար ստվերում թողեցին ազգային նվագարանների բնիկ առանձնահատկությունները՝ հարմարվելով ժամանակակից ունկնդրի ու բեմի պահանջներին: Իսկ բնիկ ավանդական երաժշտությունը՝ որպես ցածր վարկանիշային, արևելյան ճաշակի ու մտածողության արդյունք, պահպանվեց միայն հեռավոր բնակավայրերի տարեցների շրջանում ու հիշողություններում:

Այսօր առկա է այլ միտում՝ մասնագետները փորձում են վերադարձնել կատարողական տեխնիկայի ավանդական որոշ հմտություններն ու մեկտեղել արևելյանն ու արևմտյանը: Այսուհանդերձ, դժվար է անտեսել նաև ավանդական երաժշտության զարգացման խորհրդային փորձի դրական կողմը, որի շնորհիվ մասնագետներն ու հասարակության լայն շերտերը հնարավորություն ստացան առավել համակողմանի հաղորդակցվելու եվրոպական (դասական) երաժշտական մշակույթի տարբեր ոլորտներին: Տարիներ անց ձևավորվեց նաև ավանդական կենսակերպից ինչ-ինչ պատճառներով դուրս մղված մշակութային ժառանգության վերարժևորման, պահպանման, վերականգնման ու զարգացման գործընթացը, որը շարունակվում է նաև մեր ժամանակներում:

Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՄՄՆ բարձրագույն կրթության և գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ №25RG-6E161 գիտական թեմայի շրջանակներում:

Hasmik HARUTYUNYAN (Armenia)
Shirak Center for Armenological Studies
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

FEATURES OF ARMENIAN FOLK MUSIC IN THE SOVIET PERIOD

During the Soviet years, Armenian traditional music emerged within the context of standards specifically defined for nearly all peoples of the Soviet Union. The new cultural policy, established on the foundation of socialist ideology, compelled these nations to transcend traditional molds and create works that set a "higher level" of artistry. Naturally, this task was to be carried out by professional musicians who mastered the essential characteristics of Western professional music.

Thus, Armenian traditional music - comprising folk song and instrumental music, as well as the ashugh and sazandar traditions - found itself in a rather complex situation. It should be noted that the majority of these [recordings/materials] pertained to musical ensembles and individual performers. Dominating this sphere were performances by sazandars, zurnachis, or duduk players in groups of 3–5 members, featuring manifestations of dam (drone) and heterophony.To be sure, monodic folk song remained in the people's memory and became an object of scientific study for ethnomusicologists and folklorists; however, for the public audience, within the repertoire of newly formed orchestras of traditional instruments, these songs were reshaped into the polyphonic structures of the European tradition.

It was during this highly hybrid period that renowned Armenian musicians emerged, steering the innovative, so-called "modern" sound of Armenian traditional music into a channel that allowed for the coexistence of original specimens within a polyphonic - yet ostensibly intact-framework. Guided by a musical worldview and standards considered new and progressive, and through their professional activities

in various educational institutions, they gradually overshadowed the indigenous characteristics of national instruments to adapt to the demands of the modern audience and the stage. Meanwhile, authentic traditional music - dismissed as a low-status product of "Oriental" taste and mindset - survived only among the elderly and in the memories of remote settlements.

Today, a different trend is emerging: specialists are attempting to restore certain traditional performance skills while integrating Eastern and Western elements. Nevertheless, it is difficult to ignore the positive aspects of the Soviet experience in the development of traditional music, through which professionals and the wider public gained the opportunity to engage more comprehensively with various spheres of European (classical) musical culture. Years later, a process of re-evaluating, preserving, restoring, and developing the cultural heritage—which for various reasons had been displaced from the traditional way of life—was formed, a process that continues into our own times.

This work was supported by the Science Committee of Republik of Armenia (Research project №25RG-6E161)

Գայանե ՄԻՐՋՈՅԱՆ (Ավստրիա)
Վիեննայի երաժշտության և կատարողական արվեստի համալսարան

ՌՈՒՄԻՆԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԸ ՋՈՐՋԵ ԷՆԵՍԿՈՒԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ, ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄ և ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՄՇԱԿՈՒՄ

20-րդ դարի նշանավոր ռումինացի կոմպոզիտոր Ջորջե Էնեսկուն (1881–1955) միջազգային ասպարեզում առավելապես հայտնի էր որպես ականավոր ջութակահար: Սակայն նա իրեն նախևառաջ համարում էր կոմպոզիտոր: Ջութակահարի, դիրիժորի, մանկավարժի, մշակութային գործչի և իմպրեսարիոյի նրա բազմակողմանի գործունեությունը թույլ չէր տալիս լիարժեքորեն նվիրվել սեփական ստեղծագործությանը: Այնուամենայնիվ Էնեսկուն, թողել է նշանակալի երաժշտական ժառանգություն և ձևավորել ինքնատիպ երաժշտական մտածողություն, որի կարևոր բաղադրիչներից մեկը ռումինական ֆոլկլորի և արևմտաեվրոպական ակադեմիական երաժշտության ավանդույթների համադրումն էր: Այս մոտեցումը հատկապես հստակ է դրսևորվել նրա № 3 ջութակի և դաշնամուրի սոնատում (լյա մինոր, op. 25, 1926, «dans le caractère populaire roumain»), ինչպես նաև «Impressions d'enfance» սյուիտում («Մանկության տպավորություններ», op. 28, 1940): Թեև երկու ստեղծագործություններն էլ կապված են ռումինական ժողովրդական երաժշտական ավանդույթի հետ, Էնեսկուն չի դիմել մեղեդիների կրկնօրինակմանը կամ դրանց ուղիղ մեջբերմանը: Ֆոլկլորային տարրերը վերամիաստավորվել են և ենթարկվել մեղեդային, ռիթմիկ ու հարմոնիկ փոխակերպումների՝ միաձուլվելով հեղինակի անհատական կոմպոզիցիոն լեզվի հետ: 2 № 3 սոնատում ֆոլկլորային բնույթը ձևավորվել է հատկապես ջութակի կատարողական լեզվի միջոցով: Էնեսկուն օգտագործել է ռումինական և գնչուական կատարողական ավանդույթների հետ առնչվող հնարքներ՝ աղեղի տարբեր տեխնիկաներ, մելիզմներ և հնչերանգային առանձնահատկություններ:

Միաժամանակ ստեղծագործության մեջ նկատելի են քրոմատիկ և քառորդտոնային տարրեր, ինչպես նաև ռիթմիկ ու հարմոնիկ շերտավորումներ: Այսպիսով, ժողովրդական երաժշտության ազդեցությունն այստեղ արտահայտվել է ոչ թե կոնկրետ մեղեդու վերարտադրմամբ, այլ կատարողական և կոմպոզիցիոն մտածողության մակարդակում: Ֆոլկլորային հնչողության ձևավորման գործում դաշնամուրն այստեղ ունի իր ուրույն դերը: Արագ կրկնվող հնչյունների, գլիսանդոների և այլ տեխնիկական հնարքների միջոցով գործիքը որոշ հատվածներում հիշեցնում է ցիմբալի հնչողությունը: Արդյունքում ժողովրդական երաժշտական միջավայրին բնորոշ ձայնային պատկերները ինտեգրվում են սոնատի ընդհանուր հնչերանգային կառուցվածքի մեջ: «Impressions d'enfance» սյուիտում ֆոլկլորի կիրառությունն ունի նաև ինքնակենսագրական նշանակություն: Ստեղծագործության առանձին մասերի կերպարային և հնչերանգային բազմազանության միջոցով Էնեսկուն անդրադարձել է մանկության երաժշտական միջավայրի և ձայների հիշողություններին (թռչնի ծլվլոց, կկվով ժամացույց, ծղրիդի ձայներ): Այստեղ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցրել ռումինական գնչու ջութակահարների կատարողական ոճը: Նրա երաժշտական մտածողության մեջ կարևոր նշանակություն են ունեցել գնչուական երաժշտական ավանդույթին բնորոշ որոշ ձայնաշարային, մեղեդային և ռիթմիկ առանձնահատկություններ: Այսպես կոչված «գնչուական ձայնաշարերին» բնորոշ մեծացրած սեկունդաները և կիսատոնային անսպասելի անցումները ստեղծում են յուրահատուկ հնչերանգային արտահայտչականություն: Դրան զուգահեռ՝ անկանոն շեշտադրումները և ասիմետրիկ ռիթմիկ պատկերները կապված են ռումինական պարային ավանդույթի հետ: Հատկանշական է, որ այդ ռիթմիկ սկզբունքները Էնեսկուի կողմից կիրառվել են ոչ միայն պարային բնույթի հատվածներում, այլև քնարական դրվագներում՝ ընդլայնելով դրանց արտահայտչական հնարավորությունները և ստեղծելով իմպրովիզացիոն տպավորություն: Այսպիսով, Էնեսկուի ստեղծագործություններում ռումինական ֆոլկլորը հանդես է գալիս ոչ թե

որպես արտաքին զարդարանք կամ զուտ հուզական արտահայտչամիջոց, այլ որպես կոմպոզիցիոն մտածողություն ձևավորող գործոն: Ժողովրդական երաժշտության մեղեդային, ռիթմիկ, հնչերանգային և կատարողական առանձնահատկությունները վերափոխվել են անհատական երաժշտական լեզվի շրջանակում և ստացել նոր գեղարվեստական նշանակություն: Այդ կերպ Էնեսկուն ստեղծել է կապ ռումինական և բալկանյան երաժշտական ավանդույթների ու եվրոպական ակադեմիական երաժշտության միջև՝ ֆոլկլորը դարձնելով իր կոմպոզիտորական ինքնության կարևոր բաղադրիչ:

Gayane MIRZOYAN (Austria)
University of Music and Performing Arts Vienna

ROMANIAN FOLKLORE IN THE MUSIC OF GEORGE ENESCU: TRADITION, TRANSFORMATION, AND COMPOSITIONAL ELABORATION

The prominent 20th-century Romanian composer George Enescu (1881–1955) was primarily known on the international stage as an exceptional violinist. However, he considered himself first and foremost a composer. His multifaceted activities as a violinist, conductor, educator, cultural figure, and impresario did not allow him to dedicate himself fully to his own creative work. Nevertheless, Enescu left behind a significant musical heritage and forged an original musical mindset, one of the key components of which was the synthesis of Romanian folklore with Western European academic music traditions.

This approach is particularly evident in his Violin Sonata No. 3 in A minor, op. 25 (1926, *dans le caractère populaire roumain*), as well as in the suite *Impressions d'enfance* ("Impressions of Childhood," op. 28, 1940). Although both works are connected to Romanian traditional folk music, Enescu did not resort to the duplication or direct quotation of melodies. Folklore elements were reinterpreted and subjected to melodic,

rhythmic, and harmonic transformations, fusing seamlessly with the composer's individual compositional language.

In Sonata No. 3, the folkloric character is shaped primarily through the violin's performance idiom. Enescu employed techniques associated with Romanian and Romani performance traditions, including diverse bow techniques, embellishments, and specific timbral nuances. Concurrently, the work features chromatic and quarter-tone elements, alongside rhythmic and harmonic layering. Thus, the influence of folk music is expressed here not through the reproduction of a specific melody, but at the level of performance and compositional thinking.

The piano plays a distinctive role in shaping this folkloric sonic landscape. Through rapidly repeated notes, glissandos, and other technical devices, the instrument evokes the timbre of the cimbalom in certain passages. As a result, sound imagery characteristic of the folk music environment is integrated into the sonata's overall tonal architecture.

In the suite *Impressions d'enfance*, the use of folklore also carries an autobiographical significance. Through the diverse imagery and tonal coloring of the individual movements, Enescu engaged with memories of the musical environment and sounds of his childhood (such as birdsong, a cuckoo clock, and cricket sounds). A special place is occupied here by the performance style of Romani folk violinists. Certain scale, melodic, and rhythmic features characteristic of the Romani musical tradition played a crucial role in his musical thinking. The augmented seconds and unexpected semitonal shifts typical of so-called "Gypsy scales" generate a unique timbral expressiveness. Concurrently, irregular accentuations and asymmetric rhythmic patterns are linked to the Romanian dance tradition. Notably, Enescu applied these rhythmic principles not only in dance-character sections but also in lyrical episodes, thereby expanding their expressive possibilities and creating an improvisatory impression.

Consequently, in Enescu's works, Romanian folklore functions not merely as external ornamentation or a purely emotional expressive device, but as a foundational factor shaping his compositional mindset.

The melodic, rhythmic, timbral, and performance characteristics of folk music were transmuted within the framework of an individual musical language and acquired new artistic significance. In this manner, Enescu established a vital link between Romanian and Balkan musical traditions and European academic music, cementing folklore as an essential component of his compositional identity.

