ՀԱՍՄԻԿ ԱՓԻՆՅԱՆ

# ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

## ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԵՎ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

*Շիրակի երաժշտական բանահյուսությունը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ամենահարուստ ամբարներից է, որտեղ զարմանալի անաղարտությամբ պահպանված ավանդական շատ երգատեսակներ, գործիքային նվագներ ու երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքներ դարերի հնության խոր կնիք ունեն: Դրանցից շատերն այսօր էլ կենցաղավարման լայն շրջանակներ են պահպանում և իրենց կենսունակությամբ ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության արգասիք են:*

ՀԱՍՄԻԿ ԱՓԻՆՅԱՆ

*Музыкальный фольклор Ширака является одним из богатейших хранилищ армянского народного музыкального творчества, где с удивительной чистотой сохранились многие традиционные песни, инструментальные пьесы и музыкально-поэтические сочинения, имеющие глубокую печать многовековой давности. Многие из них до сих пор имеют широкий круг бытования и их жизнеспособность является результатом народного художественного мышления.*

*АСМИК АПИНЯН*

*Shirak's musical folklore is one of the richest storehouses of Armenian folk music, where many traditional songs, instrumental music and musicological compositions preserved with amazing purity have a deep seal of centuries of antiquity. Many of them still maintain a wide range of living conditions and are the product of popular artistic thinking in their vitality. Of course, the origins of many musical values transmitted orally are deep in historical Armenia, in the provinces of Mush, Alashkert, Erzurum and other song-rich places.*

*HASMIK APINYAN*

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ

ՀԱՍՄԻԿ ԱՓԻՆՅԱՆ

# ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

## ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԵՎ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Գյումրի 2024

ШИРАКСКИЙ ЦЕНТР АРМЕНОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК РА

АСМИК АПИНЯН

# ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

## СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

Гюмри 2024

SHIRAK CENTER FOR ARMENOLOGICAL
STUDIESOF THE NATIONAL ACADEMYOF SCIENCES OF RA

HASMIK APINYAN

# FUNDAMENTALS OF TRADITIONAL MUSIC

## COLLECTION OF ARTICLES AND MATERIALS

Gyumri 2024

ՀՏԴ 78(479.25)
ԳՄԴ 85.31
Ա 972

**Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի գիտական խորհրդի որոշմամբ**

Կազմող՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
**Հասմիկ Հարությունյան**

Խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
**Սերգո Հայրապետյան**

Ափինյան Հասմիկ
Ա 972 Հայ ավանդական երաժշտության խնդիրներ: Հոդվածների ժողովածու / Հ. Ափինյան; Կազմ.՝ Հ. Հարությունյան.- Գյումրի: ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀԿ հրատարակչություն, 2024.- 168 էջ:

Ժողովածուն ընդգրկում է երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Հասմիկ Պարույրի Ափինյանի տարբեր տարիներին հրատարակած հոդվածները, գիտական զեկուցումների հիմնադրույթները:

Նախատեսված է հայագետների և հայ ավանդական երաժշտության խնդիրներով հետաքրքրվողների համար:

ՀՏԴ 78(479.25)
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-9939-1-1934-2
DOI:

© ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոն, 2024

# ՀԱՍՄԻԿ ԱՓԻՆՅԱՆ
**(1957-2008)**

Հասմիկ Պարույրի Ափինյանը ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի հիմնադիր գիտնականներից մեկն էր, որն իր հոգևոր և մասնագիտական բոլոր կարողությունները նվիրաբերեց հայ ազգային երաժշտության և, մասնավորաբար, Շիրակի ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտական նմուշների գրառման, համակարգման և ուսումնասիրման գործին:

Հ.Ափինյանը նաև Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի հիմնադիրներից մեկն էր: Հայ ազգային երաժշտության, հատկապես ֆոլկլորագիտությանը վերաբերող բոլոր դասընթացների, առարկայական ծրագրերի համակարգողն ու վարող դասախոսը:Բացի դասախոսություններից, նա կազմակերպել և ուսանողների մասնակցությամբ իրականացրել է մի շարք բանահավաքչական արշավախմբեր Շիրակի մարզի տարբեր գյուղերում:

Ծնվել է 1957թ. Լենինականում: Միջնակարգ դպրոցը ավարտելուց հետո փայլուն ուսումնառություն է ստացել Լենինականի Ք.Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանի երաժշտության տեսության բաժնում, որտեղ նրա մասնագիտական հեռանկարի ուղղորդման գործում նշանակալի դեր է կատարել վաստակաշատ երաժիշտ-մանկավարժ, կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանը:

1978-1983թթ. նա ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական ֆակուլտետը՝ ուսանելով երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, պրոֆեսոր Մարգարիտ

Բրուտյանի մասնագիտական դասարանում: Այս տարիներին էր, որ Հ.Ափինյանը որպես մասնագիտական ասպարեզ ընտրեց երաժշտական ֆոլկլորագիտությունը և բուհական ավարտաճառը նվիրեց հայկական ժողովրդական ստեղծագործության բարդ երգատեսակներից մեկին՝ գրեթե չուսումնասիրված օրորոցային երգի ժանրային տիպաբանական հետազոտությանը: Ուսումնառության ավարտից հետո էլ Հ.Ափինյանը մնաց իր ղեկավարի նվիրյալ սանը, և անցած ճանապարհին նրա բոլոր հաջողությունները մշտապես մնացին Մ.Բրուտյանի տեսադաշտում, արժանացան նրա դրվատանքին և ուշադրությանը:

Չնայած մայրաքաղաքում կրթությունը շարունակելու և աշխատելու լավագույն հնարավորությանը՝ Հ.Ափինյանը վերադարձավ ծննդավայր և միացավ երիտասարդ այն գիտնականներին, որոնց մի պայծառ գաղափարի շուրջ համախմբել էր Լենինականի «Կումայրի» պատմաճարտարապետական արգելոց թանգարանը. վերականգնել և պահպանել պատմական Ալեքսանդրապոլի պատմամշակութային դիմագիծն ու զերծ պահել այն ոչնչացումից ու աղավաղումներից: Ահա այս ժամանակ էր, որ Հ.Ափինյանը նվիրվեց հարազատ քաղաքի մշակութային համալիրում երաժշտաբանահյուսական և աշուղական արվեստի նմուշների գրառման և համակարգման աշխատանքներին՝ ձեռնամուխ լինելով հայ երաժշտագիտության մեջ սակավ ուսումնասիրված մի ոլորտի՝ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության, նրա հիմնախնդիրների արծարծման և զարգացման արդի միտումների հետազոտությանը:Շուտով երևան եկան նրա հետևողական աշխատանքի առաջին արդյունքները. 1989թ. Լենինգրադում հրատարակվեց «Հայ երաժշտության դիսկոգրաֆիան 1916-1989թթ.», որի համահեղինակներից մեկը Հ.Ափինյանն էր:

1997թ., զինված մոտ 15 տարվա գիտական աշխատանքի հմտություններով, նա վստահորեն մուտք գործեց նորաբաց ԳԱԱ

Շիրակի հայագիտական հետազատությունների կենտրոն, ու իր գործընկերների հետ նվիրվեց երաժշտաբանահյուսական գիտական ծրագրերի, Շիրակի երաժշտական արվեստի ուսումնասիրության մեթոդաբանության մշակման, տեղեկատվական արժեքավոր բազայի ստեղծման գործին:

Հ.Ափինյանի հեղինակած շուրջ երկու տասնյակ հոդվածներն ու հրապարակումները արծարծում են Շիրակի ծիսական երգերի, մարզի առանձին գյուղերի երաժշտաբանահյուսական նկարագրի, ժողովրդական կատարողական արվեստի ու նվագարանաշինության առանձնահատկությունների, օրորոցային երգերի որոշ հորինվածքային-տաղաչափական խնդիրների, Շիրակի արդի երաժշտական բանահյուսության գիտամեթոդական ուսումնասիրության կարևոր հարցեր:

Տևական աշխատանքի շնորհիվ նրան հաջողվեց ի մի բերել Շիրակում ներկայումս գործող աշուղների ստեղծագործական կյանքի կարևոր փուլերը: Մի առանձին ոգևորությամբ ձեռնամուխ եղավ աշուղ Իգիթի ստեղծագործության՝ իր տեսակի մեջ եզակի ուսումնասիրությանը: Աշուղի կյանքին ու գործին էին նվիրված նրա մի շարք հաղորդումները միջազգային և հանրապետական գիտական նստաշրջաններում ու պարբերականներում:

Սակայն նրա կյանքի գործը «Հայ օրորոցային երգը» թեմայով ատենախոսությունն էր, որին ձեռնամուխ էր եղել մեծ նվիրումով և իրականացման հաստատակամությամբ: Ցավոք, հանկարծահաս մահը (2008թ.) այն անավարտ թողեց, ինչպես անկատար մնացին նրա բազում մտահղացումներն ու երազանքները:

Սույն ժողովածուում զետեղված են Հ.Ափինյանի կարևոր հրապարակումներն ու գիտաժողովներում ներկայացրած զեկուցումների հիմնադրույթները: Այստեղ հավելել ենք գիտաժողովների հիմնադրույթների ռուսերեն և անգլերեն ամփոփումները՝ ելնելով գիտական հոդվածների ժողովածուի պահանջներից: Այս

աշխատանքների իրականացման համար շնորհակալություն ենք հայտնում երաժշտագետներ Ա.Ղարիբյանին, Հ.Խաչատրյանին և Ս.Դավթյանին:

Խոնարհվելով Հ.Ափինյանի պայծառ հիշատակի առջև, լիահույս ենք, որ նրա գիտական մտքի և խոսքի արժանիքները բարձր են գնահատվելու հայ ավանդական երաժշտության հիմնախնդիրներով զբաղվող մասնագետների և հետաքրքրվողների լայն շրջանակներում:

**Հասմիկ Հարությունյան**
*արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ*

# АСМИК АПИНЯН
## (1957-2008)

Асмик Паруйровна Апинян является одной из основателей Центра арменоведческих исследований Ширака Национальной Академии Наук Республики Армения, посвятившая все свои духовные и профессиональные способности изучению армянской национальной музыки и, в частности, записи, систематизации и исследованию образцов народной и народно-профессиональной музыки Ширака.

А.Апинян также была одной из основателей Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, ведущим лектором и методистом всех лекционных курсов и предметных программ, связанных с армянской национальной музыкой, особенно с фольклористикой. Помимо лекций, она организовала и провела ряд фольклорных экспедиций вместе со студентами в различных селах Ширакского региона.

А.Апинян родилась в 1957 году в Ленинакане. Окончив среднюю школу, она получила блестящее образование на теоретическом отделении ленинаканского музыкального училища имени К. Кара-Мурзы, где значительную роль в формировании ее профессиональных навыков сыграл выдающийся музыкант-педагог, композитор Азат Шишян.

В 1978-1983 гг. она окончила музыковедческий факультет Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, где училась в классе музыковеда-фольклориста, профессора Маргариты Брутян. Именно в эти годы А. Апинян в качестве профессиональной сферы выбрала музыкальный фольклор и посвятила свою дипломную работу одному из сложных песенных жанров армян-

ской народной музыки–типологическому исследованию почти неизученной колыбель- ной песни. Даже после окончания учебы А. Апинян оставалась преданным учеником своего руководителя, и все ее достижения всегда оставались в поле зрения М. Брутяна и получали ее одобрение и внимание.

Несмотря на представленную возможность продолжения образования и работы в столице, А. Апинян вернулась в родной город и присоединилась к молодым ученым, которых ленинаканский историко- архитектурный музей-заповедник "Кумайри" объединил вокруг единой светлой цели: восстановление и сохранение историко-культурного облика исторического Александрополя, его защита от разрушения и искажений. Именно здесь А. Апинян посвятила себя записи и систематизации образцов народных и ашугских песен в контексте городской культуры Ленинакана, приступив к исследованию редко изу- чаемой области армянской этномузыкологии: изучению городской народной музыки, проблем и современных тенденций ее развития. Вскоре появились первые результаты ее последовательной работы. В 1989 году в Ленинграде вышла «Дискография армянской музыки 1916-1989 годов», одним из соавторов которой была А. Апинян.

В 1997 году, вооружившись навыками 15 летней научной работы она уверенно вошла в только что открывшийся в Гюмри Центр арменоведческих исследований Ширака НАН РА и вместе со своими коллегами посвятила себя разработке музыковедческих научных программ, разработке методологии изучения музыкального искусства Ширака и созданию ценной информационной базы.

Около двух десятков статей и публикаций А. Апиняна посвящены важным вопросам обрядовых песен Ширака, музыкально-историческому описанию отдельных сел региона, особенностям народного исполнительского искусства и изготовления музыкаль-

ных инструментов, некоторым композиционно-метрическим проблемам колыбельных песен, важным вопросам научно-методического исследования современного музыкального фольклора Ширака.

Благодаря своей многолетней кропотливой работе, ей удалось обобщить важные этапы творческой жизни действующих ныне в Шираке ашугов. С особым воодушевлением она приступила к изучению творчества ашуга Игита. Ряд ее докладов на международных и республиканских научных конференциях и в периодических изданиях были посвящены жизни и деятельности ашуга.

Однако, делом всей ее жизни была работа над диссертацией на тему "Армянская колыбельная песня", за реализацию которой она взялась с большой самоотдачей и решимостью. К сожалению, ее внезапная смерть (2008 г.) оставила эту работу незавершенной, как и мно- гие ее идеи и мечты.

В этот сборник вошли важные публикации А. Апиняна и тезисы ее выступлений на научных конференциях. Здесь мы добавили аннотации материалов конференций на русском и английском языках, исходя из требований сборника научных статей. За эти переводы мы выражаем особую благодарность музыковедам А. Гарибян, Э.Хачатрян и С. Давтян.

Преклоняясь перед светлой памятью А.Апинян, мы всецело надеемся, что внесенный вклад и заслуги ее научной деятельности будут высоко оценены в широких кругах специалистов и всех интересующихся вопросами и проблемами изучения армянской традиционной музыки.

**Асмик Арутюнян**
*кандидат искусствоведения, доцент*

## HASMIK APINYAN
### (1957-2008)

Hasmik Paruyr Apinyan was one of the founding scientists of the Shirak Armenological Research Center of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, who devoted all her spiritual and professional abilities to the task of recording, coordinating and studying the Armenian national music and, in particular, Shirak's popular and folk-professional musical samples.

H. Apinyan was also one of the founders of the Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory, the coordinator and leading lecturer of the Armenian national music, especially folklore studies. In addition to lectures, she organized and conducted a number of folklore expeditions in different villages of the Shirak region with the participation of students.

She was born in 1957 in Leninakan. After graduating from secondary school, she received brilliant education at the music theory department of the K. Kara-Murza music college in Leninakan, where the distinguished musician-educator, composer Azat Shishyan played a significant role in guiding her professional perspective.

In 1978-1983 she graduated from the musicology faculty of Yerevan State Conservatory named after Komitas, studying in the professional class of musicologist-folklorist, professor Margarit Brutyan. It was during those years that H. Apinyan chose musical folklore as a professional field and devoted her graduation thesis to one of the complex song types of the Armenian folk art-lullaby. H. Apinyan remained a devoted student of her supervisor, and always remained in M. Brutyan's her attention.

Despite the best opportunity to continue her education and career in the capital, H. Apinyan returned her birthplace and joined the young scientists who were united by the "Kumayri" historical-architectural reserve museum of Leninakan around a bright idea: store and preserve the historical and cultural aspect of the historical Alexandropol and protect it from destruction and distortions. It was at this time that H. Apinyan dedicated herself to the recording and coordination of musicological and folk art samples in the cultural complex of her native city, embarking on the research of a rarely studied field in Armenian musicology: the study of urban folk music, the discussion of its problems and the current. The first results of her consistent work came in 1989 "Discography of Armenian Music 1916-1989". It was published in Leningrad, one of the co-authors of which was H. Apinyan.

In 1997, armed with the skills of scientific work of about 15 years, she confidently entered the newly opened Shirak Armenological Research Center and devoted herself to the work of musicological scientific programs, developing the methodology of Shirak's musical art, and creating valuable information base with her colleagues.

About two dozen articles and publications authored by H. Apinyan discuss important issues of Shirak's ritual songs, musical and historical description of individual villages of the region, features of folk performing art and musical instrument construction, some compositional-metrical problems of lullabies, modern musical folklore of Shirak.

With a certain enthusiasm, she started the unique study of Ashugh Igit's work. A number of her reports in international and republican scientific sessions and periodicals were dedicated to the ashugh's life and work.

However, her main work was her dissertation on "Armenian Lullaby Songs", which she undertook with great dedication and determi-

nation to implement. Unfortunately, her sudden death (2008) left it unfinished, just like many of her ideas and dreams.

This collection includes H. Apinyan's important publications and the fundamentals of her presentations at scientific conferences. Here we have added the Russian and English summaries of conference proceedings based on the requirements of the collection of scientific articles. We extend our grafitude to A. Gharibyan, H. Khachatryan and S. Davtyan for combining H. Apinyan's papers.

Bowing to the bright memory of H. Apinyan, we fully hope that the merits of her scientific thought and speech will be highly appreciated by specialists and those interested in the problems of the Armenian traditional music.

**Hasmik Harutyunyan**
*Ph.D of Art, Associate professor*

# ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

# СТАТЬИ

# ARTICLES

# ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԻ ԺԱՆՐԸ ՇԻՐԱԿԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Օրորը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության հնագույն և կենսունակ երգատեսակներից է՝ բազմազան ու հարուստ թե՛ բանաստեղծական և թե՛ երաժշտական բովանդակությամբ: Հայաստանի ազգագրական տարբեր շրջաններում ձայնագրված *նանիկ, լուրիկ, հայրուր, դարդար, օրոր, այեր, լայլայ, նեննի* և այլևայլ անվանումներով հանդիպող երգերը այդ ժանրի տարածվածության և կենսունակության վկայություններն են:

Հայ բանագետները, երաժշտագետ-ֆոլկլորագետներն իրենց աշխատություններում տարբեր առիթներով հաճախ են անդրադարձել օրորոցայիններին, հատկանշել բանաստեղծական մտքի խորությունն ու երաժշտական ձևակառուցողական ինքնատիպությունը, բնութագրել դրանք որպես ներազդող և առինքնող ստեղծագործություններ, կարևորել այդ երգերի համակողմանի ուսումնասիրման անհրաժեշտությունը:

Հոդվածում օրորոցային ժանրին հատուկ տիպական որոշ առանձնահատկություններ և տարատեսակ դրսևորումներ դիտարկվում են միևնույն երգի այլ տարբերակների համեմատության հիմքով:

Հետազոտության համար ընտրվել է Շիրակի մարզի քաղաքներում և գյուղերում գրառված նյութը: Շիրակի «նանիկներ»-ի մեր հավաքածուում ընդգրկված են տարբեր երաժշտագետ-բանահավաքների ինչպես հրատարակված, այնպես էլ ձեռագիր արխիվային գրառումներ: Վերլուծվել է օրորոցային երգի շուրջ 50 նմուշ: Հավաքած նյութը դիտարկվում է որպես Շիրակի ժողովրդական երգարվեստի բաղկացուցիչ հատված՝ երաժշտաբանաստեղծական մտածողության հարուստ ու բազմատեսակ դրսևորմամբ:

Կոմիտասն օրորներն արժեքավորում էր որպես կանանց հեղինակություն՝ նրանց հետ կապելով ազգային ժողովրդական երաժշտության պահպանման և փոխանցման խնդիրը: Սակայն տղամարդկանց կատարումներից ձայնագրված նանիկները նույնպես հետաքրքիր օրինակներ են և դիտարկման համար արժեքավոր նյութ: Մի դեպքում դա հիշողությամբ արձանագրված հնավանդ երգի վերարտադրություն է, մեկ այլ պարագայում՝ սեփական երաժշտամտածողության մեջ օրորի ժանրում հորինվածքային ձև: Օրորը հայ ժողովրդական երգարվեստի՝ ազգային առումով ամենաբնութագրական և ամբողջականության տեսակետից ամենաբարդ ստեղծագործություններից է:

Այստեղ առավել քան որևէ այլ երգատեսակում ակնառու են ժանրի ներսում տեղի ունեցող փոփոխություններ, աստիճանական զարգացման գծեր, ժանրային ներթափանցումներ:

Տարբեր երգատեսակների սերտ առնչություններն ու աղերսները օրորոցային երգերում առաջին հերթին կապվում են թեմատիկ բովանդակության սահմանների ընդլայնման հետ: Պրոֆեսոր Մ.Բրուտյանը այս երգերում այլ թեմաների արծարծումը բացատրում է երկու կերպ. «Երեխային օրորելիս տնային բազմազան հոգսերից ազատ կինը ընկնում է հիշողությունների գիրկն ու երգով արտահայտում իրեն հուզող զգացմունքները, կամ՝ երգի միջոցով նրա կրած տառապանքների ու տանջանքների, կորցրած հարազատների համար ատելության և վրեժխնդրության հրդեհ է բորբոքում, փոխանցում սերունդներին ողբերգական անցյալը, արթնացնում փոքրիկի սրտում հերոսական ոգի, ազգային արժանապատվության զգացում: Չէ՞ որ օրորները մանկական երաժշտական առաջին տպավորություններն են»[1]:

Թեմատիկ բովանդակության սահմանների ընդլայնումն, անշուշտ,

[1] Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1983, էջ 341:

հանգեցնում է երաժշտամտածողության ոլորտում ձայնակարգի, կշռույթաելևէջային դարձվածքների, մեղեդիակառուցման սկզբունքների փոփոխության: Սրանցում ավանդական բանահյուսական տեքստը նույնությամբ կամ հապավված, երբեմն նաև հարակցված այլ մոտիվների հետ, հանդես է գալիս տարբեր տիպի երգերում և մեղեդային մեկնաբանությունից անկախ, շատ դեպքերում ապահովում է տվյալ երգի ժանրային պատկանելությունը: Պատահում է նաև, որ օրորին բնորոշ կրկնակը հավելվելով երգի տողերին, ստեղծում է օրորի կեղծ տպավորություն: Այստեղ կրկնակը միմիայն հանգավորող նշանակություն ունի: Նման երգերը չեն համապատասխանում ժանրի օրինաչափություններին և դուրս են մեր հետաքրքրության սահմաններից:

Ձայնագրման տեղից և գրառման ժամանակից անկախ՝ հավաքածուն կազմող բոլոր օրորները ծավալվում են հայ ժողովրդական երաժշտության ձայնակարգերում, տերցիային և կվարտային հիմքով էոլական մինորների գերակշռությամբ[2]:

Օրորները տիպաբանական կառուցվածքով բաժանվում են երկու մեծ խմբի՝ մի քանի ենթատիպերով: Յուրաքանչյուր ենթատիպի մեջ խմբավորված երգերը բնորոշվում են երաժշտաբանաստեղծական մտածողության և ոճական հատկանիշների ընդհանրությամբ՝ գեղջկական, քաղաքային, աշուղական, երբեմն նաև տարբեր ոճերի համադրմամբ: Խմբավորման հարցում առաջնորդվել ենք երաժշտագետ Մ. Աղայանի առաջադրած տարորոշմամբ՝ տարբերակելով Ա խմբում «օրոր կամ նանիկ» և Բ խմբում՝ «օրորոցի երգ» հասկացությունները:[3]

Ա խմբում միավորված երգերը կոչվում են նաև պախրատուր օրորներ, հիմնականում զուտ կենցաղային գործառությամբ՝ երեխային

[2] Դիտարկված 50 օրինակներից 23-ը՝ ծավալվում են տերցիային հիմքով, 8-ը՝ կվարտային, 4-ը՝ կվինտային, 4-ը՝ փոյուգիական մինորներում, 1-ը՝ դիխորդային, 6-ը՝ իոնական տերցիային հիմքով մաժորում, 4-ը՝ հարմոնիկ ձայնակարգերի ոլորտներում:

[3] Աղայան Մ., Մի ակնարկ ժողովրդական օրորների մասին, Երևան, 1948:

թմրեցնելու, հանգստացնելու և քնեցնելու անհրաժեշտությամբ պայմանավորված հորինվածքներ են: Ստեղծվում են բացառապես տանը՝ ներփակ միջավայրում, հանպատրաստից, խիստ անհատական են, չունեն «ունկնդիրների լայն շրջանակ», ինչն էլ բացատրում է յուրաքանչյուր օրորի՝ սակավաթիվ տարբերակներ ունենալու պատճառը: Բովանդակության հիմնական մոտիվը մանկան գովքն է՝ բանաստեղծական բնագրին հատուկ պարզությամբ և անմիջականությամբ.

Նանիկ, նանիկ, շիմշաթ երես,
Նանիկ արա, վարդիս թերն ես…

*(ԿԱԹ[4]-ի ֆոնդ,1984 թ.,1/10)*

Այս երգերին մի առանձին հմայք են տալիս գեղեցիկ համեմատությունները, չափազանցությունները.

Աղա բալեն իմ փաշեն է,
Էս տան սունը իմ տղեն է…

*(ԿԱԹ-ի ֆոնդ, նույն տեղում)*

կամ՝

Լուսնակը քէ խաղցնի,
Արևը քէ տաքցնի,
Վերինը գայ քեզ ծիծ տա…

*(Սպ. Մելիքյան. Շիրակի նանիկ, թ.120)*

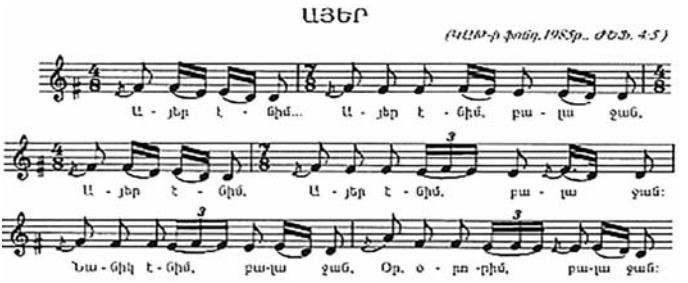
Սակավ չեն այն նմուշները, որտեղ սյուժետային տարրը գրեթե բացակայում է, և մտքի բանաստեղծական ասելիքը փոխարինվում է երաժշտական արտահայտչությամբ: Նման երգերի մեղեդիածավալ-

[4] «Կումայրի» պատմաճարտարապետական արգելոց թանգարանի ժողովրդական երաժշտության ֆոնդ (այսուհետ՝ ԿԱԹ ԺԵՖ):

ման համար, ինչպես կարելի է տեսնել ներքևում բերված օրինակից, հիմք է դառնում օրորի տող-կրկնակի բառակազմի կրկնությունը՝ լուրի-լուրի, նանի-նանի, օրոր-օրոր, այեր-այեր և այլն.

Այեր էնիմ…
Այեր էնիմ, բալա ջան,
Նանիկ էնիմ, բալա ջան,
Օր, օրորիմ բալա ջան.

Դարդ եմ էրի դոգյուն-դոգյուն,
Բալա ջան, օրոր, օրոր,
Սիրտս ի էղիր գունդ-գունդ արուն,
Դարդար էրա, բալա ջան, օֆ…




Ա խմբում միավորված երգերն ուշագրավ են երաժշտական կատարյալ կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններով: Հատկանշական տարրը՝ իմպրովիզացիան է, որը և պայմանավորում է երաժշտական բառապաշարի հարստությունը և բազմատեսակությունը: Երգերը թե՛ փոքր և թե՛ մեծ ծավալի են: Գրեթե բոլորին հատուկ է հիմնատող-կրկնակ, կամ երգ-տուն-կրկներգ երկմասանի կառուցվածքը: Դիտարկվող օրորները առանձնանում են երաժշտական կառուցվածքի ամբողջականությամբ և ելևէջային հարստությամբ:

Ձայնակարգի տրամաբանական զարգացման վառ արտահայտություն են օրորներում հաճախ հանդիպող շեղումներն ու մոդուլյա-

ցիաները: Այս առիթով դիտարժան է ստորև ներկայացվող երկու երգերի համեմատությունը:

Դրանցից առաջինը քաղված է Սպ. Մելիքյանի և Ան. Տեր-Ղևոնդյանի «Շիրակի երգեր» ժողովածուից, որը երաժշտագետ Մ. Աղայանի բնորոշմամբ՝ «երաժշտական բնույթով և տեքստի բարբառային կազմությամբ շատ մոտ, բուն Շիրակի շրջանի հայկական հնագույն երգերից մեկն է»[5]: Երգը գրառված է Ղափըլի գյուղում (այժմ՝ Գուսանագյուղ):

Երկրորդ երգը նախորդից 60 տարի հետո ձայնագրել է պրոֆեսոր Մ.Բրուտյանը 1976թ. Արթիկի շրջանի Հոռոմ գյուղում[6]: Երկուսում էլ բանաստեղծական տեքստի հիմքը միևնույն բանահյուսական մոտիվն է՝ տարատեսակ մեկնաբանությամբ: Սպ. Մելիքյանի գրառած «Շիրակի նանայի»-ի բանաստեղծական կառուցվածքն ավելի հստակ է: Երգն ունի երեք տուն, տունը՝ չորս տող, ընդ որում՝ յուրաքանչյուր տան առաջին տողը կրկնակի դեր է կատարում: Առաջին և երկրորդ տներում ստացվում է հետևյալը. 1 (տող կրկնակ) + 3 (տան տող), իսկ երրորդ տան մեջ տող-կրկնակը ետ է տարված չորրորդ տող, այսինքն՝ կատարվում է տան 3 տողերից հետո: Սա ամենևին չի խախտում երգի ո՛չ բանաստեղծական և ո՛չ էլ մեղեդային կառուցվածքը: Ձևակառուցողական կարևոր գործոն է վանկաչափական հատկանիշը: Երգում յուրաքանչյուր տան տողը կազմված է 7 վանկից (2+3+2): Մ. Բրուտյանի գրառած տարբերակում թե՛ բանաստեղծական և թե՛ մեղեդային կողմերն իմպրովիզացիոն տարրերի առկայության հետևանքով ավելի ազատ մեկնաբանություն են ստացել: Բանաստեղծական տեքստն ունի 2 տուն, տունը՝ 5 տող:

Հինգ տողանոց տներում չի պահպանված հավասար վանկերի քանակը (I տող՝4 վանկ, II-ը՝ 9 վանկ, III-ը՝ 10, իսկ IV և V տողերը՝ ու-

[5] Աղայան Մ., նշվ. աշխ., էջ 8:

[6] Տես Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի (այսուհետ՝ ԵՊԿ ՀԺԵՍԿ) ֆոնդ, Արթիկի գիտարշավ, 1976թ., թ.124:

թական վանկեր): Խախտված է նաև կրկնակի պարբերական տողակրկնությունը: Ներկայացնում ենք երգի բանաստեղծական բնագրերը երկու բանահավաքների՝ Սպ. Մելիքյանի և Մ. Բրուտյանի գրառմամբ.

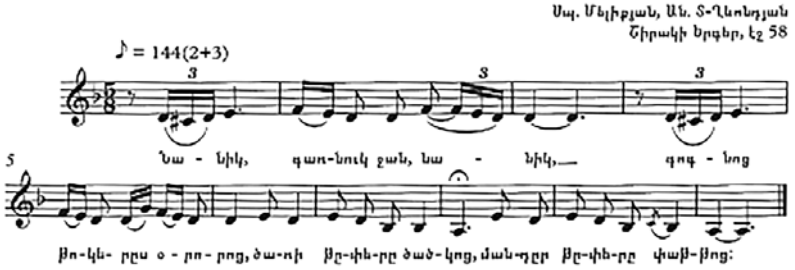
| Սպ. Մելիքյանի գրառումը. | Մ. Բրուտյանի գրառումը. |
|---|---|
| *Նանիկ, գառնուկ ջան,նանիկ,* | *Նանիկ, նանիկ,* |
| Գոգնոց թոկերս օրորոց, | Իմ անուշ բալիկ,նանիկ արա, |
| Ծառի թփերը ծածկոց, | Անուշ քուն դնեմ, իմ անուշ բալա, |
| Մանդր թփերը փաթթոց: | Գոգնոց թոկս քեզ ճոճ արի, |
| | Ծառի թուփը քեզ շոր արի: |
| *Լուրիկ, գառնուկ ջան, լուրիկ,* | *Նանիկ, իմ բալիկ,* |
| Լուսնակը քե խաղցնի, | Հարավ քամին գա, կօրորե, |
| Արևը քե տաքցնի, | Ծառի թուփը քեզ կծածկե, |
| Վերինը գա քե ծիծ տա: | Վիրունին գուքա քեզ ծիծ կուտա, |
| Ծառի տակը քուն դնեմ, | |
| Ծառը վրեդ հով էնե, | |
| Ծառի ճեղքեն կապ դնեմ, | |
| *Նանիկ, գառնուկ ջան, նանիկ:* | |

Տարբերություններն առկա են նաև մեղեդային շարադրանքում: Առաջինն ավելի կառուցիկ է, մեղեդային զարգացման հստակ տրամաբանությամբ: Բանաստեղծական կանոնավոր տաղաչափությունը կարևոր դեր է կատարում երաժշտական ձևակառուցման խնդրում: Կշռույթաելևէջային համամասնությունն այստեղ փոքր-ինչ խախտված է.

$a+a_1+b$

3տ+3տ+4տ

## ՆԱՆԻԿ




Երկու երգերում ընդհանուր է ձայնակարգի զարգացման տրամաբանությունը: Երկրորդ երգն ավելի ծավալուն է: Իմպրովիզացիոն տարրի գերակշռության պատճառով որոշ հատվածներ ընդլայնված են, հարստացված զարդելևէջային տարրերով, ինչի հետևանքով տեղի է ունեցել նաև կառուցվածքի խախտում: Փոփոխված են նաև մետրը և չափը. առաջին երգում չափը 5/8 է, իսկ երկրորդում՝ 5/4:

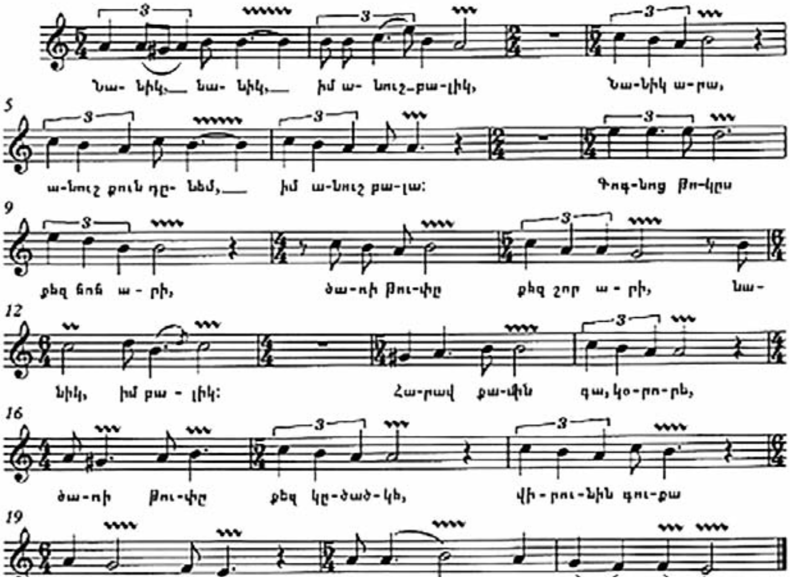
a+b+c

7տ+6տ+8տ

Երկու երգերն էլ նախնական փուլում ծավալվում են տերցիային հիմքով էոլական մինորում, գրեթե նմանատիպ ինտոնացիոն դարձվածքներով: Մոդուլյացիոն անցումը կատարվում է սահուն, աստիճանական վարընթաց շարժմամբ: Զուգորդված են տերցիային հիմքով էոլական և կվարտային օժանդակ հենակետով փոյուգիական մինորները: Անշուշտ, երկրորդ երգն առաջինի տարբերակն է: Երգի այս տարբերակը, հավանաբար, կարող էր ի հայտ գալ բանավոր փոխանցման ճանապարհով և կամ ստեղծվել ժողովրդական երաժշտական բառապաշարում առկա ինտոնացիոն տարրերի, տիպական դարձվածքների տեղային առանձնահատկությունների հիմքի վրա: Սրանց առկայությամբ, անգամ, այս խմբի օրորները թվով շատ են, իսկ յուրաքանչյուր օրորի տարբերակների թիվը՝ համեմատաբար քիչ:

## ՆԱՆԻԿ

Եր.՝ Կ.ՀԺԵՄԿ-ի ֆոնդ
Արխիվ 76 թ. 124

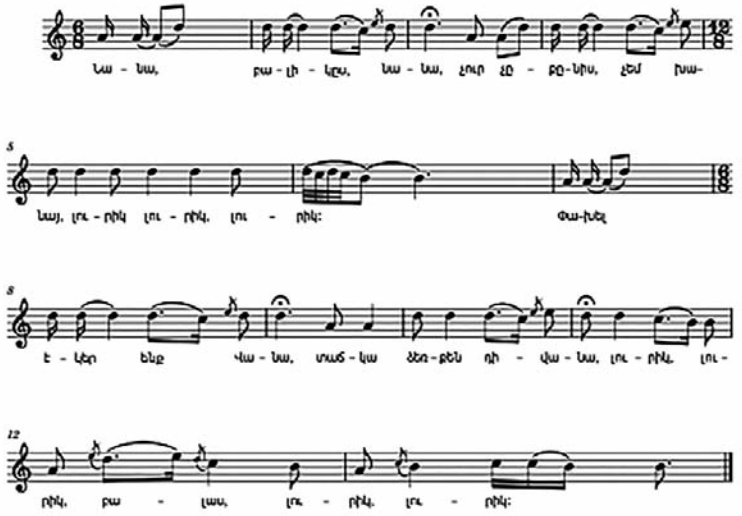



Բ խմբի օրորոցային երգերում գլխավոր կիրառական գործառույթը թեև արտաքուստ մնում է, սակայն կորցնում է իր առաջնային նշանակությունը: Գրեթե բոլոր երգերում պահվում է օրորին հատուկ կրկներգը կամ կրկնակը՝ եղանակավորող, երանգավորող նշանակությամբ:

Սրանք սերտորեն աղերսվում են հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության այլ ժանրերին՝ պարերգերին, լացերին, պատմական, հայրենասիրական, աշուղական երգերին: Միևնույն երգի մեծ թվով տարբերակներ հանդիպում են հաճախ 2-րդ տիպի օրորոցայիններում: Դիտարկենք մի քանի օրինակ. «Շիրակի երգեր» ժողովածուի «Նանիկ բալաս» երգում (թիվ 92) վերջին չորս տակտը, որ

օրորոցային երգի կրկնակն է, պարզապես հավելվել է պարերգին: Փաստորեն սա թ. 91 երգի փոփոխակն է:[7]

Ա.Բրուտյանի գրառած «Առավոտուն թունդիր մուխ»[8] երգի մեկ այլ տարբերակի հանդիպում ենք «Շիրակի երգեր» ժողովածուում, (թիվ 98): Այս նույն երգը ձայնագրել է նաև Կոմիտասը (Ազգագրական ժողովածու, հ.1, թ. 112 «Լորիկ»): Այն Կոմիտասի և Ա. Բրուտյանի ձայնագրությունների հետ հատվածաբար զետեղված է Կարապետ Սահակյանց-Գրիգորյանցի «Վանցու երգը» խորագրով ժողովածուում (էջ 141): Նույն այս երգը ինտոնացիոն կապեր, նաև ներքին նմանություններ ունի «Շիրակի երգեր» ժողովածուի «Նանա բալիկ» (թիվ 37) երգի հետ: Ի դեպ, սրա մեկ այլ տարբերակ մենք գրի ենք առել 1982թ. Մարտունիում, կոմպոզիտոր Խ. Մարտիրոսյանի ղեկավարությամբ[9]: Համեմատենք վերջին երկու տարբերակը.



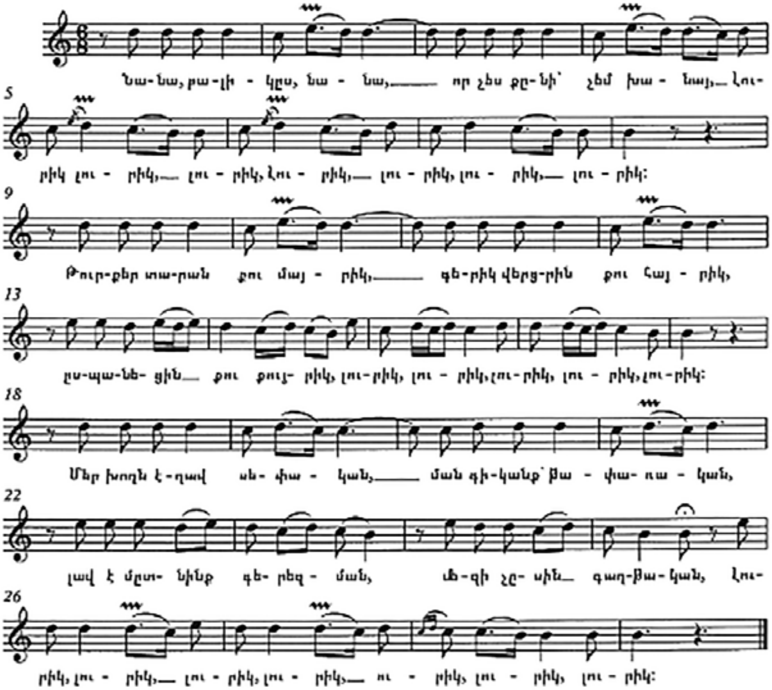

[7] Մելիքյան Սպ., Տեր-Ղևոնդյան Ա., Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, էջ 40:

[8] Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 1981, էջ 36:

[9] Տես, ԵՊԿ ՀԺԵՍԿ ֆոնդ, Մարտունու գիտարշավ, 1982, թ. 47:

## ՆԱՆԻԿ

Նրկ, ՀԺՆՍԿ - ի ֆոնդ,
Մարտունի 1982, թ 47




Սպ.Մելիքյանի գրառման համեմատությամբ բանաստեղծական տեքստը քիչ փոփոխված է: Երկու երգերում էլ նկատելի են կշռույթաելևէջային դարձվածքների ընդհանրություններ, որոնց շնորհիվ սրանք ընկալվում են որպես նույն երգի զանազան տարբերակներ:

Կան նաև զգալի տարբերություններ. այսպես՝ «Նանա բալիկս» երգը ծավալվում է կվարտային օժանդակ հենակետով էոլական մինորում, իսկ Մարտունու տարբերակը՝ տերցիային օժանդակ հենակետով փռյուգիական մինորում: Ինտոնացիոն կազմի տարբերակված

փոփոխությունը, լադային հենքերի տարբերությունը, սակայն, չեն ազդում երգերի ընդհանուր կառուցվածքի, տրամադրության արտահայտության վրա:

Մեղեդային շարահյուսվածքով հետաքրքրական նմուշ է մեր գրառած «Սուրիկի օրորը»: Տեղին է վերհիշել այս երգի առիթով պրոֆ. Մ. Բրուտյանի բնութագրական մի արտահայտությունը. «Երգ-օրորների մեղեդիները գեղեցիկ են շնորհիվ նրանց զարդարուն ռիթմի, ոլորուն ինտոնացիոն պատկերների, օգտագործված երաժշտական զարդարանքների: Այդ ամենի զուգորդումը ստեղծում է «հնչյունային ասեղնագործության» պատրանք, հարուստ ու պատկերավոր լեզու»[10]: Սպ. Մելիքյանի գրառած ***նանիկը***[11] մեր ձայնագրության հետ ընդհանրություններ ունի միայն բանաստեղծական բնագրի մեջ: Տաղաչափական որոշ գծեր էլ հիշեցնում են կապը աշուղական երգերի հետ[12]: Սրանք բանաստեղծական նույն տեքստի միանգամայն տարբեր մեղեդիական մեկնաբանություններ են և ժողովրդական գեղարվեստական ճկուն մտածողության ապացույցներ:

«Բալա նանիկ» երգը աշուղական ոգով ինքնատիպ հորինվածք է[13] և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների նմանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» պոեմի օրորոցային երգին: Նմանատիպ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, պատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիպական արտահայտությունն են:

Գյումրիում ձայնագրված երգերի մյուս խմբի համար հատուկ է քաղաքային երգերին բնորոշ դարձվածքների գործածումը: Չևի տեսակետից սրանց բնորոշ է կառուցվածքային ամբողջականություն, երբեմն՝ օկտավային կառուցվածք ունեցող լադերի ընդգրկում: Այս երգերից շա-

[10] Բրուտյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 245:

[11] Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, 1952, էջ 40:

[12] Տես ԿԱԹ ԺԵՖ, Մեղրաշեն, 1996, 2/26:

[13] Տես ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոն, Հ.Ափինյանի ֆոնդ, 1997, թ.5/21:

տերը կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների ազդեցությամբ հորինվածքներ են: Մեր գրառած «Դե, քնիր, անուշ բալիկս» երգում պարզորոշ նկատելի են կոմպոզիտոր Երվանդ Սահառունու «Օրորոցային»-ի ելևէջները: Ժողովրդականացված երգի տիպական օրինակ է «Կույր կռունկներ» օրորոցայինը, որն Ավետիք Ահարոնյանի խոսքերով գրված Դանիել Ղազարյանի «Նազեի օրորը» երգի փոփոխակն է: Սա, Ա.Տիգրանյանի «Սև աչերեն», ժողովրդական «Սիրեցի յարս տարան», «Լուսնակ գիշեր» և մի խումբ այլ երգեր Ալեքսանդրապոլի երաժշտության ինտոնացիոն բառարանի տիպական նմուշներ են և հետագա ուսումնասիրության անհրաժեշտություն ունեն:

Հետաքրքիր փոփոխակներով է երգվում քաղաքային ժողովրդական երգարվեստին բնորոշ ստեղծագործություններից մեկը՝ «Արի, իմ սոխակ» օրորոցայինը, որի տարբերակները ձայնագրվել են նաև Գյումրիում՝ մեր կողմից: Ի դեպ, մեր գրառած տարբերակներն իրենց մեղեդիակազմությամբ ավելի մոտ են բնագրին՝ Բեթհովենի «Շոտլանդական երգեր» շարքից «Բոլորից քնքուշը Ջեմմին էր» երգին:

Երբեմն քաղաքային միջավայրում առանձին երգեր և մեղեդիներ՝ որոշակի արարողությունների ժամանակ պարտադիր կարգով հնչելու սովորույթով պայմանավորված աստիճանաբար ձեռք են բերում ծիսականության հատկանիշներ: Նկատի ունենք օրորի ժանրով հորինված լացերգերը: Այսպես, վերոնշյալ «Կույր կռունկներ» և «Բալա նանիկ» երգերը հուղարկավորության ծեսերին հայտնի են նաև գործիքային տարբերակով հնչող կատարումներով:

Շիրակում ձայնագրված օրորները երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններով ու ոճական հատկանիշներով խիստ բազմազան և թեմատիկ առումով բազմաբնույթ ստեղծագործություններ են: Ժանրային տարբերակումը և բարդ համադրությունները ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության արգասիք են: Չնայած վերը դիտարկված երգերը ձայնագրված են նույն տարածաշրջանում, և առանձին ենթախմբերում միավորված երգերին հատուկ են ընդհանուր հատկանիշներ, այնուամենայնիվ դրանք աչքի են ընկնում երաժշտական, բարբառային և ոճական խայտաբղետությամբ:

## ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В НАРОДНОМ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВЕ ШИРАКСКОГО РЕГИОНА


*–––––– Резюме ––––––*

Особое место в армянском народном музыкальном творчестве занимают колыбельные песни, которые выделяются по глубине мысли, непосредстенности высказывания и мелодической выразительности.

Эти старинные песни в разных регионах имеют разные названия: орор, наник, лурик, hайрур, ненни и т.п. Колыбельные песни, записанные в ширакском регионе отличаются многообразием тематики, чем и обусловлено богатое разнообразие музыкальных текстов. На основе сравнительного анализа различных вариантов записанных колыбельных в статье рассматриваются некоторые особенности и характерные черты музыкального языка колыбельных, взаимосвязь принципов мелодического развития и формообразования.


## LULLABY GENRE IN FOLK SONG-CREATING OF THE SHIRAK REGION


*–––––– Summary ––––––*

In Armenian folk music, lullabies occupy a special place in terms of depth of thought, spontaneity of expression and melodic expressiveness. The most ancient of these songs have different names in different regions: oror, nanik, lurik, hayrur, nenni, etc. Lullabies recorded in the Shirak region are distinguished by a variety of themes, which is the reason for the rich diversity of musical texts. Based on a comparative analysis of various versions of recorded lullabies, some features and characteristics of the musical language of lullabies, the relationship between the principles of melodic development and form-making are considered.



Հրատարակվել է՝ ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 3, Գյումրի, 2000, էջ 165-175:
Опубликована: “Научные труды” ШЦАИ НАН РА. Т.3. Гюмри. 2000. С. 165-175.
Published: “Scientific works” SCAS NAS RA. V.3. Gyumri. 2000. P. 165-175.

## ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՄԻ ԾԻՍԵՐԳԻ ՄԱՍԻՆ

Հարսանիքը մարդու կյանքում նոր փուլ, նոր սկիզբ խորհրդանշող ծիսական բարդ արարողակարգ է, որի մշտական և կարևոր բաղադրիչներից մեկը երաժշտությունն է: Առանց երգ ու նվագի կատարվող հարսանիքը ժողովրդական պատկերացումներում նոր ամուսնական զույգի համար անուրախ ապագայի գուշակություն է: Մինչդեռ՝ բացականչություններով, կրակոցներով, նվագարանների զիլ կանչերով, ձայնային այլևայլ ազդանշաններով թափորն ուղեկցելու, ողջ հարսանեկան ճանապարհին ավանդականորեն դափ ու զուռնայի նվագով անցնելու սովորությունը համարվում է անհրաժեշտություն: Այս ամենն, անշուշտ, հավատալիքային վաղեմի հիմքեր ունի և, անգամ, նորապսակների երջանիկ ապագան ապահովող դյութիչ, մոգական գործողություն է:[14]

Դեռևս հնագույն ժամանակներից մարդը խոր հավատ է տածել ձայնի գերբնական ուժի ազդեցության նկատմամբ՝ վերագրելով նրան նախազգուշացնելու, կանխագուշակելու, չարը խափանելու և մի շարք այլ կարևոր հատկանիշներ:[15]

Սակայն երաժշտությունը ժողովրդական հավատալիքների ու պատկերացումների արտահայտման միջոց չէ միայն: Ներդաշնակորեն հյուսվելով հարսանեկան բովանդակությանը՝ այն արարողակարգում խորհրդանշում է որոշակի ծիսական փուլերի սկիզբ կամ ավարտ (օրինակ՝ հարսանքականչի կամ ավարտի եղանակները), անցումային տարբեր հատվածներ (հարսին դուրս բերելու, նորապսակներին դիմավորելու երգերն ու մեղեդիները), գլխավոր հերոսների՝ հարս ու փեսայի կերպարների հետ կապված ինչ-ինչ գործողություններ (թագվորին ու թագուհուն ուղղված գովերգեր, օրհներգեր և այլն), այլ խոսքով՝ երաժշտությունը ծիսակառույցում ձևակազմական գործոնի դեր է կատարում, ունի նաև խորհրդապաշտական իմաստ:

---

[14] Лисициан С. Армянские старинные пляски. Ереван. 1983. С. 157.

[15] Пикичян Р. Зурна в быту армян // «Традиции и современность. Вопросы армянской музыки. Т.2. Ереван. 1966. С. 157.

[16] Բդոյան Վ., Հայ ազգագրություն, Երևան, 1974, էջ 154:

Հարսանիքը համաժողովրդական տոնախմբություն է, և նրանում գործող ծիսակարգերը մեծամասամբ համընդհանուր բնույթ են կրում:[16] Այդուհանդերձ Հայաստանի տարբեր շրջանների հարսանեկան սովորույթներում նկատվող առանձնահատկությունները առաջ են բերում արարողակարգի կատարման զանազանություններ, ինչի հետևանքով և զգալի փոփոխություններ է կրում նաև ծիսական երգաշարը: Շիրակում, հատկապես Գյումրիում, հարսանեկան արարողակարգի ավանդական պահպանման հիմքով է պայմանավորված երգերի ու նվագների շարքի համեմատական կայունությունը:[17]

Չհավակնելով հարսանեկան ողջ երգաշարի վերլուծությանը սույն հոդվածի սահմաններում՝ նշենք միայն, որ ծիսական երգերից ու նվագարանային եղանակներից շատերի հեղինակները ալեքսանդրապոլցի աշուղները, սազանդարներն ու զուռնաչիներն էին, որոնք ոչ միայն տեղի ու հարակից գյուղերի, այլև Հայաստանի ու նրա սահմաններից դուրս գտնվող ուրիշ շատ քաղաքների տոնախմբություններում պատվավոր և ցանկալի մասնակիցներ էին: Իռլանդացի ճանապարհորդ և հայագետ Հենրի Լինչը 1893թ. Հայաստան կատարած ճամփորդության մասին իր նոթերում գրում է, որ ալեքսանդրապոլցի սազանդարների հաճելի նվագը կարելի է լսել ոչ միայն իրենց քաղաքում, այլև Վաղարշապատում, Թիֆլիսում և այլուր:[18] Անհնարին է պատկերացնել հարսանիք, որտեղ հարսին դուրս բերելիս չի երգվում Շերամի «Պարտեզում վարդ է բացվել» երգը, Ջիվանու «Արի՛, հայրի՛կ» ծիսականացված երգ-հրաժեշտը, կույր աշուղ Համբոյի «Զուռնի տրնգին» որպես ազապների ծիսական պար և այլն: Վերը բերված օրինակները հայ ազգային երաժշտության տարբեր ճյուղեր ու ժանրեր են ներկայացնում: Սակայն նկատի առնելով արարողակարգի համատեքստում մեղեդիների ունեցած գործառույթը, ինչի

[17] Ափինյան Հ., Գյումրիի ավանդական հարսանիքի ծիսական երաժշտության համակարգման փորձ, «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը», հանրապետական առաջին գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ, Գյումրի, 1994, էջ 59:

[18] Линч Г. Армения. Путевые очерки и этюды. Тифлис. 1910. С. 178.

շնորհիվ այս եղանակները ծիսականացվել և ձեռք են բերել «խորհրդանիշ մեղեդիների» նշանակություն, պարզ է դառնում դրանք նույն խմբի մեջ դիտարկելու միտումը:

Ժողովրդական և աշուղական երգերի, ինչպես նաև դրանց նվագարանային տարբերակների ծիսականացումը արտառոց երևույթ չէ ծիսատոնական համակարգում: Առանձին սիրված երգեր ու եղանակներ, պարբերաբար կատարվելով կենցաղային զանազան տոնախմբությունների և արարողությունների ժամանակ, վեր են ածվում սովորույթի և ժողովրդի գեղարվեստական ճկուն մտածելակերպի շնորհիվ, ավանդաբար փոխանցվելով՝ աստիճանաբար ձեռք են բերում ծիսական գծեր:[19]

Մեր դիտարկումների համար ընտրված երգը[20] Ալեքսանդրապոլ-Գյումրու հարսանեկան արարողակարգում ավանդաբար կատարվող ծիսերգի տիպական օրինակ է: Դրա վկայությունն են նաև 20-րդ դարի սկզբներին թողարկված հնատիպ ձայնապնակները ալեքսանդրապոլցի զուռնաչիների ու սազանդարների ձայնագրություններով:[21]

Հայաստանի գրեթե բոլոր ազգագրական շրջաններում արարողակարգի բարձրակետը հարսին պարի քաշելու սովորույթն է, որ միաժամանակ ծեսի առանցքն է, որոշ տեղերում էլ՝ պարզապես վերջաբանը: Ըստ այդմ էլ տարբեր են պարերգի կատարման թե՛ պարագայլերը (երկու գնալ՝ մեկ դառնալ, երկու գնալ՝ երկու դառնալ և այլն), թե՛ մեղեդիները («Շորոր», «Ճոշ պար», «Ծանդր պար» և այլն) և թե՛ անվանումները (Թագուհու ու թագվորի, հարս ու փեսի, զույգ ծաղիկների, նորահարսի մոմերով պար, հարսնապար և այլն): Ընդհանուրը՝ ծիսապաշտամունքային խորհրդապաշտական բովանդակութ-

[19] Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ., Հիմն արևին «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 1988, էջ 7:

[20] Ափինյան Հ., Դաշտային հետազոտությունների օրագրեր, Լենինական, 1983-87թթ. անձնական արխիվ:

[21] Дискография армянской монодической музыки. Записи 1916-1989 гг.. Сост. А.Апинян, Ж.Бабалян. А.Киракосян // "Фолькор и фольклоризм. Традиционный фольклор и современные хоры и ансамбли". Вып. 2. Ленинград. 1989. С. 216-219

յունն է, որն, անշուշտ, հնագույն մաքրագործական ու հմայական հավատալիքներին է առնչվում, ինչպես նաև ենթադրում է չարխափան միջոցառումների իրականացում:[22]

Շիրակի ավանդական հարսնապարի հիմքում «Ծաղիկ'մ ունիմ» ժողովրդական ջանգյուլումի երգն է, որի կատարումն անմեղության ու մաքրության խորհուրդ ունի: Ծաղիկը՝ իբրև հավերժ երիտասարդության խորհրդանշան, նույնպես, ինչպես և ծառը, կապվում է բեղմնավորման ու սերնդաշարունակման գաղափարին:[23] Ջույգ ծաղկի մոտիվը զարդարվեստում Ա. Մնացականյանը իրավամբ դիտում է իբրև ծնող զույգի իմաստակիր:[24] Հավանաբար այս նույն խորհրդով էլ ջանգյուլումի երգը վերաիմաստավորվել և վերածվել է հարսանեկան ծիսական պարերգի: Պրոֆեսոր Մ. Բրուտյանի հավաստմամբ՝ բուն ժողովրդական գեղջկական այս երգը վաղուց ի վեր լայն տարածում ունի: Համարյա չկա ժողովրդական երգերի ժողովածու, որտեղ այն զետեղված չլինի:[25] Միայն Կոմիտասի ձայնագրություններում այս հանրածանոթ երգը առկա է 12 տարբերակով: Ժողովրդական երաժշտական տեսակետից այս մեղեդիները, ինչպես և ջան գյուլումը, հետաքրքրական են ու տարբեր: Դա ցույց է տալիս, թե ժողովրդի մեջ տարածված, «շաբլոնացած» և սխեմատիկ դարձած մեղեդիում ինչպես է Կոմիտասը հետաքրքրական ինտոնացիաներ գտնում:[26] Նշենք, որ երգը կենսունակ է նաև մեր օրերում և բազմաթիվ տարբերակներով հնչում է ամենատարբեր տոնախմբություններում:

Մեր հոդվածում վերլուծությունը կատարել ենք հրատարակված նմուշների և անտիպ ձայնագրությունների թվով 10 օրինակների հա-

[22] Խաչատրյան Ժ., Ջավախքի ժողովրդական պարերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1975, հ.7, էջ 47:
[23] Ստեփանյան Ա., Բուսաշխարհը Շիրակ-Կարինի կանանց տարազային համալիրում, ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ.2, Գյումրի, 1999, էջ 180:
[24] Մնացականյան Ա., Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1959, էջ 454:
[25] Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 1983, էջ 213:
[26] Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1969, հ.3, էջ 272:

մեմատությամբ, որոնք ձայնագրվել են Շիրակի գյուղերում և Գյումրի քաղաքում:[27] Ալեքսանդրապոլի հարսանիքներում ավանդաբար հնչող գեղջկական երգի այս հնավանդ նմուշը կատարվում է մեներգի ձևով, երբեմն փոխնիփոխ երգեցողությամբ, հաճախ նվագարանային՝ դուդուկների կամ զուռնայի եռյակի մեկնաբանությամբ (մենանվագ գործիք, դամ, հարվածային՝ դափ կամ դհոլ), սակավ լարավոր նվագարանների ուղեկցությամբ (թառ կամ քամանչա և որևէ հարվածային), դանդաղ ու հանդիսավոր: Ծիսապարին մասնակցում էին 7 ամուսնացած երջանիկ համարվող զույգեր՝ ձեռք ձեռքի բռնած: Պարը պարտադիր կատարվում է շրջանի երեք պտույտով, վառվող մոմերի ուղեկցությամբ, որոնք պահվում էին և հետագայում վառվում առանձնահատուկ իրադրությունների՝ ծանր ծննդաբերության, հիվանդությունների կամ ընտանեկան նեղությունների դեպքում միայն:

Վերը բերված նմուշների դիտարկումից պարզվում է. բոլոր երգերում առկա է նույն կրկնակը, և բովանդակությունն էլ հիմնականում նույնն է, տարբեր են տների կառուցման ձևերը: Ա. Բրուտյանի գրառած երգի ա, բ, գ տարբերակների համար բերվող բանաստեղծական բնագիրը 4 տողից կազմված քառյակն է:[28] Նույն ժողովածուի ծանոթագրություններում պրոֆեսոր Մ. Բրուտյանը Կ. Սահակյան-Գրիգորյանցի անտիպ ժողովածուից մեջբերում է ևս 4 քառյակ, որոնք չկան Ա. Բրուտյանի մոտ:[29] «Շիրակի երգերում» բերվում է մեկ տուն՝ քառյակի կառուցվածքով: Ընդհակառակը, մեր գրառած օրինակներում բանաստեղծական կառույցի հիմքում մեծամասամբ երկտող խաղիկն է, հազվադեպ հանդիպում են և քառյակներ:

Բոլոր օրինակներում, երգի տների քանակից ու կառուցման ձևից անկախ, պահպանված է բանաստեղծական ընդհանուր չափը. յուրա-

[27] Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 1983, էջ 102, ա,բ,գ տարբերակներ; Կ. Սահակյան-Գրիգորյանց, Անտիպ ժողովածու, էջ 45, Մելիքյան Սպ., Տեր-Ղևոնդյան Ա., Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, էջ 23, Արխիվային ձայնագրություններ, ԿԱԹ ԺԵՖ, 1983-87թթ., ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոն, Հ.Ափինյանի ֆոնդ, 2000-2001թթ.:

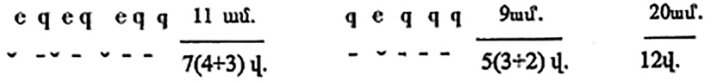
[28] Բրուտյան Ա., նշվ, աշխ., էջ 102:

[29] Նույն տեղում, էջ 214:

քանչյուր տողում միևնույն վանկաքանակը՝ 7 վանկ: Տողընդմեջ կատարվող 5 վանկանի կրկնակի հավելումը, որը նպաստում է պարերգի ձևակազմավորմանը, հայ ժողովրդական երգարվեստում հաճախ հանդիպող բնորոշ երևույթ է:[30] Հարսանեկան արարողակարգում հնչող երգի կատարումներում բանաստեղծական բնագիրը մասնակի փոփոխություններ է կրում՝ հարմարեցվելով բուն ծիսական բովանդակությանը: Խոսքային բովանդակության ընդլայնումը իր հերթին հանգեցնում է երաժշտական բնավորությունների բազմազանության: Բոլոր տարբերակների համար ընդհանուր է երաժշտաբանաստեղծական երկտող կառուցվածքը.

| | | |
|---|---|---|
| երաժշտական տող ԱԲ,ԳԴ | 11(6+5)+9(3+6) ամանակ | |
| բանաստեղծական տող ԱԲ,ԳԲ | 7+5 | 7 + 5 վանկ |

Երգի տաղաչափական տիպական առանձնահատկությունը երկանդամ անհավասար տողերի պարբերական համադրումն է՝ հետևյալ տրոհմամբ.

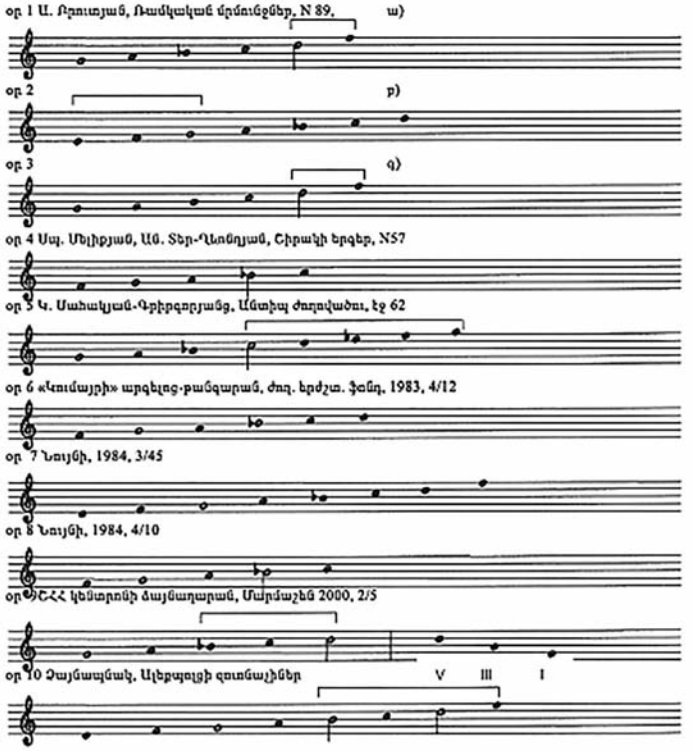



Բերված վանկաչափական կաղապարում յուրաքանչյուր ոտքին համապատասխանում է չորսով ավելի երաժշտական կշռույթային միավոր: Անհավասար տողերը ընդհանրացվում են ամանակադրության օրենքով, հավասարատևության սկզբունքով: Վերջինս կայուն կրկնվող, տիպական և բնութագրական պարային կշռույթապատկերի ապացույցն է: Բնորոշ ոտքերն են՝ մեծասար-մեծավերջ, մեծասար-անգայթ, համբույր-մեծավերջ:

[30] Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1983, էջ 216:

Մեղեդու պարզ և անպաճույճ շարադրանքը բնորոշ է գրեթե բոլոր տարբերակներին: Վանկի եղանակավորումը նվազագույն է (երկու կամ երեք հնչյուն՝ մեկ վանկի համար): Անցողիկ և օժանդակ հնչյունների կիրառումը, մեղեդային ուրվագծում քիչ թե շատ ընդլայնելով հնչյունածավալը, մեղեդիներին հաղորդում է երգայնություն և քնարականություն: Նվագարանային տարբերակներում մեղեդիներն առավել զարդոլորուն են:

Ձայնակարգի կառուցվածքի քննությունը նույնպես ներկայացված տարբերակներում որոշակի հետաքրքրություն է առաջ բերում: Պարերգի եղանակները ծավալվում են բացառապես մինոր ձայնակարգերի հենքով: Ստորև ներկայացնում ենք դիտարկված երգերի հնչյունաշարերը.



Դուրս բերված գծապատկերները ցույց են տալիս, որ բոլոր տարբերակներում հնչածավալները տարբեր են: Երկու նմուշ մինոր քառալարում գոտևորված (опеваемая) 7-րդ աստիճանով (օրինակ՝ թիվ 1, 2) մեկ նմուշ մինոր հնգալարում զադորոշող $d^2$, $b^1$, $g^1$ վարընթաց քայլով (օրինակ՝ թիվ 3), հիպոմինորային ութնյակի սահմաններում ծավալվող երկու նմուշ, որոնցում երգի ծավալումը սկսվում է ձայնակարգի ստորին քառալարի ոլորտից (օրինակ՝ թիվ 4,5):

Մյուս նմուշների համար հատկանշական է 6-րդ աստիճանի բացակայությամբ մինորային վեցալար հնչյունաշարը (հեքսատոնիկա): Ի դեպ, ձայնաշարային այս կառուցվածքը հանդիպում է հատկապես հարսանեկան արարողակարգերի ժամանակ հնչող երգերում, դրանց նվագարանային տարբերակներում: Սա վկայում է զոհաբերության ծիսական արարողություններում կատարվող երգերի հետ դրանց ունեցած առնչակցության մասին:[31]

Այսպիսով, վերոբերյալից կարելի է եզրակացնել, որ երգի հարսանեկան ծիսականացումը ոչ միայն արտաքին բովանդակային գործոնների նմանության արդյունք է, այլև երաժշտակառուցվածքային ընդհանուր առանձնահատկությունների հետևանք:

[30] Խուդաբաշյան Կ., «Կարոս Խաչ» վիպերգի կրոնաառասպելական արմատները, Կարոս Խաչ, ուսումնասիրություններ և բնագրեր, Երևան, 2000, էջ 31:

## ОБ ОДНОЙ СВАДЕБНОЙ ПЕСНЕ ШИРАКА


*–––––– Резюме ––––––*

В армянском традиционном свадебном обряде музыка имеет огромное значение и, по народным повериям, пресекает зло. Некоторые примеры из народной, ашугской и духовной музыки, периодически прозвучав во время свадебной церемонии, приобрели обрядовый характер и стали неотьемлимой частью всей свадьбы.

Бытовавшая в Ширакском регионе старинная песня ,,У меня есть цветок,, - пример вышесказанного. Анализ многочисленных вариантов доказывает, что черты обрядовости связаны не только с содержанием, но и некоторыми музыкальными средствами.


## ABOUT ONE WEDDING SONG OF SHIRAK


*–––––– Summary ––––––*

Music has important applied and constructionalsignificanse in Armenian traditional wedding ceremomony. Some samples of folk, ashugh and spiritual works being heard traditionally at the weddings have changed into ritual melodies. The folk “Tsaghik’m unim” (“I have flauer”), medieval singer-poet Nerses Shnorhaly’s spiritual song “Aravot luso” (“Early in the morning”), have got invariable place in the ceremony structure and at the present days are heard necessarily during the ceremony.