Ռիտա ԱՂԱՅԱՆ, Հեղինե ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՏԱՐՐԵՐԸ ՄԻԽԱՅԻԼ ԿՈԿԺԱԵՎԻ «ՀԻՇԱՏԱԿԻ ՕՐԸ» (DAY OF MEMORY) ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Տեսական երաժշտագիտությանը հայտնի «տեղաշարժվող ինտոնացիոն բանաձև» (Мигрирующие интонационные формулы) եզրույթը (հեղ.՝ Մարկ Արանովսկի) կիրառվում է կայուն ինտոնացիոն միավորները բնորոշելու համար, որոնք պահպանում են իրենց իմաստային միջուկը և «տեղափոխվում» են դարաշրջանից դարաշրջան, տեքստից տեքստ՝ հիմնականում չկորցնելով իրենց ասոցիատիվ նշանակությունը: Կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ֆոլկլորային ինտոնացիան, որպես թեմաթիկ տարր և մշակութային ու ժանրային հիշողության կրող, կարող է պահպանել իր ճանաչելիությունը, միաժամանակ ենթարկվելով կոմպոզիտորի թեմատիկ վերաիմաստավորումների ազդակ:

Ձեկուցման մեջ դիտարկվում են հայ կոմպոզիտորական դպրոցի նշանավոր ներկայացուցիչ, պրոֆեսոր, կոմպոզիտոր Մի-

խայիլ Կոկժաևի «Հիշատակի օրը» ստեղծագործության տեղաշարժվող ինտոնացիոն բանաձևերի տարբեր դրսևորումները, առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնելով բանահյուսական ինտոնացիոն դարձվածքների վերաիմաստավորման առանձնահատկություններին: Ստեղծագործության գեղարվեստական մտահղացման հիմքում 1988 թ. ավերիչ երկրաշարժի հետևանքով առաջացած հույզերն են՝ ստեղծելով կոմպոզիտորի հիշողությունների մանրանկարչական պատկերներից հյուսված, չափազանց տպավորիչ երաժշտական խճանկար. ծնունդ ու կործանում, աղետ ու վիշտ, չարագուշակ ճակատագիր և ապավինում հավատքին, աղոթք և լաց:

Տեղաշարժվող ինտոնացիոն բանաձևերի դիտարկումը թույլ է տալիս բացահայտել Կոկժաևի ստեղծագործության տարբեր հատվածներում գործող ինտոնացիոն դարձվածքների փոխկապակցվածությունը, մասնավորապես՝ հարցական և ողբերգական ինտոնացիաներ, եկեղեցական զանգի և ժամացույցի հարվածների հնչյունային ազդանշաններ, աղոթքի և խնդրանքի ինտոնացիաներ, վալսային և հովվերգական դարձվածքներ, լակրիմոզայի բնույթ ունեցող երաժշտական արտահայտություններ, ինչպես նաև ժողովրդական պարեղանակի ոճավորում:

Առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվում այն հատվածին, որտեղ կոմպոզիտորը դիմում է ժողովրդական ինտոնացիաների՝ ոչ թե որևէ կոնկրետ ժողովրդական մեղեդու ուղղակի մեջբերման, այլ ժողովրդական երաժշտամտածողությանը բնորոշ հնչյունաբարձրույթային, ռիթմական և շարժողական հատկանիշների ստեղծագործական վերաիմաստավորման միջոցով: Այս մոտեցման դեպքում ժողովրդական սկզբնաղբյուրը հանդես չի գալիս որպես պատրաստի թեմատիկ նյութ, այլ վերածվում է ինտոնացիոն միավորների ամբողջության, որոնք գեղարվեստական համատեքստում ձեռք են բերում նոր իմաստային և արտահայտչական գործառույթներ:

Պարային բնույթի դրվագում թավջութակների և կոնտրաբասերի մոտ կրկնվող կվարտ–կվինտային քայլերը, ռիթմական ընդ-

գծված կազմակերպվածությունը, ինչպես նաև փայտափողայիններիի մոտ հնչող ժողովրդական բնույթի ելևէջները ստեղծում են ազգային նվագարանների, ժողովրդական պարերի և կենցաղային երաժշտության հետ ասոցիատիվ կապեր: Այստեղ հատկապես կարևոր է ոչ միայն առանձին ինտոնացիոն դարձվածքների հնչերանգային նկարագիրը, այլև դրանց շարժման բնույթը: Կվարտ–կվինտային քայլերի պարբերականությունը, կրկնությունը և ռիթմական կայունությունը ձևավորում են շարժման յուրահատուկ պլաստիկություն, որն ասոցացվում է ժողովրդական պարային երաժշտությանը բնորոշ կենսունակության և շարժունության հետ:

Այսպիսով, ժողովրդական տարրը հանդես է գալիս ոչ որպես արտաքին ոճական զարդ, այլ որպես երաժշտական շարժման և ինտոնացիոն զարգացման կազմակերպման սկզբունք: Վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ տարբեր ծագում ունեցող ինտոնացիոն դարձվածքների հաջորդականությունն ու փոխներթափանցումը ստեղծագործության մեջ ձևավորում են յուրօրինակ բազմաոճայնություն (պոլիստիլիստիկա): Սակայն տվյալ դեպքում պոլիստիլիստիկան պետք է ընկալել ոչ միայն որպես տարբեր ոճային շերտերի համատեղում, այլև որպես հիշողության տարբեր մակարդակների երաժշտական արտահայտություն: Յուրաքանչյուր ինտոնացիոն դարձվածք կարծես իր հետ բերում է որոշակի մշակութային կամ երաժշտական հիշողություն, իսկ դրանց հաջորդական համադրումը ստեղծում է փոխկապակցված, երաժշտական պատկերների շարք:

Ստեղծագործության գաղափարական միասնությունը, հետևաբար, պայմանավորված չէ մեկ ընդհանրական թեմատիկ նյութով, այլ տարբեր ինտոնացիոն կոդերի իմաստաբանական փոխազդեցությամբ: «Հիշատակի օրը» ստեղծագործության ուսումնասիրությունը տեղաշարժվող ինտոնացիոն բանաձևերի տեսության տեսանկյունից հնարավորություն է տալիս առավել ամբողջականորեն ընկալել Կոկժաևի երաժշտական լեզվի կազմակերպման սկզբունքները և նրանում առկա իմաստային կոդերը, որի անբաժան մասն է ժողովրդական արվեստը:

Rita AGHAYAN, Heghine KHACHATRYAN (Armenia)
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

FOLKLORIC ELEMENTS IN MIKHAIL KOKZHAEV'S *DAY OF MEMORY*

The term "migrating intonational formulas", introduced in theoretical musicology by Mark Aranovsky, is used to describe stable intonational units that preserve their semantic core and "migrate" from one historical period to another and from one text to another, largely retaining their associative significance. Within a compositional work, a folkloric intonation, functioning as a thematic element and a carrier of cultural and genre memory, may retain its recognizability while simultaneously undergoing reinterpretation within the composer's thematic conception.

The paper examines various manifestations of migrating intonational formulas in Day of Memory by Mikhail Kokzhaev, a prominent representative of the Armenian school of composition, professor, and composer, with particular attention to the ways in which folkloric intonational patterns are reinterpreted. The artistic conception of the work is rooted in the emotions generated by the devastating earthquake of 1988, creating a highly expressive musical mosaic woven from miniature images of the composer's memories: birth and destruction, disaster and grief, ominous fate and reliance on faith, prayer and lament.

The examination of migrating intonational formulas makes it possible to reveal the interconnections among the intonational patterns operating in different sections of Kokzhaev's work, including interrogative and tragic intonations, sonic signals associated with church bells and clock strikes, intonations of prayer and supplication, waltz-like and pastoral patterns, musical expressions of a Lacrimosa character, as well as the stylization of a folk dance tune.

Particular attention is devoted to the section in which the composer turns to folk intonations not through the direct quotation of a specific folk

melody, but through the creative reinterpretation of pitch, rhythmic, and kinetic characteristics inherent in folk musical thinking. In this approach, the folk source does not function as ready-made thematic material; rather, it is transformed into a set of intonational units that acquire new semantic and expressive functions within the artistic context.

In the dance-like episode, the recurring fourth–fifth leaps in the cellos and double basses, the strongly articulated rhythmic organization, and the folk-like melodic figures heard in the woodwinds create associative connections with traditional instruments, folk dances, and vernacular music. Here, what is particularly significant is not merely the timbral character of individual intonational patterns, but also the nature of their movement. The periodicity, repetition, and rhythmic stability of the fourth–fifth leaps create a distinctive sense of musical plasticity and motion, which evokes the vitality and dynamism characteristic of folk dance music.

Thus, the folkloric element functions not as an external stylistic ornament but as a principle organizing musical motion and intonational development. The analysis demonstrates that the succession and interaction of intonational patterns of different origins generate a distinctive form of polystylism within the work. In this case, however, polystylism should be understood not merely as the combination of different stylistic layers, but also as a musical expression of different levels of memory. Each intonational pattern seems to carry with it a particular cultural or musical memory, while their successive juxtaposition creates an interconnected sequence of musical images.

The work's conceptual unity, therefore, is not determined by a single overarching thematic material but by the semantic interaction of different intonational codes. Examining Day of Memory through the theoretical framework of migrating intonational formulas makes it possible to gain a more comprehensive understanding of the organizational principles of Kokzhaev's musical language and the semantic codes embedded within it, of which folk art constitutes an integral part.

Նվարդ ԵՂՈՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ՊԱՐԿԱՊԱԶՈՒԿՈՎ ՆՎԱԳՆԵՐԸ ՋՐԱՌԱՏ ԳՅՈՒՂԻ ՄԻՆՉԵՎ 1998 թ. ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Թեև ժամանակին Շիրակի տարածաշրջանի գյուղերում հաճախ կարելի էր հանդիպել ազգային նվագարաններ նվագող ինքնուս երաժիշտների, սակայն 20-րդ դարի վերջին արդեն քիչ էին այնպիսիք, որոնցում պահպանվում էին ազգային գործիքային երաժշտության ավանդույթները: Դրանցից էր Ջրառատ գյուղը, որի բնակչության կազմը հիմնականում Կարսից, Էրզրումից (Կարինից), Բուլանըխից և Խնուսից գաղթածներն են: Գյուղի երաժշտական բանահյուսության մասին ճշգրիտ տեղեկությունները 1950-1960թթ-ից են, որտեղ պարկապզուկ գործիքն իր ուրույն տեղն է ունեցել գյուղի առօրյայում: Տեղացիների ջանքերով հիմնադրված և ազգագրական փառատոնների բազմակի մասնակից «Ծաղկասար» երգի և պարի խումբը նույնպես նպաստել է տեղի գեղջկական երգի և նվագի պահպանմանը: Խմբի մենակատարների՝ Լուսիկ Ոսկանյանի (վոկալ, պար) և Կամսար Սարգսյանի (պարկապզուկ) ջանքերով պահպանվել և հաջորդ սերունդներին են փոխանցվել լուսավոր, տոնական խաղիկները, կամային, կրակոտ պարեղանակները:

Առաջին անգամ գյուղն արժանացել է երաժշտագետ-ազգագրագետների ուշադրությանը 1970 թվականին, երբ ՀՍՍՀ ԳԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտարշավի մասնակիցները՝ հանձինս խմբի ղեկավար, բանասիրության դոկտոր Ս. Հարությունյանի և երաժշտագետ Հ. Էլոյանի, բացահայտել են Ջրառատի երաժշտական գանձարանը: Հավաքված նմուշներում առկա է չորս գործիքային նվագ: Ձայնագրվել է պարկապզուկ նվագող և երգեր հորինող Կամսար Սարգսյանը, ով եղել է ազգային գործիքը առաջին անգամ գյուղ բերողը: Նրա հաջորդ ձայնագրությունը, որն

ընդգրկում է 13 գործիքային նվագներ, գրառվել է 1972թ-ին՝ Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետում, պրոֆեսոր Մ. Բրուտյանի և արվեստագիտության թեկնածու Մ. Մանուկյանի կողմից:

Գյուղում սիրված, բոլոր ուրախությունների և հանդիսությունների պարտադիր մասնակից պարկապզուկահարը իր երգացանկում ունեցել է ինչպես Շիրակում լայն տարածում ունեցող պարեր ու մեղեդիներ՝ «Քոչարի», «Թաք տրնգի», «Կլոր պար», «Վեր-վերի», «Գյոնդ», «Կալոսի պռկեն», աշուղական երգերի գործիքային տարբերակներ՝ Մահուբի Գևորի «Ծնվա, եկա աշխարհ», այնպես էլ մուղամներ՝ «Ոչխարի կանչ» (Դլո), «Մեղեդի իմաստով», և իր հեղինակած երգերը: Երգիծական, քննադատական շնչով «Գյումրի քաղաք» երգը՝ գրված աշուղական երգերին բնորոշ տաղաչափությամբ, ժանրի միակ ձայնագրված և պահպանված օրինակն է:

Ուշագրավ է, որ քսանհինգ տարվա ընդմիջումից հետո Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի գիտարշավի մասնակիցները (1997թ – Ն.Եղոյան, Հ.Մանուկյան, 1998թ – Ն.Եղոյան, Հ.Ափինյան) Ջրառատում կրկին կարողացել են ձայնագրել պարկապզուկով կատարվող ևս երեք պարեղանակ: Այդ տարիներին գյուղում գործիքային երաժշտության, հատկապես պարկապզուկի կատարողական ավանդույթները շարունակել են Կամսար Սարգսյանի որդին՝ Համլետ Սարգսյանը և թոռը՝ Արթուր Սարգսյանը: Գյուղացիների կողմից «հեղինակային» սեփականություն համարվող մեղեդային, կառուցվածքային, ռիթմական և ինտոնացիոն առումով ինքնատիպ «Գսպո», «Քեչա» և «Ուլթ համար» պարեղանակները, որոնք կատարվում են հաջորդաբար, որպես շարք, շուրջպարեր են, որտեղ ուս-ուսի բռնած շրջանը, ոտքերի յուրահատուկ խրոխտ շարժումներով, արտահայտում է համայնքի միասնական անդրդվելի կամքը:

Ձեկույցում վերլուծվող նյութը վկայում է, որ երաժշտական բանահյուսության, ազգային արժեքների նկատմամբ ջրառատցիների խոր, հարգալից վերաբերմունքի շնորհիվ պարկապզուկի կա-

տարմամբ պահպանված այս նմուշները, իրենց ինքնատիպությամբ, արժանի են ներառվելու Հայաստանի ոչ նյութական մշակութային ժառանգության ցանկում:

Nvard YEGHOYAN (Armenia)
Gyumri branch of Yerevan Komitas State Conservatory

BAGPIPE PERFORMANCES IN THE SOUND RECORDINGS OF JRARAT VILLAGE UP TO 1998

Although amateur musicians playing traditional instruments could once frequently be encountered in the villages of the Shirak region, by the end of the twentieth century there were already few communities in which the traditions of national instrumental music had been preserved. One such village was Jrarat, whose population consists primarily of descendants of migrants from Kars, Erzurum (Karin), Bulanık, and Khnus. Precise information about the village's musical folklore dates back to the 1950s and 1960s, when the bagpipe occupied a distinctive place in the everyday life of the village. The Tsaghkasar Song and Dance Ensemble, founded through the efforts of local residents and a frequent participant in ethnographic festivals, also contributed to the preservation of local rural song and instrumental traditions. Through the efforts of the ensemble's soloists, Lusik Voskanyan (vocals, dance) and Kamsar Sargsyan (bagpipe), festive and lively khaghiks and spirited, energetic dance tunes were preserved and transmitted to subsequent generations.