Հրատարակվել է՝ ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 5, Գյումրի, 2002, էջ 180-184:
Опубликована: “Научные труды” ШЦАИ НАН РА. Т.5. Гюмри. 2002. С. 180-184.
Published: “Scientific works” SCAS NAS RA. V.5. Gyumri. 2002. P. 180-184.

# ԱՇՈՒՂ ԻԳԻԹԻ ԵՐԳԵՐԸ

Խորհրդային տարիները հայ ազգային աշուղական երգարվեստի զարգացման կարևոր ժամանակահատված էին, երբ ասպարեզ եկած երգիչ-բանաստեղծները՝ Խայաթը, Աշխույժը, Ռազմիկը, Հրկեզը, Գրիգորը և ուրիշներ, իրենց երգարվեստով հող նախապատրաստեցին Հավասի, Աշոտ, Շահեն աշուղների «եռաստղ համաստեղության» գործունեության համար: Այս եռյակի ստեղծագործության մեջ էլ բյուրեղացան և որոշակիացան սկզբունքներ, որոնք և բնութագրական նշանակություն ունեցան այդ արվեստի հետագա զարգացման համար: Անվիճելի է, որ նոր ժամանակների երգիչների ստեղծագործությունը խարսխված է Ալեքսանդրապոլի դպրոցի ավանդույթներին: Ակունքը՝ հայ ազգային ժողովրդական երգային բառապաշարն է, բայց այլ գույներով ու մտածողության բոլորովին թարմ շնչով: Սա, թերևս, ժամանակի հետ առնչվող նոր մոտիվների գործածությամբ էր պայմանավորված, առավելապես ժամանակակից մարդու հուզաշխարհի, նրա զգացմունքների բազմաբնույթ արտացոլմամբ:

Ազատ ու անկախ հայրենիք, կառուցվող նոր քաղաք, հավերժական սեր էր գովերգում նաև նույն ժամանակների երգիչ աշուղ Իգիթը[32], որի անունը միշտ չէ, որ հիշատակվում է խորհրդային շրջանի

[32] Աշուղ Իգիթ՝ Գեղամ Մարտիրոսի Մարտիրոսյան, ծնվ. 1908 թ., Ալեքսանդրապոլում, ավանդական երաժիշտների ընտանիքում: Առաջին տպավորությունները քաղաքի ճանաչված աշուղների՝ Ջիվանու, Շերամի երգերից էին, որ հայրը՝ «չալղչի» Մարտիրոսն էր երգում: Տարրական դպրոցն ավարտելուց հետո զբաղվել է ինքնակրթությամբ, տարվել թատրոնով, նույնիսկ որոշ ժամանակ փոքրիկ դերերով հանդես է եկել քաղաքի թատրոնում, որտեղ և ստացել է «Իգիթ» անունը, աչքի է ընկել հատկապես գեղեցիկ ձայնով: Հետագայում, թողնելով թատրոնը, ամբողջությամբ նվիրվում է սեփական երգերի հորինմանը և կատարմանը: Երիտասարդ երաժիշտներից կազմում է սիրողական խմբեր և ելույթներ ունենում Հայաստանի տարբեր քաղաքներում ու գյուղերում: Իգիթը 600-ից ավելի աշուղական խաղերի, այդ թվում 250 եղանակավորված երգերի հեղինակ է: Նրա գրչին են պատկանում «Գուսան Շերամ» և «Քրիստոս՝ աշխարհի փրկիչ» երաժշտադրամատիկական ստեղծագործությունները: Մասնակցել է հանրապետական ստուգատեսների, փառատոների, ստացել բազմաթիվ մրցանակներ: Վախճանվել է 1998 թվականին՝ Գյումրիում:

աշուղների շարքում: Ի տարբերություն իր սերնդակից ու գրչակից ընկերների, որոնք, գործունեությունը սկսելով ծննդավայրում, հետագայում կենտրոնացան մայրաքաղաքում, Գեղամ Մարտիրոսյանը մնաց հայրենի քաղաքում և մինչև կյանքի վերջն ապրեց ու հիմնականում ստեղծագործեց Լենինական-Գյումրիում:

Իգիթը սիրված և հանրաճանաչ աշուղ է: Նրա երգերը բերանացի երգում են թե քաղաքային, թե գյուղական միջավայրերում, հնչում են ռադիոյով, հեռուստատեսությամբ: Մինչ օրս, սակայն, նրա ստեղծագործությունը խորությամբ չի ուսումնասիրվել: Նրա երգերի մեծ մասը պահպանվում է ժապավենների վրա ձայնագրված, մի մասն էլ ձեռագիր-սևագիր է: Հրատարակված միակ գիրքը «Շիրակն իմ մուսան» ժողովածուն է՝ կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանի ձայնագրություններով, որում ընդգրկված է աշուղի երգանիի մի չափազանց համեստ հատվածը, ընդամենը 35 երգ:[33] Առանձին նմուշներ էլ հրատարակվել են մեկ-երկու այլ ժողովածուներում՝[34] հիմնականում քաղված վերոհիշյալ գրքից: Հայրենիք և սեր, գովասանություն և խրատ, կարոտ ու բողոք: Սրանք են աշուղի ստեղծագործության ոգեշնչման ազդակները, որոնք նա ժառանգել է ավագ ընկերներից: Ինչ էլ որ նա ասում է, անկեղծ է, հավատում է ինքը և հավատացնում, ունկնդրին համակում է իր հուզականությամբ, բնականությամբ:[35] Աշուղի մեջ մեկտեղված են երգիչն ու բանաստեղծը, ստեղծագործողն ու հրապարակախոսը: Իր նշանավոր նախնիների՝ Սայաթ-Նովայի, Ջիվանու հետևորդն է և նրանց օրինակով էլ երգում է որպես ժողովրդի սրտի ցավի թարգման, նրա մտքերի արտահայտիչ. «Խոսքի թուրն է լեզուն

[33] Գուսան Իգիթ, Շիրակն իմ մուսան, Երգերի ժողովածու, ձայնագրությունը Ա. Շիշյանի, Երևան, 1968:

[34] Հայրենասիրական երգեր (ինքնուս ստեղծագործողների, նաև աշուղների) նվիրված Հոկտեմբերյան Մեծ Ռևոլյուցիայի 25-ամյակին, կազմեց և խմբագրեց Ա. Մանուկյանը, ժող. ստեղծագործության տուն, Երևան, 1942, էջ 41; Երգարան, Երևան, 1993, էջ 471-473; Հայրենական Մեծ պատերազմը հայ. ժող. և գուսանական երգերում, կազմողներ՝ Մ. Բրուտյան, Ա. Փահլևանյան, Երևան, 1995, էջ 31, 104:

[35] Գուսան Իգիթ, նշվ. աշխ., էջ 4:

սրած գուսանը»[36], իր ազգի ծառան է և պարտավոր է «Սազը ձեռքին գիշեր-ցերեկ երգ ասել…»[37]: Իգիթի մտապատկերում բարձր հասկացություններ են հայրենիքը, հայրենի քաղաքը, իր երկիրը.

Քո որդին եմ, քո երգիչը, օր ու գիշեր երգ եմ ասում,
Քո ներկայի, ապագայի արևաշող գովքն եմ ասում…[38]

Մտորումներում ճշմարտություն ու արդարություն է փնտրում երգիչը, տրտմում կարոտից, անգամ ընդվզում կյանքի անարդարությունների դեմ: Որոշ երգերում զգացվում են հոգեկան խռովք ու ներքին երկվություն: Այդուհանդերձ, աշուղի քնարի հիմնական լարը սիրո մոտիվն է, և նման երգերում իշխողը ներանձնային, մտերմիկ-քնարական տրամադրությունն է՝ որպես սրտից բխած ու սիրեցյալին ուղղված խոստովանություն իր մտածողության, պատկերային համակարգի, զգացմունքների ու խոհերի արտահայտման ուրույն ձևի մեջ.

Այս գիշեր խնդալով եկար,
Թուխ աչքերիդ լինեմ մատաղ,
Հյուսերդ շաղ տալով եկար,
Լույս երեսիդ լինեմ մատաղ:[39]

Աշուղը, ընդհանուր առմամբ, հավատարիմ մնալով ավանդական ձևերին, օգտվում է երգի փոխառության ընդունված տեսակներից: Այսպես՝ ժողովածուի միակ «Նորապսակ հարսն ու փեսեն»[40] ծիսական երգի տեքստը չնչին փոփոխություններով, գրեթե նույնությամբ կրկնում է աշուղ Փիրղալամի «Հարս ու փեսի գովեստ»-ը:[41] Նշենք նաև, որ Փիրղալամի երգի եղանակը ոչ մի ժողովածուում մեզ չի հանդիպել, իսկ Իգիթի ներկայացրած մեղեդային տարբերակում, ուր պարզորոշ դիտարկվում են ավանդական եղանակներին հատուկ կա-

[36] Նույն տեղում, էջ 18:
[37] Նույն տեղում, էջ 17:
[38] Նույն տեղում, էջ 22:
[39] Նույն տեղում, էջ 50:
[40] Նույն տեղում, էջ 68:
[41] Լևոնյան Գ., Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 142:

ղապարային որոշ առանձնահատկությունները, անվարան զգացվում է աշուղի հեղինակային ձեռագիրը: Կարևորենք և այն փաստը, որ ժողովածուն կազմողը՝ կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանը, ձայնագրությունները կատարել է անմիջապես երգի հեղինակի ձայնից: Անշուշտ, սա աշուղական երգարվեստում միակ օրինակը չէ և վկայում է աշուղական երգչական գործունեության մեջ հաճախակի կիրառվող ոչ միայն մեղեդային, այլև խոսքային կաղապարների փոխառման գործածության մասին:

Երբեմն ասելիքն առավել խոսուն դարձնելու նպատակով աշուղը դիմում է ուրիշ հնավանդ արտահայտչամիջոցների: «Զարթի՛ր, անուշ կինս» երգը[42] դրա վառ արտահայտություններից է: Երգի յուրաքանչյուր տունն ավարտվում է «Զարթի՛ր, անուշ կինս, զարթի՛ր» կրկնակի դեր կատարող տողով, որի գործառույթը միայն կառուցվածքի եզրափակում չէ: Ընդհակառակը, նման կրկնատողի կարելի է հանդիպել բովանդակությամբ, ժանրային պատկանելությամբ և գործառույթով միանգամայն տարբեր հորինվածքներում: Այս հատկանիշով էլ սրանք կարելի է խմբավորել միևնույն տիպի երգատեսակի մեջ և ընդհանուր առմամբ բնորոշել իբրև «արթնացումի երգի» տեսակ, հայտնի՝ հայ ժողովրդական երգարվեստում ամենավաղ ժամանակներից: Իբրև օրինակ բերենք նաև Կոմիտասի «Ել, ել»-ը,[43] Ան. Տեր-Ղևոնդյանի և Սպ. Մելիքյանի գրառած «Շիրակի ողբ»-ը,[44] Պաղտասար Դպիրի «Ի ննջմանէդ արքայականը»,[45] «Զարթիր, լաո»-ն[46] «Վեր կաց»-ը[47] և ուրիշ շատ երգեր: Գրականագետ Հենրիկ Բախչինյանի դիպուկ բնութագրությամբ, այս երգերը, սկզբնավորվելով դեռևս գեղջկական երգաստեղծության մեջ, հետագայում ներթափանցել են աշուղական երգարվեստ, ապա նաև՝ պոեզիա:[48]

---

[42] Գուսան Իգիթ, նշվ. աշխ., էջ 36:
[43] Կոմիտաս, Երկեր, հ IX, Երևան, 2000, էջ 230:
[44] Մելիքյան Սպ., Տեր-Ղևոնդյան Ա., Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1971, էջ 31:
[45] Քոչարյան Ա., Հայ գուսանական երգեր, Երևան, 1976, էջ 203:
[46] Ջինվորագրությունը հայ ժողովրդական երգարվեստում , Երևան, 2000, էջ 250:
[47] Նույն տեղում, էջ 125:
[48] Բախչինյան Հ., XVII-XVIII դդ. Հայ գրականությունը, Երևան, 1999, էջ 213:

Իգիթի բանաստեղծական լեզուն պարզ է, անմիջական ու գունեղ, զերծ աշուղական խճողված բարդույթներից, պաճուճանքներից, պատկերավոր է, հարուստ համեմատություններով, գեղեցիկ մակդիրներով.

…Քայլվածքդ անգամ, ինչպես կաքավ, վարսերդ սյավ՝
մազիդ մեռնեմ,
Հագել ես խաս, կըպլպլաս, բոյդ երկնահաս,
վազիդ մեռնեմ…[49]

Իգիթը իր բանաստեղծական ուղիղ խոսքն է նախընտրում.

Դու ինձ համար գեղեցիկ ես, ուրիշ սիրուն ես
չեմ ուզում…
Պաղ աղբյուրի զուլալ ջուր ես, ուրիշ աղբյուր ես
չեմ ուզում…[50]

Այդուհանդերձ, ասելիքի արտահայտման կարևոր գործոնը մեղեդին է՝ եղանակը, որ երգվող բանաստեղծության մեջ խոսքին հավասարազոր բաղադրիչ է: Աշուղ Իգիթը մեղեդիներ կերտելու մեծ վարպետ է: Եղանակավորված երգերից յուրաքանչյուրն իր ինքնուրույն եղանակն ունի: Մեղեդիականության պարզությամբ, եղանակի ծավալման արտակարգ երգայնությամբ, կառուցվածքային հստակությամբ առանձնացող հորինվածքներում պարզորոշ լսվում են Ալեքսանդրապոլի քաղաքային երգերի արձագանքները: Ակունքն, անշուշտ, Շիրակի ժողովրդական երգարվեստի հարուստ ելևէջային պաշարն է: Երբեմն մեղեդիներից մեկը կարող է հիշեցնել գեղջկական հարազատ պարերգ կամ քաղաքային նվագարանային հուզառատ որևէ եղանակ: Մտածողության մեջ ազատ է, անկաշկանդ, զերծ աշուղական կաղապարային սխեմատիկ սահմանափակումներից: Համեմատաբար սակավ են հանդիպում պատրաստի եղանակներ՝

[49] Գուսան Իգիթ, նշվ. աշխ., էջ 54:
[50] Նույն տեղում, էջ 57:

ավանդական մեղեդային կաղապարներ: «Ախ իմ վառ սերը», «Գանգատ ունեմ», «Բերեք գրեմ դիմումի տակ»[51] երգերում դրանք գործածված են ինքնատիպ մեկնաբանությամբ: Ռ. Աթայանը այս երևույթը մեկնաբանում է հետևյալ կերպ. «… ամեն մի աշուղ այդ եղանակները կատարել է իր ձևով, և առավել շնորհալի աշուղները, իմպրովիզացիա անելով, ամենայն հավանականությամբ դրանց մեջ մտցրել են նաև իրենց սեփականը: Դրանց մեջ ստեղծագործական տարր անպայման եղել է…»:[52]

Հոդվածի սահմաններից դուրս է Իգիթի երգերի տաղաչափության հանգամանալի քննությունը, այն մեծամասամբ չի ենթարկվում աշուղական ընդհանուր կանոններին և օրինաչափություններին, թեև որոշ նմուշներ, հորինված են աշուղական ավանդական կաղապարով:[53] Գրեթե բոլոր մեղեդիներում կարելի է նկատել առանձին հատվածների, կառուցվածքը եզրափակող ելևէջային դարձվածքների նմանություններ, որոնք սակայն, երգերում միօրինակության տպավորություն չեն ստեղծում: Ընդհակառակը, այդ դարձվածքների վարպետ կիրառումը վկայում է հեղինակի ձեռագրի յուրատիպությունը և անհատական ոճը: Վերոհիշյալ ժողովածուի բոլոր երգերը սկսվում են գործիքային նախանվագով, որը հիմնականում երգերի կրկներգերի մոտիվներով է կառուցված: Իգիթի երգերը ծավալով մեծ չեն, գողտրիկ հորինումներ են՝ բանաստեղծական խոսքի և մեղեդու կատարյալ ներդաշնակությամբ: Շարադրանքի տեսակետից այդ հորինվածքները առավել մոտ են աշուղ Շերամի երգերին. Երգ-եղանակներ են, մեղեդիներ՝ բացահայտված բանաստեղծական խոսքի միջոցով: Համարյա բոլոր երգերում առաջին հայացքից պարզ թվացող ձայնակարգային կառույցը հարուստ է ու գունեղ, առատ ալտերացիաներով: Միևնույն երգի սահմաններում հիմնական և ձևափոխված աստիճանների հանդես գալը (անշուշտ, դրանք հանդիպում են ոչ թե իրար կողքի. միմյանց հաջորդելով, այլ տարածության վրա) տոնայնական

[51] Նույն տեղում, էջեր 23, 46, 63:
[52] Աթայան Ռ., Գուսան Հավասի, Երևան, 1963, էջ 86:
[53] Գուսան Իգիթ, նշվ. աշխ., էջ 15:

հետաքրքիր անցումներով են հարստացնում ձայնակարգային հենքը՝ մեղեդուն հաղորդելով գեղեցիկ նրբերանգներ: Այս բանին մեծապես նպաստում է կշռույթի ու ելևէջի սահուն և զարդոլորուն ծավալումը: Իգիթի երգերը զգացմունքային են, հուզական, դրանց քնարականությանը նպաստում է փոքր ձայնածավալը, որի առավելագույն սահմանը չի գերազանցում ութնյակը (օկտավա): Կան երգեր, որոնցում մեղեդու ծավալումը հիմնվում է մեկ դարձվածքի տարբերակային կրկնության վրա: Այդպես է օրինակ «Իմ Երևան» երգում:[54] Մեծալար հնգյակի (կվինտա) սահմաններում հյուսվող եղանակը պարզ է, անպաճույճ: Ձայնակարգային զարտուղությունը հարուստ երանգներ է հաղորդում մեղեդուն: Երաժշտաբանաստեղծական առաջին տողը ներառում է ընդամենը փոքրալար եռյակ (տերցիա), ընդհակառակը, հաջորդ՝ երկրորդ տողում տեղի է ունենում անցում դեպի լյա բեմոլ վերջնաձայն (as): Գունեղությունը ստեղծվում է հատկապես վայրընթաց մեծացրած սեկունդայի շնորհիվ (es-d-ces-b-as), որն այնքան բնորոշ է աշուղի երգերին և հաճախ է հանդիպում մեղեդային շարահյուսվածքում: Նույնատիպ դարձվածքները «Հազար ու մեկ նազով», «Հետ արի, թառլանս», «Դու ինձ համար», «Տարան իմ յարը» և ուրիշ օրինակներում[55] կարևոր դեր են կատարում, նույնիսկ ձևակազմական գործառույթ ունեն: Մի բնորոշ առանձնահատկություն ևս: Իգիթի երգերը միշտ հստակ և ավարտուն են՝ երբեմն կառուցված սրամիտ անհամաչափությամբ: Իգիթը միտումնավոր կիրառված անհամաչափությունների գեղեցիկ օրինակներ ունի: «Հետ արի, թառլանս»[56] երգը կազմված է երկու մասից՝ վեցտող տնից և քառատող կրկնակից, ընդ որում, մեղեդու հիմնական մասն ունի հավասար տևողությամբ երեք նախադասություն, յուրաքանչյուրը 4+4+4 տակտերի հարաբերակցությամբ, իսկ կրկնակը՝ երկու անհավասար 4+5 տակտերից: Այս անհամաչափությունը չի խախտում երգի ամբողջականությունը, և հորինվածքի կառույցն իր ամբողջության մեջ միանգամայն տրամաբանական ու ավարտուն է:

[54] Գուսան Իգիթ, նշվ. աշխ., էջ 9:
[55] Նույն տեղում, էջեր 32, 57, 61, 66:
[56] Նույն տեղում, էջ 67:

«Իմ պառավ յարը թանկ է»[57] երգում մեղեդին կազմավորվում է բոլորովին այլ սկզբունքով: Երկու պարբերությունից կազմված երաժշտական կառուցվածքը՝ A+B, տրոհվում է 2 հավասար՝ 6+6 տակտամասերի՝ յուրաքանչյուր բանաստեղծական տողին համապատասխանող երաժշտական մեկական անդամով (3տ+3տ): Նույն երգի սահմաններում խառը չափերի համադրումը ոչ թե ծանրաբեռնում է, այլ գունագեղ բազմազանություն է հաղորդում մեղեդային կտավին: Երգի դրամատիկ հանգույցը փոքրալար եռյակի (տերցիա) շրջանակում ձևավորվող մոտիվն է, որ վայրընթաց շարժումով իջնում է դեպի փոյուգիական սի (h) հենակետ: Հիշենք, որ cis-c և նմանատիպ քրոմատիկ աստիճանների մեջընդմիջվող հաջորդումը հայ ազգային երաժշտության ինքնատիպ դրսևորումներից է, ինչի մասին Մ. Բրուտյանը գրում է. «Ալտերացիան ոչ միայն սովորականի նման սրում է լադային անկայուն աստիճանների ձգողականությունը դեպի կայուն աստիճանները, այլ նաև նպաստում միևնույն լադի սահմաններում տարբեր գույների ստեղծմանը»:[58] Այդուհանդերձ երգիչին բնորոշ չէ չափազանց շատ ալտերացիաներով ու քրոմատիզմով տարվելը և դրանցով մեղեդու ինչյունային կարգը բարդացնելն ու խճողելը, մի երևույթ, որ բավական տարածված է այլ աշուղների ստեղծագործություններում: Իգիթի երգերի ձայնակարգային հիմքը, որ բխում է հայ գեղջկական երաժշտության սկզբունքներից, ընդհանուր առմամբ պարզ է ու հստակ:

Կառուցվածքային անհամաչափության հետաքրքրական այլ օրինակներ են նաև «Բարև տարեք»-ը[59] և «Կոլխոզի աղջիկ»-ը:[60]

«Ինչի համար խռովել ես», «Ախ իմ վառը սերը», «Տեսա»[61] և էլի մի քանի երգերի կառույցում առաջին պարբերության երկրորդ նախա-

[57] Նույն տեղում, էջ 34:
[58] Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1983, էջ 54:
[59] Նույն տեղում, էջ 27:
[60] Նույն տեղում, էջ 19:
[61] Գուսան Իգիթ, նշվ. աշխ., էջեր 56, 63, 30:

դասությունը կրկնվում է կառուցվածքի վերջում՝ իբրև եզրափակող դարձվածք, մեծամասամբ անփոփոխ, երբեմն նաև՝ տարբերակված: Սա աշուղի կիրառած երաժշտական կառուցվածքային հնարանքներից ամենաբնորոշն է, որ դիտարկվում է նաև Շերամի բազմաթիվ երգերում,[62] և հարազատ է քաղաքային երգերի երաժշտաբանաստեղծական կազմությանը:

Աշուղ Իգիթի երգերն ընդհանուր առմամբ քնարական պատումներ են թե՛ իրենց բանաստեղծական բովանդակությամբ և թե՛ մեղեդիական շարադրանքով, ջերմ են, պարզ ու անմիջական՝ զերծ ավելորդ հռետորականությունից:

## ПЕСНИ АШУГА ИГИТА


------ *Резюме* ------

Игит (Гегам Мартиросян) – яркий представитель армянской национальной ашугской школы советского периода, продолжатель традиций ашугов Дживани и Шерама, современник Аваси, Ашота и Шагена, в своих песнях воспевал родину, родной город, природу. В его песнях, образ героя – человек новых времен, со своими чувствами и думами. Однако доминирующей темой является любовная лирика. В песнях Игита редко встречаются традиционные формы ашугского стихосложения. Его поэтический язык прост, но одновременно выразителен, богат эпитетами и сравнениями. Игит – создатель великолепных мелодий, отличающихся напевностью, ладоинтонационной стройностью. Поэтический текст и мелодия песен Игита тесно сплетены и дополняют друг друга. В их основе – родные напевы ширакского музыкального фольклора. Характерные черты творчества ашуга – лаконичность, красочность и ограниченное использование музыкальных выразительных средств.


[62] Շերամ, Երգեր, Երևան,1981, էջեր 34, 46, 78:

## ASHUG IGIT SONGS

------ *Summary* ------

One of the brilliant representatives of the Soviet period Armenian national ashugh school is Ashugh Igit. He is Sheram's descendant. Lake his contemporaries Havasi, Ashot, Shahen he eulogizes his mothetland, native town in his songs, too. However, themain string of the lyre is the movite of love. The ashugh's poetic language is colourful, expressive, rich in comparisons, epithets. Igit uses afhugh's traditional, standard ways in some songs. The basis of the creative work is Shirak peasant;s and town songs of Alexandrapol. He is a great master in creating tunes. The musical language is remarkable for its structural distinctness, the simplicity harmonic intonation, modulation into another key, which enrich the composition.

Հրատարակվել է՝ ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 6, Գյումրի, 2003, էջ 99-103:
Опубликована: "Научные труды" ШЦАИ НАН РА. Т.6. Гюмри. 2003. С. 99-103.
Published: "Scientific works" SCAS NAS RA. V.6. Gyumri. 2003. P. 99-103.

# ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ

*Ժողովրդի երգեցողությունն ունի ինքնուրույն դպրոց, ուր դաս են առնում ամենքը, ամեն ժամանակ, երբ կարիք են զգում: Գեղջուկի դպրոցը, ուսուցիչը և առարկան՝ բնությունն է:*

**Կոմիտաս** [63]

Հայտնի է, որ ֆոլկլորագիտության մեջ ժողովրդական երգի ուսումնասիրման հիմնական աղբյուրը նոտագիր տեքստն է, որը ամենամանրակրկիտ վերծանման և լրացուցիչ նշանների համակարգի կիրառության դեպքում անգամ, դեռևս հեռու է մնում ժողովրդական երգի կամ գործիքային ստեղծագործության կատարողական մեկնակերպը լրիվությամբ արտահայտելու կատարելությունից: Այս հարցը մշտապես մտահոգել է հայ կոմպոզիտորներին, ժողովրդական երգի ուսումնահիրողներին և բազմիցս արծարծվել նրանց կողմից:[64] Սակայն տարբեր աշխատություններում սփռված արժեքավոր դիտողությունները, տարբեր առիթներով մասնավոր հարցերի քննարկումներ են միայն և չեն կարող ամբողջությամբ արտահայտել ժողովրդական կատարողական արվեստի մեկնակերպերի էությունը: Ամենևին չբացառելով նոտագրման տեխնիկական եղանակների կատարելագործման կարևորությունն ու նոտային տեքստի առավել ամբողջական գծապատկեր ստեղծելու անհրաժեշտությունը, նշենք, որ ցանկացած դեպքում ֆոլկլորային նյութի կատարմանն առնչվող բազմաթիվ կարևոր մանրամասներ, այնուհանդերձ, դուրս են մնում ուսումնասիրո-

[63] Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 29:

[64] Կոմիտաս, նշվ. աշխ.: Տիգրանյան Ն., Հոդվածներ, հուշեր, նամակներ, Երևան, 1981: Բրուտյան Մ., էջեր հայ քաղաքային կատարողական արվեստի պատմությունից: Երևան, 2001: Սահակյան Ա.,
Փահլևանյան Ա., Թալին: Ժողովրդական երգերի ժողովածու: Երևան, 1984:

ղի տեսադաշտից, քանզի զուտ նոտային տեքստը չի կարող արտացոլել այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են կատարողի հոգեվիճակը, ձայնի կամ նվագարանի հնչյունային որակն ու տեմբրը, ձայնարտաբերման ձևերն ու միջոցները, հուզազգացողական նրբերանգները և այլն: Ի վերջո, ոչ պակաս կարևոր հանգամանք է նաև միջավայրը, որը շատ դեպքերում պայմանավորում է երգի կատարման ձևը, տեսակը և բնույթը:

Բացի այդ, հարկ է նկատի առնել նաև ժամանակի գործոնը, ինչի հետևանքով կենցաղից դուրս մղվող երգային ու նվագարանային գեղարվեստական բազմաթիվ նմուշների հետ անդառնալի կորստյան են մատնվում նաև կատարման որոշ տեսակներ, մեկնակերպեր և ոճեր:

Հետևաբար, ժողովրդական կատարողական արվեստի ուսումնասիրումը արդիական հնչողություն ունեցող հիմնախնդիր է, խորքային ու հանգամանալի աշխատանք է պահանջում, և այս ոլորտում առաջարկվող մեթոդական դրույթները պետք է հիմնավորել բազմաշերտ ու բազմակողմ կապերի համալիր քննությամբ, գիտականորեն պատճառաբանված մեկնաբանությամբ:

Սույն հաղորդման մեջ փորձ է արվում քննել մի քանի դրույթներ, որոնք մեթոդական տեսանկյունից էական նշանակություն ունեն հիմնախնդրի լուսաբանման մեջ: Ընդ որում, այստեղ դիտարկվում են հիմնականում երգեցողական արվեստի ուսումնասիրության առանձնահատկություններին վերաբերող մի քանի հարցեր:

Այսպես, ամենակարևորը ժողովրդական կատարողական արվեստը կենդանի հնչողությամբ ուսումնասիրելու անհրաժեշտությունն է: Նախընտրելին, անշուշտ, կենդանի կատարումներն են, կամ ձայնագրված տեսաձայնաժապավենները, ձայնապնակները, լազերային սկավառակները:

Աշխատանքի ընթացքում ուսումնասիրողը անպայման պետք է նշումներ անի ձայնագրության ժամանակի (օր՝. 1974թ.), տեսակի (օր՝. ձայնապնակ, սկավառակ և այլն), տեղի ու պայմանների (օր՝. ստուդիական, համերգային, կենցաղային, գիտարշավային և այլն), որա-

կի, ինչպես նաև ձայնագրություններում տեղ գտած ինչ-ինչ թերությունների, վրիպակների վերաբերյալ՝ հաշվի առնելով կատարման վայրը, ունկնդիրների շրջանակը: Գիտարշավային նյութը դիտարկելիս՝ հատկապես բանագետի հետ կենդանի շփման ժամանակ, մեծ նշանակություն ունեն երգիչ-կատարողի՝ տվյալ պահին ունեցած տրամադրվածությունը, հոգեվիճակը, նաև լսարանը: Նշենք, որ բանահավաքչական աշխատանքների ընթացքում, ձայնագրությանը զուգահեռ, սովորաբար գրի են առնվում այնպիսի անհրաժեշտ տվյալներ, որպիսիք են երգասացի կրթական մակարդակը, անձնական վերաբերմունքը երգի հանդեպ, տեղեկություններ այն մշակութային միջավայրի մասին, որից նա ժառանգել է երգը, կամ ձեռք բերել այն որպես գիտելիք: Բանահավաքի օրագրում երգչի ձայնի նրբերանգներին, կատարման առանձնահատկություններին առնչվող մանրամասների նշումները նույնպես պետք է հաշվի առնել և կարևորել օբյեկտիվ նկարագրության ստեղծման համար: Ավելացնենք նաև, որ կատարողի մասին տեղեկությունները զետեղվում են երգասացի (կատարողի) գիտական անձնագրում, որի մեջ մանրամասն ներկայացված է վերոհիշյալ հարցերի մասին ամբողջ տեղեկատվությունը:

Երկրորդ, ուսումնասիրության առանձնահատկություններից ելնելով, նյութի դիտարկման հետ կապված մեկնաբանություններում անհրաժեշտ է կարևորել սեռատարիքային  տարբեր խմբերին բնորոշ հատկանիշների բնութագրումը, որի շնորհիվ երգի մատուցման կերպերի բազմազանության մեջ հնարավոր կդառնա առանձնացնել ավանդականորեն փոխանցված կատարման եղանակներն ու ձևերը ազգայինից առավելապես հեռացած, նույնիսկ օտարված, խորթացած մեկնակերպերից:

Երրորդ, երգչական տեխնիկայի միջոցների ուսումնասիրությունը ենթադրում է մի շարք հարակից հարցերի պարզաբանում: Դրանցից են՝ երգչական շնչառության տիպերի տարորոշումը, դրանց տարատեսակների կիրառությունը երգային զանազան ժանրերում: Հնչյու-

նակազմավորման և արտաբերման յուրահատկություններին վերաբերող հարցեր, որոնց մեջ առանձնացնում ենք ձայնամղման հզորությունը և բնույթը, ինչյունակազմավորումը ձայնածավալի տարբեր հնչամասերում, ինչը և պայմանավորում է երգչական արտիկուլյացիան տարբեր ժանրի երգերի կատարման ընթացքում: Նման խնդիրների ուսումնասիրումը իր հերթին հանգեցնում է ժողովրդական երաժշտության մեջ լադային զգացողության, երգչի ելևէջային և տոնայնական լարվածքի առանձնահատկությունների, ժողովրդական երաժշտության ոչ տեմպերացված հնչյունաշարում առկա ցածր հնչյունների բնական զգացողության, դրանց արտաբերման, այսպես կոչված՝ «արտասանության» հետ առնչվող բազմաթիվ հարցերի քննարկման: Բերված հարցերի շրջանակի մեջ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև բարբառային–արտասանական հնչերանգի դրսևորումներ, որոնք կատարման ժամանակ գունային հետաքրքիր նրբերանգներ են առաջ բերում:

Երգի մեկնակերպում գործուն դեր ունի կատարման արագությունը՝ տեմպը, որն ըստ կատարման վայրի, տեղի ու միջավայրի կարող է ինչ-ինչ փոփոխություններ կրել, սա էլ իր հերթին է երաժշտաարտահայտչամիջոցների ընտրության մեջ փոփոխություններ առաջ բերում, թեպետ հիմնական նյութը՝ երգի տեքստը համարյա մնում է անփոփոխ:

Երաժշտական բանահյուսությունը՝ որպես ազգային գեղարվեստական մտածողության ուրույն տեսակ, կյանքի է կոչվում կատարողական մեկնակերպերի միջոցով, և այստեղ է, որ կատարողը երգի պասիվ հնչեցնողից դառնում է ստեղծագործական գործընթացի մասնակից ու մի տեսակ համահեղինակ, ընդ որում, որքան հաջողված է երգի մեկնաբանությունը, այնքան մեծանում է նրա՝ իբրև համահեղինակ, այդպիսի դերը:

Ժողովրդական կատարողական մեկնակերպերի ուսումնասիրման մեջ էական նշանակություն ունի նույն ստեղծագործության տարբեր կատարումների, ինչպես նաև միևնույն կատարողի տարբեր ժամա-

նակներում արված միայն բազմաքանակ ձայնագրությունների համեմատական դիտարկումը: Ավելացնենք, որ այս հարցում միշտ չէ, որ գեղարվեստականորեն բարձրարժեք կատարումը որոշակի չափանիշի դեր ունի: Ընդհակառակը, առանձին դեպքերում ոչ այնքան փայլուն համարվող մեկնաբանություն գիտական ուսումնասիրության տեսակետից կարող է ավելի մեծ հետաքրքրություն ներկայացնել: Իբրև չափանիշ անհրաժեշտ է ընդունել երաժշտական համեմատական վերլուծության և սոցիոլոգիական տեղեկությունների ու տվյալների համադրման մեթոդը, ինչը հնարավորություն կընձեռի պարզաբանել ֆոլկլորագիտության մեջ առաջնահերթ համարվող մի շարք հարցեր, ինչպես օրինակ՝ ազգագրական տարբեր գոտիներին, առանձին բնակավայրերին, անգամ քաղաքներին կամ գյուղերին բնորոշ լեզվական և երաժշտական բարբառային առանձնահատկությունների տարբերությունները, յուրաքանչյուր տարածաշրջանում կենցաղավարող երգային ժանրերի շրջանակը, նույն ժամանակաշրջանում ձայնագրված երգերի մեկնաբանության նմանություններն ու տարբերությունները, մեկնակերպերի գունապնակի՝ երաժշտաարտահայտչամիջոցների ընտրությունը, ժամանակի թելադրած ներքին և արտաքին ազդեցությունները, կատարողական կերպերի նմանակումները և այլն:

## К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА


––––––– *Резюме* –––––––

Известно, что на характер исполнения народной песни или инструментального наигрыша влияет множество факторов: обстановка, в которой происходит исполнение фольклорного произведения; состав слушателей; музыкальные данные певца; его психологический на-

строй и т.д. Изучение народнопесенного исполнительского мастерства ставит перед исследователем целый комплекс вопросов, в числе которых народно-певческое интонирование, интонационно-ладовое ощущение певца, народно-певческое звукообразование, приемы вокальной орнаментации в различных жанрах и т.д..

## TO THE QUESTION OF STUDYING FOLK MUSICAL PERFORMING ART


*––––––– Summary –––––––*

The study of national technical mastery is one of the principal tasks modern folklore. Many outstanding Armenian music spetialists have reffered to that question. However there is no compiete investigation yet. In this article several suppositions connected with study of national-singing technical mastery are being examined wich will greatly help in the principal task of interpretation in regard with methods. Among this number the study of the condition of national singing technical mastery by means of animated singing is very important. While observing the material it is necessary to take into consideration the environment where song sounds, to pay attention to such technical means of voice articulation of the sound, ways and kinds of respiration dialectical and pronunciation timbre application of vocal embellishments and etc.



Հրատարակվել է՝ ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 7, Գյումրի, 2004, էջ 154-156:
Опубликована: “Научные труды” ШЦАИ НАН РА. Т.7. Гюмри. 2004. С. 154-156.
Published: “Scientific works” SCAS NAS RA. V.7. Gyumri. 2004. P. 154-156.

# ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ ԻԳԻԹԻ ԵՐԳԵՐՈՒՄ

Աշուղական երգարվեստի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը ինքնատիպ տաղաչափությունն է, որը ժամանակի ընթացքում զարգանալով և կատարելագործվելով՝ մեզ է հասել երգային գանձերի բազմատեսակ դրսևորումներով: Գ. Լևոնյանը իր աշխատություններում հատուկ նշել է հայ աշուղական տաղաչափական արվեստի զարգացման բարձր աստիճանը ու ընդգծել դրա ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը:[65] Սակայն տևական ընթացքում մշակված երգային տեսակների, բանաստեղծական ձևերի, կանոնների ու տեխնիկական հնարքների տիրապետումը, որը աշուղի արվեստում կատարելության չափանիշ էր համարվում, ժամանակի ընթացքում կորցնում է իր կարևորությունը՝ զգալի չափով տեղի տալով հորինման սկզբունքների առավել ազատ կիրառությանը, ինչի հետևանքով էլ XX դարի աշուղական արվեստում նկատելի են դառնում նոր ժամանակներին բնորոշ բանաստեղծական ձևերի օգտագործումը ու դրա հետ մեկտեղ ժողովրդական երգերին ավելի մոտ, սեփական եղանակների ինքնուրույն հորինումը:[66] Ցավոք, եթե Սայաթ-Նովայի, Ջիվանու, Շիրինի ստեղծագործական սկզբունքներին ինչ-որ չափով անդրադարձներ եղել են,[67] ապա նոր ժամանակների երգիչ- բանաստեղծների տաղաչափական արվեստի ուսումնասիրման հարցերն առայսօր մնում են բաց, ավելին, չի արվել նաև համեմատական քննություն,

[65] Լևոնյան Գ., Աշուղների մասին, Երկեր, Երևան, 1963, էջ 149:

[66] Շիրակի հայ աշուղներ, կազմեց և խմբագրեց Կ.Դուրգարյանը, Երևան, 1986, էջ 17:

[67] Դուրգարյան Կ., Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի տաղաչափությունը, Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1963, էջ 67: Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան և հայ գուսանաաշուղական երգ-երաժշտություն, Drazark Press, Pasadena, 1995: Խուդաբաշյան Կ., Աշուղ Ջիվանու տաղաչափական արվեստը, «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը» հանրապետական IV գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ, Գյումրի, 2000, էջ 54-56: Քոչարյան Ա., Հայ գուսանական երգեր, Երևան, 1976:

ինչն էլ հնարավորություն կընձեռի պարզել դրանց ընդհանրությունները, ինչպես նաև տարբերությունները: Այս տեսակետից որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում աշուղ Իգիթի երգերը:

Նոր ժամանակների՝ խորհրդային տարիների երգիչ-բանաստեղծ Իգիթի երգերն աչքի են ընկնում հորինվածքի անկաշկանդ ազատությամբ, կառուցվածքի հստակությամբ, ու միաժամանակ մեղեդային շարադրանքի արտակարգ պարզությամբ: Զգացմունքների արտահայտման ջերմ քնարականությունը և հուզազգացողական նրբերանգների հարուստ արտահայտչականությունը այդ երգերի բնորոշ կողմերից են: Նկատենք, որ Իգիթի նույնիսկ ավանդական տաղաչափությամբ հորինված տեքստերի մեղեդիները շատ դեպքերում գրեթե առնչություն չունեն աշուղական կանոնիկ եղանակների հետ, և նրա երգերի առանձին օրինակներ ավելի հարազատ են քաղաքային ժողովրդական երգաստեղծության մտածողությանը, իսկ ելևէջի ժառանգման ուղին տանում է դեպի Շերամի արվեստը:[68]

Իգիթի երգերի տաղաչափությունը կատարվել է վանկաչափական մոդելավորման մեթոդով:[69] Նյութը՝ 35 նմուշ, վերցված է «Շիրակն իմ մուսան» ժողովածուից:[70] Նրա հորինվածքներում գործածված են տաղաչափական տարբեր կառուցվածքներ՝ տողի բաժանման տարատեսակներով: 8, 11, 16 վանկանի տողերով հորինված երգերը, որոնք հայ աշուղներն ավելի հաճախ են գործածել, Իգիթի երգերում նույնպես մեծ թիվ են կազմում, իսկ այլևայլ չափերով՝ 15 վանկանի (5+5+5), 10 (5+5), 13 (4+4+4+1), կամ էլ խառը չափերով՝ 15 (I տող -5, II տող -5, III տող – 10, IVտող – 5, V տող – 5, VI տող – 10) վանկերով հորինված տողերը համեմատաբար սակավ են հանդիպում: Իգիթի

[68] Ափինյան Հ., Աշուղ Իգիթի երգերը, ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ» հ. 6, Գյումրի, 2003, էջ 99-104:

[69] Խուդաբաշյան Կ., նշվ. աշխ., Կ. Խուդաբաշյան, Հայ ավանդական երգի տաղաչափական համակարգի հարցերի շուրջ // «Հայ ժողովրդական մշակույթ», հանրապետական IX գիտական նստաշրջան, Զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1997, էջ 23-24:

[70] Գուսան Իգիթ, Շիրակն իմ մուսան, Երգերի ժողովածու, ձայնագրությունը Ա. Շիշյանի, Երևան, 1968:

համար հատկապես բնութագրական համարելով 8 և 11 վանկանի տողերից կազմված երգերը, փորձենք անդրադառնալ դրանց տաղաչափական որոշ մանրամասնություններին: Ստեորև ներկայացնում ենք 8 վանկանի տողերով հորինված երգերի բանաստեղծական կառույցների աղյուսակը՝ տողի ներքին վանկային տրոհման պատկերով.

| N | էջ | Երգի վերնագիրը | չափ | տուն՝ըստ տողերի | վանկերի տրոհումը |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 1 | 9 | Իմ Երևան | 3/8 | 4տող,տողը՝ 8 վանկ | 4 + 4 |
| 2 | 10 | Մովետական Հայաստան | 4/4 | 4տող,տողը՝ 8 վանկ | 4 + 4 |
| 3 | 29 | Հայաստանի աղջիկները | 5/4 | 4տող,տողը՝ 8 վանկ | 4 + 4 |
| 4 | 42 | Ցարաբ ո՞ւր ես | 4/4 | 4տող,տողը՝ 8 վանկ | 4 + 4 |
| 5 | 50 | Ով, գեղուհի | 6/8 | 4տող,տողը՝ 8 վանկ | 4 + 4 |
| 6 | 68 | Նորապսակ հարսն ու փեսեն | 6/4 | 4տող,տողը՝ 8 վանկ | 4 + 4 |
| 7 | 25 | Հայրիկ | 4/4 | 4տող,+ կրկնակ՝2 տող, | 8 վանկ (4 + 4)<br>8 վանկ (4 + 4) |
| 8 | 38 | Մայրիկ | 6/8 | 4 տող + կրկնակ՝2 տող | 8 վանկ (4 + 4)<br>8 վանկ (4 + 4) |
| 9 | 52 | Դու իմ արև | 6/8 | 3 տող + կրկնակ՝2 տող | 8 վանկ (4 + 4)<br>8 վանկ (4 +4) |
| 10 | 61 | Հազար ու մեկ նազով | 4/4 | 3տող + կրկնակ՝ 2 տող<br>+ կրկներգ՝ 4 տող | 8 վանկ (4 + 4)<br>8 վանկ (4 + 4)<br>6 վանկ (3 + 3) |
| 11 | 43 | Նռան գինի | 6/8 | 4 տող+ կրկներգ՝ 6 տող | 8 վանկ (4 + 4)<br>4 վ.+4վ.+8վ.+<br>4 վ.+4վ.+8վ. |
| 12 | 50 | Համիդ մատաղ | 4/4 | 4 տող + կրկներգ՝ 4 տող | 8 վ. (4 + 4)<br>4 վ. (2 + 2) |
| 13 | 86 | Հետ արի թառլանս | 6/8 | 6 տող+ կրկներգ՝ 4 տող | 8 վ. (4 + 4)<br>6 վ. .(3 + 3) |

Աղյուսակում նշված 13 երգերից տասը՝ 8 վանկանի տողերից կազմված քառատող կառույցներ են, ընդ որում, դրանցից 2-ում (թ. 7, 8) քառատող, և թիվ 9-ում եռատող տանը հավելվել է նույն վանկաքանակի երկտող-կրկնակը: Սրանք դուբեհիթներին բնորոշ կառուցվածքներ են:[71] Թիվ 11, 12 քառատող և թիվ 13 վեցտողանի կառույցներում բանաստեղծական տանը հավելված կրկներգերը թեև տարբեր վանկաքանակներ ունեն, բայց առանձնակի փոփոխություն չեն մտցնում երգի վանկաչափության մեջ:

[71] Քոչարյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 24:

Այժմ դիտարկենք 8 վանկանի տողերով կառույցների համադրությունը երաժշտական ոտքի հետ զուգորդված, որտեղ ամանակը[72] ութերորդական տևողությունն է: Ընդհանրացված պատկերն այսպիսին է.

| 10 ամանակ (5+5), մեկ այլ դեպքում՝ | 14 ամանակ (6+8), | 11 ամանակ (5+6) |
|---|---|---|
| 8 վանկ (4+4) | 8 վանկ (4+4) | 8 վանկ (4+4) |

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ երաժշտական և բանաստեղծական տողերի միջև եղած միավորների տարբերությունը մեծ չէ, որն իբրև կանոն հիմնականում հարթեցվում է ամանակադրության հավասարատևության օրենքների համեմատ:[73] Սա իր հերթին հանգեցնում է մեղեդիական և վանկական որոշակի փոխհարաբերությունների՝ արտահայտված բնութագրական ռիթմական պատկերներով, որոնք էլ երգերում ապահովում են մեղեդիների շարադրանքը կայուն մետրերում: Իգիթի երգերում վանկի եղանակավորումը մեծ մասամբ զուսպ է, և ծորերգվող ծավալուն վանկեր հազվադեպ են հանդիպում: 3/8, 6/8, 6/4 չափերում շարադրված մեղեդիների համար բնորոշ են վանկաչափական նույն կաղապարները: Չնչին տարբերություններ կարելի է նկատել 4/4 չափում շարադրված երգերում: Վերլուծությունը վկայում է (տես Ա գծապատկերը), որ վանկաչափական նման կաղապարների կարելի է հանդիպել քաղաքային երգերում ու Շերամի մոտ: Ընդհանրացված վանկաչափական կաղապարները, որոնք կիրառված են 8 վանկանի տողերով երգերում, բաժանելի են մի քանի տիպերի.

[72] Ձայնավորի կամ վանկի տևողությունը կամ չափը: Հր. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Ա., Երևան, 1971, էջ 45:

[73] Կոմիտաս, Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վրա (ձեռագիր) ԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, թ. 241:

Ա տիպի խմբավորման մեջ են՝ թիվ 1, 2, 3, 6, 10, 12, 13 երգերը: Իսկ Բ տիպի մեջ՝ թիվ 4-ը, 11-ը: Գ տիպ-ում՝ թիվ 12-ը, Դ տիպի մեջ՝ թիվ 9-ը, Ե տիպում՝ թիվ 5-ը:

«Շիրակն իմ մուսան» ժողովածուի մեջ զետեղված երգերից 9-ը՝ 11 վանկանի քառատող կառույցներ են՝ առանց կրկնակների և կրկներգերի: Բացառություն է «Բարև տարեք» երգը, որում բանաստեղծական տանը հավելված քառատող կրկներգը շարադրված է 4-4, 5-5 վանկանի տողերի հաջորդմամբ.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 17 | Գուսան | 4/8 | | 4+4+3 |
| 2 | 27 | Բարև տարեք | 6/8 | Կրկներգ | 6+5 |
| 3 | 30 | Տեսա | 6/8 | | 5+6 (6+5) |
| 4 | 34 | Իմ պառավ յարը | 6/8,5/8,7/8, 6/8 | | 4+4+3 |
| 5 | 36 | Ջարթիր աննուշ կինս | 6/8 | | 4+4+3 |
| 6 | 40 | Որդյակ | 3/8 | | 4+4+3 |
| 7 | 49 | Սիրելիս | 6/8 | | 4+4+3 |
| 8 | 56 | Ինչի համար խռովես | 6/8 | | 4+4+3 |
| 9 | 59 | Մարմար կրծքիդ | 6/8 | | 4+4+3 |

Աղյուսակից երևում է, որ տողը հիմնականում տրոհվում է 4+4+3 և 6+5 ոտքերի:

Վանկերը երաժշտական ոտքերին միանում են հետևյալ ձևով.

12 ամանակ (4+4+4) , 15 ամանակ (5+5+5), 18 ամանակ (6+6+6),
11վանկ (4+4+3) 11 վանկ (4+4+3) 11 վանկ (4+4+3)

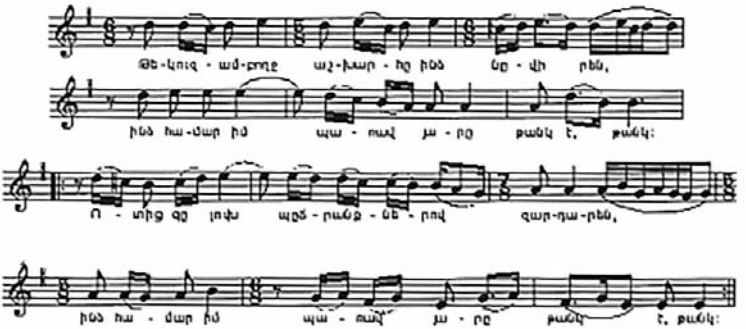
17 ամանակ (5+6+6) 11 ամանակ (5+5+6),
11 վանկ (4+4+3) 11 վանկ (4+4+3)

5+6 տրոհման դեպքում՝ 18 ամանակ (8+10) 12ամանակ (5+7):
11 վանկ (6+5) 11 վանկ (6+5)

Բերված կաղապարները ցույց են տալիս, որ յուրաքանչյուր վանկի և ամանակի տարբերությունը 1 կամ 2 միավոր է: Սա նույնպես Իգիթի երգերում գործող կայուն ռիթմապատկերի արտահայտություններից է, որը պահպանվում է նաև հաջորդ՝ II, IIIտներում: 11 վանկանի տողերի ընդհանրացված վանկաչափական կաղապարներն են.

1. ♪.♬♪ ♪ | ♪.♬ ♪ ♪ | ♪♪♩
2. ♪.♬ ♪♬♬♩ | ♩ ♪ ♪♪♪♩.
3. ♪♪|♪♩ |♪♩| ♪ ♩ |♪♩|♩.
4. 𝄾♪ ♪ ♪ ♪♪ ♪| ♪ ♪♪♪♩
5. ♪ ♩ ♪♪| ♪ ♩ ♪♪| ♩ ♪ ♩.
6. 𝄾♪ ♪|♪♩ |♪♩ |♪♩|♪♩|♩.
7. ♩ ♪ ♪♩ | ♪ ♪♪ ♩.

Հետաքրքրական է, որ 8 և 11 վանկանի վանկաչափական կաղապարներում գրեթե չեն հանդիպում նմանատիպ պատկերներ: Սա նույնպես աշուղական տաղաչափական կանոնների նկատմամբ մոտեցման ապացույցն է: Իբրև տիպական օրինակ վերլուծենք «Իմ պառավ յարը թանկ է» երգը.[74]




11 վանկանի տողերով շարադրված բանաստեղծական տողը տրոհվում է 4+4+3 վանկերով, որն այսպես է զուգորդվում երաժշտական ոտքին.

I տող՝ 16ամանակ (5+5+6)
11վանկ(4+4+3)

IIտող՝ 17ամանակ (6+5+6)
11վանկ (4+4+3)

IIIտող՝ 18ամանակ (6+5+7)
11 վանկ(4+4+3)

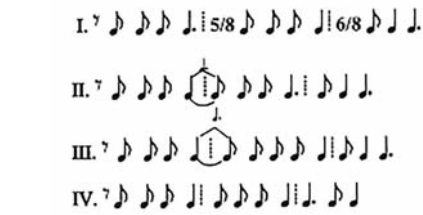
IV տող՝ 16ամանակ (5+5+6)
11 վանկ (4+4+3)

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծական բոլոր տողերում վանկաքանակը և նրա տրոհման սկզբունքը նույնն է: Մինչդեռ՝ երաժշտական տողում նկատվում են տարբերություններ, որոնք ռիթմապատկերներում տեղ գտած տարբերակման հետևանք են: Այսպես. I տողի

[74] Գուսան Իգիթ, նշվ. աշխ., էջ 34:

II կիսատողում շեշտի փոփոխության պատճառով ռիթմական միավորի մեջ մեկ ամանակ պակասում է և տակտում չափը 6/8-ից վերածվում է 5/8-ի, իսկ հաջորդ տակտում արդեն վանկի եղանակավորման ընդլայնման շնորհիվ 6/8 չափը նորից վերականգնվում է. (տե՛ս նոտային օրինակի 1,2,3 տակտերը):

Այլ է պատկերը III տողում: Այս անգամ վանկի եղանակավորման ընդլայնումը ամանակների ավելացմամբ է պայմանավորված, ինչի հետևանքով չափը փոխվում է 7/8-ի. (տե՛ս նոտային օրինակի՝ III տողի 3-րդ, 4-րդ տակտերը): Նման մեղեդային տարբերակումները երգի վանկաչափական մոդելում էական փոփոխություններ չեն մտցնում և ավելի շատ արտահայտչականությունն ընդգծելու նպատակն ունեն: Վանկաչափական կաղապարը կայուն է և ըստ տողերի ունի հետևյալ պատկերը.




Երգում կիրառված երկմեծավերջ, IV պեոն, ավարտեղ, քողաբորբ ոտքերը քառատողում միմյանց են հաջորդում որոշակի պարբերականությամբ.

I տող՝ երկմեծավերջ + IV պեոն + ավարտեղ

II տող՝ IV պեոն + IV պեոն + ավարտեղ

IIIտող՝ երկմեծավերջ + IV պեոն + ավարտեղ

IV տող՝ IV պեոն + IV պեոն + քողաբորբ

Իգիթի երգերում տաղաչափական այս ոտքերը հաճախ են գործածվում: Դրանք հանդիպում են նաև Շիրակի ժողովրդական բազմաթիվ երգերում: Մնում է նաև ավելացնել, որ Իգիթի և այլ աշուղների երգարվեստի տաղաչափական առանձնահատկությունների համեմատական վերլուծության հիման վրա հետագայում կարելի է հասնել XX դարի Շիրակի աշուղական երգին բնորոշ հատկանիշների ընդհանրացման, այդ թվում նաև տաղաչափական օրինաչափությունների ըստ ամենայնի ճանաչմանը և սահմանմանը:

## ОСОБЕННОСТИ АШУГСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ В ПЕСНЯХ ИГИТА


*––––––– Резюме –––––––*

Одна из примечательных черт ашугского искусства - особая метрика. Виды стихосложения, технические приемы и закономерности, развивавшиеся в течении многих веков, устарели, потеряли свою значимость и постепенно вышли из обихода. Ашуг Игит - певец нового времени, который самобытно относится к приемам стихосложения и сочинению мелодии. В статье рассматриваются некоторые черты традиционного стихосложения в песнях ашуга.


## PECULIARITIES OF ASHUGHS POETRY IN IGIT'S SONGS


*––––––– Summary –––––––*

One of this remarkable traits of ashugh art is a special metrics. The kinds of metrics, technical methods and the rulls, which are developing during the centuries, have become old, lest their meaning and gradually got aut of usc. Ashugh Igit, the singer of the new time, treats the rules of metrics and compositions more fluently. Some traits of traditional metrics in ashugh's songs are considered in the article.



Հրատարակվել է՝ ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 8, Գյումրի, 2005, էջ 105-109:
Опубликована: "Научные труды" ШЦАИ НАН РА. Т.8. Гюмри. 2005. С. 105-109.
Published: "Scientific works" SCAS NAS RA. V.8. Gyumri. 2005. P. 105-109.

# ԱՐԺԵՔԱՎՈՐ ՆԵՐԴՐՈՒՄ ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ կատարողական արվեստի գանձարանն անընդհատ հարստանում է ձայնագրությունների նոր ու հարուստ շարքով, որն, անշուշտ, հաճելի անակնկալ է երաժշտասերների համար: Երաժիշտ-կատարողների շրջանում սա նույնպես աշխույժ հետաքրքրություն և ոգևորություն առաջացրեց՝ շատերին մղելով խանդավառ աշխատանքի: Խոսքը լազերային հինգ ձայնասկավառակի մասին է, որտեղ ներկայացված է հայտնի կլառնետահար, ՀՀ վաստակավոր արտիստ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր՝ Աբգար Մուրադյանի ինքնատիպ կատարողական արվեստը:

Հայաստանի հանրային ռադիոյի ֆոնդային ձայնագրությունների հիման վրա ստեղծված և ճանաչողական արժեք ներկայացնող այս հավաքածուն՝«Կատարողական արվեստի հայ վարպետները» շարքից, կազմել և թողարկել է ՀՀ կոմպոզիտորների միությունը: Հինգ ձայնասկավառակից բաղկացած ստեղծագործությունների ծավալուն ցանկն ավելի քան խոսուն է, ընդգրկուն՝ թե՛ ժամանակագրական և թե՛ ժանրային տեսանկյունից: Գեղարվեստական տարբեր ուղղություններ ու ոճեր ներկայացնող 13 կոմպոզիտորի 18 ստեղծագործությունից յուրաքանչյուրի կատարման մեջ անառարկելիորեն նկատելի է շնորհաշատ կլառնետահարի անհատական մեկնաբանության կնիքը:

Կլառնետի, ապա՝ երկու կլառնետի, նաև կլառնետի, ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի կոնցերտներ (Մոցարտ, Կոնցերտ A-dur, 1-ին սկավառակ. Եր. Երկանյան՝ կլառնետի և սիմֆոնիկ նվագախմբի Կոնցերտ, 4-րդ սկավառակ. Կ.Ստամից, Կոնցերտ F-dur, երկու կլառնետի Կոնցերտ, ապա նաև նույն հեղինակի կլառնետի, ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի Կոնցերտը, 2-րդ սկավառակ): Մեծ կտավի Պիեսներ (Ֆրիգիուս Գիդաշ՝ Ֆանտազիա. Բորիս Սակիլարի՝ Հայրենի մեղեդիներ (Native melodies), սիմֆոնիկ պիեսներ կլառնետի և սիմ-

ֆոնիկ նվագախմբի համար, 5-րդ սկավառակ), կամերային-գործիքային ստեղծագործություններ կլառնետի համար տարբեր գործիքներ և գործիքային անսամբլների զուգորդմամբ (Վ. Մոցարտ, կլառնետի և լարային քառյակի Կվինտետ, 1-ին սկավառակ), Բելա Բարտոկ, 3 հակադրություն կլառնետ, ջութակ, դաշնամուր եռյակի համար, 5-րդ սկավառակ, Հր. Մելիքյան, կլառնետի, ջութակի և դաշնամուրի Տրիո, 3-րդ սկավառակ, կլառնետի և դաշնամուրի Դուետներ (Հր. Մելիքյան, Սոնատներ №1 և № 2, 3-րդ սկավառակ), Կ.Մ.Վեբեր, Վարիացիաներ, 4-րդ սկավառակ, Հ.Դելլալյան, Պիեսներ, Վ.Արազով, Պիես, 5-րդ սկավառակ և այլն, ստեղծագործություններ կլառնետի քառյակի համար (Արզաս Ոսկանյան, 4 կլառնետի Կվարտետ, 4-րդ սկավառակ) ինչպես նաև մենակատարումներ (Ի. Ստրավինսկի՝ 3 պիես, 5-րդ սկավառակ), Է. Սադոյան, Պիես, 3-րդ սկավառակ): Նշված ձայնագրությունները Ա. Մուրադյանի կատարողական բարձր վարպետության փայլուն վկաներն են, խիստ անհատական մեկնաբանություններ՝ գեղարվեստական ասելիքը ճշմարտացիորեն ու ամբողջական հաղորդելու միտումով: Հատկանշական է, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործության կատարման ընթացքում գործիքի ձայնի գունային հարուստ գամմայից զարմանալիորեն ընտրում է իր մեկնաբանությանն անհրաժեշտ յուրօրինակ ու չկրկնվող նրբերանգներ, և դրանք վարպետորեն կիրառելու շնորհիվ ստանում ուրույն հնչողություն, յուրատեսակ մեկնաբանություն, որ բնորոշ է միայն վառ անհատականություն ունեցող կատարող-արվեստագետին:

Աբգար Մուրադյանի վարպետ նվագը, գործիքի կատարողական գաղտնիքներին կատարելապես տիրապետելու նրա ունակությունը, փայլուն տեխնիկան, ժամանակաշրջանի ու ոճի նուրբ զգացողությունը անվերապահորեն ուրույն արտահայտություն են ստացել ներկայացվող ձայնասկավառակաշարում: Մոցարտի կլառնետի և նվագախմբի A-dur Կոնցերտի նրա փայլուն կատարումը երկի դասական մեկնակերպի յուրահատուկ նմուշ է: Առանձին ստեղծագործությունների կատարումներում երաժիշտ-մեկնաբանը ունկնդրին ապշեցնում

է հնչյունի արտաբերման գունային արտահայտչականության բազմերանգությամբ (Ի.Ստրավինսկի՝ կլառնետի Պիեսներ, Հ. Դելլալյան՝ կլառնետի և դաշնամուրի Պիես ):

Ճանաչված երաժիշտը մեծ ներդրում ունի հատկապես ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների և երկերի կատարման և տարածման գործում: Հեղինակի ստեղծագործական մտքի թռիչքն ու գեղարվեստական երկի արժեքն ընկալելու նրա բացառիկ կարողությունը, և ամենակարևորը՝ ոգեշունչ նվագը, հայ կոմպոզիտորներից շատերին ոգևորում է: Ա. Մուրադյանը եղել է առաջին կատարողը ձայնասկավառակներում ընդգրկված հայ կոմպոզիտորների գրեթե բոլոր ստեղծագործությունների, որոնք նվիրված են նրան:

Արևմտաեվրոպացի, ռուս, հայ կոմպոզիտորների դասական և ժամանակակից ստեղծագործությունների այս հարուստ ընտրանին հայ կլառնետահարի կատարողական մեծ տեսադաշտի արտահայտությունն է: Գործընկերների վկայությամբ, պրոֆեսոր Ա. Մուրադյանը որպես կատարող հրաշալի զուգընկեր է՝ բանիմաց ու պահանջկոտ, համբերատար ու հետևողական: Նրանցից շատերի գնահատմամբ, կատարման համար պատրաստվող ցանկացած ստեղծագործության նախապատրաստական շրջանը վերածվում է Ա. Մուրադյանի հետ ստեղծագործական աշխատանքի հագեցած գործընթացի, ինչն էլ հանգեցնում է կոմպոզիտորի մտահղացման լիարժեք, հաճախ նաև նորովի մեկնաբանության: Ա. Մուրադյանի սկավառակաշարի ձայնագրություններում կատարող-գործընկերները ճանաչված երաժիշտներ են. Է. Մամաև, Կ.Բաղդասարյան, Ա. Վարդանյան, Վ. Հայրիկյան (դաշնամուր, ջութակ, ալտ և թավջութակ), Վ. Մանուչարյան, Գ. Գրիգորյան, Վ. Փիրումյան (կլառնետ) և ուրիշներ: Որոշ ստեղծագործություններում հեղինակներն իրենք են նվագակցում կլառնետահարին, նրա հետ կազմելով ներդաշնակ ամբողջություն, (ինչպես օրինակ՝ Հ. Դելլալյանը և Վ. Արազովը): Բոլոր ձայնագրությունները նա կատարել է ՀՀ Ռադիոյի և հեռուստատեսության սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ, փորձառու դիրիժորներ՝ Վ. Այվազյանի, Գ. Մուրադյա-

նի և Վ. Պոնկինի ղեկավարությամբ: Տարիների համատեղ աշխատանքի արդյունքը՝ ներկայացվող արժեքավոր աշխատանքն է, որը կարծում ենք արժանացել է ունկնդրի ջերմ գնահատականին:

Հայաստանի հանրային ռադիոյի ֆոնդային ձայնագրություններից ընտրված Ա. Մուրադյանի այս ծաղկաքաղը ճանաչված երաժշտի հարուստ նվագացանկի համեստ մասն է միայն: Անշուշտ, հայ կլառնետահարի ինքնատիպ կատարողական արվեստը գնահատողների համար նոր ու առավել հաճելի անակնկալ կլինի այս շարքի հետագա համալրումը: Մնում է հուսալ, որ այս գործը անավարտ չի մնա, կշարունակվի, և որոշ ժամանակ անց թողարկման կպատրաստվեն նրա նոր ձայնագրությունները:

Երաժշտասեր հանրության ուշադրությանը հանձնված ստեղծագործությունների այս հրաշալի փունջը, որը տարիների հետևողական աշխատանքի ընթացքում անընդհատ հղկվել, կատարելագործվել և կուտակվելով դարձել է գեղարվեստական կատարողական բարձր արվեստ, ազնիվ և կարևոր աշխատանք է, նաև՝ առաջնահերթ խնդիր՝ ունկնդրի ճաշակի բարձրացման և վսեմ արվեստի զարգացման ճանապարհին:

## ЦЕННЫЙ ВКЛАД В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИКСУССТВЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ


––––––– *Резюме* –––––––

Сокровищница армянского исполнительского искусства постоянно пополняется новыми и богатыми сериями записей, что, безусловно, является приятным сюрпризом для любителей музыки. Среди музыкантов-исполнителей это также вызвало живой интерес и воодушевление. Речь идет о пяти лазерных компакт-дисках, на которых представлено оригинальное исполнительское искусство известного

кларнетиста, заслуженного артиста РА, профессора Ереванской государственной консерватории имени Комитаса Абгара Мурадяна.

Этот замечательный сборник произведений, которые с годами постоянно шлифовались, совершенствовались и стали высоким искусством художественного исполнения, являются плодом честного и кропотливого труда, а также приоритетной задачей на пути совершенствования вкуса слушателя и развития высокого искусства.

## A VALUABLE CONTRIBUTION TO THE PERFORMANCE OF WIND INSTRUMENTS


*–––––– Summary ––––––*

The treasury of Armenian performing arts is constantly being replenished with new and rich series of recordings, which is certainly a pleasant surprise for music lovers. Among the musicians-performers, this has also aroused keen interest and enthusiasm. We are talking about five laser compact discs, which present the original performing art of the famous clarinetist, Honored Artist of the Republic of Armenia, Professor of the Yerevan State Conservatory named after Komitas Abgar Muradyan.

This wonderful collection of works, which over the years have been constantly polished, improved and have become high art of artistic performance, is the fruit of honest and painstaking work, as well as a priority task on the path to improving the taste of the listener and developing high art.



Հրատարակվել է՝ «Երաժշտական Հայաստան», N1, Երևան, 2005, էջ 62-63:
Опубликована: “Музыкальная Армения”. N1. Ереван. 2005. С. 62-63.
Published: “Musical Armenia”. N1. Yerevan. 2005. P. 62-63.