The village first attracted the attention of ethnomusicologists and ethnographers in 1970, when participants in an expedition organized by the Institute of Archaeology and Ethnography of the Academy of Sciences of the Armenian SSR—under the direction of the expedition leader, Doctor of Philology S. Harutyunyan, and with the participation of musicologist H. Eloyan - documented the musical heritage of Jrarat. Four instrumental performances are represented among the collected materials. The expedition recorded Kamsar Sargsyan, a bagpipe player and composer of songs, who had

been the person to introduce the national instrument to the village. His subsequent recording, comprising thirteen instrumental performances, was made in 1972 at the Cabinet of Armenian Folk Music at the Komitas State Conservatory by Professor M. Brutyan and Candidate of Arts M. Manukyan.

The bagpipe player, who was beloved in the village and an indispensable participant in all celebrations and festivities, had in his repertoire both dances and melodies widely performed throughout Shirak - including Kochari, Tak Trngi, Klor Par, Ver-Veri, Gyund, and Kalosi Prken—as well as instrumental versions of ashugh songs, such as Mahub Gevorg's Tsnva, Yeka Ashkharh, mugham performances such as The Sheep's Call (Dlo) and Melody with Meaning, and songs of his own composition. The satirical and critical song Gyumri City, composed in a poetic meter characteristic of ashugh songs, is the only recorded and preserved example of its genre.

It is noteworthy that, after a twenty-five-year interval, participants in an expedition organized by the Shirak Center for Armenological Studies once again managed to record three additional dance tunes performed on the bagpipe in Jrarat (1997 - N. Yeghoyan, H. Manukyan; 1998 - N. Yeghoyan, H. Apinyan). During those years, the instrumental music traditions of the village, particularly the performance tradition of the bagpipe, continued through Kamsar Sargsyan's son, Hamlet Sargsyan, and grandson, Artur Sargsyan. The melodies Gspo, Kecha, and Ut Hamar, regarded by the villagers as their "own compositions," are distinctive in their melodic, structural, rhythmic, and intonational characteristics. Performed consecutively as a suite, these dance tunes are circle dances in which the circle of dancers holding one another by the shoulders, accompanied by distinctive and vigorous foot movements, expresses the community's unified and unwavering will.

The material analyzed in the present paper demonstrates that, owing to the deep and respectful attitude of the people of Jrarat toward musical folklore and national cultural values, these examples preserved through bagpipe performance, distinguished by their unique characteristics, deserve to be included in Armenia's list of intangible cultural heritage.

Անահիտ ՂԱՐԻԲՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԻ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ /ԹԱՐՄ ՊԱՐԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՂԱԴՐԻՉԻ ԲՆՈՒԹԱԳՐՄԱՆ ՓՈՐՁ/

Մեր օրերում սոցիալ-տնտեսական,հասարակական-մշակութային տեղաշարժերի, գիտատեխնիկական հնարների զարգացման և այլ տարաբնույթ գործոնների հետևանքով հայ ժողովրդի կյանքում կենցաղավարող շատ ծեսեր ու սովորույթներ հետզհետե կորցնելով իրենց գործառական նշանակությունը աստիճանաբար կամ դուրս են մղվում առօրյայից, տրվում մոռացության, կամ՝ փոխակերպվում, հարմարվելով ժամանակի նորամուծություններին, անդառնալիորեն կորցնելով իր բուն նշանակությունը: Ծեսերն ուղեկցող արարողակարգային երգերի ու պարերի, գործիքային նվագների նմուշօրինակներից շատերը նույնպես տարանջատվելով բուն ծեսից՝ փոխակերպվում են կորցնում իրենց ժանրային հատկանիշները, կատարողական գործառույթը, տեղն ու ժամանակը ներկայանում նոր միջավայրում, ստանալով նոր գործնական նշանակություն:

Հնագույն պարերը սերտորեն կապված են երաժշտության, երգեցողության, ժեստիկուլյացիայի, մնջախաղի և թատերական գործողության հետ, ուստի, ենթադրվում է, որ դրանք համարվում են սինթետիկ ժանրերի նախակարապետը: Մեզ հասած հայկական ժողովրդական պարարվեստի, երաժշտական և ժողովրդական բանահյուսության բազմաթիվ հասկացությունները, լայնորեն կիրառվող պարարվեստը, ինչպես նաև մի շարք թատերական տերմիններ վկայում են հայ ժողովրդական պարարվեստի հնագույն ծագման մասին:

Պարերը ծիսական արարողությունների հիմնական պայման հանդիսանալով, ինչպես նաև արարողությունների որոշակի և անբաժանելի մաս կազմելով՝ ըստ իրենց բովանդակության, կատարող-

ների թվի, սեռի, տարիքի, մշակույթում ունեցած առկա դերի և կիրառության, ունեն համապատասխան նշանակություն:

Նրանց օրինաչափությունները, առանձնահատկությունները, կառուցվածքի և բովանդակության փոխհարաբերությունները բացահայտվում են պարային տեսակների և պարային հնարների միջոցով, որոնք, հնուց մշակվելով, ունեն իրենց սահմանումներն ու անվանումները:

Իրենց բովանդակությամբ հայկական պարերը տարբեր են. գրի առնված և մեզ հասած նմուշօրինակներից կարելի է առանձնացնել էպիկական, քնարական, աշխատանքային, ծիսական, կատակային և այլ պարեր: Ժողովրդական պարերը լինում են մասսայական (խառը կազմ), խմբային (տղամարդիկ, կանայք, երեխաներ), որոնցում առանձնացված են մենապարը, զուգապարը և շուրջպարը:

«Պարն արտահայտում է յուրաքանչյուր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ, բարքն ու քաղաքակրթության աստիճանը. որովհետև, թեպետ մարդ պարում է ազատ կամքով, բայց մարմնի տեսակ-տեսակ շարժումներն ակամա մատնում են ներքինը»:/Կոմիտաս «Հայ գեղջուկ պարը»/

Եթե խոսքի զորության նկատմամբ եղած հավատի դրսևորումը՝ աղոթքը, մաղթանքը, անեծքը և մի քանի այլ բանաձևեր, որոնք հնում պարտադիր էին առօրյա սովորություններում և հանդիսանքային արարողություններում, ապա ժողովրդական պարերից շատերը՝ հատկապես ծիսական պարերն ու պարերգերը երաժշտության և հմայության միասնական արտահայտություն են, ունեն մաքրագործական նշանակություն, ուղղորդված են չարխափան գործողությունների իրականացմանը, նաև կյանքի հակադրամիասնությունը կազմող երկու տարբեր կողմերի՝ իրական և հանդերձյալ աշխարհների միջև կապ հաստատելու միջնորդավորված արտահայտություն են:

Այս տեսակետից դիտարժան և հետազոտության համար հետաքրքրական նյութ են հանդիսանում հայ ժողովրդական «ձախ» պարերը: «Պար նշանակում է շրջան, կոլոր, պտույտ, բոլորակ»: /Կո-

միտաս «Հայ գեղջուկ պարը»/ Ժողովրդի պատկերացմամբ դեպի աջ գնացող շարժագիծը խորհրդանշում է կյանքի շրջանը և ունի դրական նշանակություն: Հոդվածում առավել մանրամասնորեն անդրադարձ է արվում է պարի շարժագծի ուղղվածությունը պարզաբանող տերմինաբանությանը:

Ձախ, կամ ինչպես ժողովրդի մոտ ընդունված է՝ «թարս» պարերը, ուղղությամբ դեպի ձախ են տեղաշարժվում, որով և հիմնականում ձախության իմաստն են արտահայտում: Թարս պարերի առանձնահատկությունն ընդգծված է ծիսական կողմի առկայության պարագայով:

Ըստ Ս.Լիսիցյանի դասղասման սկզբունքի, թարս պարերի նմուշօրինակները կարելի է մասնավորեցնել հինգ բաժիններում. «Գորանի» տեսակի, «Թամուրի» տեսակի, սգո, կատակային բնույթի պարեր և պարեղանակներ: Ազգագրական բնույթի ժողովածուներում հանգամանալիորեն տրվում են պարերի բացատրությունները և նկարագրությունները, սակայն նույնը չի կարելի ասել ֆոլկլորային ժողովածուների վերաբերյալ, որոնցում մասամբ նշված է միայն պարերգի կամ պարեղանակի վերնագիրը և կամ փոքրիկ նշում՝ թարս պար: Մինչդեռ թարս պարերն իրենց բազմատեսակությամբ՝ սգո թաղման, հիշատակի, հմայական և այլն, առանց ազգագրական բացատրագրերի դժվար է հստակորեն դասդասել: Այս տեսակետից աշխատանքում փորձ է արվում անդրադարձ կատարել մեր ձեռքի տակ եղած ժողովածուներում զետեղված թարս պարերի նմուշօրինակներին, վերլուծության ենթարկելով դրանք բանաստեղծական տեքստերի կառուցվածքային, մեղեդիական և ռիթմական ձևերի և այլ տեսանկյուններից:

Ելնելով վերը նշվածից, աշխատանքում ուսումնասիրության առարկա են ընտրվել որոշ ազգագրական աշխատությունների. Ս. Լիսիցյանի «Հայկական հնագույն պարեր», Ա.Բրուտյանի «Ռամկական մրմունջներ», Ա.Փահլևանյանի և Ա.Սահակյանի «Թալին» և այլ ժողովածուների մեջ զետեղված երաժշտական նմուշօրինակները, որոնք վերլուծության են ենթարկվել և ընդգծվել սրանցից մի քանիսի մասնահատուկ բնորոշիչները:

Anahit GHARIBYAN (Armenia)
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

OBSERVATIONS ON ARMENIAN FOLK DANCES /AN ATTEMPT TO CHARACTERIZE THE MUSICAL COMPONENT OF REVERSE (TARS) DANCES/

Nowadays, as a result of socio-economic and socio-cultural changes, the development of scientific and technological means, and various other factors, many rituals and customs that once formed an integral part of the everyday life of the Armenian people are gradually losing their functional significance. Some are progressively disappearing from everyday practice and falling into oblivion, while others are being transformed and adapted to new developments of the times, thereby irreversibly losing their original meaning. Many examples of ritual songs and dances, as well as instrumental performances accompanying rituals, have likewise become detached from their original ritual context. In the process, they undergo transformations, lose their genre-specific characteristics and performative functions, and appear in new contexts and at new times, acquiring new practical significance.

Ancient dances were closely connected with music, singing, gesticulation, mime, and theatrical action; therefore, they are considered to have been forerunners of synthetic genres. Numerous concepts preserved in Armenian folk dance, musical culture, and folklore, as well as widely used dance terminology and a number of theatrical terms, attest to the ancient origins of Armenian folk dance.

As an essential condition of ritual ceremonies and, at the same time, an integral and inseparable part of them, dances acquire corresponding significance according to their content, the number, gender, and age of performers, their role within the culture, and the contexts of their performance and use.

The regularities and distinctive features of dances, as well as the interrelationships between their structure and content, are revealed through dance types and dance movements, which, having developed over centuries, have acquired their own definitions and names.

Armenian dances differ in content. Among the examples that have been recorded and preserved to the present day, one may distinguish epic, lyrical, occupational, ritual, comic, and other types of dances. Folk dances may be mass dances, performed by mixed groups, or group dances performed by men, women, or children; the latter include solo dances, paired dances, and circle dances.

"Dance expresses the characteristic features of every nation, particularly its customs and degree of civilization, because although a person dances of their own free will, the various movements of the body involuntarily reveal the inner self." - Komitas, The Armenian Peasant Dance.

Just as prayer, blessing, cursing, and several other formulaic expressions manifested the ancient belief in the power of the spoken word and were once an obligatory part of everyday customs and ceremonial rituals, many folk dances—particularly ritual dances and dance-songs—constitute a unified expression of music and magical practice. They possess a purificatory function, are directed toward the performance of protective actions against evil, and also represent an indirect means of establishing a connection between the two distinct yet complementary spheres that constitute the opposition and unity of life: the real and the otherworldly.

From this perspective, Armenian folk reverse dances constitute particularly noteworthy and valuable material for research. "Dance means circle, round, rotation, circular motion." (Komitas, The Armenian Peasant Dance.) According to traditional perceptions, movement following a rightward trajectory symbolizes the cycle of life and carries a positive significance. The article addresses in greater detail the terminology used to clarify the direction of the dance's movement trajectory.