# ԳՈՐԾԻ ՆՎԻՐՅԱԼԸ. ԱՐՏՈՒՇ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ
## (կենսագրական ակնարկ)

1997 թվականը երկրաշարժից հետո վերականգնվող Գյումրու համար դարձավ մշակութային իրադարձությունների տարի և իբրև վերածննդի խորհրդանիշ, կարևորվեց հանրապետության արվեստի մի քանի բուհերի (Երևանի պետական կոնսերվատորիայի, Գեղարվեստի ակադեմիայի, Թատրոնի և կինոյի ինստիտուտի) մասնաճյուղերի բացման անհրաժեշտությամբ: Դեռևս ամռան օրերին Երևանի պետական կոնսերվատորիայում ընթացող բուռն ու երկարատև քննարկումները հիմնականում վերաբերում էին նորաստեղծ մասնաճյուղի կրթական համակարգի ձևավորման ուսումնական ծրագրերի հաստատման, դասավանդման գործընթացի կազմակերպման, նաև այդ հաստատության համար պահանջվող մասնագետների ընտրության հարցերին: Բազմաթիվ թեկնածուների մեջ կային, անշուշտ, այնպիսիք, որոնք իրենց գործունեությամբ հանրապետությունում և նրա սահմաններից դուրս արդեն իսկ ճանաչված մանկավարժներ էին, մասնագիտական բարձր պատրաստվածությամբ անվերապահորեն համապատասխանում էին բուհական պահանջներին և իրենց գիտելիքներով, աշխատանքային փորձով և, ի վերջո, պարզապես «երաժիշտ-մանկավարժի» բարձր կոչմամբ անտարակույս կարող էին նպաստել կյանքի առաջին քայլերը կատարող երաժշտական բարձրագույն ուսումնական հաստատության կայացմանը:

**Արտուշ Խաչիկի Գևորգյանն** այդ մասնագետների մեջ առաջիններից էր:

Քաղաքային զբոսայգու կլորավուն բեմահարթակին տեղավորված փողային նվագախմբի երեկոյան ելույթները տարօրինակ թրթիռներ էին արթնացնում վառվռուն աչքերով հետաքրքրասեր պատանու հոգում: Նա այստեղ էր գալիս համարյա ամեն երեկո: Հնչյունները գրավում, տանում էին նրան անտեսանելի, դեռևս անճանաչելի, բայց իր

համար շատ հարազատ թվացող հեռուներ, որոնք հզոր ու զարմանալիորեն ներդաշնակ ձայներից ստեղծված մի կախարդական աշխարհի վերածվելով նրա հոգին թռիչքի էին մղում: Առաջին բանը, ինչ խնդրեց հորից տղան, զիլ, բայց միաժամանակ թավշյա ու գեղեցիկ ձայնով փոքր ու փայլուն շեփորն էր, որի ձայնն ամենաշատն էր դուր գալիս նրան նվագախմբում: Հայրն էլ՝ Լենինականում ճանաչված որմնադիր վարպետ Խաչիկը, որ քարը տաշելիս իր մուրճի հարվածների զրնգոցի միջից էր լսում «կյանքի զարկերակի բաբախը», մի պահ զարմացավ, ապա որդու ձեռքը բռնելով տարավ նրան Լենինականի «Պիոներների պալատ», որն էլ վառվռուն աչքերով տղայի համար «կյանքի զարկերակի բաբախը» լսելու առաջին փորձը դարձավ: Այնուհետև Լենինականի Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանի դասախոս Գևորգ Գևորգյանի՝ շեփորի դասարանում տարվող համառ ու երկարատև պարապմունքների անսպասելիորեն փայլուն արդյունքը նրան բերեց Թբիլիսիի Սարաջաշվիլու անվան պետական կոնսերվատորիա, պրոֆեսոր Վ.Խորոշվիլու դասարան՝ երաժշտական ինքնահատուկ մի դարբնոց, ուր կայացել ու կատարալագործվել էին ժամանակի անվանի երաժիշտներից շատերը: Թբիլիսյան ուսանողական տարիները նրա համար դասական երաժշտության բարձր արվեստի հետ շփվելու, ինքնաճանաչման ու իբրև կատարող սեփական ուղին գտնելու որոնումների շրջան դարձավ: Իսկ հետո՝ կոնսերվատորիան մեծ հաջողությամբ ավարտած, Զ.Պալիաշվիլու անվան օպերային թատրոնի փողային նվագախմբում հմտացած, նվագախմբի մենակատարի ու մանկավարժի որակավորման դիպլոմով երիտասարդը ինքնուրույն կյանք մտավ՝ հատուկ գործուղմամբ աշխատանքային գործունեությունը սկսելով հեռավոր Ղազախստանի Չիմքենդ քաղաքում: Այստեղ նրան սիրեցին, ընդունեցին յուրայինի պես և հիացմունքով ծափահարեցին՝ նրա հուզիչ նվագը լսելուց հետո: Երիտասարդ ու շատ համակրելի Արտյուշան տեղի օպերետի թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախմբում մենակատարի պարտականությունները կատարելու հետ մեկտեղ, շատ շուտով աշ-

խատանքի անցավ Չիմքենդի երաժշտական դպրոցում և մանկության «հեքիաթ-պատմությունը» որպես կախարդական վերիուշ աչքի առաջ ունենալով, իր անկեղծ ոգևորությամբ միանգամից շահեց աշակերտների վստահությունն ու համակրանքը, հեշտությամբ կարողանալով նրանց մեջ սեր ու աշխատասիրություն արթնացնել երաժշտական այդ հրաշալի գործիքի հանդեպ: Ապա՝ առավել փորձառու գործընկերների աջակցությամբ նույն քաղաքի երաժշտական ուսումնարանի փողային բաժնում ստեղծեց շեփորի դասարան, որը շատ երիտասարդների համար մասնագիտություն և ապագայի հեռանկար խոստացավ: Արդեն հարազատ դարձած չիմքենդցիների բորբ արևի պես տաք ընդունելությունն ու անմիջականությունն, այդուամենայնիվ, չկարողացան մեղմել կարոտի սիրտ մաշող զգացումը և մի քանի տարի անց երիտասարդ երաժիշտը վերադարձավ հայրենի քաղաք:

Հարազատ փողոցներով, նոր կառուցվող շենքերի մոտով անցնելիս, նա նորից լսեց պատվախնդիր քարագործ վարպետի մուրճի զրնգոցը, հիշեցնելով նրան պատանեկության երբեմնի երազանքը՝ «կյանքի զարկերակ բաբախը» լսելու և երաժշտության միջոցով ճանաչելու վաղեմի անափ ցանկությունը: Այժմ այն նոր հնչողություն էր ստացել, դառել նոր մեղեդի՝ քարագործ-որմնադիր հոր ձեռքերով կառուցված քաղաքային ժամացույցի թվատախտակին ու Արտուշը հասկացավ, որ իր տեղն այստեղ է, իր ծննդավայրում, և որ իր երաժշտի արմատներն հարազատ քաղաքում շատ խորն են, ու այստեղ նա շատ ասելիք ու անելիք ունի:

1960-ական թվականներին Լենինականում գործում էին մի քանի փողային նվագախմբեր: Դրանցից հատկապես առանձնանում էր քաղաքայինը՝ Հայաստանում ճանաչված հնագույն կոլեկտիվներից մեկը, որտեղ նվագում էին Արտուշի ընկերներից շատերը: Երիտասարդ, շնորհալի կատարողին նվագախմբում ընդունեցին ջերմորեն: Առաջին փորձերին մասնակցելուց հետո, Արտուշն անմիջապես նկատեց, որ այստեղ անելիքներն իրոք շատ են: Փոփոխությունների

կարիքը զգացվում էր որպես օրվա հրամայական: Անհրաժեշտ էր վերանայել նվագացանկը, թարմացնել գործիքային կազմը, փորձերը կազմակերպել պարբերաբար՝ մասնագիտական որոշակի խնդիրների լուծման պրոֆեսիոնալ ճանապարհով: Բացի այդ, վաղուց արդեն ժամանակն էր դուրս գալ սիրողական նվագածության սահմաններից, և կատարողական դաշտն ապահովել բարձր ցուցանիշ ունեցող մասնագետ-երաժիշտների ներգրավմամբ: Նոր սերնդի փողային կատարողների պատրաստումը այս տեսակետից առաջնահերթ նշանակություն էր ստանում: Եվ հենց այս կարևոր խնդիրն էլ խանդավառված երիտասարդ կատարողին տարավ Լենինականի երաժշտական ուսումնարան, որտեղ 1967 թվականից նա դարձավ ուսումնարանի փողային նվագախմբի ղեկավարն ու դիրիժորը, իսկ 1969-ից փողային բաժնի վարիչը: Վերջինիս ստեղծագործական ու համարձակ աշխատանքը բազմիցս նշանավորվեց ուսումնարանի սաների նորանոր հաջողություններով՝ հանրապետության ու Միության տարբեր բեմերում: Աշխատելով փորձառու երաժիշտ-մանկավարժներ Ա.Ֆլջյանի և Գ.Սիմոնյանի հետ թև-թևի, երիտասարդ կատարողը ավագների կողքին մանկավարժական փորձառության նոր դասեր ստացավ, հասունացավ նրանց աշխատանքին հետևելով հարստացավ ու հմտացավ: Երաժշտի խանդավառ ոգևորությունը և տարիների փորձով ձեռք բերած մանկավարժին հատուկ համբերատարությունը, նրբանկատությունը, խորաթափանցությունն ու երբեմն էլ չգրված օրենքների յուրացումը, Արտուշ Գևորգյանի գործի երկար տարիների հաջողված ընթացքի զինակիցները դարձան:

Աշխատանքի մեջ մխրճված, նա հիմա էլ ապրում է իր աշակերտների հաջողությամբ: Մեղմաբարո, բայց միաժամանակ սկզբունքային դասատուից ստացած մասնագիտական գիտելիքներով զինված տարբեր տարիների աշակերտները, զանազան մրցույթներում ու փառատոներում ձեռք բերած մրցանակներով այսօր էլ յուրատեսակ հաշվետվության են վերադառնում ուսուցչի մոտ: Ու նրա սիրտը խանդաղատում է, երբ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կազ-

մում տեսնում է իր սաներին՝ շնորհալի շեփորահարներ Արա Խաչատրյանին և Արմեն Խաչատրյանին, հուզվում ու հպարտանում է, երբ կողքին է կանգնում մանկավարժ դարձած իր աշակերտը: Հ.Գինեցյանը, Գ.Վալեսյանն էլ վստահ են, որ դասավանդման ընթացքում ծագած խնդիրների լուծման լավագույն ճանապարհը իրենց փորձառու մաեստրոյի մեթոդական խորհուրդներն են: Ա.Գևորգյանի աշխատանքի հաջողության բանալին մասնագիտական երաժշտական գրականության փայլուն իմացությունը և սովորողի նկատմամբ ցուցաբերած անհատական մոտեցումն է, ինչը հնարավորություն է տալիս բացահայտել աշակերտի երաժշտական ընդունակություններն ու հող նախապատրաստել կատարողական առաջին քայլերի արթնացման համար: Մի քանի պարապմունքից հետո արդեն, նա անսխալ տեսնում է ուսանողի նախասիրություններն ու հակումները և զգուշորեն, առանց որևէ պարտադրանքի, վարպետությամբ կարողանում է սեր, նաև բարձր ճաշակ «թելադրել» մեծ արվեստի՝ դասական երաժշտության հանդեպ:

Երևանի և այլ քաղաքների կոլեգաների հետ համատեղ կազմված բազմաթիվ ծրագրեր կյանքի են կոչվել Ա.Գևորգյանի ակտիվ մասնակցության և հետևողականության շնորհիվ՝ վերածվելով հանրապետական նշանակության երաժշտական արվեստի մեծ տոնի: «Լոռի-76», ապա՝ «Լոռի-78» դասական երաժշտության անդրկովկասյան փառատոներում, երաժշտական ուսումնարանների սովորողների հանրապետական և միութենական ստուգատես-մրցույթներում (1979թ., 1981թ.) մասնակցություն ունեցած Ա.Գևորգյանի ուսանողների հաջողությունները ժամանակին խրախուսվեցին նշանավոր երաժիշտների (այդ թվում պրոֆեսոր Ն.Դոկշիցերի կողմից): Այդ հաջողությունները պարզապես երաշխավորագիր-ուղեգիր դարձան ուսումնառությունը Երևանի կոնսերվատորիայում շարունակելու համար: Փողային բաժնի վարիչի պարտականությունների ստանձնումը գործի տրամաբանական շարունակությունն էր: Լենինականի երաժշտական ուսումնարանում այդ ժամանակահատվածը նշանավորվեց որպես փողային

երաժշտության վերելքի աննախադեպ շրջան: Սովորողները հիմա էլ հիշում են մասնագիտական ավարտական այն քննությունները, որոնք վերածվում էին յուրօրինակ համերգների: Երևանի կոնսերվատորիայում տարիներ շարունակ կատակում էին (և իհարկե, այդ կատակի մեջ մեծ ճշմարտություն կար). «եթե շեփորահար դիմորդը լենինականցի է, այն էլ Ա.Գևորգյանի դասարանի սանը, ուրեմն հաջողությունը մասնագիտությունից անվերապահորեն ապահովված է»:

Տարիների մասնագիտական փորձառությունը, անշուշտ, պետք է բերեր որոշակի ամփոփումների: Էտյուդների, հեղինակային փոխադրումների և շեփորի համար նախատեսված տեխնիկական հատուկ վարժությունների ժողովածուն պատրաստ էր հրատարակության: Սակայն ... 1988-ի երկրաշարժն իր աղետալի հետևանքներով այլ խնդիրներ առաջադրեց: Տնօրենի պարտականությունները ստանձնած ճանաչված երաժշտի համար առաջնահերթ դարձավ հայրենի վիրավոր քաղաքի Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանի աշխատանքների վերականգնումը: Ավերված քաղաքում սոցիալական ծանր պայմաններում մշակութային ցանկացած օջախի պահպանումը այդ օրերին թերևս ծիծաղելի և անհեթեթ էր թվում, սակայն հուսալքության և հիասթափության ծանր պահերը խեղդելով Գևորգյանն իր գործընկերների հետ պայքարի մեջ մտավ: Տարիներ ի վեր հաստատված ավանդույթները, նաև հիշատակները պարտավորեցնում և ոգեկոչում էին ապրել ու արարել: Կիսափուլ քաղաքում, տնակային պայմաններում իրականացվող ուսումնական դժվարին գործընթացն աստիճանաբար սկսեց ընկալվել որպես վերստին առկայծող կյանքի հետզհետե պայծառացող նախանշան, իսկ այսօր՝ տարիների հեռավորությունից, քաղաքի պատմության մեջ հերոսական մաքառման էջ:

Արվեստի անխոնջ մշակի կոչումը, նորը նախաձեռնելու ու մեծ գործի սկիզբ դնելու կարողությունն էլ հիմք դարձան ճանաչված մասնագետ Ա.Գևորգյանին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի ստեղծման աշխատանքների

մեջ ներգրավելու համար: Իսկ նորաստեղծ մասնաճյուղում ուսանողները նրան շուտով նոր անուն կնքեցին «Մարդ նվագախումբ»: Չէ՞ որ մինչև փողային մասնագիտական դասարանների վերջնական ձևավորումը տարբեր գործիքների՝ ֆլեյտայի, գալարափողի, շեփորի դասավանդման պարտականությունը մինչ այսօր վստահված է նրան: Ծանր, պարտավորեցնող աշխատանք, որ փոխտնօրենի պարտականություններին զուգահեռ պատվով է կատարում ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի դոցենտ Ա.Գևորգյանը: Նրա դարակում բազմաթիվ պատվոգրեր, դիպլոմներ ու շնորհակալագրեր կան, որ մեծ նվիրումի ու աշխատանքի նկատմամբ ունեցած նախանձախնդիր վերաբերմունքի վկայություններն են: Յուրաքանչյուր թերթիկ իր պատմությունն ունի, և փորձառու մանկավարժի կենսագրության մի էջն է, որևէ ուսանողի կամ էլ երաժշտական մի իրադարձության անկեղծ պատմություն: Մեծ երաժիշտների՝ Հ.Մեսիյանի, Յ.Բալյանի, Մ.Խաչատրյանի իրեն ուղղված նամակներն ընդգրկում են նաև մասնագիտական տարբեր խորհրդածություններ և աշխատանքային նախագծեր, որոնք սպասում են իրենց իրականացմանը:

Այսօր էլ աշխատանքային ծանրաբեռնվածությունը նրան չի խանգարում ուսանողների կողքին ուշադրության կենտրոնում պահել դպրոցահասակ պատանիներին, որոնց աչքերում նա թերևս տեսնում է իրեն ու վերհիշում իր «մանկության հեքիաթ-պատմությունը»: Ու շատերի համար նախանձելի, նույնիսկ առեղծվածային է մնում Գևորգյան դասատուի և աշակերտի միջև ստեղծված անմիջական ու մշտական կապը, որն, անշուշտ, միայն մասնագիտական հետաքրքրությունների ոլորտով և ուսումնառության տարիների սահմանով չի ավարտվում: Դա վաստակած մանկավարժի և պարզապես մտավորականի նվիրումով ապրված կյանքի արդյունքն է: Բանիմաց երաժշտի, պարկեշտ մարդու, հայրենանվեր քաղաքացու, հոգացավ մանկավարժի ու լավագույն խորհրդատուի դիմանկարը ուսանողների համար ընդօրինակման փայլուն օրինակ է:

## ПРЕДАННЫЙ ДЕЛУ (АРТУШ ГЕВОРГЯН)


*–––––– Резюме ––––––*

Статья посвящена жизни и деятельности известного трубача, искусного педагога, Артуша Хачиковича Геворгяна, внесшего большой вклад в развитие музыкальных школ Гюмри.

Залогом успеха его работы было блестящее знание профессиональной музыкальной литературы и индивидуальный подход к ученику, что позволяло выявить музыкальные способности ученика и подготовить почву для пробуждения первых исполнительских шагов.

Портрет сведущего музыканта, порядочного человека, гражданина-патриота, заботливого педагога и лучшего советника – яркий пример подражания для студентов.


## DEVOTED TO WORK (ARTUSH GEVORGYAN)


*–––––– Summary ––––––*

The article is dedicated to the life and work of the famous trumpeter, skilled teacher, Artush Khachikovich Gevorgyan, who made a great contribution to the development of music schools in Gyumri.

The key to the success of his work was his brilliant knowledge of professional music literature and an individual approach to the student, which allowed him to identify the musical abilities of the student and prepare the ground for the awakening of the first performing steps.

The portrait of a knowledgeable musician, a decent person, a patriotic citizen, a caring teacher and the best adviser is a vivid example of imitation for students.



Հրատարակվել է՝ «Արվեստ և ժամանակ. հայացք Գյումրուց», N2, Գյումրի, 2006, էջ 88-90:

Опубликована: “Искусство и время: взгляд из Гюмри”. N2. Гюмри. 2006. С. 88-90.

Published: “Art and time: a look from Gyumri”. N2. Gyumri. 2006. P. 88-90.

# ԳԻՏԱԺՈՂՈՎՆԵՐԻ ԶԵԿՈՒՅՈՒՄՆԵՐԻ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹՆԵՐ ԵՎ ՆՅՈՒԹԵՐ

# ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ И МАТЕРИАЛЫ НАУЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ

# ABSTRACTS OF REPORTS AND MATERIALS OF SCIENTIFIC CONFERENCES

# ԳՅՈՒՄՐԻԻ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՀԱՐՍԱՆԻՔԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՄԱՆ ՓՈՐՁ

Գյումրիի ավանդական հարսանիքի երաժշտությունը, ծիսական արարողությունների ամբողջական համակարգում, բազմաժանր և բազմաբնույթ երաժշտական կտավների բարդ համաձուլվածք է:

Կարևոր նշանակություն ունի քաղաքի ազգաբնակչության բազմատարր էթնիկական կազմը: Պատմական Հայաստանի տարբեր շրջաններից ու վայրերից վերաբնակվածներն իրենց հետ բերել են նախկին տեղավայրին յուրահատուկ լեզվական, ազգագրական, բանահյուսական, երաժշտական ժառանգություն, որը միախառնվելով տեղական ավանդույթներին ստեղծել է ժողովրդամշակութային մի նոր տեսակ: Այստեղից էլ՝ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության տարբեր բնագավառների ու ոլորտների՝ քաղաքային երաժշտության, գեղջկական երգաստեղծության, ժողովրդամասնագիտացված արվեստի (նկատի ունենք աշուղական երաժշտությունը) համաժամանակյա գոյակցությունը:

Ծեսի արարողակարգի ավանդական պահպանման հիմքով է պայմանավորված ծիսական երաժշտական նմուշների գրեթե կայուն շղթայի (ցիկլի) կառուցումը:

Մեր կողմից ուսումնասիրվող նյութը վերաբերվում է 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբներին:

Գյումրիի հարսանեկան ծիսական երաժշտության շղթայակառուցման (циклизация) և համակարգման փորձը կատարվում է 1983-1994թթ. մեր կողմից գրառած ֆոլկլորային նյութի, ինչպես նաև առանձին ժողովածուներում տեղ գտած երգերի քննասիրությամբ:[75]

Հարսանեկան ծիսական արարողակարգի երաժշտական նյութը համակարգել ենք հետևյալ կերպ.

[75] Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 1985; Մելիքյան Ս., Հայ ժողովրդական, երգեր, Երևան, 1949; Մելիքյան Ս., Տեր-Ղևոնդյան Ա., Ժողովրդական երգեր, ազգագրական, հատ.1, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917 և այլն:

1. Բուն ծիսական երաժշտություն

ա) Ծիսական երգեր-հարսնագովքեր, փեսագովքեր, հալավօրհնեքի երգեր (հանդերձների գովքեր), հարսի հրաժեշտի երգեր (լացեր),

բ) Ծիսական պարեղանակներ և պարերգեր,

գ) Հոգևոր երգեր և միջնադարյան տաղեր,

2. Պարեղանակներ և պարերգեր

3. Ծիսակարգից դուրս կատարվող երգեր (հայրենասիրական, բարոյախրատական, կատակային, քնարական և այլն), տաղեր:

Ավանդական հարսանիքի երաժշտության համակարգում առանձին երգեր և մեղեդիներ, ինտոնացիոն, մեղեդիակառուցման, լեզվաոճական առանձնահատկություններով, Գյումրիի քաղաքային երաժշտության տիպական նմուշներն են:

Հարսանեկան երգերի համակարգման փորձը, մասամբ, ենթադրում է նաև Գյումրիի ժողովրդական երաժշտության լեզվաոճական առանձնահատկությունների ընդհանրացման միտում:

## ПОПЫТКА СИСТЕМАТИЗАЦИИ ОБРЯДОВОЙ МУЗЫКИ ТРАДИЦИОННОЙ СВАДЬБЫ ГЮМРИ

Традиционная свадебная музыка Гюмри представляет собой сложное объединение разножанровых и разнохарактерных музыкальных полотен в целостной системе обрядовых церемоний.

Большое значение имеет полиэтнический состав населения города. Переселенцы из разных регионов и мест исторической Армении привнесли с собой уникальное языковое, этнографическое, фольклорное, музыкальное наследие, которое, смешиваясь с местными традициями, создало новый тип народной культуры. Отсюда одновременное сосуществование разных направлений и сфер народного музыкального творчества: городской музыки, сельского песенного творчества, народно-профессионального искусства (речь идет о народной музыке).

Основой традиционного поддержания обрядового ритуала является построение почти устойчивой цепочки (цикла) обрядовых музыкальных образцов.

Изучаемый нами материал относится к концу XIX — началу XX века.

Опыт циклообразования (циклизации) и систематизации свадебной обрядовой музыки Гюмри был проведен в 1983-1994 гг. путем изучения фольклорного материала, записанного нами, а также песен, найденных в отдельных сборниках (А. Брутян, «Деревенские ропоты», Ереван, 1985, С. Меликян, Армянские народные песни, Ереван, 1949, С. Меликян, А. Тер-Гевондян, Народные песни, этнографические, том 1, Песни, Ширака. Тифлис. 1917 и др.).

Музыкальный материал свадебного обряда мы систематизировали следующим образом.

1. Собственно обрядовая музыка

а) Обрядовые песни - свадебные песни, хвалебные песни невесты и жениха, песни халаворнек (Обряд освящения брачных одежд), прощальные песни невесты (плачи),

б) Обрядовые танцевальные напевы и песнепляски

в) Духовные песни и средневековые стихи,

2. Танцевальные напевы и песнепляски

3. Песни, исполняемые вне ритуала (патриотические, моральные, юмористические, лирические и т. д.), стихи.

В системе традиционной свадебной музыки отдельные песни и мелодии, имеющие интонационно-мелодическую структуру и стилистические особенности, являются типичными образцами городской музыки Гюмри.

Опыт систематизации свадебных песен, отчасти, также подразумевает тенденцию к обобщению языковых и стилистических особенностей народной музыки Гюмри.

# AN ATTEMPT TO SYSTEMATIZE THE RITUAL MUSIC OF THE TRADITIONAL WEDDING OF GYUMRI

Gyumri's traditional wedding music is a complex amalgamation of multi-genre and multi-disciplinary musical canvases in the complete system of ritual ceremonies.

The multi-ethnic composition of the city's population is of great importance. The resettlers from different regions and places of historical Armenia brought with them a unique linguistic, ethnographic, folklore, musical heritage to the former place, which, mixing with local traditions, created a new type of folk-culture. Hence, the simultaneous coexistence of different fields and spheres of folk music creation: urban music, rural songwriting, folk-specialized art (we mean the folk music).

The basis of the traditional maintenance of the ritual protocol is the construction of an almost stable chain (cycle) of ritual musical samples.

The material we are studying refers to the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

The experiment of cycle construction (cyclization) and systematization of Gyumri's wedding ritual music was performed in 1983-1994. by examining the folklore material written by us, as well as the songs found in separate collections (A. Brutyan - "Rustic murmurs", Yerevan, 1985, S. Melikyan - Armenian folk songs, Yerevan, 1949, S. Melikyan, A. Ter-Ghevondyan - Folk songs, ethnographic, volume 1, Shirak's songs, 1917, Tiflis, etc.).

We coordinated the musical material of the wedding ceremony as follows.

1. The actual ritual music

a) Ritual songs - wedding songs, groom songs, halavorhnek songs (praises of the bridegrooms), bride's farewell songs (cries),

b) Ritual dances and dance songs,

c) Spiritual songs and medieval verses,

2. Dance tunes and dance songs

3. Songs performed outside the ritual (patriotic, moral, humorous, lyrical, etc.), verses.

In the system of traditional wedding music, individual songs and melodies, with intonation, melodic structure, and stylistic features, are typical samples of Gyumri's urban music.

The experience of coordinating wedding songs, in part, also implies a tendency to generalize the linguistic and stylistic features of Gyumri folk music.

Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Գյումրի, 1994, էջ 59-60:

Опубликована: "Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения". Тезисы докладов конференции. Гюмри. 1994. С.59-60.

Published: "Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology". Abstracts of reports of Conference. Gyumri. 1994. P.59-60.

# ՇԻՐԱԿՈՒՄ ՁԱՅՆԱԳՐՎԱԾ ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԻ ՏԱՐԱԺԱՄԱՆԱԿՅԱ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ

Օրորը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության հնագույն տեսակներից է՝ բազմազան ու հարուստ թե՛ բանաստեղծական, թե՛ երաժշտական բովանդակությամբ:

Հայաստանի ազգագրական տարբեր շրջաններում ձայնագրված «նանիկների» ու «լուրիկների» պատկառելի թիվ կազմող նմուշները ժանրի կենսունակության և տարածվածության վկայություններն են:

Հետազոտության նպատակը Շիրակի քաղաքներում և գյուղերում ձայնագրված օրորոցային երգերի տարաժամանակյա գրառումների հրատարակված և ձեռագիր նմուշների քննական համեմատությունն է:

Նյութի համեմատական վերլուծությունը կատարվել է երկու ուղղությամբ՝

1. Ժանրային տիպաբանական, 2. Ձևակառուցողական:

Տարորոշում ենք օրորերգերի երկու տիպ՝ ա. օրոր կամ նանիկ, բ. Օրորոցի կամ օրորոցային երգ (առանջնորդվել ենք երաժշտագետ Մ. Աղայանի «օրոր» և «օրորոցի երգ» տարբերակման սկզբունքով[76]:

1.ա. Օրորներ կամ նանիկներ զուտ կենցաղային գործառնությամբ. Երեխային թմրեցնելու, հանգստացնելու և քնեցնելու անհրաժեշտությամբ պայմանավորված հորինվածքներ, որոնք ստեղծվում են բացառապես տանը՝ ներփակ միջավայրում, հանպատրաստից, խիստ անհատական են , չունեն «ունկնդիրների» լայն շրջանակ: Այս հանգամանքը ապահովում է օրորի անկրկնելիությունն ու ինքնատիպությունը, նաև սահմանափակում երգի բազում տարբերակներ ունենալու հնարավորությունը: Այդ պատճառով էլ օրորները թվով շատ են, իսկ յուրաքանչյուր օրորի տարբերակները՝ համեմատաբար քիչ:

[76] Տես.՝ Աղայան Մ., Մի ականարկ ժողովրդական օրորների մասին», Երևան, 1948:

բ. Այս տիպի օրորոցային երգերում գլխավոր կիրառական գործառույթը թեև արտաքուստ պահպանվում է, սակայն կորցնում է իր առաջնային նշանակությունը:Առավել կարևորվում է մտքի բանաստեղծական ասելիքը, որը և ստանում է երաժշտական ինքնահատուկ մեկնաբանություն: Գրեթե բոլոր երգերում պահպանվում է օրորին հատուկ կրկներգը կամ կրկնակը՝ եղանակավորող, երանգավորող նշանակությամբ: Սրանք սերտորեն առնչվում են հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության այլ ժանրերին՝ պարերգերին, լացերին, պատմական, հայրենասիրական, աշուղական երգերին: Միևնույն երգի մեծ թվով տարբերակներ հանդիպում են Բ տիպի օրորոցայիններում: Սրանցում թեև հիմնականում անփոփոխ է բանաստեղծական խոսքը, սակայն մեղեդին ենթարկվում է ազատ ստեղծագործական տարբերակման, ինչի պատճառով այդ տարբերակները երբեմն թողնում են ինքնուրույն երգերի տպավորություն:

Երաժշտական բաղադրիչների համակարգում քննել ենք ձևակառուցողական որոշ առանձնահատկություններ.

2. ա.Օրորոցային երգերին հատուկ է քառյակային ձևը՝ արտահայտման ամենատարբեր դրսևորումներով: Իմպրովիզացիոն զարգացման պայմաններում անգամ սրանցում նկատելի է կառուցվածքային հստակություն և պարզություն:

բ. Երկտող, եռատող, երբեմն քառատող նախադասություն կամ պարբերություն ներկայացնող կառուցվածքներում երաժշտական մտքի կազմավորման հիմքը օրորի կրկնակն է, և երգը՝ իբրև ամբողջություն կազմված է որևէ ռիթմաինտոնացիոն պարզագույն դարձվածքի նմանատիպ, հաճախ տարբերակային կրկնություններից:

գ. Առավել ծավալուն, երաժշտական մտքի ազատ շարադրանքով հյուսված օրորներին բնորոշ են միջանցիկ զարգացմամբ ձևակառուցումներ, որոնցում, ամբողջի բաղկացուցիչները, հաճախ անհավասար և անհամաչափ հատվածներ, միավորվում և ապա հաջորդում են իրար ոչ քառակուսիության սկզբունքով: Նմանօրինակ երգերում հատկապես կարևորվում է սկզբնական մեղեդային դարձվածքի դերը, որն աստիճանաբար ծավալվելով և հավելվելով՝ վերաճում է ամբողջի:

դ. Հետազոտվող երաժշտական նմուշներում հանդիպում են նաև տարբեր տիպի համադրություններ, նույնատիպ և տարասեռ զուգորդումները ստեղծում են պարզ ու բարդ, ծավալուն և սեղմ, զարգացման տարբեր սկզբունքներով խառն ու անխառն կառուցվածքներ:

Օրորներում անհամաչափությունը ձևակառուցման գործոնների բարդ հարաբերակցության արդյունք է. ստեղծվում է մեղեդային առանձին դարձվածքների զգալի տարբերակումների, վանկի ծավալուն եղանակավորումների, արտաքին հավելումների և այլնի շնորհիվ՝ որպես երաժշտաբանաստեղծական մտքի կարևոր առանձնահատկություն, հարուստ մտածողության արտահայտություն:

## ПОПЫТКА СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА МЕЖВРЕМЕННЫХ ЗАПИСЕЙ КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСЕН, ЗАПИСАННЫХ В ШИРАКЕ

Колыбельная песня – одна из древнейших видов армянской народной музыки, разнообразна и богата как поэтическим, так и музыкальным содержанием.

О жизнеспособности и популярности жанра свидетельствуют солидное количество образцов «наников» и «луриков», зафиксированных в различных этнографических регионах Армении.

Целью исследования является сравнение опубликованных и рукописных образцов колыбельных, записанных в городах и селах Ширака, в различных отрезках времени.

Сравнительный анализ материала проводился в двух направлениях:

1.Жанровый типологический

2. Структурный

Мы выделяем два типа колыбельных: а. орор или наник, б. песня-убаюкивание (колыбели) или колыбельная песня (мы использовали принцип разграничения «орор» и «колыбельная» музыковеда М. Агаяна. См.: Агаян М. «Обзор народных колыбельных песен», Ереван, 1948).

1а. «Орор»-ы или «наник»-и с чисто бытовым назначением: сочинения, обусловленные необходимостью укачивать, успокаивать и навевать сон ребенка, создаваемые исключительно дома, в закрытых условиях, импровизированные, сугубо индивидуальные, не имеющие широкого круга «слушателей». Это обстоятельство обеспечивает уникальность и оригинальность колыбельной, а также ограничивает возможность наличия множества вариантов песни. Именно поэтому «орор»-ов много, а вариантов каждого «орор»-а - сравнительно немного.

б. В колыбельных песнях этого типа главная прикладная функция хотя внешне сохраняется, однако теряет свое первостепенное значение. Наиболее важное значение имеет поэтическое выражение мысли, которое получает своеобразную музыкальную интерпретацию. Почти во всех песнях сохраняется характерный для колыбельной песни припев или повторяющаяся стиховая строка (կրկնակ), с мелодизирующим (եղանակավորող), нюансирующим значением. Они тесно связаны с другими жанрами армянской народной музыки: песнепляскими, плачами, историческими, патриотическими, ашугскими песнями. В колыбельных типа б встречается большое количество вариантов одной и той же песни. Хотя поэтическое слово в них большей частью неизменно, однако, мелодия подвергается свободной творческой дифференциации, из-за чего эти варианты иногда воспринимаются как самостоятельные песни.

В системе музыкальных компонентов мы рассмотрели некоторые структурные особенности.

2.а. Для этих колыбельных характерна куплетная форма, с различными проявлениями выражения. Даже в условиях импровизационного развития в них заметна структурная ясность и простота.

б. В структурах, представляющих собой двухстрочное, трехстрочное, иногда четырехстрочное предложение или период, основой формирования музыкальной мысли является повторяющаяся стиховая строка колыбельной, а песня в целом состоит из подобных, часто вариантных повторений простой ритмической интонационной фразы.

в. Наиболее объемным колыбельным, сотканным из свободного изложения музыкальной мысли, характерны формообразования со сквозным развитием, в которых часто неравные и несоразмерные части, компоненты целого, объединяются и затем следуют друг за другом по принципу неквадратности. В подобных песнях особенно важна роль первоначальной мелодической фразы, которая постепенно расширяясь и дополняясь, перерастает в единое целое.

г. В исследуемых музыкальных произведениях встречаются также различные типы сопоставлений, однотипные и разнородные сочетания создают простые и сложные, объемные и сжатые, смешанные и несмешанные структуры с разными принципами развития.