Reverse dances move toward the left and thus primarily express the meaning associated with “leftness” or reversal. The distinctive character of reverse dances is particularly emphasized by the presence of a ritual dimension.

According to S. Lisitsian’s classification principle, examples of reverse dances may be divided into five groups: dances of the Gorani type, dances of the Tamuri type, mourning dances, comic dances, and dance melodies. Ethnographic collections provide detailed explanations and descriptions of the dances; however, the same cannot be said of folklore collections, in which only the title of the dance-song or dance melody is sometimes indicated, accompanied merely by a brief note identifying it as a reverse dance. At the same time, given the diversity of reverse dances—including mourning and funeral dances, commemorative dances, magical dances, and others—it is difficult to classify them precisely without ethnographic descriptions and contextual information. From this perspective, the present study attempts to examine examples of reverse dances included in the collections available to us, analyzing them from the perspectives of the structural organization of their poetic texts, melodic and rhythmic forms, and other characteristics.

Based on the above considerations, the study focuses on musical examples included in a number of ethnographic works and collections, including S. Lisitsian’s Ancient Armenian Dances, A. Brutian’s Rustic Murmurs, A. Pahlevanian and A. Sahakian’s Talin, and other collections. These musical examples have been subjected to analysis, with particular attention given to several of their distinctive characteristics.

Լուսինե ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

«ՆՈՒԲԱՐ – ՆՈՒԲԱՐ» ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԳԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՒՄ

Ժողովրդական երգաստեղծությունը կարևոր սնուցող նշանակություն է ունեցել կոմպոզիտորական արվեստում: Այն տարբեր դրսևորումներով ներթափանցել է հեղինակային ստեղծագործությունների մեջ՝ դառնալով դրանց թեմատիկ, կերպարային և ոճական առանձնահատկությունների կարևոր բաղադրիչը: Այդպիսի մի ցայտուն օրինակ է կոմպոզիտոր Ղ. Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերներ» նվագախմբային սյուիտը, որում ինքնատիպ դրսևորումներ է ստացել հայկական ժողովրդական «Նուբար–Նուբար» պարերգը: Դրանց վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու կոմպոզիտորի կողմից ազգային մեղեդին սիմֆոնիկ երկի փոխակերպելու մեթոդները: Ընդգծենք, որ ի տարբերություն նախորդ և իր սերնդակից շատ կոմպոզիտորների, Ղ. Սարյանն իր ստեղծագործություններում համեմատաբար հազվադեպ է օգտագործել բուն ժողովրդական մեղեդիներ՝ դրանցից բխող առանձնահատկություններն առավելապես ենթարկելով սեփական ինքնատիպ երաժշտական մտածողությանը. կոմպոզիտորն իր իսկ ստեղծագործություններում առավելապես արտացոլել է ժողովրդական երգի բուն ոճական ու ինտոնացիոն առանձնահատկությունները:

Ղ. Սարյանի երաժշտական գաղափարակերպն արտահայտվում է ազգային սիմֆոնիզմի ինքնատիպ դրսևորումամբ: Նրա մոտ սիմֆոնիզմն արտահայտվում է ոչ թե խիստ կառուցվածքային, այլ տեմբրային հակադրությունների, զանազան նկարագրողական պատկերների միջոցով: Եվ այս ամենի վառ ապացույցն է փայլուն գործիքավորմամբ հագեցած սիմֆոնիկ սյուիտի հնչյունային գունապնակը:

Մեր ուսումնասիրության շրջանակում դիտարկել ենք «Նուբար» պարերգի բնագրի բովանդակային և իմաստային նշանակությունը: «Նուբար» անվանումը ժողովրդական բանահյուսության մեջ առնչվում է երիտասարդության, գարնան և զարթոնքի գաղափարների հետ, ինչը հնարավորություն է տալիս ժողովրդական մեղեդին դիտարկել որպես գեղարվեստական կարևոր իմաստային նշանակություն կրող երևույթ: Եվ ոչ միայն. պարերգի մեղեդին որպես լայտթեմա միավորում է սյուիտի տարբեր մասերը՝ ստեղծելով թեմատիկ կուռ ամբողջականություն: Փաստորեն այն դառնում է ստեղծագործության կառուցվածքային ու գաղափարային առանցքը: Պարերգն առաջին անգամ մուտք է գործում «Խնջույք» պատկերում: Սարյանը հնչեցնում է միայն բնագրի քառյակի մեղեդին՝ հարստացնելով այն նվագախմբային վառ գույներով, դինամիկ հակադրություններով, պոլիֆոնիկ հնարքների զանազան միջոցներով: Ի տարբերություն բնագրի, սյուիտում պարերգի միևոր լադը փոխարինվում է մաժորով, որն էլ ուժեղացնում է պատկերի տոնական տրամադրությունը: «Խնջույք» պատկերը գրված է ռոնդո ձևում: Պարերգը, ռեֆրենի դեր կատարելով, ընդմիջվում է կոմպոզիտորի կողմից ստեղծված հիանալի էպիզոդիկ թեմաներով: Ուշագրավ է շեփորի մենանվագը, որն իր նազանի ու պարային բնույթով անմիջապես գրավում է ունկնդրի ուշադրությունը և ստեղծում տպավորություն, որ հանդիսանում է «Նուբար» պարերգի անմիջական շարունակությունը: Վերջինիս պարային ռիթմը չի սահմանափակվում միայն ուրախ, տոնական տրամադրությամբ, այն կոմպոզիտորի մոտ դառնում է հերոսական ու ոգեշնչող, մարտական ու փառաբանող: Ինչպես վերը նշվեց, սյուիտում «Նուբար-Նուբար» պարերգի մեղեդին դրսևորվում է տարբեր կերպերով: Այն հնչում է մերթ ուժգին, հերոսական, մերթ՝ մեղմ, խոհական: Օրինակ, լարված ու վճռորոշ հնչողություն է ստանում պարերգը «Հրդեհ» պատկերում: Ստանալով միևոր երանգավորում (C-c)՝ այն ձեռք է բերում մռայլ, ալեկոծ բնույթ: Ինչպես նշել է երաժշտագետ Ժաննա Զուրաբյանը, այն հանդես է գալիս փոփոխված և մասնատված տեսքով՝

դառնալով հիմնական թեմատիզմի կառուցման խթանը: Ի դեպ, Զուրաբյանի դիտարկմամբ՝ պարերգը ստեղծագործության մեջ ներառվում է հատվածաբար, ինչն էլ ընդգծում է նրա թեմատիկ ու ոճական առանձնահատկությունները:

Այսպիսով, Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերներ» սյուիտում «Նուբար-Նուբար» ժողովրդական պարերգը, զերծ մնալով ուղղակի և ամբողջական մեջբերումից, վերաիմաստավորվում է որպես սիմֆոնիկ զարգացման կարևոր միջոց՝ բացահայտելով ժողովրդական պարերգի ազգային երաժշտական մտածողության ինքնատիպ դրսևորումները:

Lusine HARUTYUNYAN (Armenia)
Gyumri branch of Yerevan Komitas State Conservatory

MANIFESTATIONS OF THE FOLK DANCE-SONG "NUBAR–NUBAR" IN GHAZAROS SARYAN'S SYMPHONIC PICTURES

Folk song-making has played an important role as a source of inspiration for compositional art. In various forms, it has penetrated into art music, becoming an important component of its thematic, figurative, and stylistic characteristics. A striking example is composer Ghazaros Saryan's orchestral suite Symphonic Pictures, in which the Armenian folk dance-song "Nubar–Nubar" receives distinctive treatment. An analysis of these manifestations makes it possible to identify the methods by which the composer transforms a national melody within a symphonic work. It should be emphasized that, unlike many composers of earlier generations and of his own generation, Saryan used authentic folk melodies relatively rarely in his compositions, instead subjecting the characteristics derived from them to his own distinctive musical thinking. In his works, the composer primarily reflected the essential stylistic and intonational characteristics of the folk song.

Saryan's musical conception is expressed through a distinctive manifestation of national symphonism. In his music, symphonism is manifested not through rigid structural principles, but through timbral contrasts and a variety of descriptive musical images. A vivid embodiment of this approach is the sound palette of the symphonic suite, characterized by brilliant orchestration.

Within the framework of our study, we examine the semantic and contextual significance of the original Nubar dance-song. In Armenian folk tradition, the name "Nubar" is associated with ideas of youth, spring, and awakening, which makes it possible to regard the folk melody as a phenomenon carrying significant artistic and semantic meaning. Moreover, the melody of the dance-song functions as a leitmotif that unifies different sections of the suite, creating a cohesive thematic whole. In effect, it becomes a structural and conceptual axis of the composition.

The dance-song first appears in the movement "Feast." Saryan presents only the melody of the original quatrain, enriching it with vivid orchestral colors, dynamic contrasts, and a variety of polyphonic techniques. Unlike the original, the minor mode of the dance-song is replaced by the major mode in the suite, thereby intensifying the festive character of the movement. "Feast" is written in rondo form. The dance-song, functioning as the refrain, alternates with remarkable episodic themes created by the composer. Particularly noteworthy is the trumpet solo, whose graceful and dance-like character immediately attracts the listener's attention and creates the impression that it constitutes a direct continuation of the "Nubar" dance-song. Its dance rhythm is not limited to conveying a joyful and festive mood; in Saryan's treatment, it acquires a heroic and inspiring, martial and celebratory character.

As noted above, the melody of the "Nubar–Nubar" dance-song manifests itself in various forms throughout the suite. At times it sounds powerful and heroic, while at others it becomes gentle and contemplative. For example, the dance-song acquires a tense and resolute character in the movement "Fire." Taking on a minor coloration (C–c), it acquires a

gloomy and turbulent character. As musicologist Zhanna Zurabyan has noted, it appears in an altered and fragmented form, becoming a stimulus for the construction of the principal thematic material. Zurabyan also observes that the dance-song is incorporated into the composition fragmentarily, thereby emphasizing its thematic and stylistic characteristics.

Thus, in Saryan's suite Symphonic Pictures, the Armenian folk dance-song "Nubar–Nubar," avoiding direct and complete quotation, is reinterpreted as an important means of symphonic development, revealing distinctive manifestations of the national musical thinking inherent in the folk dance-song.

Նինա ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ԳՅՈՒՄՐՈՒ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ՆՎԱԳԱԽՈՒՄԲԸ 40 ՏԱՐԵԿԱՆ Է

Գյումրու ժողովրդական գործիքների նվագախումբը ներկայացնում է հայ ավանդական երաժշտությունը այն ձևաչափով ու ոճով, որը ներառում է բազմաձայն կերտվածք և գործիքակազմ: Այս առումով այն կրում է մեծանուն երաժիշտներ Թաթուլ Ալթունյանի և Արամ Մերանգուլյանի նվագախմբային կատարողական արվեստի ավանդույթները:

Գործունեության վաղ շրջանից նվագախմբի ջանքերն ուղղված են եղել Շիրակի մարզի երաժշտական ժառանգության համակարգված պահպանմանն ու ներկայացմանը: Մասնագիտորեն հիմնավորված բազմաձայն միջավայր ձևավորելու սկզբունքը, ինչպես

նաև ինքնատիպ ստեղծագործությունների ու մշակումների ընդգրկումը նպաստել են նվագախմբի ինքնատիպ գեղարվեստական դիմագծի կայացմանը:

Ստեղծման առաջին տարիներին ծառացած կադրային, նյութական և կազմակերպչական մարտահրավերներին հանդերձ՝ նվագախմբին հաջողվել է կայանալ որպես պրոֆեսիոնալ պետական համույթ, պահպանել կատարողական բարձր մակարդակը և արժանանալ լայն հանրային ճանաչման: Նվագախմբի համերգային գործունեությունը, միջազգային շրջագայությունները և մասնակցությունը փառատոներին նպաստել են նաև ազգային երաժշտության մասսայականացմանը և համահայկական մշակութային տիրույթում սեփական տեղի ամրապնդմանը

Նվագախումբը բազմաձայն մշակումներով է ներկայացնում հայ ժողովրդական, առավելապես շիրակյան բանահյուսական նմուշներ, հայ աշուղական արվեստի դասականների՝ Սայաթ-Նովայի, Ջիվանու, Շերամի, Պայծառեի, Հավասու, Աշոտի, Շահենի, Իգիթի ստեղծագործությունները:

Դրանք գործիքավորում են կոմպոզիտորներ և հմուտ երաժիշտ-կատարողներ: Այս գործում առավել մեծ ավանդ ունի նվագախմբի լավ բարեկամ, հայ անվանի կոմպոզիտոր Անդրանիկ Ներսիսյանը, որը նաև հատուկ ստեղծագործություններ է նվիրել նվագախմբին:

Նվագախմբի նվագացանկում և երգացանկում կարևոր տեղ են զբաղեցնում հայ անվանի կոմպոզիտորների՝ Արամ Խաչատրյանի, Խաչատուր Ավետիսյանի, Անդրանիկ Ներսիսյանի, Սասուն Պասկևիչյանի, Ծովինար Հովհաննիսյանի, Անահիտ Վալեսյանի երգերը և գործիքային ստեղծագործությունները: Դրանք ավանդական նվագարանների նվագախմբային հնչողությունը շարունակաբար կատարելագործելու, տեխնիկական և գունային հետաքրքիր համադրությունները բազմազանելու շնորհիվ նվագախումբը բարձրացնում են մի նոր աստիճանի՝ լսարանին պարգևելով ինքնօրինակ կատարողական արվեստին հաղորդակցվելու թանկարժեք պահեր: Այս