Асимметрия в колыбельных песнях является результатом сложной корреляции формирующих факторов, которая создается за счет значительных вариантностей отдельных мелодических фраз, объемных нюансировок слогов, внешних дополнений и т. д., как важной особенностью музыкально-творческой мысли, выражения богатого мышления.

## EXPERIMENT OF COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TERM RECORDS OF LULLABIES RECORDED IN SHIRAK

Lullaby is one of the oldest types of Armenian folk music, diverse and rich in both poetic and musical content.

A respectable number of samples of “naniks” and “luriks” (lullaby) recorded in different ethnographic regions of Armenia are evidence of the genre’s vitality and popularity.

The aim of the study is to compare the published and handwritten samples of cross-temporal recordings of lullabies recorded in the towns and villages of Shirak.

The comparative analysis of the material was made in two directions:

1. Genre-typological, 2. Form-constructive.

We define 2 types of lullabies: a. cradle or nanik, b. A cradle song (we used the principle of distinguishing between "lullaby" and "cradle song" by musicologist M. Aghayan. See: M. Aghayan, "An overview of folk lullabies", Yerevan, 1948).

1.a. Cradles or naniks with purely domestic operation. Inventions due to the need to anesthetize, calm and put the child to sleep, which are created exclusively at home in an indoor environment, improvised, highly individual, do not have a wide range of "listeners". This circumstance ensures the uniqueness and originality of the lullaby, and also limits the possibility of having many versions of the song. That is why there are many cradles, and the versions of each cradle are relatively few.

b. In lullabies of this type, although the main applied function is outwardly preserved, it loses its primary importance. The poetic expression of the mind is most important, which receives a unique musical interpretation. In almost all the songs, the lullaby-specific refrain or couplet is preserved, with a moody, coloring meaning. These are closely related to other genres of Armenian folk music: dances, laments, historical, patriotic, ashugh songs. A large number of versions of the same song occur in Type B lullabies. Although the poetic word is mostly unchanged in these, the melody is subject to free creative variation, which is why these versions sometimes leave the impression of independent songs.

In the system of musical components, we have examined some structural features.

2.a. Lullabies are characterized by the quartet form with various manifestations of expression. Even in the conditions of improvisational development, structural clarity and simplicity are noticeable in these.

b. In structures representing a two-part, three-part, sometimes four-part sentence or paragraph, the basis of the formation of musical thought

is the doublet of the lullaby, and the song as a whole is made up of similar, often variant repetitions of a simple rhythmic intonation phrase.

c. The most voluminous cradles woven with the free expression of musical thought are characterized by structures with intermediate development, in which the components of the whole, often unequal and disproportional parts, are united and then follow each other according to the principle of non-squareness. In such songs, the role of the initial melodic phrase is especially important, which, gradually expanding and adding, grows into a whole.

d. Different types of combinations are also found in the researched musical samples, similar and heterogeneous combinations create simple and complex, voluminous and compact, mixed and unmixed structures with different principles of development.

Asymmetry in cradles is the result of a complex correlation of shaping factors. is created due to significant variations of individual melodic phrases, voluminous modulations of syllables, external additions, etc., as an important feature of music-creative thought, an expression of rich thinking.

Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Գյումրի, 1998, էջ 61-62:
Опубликована: “Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения”. Тезисы докладов конференции. Гюмри. 1998. С.61-62.
Published: “Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology”. Abstracts of reports of Conference. Gyumri. 1998. P.61-62.

# ՋՐԱՌԱՏ ԳՅՈՒՂԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շիրակի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը հայ ֆոլկլորագետների ուսումնասիրություններում գիտական հետազոտման մշտական խնդիր է:

1997-1998թթ. ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնում ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության ուսումնասիրության ուղղությամբ կատարված բանահավաքչական աշխատանքների նպատակը կենցաղավարող երգերի ու գործիքային նվագների ձայնագրումն էր:

Ներկա ուսումնասիրության առարկան Շիրակի մարզի Ջրառատ գյուղի արդի երաժշտական բանահյուսության դիտարկումն էր: Խնդիր էր դրված պարզել ավանդական երաժշտության ժանրերի ու գործիքային նվագների պահպանվածությունը, բացահայտել ժողովրդական երգաստեղծության մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունները, ի հայտ բերել գյուղական բնակչության կողմնորոշումը ավանդական երաժշտության նկատմամբ:

Տարբեր տարիների գրառումների մեր համեմատական հետազոտությունները Ջրառատ գյուղի ժողովրդական երգարվեստի ընդհանուր պատկերն ուրվագծելու փորձ է: Ուսումնասիրվել են 1970թ. (ՀՍՍՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտարշավ, ղեկավար՝ բանասիրության դոկտոր Ս.Հարությունյան, երաժշտագետ Հ.Էլոյան), 1972թ. (Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի ֆոնդ, գրառողներ՝ արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Մ.Բրուտյան և արվեստագիտության թեկնածու Մ.Մանուկյան), 1997-1998թթ. (ՀՀ ԳԱԱ Շի-

րակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, գրառողներ՝ ե-րաժշտագետ Ն.Եղոյան, Հ.Ափինյան) ձայնագրությունները:

Վերլուծությունների արդյունքում եզրակացրել ենք.

Ա. Պահպանվում և կենցաղավարում են գեղջկական երգարվես-տի ծիսական, հատկապես հարսանեկան երգեր, քնարական ժանրի նմուշներ, պարերգեր, նվագարանային նվագներ: Սերնդից սերունդ երգի բանավոր փոխանցման արդյունքում մի շարք երգեր ենթարկ-վել են զգալի տարբերակման: Առանձին ժանրի երգեր՝ հորովելներ, ողբեր հավաքչական աշխատանքների ընթացքում չեն գրառվել:

Բ. Նախկինում տարածված և սիրված, երգվող դրվագներով կա-տարվող աշուղական սիրավեպերը հանդիպում են հատվածաբար և գրեթե դուրս են մղվում կենցաղից:

Գ.Ուշագրավ գործընթաց է ռադիո-հեռուստատեսային հաղոր-դումների ազդեցության տակ ազգագրական երգերի յուրացումը և տարածումը:

Դ. Նկատվում է ազգային ժողովրդական երաժշտական ավան-դույթների վերածնման և պահպանման միտում, որի վկայությունը հնագույն նվագարանների՝ պարկապզուկ, բլուլ և այլն կենցաղային գործածման, ինքնագործ նվագարանային և պարային համույթների ստեղծման փորձեր են:

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР СЕЛА ДЖРАРАТ

Народно-музыкальное творчество Ширака является постоянным предметом изучения в научных исследованиях армянских фольклористов.

В 1997-1998 гг. проведенных а Центре арменоведческих исследо-ваний Ширака НАН РА преследовалась одна цель – это запись народ-ных песен и инструментальной музыки Ширака.

Предметом настоящего исследования стало наблюдение за совре-менным музыкальным фольклором села Джарарат Ширакской обла-

сти. Задача заключалась в выяснении сохранения традиционных музыкальных жанров и инструментального исполнения, выявлении изменений, происходящих в народно-песенном творчестве, выявлении ориентаций сельского населения к традиционной музыке.

Наше сравнительное исследование записей разных лет представляет собой попытку очертить общую картину народного песенного искусства села Джарарат. Нами были изучены записанные материалы 1970 г. /Научно-исследовательская экспедиция Института археологии и этнографии АН СССР, руководитель: доктор филологических наук С. Арутюнян, музыковед Г. Элоян/, 1972 г. /Фонд кабинета армянской народной музыки Государственной консерватории имени Комитаса, записыватели: кандидат искусствоведения, профессор М.Брутян и кандидат искусствоведения М.Манукян/, 1997-1998 гг. /Ширакский арменологический научный центр, записыватели: музыковед Н. Егоян, Г. Апинян/.

В результате анализа мы пришли к следующим выводам:

А. Сохраняются и практикуются обрядовые, особенно свадебные песни, образцы лирического жанра, песнепляски, инструментальная музыка. В результате устной передачи песни из поколения в поколение ряд песен претерпели значительную вариантность. Песни отдельного жанра - оровели, плачи - в ходе работы над сборником не записывались.

Б.Ашугские романы, раньше имеющие популярность, исполняемые с пропетыми эпизодами, встречаются спорадически и почти вытеснены из обихода.

В. Присвоение и распространение этнографических песен под влиянием радио-телевизионных программ – важный процесс.

Д. Отмечается тенденция возрождения и сохранения национальных народных музыкальных традиций, свидетельством чего является использование старинных музыкальных инструментов, таких как волынка, блул и др., а также попытки создания самодеятельных музыкально-танцевальных ансамблей.

# MUSICAL FOLKLORE OF THE VILLAGE JRARAT

Shirak's folk music is a constant subject of scientific research in the studies of Armenian folklorists.

In 1997-1998s the goal of the collection of folk and ethnographic music studies at the Shirak Armenian National Academy of Sciences Shirak was the recording of folk songs and instrumental music.

The subject of the present study was the observation of the modern musical culture of the village Jararat in the Shirak region. The task was to find out the preservation of traditional music genres and instrumental performances, to reveal the changes taking place in folk songwriting, to reveal the orientation of the rural population towards traditional music.

Our comparative research of the records of different years is an attempt to outline the general picture of the folk song art of Jararat. They were studied in 1970: /Research expedition of the Institute of Archeology and Ethnography of the Academy of Sciences of the USSR, head: doctor of philology S. Harutyunyan, musicologist H. Eloyan/, 1972. /Fund of the cabinet of the Armenian folk music composition of Komitas State Conservatory, recorders: candidate of arts, professor M.Brutyan and candidate of arts M.Manukyan/, 1997-1998. /Shirak Armenological Research Center, recorders: musicologist N. Yeghoyan, H. Apinyan.

As a result of the analysis, we concluded:

A. Ritual, especially wedding songs, samples of the lyrical genre, dance songs, and instrumental music are preserved and practiced. As a result of the oral transmission of the song from generation to generation, a number of songs underwent significant differentiation. Songs of a separate genre - horovels, laments - were not recorded during the collection work.

B. Formerly popular, ashugh romances performed with sung episodes are found sporadically and are almost pushed out of everyday life.

C. The appropriation and dissemination of ethnographic songs under the influence of radio-television programs is a remarkable process.

D. There is a trend of reviving and preservation of national folk musical traditions, evidence of which is the use of ancient musical instruments such as bagpipe, blul, etc., and attempts to create self-made musical and dance ensembles.

Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Գյումրի, 1998, էջ 63-64:

Опубликована: “Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения”. Тезисы докладов конференции. Гюмри. 1998. С.63-64.

Published: “Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology”. Abstracts of reports of Conference. Gyumri. 1998. P.63-64.

# ՇԻՐԱԿԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՐԴԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ

Աշուղական երգը հայ ազգային ժողովրդամասնագիտացված արվեստի առանձնահատուկ ճյուղերից է, որի ինքնարտահայտման, բանավոր հաղորդակցության մեջ դարերի ընթացքում արմատացած բանաստեղծական ու երաժշտական մտածողության համակարգը այսօր էլ չի կորցրել իր նշանակության կարևորությունը:Աշուղական օրինաչափությունների գիտակցումն ու պահպանումը ստեղծագործական մտածողության մնայուն արժեքների գումար է: Որպես գեղարվեստական մտածողության կայուն տեսակ, այն ունի իր ավանդական հիմքը: Վերջինիս հիմքով կերտված գեղարվեստական բազում դրսևորումներ, ժամանակի մեջ չկորցնելով այժմեական հնչողությունը, ընկալվում են իբրև դասական արժեքներ:

Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցի աննախադեպ վերելքը պայմանավորված էր ոչ միայն ազգին հուզող համընդհանուր խնդիրների բարձրացման շեշտակիությամբ, սեփական ժողովրդի պատմական զարկերակին ակնդետ հետևելու կարողությամբ: Մայրենի լեզվով ստեղծագործելու սկզբունքայնությունը հանգեցրեց բանաստեղծական մտքի, ասելիքի առավել հարստացման, ոճական բյուրեղացման, համընդհանուր արևելյան խճողված տաղաչափական ձևերի քիչ թե շատ պարզեցման:

Ավանդական բանաձև-մեղեդիների գործածությանը զուգահեռ կիրառվեցին անհատական հորինվածքներ, որոնց ելևէջի սկզբնաղբյուրը հայ գեղջուկ երգի ակունքն է: Եթե անգամ սրանցում նկատի էին առնված ինչ-ինչ ելակետային բանաձև-մոդելներ (ձայնակարգային, մեղեդիական, ելևէջային, կշռույթային, կառուցվածքային), ապա երգի բանաստեղծական ու երաժշտական կողմերի ներդաշնակ միասնության շնորհիվ դրանք հաղթահարվեցին:

Բազմադարյան հարուստ փորձի վրա խարսխված աշուղական ստեղծագործությունը ներկայումս բնորոշվում է հակասականությամբ, ստեղծված գեղարվեստական նմուշների ոչ համարժեքությամբ:

Դիտարկվող նյութի քննական համեմատության մեջ կարևորել ենք պատմական զարգացման ժամանակային գործոնը: Այս ոլորտում նկատվում են՝

1.ա) ավանդական երաժշտաբանաստեղծական մտածողության, ժանրային, կառուցվածքային, ոճական առանձնահատկությունների պահպանման միտում,

բ) ստեղծագործական գործընթացի տարերային զարգացում,

գ) դրա հետևանքով աշուղական արվեստում ժողովրդական երաժշտական արմատների թուլացում:

2. Աշուղական երգարվեստի կենսունակությունն ապահովող կարևորագույն ասպարեզներում՝ բուն ստեղծագրծության բնագավառում, կատարողական արվեստում նկատվում են օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ խոչընդոտներ, որոնք կասեցնում են այդ արվեստի զարգացումը,

ա) աշուղական արվեստի ժխտումը, որպես ժամանակի անախրոնիզմ,

բ) աշուղի՝ հասարակության մեջ ունեցած դերի և ֆունկցիայի փոփոխության հետ կապված, արվեստի նշանակության նվազում,

գ) համերգային գործունեության՝ որպես հնացած արվեստի, մերժում:

Աշուղական երգարվեստը, որպես ազգային գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպ տեսակ, այսօր առավել քան երբևէ, հոգածության խիստ կարիք ունի:

# ТРАДИЦИИ ШИРАКСКОЙ АШУГСКОЙ ПЕСНИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Ашугская песня – одна из ветвей армянского национального народно-профессионального искусства, чья система поэтического и музыкального мышления, укорененная в самовыражении и устном общении, на протяжении веков не утратила своего значения и в наши дни. Осознание и сохранение ашугских закономерностей является итогом постоянного творческого мышления. Как устойчивый тип художественного мышления оно имеет свою традиционную основу. Многие художественные проявления, созданные на основе последних, не теряя во времени современного звучания, воспринимаются как классические ценности.

Беспрецедентный подъем Александропольской ашугской школы был обусловлен не только актуальностью постановки общечеловеческих проблем, волнующих страну, но и умением следить за историческим пульсом собственного народа. Принцип творчества на родном языке привел к обогащению поэтической мысли, большей выразительности, стилистической кристаллизации, более или менее упрощению сложных универсальных восточных метрических форм.

Наряду с использованием традиционных формул-мелодий, использовались отдельные композиции, происхождение которых является истоком армянской народной песни. Даже если были учтены некоторые исходные формулы-модели (тональные, мелодические, структурные), они были преодолены благодаря гармоническому единству поэтических и музыкальних компонентов песни.

Опираясь на богатый многовековой опыт, творчество ашуга, в настоящее время характеризуется противоречиями, неадекватностью созданных художественных образцов.

При обзорном сопоставлении рассмотренного материала, мы подчеркнули временной фактор исторического развития. В этой сфере имеются:

1.а) тенденция к сохранению традиционного музыкально-творческого мышления и жанровых, структурных, стилистических особенностей,

б) элементарное развитие творческого процесса,

в) в следствии чего, в ашугском творчестве ослабились корни народной музыки.

2. В важнейших сферах, обеспечивающих жизнеспособность ашугского песенного искусства, в самой композиции существуют объективные и субъективные препятствия, останавливающие развитие этого искусства,

а) отрицание искусства ашугов как анахронизма времени,

б)снижение значения искусства, в связи с изменением роли и функции ашуга в обществе,

в) отказ от концертной деятельности, как вида устаревшего искусства.

Ашугское песенное искусство, как самобытный вид национального художественного мышления, сегодня, как никогда, остро нуждается в заботе.

## THE TRADITIONS OF SHIRAK'S ASHUGH MUSIC AND THE CURRENT TRENDS OF DEVELOPMENT

The Ashugh song is one of the special branches of the Armenian national ethnographic art, whose poetic and musical thinking system rooted in the centuries of self-expression and oral communication has not lost its importance even today. As a stable type of artistic thinking, it has its traditional basis. Many artistic manifestations created on the basis of the latter, not bearing the current sound in time, are perceived as classical values.

The unprecedented rise of the Alexandropol school was due not only to the importance of raising the global problems affecting the nation, but also to the ability to follow the historical pulse of one's own people. The principle of creating in the native language led to the enrichment of the

poetic thought, stylistic crystallization, and simplification of the eastern complicated metrical forms.

Along with the use of traditional formula-melodies, individual compositions were used, the source of which is the origin of the Armenian folk song. Even if some basic formula-models (tonal, melodic, structural) were considered in these, due to the harmonious unity of poetry and melody, they were overcome.

Ashugh's work, anchored on the rich multi-generational experience, is currently characterized by contradictions, by the inadequacy of the created artistic samples:

In the examination comparison of the considered material, we emphasized the time factor of historical development. In this field, the following are observed:

1.a) the tendency to preserve traditional musical creative thinking, genre, structural, stylistic features,

b) elemental development of the creative process,

c) as a result of this, the weakening of the folk music roots in the folk art:

2. In the most important arenas that ensure the vitality of ashugh's singing art, in the field of creative writing itself, there are objective and subjective obstacles in the performance art that stop the development of it:

a) denial of ashughan art as an anachronism of time,

b) the decrease in the importance of art in connection with the change in the role and function of ashugh in society,

c) rejection of concert activity as an old art:

As an original type of national artistic thinking, ashugh art is in dire need of care today more than ever.

Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Գյումրի, 2000, էջ 58-59:
Опубликована: "Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения". Тезисы докладов конференции. Гюмри. 2000. С. 58-59.
Published: "Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology". Abstracts of reports of Conference. Gyumri. 2000. P. 58-59.

# ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԻ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԸ ՇԻՐԱԿԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումներն ազգային երաժշտամտածողության ինքնատիպ դրսևորումներից են, ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության անբաժան մասն են կազմում և մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նախ՝ իբրև երաժշտաբանահյուսական նմուշներ, ապա կատարողական արվեստի ինքնահատուկ ձևի արտահայտություններ:

Խնդրո առարկա նյութին վերաբերող դիտարկումները կատարվել են տեսադաշտում եղած հայ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստի հրատարակված նմուշների և վերջին տարիներին Շիրակում տարբեր տարիքային խմբերի երգասացներից ձայնագրած հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումների համեմատական վերլուծության ճանապարհով:

Քննության արդյունքում պարզել ենք.

Հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումները կապված են քրիստոնեական տոնածիսական համակարգի արարողությունների կատարման հետ: Այս երգերում կարևորվում է բանաստեղծական տեքստի պահպանումը, որն առաջնային նշանակություն ունի: Փոփոխվողը մեծամասամբ երաժշտական նկարագիրն է՝ ներկայացված մեղեդային զանազան տարբերակներով, որոշ դեպքերում ավելի հարազատ գեղջկական երգին՝ նրա առանձին տեսակներին հատուկ մեղեդիակազմության պարզությամբ, երբեմն էլ աշուղական երգաստեղծությանը բնորոշ կշռույթաելևէջային դարձվածքների ազատ գործածությամբ և կառուցվածքային սկզբունքների կիրառությամբ:

Շիրակում ձայնագրված հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումներից առավել տարածված «Առավոտ լուսո»-ների, «Ավետիսների», «Սուրբ-սուրբի» և մի քանի այլ երգերի հանրաճանաչ տարբերակներ, խորքում պահպանելով կրոնածիսական բովանդակությունը, գործառույթով ավելի ամրակայվել են առօրյա կենցաղին և ժողովրդի ավանդական հանդիսանքային արարողություններում հնչում են իբրև

պարտադիր ծիսական կատարումներ: Նման երգերը աշխարհիկի և հոգևորի փոխկապակցվածության և փոխհարստացման, երաժշտամտածողության տարբեր շերտերում եղած տրամաբանական կապի ակնհայտ վկայություններ են:

Հայ հոգևոր երգերից շատերը, ինչպես և դրանց ժողովրդական կատարումների որոշ օրինակներ, գալիս են հնուց: Իրավամբ, ժողովրդական կատարումը հոգևոր երգի հենքով ստեղծված, այդ նույն երգի տարբերակված մեկնաբանությունն է, և միայն ազատ մտածողության շնորհիվ գեղարվեստական կերպարն անհատականացվում է՝ հարստանալով հուզական նրբերանգներով:

Շիրակցիների մշակույթում բանավոր կյանքով ապրող հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումները հանդիպում են ամենատարբեր դրսևորումներով: Դրանց մի մասին բնորոշ է բնագրին առավելագույնս հավատարիմ մնալու և հնարավորին չափ ճշգրտորեն վերարտադրելու ձգտումը: Սրանցում կատարված մասնակի տարբերակումները մեծ ազդեցություն չեն գործում երգի մեղեդային նկարագրի վրա: Ուշագրավն այստեղ կատարման մատուցվող մեկնությունն ու կատարողական արտահայտչականությունն է: Երբեմն զգալի տարբերակումները հանգեցնում են մեղեդային կերպավորման նկատելի փոփոխությունների: Նմանատիպ երգերում նկատելի է դառնում ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության այլ ժանրերին աղերսվելու միտում: Առանձին դեպքերում կատարողի ցուցաբերած արտակարգ ստեղծագործական երևակայության արդյունքը, որում որպես կայուն բանաձև, պահպանվում է բանաստեղծական տեքստը, իր իսկ նախաձեռնությամբ ընտրված մեկ այլ մեղեդի է, որը հարմարեցվելով նրա երաժշտաբանահյուսական մտածողության համակարգին, նոր մեկնաբանության և ինչ որ տեղ նոր երգի ստեղծման հիմք է դառնում:

Հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումներում քիչ չեն այնպիսիք, որոնք գեղարվեստորեն հետաքրքրություն ներկայացնող ստեղծագործություններ են: Որպես հոգևոր և մասնագիտացված ժողովրդական երգաստեղծության յուրատեսակ ձուլվածքներ, դրանք այսօր առավել խոր հետազոտության և արժեքավորման կարիք ունեն:

# НАРОДНЫЕ ИСПОЛНЕНИЯ АРМЯНСКИХ ДУХОВНЫХ ПЕСЕН В ПЕСНЕТВОРЧЕСТВЕ ШИРАКА

Народные исполнения армянских духовных песен являются своеобразным проявлениями национального музыкального песнетворчества и неотъемлемой частью народного музыкального искусства, и как образцы народной исполнительской манеры они представляют большой интерес.

Наши наблюдения основаны на сравнительном анализе изданных образцов армянских духовных песен и записей народных исполнителей, осуществленных в последние годы в Ширакском регионе.

Изучение привело автора к следующим выводам:

1. Народные исполнения духовных песен связаны с проведением христианских обрядов. Следовательно, сохранение духовно-стихотворного текста имеет первостепенное значение. Обычно музыкальная характеристика подлежит изменениям, представленным в различных вариантах, причем, в отдельных случаях, родственных некоторым видам крестьянской песни с их простотой мелодического построения. Применение характерных ритмо-интонационных оборотов и мелодико-конструктивных принципов, нередко приближает их к ашугским песням.

2. Записанные в Шираке наиболее популярные исполнения таких духовных песен как «Светозарное утро» Нерсеса Шнорали, аветисов-колядок, «Свят, свят» из Литургии, сохраняя внутреннее религиозно-ритуальное содержание, функционируют в быту, как обязательные народно-обрядовые традиционные исполнения. В песнях такого типа выявлены генетические черты. Эти варианты свидетельствуют о взаимовлияниях двух различных пластов армянского музыкального творчества.

3. Многочисленные армянские духовные песни и их народные исполнения носят на себе печать древности. Создаваясь на основе профессиональной духовной песни, исполнительский вариант, благодаря свободному художественному мышлению, может представить совершенно новую интерпретацию.

4. Народные исполнения духовных песен передаются традиционным устным путем, вследствие чего мелодические проявления отличаются разнохарактерностью. Для некоторых из них типично стремление к точному исполнению оригинала. В таких вариантах роль мелодических изменений невелика. В этих исполнениях наибольшую исследовательскую ценность составляют выразительные приемы исполнительского искусства.

5. В ряде случаев вариационные изменения меняют характер мелодий. Здесь выявляется внутренняя взаимосвязь с другими жанрами армянской народной музыки. Иногда в силу проявления собственной творческой инициативы, при условии сохранения поэтического текста, исполнитель сам выбирает мелодию и известных вариантов нескольких популярных песен, которая приспосабливаясь к системе музыкально-этнографического мышления, становится основой создания нового варианта, а точнее – новой песни.

В числе народных исполнений духовных песен, немало представляющих художественный интерес. Как сплав духовного и народного музыкального мышления, эти песни нуждаются в более тщательном исследовании.

# FOLK PERFORMANCES OF ARMENIAN S PIRITUAL SONGS IN SHIRAK

Folk performances of Armenian sacred chants are a form of national musical composing and an integral part o folk musical art. They are of great interest both as samples of musical folklore and folk performing manner.

Our observations of the investigation object are done by comparative analysis of published samples of Armenian sacred chants with recordings of folk performances of the last years in Shirak region by performers of different age groups.

The investigation brought the author to the following conclusions:

The folk performances of sacred chants is certainly connected with Christian rites. Subsequently, preserving of the sacred poetic text has primordial significance. Usually it is the musical characteristic that undergoes changes presented in different variations, in certain cases more similar to some types of rural songs with their simplicity of melodic construction. Sometimes the free using of characteristic rhythmic-intonational expressions and melodic-constructive principles bring them closer to minstrels songs.

Recordings of the most popular performances of such sacred songs, as «Glorious Morning» by Nerses Shnorhali, «Avetis» songs, Liturgic «Sanctus» and others, done in Shirak region, preserve their internal religious-ritual contents, at the same time being used in everyday life as obligatory folk-ritual traditional performances. Songs of such type reveal of genetic features. These variations give evidence of two different layers of Armenian musical creation.

Numerous Armenian sacred chants and their folk performances bear the seal of ancient times. Being created on the basis of professional sacred chants, these performance variations can naturally represent an absolutely new interpretation, due to the free artistic mentality.

Folk performances of sacred chants are transfered by traditional oral way and, subsequently, melodic samples have different character. For some of them the aim of the original exact reproduction is typical. In such variations the role of melodic changes is not significant. In those samples expressive means of performing art are the most valuable for investigators.

In some cases significant variation changes the character of melodic expression. Here the internal interrelation with other genres of Armenian music reveals itself. Sometimes the musician, on his own artistic initiative, chooses the wanted melody, always preserving the poetic text. And the latter, adapting itself to the system of musical-ethnographical mentality, becomes the basis of a new variation, more exactly of a new song.

Among the folk performers of sacred chants, there are many that represent artistic interest. As a fusion of sacred and folk music mentality, those songs need more detailed investigation and artistic evaluation.

Հրատարակվել է՝ «Արևելք-Արևմուտք. Դիալոգներ Հայաստանում»: Միջազգային 2-րդ գիտաժողովի զեկուցումների դրույթներ: Երևան, 2001, էջ 10-15:
Опубликована: “Восток-Запад: Диалоги в Атмении”. Тезисы докладов международного музыковедческого симпозиума. Ереван. 2001. С. 10-15.
Published: “East-West: Dialogues in Armenia”. Second international musicological Symposium abstracts. Yerevan. 2001. P. 10-15.

# ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՇԻՆՈՒԹՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԳՅՈՒՄՐԻՈՒՄ

XIX դ. երկրորդ կեսի Ալեքսանդրապոլ-Գյումրու ավանդական երաժշտական մշակույթի ինքնօրինակ ճյուղերից մեկը նվագարանաշինությունն էր: Վերջինս՝ պայմանավորված նեղ կիրառական գործառույթով, զարգացել էր զուտ կատարողական արվեստին առընթեր: Սրանով էր պայմանավորված այն հանգամանքը, որ ճանաչված երաժիշտ կատարողների ընտանիքներում ընդունված էր նվագարաններ նորոգելու, ապա՝ նաև պատրաստելու ավանդույթը: Նշենք Թառջյանների (Թառջոնք). Ղոջյանների (Ղոջոնք), Սնդոյանների (Սնդոյենք) գերդաստանները: Նվագարանաշինությունն իր բնույթով թեև մոտ է արհեստագործությանը, սակայն առայսօր ընդգրկված չէ Ալեքսանդրապոլի արհեստների համակարգում և կարոտ է ուսումնասիրման և լուսաբանման: Ներկա հաղորդման մեջ նվագարանաշինությունը դիտարկում ենք երկու տեսանկյունից.

ա) ֆոլկլորագիտական՝ կենցաղավարող նվագարանների տեսականիի և գործառույթի խնդիրներ,

բ) Սոցիո-նորմատիվ՝ նվագարանների կիրառման հասարակական և սոցիալական նշանակությանն առնչվող խնդիրներ:

Խորհրդային շրջանում նվագարանաշինության ավանդույթները ենթարկվեցին ժամանակի ոգուց բխող փոփոխությունների: Նվագարանների զանգվածային գործարանային արտադրությունը նվազեցրեց անհատ վարպետի հասարակական նշանակությունը և ձեռակերտ նվագարանների գործածումը դարձավ վարպետ կատարողների մենաշնորհ: Չնայած այս հանգամանքին, Գյումրուն բնորոշ քաղաքային ժողովրդական արվեստում այսօր էլ պահպանվել է նվագարանաշինության նկատմամբ անհատականացված մոտեցումը: Այսօրվա նվագարանագործները վարպետորեն համակցում են ավանդական նվագարանաշինության սկզբունքները ժամանակակից տեխնիկական միջոցների հետ:

# ТРАДИЦИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОМ ГЮМРИ

Во второй половине XIX века одной из уникальных отраслей традиционной музыкальной культуры Александрополя-Гюмри было изготовление музыкальных инструментов. Последнее, в силу узкой прикладной функции, развивалось исключительно как часть исполнительского искусства. Это было связано с тем, что в семьях известных музыкантов была принята традиция ремонта, а затем изготовления музыкальных инструментов. Упомянем семейство Тарджян (Тарджонк), Грджян (Грджонк), Сндоян (Сндоенк). Хотя по своей природе изготовление музыкальных инструментов ближе к ремесленничеству, оно не входит в систему ремесел Александрополя, по этиму не изучено и не освещено. В данном сообщении мы рассматриваем изготовление музыкальных инструментов с двух точек зрения:

а) фольклористики - это проблемы видов и функций бытовых музыкальных инструментов,

б) социально-нормативных: проблемы, связанные с общественной и социальной значимостью использования музыкальных инструментов.

В советский период традиции изготовления музыкальных инструментов претерпели изменения, обусловленные духом времени. Массовое фабричное производство инструментов снизило социальную значимость отдельного мастера, а использование самодельных инструментов стало монополией мастеров-исполнителей. Несмотря на это обстоятельство, в городском народном искусстве Гюмри сохранился индивидуализированный подход к изготовлению музыкальных инструментов. Современные мастера-инструменталисты умело сочетают принципы традиционного изготовления инструментов с современными техническими средствами.

# TRADITIONS OF MAKING MUSICAL INSTRUMENTS IN MODERN GYUMRI

In the second half of 19th century one of the unique branches of the traditional musical culture of Alexandropol-Gyumri was the construction of musical instruments. The latter, due to a narrow applied function, had developed purely as a part of performing arts. This was due to the fact that in the families of well-known musicians, the tradition of repairing and then making musical instruments was accepted. Let's mention the Tardjians (Tarjonk), the superstitions of Ghrjians (Ghrjonk), Sndoyans (Sndoyenk). Although close to craftsmanship in its nature, musical instruments are not included in the Alexandropol craft system and lack study and coverage. In the present article, we consider the construction of the musical instruments from two perspectives.

a) folkloristic problems of the assortment and function of household musical instruments,

b) Socio-normative: problems related to the social significance of the use of musical instruments.

During the Soviet period, the traditions of music instrument construction underwent changes arising from the spirit of the times. The mass factory production of instruments reduced the social importance of the individual craftsman and the use of handmade instruments became the monopoly of master performers. Despite this circumstance, the individualized approach to musical instrument construction has been preserved in the urban folk art typical of Gyumri. Today's instrument makers skillfully combine the principles of traditional instrument building with modern technical means.

Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Գյումրի, 2002, էջ 63-64:
Опубликована: "Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения". Тезисы докладов конференции. Гюмри. 2002. С. 63-64.
Published: "Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology". Abstracts of reports of Conference. Gyumri. 2002. P. 63-64.

# ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Հայտնի է, որ ժողովրդական երգը խոսքային և մեղեդային բաղադրիչների միասնություն է, և նրա երաժշտաբանաստեղծական կառուցվածքի ուսումնասիրությունը տարվում է համակողմանի հետազոտության ճանապարհով:

Արդի երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ որոշակի շեշտադրությամբ կարևորվող ժողովրդական երգի տաղաչափության ուսումնասիրման հարցը, որ դեռևս Կոմիտասի աշխատություններում էր բարձրացվում, այսօր քննության լուրջ առարկա է հայ երաժշտագետներից շատերի համար (Կ. Խուդաբաշյան, Ա. Բաղդասարյան, Զ. Թագակչյան և այլն): Իբրև խնդրի լուծման լավագույն եղանակ՝ գործառվում է վանկաչափական վերլուծության սկզբունքը: Այս մեթոդի կիրառումը ժողովրդական երգի հետազոտման այլ շերտերին վերաբերող դիտարկումների մեջ անշուշտ, լայն հնարավորություններ է ընձեռում նաև ժանրային, տիպաբանական, կառուցվածքային և այլ ոլորտների բնորոշ հատկանիշները երևան բերելու հարցում:

Օրորը հայ ժողովրդական երաժշտության այն ժանրն է, որում փայլուն ներդաշնակությամբ է արտացոլվել հայոց լեզվի հնչյունական և երգային ելևէջի միասնությունը:

Հայկական օրորների տաղաչափությանը նվիրված որևէ ամբողջական ուսումնասիրություն մեր տեսադաշտում առայժմ չկա:

Դիտարկումների համար հիմք է ծառայել մեր կողմից կազմած «Շիրակի նանիկներ»-ի ձեռագիր ժողովածուն, որում տեղ են գտել հայ երաժշտագետների՝ Սպ. Մելիքյանի, Մ. Բրուտյանի, Ա. Փահլևանյանի, Մ. Մանուկյանի, Ա. Բաղդասարյանի տարբեր տարիների գրառումները: Առաջին նմուշի գրանցումը վերաբերում է 1914թ-ին, վերջինը՝ 2000թ-ին: Երգասացները հիմնականում տարիքային տարբեր խմբերի կանայք են՝ խիստ անհատական և ինքնատիպ երաժշտալեզվական մտածողությամբ, արտահայտչամիջոցների յուրատիպ ընտրությամբ:

Երգերում արծարծվող թեմաները բնորոշվում են բովանդակության բազմազանությամբ, հուզազգացողության նրբերանգների առատությամբ: Օրորներում քիչ չեն ժանրային ներթափանցումներն ու այլևայլ զուգորդումները:

Հաճախադեպ են պատմականի և օրորի համադրման օրինակները:

Կայունը և պարտադիր կատարվող հավելումը կամ կրկներգն է, որն ավելանում է երգի յուրաքանչյուր տանը, կամ յուրաքանչյուր տողին՝ ստեղծելով պարբերական շարժման պատրանք, ապահովելով երգի գործառական նշանակությունը:

Օրորոցային երգերում տաղաչափական համակարգը բարդ և բազմակերպ դրսևորումներով է արտահայտված:

Վանկաչափական վերլուծության արդյունքում պարզվել է.