գործում անչափ կարևոր դեր են կատարում նաև նվագախմբի հմուտ մենակատարները, որոնք հանդես են բերում բարձր վարպետություն և ոճական ճշգրիտ մեկնաբնություններ:

Կատարողական արվեստի շարունակական կատարելագործումն ու ժամանակի պահանջներին համահունչ մնալու մշտական ձգտումը, նվագախմբին հնարավորություն են տվել հանդես գալ շատ հավակնոտ ծրագրերի իրագործմամբ՝ զարմանք ու հիացմունք պատճառելով բազմաթիվ ունկնդիրների: Նրանց հասու են եղել Շառլ Ազնավուրի, հայ կինոյի, ինչպես նաև համաշխարհային կինեմատոգրաֆի երաժշտական գոհարների ինքնատիպ մեկնաբանությունները: Նրանք ազատորեն կատարում են ջազ, փոփ և այլ հանրամատչելի երաժշտական նմուշների փոխադրումներ ու վերադաշնակումներ, որոնք ընկալվում են մեծ հետաքրքրությամբ և վառ տպավորություններով:

Նմանատիպ թեմատիկ համերգային ծրագրերի շնորհիվ Գյումրու ժողգործիքների նվագախումբը շուրջ 40 տարի դարձել է շիրակցիների մշակութային կյանքի անբաժան ուղեկիցը, երաժշտական ճաշակ սահմանողն ու թելադրողը, ամենատարբեր առիթների ու տոնախմբությունների անբաժան մասնակիցն ու ծաղկեցնողը՝ մշտապես սպասված ու սիրված:

Nina HAYRAPETYAN (Armenia)
Gyumri branch of Yerevan Komitas State Conservatory

THE GYUMRI FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA TURNS 40

The Gyumri Folk Instruments Orchestra presents Armenian traditional music in a format and style characterized by polyphonic texture and a distinctive instrumental ensemble. In this respect, it carries on the traditions of orchestral performance established by such eminent Armenian musicians as Tatul Altunyan and Aram Merangulyan.

From the early stages of its activity, the Orchestra has focused its efforts on the systematic preservation and presentation of the musical heritage of the Shirak region. The principle of creating a professionally grounded polyphonic environment, together with the inclusion of original compositions and arrangements, has contributed to the formation of the Orchestra's distinctive artistic identity.

Despite the personnel, material, and organizational challenges it faced during its formative years, the Orchestra succeeded in establishing itself as a professional state ensemble, maintaining a high standard of performance and gaining broad public recognition. Its concert activities, international tours, and participation in festivals have also contributed to the popularization of national music and to strengthening its place within the pan-Armenian cultural sphere.

The Orchestra presents Armenian folk music - particularly examples from the folklore of Shirak—in polyphonic arrangements, alongside works by the classical masters of Armenian ashugh art, including Sayat-Nova, Jivani, Sheram, Paytsare, Havasu, Ashot, Shahen, and Igith.

These works are arranged for orchestra by composers and accomplished musician-performers. A particularly significant contribution to this work has been made by the Orchestra's close friend, the renowned Armenian composer Andranik Nersisyan, who has also dedicated several compositions specifically to the Orchestra.

An important place in the Orchestra's instrumental and vocal repertoire is occupied by songs and instrumental works by prominent Armenian composers, including Aram Khachaturian, Khachatur Avetisyan, Andranik Nersisyan, Sasun Paskevichyan, Tsovinar Hovhannisyan, and Anahit Valesyan. Through the continuous refinement of the orchestral sound of traditional instruments and the diversification of compelling technical and timbral combinations, these works elevate the Orchestra's artistic expression to a new level, offering audiences valuable opportunities to experience a distinctive form of performance art. The Orchestra's skilled soloists also play an exceptionally important role in

this process, demonstrating a high level of musicianship and stylistically precise interpretation.

The continuous pursuit of artistic excellence and the Orchestra's commitment to remaining responsive to the demands of the times have enabled it to undertake highly ambitious programs, inspiring surprise and admiration among numerous audiences. These programs have included distinctive interpretations of the musical treasures of Charles Aznavour, Armenian cinema, and world cinema. The Orchestra also freely performs transcriptions and rearrangements of jazz, pop, and other forms of popular music, which are received with great interest and enthusiasm by audiences.

Through such thematically diverse concert programs, the Gyumri Folk Instruments Orchestra has, for nearly four decades, become an inseparable part of the cultural life of the people of Shirak—a defining and influential force in musical taste, an essential participant in and contributor to a wide range of occasions and celebrations, and an ensemble that is continually anticipated and cherished by its audiences.

Էլեն ԿՈՍՔՈՖ (ԱՄՆ)
Ռոչեսթերի համալսարան

ՀԱՄԱՊԱՐՓԱԿ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏԱՅԻՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԸ ԱՐԴԻ ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Առաջարկվող մեթոդաբանական հիմքի առանցքը սոցիալ-մշակութային և երաժշտական վերլուծությունների հստակ տարանջատումն է: Այս մոտեցումը միտված է հաղթահարելու արևմտյան գիտական դիսկուրսում արմատացած այն ավանդական հակումը, երբ երաժշտական նյութը կտրվում է իր կենդանի միջավայրից և ուսումնասիրվում որպես ինքնուրույն, համատեքստից անկախ երևույթ: Երաժշտագիտական մոդելները հաճախ հակված են երաժշտությունն օտարելու այն կատարող կամ վերապրող անհատներից, որոնք իրականում ձևավորում և իմաստավորում են դրա գոյությունը, մինչդեռ առաջարկվող հայեցակարգը կենտրոնանում է կոնկրետ համատեքստի վրա՝ ելնելով այն հիմնարար դրույթից, որ ժողովրդական և ավանդական երաժշտությունն ինքնաարտահայտման ու հաղորդակցման կենդանի միջոց է: Հետևաբար, երաժշտական նյութի ուսումնասիրությունը ենթադրում է դրա կապի բացահայտում այն մարդկանց, սոցիալական հարաբերությունների և մշակութային միջավայրի հետ, որոնց շրջանակում այն ստեղծվում, կատարվում և ընկալվում է:

Հետազոտական այս շրջանակում կարևորագույն տեղ են զբաղեցնում ինտերսեկցիոնալության և գենդերային հարաբերությունների հայեցակարգերը: Հետազոտողի դիրքից ելնելով՝ գենդերը և սոցիալական այլ գործոններ, ինչպիսին են դասակարգը, տարիքը կամ մշակութային պատկանելությունը, երբեք չեն կարող դիտվել որպես դաշտային աշխատանքից դուրս գտնվող կամ չեզոքացվող երկրորդական տարրեր: Դրանք մասնակցում են անհատի սոցիալական դիրքի ձևավորմանը և կարող են էական ազդեցություն ունենալ երաժշտական գործունեության տարբեր դրսևորումների վրա: Քանի

որ յուրաքանչյուր հասարակություն ունի իրեն բնորոշ գենդերային դասավորվածությունն և հիերարխիան, էթնոերաժշտագետի խնդիրն է խորությամբ բացահայտել և իմաստավորել այդ համակարգը՝ այն դիտարկելով երաժշտական գործունեության, սոցիալական դերերի և փոխհարաբերությունների փոխկապակցվածության մեջ: Այս տեսանկյունից գենդերային հարաբերությունների ուսումնասիրությունը դառնում է երաժշտական կյանքի սոցիալական կազմակերպվածությունը հասկանալու կարևոր միջոց:

Արդյունքում՝ այս մոտեցման կենտրոնում երաժշտական նյութի համապարփակ համատեքստային ուսումնասիրությունն է, որտեղ երաժշտությունը երբեք չի մեկնաբանվում մեկուսացված կերպով, այլ դիտարկվում է այն բարդ սոցիալական, մշակութային, տնտեսական և գենդերային հարաբերությունների համակարգում, որտեղ իրականում գոյություն ունի և զարգանում է: Այս ամենի հետ մեկտեղ անհրաժեշտ է անընդհատ ուշադրության կենտրոնում պահել թե՛ սեփական սոցիալական դիրքն ու հնարավոր կանխակալությունները, թե՛ ուսումնասիրվող համայնքի ներքին առանձնահատկությունները, քանի որ այս երկու գործոնների փոխազդեցությունն անմիջականորեն պայմանավորում է թե՛ դաշտային աշխատանքի ընթացքը, թե՛ ստացված գիտական մեկնաբանությունների հավաստիությունը:

Այսպիսով, հետազոտական գործընթացը պահանջում է մշտական ինքնավերլուծություն և ուսումնասիրվող միջավայրի նկատմամբ զգայուն մոտեցում:

Ellen KOSKOFF (USA)
University of Rochester, New York

THE METHOD OF COMPREHENSIVE CONTEXTUAL STUDY IN MODERN ETHNOMUSICOLOGY

The central principle of the proposed methodological framework is a clear distinction between sociocultural and purely musical analyses. This approach seeks to overcome a longstanding tendency rooted in Western academic discourse to detach musical material from its living context and study it as an autonomous phenomenon independent of its social environment. Musicological models have often tended to separate music from the individuals who perform or experience it, even though these individuals actively shape and give meaning to its existence. In contrast, the proposed approach focuses on the specific context in which music exists, based on the fundamental premise that folk and traditional music is a living means of self-expression and communication. Consequently, the study of musical material requires an examination of its connections with the people, social relationships, and cultural environment within which it is created, performed, and experienced.

Within this research framework, the concepts of intersectionality and gender relations occupy a central position. From the perspective of the researcher, gender and other social factors, such as class, age, and cultural affiliation, can never be regarded as secondary elements that fall outside the scope of fieldwork or can simply be neutralized. Rather, they contribute to the formation of an individual's social position and may significantly influence different aspects of musical activity. Since every society has its own particular gender arrangements and hierarchies, it is the task of the ethnomusicologist to examine and interpret these systems in depth, considering them in relation to musical practices, social roles, and interpersonal relationships. From this perspective, the study of gender

relations becomes an important means of understanding the social organization of musical life.

Ultimately, this approach places the comprehensive contextual study of musical material at its center. Music is never interpreted in isolation; rather, it is examined within the complex system of social, cultural, economic, and gender relations in which it actually exists and develops. At the same time, it is essential to remain constantly attentive both to the researcher's own social position and potential biases and to the internal characteristics of the community under study, since the interaction between these two factors directly affects both the course of fieldwork and the reliability of the resulting scholarly interpretations. Thus, the research process requires continuous self-reflection and a sensitive approach to the environment being studied.

Ռուզաննա ԿՈՔՍՈՆ (Նիդերլանդներ)
Մաստրիխտի կոնսերվատորիա

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆՈՐ ՄԻՋԱՎԱՅՐՈՒՄ. ՄԵՋԲԵՐՈՒՄ ԵՎ ՀԱՐՄԱՐԵՑՈՒՄ ՀԱՐԱՎԱՖԲԻԿՅԱՆ ՋԱՉԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Շատ հայ կոմպոզիտորներ են փորձել հասկանալ, թե ինչպես կարելի է ժողովրդական տարրերը ներհյուսել երաժշտության մեջ՝ չկորցնելով դրա յուրահատուկ դիմագիծը: Կոմիտաս Վարդապետը ձայնագրեց ու նոտագրեց մեզ հայտնի ժողովրդական երաժշտության մեծ մասը՝ նախընտրելով ներդաշնակել և մշակել մոնոդիկ եղանակները:

Սույն հաղորդումը քննում է, թե ինչ է տեղի ունենում, երբ հայկական ժողովրդական տարրերը մուտք են գործում ընդհանուր պատմություն չունեցող մի ոճի մեջ, ինչպիսին հարավաֆրիկյան ջազն է:

Ուսումնասիրությունը հիմնված է ջազ տրիոյի համար գրված վեց հեղինակային ստեղծագործությունների վրա, որոնք ստեղծվել են Մեաստրիխտի կոնսերվատորիայում՝ տողերիս հեղինակի մագիստրոսական հետազոտության ընթացքում (Coxson, 2023) և այժմ ձայնագրվում են որպես ալբոմ: Այստեղ դիտարկում ենք այդ ստեղծագործությունների շարքը՝ ժողովրդական երաժշտության տեսանկյունից: Այն մի հարցադրում է, թե հայկական որ տարրերն են մեջբերված ուղղակիորեն, որոնք են հարմարեցված (ադապտացված), և ինչը կարող է ճանաչելի լինել հայ ժողովրդական ավանդույթին ծանոթ ունկնդրի համար:

«Forget-me-not» ստեղծագործության մեջ մեղեդուն նվագակցում է ձայնառված հնչյունը և մաքուր կվինտաները: Բասի պարտիան կրում է «Շուշիկի» ժողովրդական եղանակի ազդեցությունը, և, ինչպես հայկական խառը չափերում, 3/4 ռիթմիկ զարկը ընդհատվում է 4/4 տակտերով: «Proteas Dancing in the Rain»-ն ունի միևոր մեղեդի՝ ներշնչված «Բինգյոլ» ժողովրդական երգով: Հեղինակի ստեղծագործությունը 7/8 չափի մեջ է, որի ռիթմական զգացողությունը քաղված է Քեյփթաունի «գուեմա» (ghoema) ավանդույթից: «Belladonna»-ն ոգեշնչված է Ա.Խաչատրյանի մոտեցմամբ. ժողովրդական եղանակը մեջբերելու փոխարեն, հայկական ժողովրդական բնույթն արտահայտվում է ինքնատիպ մինորային մեղեդիայում, որը վերադառնում է տարբեր ձևերով:

Որոշ տարրեր կարող են ուղղակիորեն ներառվել չնչին փոփոխություններով, նույնիսկ երբ օգտագործվում են այս նոր համատեքստում: Ավանդական ձայնակարգերի հիման վրա կառուցված մեղեդիները, մաքուր կվինտաների կիրառումը, պահված հնչյունը և բնորոշ ռիթմիկ կաղապարները շարունակում են հնչել հայկական՝ նույնիսկ հարավաֆրիկյան բասային գրուվների և կրկնվող ակորդային ցիկլերի վրա դրվելիս: Այնուամենայնիվ, (մետրը այն տի-

րույթն է, որտեղ երկու ոճերը կարող էին միաձուլվել: Հարավաֆրիկյան գրուվները, թեև գրեթե բացառապես պարզ չափերի մեջ են, պահպանում են իրենց էներգիան ու դինամիկան նաև կենտ չափերում տեղադրվելիս: Սա նշանակում է, որ հայկական ազդեցությունը դառնում է գրուվի բաղկացուցիչ մասը, այլ ոչ թե առանձին շերտ՝ հանգեցնելով առավել նուրբ ու բազմերանգ արդյունքի: Վերջապես, կարճ մեղեդային կաղապարների օգտագործումը նոր հարմոնիկ և ռիթմիկ միջավայրերում — մի տեխնիկա, որը լայնորեն տարածված է հայ ժողովրդական ավանդույթով ներշնչված կոմպոզիցիայում — հատկապես օգտակար եղավ ջազային համատեքստում ժողովրդական նյութը զարգացնելու համար:

Քննելով ստեղծագործությունների ժողովրդական տարրերը՝ այնուհետև ուղղակիորեն համեմատում ենք ժողովրդական նյութի մեջբերումն ու ադապտացումը: Ժողովրդական եղանակի մեջբերումը հեշտությամբ ճանաչելի է դարձնում երաժշտության ակունքը: Դրա ադապտացումը ստեղծում է առավել միաձույլ հնչողություն, բայց դժվարացնում է ծագման աղբյուրի նույնականացումը: Մենք պնդում ենք, որ երկու տեխնիկաներն էլ կենդանի են պահում ժողովրդական նյութը՝ լոկ պահպանելու փոխարեն:

Լինելով թե՛ հայկական, թե՛ հարավաֆրիկյան ժառանգություն ունեցող կոմպոզիտոր՝ մենք այս թեմային մոտենում ենք որպես կատարող երաժիշտ, այլ ոչ թե ժողովրդական երաժշտության հետազոտող: Մեր ուսումնասիրությունը գործնական մոտեցում է այն ավելի լայն հարցին, թե ինչպես է հայ ժողովրդական երաժշտությունը շարունակում զարգանալ նոր ստեղծագործությունների միջոցով և իր ավանդական համատեքստից դուրս:

Rouzanna COXSON (Netherlands)
Conservatorium Maastricht

ARMENIAN FOLK MUSIC IN A NEW SETTING: QUOTING AND ADAPTING IN SOUTH AFRICAN JAZZ COMPOSITION

Many Armenian composers have asked how to incorporate folk elements into their music without it losing its distinctive character. Komitas Vardapet recorded and transcribed much of the folk music that we know today, choosing to harmonise and arrange the monophonic melodies.

This paper asks what happens when Armenian folk elements cross into a style with no shared history, such as South African jazz.

The paper uses a portfolio of six original compositions for jazz trio that were created during the author's Master's research at the Conservatorium Maastricht (Coxson, 2023), and which are now being recorded as an album. Instead of repeating that study, this paper examines the portfolio from the folk side. It asks which Armenian elements are quoted directly, which are adapted, and what a listener who is familiar with Armenian folk tradition might recognise.

In "Forget-me-not", the melody is accompanied by a pedal point and open fifths. The bass line draws influence from the folk tune "Shoushigi", and, as in Armenian mixed meters, the 3/4 pulse is interrupted by bars of 4/4. "Proteas Dancing in the Rain" has a minor melody influenced by the folk tune "Bingyol." The author’s composition is in an odd meter, 7/8, over a rhythmic feel inspired by the Cape Town ghoema tradition. "Belladonna" draws inspiration from Khachaturian's approach. Instead of quoting a folk tune, the Armenian folk character is heard in an original minor melody that returns in different forms.

Some elements can be incorporated directly with little change when used in this novel context. Melodies built on traditional modes, the use of

open fifths, the pedal point, and the typical rhythmic ideas still sound Armenian when superimposed over South African bass grooves and repeating chord cycles. Meter, however, is where the two styles could blend. South African grooves, while almost exclusively in simple time signatures, maintained their drive when placed into odd time signatures. This meant that the Armenian influence became part of the groove instead of being a separate layer, resulting in a more nuanced effect. Finally, reusing short melodic ideas in new harmonic and rhythmic settings, a technique common in Armenian folk-inspired composition, proved especially useful for developing folk material in a jazz context.

Having examined the folk elements of the compositions, the paper then compares directly quoting with adapting folk material. Quoting a folk melody makes the source of the music easy to trace. Adapting it creates a more blended sound but makes its origin harder to identify. The author argues that both techniques keep folk material alive rather than merely preserving it.

As a composer of both Armenian and South African heritage, the author approaches this topic as a performing musician rather than a folk music researcher. The paper provides a practical case study to the bigger question of how Armenian folk music continues to develop through new composition and beyond its traditional context.

Էմմա ԹՈՐԻԿՅԱՆ (Չինաստան)
Շանղուո միջազգային համալսարան

ԹՎԱՅԻՆ ՏԵԽՆՈԼՈԳԻԱՆԵՐԸ ՈՐՊԵՍ ԿԱՄՈՒՐՋ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ, ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԵՎ

Ժամանակակից թվային տեխնոլոգիաների զարգացումը փոխել է ոչ միայն երաժշտության ստեղծման և տարածման եղանակները, այլև հնչյունի, տեմբրի և երաժշտական գործիքի վերաբերյալ պատկերացումները: Սինթեզատորի իհայտ գալով կոմպոզիտորը հնարավորություն ստացավ աշխատելու ոչ միայն մեղեդու, հարմոնիայի և երաժշտական ձևի, այլև հենց հնչյունի կառուցվածքի հետ: Հետագայում այս հնարավորություններն ընդլայնվեցին թվային աուդիո աշխատակայանների՝ DAW ծրագրերի շնորհիվ, որոնք մեկ միջավայրում միավորում են ձայնագրությունը, սինթեզը, սեմփլինգը, գործիքավորումը և ձայնային մշակումը:

Ձեկույցի նպատակն է ուսումնասիրել, թե ինչպես կարող են թվային տեխնոլոգիաները կամուրջ դառնալ երաժշտական ավանդույթի պահպանման, ստեղծագործական վերաիմաստավորման և ժամանակակից կրթության միջև: Որպես գործնական օրինակ կդիտարկվի հայկական ավանդական գործիքի ձայնագրումը և դրա հիման վրա Logic Pro ծրագրում թվային սեմփլային գործիքի ստեղծումը: Այս գործընթացը հնարավորություն է տալիս ավանդական հնչողությունը ոչ միայն պահպանել որպես ձայնային նյութ, այլև կիրառել նոր ստեղծագործությունների, փորձարարական նախագծերի և ուսումնական առաջադրանքների մեջ:

Միաժամանակ կարևորվում է կենդանի գործիքի և դրա թվային վերարտադրության տարբերակումը: Ավանդական գործիքի ինքնությունը պայմանավորված է ոչ միայն տեմբրով, այլև կատարողական եղանակով, արտիկուլյացիայով, շնչառությամբ, զարդարանքներով և մշակութային համատեքստով: Հետևաբար սեմփլավորված

հնչյունը չի փոխարինում կենդանի գործիքին, այլ դառնում է դրա ձայնային հատկանիշների հիման վրա ստեղծված նոր գործիք և ստեղծագործական նյութ:

Ձեկույցում կքննարկվեն նաև թվային երաժշտական ծրագրերի կրթական հնարավորությունները: Դրանք կարող են նպաստել կոմպոզիտորների տեմբրային մտածողության և գործիքավորման հմտությունների զարգացմանը, երաժշտագետների վերլուծական լսողության ու ձայնային հետազոտությունների ընդլայնմանը, ինչպես նաև կատարողների, կոմպոզիտորների և հետազոտողների համագործակցությանը:

Ձեկույցի հիմնական դրույթն այն է, որ թվային տեխնոլոգիաները չպետք է դիտարկվեն որպես ավանդույթին հակադրվող երևույթ: Գիտակցված և համատեքստային կիրառման դեպքում դրանք կարող են դառնալ երաժշտական ժառանգության ուսումնասիրման, փոխանցման և ստեղծագործական շարունակության արդյունավետ միջոց:

Emma TORIKYAN (China)
Shangluo International University

DIGITAL TECHNOLOGIES AS A BRIDGE BETWEEN TRADITION, CREATIVITY, AND EDUCATION

The development of digital technologies has transformed not only how music is created and distributed, but also how we understand sound, timbre, and musical instruments. With the emergence of the synthesizer, composers gained the ability to shape the structure of sound itself. Digital audio workstations (DAWs) later expanded these possibilities by combining recording, synthesis, sampling, orchestration, and sound processing within a single environment.

This presentation explores how digital technologies can connect the preservation of musical traditions with creative experimentation and

contemporary education. As a practical example, it examines how the sound of a traditional Armenian instrument can be recorded and transformed into a playable sample-based instrument in Logic Pro. This process allows traditional sounds to be preserved, creatively reinterpreted, and used in new compositions and educational projects.

However, a sampled sound cannot fully replace a live instrument. The identity of a traditional instrument also depends on performance techniques, articulation, ornamentation, breathing, and cultural context. Therefore, a digital sample should be understood as new creative material derived from the original instrument.

The presentation also considers how music technology can develop students' timbral thinking, analytical listening, orchestration skills, and collaboration. Its central argument is that digital technology need not oppose tradition; when used thoughtfully, it can support the study, transmission, and creative continuation of musical heritage.

Համլիկ ՄԱՏԻԿՅԱՆ (Հայաստան)
Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Շիրակի պետական համալսարան
Արմանուշ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ՆՅՈՒԹԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՏԱՐՐԵՐԸ ԿԱՐՍԻ և ՇԻՐԱԿԻ ԱՍՈՒՅԹԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ԼԵԶՎԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ և ԲԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

Կարսի և Շիրակի բանավոր մշակույթում նյութական մշակույթի տարրերը կարևոր տեղ են զբաղեցնում ոչ միայն կենցաղի նկարագրման, այլև ասույթաբանական իմաստների ձևավորման գործընթացում: Նյութական մշակույթի տարրերը Կարսի և Շիրակի դարձվածքներում, ասացվածքներում, օրհնանքներում, անեծքներում և այլ կայուն խոսքային միավորներում հանդես են գալիս որպես մշակութային նշաններ՝ արտացոլելով տվյալ միջավայրի կենսակերպը, արժեքային համակարգը և աշխարհընկալումը:

Սույն ուսումնասիրության նպատակն է բացահայտել, թե ինչպես են նյութական մշակույթի առարկաները Կարսի և Շիրակի ասույթաբանության մեջ վերածվում լեզվամշակութային նշանների, ինչպես է դրանց առարկայական նշանակությունը փոխակերպվում փոխաբերական և խորհրդանշական իմաստների, և ինչպիսի մշակութային տեղեկատվություն է փոխանցվում այդ միավորների միջոցով: Առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվում տան և աշխատանքի ոլորտներին առնչվող նյութական մշակույթի առարկաներին:

Ուսումնասիրության նյութը ներառում է Շիրակի տարբեր բնակավայրերից հավաքված դաշտային գրառումներ, բանասացների հաղորդած ասույթաբանական միավորներ, ինչպես նաև Կարսի և Շիրակի բանահյուսական ժողովածուներում,ազգագրական ուսում-

նասիրություններում և բառարաններում վկայված նյութեր: Դաշտային և գրավոր աղբյուրների համադրումը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու Կարսի և Շիրակի բանավոր ավանդության ընդհանրություններն ու տարբերությունները, ինչպես նաև դիտարկելու ավանդական միավորների պահպանման, փոփոխության և վերաիմաստավորման գործընթացները:

Այս առումով հատկապես ուշագրավ են այն դեպքերը, երբ նույն նյութական մշակույթի առարկան տարբեր ժանրերում կամ տարբեր տարածական միջավայրերում հանդես է գալիս տարբեր իմաստային գործառույթներով: Դուռը, շեմը և օջախը հիմնականում ձևավորում են տան, ընտանիքի և սահմանագծի խորհրդանշական դաշտը, մինչդեռ սեղանը, բոխչան, իլիկը, ճախարակը, ասեղը և այլ կենցաղային ու աշխատանքային առարկաներ կապվում են բարեկեցության, աշխատանքի, կարգուկանոնի և սոցիալական փոխհարաբերությունների պատկերացումների հետ: Այսպիսով, նյութական մշակույթի առարկաները ասույթաբանության մեջ հանդես են գալիս ոչ միայն որպես կենցաղային իրողությունների անվանումներ, այլև որպես մշակութային հիշողություն և արժեքային համակարգ փոխանցող լեզվամշակութային նշաններ:

Նախնական դիտարկումները ցույց են տալիս, որ նույն նյութական առարկայի իմաստային դրսևորումները կարող են պայմանավորված լինել ինչպես խոսքային միավորի ժանրային բնույթով, այնպես էլ Կարսի և Շիրակի տեղական մշակութային առանձնահատկություններով:

Այս համադրությունը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու նյութական մշակույթի և բանավոր ավանդության փոխկապակցվածությունը՝ դիտարկելով առարկան ոչ միայն որպես կենցաղային իր, այլև որպես մշակութային իմաստների ձևավորման և փոխանցման միջոց:

Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՄՍ Բարձրագույն կրթության և գիտության կոմիտեի 25RG-6B114 ծածկագրով նախագծի շրջանակում:

Hasmik MATIKYAN (Armenia)
Shirak Center for Armenological Studies
Shirak State University
Armanush VARDANYAN(Armenia)
Gyumri branch of Yerevan Komitas State Conservatory

MATERIAL CULTURE ELEMENTS IN THE PROVERBS AND IDIOMATIC EXPRESSIONS OF KARS AND SHIRAK: LINGUO-CULTURAL AND FOLKLORISTIC PERSPECTIVES

In the oral culture of Kars and Shirak, elements of material culture occupy an important place not only in the representation of everyday life but also in the formation of meanings in proverbs and phraseological expressions. Elements of material culture found in the idiomatic expressions, proverbs, blessings, curses, and other fixed verbal units of Kars and Shirak function as cultural signs, reflecting the lifestyle, value system, and worldview of the respective communities.

The aim of this study is to examine how objects of material culture in the oral tradition of Kars and Shirak are transformed into linguo-cultural signs, how their denotative meanings acquire metaphorical and symbolic dimensions, and what types of cultural information are conveyed through these units. Particular attention is paid to material culture objects associated with the domains of household life and labour.

The research material comprises field notes collected from various settlements of Shirak, proverbial and phraseological units provided by informants, as well as materials documented in folklore collections, ethnographic studies, and dictionaries concerning Kars and Shirak. The combination of field and written sources makes it possible to identify commonalities and differences between the oral traditions of Kars and Shirak and to examine the processes through which traditional units are preserved, modified, and reinterpreted.

Of particular interest are cases in which the same material culture object performs different semantic functions across genres or in different geographical and cultural contexts. The door, threshold, and hearth form a symbolic field associated primarily with the home, family, and boundaries, whereas the table, *bokhcha*, spindle, spinning wheel, needle, and other domestic and occupational objects are associated with notions of prosperity, labour, order, and social relationships. Thus, material culture objects in proverbial and phraseological traditions function not merely as designations of everyday realities but also as linguocultural signs that transmit cultural memory and value systems.

Preliminary observations indicate that the meanings and semantic functions of the same material culture object may be shaped both by the genre-specific characteristics of the verbal unit and by the local cultural particularities of Kars and Shirak. This comparative approach makes it possible to reveal the interconnectedness of material culture and oral tradition, viewing the object not merely as an element of everyday material life but also as a means of creating and transmitting cultural meanings. (The research was supported by the Higher Education and Science Committee of MESCS RA (Research project № 25RG-6B114).

Ռիտա ՂԱԶԱՅԱՆ, Անի ՀԱԿՈԲՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ ՀԱՅԿՈՒՀԻ ՀԱԿՈԲՅԱՆԻ ՎՈԿԱԼ ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Կոմպոզիտոր Հայկուհի Հակոբյանի (1963թ., Լենինական) բազմաժանր ստեղծագործության մեջ ուրույն տեղ են զբաղեցնում վոկալ-խմբերգային գործերը, որոնցում կոմպոզիտորն անդրադարձել է հայրենիքի, բնության սիրո և հոգևոր թեմաների՝ օգտագործելով ինչպես հայ կոմպոզիտորական արվեստի նշանավոր դեմքերի, այնպես էլ հայ ավանդական երաժշտության լեզվամտածողության առանձնահատկությունները:

Ընտրված վեց խմբերգերի դիտարկումը տեսական երաժշտագիտությանը հայտնի երաժշտական բովանդակության տեսության որոշ դրույթների համատեքստում, ի հայտ բերեցին հետաքրքիր մոտեցումներ ստեղծագործության գեղարվեստական բովանդակության բացահայտման հարցում. հատուկ և ոչ հատուկ բովանդակությունների համաձայնեցման սկզբունքը («Վերածնունդ» երգում, «Հայրենիք» խմբերգում), հատուկ և ոչ հատուկ բովանդակությունների հակասման՝ պարադոքսի սկզբունքը («Պոեմ», «Տաղ Ազնիվ» խմբերգերում), երաժշտական բվանդակության երեք կողմերը՝ էմոցիա («Վերածնունդ» երգում, «Հայաստան», «Հայրենիք», «Պոեմ», «Տաղ Ազնիվ» խբերգերում), նկարագրողականություն («Հով-Սեր» խմբերգում) և խորհրդանիշ («Վերածնունդ» երգում, «Հայաստան», «Հայրենիք» խմբերգերում):

Առավել հանգամանորեն դիտարկվում են այն խմբերգերը, որոնցում տեսանելի է հարազատությունը հայ ավանդական երաժշտար-

վեստին բնորոշ լեզվամտածողության և ձևագոյացման առանձնահատկությունների հետ:

«Տաղ Ազնիվ» խմբերգը առանձնանում է հայկական միջնադարյան երաժշտամտածողության որոշ հատկանիշների արդիական մեկնաբանությամբ: Խմբերգում, մասնավորապես, օգտագործված են հայ միջնադարյան երգաստեղծության ձայնեղանակների լադային կառուցվածքները: Նրանց մոդալիզմների միաժամանակյա հնչողականությունը առաջ է բերում տարբեր ինտերվալային կազմ ունեցող գունեղ թեմատիկ հարմոնիաներ՝ նպաստելով բանաստեղծական տողի յուրաքանչյուր նրբերանգի բացահայտմանը, ազգային ոգու ստեղծմանը, ինչի շնորհիվ ընկալելի է դառնում Նարեկացու տաղի գլխավոր կերպարի ողջ էությունը:

«Հով - Սեր» խմբերգում մեծ նշանակություն է ստանում ***նախա-նա*** դարձվածքը, որի ընտրությունը, ըստ կոմպոզիտորի մեկնաբանության, բխում է ժողովրդական պարերգերի շարժման բնույթից: Սկզբում հնչելով որպես նկարագրողական տարր, թեմատիկ նյութի շարադրման ընթացքում՝ զարգանալով տաղերին բնորոշ ձևագոյացման սկզբունքով, դարձվածքը աստիճաբար ձեռք է բերում տարբեր երանգավորումներ՝ վերածվելով հոգեբանական պարի: Ավանդական երաժշտության երկու ճյուղերի և պարային շարժումից բխող ինտոնացիաների զուգորդումից ստացած երաժշտական կերպարը այն կոմպոզիցիոն հնարքն է, որի շնորհիվ ընկալելի է դառնում հեղինակի կոմիտասյան բանաստեղծության սիրային տողերի սեփական մեկնաբանությունը:

Երաժշտական բովանդակության տեսության նմանօրինակ վերլուծական մեթոդով ներկայացնել ստեղծագործության գեղարվեստական բովանդակությունը, հնարավորություն տվեց առավել ցայտուն բացահայտել երաժշտական և գեղարվեստական կերպարների փոխհարաբերությունների հեղինակային մեկնաբանությունները:

Rita AGHAYAN, Ani HAKOBYAN (Armenia)
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

MANIFESTATIONS OF ARMENIAN TRADITIONAL MUSIC IN THE VOCAL-CHORAL WORKS OF COMPOSER HAYKUHI HAKOBYAN

Among the diverse genres represented in the oeuvre of composer Haykuhi Hakobyan (born in 1963, Leninakan), a distinctive place is occupied by her vocal-choral works. In these compositions, the composer addresses themes of homeland, love of nature, and spirituality, drawing both upon the artistic legacy of prominent figures of Armenian compositional art and upon the characteristic features of the musical language and thought of Armenian traditional music.

An examination of six selected choral works within the framework of certain principles of the theory of musical content, as developed in theoretical musicology, has revealed interesting approaches to the interpretation of artistic content. These include the principle of the reconciliation of specific and non-specific content (in the song *Renaissance* and the choral work *Homeland*), the principle of contradiction—or paradox—between specific and non-specific content (in the choral works *Poem* and *Tagh Azniv*), as well as the three dimensions of musical content: emotion (in the song *Renaissance* and the choral works *Armenia*, *Homeland*, *Poem*, and *Tagh Azniv*), descriptiveness (in the choral work *Hov–Ser*), and symbolism (in the song *Renaissance* and the choral works *Armenia* and *Homeland*).

Particular attention is devoted to those choral works in which the affinity with the characteristic musical language, modes of musical thinking, and principles of form-building inherent in Armenian traditional music is especially evident.

The choral work *Tagh Azniv* is distinguished by its contemporary interpretation of certain characteristics of medieval Armenian musical thought. In particular, the work employs modal structures derived from

the modes of Armenian medieval sacred and secular song. The simultaneous sounding of these modal elements gives rise to colorful thematic harmonies with varied intervallic structures, contributing to the revelation of every nuance of the poetic line and to the creation of a distinctly national spirit. As a result, the entire essence of the central figure of Narekatsi's *tagh* becomes perceptible.

In the choral work *Hov–Ser*, particular significance is attributed to the *na-ra-na* refrain, whose choice, according to the composer's interpretation, derives from the character of movement inherent in traditional Armenian dance songs. Initially functioning as a descriptive element, the refrain gradually acquires different shades of expression as the thematic material unfolds, developing according to form-building principles characteristic of the *tagh*. Ultimately, it transforms into a psychological dance. The musical image resulting from the combination of two branches of traditional music and intonations derived from dance movement constitutes a compositional device through which the author's individual interpretation of the love poetry in Komitas's text becomes perceptible.

Presenting the artistic content of the works through an analogous analytical method based on the theory of musical content made it possible to reveal more vividly the composer's individual interpretations of the relationships between musical and artistic images.

Ստելլա ԴԱՎԹՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ՀԱՄԱՅԱՆՑԱՅԻՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ՇՐՋԱՆԱՌՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Հաղորդակցության միջավայրի փոփոխությունները պատմականորեն ուղեկցվել են բանահյուսական նյութի ստեղծման, շրջանառության և փոխանցման ձևերի փոփոխությամբ: Եթե բանահյուսական նյութի գոյությունն ու տարածումը երկար ժամանակ պայմանավորված էին անմիջական հաղորդակցությամբ և համայնքի ներսում դրա բանավոր փոխանցմամբ, ապա հաղորդակցական տեխնոլոգիաների զարգացումը ստեղծեց նոր հնարավորություններ դրա տարածման և վերարտադրության համար: Այս գործընթացի ժամանակակից դրսևորումներից է համացանցը, որը դարձել է հաղորդակցության, մշակութային նյութերի փոխանակման և տարբեր սոցիալական խմբերի փոխգործակցության լայն միջավայր: Այս պայմաններում ձևավորվում է համացանցային բանահյուսությունը՝ որպես թվային հաղորդակցության շրջանակում ստեղծվող, շրջանառվող և փոփոխվող բանահյուսական նյութերի ամբողջություն:

Համացանցային բանահյուսության տարածմանը նպաստում են տեղեկատվության հասանելիությունը, հաղորդակցության արագությունը, ժամանակային և տարածական սահմանափակումների նվազումը, ինչպես նաև օգտատերերի անմիջական մասնակցությունը: Թվային միջավայրում նյութի տարածումը սահմանափակված չէ որևէ մեկ համայնքով կամ աշխարհագրական տարածքով. այն կարող է կարճ ժամանակում անցնել տարբեր սոցիալական և մշակութային խմբերի միջև՝ յուրաքանչյուր նոր շրջանառության ընթացքում ենթարկվելով փոփոխությունների: Այս գործընթացում նյութի ստեղծումն ու տարածումը հաճախ փոխկապակցված են, քանի որ

օգտատերը միաժամանակ նյութի ընդունող, վերարտադրող և փոփոխող է:

Ամերիկացի բանագետներ Ալան Դանդեսը և Բարբարա Կիր-շենբլատ-Գիմբլեթը անդրադարձել են ժամանակակից պայմաններում բանահյուսության փոփոխությանը և դրա ուսումնասիրության շրջանակների ընդլայնմանը: Նրանց դիտարկումների համատեքստում նոր հաղորդակցական միջավայրերի առաջացումը կապված է բանահյուսական արտահայտության ձևերի փոփոխության հետ: Էլեկտրոնային միջավայրում բանահյուսական նյութը կարող է ներառել խոսքային, գրավոր, տեսողական և լսողական բաղադրիչներ, որոնք միմյանց հետ համակցված են: Արդյունքում ձևավորվում են այնպիսի արտահայտչաձևեր, որոնց կառուցվածքն ու տարածման եղանակը պայմանավորված են թվային միջավայրի առանձնահատկություններով:

Ամերիկացի բանագետ Թրևոր Ջ. Բլանկը համացանցային բանահյուսությունը դիտարկում է որպես փոփոխվող և շարունակական գործընթաց: Այս դեպքում բանահյուսական միավորը չի պահպանվում մեկ հաստատուն ձևով, քանի որ դրա յուրաքանչյուր նոր վերարտադրություն կարող է ենթադրել որոշակի փոփոխություն, հարմարեցում կամ վերաիմաստավորում: Ռուս բանագետ Մ. Դ. Ալեքսեևսկին համացանցային բանահյուսության դրսևորումները բաժանում է չորս հիմնական խմբի՝ ավանդական բանահյուսական նյութի համացանցային տարածումից մինչև այնպիսի ձևեր, որոնք ստեղծվում և գործում են բացառապես թվային միջավայրում:

Հենրի Ջենքինսի «կոնվերգենցիոն մշակույթի» և մասնակցային մշակույթի հայեցակարգերի համաձայն՝ օգտատերերը դադարում են լինել պարզապես սպառողներ և ակտիվորեն ներգրավվում են բովանդակության ստեղծման, տարածման, մեկնաբանման ու վերափոխման գործընթացներում: Այս տեսանկյունից օգտատիրոջ մասնակցությունը դառնում է այն գործընթացներից մեկը, որի միջոցով համացանցում շրջանառվող նյութը ձեռք է բերում նոր տարբերակներ և նոր կիրառություններ: Համացանցային բանա-

հյուսությունն այս պայմաններում համայնքային փոխազդեցության ընթացքում ձևավորվող մշակութային գործընթաց է, որտեղ նյութի ստեղծումը, տարածումը և փոփոխությունը շարունակաբար փոխկապակցվում են:

Stella DAVTYAN (Armenia)
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

ON THE THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE FORMATION AND CIRCULATION OF DIGITAL FOLKLORE

Changes in communication environments have historically been accompanied by changes in the ways folkloric material is created, circulated, and transmitted. While the existence and dissemination of folkloric material were for a long time conditioned by direct communication and its oral transmission within a community, the development of communication technologies created new possibilities for its dissemination and reproduction. One of the contemporary manifestations of this process is the Internet, which has become a broad environment for communication, the exchange of cultural materials, and interaction among different social groups. Under these conditions, Internet folklore emerges as a body of folkloric materials created, circulated, and transformed within digital communication.