օրորոցային երգերը հիմնականում բաղկացած են երկտող, եռատող, մեծամասամբ քառատող, հնգատող հանգավորված կրկնակներով կամ ավելի հաճախ կրկներգերով հավելված բանաստեղծական տողերից:

Դիտարկվում են հանգավորման բազմազան տեսակներ և տարատեսակներ:

Առավել բնորոշ են 7,8,10,11 վանկանի տողերը, որոնք արտահայտված են եղանակավորման տարբեր ձևերի մեջ՝ վանկական (սիլաբիկ), չափական (տոնիկական), նաև խառը՝ վանկաչափական տարբերակներով:

Օրորներում, ինչպես և հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության այլ տեսակներում, տողը կազմված է չափական տարբեր ոտքերի հաջորդականություններից, առավել հաճախ հանդիպում են մեծասար-մեծավերջ, IV պեոն-քողաբորբ, ավարտեղ-վերջատանջ, մեծավերջ-ներգև, անգայթ-ներգև և այլ ոտքեր:

# ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТИХОСЛОЖЕНИЯ КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ

Известно, что народная песня представляет собой единство словесного и мелодического компонентов, а изучение ее музыкально-словесной структуры осуществляется путем всестороннего исследования.

Вопрос изучения стихосложения народной песни, которому в современной музыкальной фольклористике уделяется особое внимание, был поднят в трудах Комитаса и сегодня является важным предметом изучения для многих армянских музыковедов (К. Худабашян, А. Багдасарян, З. Тагакчян и др.). В качестве наилучшего способа решения задачи используется принцип слогового анализа. Применение этого метода в наблюдениях, относящихся к другим пластам исследования народной песни, безусловно, предоставляет широкие возможности также в вопросе выявления особенностей, характерных для жанровой, типологической, структурной и других сфер.

Колыбельная – это жанр армянский народной музыки, в котором с блистательной гармоничностью отражается единство фонетической и песенной сторон армянского языка. Какого-либо целостного исследования, посвященного стихосложению армянских колыбельных, до сих пор не выявлено.

Составленный нами рукописный сборник ««Наник»-и Ширака» послужил основой для наблюдений, в которой нашли свое отражение записки разных лет армянских музыковедов, таких как С. Меликян, М. Брутян, А. Пахлеванян, М. Манукян, А. Багдасарян. Регистрация первого образца датируется 1914г., последнего – 2000г.. Исполнители песен – преимущественно женщины разных возрастных групп, с весьма индивидуальным и оригинальным музыкально-лингвистическим мышлением, с уникальным выбором средств выразительности.

Темы, затрагиваемые в песнях, характеризуются разнообразием содержания, обилием эмоциональных нюансов. В колыбельных немало жанровых проникновений и других сочетаний, нередки примеры сочетания исторического и современного.

Устойчивое и обязательно исполняемое дополнение это – припев, который добавляется к каждой строфе или строке песни, создавая иллюзию периодического движения, обеспечивая функциональное значение песни.

В колыбельных песнях стихотворная система выражается в сложных и многообразных проявлениях.

В результате слогометрического анализа выяснилось:

• Колыбельные в основном состоят из двухстрочных, трехстрочных, чаще всего четырехстрочных, пятистрочных рифмованных повторяющихся стиховых строк или, часто, припевов из прилагаемых поэтических строк.

• Рассматриваются различные типы и разновидности рифмовки.

• Наиболее типичными являются строки, состоящие из 7, 8, 10, 11 слогов, выраженные в различных формах нюансировки: слоговой (силлабический), метрической (тонической) и смешанной - со слогометрическими слоговыми вариантами.

В колыбельных, как и в других видах армянской народной музыки, строфа состоит из разностопных последовательностей, наиболее распространены «мецасар-мецавердж», IV «пеон-когаборб», «авартегверджатандж», «мецавердж-нергев», «ангайт-нергев». и другие стопы.

# AROUND THE FEATURES OF LULLABIES

It is known that a folk song is a unity of verbal and melodic components, and the study of its music-creative structure is carried out on the way of comprehensive research.

The question of the study of the folk song's metric, which is emphasized with a certain emphasis in modern music folklore, was raised in the works of Komitas, and today is a serious subject of examination for many Armenian musicologists (K. Khudabashyan, A. Baghdasaryan, Z. Tagakchyan, etc.). As the best way to solve the problem, the principle of syllabic analysis is used. The application of this method in observations related to other layers of folk song research certainly provides wide opportunities in revealing the characteristic features of genre, typology, structure and other areas.

The lullaby is the Armenian folk genre in which the unity of the phonetic and lyrical aspects of the Armenian language is reflected in brilliant harmony.

So far, there is no complete study dedicated to the geometry of Armenian cradles.

The handwritten collection of "Shirak's Naniks" compiled by us served as the basis for the observations, in which Armenian musicologists, Sp. Melikyan, M. Brutyan, A. Pahlevanyan, M. Manukyan, A. Baghdasaryan's notes from different years are included. The registration of the first sample refers to 1914, the last one to 2000. The singers are mostly women of different age groups, with a highly individual and original musical-linguistic thinking, with a unique choice of means of expression.The topics discussed in the songs are characterized by the diversity of the content, the abundance of emotional nuances. In the lullabies there are not a few genre penetrations and other combinations. Examples of combining the historical and the modern are frequent.

In lullabies, the metrical system is expressed in complex and multiform manifestations.

As a result of syllabic analysis, it was found out:

• Lullabies generally consist of two-line, three-line, mostly four-line, five-line rhyming couplets or, more often, rhyming couplets from poems

• Various types and varieties of rhyming are considered.

• The most characteristic are the lines of 7, 8,10,11 syllables, which are expressed in different forms of conditioning: syllabic, metrical (tonic), also mixed

In lullabies, as well as in other types of Armenian folk music, the stanza is made up of sequences of different feet, the most common ones are ghasasar-ghasverej, IV peon-koghaborb, vemegh-vejatanj, veghesar-neregev, angait-neregev and other.

Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Գյումրի, 2002, էջ 65-66:

Опубликована: “Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения”. Тезисы докладов конференции. Гюмри. 2002. С. 65-66.

Published: “Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology”. Abstracts of reports of Conference. Gyumri. 2002. P. 65-66.

# ԼԵՌՆԱԿԵՐՏ ԳՅՈՒՂԻ ԱՐԴԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պատմազգագրական տեղեկություններ. Լեռնակերտը (մինչև 1948-ը՝ Շիրվանջուղ) Շիրակի մարզի բարձր լեռնային գյուղերից է՝ տեղակայված է Արագածի ստորոտում և գտնվում է նախկին շրջկենտրոնից՝ Արթիկ քաղաքից դեպի հարավ 6 կմ հեռավորության վրա: Գյուղը հիմնադրել են 1830թ. Ալաշկերտից և Մուշից եկածները, հետագայում այստեղ բնակություն են հաստատել Մանազկերտից և Իգդիրից գաղթած ևս մի քանի ընտանիք (ՀԽՍՀ հանրագիտարան, հ. 4, Եր., 1978, էջ 572: Լ. Վարդանյան, Հ. Պետրոսյան, Շիրակի 1926-27թթ. գաղթականության հարցեր (ըստ Ստ. Լիսիցյանի արխիվային նյութերի), ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 2, Գյումրի, 1999, էջ 210): Լեռնակերտում և նրա շրջակայքում պահպանվել են պատմաճարտարապետական հուշարձաններ: Հատկապես հիշատակության են արժանի գյուղում գտնվող միանավ եկեղեցին (IV-Vդդ.) Պողոս-Պետրոս Մահարձանը՝ խաչքարերով (XII-XIIIդդ.), կիկլոպյան երկու ամրոցները, որոնք հնագույն բնակավայրի ամենավաղ վկայություններն են: Գյուղը հարուստ է բուժական հատկանիշներով օժտված աղբյուրներով, կան մատուռներ, սրբավայրեր: Լեռնակերտն այժմ ունի 310 տնտեսություն, գործում են միջնակարգ դպրոցը, մանկապարտեզը, մշակույթի տունը, գրադարանը, բուժկետը: Բնակչության հիմնական զբաղմունքը՝ հողագործությունը, հացահատիկի և կերակրային կուլտուրաների մշակությունն է, նաև՝ անասնապահությունը: 1988թ. երկրաշարժը ծանր վնասներ է հասցրել գյուղին: Գերմանական կազմակերպությունների աջակցությամբ աղետից հետո այստեղ կառուցվել են 50-ից ավելի տներ, վերականգնվել է դպրոցը: Հարցումներից պարզել ենք, որ գոյատևման հիմնական միջոցը գյուղի տղամարդկանց արտագնա աշխատանքն է, իսկ տանը մնացած կանայք հիմնականում զբաղված են ընտանիքի, տնտեսության կառավարման խնդիրներով: Լեռնակերտցիների

առօրյա խոսակցական լեզվում պարզորոշ նկատելի են խոսվածքի երկու ենթատեսակներ. մեկը գյուղի մեջ և ընտանեկան կենցաղում գործածվող Մշո և Ալաշկերտի բարբառների խառնուրդն է, որը հարազատորեն պահվել և փոխանցվել է սերունդներին, մյուսը՝ Գյումրու արդի խոսվածքը, որն իբրև հաղորդակցման և փոխընկալման միջոց հիմնականում կիրառվում է գյուղից դուրս, արտաքին շփումների ժամանակ:

Մեր դիտարկումները կատարել ենք 2003, ապա նաև 2004թթ. բանահավաքչական գիտարշավների ընթացքում կատարած ձայնագրությունների հիման վրա: Գրառված ժողովրդագրական հարուստ նյութը կարելի է դասակարգել հիմանականում երկու խմբի.

ա. ազգագրական, բանահյուսական, բ. երաժշտական:

ա. Այս խմբի մեջ ընդգրկված նյութերը ներկայացնում են լեռնակերտցիների արդի կենցաղը, կայուն պահպանված ու նաև փոփոխված սովորույթները, ծեսերը, հավատալիքները, կրոնածիսական պատկերացումները, ինչպես նաև կենցաղավարող բանահյուսական ժանրերի նմուշներ: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ գյուղի տոնածիսական համալիրը որոշակի փոփոխություններ է կրել: Հնում պարտադիր համարվող առանձին սովորություններ, արարողակարգեր, ժամանակի պահանջով դուրս են մղվել առօրյայից և կորսվել: Թերևս դրանով է բացատրվում ծիսական մի շարք երգերի՝ մոռացության ենթարկվելու փաստը: Առանձին արարողակարգերի, ինչպես օրինակ՝ հարսանեկան ծիսակատարությունն է, հատուկ ուշադրություն է հատկացվում: Տարատեսակ նորամուծությունների հետ մեկտեղ պարտադիր պահպանվում են ավանդականորեն փոխանցված սովորություններ, որոնք իրենց ծագմամբ վաղնջական ժամանակներին են առնչվում: Ուշագրավ է, որ վերջերս գյուղի նորոգված եկեղեցու գործունեությունը լուրջ խթան է դարձել ժողովրդական տոների, ընտանեկան, կրոնածիսական արարողությունների (ծնունդ, մկրտություն, պսակադրություն, հիշատակի օրեր և այլն) վերածնության համար: Գրառված բանահյուսական նյութերում ավանդական ժանրերի կողքին (հեքիաթ, սիրավեպ, ավանդազրույց) լայնորեն կենցաղավա-

րում են նոր ժամանակների կնիքը կրող հորինումներ (անեկդոտ, զվարճախոսություն և այլն): Դժվար չէ նաև նկատել գրական գեղարվեստական սյուժեների, որոշ թեմաների, սիրված կերպարների ներթափանցումը բանահյուսություն, որոնք մշակվելով՝ ժողովրդի կողմից ինքնուրույն կյանք են ստացել:

բ. Լեռնակերտից երաժշտաբանահյուսական նյութերի ավելի վաղ գրառումներ մեզ հայտնի չեն: 1976թ. երգային նմուշների մի հարուստ փունջ այստեղ ձայնագրել է պրոֆեսոր Մարգարիտ Բրուտյանը (տե՛ս Երևանի Կոմիտասի անվան պետ. կոնսերվատորիայի հայ ֆոլկլորագիտության ամբիոնի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ամբիոնի ձայնագրությունների ֆոնդում, «Արթիկ-1976» գիտարշավ): Այդ շարքից երեք երգ «Փորձություն է պատերազմը», «Երգ թամանցիների մասին», «Կերչ քաղաքի գլխի լալեն» տպագրվել է Հայրենական պատերազմին նվիրված երգերի ժողովածուում (Հայրենական Մեծ պատերազմը հայ ժողովրդական և գուսանական երգերում, կազմողներ և խմբագիրներ Մ. Բրուտյան և Ա. Փահլևանյան, Եր., 1995):

Լեռնակերտ կատարած մեր երկու այցելությունների ընթացքում (2003թ. հոկտեմբեր, 2004թ. մարտ) գրի են առնվել երաժշտական բանահյուսության շուրջ 100 նմուշներ: Կենդանի շփումը երգասացների հետ, ապա և գրառված նյութի դիտարկումը ցույց է տալիս ժողովրդական երգի ավանդը կրողի, ավանդույթը փոխանցողի և ժառանգորդի փոխհարաբերությունը: Ձայնագրել ենք տարիքային տարբեր խմբերի կատարողների: Նյութը բազմաշերտ է, բազմաժանր. ողբերգ, հարսանեկան երգաշարի նմուշներ, պարերգեր, բարոյախրատական, հայրենասիրական, քնարական, աշուղական, սոցիալական մոտիվներով, ժամանակի իրադարձություններն արտացոլող երգեր, օրորներ, մանկախաղաց երգեր, աշուղական սիրավեպերից դրվագներ և այլն: Առանձին վերաբերմունք և գնահատական կա «Ասլի-Քյարամ», «Սմբատ և Սոֆյա», «Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպերի հանդեպ: Դրանք պահպանված են հատվածաբար, մեծամասամբ առանձին երգվող կտորներով: Որոշ դեպքերում նկատվող երաժշտական կերպարների միօրինակությունը, հանդիպող

մեղեդային կաղապարների կրկնությունները, հնագույն ժամանակներից ավանդականորեն փոխանցված ժողովրդական բանաձևային երաժշտամտածողության արգասիք են: Ու թեև կատարումներում զգացվում են ժամանակի թելադրած ինչ-ինչ փոխաձևումներ, այդուհանդերձ դրանք արժեքավորվում են իբրև բանավոր ավանդույթի նմուշներ և ժողովրդական կատարողական արվեստի՝ «երգով ասելու» օրինակներ:

1970-ական թթ. գյուղն ունեցել է նվագածուների խումբ (դուդուկ, զուռնա, կլարնետ, դափ և դհոլ կազմով), որը մասնակցել է գյուղական բոլոր արարողություններին և տոներին: Այսօր դրանց փոխարինում են նոր էլեկտրոնային գործիքները՝ սինթեզատորը, էլեկտրոնային դաշնամուրը, իսկ ավանդական նվագարանները տներում պահվում են որպես ընտանեկան մասունքներ: Լեռնակերտում գործել է նաև ժողովրդական (ազգագրական) պարերի խումբը: Երգացանկ-պարացանկը հուշում է հնագույն շերտ՝ ծիսական հարուստ երգաշարով: Սաքմայի, շորորի, քոչարու, դուզ պարի, թարս պարի տարբերակներում ժառանգորդ ավանդակիրը շեշտում է տեղային բնորոշիչների առանձնահատկությունները: Լեռնակերտում գրառված խառն ամբարված նյութի մեջ ընդգծված է ավանդական արժեքի գիտակցումը:

Ամենատարբեր տեսանկյուններից մերօրյա երգային ժառանգության գրառումը հետազոտական կարևոր դաշտ է՝ որպես ժողովրդական ինքնատիպ մտածողության դրսևորում, աշխարհը սեփական ոսպնյակով դիտարկելու և ապա վերարտադրելու պարագա: Գրառված նյութի մեջ չենք բացառում նաև ավանդականի, մասնագիտացված երաժշտության, այսօրվա կենցաղավարող երգի «շուկայի» անբարենպաստ փոխազդեցությունը: Իրարից տարբեր, արժեքային իմաստով ոչ համազոր մրցակցության պայմաններում իր կենսունակությունը պահող ժողովրդական երգը, այնուամենայնիվ շարունակում է իր գոյակերպը:

# СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР СЕЛА ЛЕРНАКЕРТ

Историографическая информация: Лернакерт (до 1948 года Ширванджух) – одно из высокогорных сел Ширакского региона, расположено у подножья Арагаца, в 6 км к югу от бывшего регионального центра города Артика. Деревня была основана в 1830 году. Здесь поселились выходцы из Алашкерта и Муша, позднее еще несколько семей, переселившихся из Маназкерта и Игдира (Энциклопедия СССР, т. 4, Ер., 1978, с. 572. Варданян Л., Петросян Г., Вопросы миграции Ширака в 1926-27 гг. (по архивным материалам С. Лисициана), «Научные труды» ЦАИШ НАН РА, Гюмри, 1999, с. 210). В Лернакерте и его окрестностях сохранились исторические и архитектурные памятники. Стоит упомянуть однонефную церковь в селе (IV-V вв.), мавзолей Погоса-Петроса с хачкарами (XII-XIII вв.), а также две циклопические крепости, являющиеся древнейшими свидетельствами раннего поселения. Село богато целебными источниками, часовнями, святилищами. В настоящее время в Лернакерте 310 хозяйств, функционируют средняя школа, детский сад, дом культуры, библиотека, медицинский центр. Основными занятиями населения являются земледелие, выращивание зерновых и обработка кормовых культур, а также животноводство. Землетрясение 1988 года нанесло серьезный ущерб деревне. При поддержке немецких организаций, после стихийного бедствия здесь было построено более 50 домов, была восстановлена школа. В результате опросов мы выяснили, что основным средством выживания населения является выездной труд мужчин села, тогда как женщины, в основном, заняты проблемами семьи и ведением хозяйства. В повседневной разговорной речи лернакертцев отчетливо заметны два подтипа речи: первый это смесь мушского и алашкертского диалектов, используемых в селе и в семейной жизни, бережно сохранена и передается из поколения в по-

коление, другой представляет собой современную речь Гюмри, которая как средство общения и взаимопонимания в основном используется за пределами села, при внешних контактах.

Наши наблюдения проводились в 2003 и 2004 годах, на основе записей, сделанных во время фольклорных экспедиций. Собранный богатый материал можно условно разделить на две группы.

а. этнографический, фольклорный,

б. музыкальный.

а. Материалы, включенные в эту группу, представляют современную жизнь жителей Лернакерта, стабильно сохранившиеся, а также изменившиеся обычаи, обряды, верования, религиозные представления, образцы бытовых фольклорных жанров. Исследование показывает, что празднично-обрядовый комплекс села претерпел определенные изменения. Отдельные обычаи и ритуалы, считавшиеся в старину обязательными, были вытеснены из обихода и утеряны со временем. Возможно, этим и объясняется тот факт, что ряд обрядовых песен забыт. Особое внимание уделяется определенным церемониям, например свадебному обряду. Наряду с различными нововведениями обязательно сохраняются традиционно передающиеся по наследству обычаи, истоки которых относятся к глубокой древности. Примечательно, что в последнее время деятельность обновленной сельской церкви стала серьезным стимулом для возрождения народных праздников, семейных, религиозных обрядов (рождение, крещение, венчание, дни памяти и т.д.). Наряду с традиционными жанрами (сказка, любовный роман, легенда) в письменных фольклорных материалах широко используются нововведения, несущие печать нового времени (шутка, анекдот и т.д.). Нетрудно также заметить проникновение в фольклор литературно-фантастических сюжетов, некоторых тем, любимых персонажей, которые развиваясь, в народе получили самостоятельную жизнь.

б. Более ранних записей музыкально-фольклористических материалов из Лернакерта не выявлено. Богатый набор песенных образ-

цов 1976 году записан профессором Маргарит Брутян (см. в фонде записей народной музыки кафедры армянской фольклористики Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, научная экспедиция "Артик-1976") ). Три песни из этого цикла - "Война - это опыт", "Песня о таманцах", "Керченский городской мак" - вошли в сборник песен, посвященных Отечественной войне (Великая Отечественная война в армянских народных и гусанских песнях, составители и редакторы М. Брутян и А. Пахлеванян, Ереван, 1995).

За два наших визита в Лернакерт (октябрь 2003 г., март 2004 г.) было записано около 100 образцов музыкального фольклора. Живое общение с исполнителями песен, наблюдение за письменным материалом, показывает взаимосвязь между носителем народного песенного вклада, носителем традиции и наследником. Мы записали исполнителей разных возрастных групп. Материал многослойный, многожанровый: песни-плачи, образцы свадебных песен, песнепляски, нравоучительные, ашугские песни, патриотические, лирические, пасторальные, а также песни на социальные мотивы, отражающие события того времени, колыбельные, эпизоды из ашугских романов и т.п. Особое отношение и оценка наблюдается к таким любовным романам, как «Асли-Кярам», «Смбат и София», «Ашуг Гариб». Они сохранились фрагментарно, преимущественно в виде единично исполняемых сегментов. В ряде случаев наблюдаемое однообразие музыкальных характеров, встречающиеся повторения мелодических узоров являются результатом традиционно передаваемого издревле народного формульно-музыкального мышления. И хотя в них ощущаются некоторые трансформации, продиктованные временем, тем не менее, они ценятся как образцы устной традиции и народного исполнительского искусства «с пенным сказом».

1970-е годы в селе существовал музыкальный ансамбль (с исполнением на дудуке, зурне, кларнете, бубне и дооле), который участвовал во всех деревенских обрядах и празднествах. Сегодня их заменяют новые электронные инструменты: синтезатор, электронное пианино,

а традиционные музыкальные инструменты хранятся в домах как семейные реликвии. В Лернакерте также функционировал (этнографический) танцевальный ансамбль. Список песен и танцев предполагает древний пласт с богатым ритуальным репертуаром. В вариантах танцев сакма, шорор, кочари, дуз пар, тарс пар подчеркиваются особенности местной специфики. Осознание традиционных ценностей особо ощутимы в смешанных материалах, зафиксированных в Лернакерте.

С разных точек зрения, запись сегодняшнего песенного наследия села является важным направлением исследований, как проявление оригинального народного мышления, средство наблюдения и последующего восприятия мира через собственную призму. В собранном материале ясно одно - народная песня, сохраняющая свою жизнеспособность в условиях разной, ценностно-неравной конкуренции, продолжает свое существование и сейчас.

## MODERN MUSICAL FOLKLORE OF THE VILLAGE LERNAKERT

Historical-ethnographic information. Lernakert (was called Shirvandjux until 1948) is a mountain village in the Shirak region, which is located at the foot of Aragats and is 6 kilometres away from Artik. The village was founded in 1830 by people who came from Alashkert and Mush. Later on immigrant families from Manazkert and Igdir settled in here. (ASSR encyclopedia, volume 4, 1978 page 572: L. Vardanyan, H. Petrosyan, immigration question of Shirak region in 1926-27 (by St. Lisitsyan's archival materials), National academy of scientific studies armenological research center «Scientific works» volumne 2, Gyumri, 1999, page 210): In Lernakert are saved historical and architectural monuments. The church in the village (IV-V centuries), Poghos-Petros Mau-

soleum with khachkars (XII-XIII centuries), and the two Cyclopean fortresses, which are the earliest evidences of the ancient settlement, are worth mentioning. The village is rich in springs with healing properties, there are chapels, sanctuaries. Lernakert now has 310 farms, a secondary school, a kindergarten, a culture house, a library, and a medical center are functioning. The main occupation of the population is agriculture, the cultivation of grain and fodder crops, as well as animal husbandry. The earthquake in 1988 caused heavy damage to the village. With the support of German organizations, more than 50 houses were built here after the disaster, and the school was restored. We have found out from the surveys that the main means of survival is the external work of the men of the village, while the women who stay at home are mostly busy with the problems of family and economy management. Two subtypes of speech are clearly noticeable in the daily spoken language of Lernakert residents. one is the mixture of the Msho and Alashkert dialects used in the village and in family life, which has been closely preserved and passed down to generations, the other is the modern speech of Gyumri, which as a means of communication and mutual understanding is mainly used outside the village, during external contacts.

We made our observations in 2003 and 2004 on the basis of the recordings made during the research expeditions. The rich demographic material recorded can be broadly classified into two groups. a. ethnographic, folklore b. musical.

a. The materials included in this group represent the modern life of the people of Lernaket, the stable preserved and also changed customs, rituals, beliefs, religious ideas, as well as samples of everyday folklore genres. The study shows that the festive complex of the village has undergone certain changes. Separate customs and rituals considered obligatory in the olden days have been pushed out of everyday life and lost over time. Perhaps this explains the fact that a number of ritual songs have been forgotten. Special attention is given to certain ceremonies, such as the wed-

ding ceremony. Along with various innovations, traditionally handed down habits, which have their origin related to ancient times, are necessarily preserved. It is noteworthy that recently the activity of the renovated village church has become a serious stimulus for the revival of folk holidays, family, religious ceremonies (birth, baptism, wedding, memorial days, etc.). Along with the traditional genres (fairy tale, romance, tradition) in written folklore materials, inventions bearing the stamp of new times are widely used. It is also not difficult to notice the infiltration of literary fiction plots, some themes, favorite characters into folklore, which were developed and given an independent life by the people.

b. We do not know any earlier records of musicological materials from Lernakert. 1976 a rich bunch of song samples was recorded here by Professor Margarit Brutyan (see in the collection of recordings of the Department of Folk Music of the Department of Armenian Folklore Studies of the State Conservatory named after Komitas of Yerevan, "Artik-1976" scientific campaign). Three songs from that series "War is an experience" (Pordzutyun e paterazmy), "Song about Taman people" (erg tamamcineri masin), "Kerch city head tulip" (Kerch qaxaqi glxi lalen) were published in the collection of songs dedicated to the Patriotic War (The Great Patriotic War in Armenian folk and Gusan songs, compiled and edited by M. Brutyan and A. Pahlevanyan, Yer., 1995).

During our two visits to Lernakert (October 2003, March 2004), around 100 samples of musical folklore were recorded. Live interaction with the singers, then observation of the written material shows the relationship between the bearer of the folk song deposit, the transmitter of the tradition and the heir. We recorded performers of different age groups. The material is multi-layered, multi-genre. tragedies, samples of wedding songs, dance songs, moralistic, patriotic, lyrical, pastoral, with social motifs, songs reflecting the events of the time, lullabies, nursery rhymes, episodes from pastoral romances, etc. There is a special attitude and evaluation towards the romance novels "Asli-Kyaram", "Smbat and

Sofia", "Ashugh Gharib". They are preserved in fragments, mostly in singly sung pieces. In some cases, the uniformity of the musical figures observed, the repetitions of the melodic patterns encountered, are the result of folk formulaic musical thinking traditionally transmitted from ancient times. And although some transformations dictated by time are felt in the performances, nevertheless they are valued as samples of oral tradition and examples of folk performance art, "telling by singing».

1970s the village had a musical group (with duduk, zurna, clarinet, tambourine and dhol) which participated in all village ceremonies and holidays. Today, they are replaced by new electronic instruments: the synthesizer, the electronic piano, and traditional musical instruments are kept in homes as family relics. A folk (ethnographic dance group) also worked in Lernakert. The setlist suggests an ancient layer with a rich ritual repertoire. In the versions of sakma, shoror, kocharu, duz par, tars par, the traditionalist emphasizes the features of local characteristics. The awareness of the traditional value is highlighted in the mixed materials recorded in Lernakert.

From various perspectives, the recording of today's song heritage is an important field of research as a manifestation of original folk thinking, a means of observing and then reproducing the world through one's own lens. We don't exclude today's songs' «market»'s affect on traditional music. The folk song, which keeps its vitality in the conditions of different, value-wise unequal competition, still continues its existence.

Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Գյումրի, 2004, էջ 104-107:
Опубликована: "Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения". Тезисы докладов конференции. Гюмри. 2004. С. 104-107.
Published: "Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology". Abstracts of reports of Conference. Gyumri. 2004. P. 104-107.

# ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԵՋ

Աշուղական երգը հայ ազգային երաժշտամտածողության ինքնատիպ դրսևորումներից է, որի արմատները, խորանալով դարերի մեջ, հասնում են հայոց պատմության հնագույն շերտերը, ըստ էության, մինչև հայ աշխարհիկ մասնագիտացված երգաստեղծության՝ գուսանական արվեստի կազմավորման ամենավաղ շրջանը: Զարգացման տևական և բարդ ճանապարհ անցած ազգային բանավոր երգարվեստի այս յուրօրինակ ճյուղը, իր ավանդական հիմքով, ազգային երաժշտության համատեքստում դիտվում է որպես աշխարհընկալման ու աշխարհաճանաչման առանձին համակարգ՝ ինչ-ինչ գծերով տարբերվելով ժողովրդական՝երաժշտաբանահյուսական, ինչպես նաև՝ մասնագիտացված (ասել է թե՝ միջնադարյան մոնոդիկ տաղային, ապա և՝ կոմպոզիտորական) ստեղծագործության մյուս տեսակներից: Հասկանալի է, որ երաժշտամտածողության այս համակարգը երբևէ մեկուսացված չի գոյատևել, այլ, սկիզբ առնելով ժողովրդական երգարվեստի ակունքներից՝ որպես բանավոր արվեստի մասնագիտացված տեսակ, մշակութային այլ շերտերի փոխազդեցության հետևանքով ժամանակի ընթացքում հարստացել է նորանոր արտահայտչամիջոցներով ու գույներով, մշտապես ունեցել է ունկնդրի մեծ լսարան և վայելել թե՛ իշխանավորների և թե՛ հասարակ մարդկանց խորին համակրանքը: Եվ այսօր էլ, պահպանելով իր կենսունակությունը, աշուղական երգը շարունակում է իր ստեղծագործական դժվարին ճանապարհը՝ երաժշտարվեստի մյուս տեսակների կողքին: Անշուշտ, գեղարվեստական մտածողության տարբեր համակարգերի փոխազդումն ու փոխներգործությունը բնականոն և օրինաչափ գործընթաց է, նաև ապացույցն է այն բանի, որ ամեն մի համակարգ, սկիզբ առնելով՝ շարունակում է գոյատևել ու զարգանալ նախ ինքն

իր մեջ, մտածողության իր օրենքների համեմատ, կառուցվածքային, պատկերավորման, գործառնական իր օրինաչափություններով: Ոչ մի համակարգ իր ժամանակի մեջ իրեն չի սպառում կամ ուրիշով չի փոխարինում, ավելի շուտ՝ հարստացվում ու փոխլրացվում է երգարվեստի այլ համակարգով, այսպիսով՝ կազմելով ազգային երաժշտության ելևէջային բառապաշարի հարուստ շտեմարանը: Հարկ է նշել նաև, որ ժամանակին երաժշտագիտական և, ընդհանրապես, արվեստի ու գրականության ուսումնասիրմամբ զբաղվողների շրջանում իշխող թյուր կարծիքները՝ աշուղական երգի օտարահունչ, արևելյան ծագման ու բնույթի վերաբերյալ, անհիմն էին և շատ արագ հօդս ցնդեցին[77]: Աշուղական երգն ազգային երաժշտարվեստի՝ ժողովրդական երգի տարբեր տեսակների՝ գեղջկական ու քաղաքային երգի, գործիքային նվագարանների, նաև՝ մյուս ճյուղերի հետ, դարձավ այն կարևոր անդաստանը, որի վրա և կատարվեց հայ մասնագիտացված երաժշտության, ամենաիսկական առումով՝ ազգային արվեստի հիմնարկեքը:

Հայտնի ու վաղուց արդեն հնացած մտայնություն են նաև ժամանակի մի խումբ գրչակների այն պնդումները, թե՛ Կոմիտասը ժխտական վերաբերմունք ուներ աշուղական արվեստի նկատմամբ[78]: Այսօր արդեն հրատարակված մեծարժեք երաժշտական նյութերը և ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև նրա՝ դեռևս կենդանության օրոք ստեղծված «Գուսան» երգչախմբի գործունեությունը[79], աներկբայորեն հավաստում են, Հայր Կոմիտասի՝ իսկական գիտնականի և արվեստագետի խորաթափանց աչքից ամենևին էլ չի վրիպել (և չէր էլ կարող վրիպել) ուսումնասիրության համար այդքան լայն ասպարեզ ներկայացնող աշուղական արվեստը: Իսկ դրա փայլուն վկայու-

[77] Մանուկյան Մ., Կոմիտասը և հայ աշուղական–գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը, Կոմիտասական, հ.2, Եր.,1981, էջ 227:

[78] Շահվերդյան Ալ. Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Եր., 1959, էջ 609:

[79] Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура, Ер. 1956.