The dissemination of Internet folklore is facilitated by the accessibility of information, the speed of communication, the reduction of temporal and spatial limitations, as well as the direct participation of users. In the digital environment, the circulation of material is not restricted to a particular community or geographical area; it can move rapidly between different social and cultural groups, undergoing modifications with each new instance of circulation. In this process, the

creation and dissemination of material are often interconnected, as the user simultaneously acts as its recipient, reproducer, and modifier.

American folklorists Alan Dundes and Barbara Kirshenblatt-Gimblett have addressed changes in folklore under contemporary conditions and the expansion of the frameworks within which it is studied. In the context of their observations, the emergence of new communication environments is connected with changes in forms of folkloric expression. In an electronic environment, folkloric material may incorporate verbal, written, visual, and auditory components that are combined with one another. As a result, forms of expression emerge whose structure and modes of circulation are shaped by the specific characteristics of the digital environment.

American folklorist Trevor J. Blank considers Internet folklore as a changing and continuous process. In this context, a folkloric unit does not remain in a single fixed form, since each new reproduction may involve a certain degree of modification, adaptation, or reinterpretation. Russian folklorist M. D. Alekseevsky divides manifestations of Internet folklore into four main groups, ranging from the online dissemination of traditional folkloric material to forms that are created and function exclusively within the digital environment.

According to Henry Jenkins's concepts of "convergence culture" and participatory culture, users cease to be merely consumers and become actively involved in the processes of creating, disseminating, interpreting, and transforming content. From this perspective, user participation becomes one of the processes through which material circulating on the Internet acquires new versions and new applications. Under these conditions, Internet folklore can be understood as a cultural process formed through community interaction, in which the creation, dissemination, and transformation of material remain continuously interconnected.

Անի ԱՍԱՏՐՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՂԳԱՅԻՆ ՈՃԻ ԽՆԴԻՐԸ Գ. ՏԻԳՐԱՆՈՎԻ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

XX դարի հայ երաժշտագիտության մեջ Գեորգի Տիգրանովի գիտական ժառանգությունը կարևոր տեղ է զբաղեցնում ազգային մասնագիտական երաժշտության ձևավորման և զարգացման օրինաչափությունների ուսումնասիրման առումով: Թեև նա ֆոլկլորին նվիրված առանձին ընդհանրացնող աշխատություն չի թողել, այդուհանդերձ հայ երաժշտական թատրոնին, Ալ. Սպենդիարյանին և Ա. Խաչատրյանին նվիրված ուսումնասիրությունները հնարավորություն են տալիս վերականգնելու ժողովրդական երաժշտության և ազգային ոճի փոխհարաբերության վերաբերյալ նրա պատկերացումները:

Գ. Տիգրանովը ազգային երաժշտական մշակույթը դիտարկում է որպես շարունակական պատմական զարգացման արդյունք՝ մասնագիտական կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորումը կապելով ժողովրդական երաժշտական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման հետ: Կոմիտասի, Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Ա. Տիգրանյանի և Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործությունների քննությամբ նա բացահայտում է դրանց կապը հայկական ժողովրդական երգի ժանրային, ռիթմիկ, լադային և ինտոնացիոն առանձնահատկությունների հետ:

Գ. Տիգրանովի մոտեցման մեջ կարելի է տարբերակել ժողովրդական երաժշտության օգտագործման երկու ձև՝ կոնկրետ մեղեդու անմիջական կիրառում և ժողովրդական երաժշտական մտածողության սկզբունքների ստեղծագործական յուրացում: Հենց երկրորդ ձևն է ազգային մասնագիտական ոճի ձևավորման առավել կարևոր հիմքը: Միաժամանակ Գ. Տիգրանովի ժառանգության արդի

գնահատումը պահանջում է նրա երաժշտագիտական դիտարկումները տարբերակել խորհրդային ժամանակաշրջանին բնորոշ գաղափարական ձևակերպումներից:

Ani ASATRYAN (Armenia)
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory
Shirak Center for Armenological Studies

ARMENIAN MUSICAL FOLKLORE AND THE PROBLEM OF NATIONAL STYLE IN G. TIGRANOV'S MUSICOLOGICAL LEGACY

Georgi Tigranov's scholarly legacy occupies an important place in twentieth-century Armenian musicology, particularly in the study of the formation and development of Armenian national professional music. Although Tigranov did not produce a separate comprehensive study devoted specifically to musical folklore, his works on Armenian musical theatre, Alexander Spendiarian, and Aram Khachaturian make it possible to reconstruct his views on the relationship between folk music and national style.

G. Tigranov regarded national musical culture as the result of a continuous historical development, linking the formation of professional compositional art with the creative assimilation of folk musical traditions. In his analyses of the works of Komitas, Kristapor Kara-Murza, Armen Tigranian, and Alexander Spendiarian, he revealed their connections with the genre, rhythmic, modal, and intonational features of Armenian folk song.

Two forms of engagement with folk music can be distinguished in Tigranov's approach: the direct use of a particular folk melody and the creative assimilation of the principles of folk musical thinking. It is the latter that constitutes the more significant foundation for the formation of a national professional style. At the same time, a contemporary assessment of Tigranov's scholarly legacy requires distinguishing his specifically musicological observations from the ideological formulation's characteristic of the Soviet period.

Վարդգես ԱԴԱՄՅԱՆ (Հայաստան)
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼԵՆԻՆԱԿԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ

XIX դարում աշխարհաքաղաքական և պատմամշակութային հայտնի գործընթացների արդյունքում Ալեքսանդրապոլը դարձավ Արևմտյան Հայաստանի քաղաքային /Կարս, Կարին, Մուշ/ մշակութային արժեքների անմիջական կրողը: Արհեստավորական-համքարական, առևտրա-տնտեսական զարգացման վերելք ապրող քաղաքի մշակութային իրողություններում և հատկապես երաժշտական կյանքում ինքնատիպ դրսևորումներ ունեցավ ժողովրդական պարը: Ժողովրդական երաժշտության մյուս ժանրերի նման, ավանդական պարը ևս կրեց գործառույթային և գեղագիտական նոր որակներ, որոնք մի կողմից պայմանավորված էին հայկական էթնիկ մշակութային տարրի գերակշռությամբ (քաղաքի բնակչության 95 տոկոսը հայեր էին), մյուս կողմից հարևան ժողովուրդների հետ գործուն շփումներով, որոնք արդիական էին դարձնում օրինակ՝ այսպես կոչված Կովկասյան պարերի յուրացումը: Ինչպես 19-րդ դարի հայկական մյուս քաղաքներում, այնպես էլ Ալեքսանդրապոլում կենցաղավարող պարերը՝ ըստ գործառույթների ընդգրկվում են երեք խմբերում. ծիսական, կենցաղային կամ խնջույքի, մրցույթային (Խաչատրյան Ժ., Պարը հայոց մեջ, Եր., 2013, էջ 10-11): Մեր զեկուցման մեջ փորձել ենք դիտարկել ալեքսանդրապոլյան ավանդական պարի հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք արևմտահայ քաղաքային պարային մշակույթի անմիջական ազդեցությամբ խթանեցին տեղային ինքնատիպ նմուշների զարգացումը: Այսպես, 19-րդ դարի վերջում մեծ տարածում ունեցող Քոչարի, Կլոր պար, Էրզրումի հայկական պար, Մշու պար, Թամզարա պարերի կողքին հայտնվում են ինքնատիպ տեղային կոլորիտ և արտահայտ-

չականություն ունեցող Կալոսի պռկեն, Գյումրվա տրնգի, Ղաշանգե, Տոտիկ-տոտիկ պարերն ու պարերգերը: Դրանք մեծ դեր կատարեցին 20-րդ դարում Լենինականի երաժշտական կյանքում այլազան փախակերպումներ ապրած ավանդական պարի և հատկապես պարեղանակների ազգային ինքնատիպության պահպանման գործում: Եթե քաղաքային ժողովրդական պարի (հատկապես կենտ /թաք/ և զույգ) շարժողական տեքստին հատուկ է եղել պարաքայլերի ազատությունն ու անկաշկանդությունը, ապա մեղեդիական բաղադրիչը՝ միևնույն անվանումն ունեցող պարերի եղանակային բազմազանությամբ հանդերձ, բնութագրվում է որպես ուրույն, անփոփոխ տեքստ կրող միավոր: Լենինականի երաժշտական կյանքում անզուգական վարպես կատարողների վառ տաղանդի շնորհիվ ավանդական պարեղանակները ոչ միայն հնչեցին կենցաղում ու քաղաքային հավաքույթներում, այլև՝ բեմահարթակներում, հեռուստա-ռադիո եթերում: Պատահական չէ, որ հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանը որպես Լենինականի հնչյունային խորհրդանիշ-կոչնակներ օգտագործել է «Կալոսի պռկեն» պարեղանակը: Արժեքավորելով Ալեքսանդրապոլ-Լենինականի ավանդական պարի տեղն ու դերը հիշյալ ժամանակահատվածի շրջանակներում, կարևորել ենք նաև այդ ժառան- «Պատմամշակութային ժառանգություն և արդիականություն» Միջազգային գիտաժողով Գյումրի, 4-6 հոկտեմբերի, 2013թ. 335 գության բացառիկ նշանակությունը՝ որպես էթնիկ ինքնության տիպական գծեր կրող արժեք, հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման և կայացման գործում: Անդրադարձել ենք Կոմիտասի, Ն.Տիգրանյանի, Ա.Տիգրանյանի, Ա.Սպենդիարյանի, Ա.Տեր-Ղևոնդյանի ստեղծագործություններում դրանց մեջբերման և կոմպոզիտորական մշակման հիմնարար սկզբունքներին, որոնք հենվում են դարձյալ այդ պարեղանակների նվագարանային ինքնատիպ արտահայտչաձևերի ներքին հնարավորությունների վրա:

Vardges ADAMYAN (Armenia)
Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

FOLK DANCE IN THE MUSICAL LIFE OF ALEXANDRAPOL-LENINAKAN

As a result of world political and historio-cultural known activities of the XIX century Alexandrapol became the immediate bearer of Western Armenia's /Kars, Erzrum, Mush/ urban cultural values. Traditional dance took a special place in the cultural realities of the artisan, tradeeconomic town and especially in the musical life of the town. Like other genres of folk music, traditional dance has undergone some new functional and artistic changes which, on the one hand, were conditioned by the surpass of the Armenian ethnic cultural element/95 percent of the town's population were Armenians/ and by active mixtures of neighbouring peoples on the other , that made the perception of so-called Caucassian dances actual. As in other towns of the XIX century, in Alexandrapol as well as, the dances of lifestyle were divided into three groups according to their functions: ritual, lifestyle or party, rivalry. In our report we have made an attempt to observe the main characteristic features of Alexandrapolian traditional dance which developed under the exact influence of WesternArmenian urban dance culture. Thus, at the end of the XIX century among the dances of Qochari, Klor Par, Erzrum's Armenian Par, Msho Par, Tamzara Par, there appear the following dances and dance melodies: Kalosi Prken, Gyumrva trngi, Ghashange, Totik-totik. They played a big role in the musical life of Leninakan in the XX century and especially in the preservation of national identity. The component of the melody is characterized as a stable, unchangeable unit. Due to the outstanding dance masters of Leninakan, traditional dance melodies were not only heard in everyday life and urban meetings, but on stages, broadcasting processes as well. It is not surprising that the Armenian outstanding composer Aram Khachaturian has used "Kalosi

Prken" dance melody as a sound emblem of Leninakan. Giving a new meaning to the role a place of Alexandrapol-Leninakan's traditional dance in the given period, we have also attached importance to the exceptional role of that heritage as a value of ethnic identity, in the formation of national composing art. We have studied the main principles of their quoting in the works of Komitas, N. Tigranyan, A. Tigranyan, A. Spendaryan, A. Ter-Ghevondyan, which are based on the inner chance of the dance melodies.