թյունը բոլորիս քաջ հայտնի Ջիվանու, Շերամի, Ֆիզայու և այլոց կատարումներից ձայնագրված աշուղական երգերի կոմիտասյան գրառումների այն հարուստ փունջն է, որը հետագայում նրա ձեռքի ու ստեղծագործ հանճարեղ մտքի փայլատակումներում պիտի վերածվեր օպերային արիայի, բազմաձայն խմբերգի, և կամ էլ՝ դառնար երգվող վիպական ասքի մի առանձին հատված: Այսօր միայն ցավով կարելի է նշել, որ այդ մտահղացումների իրականացումը ճանապարհի կեսին ընդհատվել է: Իսկ կոմիտասյան մտահղացումները, որպես ժառանգություն, հետագայում փոխանցվեցին հաջորդ սերունդների կոմպոզիտորներին՝ դառնալով նրանց համար ստեղծագործական խիզախումների ու հայտնագործությունների կատարման տեսանկյունից բարգավաճ ասպարեզ:

Արդ՝ ինչն է գրավում այս արվեստում երաժիշտ-ստեղծագործողին, և ինչպե՞ս է նա իրականացնում աշուղական երգի յուրացման, վերափոխման, փոխակերպման (մոդիֆիկացման) և մտածողության այլ համակարգում դրա հարմարեցման (ադապտացման) ու կիրառման գործընթացները:

Խնդիրը տարբեր առիթներով արծարծվել է հայ երաժշտագետներից շատերի աշխատություններում (Ալ. Շահվերդյան, Մ. Մանուկյան, Ա. Գրիգորյան, Մ. Ռուխկյան, Մ. Բրուտյան, Կ. Խուդաբաշյան և այլք): Ըստ արժանվույն գնահատելով վերոնշյալ հեղինակների աշխատություններում արված արժեքավոր դիտողություններն ու դատողությունները, այդուհանդերձ՝ ուզում ենք նկատել, որ հուզող թեմային վերաբերող անդրադարձները հիմնականում կատարվել են միայն տվյալ ուսումնասիրությունից բխող անհրաժեշտության շրջանակներում և մեծավ մասամբ արձանագրում են աշուղական այս կամ այն երգի առկայության փաստը: Այս պատճառով էլ, թերևս, անհրաժեշտ է դառնում ի մի բերելով ընդհանրացնել կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների մեջ կուտակված փորձը և խնդիրը ներկայացնել առավել ամբողջական ու համակողմանի լուսաբանմամբ:

Մեր այս մեկ հրապարակման սահմաններում, անշուշտ հնարավոր չէ ամբողջությամբ պարզաբանել խնդրո առարկան: Ուստի կփորձենք միայն ընդհանուր գծերով ներկայացնել առավել կարևորվող մի քանի հիմնահարց, որոնց հիման վրա հնարավոր կլինի փոքր-ինչ լուսաբանել, ապա և՝ բնութագրել հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործություններում աշուղական երգի կիրառման սկզբունների և միջոցների ընդհանուր համապատկերը: Նյութը ծավալուն է և պահանջում է հետագա խորքային ու ընդլայնված ուսումնասիրություն:

Ընդհանուր առմամբ, հետևելով հայ մասնագիտացված երաժշտական ստեղծագործությունների վերջին հարյուր տարվա պատմական ընթացքին՝ անվարան կարելի է փաստել աշուղական երգի նկատմամբ հայ կոմպոզիտորների ցուցաբերած հետաքրքրությունը և ստեղծագործական ուշադրությունը: Այսօր դժվար է գտնել հայ կոմպոզիտորներից այնպիսի մեկին, ով երբևէ անդրադարձած չլինի այս ոլորտին: Իսկ եթե անգամ չի եղել անմիջական, ուղիղ անդրադարձ մեղեդային բնագրին, ապա աշուղական մտածողությանը հատուկ ինչ-որ գաղափար, որևէ մոտիվ, ելևէջային դարձվածք անպայմանորեն ենթագիտակցաբար գենետիկ հիշողությամբ կամ էլ, պարզապես՝ կոմպոզիտորական գրչի վարպետությամբ սքողվող, իր յուրօրինակ արտացոլումն է ստացել կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ:

Հայ կոմպոզիտորները, հատկապես՝ «հետխաչատրյանական» շրջանի ստեղծագործողները (բացի բանավոր ավանդվող երգային նմուշների գրառումից, ինչը նրանց ստեղծագործական գործունեության մեջ արժեքավորվեց՝ որպես ազգային բանավոր երգարվեստի մի կարևոր շերտ մոռացությունից փրկելու առաքելություն)[80], շփվե-

[80] 20-րդ դարի կեսերին հայ կոմպոզիտորներից շատերը զբաղվում էին հայ աշուղների երգերի ձայնագրությամբ, որոնք հետագայում հրատարակվեցին ամբողջական նոտային ժողովածուների տեսքով. որպես օրինակ՝ նշենք աշուղ Իգիթի «Շիրակն իմ մուսան» երգերի ժողովածուն՝ կոմպոզիտոր Ա. Շիշյանի ձայնագրություններով:

լով բուն նյութի հետ, հնարավորություն ստացան ի մոտո ճանաչել և խորքից տեսնել աշուղական երգի գեղարվեստական հմայքը: Իսկ աշուղական երգը՝ իր հարուստ մելոսով, ելևէջային գեղգեղուն դարձվածքներով, կշռութային ինքնօրինակ մոդելներով, ավանդական եղանակների բազմաբնույթ դրսևորումներով, կոմպոզիտորի համար վերածվեց ստեղծագործական յուրատեսակ լաբորատորիայի, որում երգային նյութը որպես նախաձև՝ երաժշտական արքետիպ, հիմնանյութ ծառայելու նշանակություն ձեռք բերելով, ստեղծագործողի մտահղացմանը համապատասխան, զանազանակերպ մեկնաբանություններ և փոխակերպումներ ստացավ հետագայում:

Դիտարկվող նյութը՝ հայ աշուղական երգը, 20-րդ դարի կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների մեջ ամենատարբեր ձևերով ու եղանակներով է կիրառվել. *ուղղակի մեջբերման*, կամ *բուն եղանակի ոճավորման, մոտիվային դրվագման* (ինկրուստացիա) և, պարզապես՝ աշուղական ոճով հորինված *անհատական թեմատիկ նյութի ներմուծման ու օգտագործման* եղանակներով: Ի դեպ, աշուղական երգի հորինվածքի ընդօրինակման ձևը ժամանակին լայնորեն կիրառվել է նաև հայ բանաստեղծներից շատերի աշխատություններում[81]: Հարկ է ավելացնել, որ թե՛ ժողովրդական և թե՛ աշուղական երգի ուղղակի օգտագործումը դեռևս ինքնին չի ապահովում ստեղծագործության ազգային դիմագծի խնդիրը: Այս առումով՝ կոմպոզիտորի համար անհրաժեշտություն է դառնում ճշգրտել, այսպես կոչված, թեմատիկ նյութի, դրա կիրառման ու զարգացման միջոցների միջև փոխհարաբերությունները: Դարաշրջանից, ուղղություններից անկախ՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործողի համար կոմպոզիտորական եր-

[81] 20-րդ դարի սկզբին հայ բանաստեղծներից շատերը՝ աշուղներ Սայաթ-Նովայի, Ջիվանու, Շերամի արվեստով ոգեշնչված, սկսեցին բանաստեղծություններ գրել աշուղական երգի նմանողությամբ և տաղաչափությամբ. Ռ.Պատկանյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Ե.Չարենցի պոեզիայում պատկառելի թիվ կազմող այս բանաստեղծությունները մեծ հանրաճանաչություն են վայելում և իրենց գեղարվեստական արժեքով մնայուն տեղ ունեն հայ գրականության մեջ:

կի համատեքստում բնագրային նյութի մեջբերումը նոր պահանջներ է առաջ բերում: Նման տարաբնույթ երևույթների փոխհամաձայնեցումը կոմպոզիտորից պահանջում է մեծ վարպետություն և ազգային արվեստի բարձր իմացություն, ինչն իր փայլուն լուծումը ստացավ 20-րդ դարի նշանավոր հայ շատ կոմպոզիտորների և , հատկապես՝ «Հայկական հնգյակի» ստեղծագործական ամբարում: Հատկանշական է, որ աշուղական երգը, որպես հիմնանյութ, ինքնատիպ արտացոլում է գտել թե՛ վոկալ, թե՛ կամերային-գործիքային, թե՛ սիմֆոնիկ և թե՛ վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում: Փորձենք այդ հանգամանքը մի փոքր ավելի պարզաբանել:

Ամենակարևոր և առաջնահերթ քայլը, որ իրականացրին հայ կոմպոզիտորները դեռևս 20-րդ դարասկզբին, աշուղական երգի ներդաշնակումն ու բազմաձայնումն էր: Այս ասպարեզում առաջին քայլերը կատարած Քր. Կարա-Մուրզան, Մ. Եկմալյանը, Ն. Տիգրանյանը[82] իրենց թեև պարզ բայց և այնպես, հետաքրքրական մշակումներում անխառն պահեցին աշուղական մեղեդիները՝ բազմաձայնելիս դրանք թողնելով գրեթե անփոփոխ. փաստորեն, հիմնականում ավելացնելով չափազանց զուսպ հոմոֆոն-հարմոնիկ տիպի նվագակցություն, որ ներդաշնակ էր եվրոպական դասական երաժշտության սկզբունքներին[83]: Նույն այդ սկզբունքին՝ աշուղական երգի մեղեդու հանդեպ ցուցաբերված հոգատար վերաբերմունքին, մենք հանդիպում ենք հայ սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիրներից մեկի՝ Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներ» ստեղծագործությունում: Եվ Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի մեղեդային անաղարտությունը պահելու նկատառումով կոմպոզիտորը երգի եղանակը նույնպես հիմնականում թողել է անփոփոխ, ընդամենը հարստացնելով դա պո-

[82] Гумреци. Николай Фаддейевич Тигранов и музыка Востока. Ленинград. 1927. С. 23.

[83] Худабашян К. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ер., 1977. С. 15.

լիֆոնիկ ենթաձայներով և տեմբրային գույներով՝ զանազան գործիքների մեկնաբանությամբ արտահայտված:

Ուրեմն՝ արդյոք ավանդույթի ուղիղ շարունակությունը չէ՞ Առնո Բաբաջանյանի հայտնի «Էլեգիան», որը Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր ջան իմ» աշուղական երգի ոճավորումն է պարզապես, իսկ ավելի ճիշտ՝ բաբաջանյանական հյութեղ հարմոնիկ շարադրանքով, յուրօրինակ ենթաձայնային գույներով հարստացված հնագույն մեղեդու կոմպոզիտորական տաղանդավոր ընթերցումը: Մնում է միայն ավելացնել, որ կայուն ավանդույթի վերածված այս սկզբունքը գործում է և մեր օրերում: Երաժշտական ասպարեզում այսօր հայտնի են բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնք պոլիֆոնիկ ենթաձայնային միջոցներով հարստացված աշուղական երգի ոճավորման ու մշակման նմուշներ են: Այդ շարքում ուզում ենք հիշատակել Ռ. Մլքեյանի կամերային երգչախմբի համար կատարված 10 մշակումներից «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» խմբերգը, Խ. Մարտիրոսյանի «Խմբերգեր աշուղական թեմաներով» շարքը և այլն:

Հայտնի է, որ արվեստի զարգացման մեջ գեղագիտական բազմաթիվ պատկերացումները և ստեղծագործական վերելք ակնկալող մղումները պայմանավորված են ժամանակի ազդեցության գործոնով: Հատկանշական է, որ համարյա նույն ժամանակաշրջանում ստեղծագործող և միմյանցից խիստ տարբեր վառ անհատականությունների՝ Ալ. Հարությունյանի, Է. Միրզոյանի, Ղ.Սարյանի, Ա. Խուդոյանի և այլոց ստեղծագործական կերպարներում կարելի է գտնել բազմաթիվ ընդհանրություններ: Մենք կառանձնացնենք հատկապես, այսպես կոչված, «դարաշրջանի ռիթմաինտոնացիաները» կամ, ինչպես այլ կերպ են անվանում՝ «տիպական ելևէջային, կշռութային, բանաձևային դարձվածքներ»: Դրանց արձագանքները միանգամայն լսելի են նաև նույն ժամանակաշրջանի աշուղների՝ Հավասու, Շահենի, նաև՝ Իգիթի երգերում[84], որոնցում, կշռութաելևէջային դրսևորում-

[84] Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград. 1958. С. 300, 305.

ների հարազատությունից զատ՝ բնագրային մեջբերումների կարծես չենք հանդիպում: Փաստարկման համար որպես օրինակ նշենք Ղ. Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերներ» երկը, որի «Տոնական» և «Խնջույքի երգ» վերնագրված մասերում կշռութային մոտիվի տարբերակված կրկնության ֆոնի վրա ձևավորվող մեղեդային դարձվածքների շարադրանքը զարգացման յուրօրինակ ճանապարհ է անցնում: Այստեղ էլ կարելի է նկատել կոմպոզիտորի կողմից կիրառվող նմանողության, ավելի ճիշտ՝ նմանակման հնարանքը. պարբերաբար կրկնվող ռիթմաբանաձևային դարձվածքի կրկնությունը՝ լարայիններ pizzicato-ներով, հիշեցնում է ազգային նվագարաններին հատուկ նվագակցությունը, որն ավելի շատ հանդիպում է աշուղական երգին նախորդող գործիքային նախանվագում: Իսկ կոմպոզիտորի նվագախմբային նրբահյուս գործիքավորումը մեծապես օժանդակում է թեմատիզմի գունագեղ արտահայտչականությանը[85]: Ժամանակի ելևէջային դարձվածքների կիրառման ինքնատիպ օրինակ կարող է լինել նաև Է. Միրզոյանի «Սիմֆոնիկ պոեմը», որն ունկնդրին գրավում է անկեղծ հուզավառությամբ և զգացմունքայնությամբ: Ինչպես նշում է Մ. Ռուխկյանը՝ «այստեղ միանգամայն լսելի են ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի լադաինտոնացիաներն ու կոմպոզիցիոն ավանդական կառուցվածքների առանձնահատկությունները»[86]:Մոտիվային դրվագների կիրառման այս հոյակերտ նմուշները 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական հնարամտության և բարձր վարպետության լավագույն օրինակներն են:

Աշուղական երգերի մշակման հեղինակային բազմաթիվ օրինակներում յուրաքանչյուր կոմպոզիտոր մեղեդու հնչյունային ներկապնակից ընտրում է գույների՝ իրեն անհրաժեշտ գամման, կոմպոզիտորական գրության տեխնիկայի պահոցից՝ օգտագործման իր միջոց-

[85] Коптев С., Терьян М., Рухкян М., Симфоническая музыка и инструментальный концерт, Музыкальная культура Армянской ССР. Москва. 1985. С. 172.

[86] Рухкян М. Армянская симфония, Ереван. 1980. С. 103.

ները: Մենք արդեն նշեցինք աշուղ Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն», «Քանի վուր ջան իմ» երգերի կիրառության մասին: Ալ. Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերայում Սայաթ-Նովայի վերոնշյալ երգերը (ինչպես նաև՝ «Քամանչան») կոմպոզիտորի մեծածավալ վոկալ-սիմֆոնիկ կտավում բոլորովին նոր մեկնաբանությամբ են երևան գալիս՝ լայտմոտիվների և լայտթեմաների տեսքով ու ձևով, որոնք օպերայի ողջ ընթացքում հնչում են ստեղծագործության դրամատիկական կառույցի հանգուցային հատվածներում և բնութագրական նշանակություն ունեն: Սա ակներև է օպերայի, հատկապես, 2-րդ գործողության վերջամասում՝ ֆինալում: Կոմպոզիտորի աննախադեպ վարպետության շնորհիվ ներդաշնակորեն միահյուսվում են կոմպոզիտորական հորինվածքի և ավանդական երգի հիմնանյութերը: Երաժշտագիտական տեսանկյունից Ալ. Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերան հայ երաժշտության իրականության մեջ գնահատվում է որպես հանգուցային՝ վերելք խորհրդանշող բարձրավեստ ստեղծագործություն ու նաև՝ նոր խոսք ազգային երաժշտության մեջ:

Հետաքրքրական, որ աշուղական երգերի մոտիվներում կատարված մշակումները 20-րդ դարի երաժշտության մեջ հայտնի են նվագարանային բազմաթիվ հաջողված նմուշներով ու մեկնաբանություններով: Ջիվանու, Սայաթ-Նովայի, Շիրինի երգերը ոգեշնչման հզոր ազդակ են դարձել հայ կատարողներից շատերի համար: Ասվածի վառ օրինակներից է Գեորգի Սարաջյանի «Աշուղական թեմաներով սյուիտը»՝ երկու դաշնամուրի համար: Հյութեղ ակորդային շարադրանքով ու պոլիֆոնիկ միջոցներով հարստացված մեղեդիները՝ ընդհանուր ֆակտուրայում պոլիռիթմական և պոլիլադային շերտերի համադրման կիրառությամբ, ամենևին չեն նվազեցնում երգերի քնարականությունն ու ջերմությունը: Ընդհակառակը՝ հիմնանյութը նոր ու հուզավառ գույներ է ստանում, և երգերը երևան են գալիս որպես դաշնամուրային կատարման համար նախատեսված փայլուն նմուշներ:

Հայ աշուղական երգի առանձնահատկություններից մեկն էլ հրապարակախոսական տոնն է, փիլիսոփայական ընդհանրացումներով հագեցած բովանդակությունը, որը խիստ մոտ և հարազատ է 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորական մտքին: Դեռևս Ա. Խաչատրյանից ժառանգած (այստեղ հիշենք նրա 1-ին սիմֆոնիան, նվագարանային կոնցերտները, «Թափառական աշուղի երգը»՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար) և էպիկական պաթոսով հագեցած այս երաժշտական գաղափարները յուրօրինակ մեկնաբանություն են ստանում Է. Միրզոյանի (Սիմֆոնիա լարայինների և հարվածայինների համար), Ալ. Հարությանյանի (Կոնցերտ շեփորի և նվագախմբի համար), Ա. Բաբաջանյանի («Հերոսական բալլադ», Դաշնամուրային տրիո), Է. Հովհաննիսյանի և այլոց ստեղծագործություններում: Բաբաջանյանի «Բալլադում» նույնպես օգտագործված չեն երգային մեջբերումներ: Ստեղծագործության հորինվածքը պարզապես հիշեցնում է աշուղական հնագույն հերոսական պատումների պատմելաոճը, որը ցայտուն դրսևորված է նախ՝ հորինվածքի սիմֆոնիկ վարիացիաների ձևի ու թեմատիկ նյութի ընտրության (թեմա հինգ վարիացիաներով), ապա և՝ ինքնատիպ շարադրանքի մեջ: Խոսակցական, արտասանական-ասերգային ելևէջային դարձվածքների օգտագործումը, մեղեդու զուսպ, բանաստեղծական չափածո ասք հիշեցնող շարադրանքն այստեղ էական դեր ունեն, և թեմատիզմի հետագա փոխակերպումները՝ աշուղական երգին բնորոշ տարբերակային կատարման ոճով, վերափոխված ու փոխակերպված կոմպոզիտորական մտահղացման իրագործման լավագույն նմուշներից կարելի է համարել: Ի դեպ, երաժշտագետ Ժ.Զուրաբյանը, վերլուծելով վերը նշված այս և նման հանրահայտ մի շարք այլ ստեղծագործությունները, կոմպոզիտորական մտահղացմամբ ծնված երաժշտական կտավների «բնագրային (օրիգինալ) թեմատիզմի» հիմքում խորաթափանցորեն նկատում է ազգային արմատների հետ ունեցած անքակտելի կապը՝ ցայտուն արտահայտ-

ված առաջնային ինտոնացիոն դարձվածքների առկայության պարագայով[87]:

Վերը շարադրվածն ամփոփելով՝ նշենք նաև, որ դիտարկված նյութն ամենևին չի հակասում հայ ավանդական երաժշտաբանահյուսական մտածողությամբ ստեղծված գեղարվեստական արժեքներին. ընդհակառակն՝ հաճախ բացահայտում է ամբողջական նյութի ընդհանրացման բացառիկ հատկանիշներ, շատ դեպքերում հնարավորություն ընձեռում նորովի մեկնաբանելու, առաջին հայացքից, անհետաքրքիր թվացող առանձին նմուշները, որոնք, 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորների ստողծագործ ոսպնյակների միջով անցնելով՝ ստանում են նոր կյանք ու նոր հնչողություն:

[87] Зурабян Ж. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60гг.. Ереван. 2002. С. 66.

# АШУГСКАЯ ПЕСНЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ


*––––––– Резюме –––––––*

Ашугская песня является одним из своеобразных проявлений армянского национального музыкального мышления, корни которого, уходящие в глубь веков, достигают древних пластов армянской истории, фактически, к наиболее раннему периоду становления армянского светского специализированного песенного творчества гусанского искусства. Эта уникальная ветвь национального устного пения, прошедшая долгий и сложный путь развития, имея свою традиционную основу, рассматривается в контексте национальной музыки как отдельная система мировосприятия и познания, в чем-то отличающаяся от народной музыки, в том числе этнический, а также специализированной (т. е. средневекового монодического народного, также от других видов композиционного творчества).

Ашугская песня, наряду с другими видами национального музыкального искусства, различными видами народных песен, сельскими и городскими песнями, инструментальной музыкой и другими ответвлениями, стала важным фундаментом, на котором, в самом прямом смысле, зародилась армянская специализированная музыка.

# THE ASHUGH SONG IN THE WORKS OF ARMENIAN COMPOSERS


*––––––– Summary –––––––*

The ashugh song is one of the original manifestations of Armenian national musical thinking, the roots of which, going deep into the centuries, reach the ancient layers of Armenian history, in fact, to the earliest period of the formation of Armenian secular specialized songwriting, gusan art. This unique branch of national oral singing, which has gone through a long and complicated path of development, with its traditional basis, is seen in the context of national music as a separate system of world perception and knowledge, differing in some ways from folk music-ethnological, as well as specialized (that is, medieval monodic folk , then and from other types of compositional work).

Ashugh song, along with other branches of national musical art, various types of folk songs, rural and urban songs, instrumental music, and other branches, became the important foundation on which the foundation of Armenian specialized music, in the truest sense, national art, was made.



Հրատարակվել է՝ «XX դարի հայ երաժշտության դասականները»: Գիտաժողովի նյութեր: Գյումրի, 2006, էջ 59-67:

Опубликована: “Классики армянской музыки XX века”. Материалы научной конференции. Гюмри. 2006. С. 59-67.

Published: “Classics of Armenian music of the XX century”. Materials science conference. Gyumri. 2006. P. 59-67.

# ԳՅՈՒՄՐՈՒ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՏԵՍԱԴԱՇՏՈՒՄ

Բանահյուսությունը աշխարհճանաչման և աշխարհընկալման առանձին համակարգ է և գոյատևում է իր առանձին ճյուղերի, տեսակների, ժանրերի և ձևերի մեջ: Սխալ է կարծել, թե սրանցից որևէ մեկն ավելի նախապատվելի է, իսկ մյուսը՝ պակաս արժեքավոր: Ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության ընդհանուր համակարգում դրանցից յուրաքանչյուրն իր առանձնահատուկ տեղն ու գործառույթն ունի և վերցնովի, օտար ներմուծություններն ու նորամուծությունները մեր խորին համոզմամբ, խորթ են ազգային մտածողությանը: Եվ սա ճշմարտություն է: Այս առթիվ ուզում եմ մեջբերել մեծ Կոմիտասի խոսքերը. «Յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կծնի ու կծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և դրան համապատասխանող երաժշտություն»:[88] Արդյո՞ք քաղաքային երգարվեստը, որ համեմատաբար ավելի ազատ շփումների մեջ է եղել, կարող է ճանաչվել որպես ազգայինի յուրատեսակ դրսևորում: Իհարկե, այստեղ ավանդի և օրինաչափության կայունությունն է որոշակի ուժ ստանում, և ազգային մտածողության մնայուն արժեքների հանրագումարն է, որ մեզ իրավունք է տալիս 19-րդ դարի երկրորդ կեսից և ուսումնասիրության առարկա դարձած քաղաքային երաժշտության նյութը համարել ժողովրդի իսկական ժառանգություն:

Հայ ֆոլկլորագիտության մեջ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման անդրադարձները բազմաթիվ են. Ալ. Շահվերդյան, Քր. Քուշնարյան, Ռ. Աթայան, Մ. Բրուտյան, Կ. Խուդաբաշյան, Հ. Պիկիչյան, Լ. Եփրեմյան, նաև Հ. Ստեփանյան, Հ. Ափինյան և այլք: Ահա այդ հեղինակներից մի քանիսի անունները, որոնց աշ-

[88] Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 49:

խատություններում քաղաքային երգը մշտական ուսումնասիրության նյութ է: Այդուհանդերձ քաղաքային երգարվեստի հետազոտությունն առավել ամբողջական ու համակողմանի, գիտական բարձր պատշաճությամբ ներկայացված է պրոֆեսոր Արաքսի Սարյանի ծավալուն աշխատության մեջ, որն այսօր սեղանի գիրք է ցանկացած հայ երաժշտագետի մասնագիտական գրադարակում: Սարյանն ինքն իր աշխատության մեջ հստակ նշում է հայկական քաղաքներից մի քանիսի՝ Կոստանդնուպոլսի, Թիֆլիսի, Շուշվա, Լենինականի, ավելի ճիշտ՝ Գյումրու ֆոլկլորային ինքնահատուկ դիմագծերի մասին ու կարևորում դրանցից յուրաքանչյուրի ուսումնասիրման անհրաժեշտությունն առանձին-առանձին, նաև ընդհանուր ֆոլկլորային համակարգի մեջ՝ իբրև ավանդական բանահյուսության մտածողության յուրահատուկ միջավայր, քանզի դրանցից ամեն մեկն ունի իր ավանդական հիմքը ու բազան, որի վրա այսօր էլ շարունակում են գոյատևել ժամանակային ոչ միանշանակ դրսևորումներ, թեև դրանց հարատևությանը երևի թե ոչ ոք չի հավատում և իրականում չի էլ վստահում:[89]

Հետաքրքրական է, որ «կոմպոզիտոր-ֆոլկլոր» փոխհարբերության քննարկումների մակարդակում քաղաքային երգի և ստեղծագործողի միջև եղած կապն ամենասերտն է թվում, փոխհարաբերության գործընթացն ամբողջությամբ ստեղծագործական ակտ, իսկ ստեղծագործող-անհատի դերն այստեղ ակնհայտ է և առաջնային: Այնուհանդերձ, այս երկար նախաբանից հետո կուզենայինք առաջին հերթին նշել մի քանի բացառիկ կարևոր անուններ, որոնք, փաստորեն, առաջինն ուշադրություն դարձրին հատկապես Ալեքսանդրապոլի երաժշտական ֆոլկլորին, այդ քաղաքի բազմահարուստ երաժշտական կենցաղին և, ճիշտն ասած, ինքս էլ այսօր դժվարանում եմ նրանց մեջ տարբերակել սրատես գիտնական հետազոտո-

[89] Սարյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը: Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն: Նյութեր և ուսումնասիրություններ: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970, էջ 65:

ղին ու կամ երգի մեջ ստեղծագործական լիցքն անվրեպ տեսնող կոմպոզիտորին: Անշուշտ, այդ անունների մեջ առաջինը պետք է նշել *ռամկական մրմունջներն* անտրտունջ գրանցող ալեքսանդրապոլցի համեստ վարժապետի, իր գործի մեջ այնքան հմտացած, ժամանակի լավագույն մտավորականի՝ Արշակ Բրուտյանի անունը, որի սեփական խոսքերով հորինած «Լուսնակ գիշեր»-ը ժողովրդի կողմից հեշտությամբ յուրացվել է և հիշողության մեջ դաջվելով որպես իր իսկ սեփականություն, վերածվել է Գյումրու երաժշտության ամենաբնութագրական երգային նմուշի: Այս մասին իր «Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆոլկլորի մասին» հոդվածում գրում է պրոֆեսոր Ռ. Աթայանը:[90]

Արշակ Բրուտյանի գրառած երգերի ու գործիքային նվագների ծավալուն երկհատորյակը՝ առանձին բաժնով ներկայացված քաղաքային երգերի մի ստվար հատվածով, երջանկահիշատակ պրոֆեսոր Մարգարիտ Բրուտյանի խմբագրությամբ և ջանքերով հրատարակված է այսօր և հայ կոմպոզիտորներից շատերի՝ Է. Հովհաննիսյանի, Ա. Ոսկանյանի, Խ. Մարտիրոսյանի շնորհաշատ ձեռքի տակ դրանցից մի քանիսը ստացել են կոմպոզիտորական ստեղծագործության նոր կյանքի անձնագիր և իրավունք: Ի դեպ, Կոմիտասն էլ յուրովի էր վերաբերվում Շիրակի և հատկապես Ալեքպոլի քաղաքային երաժշտությանը, թեև այն տպավորությունը կա, որ Կոմիտասին քաղաքային երաժշտությունը ավելի քիչ էր հետաքրքրում (հիշենք թեկուզ դաշնամուրային պարերը, որտեղ նա օգտագործել է Ալեքսանդրապոլում տարածված «Երանգի» պարի մեղեդին՝ քաղաքային ֆոլկլորի տիպական մի նմուշ):[91] Կոմիտասը հաճախ էր լինում Տիգրանյաններրի տանը, բանավիճում էր իր վաղեմի բարեկամի՝ Նիկողայոսի հետ, միասին ձայնագրություններ էին անում քաղաքի երևելի երաժիշտնե-

[90] Աթայան Ռ,. Դիտողություններ հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի մասին, Տեղեկագիր (Հասարակական գիտություններ), Երևան, 1959 N 1, էջ 7:
[91] Աթայան Ռ., Հայ քաղաքային երգը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1969, N 11, էջ 73:

րից ու երգիչներից: Վերջինս այդ մշակույթի իսկական կրողն էր և, ինչպես հայտնի է, ոչ միայն գրի էր առնում և մշակում, այլև հաճախ ինքն էր դառնում դրանց առաջին, հեղինակային անզուգական կատարողը: (Հիշենք նրա քաղաքային պարերի «Ֆինջան»-ի, «Դուզ պար»-ի, «Եդ ու առաջ»-ի հայտնի մշակումները, որոնք նոր էջ բացեցին դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ):

Հետաքրքրական է, որ Գյումրու ֆոլկլորը հայ կոմպոզիտորների ուշադրության կիզակետում է եղել ու մշտապես, անընդհատ անսպառ նյութ մատակարարել հայ կոմպոզիտորների երևակայությանը: Ռ. Աթայանը Գյումրու երգերի զարմանալի մեղեդայնությունը և կենսունակությունը բացատրում է նրա ծագումնաբանությամբ, պատմական ճակատագրի բերումով այստեղ ներթափանցած, ապա և ինքնահաստատված մեղեդիների յուրացման գործընթացով, ինչպես նաև տեղի գեղջկական երգի հետ ունեցած ակունքային մոտիկությամբ:[92] Մի առիթով կոմպոզիտոր և երաժշտագետ Մուշեղ Աղայանը իր հոդվածներից մեկում գրել է «Գյումրիի ***նանիկը*** իր մեղեդիական կառուցվածքով այնքան առանձնանում է ու բնավորության մեջ այնքան խտացված խորհրդանիշեր ունի, որ կարող է սիմֆոնիայի նյութ դառնալ»:[93] Այս նմուշը և սրա հետ մեկտեղ «Շիրակի երգեր» ժողովածուից ընտրված բազմաթիվ այլ օրինակներ դարձել են կոմպոզիտորական ստեղծագործական մտահղացման բավականին լուրջ ազդակներ: Հիշենք թեկուզ «Ալմաստ»-ը, որտեղ Ալ.Սպենդիարյանը իբրև հիմնանյութ օգտագործել է շուրջ 40 ժողովրդական մեղեդիներ, իսկ դրանց զգալի մասը վերցված է վերոհիշյալ ժողովածուից: Երաժշտագետ Հասմիկ Ստեփանյանը /Հարությունյանը/ դիտարկելով քաղաքային մեղեդին իբրև ստեղծագործական առավել գործուն ազդեցության

[92] Աթայան Ռ., Դիտողություններ հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի մասին, Տեղեկագիր (Հասարակական գիտություններ), Երևան, 1959, N 1, էջ 10:
[93] Աղայան Մ., Մի թռուցիկ ակնարկ հայ օրորոցային երգերու վերա, Երևան, Հայպետհրատ, 1946, էջ 33:

դրսևորում, դիպուկ նկատում է «Ա. Խաչատրյանի «Գայանե» բալետում հանրահայտ «Կալոսի պռկեն»-ը կամ ինչպես ժողովուրդն է կոչում «Ճամփու ղայդա» եղանակը՝ այսպես կոչված բանահյուսական տարրը, ներկայացրել է իբրև կոմպոզիտորի ստեղծագործական մեթոդի էական բաղադրամաս»:[94] Հայտնի է, որ Ա. Խաչատրյանն ինքը մի առիթով անդրադառնալով կոմպոզիտորական արվեստում ժողովրդական մեղեդիների ուղղակի մեջբերման սկզբունքին, նշում է, որ իր ստեղծագործական ոճին առավել հարազատ է ժողովրդական բնօրինակի հանդեպ ազատ, ստեղծագործական վերաբերմունքի ցուցաբերումը: Այստեղ հիշենք «Ոսկան ախպեր»-ի հիանալի մեջբերումն ու այդ մեղեդու փոխակերպումը անվանի կոմպոզիտորի երկրորդ սիմֆոնիայում:

Անդրադառնանք «Քաղաքային երգ» ֆենոմենի դրսևորման մեկ այլ տեսակին ևս, երբ կոմպոզիտորը քաղաքային երգի ոճով և նմանությամբ անձամբ ինքն է հորինում երգեր կամ մեղեդիներ, որոնք ժողովրդի մեջ բանավոր ապրելով ու փոխանցվելով հարազատանում և ժողովրդական երգի իսկական գծեր են ձեռք բերում, և այստեղ է, որ բանահյուսական ոլորտում մտածող անհատը ոչ բանահյուսական նմուշը աշխատում է հարմարեցնել իր բանահյուսական մտածողության համակարգին: Այս կարգի երգերն ու մեղեդիները Գյումրիում մեծ թիվ են կազմում և Գյումրու հետ ստեղծագործական թելերով կապված կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ էական և գործուն նշանակություն են ստացել: Թվենք դրանցից մի քանիսը, օրինակ՝ Արմեն Տիգրանյանի «Սև աչերեն» նշանավոր երգը, Դանիել Ղազարյանի «Արծվի սերը», «Կույր կռունկներ»-ը, Խաչատուր Ավետիսյանի «Մամ ջան, մամ ջան»-ը, Վլադիլեն Բալյանի «Ամպեց, կորավ լուսընկան» և այլն: Անշուշտ, Գյումրու քաղաքային երգի և դրա կիրառման տեսակները կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ

[94] Ստեփանյան Հ., «Կալոսի պռկեն»-ը Ա.Խաչատրյանի «Գայանե» բալետում: ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 2, Գյումրի, 1999, էջ 226:

բազմատեսակ և բազմազան են, և դրա մանրազնին ուսումնասիրությունը ավելի ծավալուն հետազոտություն է ենթադրում: Իբրև առանձնահատուկ մոտեցում այստեղ պետք է կարևորենք նաև աշուղական երգարվեստի գործոնը, որը չափազանց կարևոր դեր է խաղացել քաղաքային մշակույթի ինքնուրույն դիմագծի ձևավորման հարցում:

Գյումրու Արմեն Տիգրանյանի թանգարանային ֆոնդերում պահվող «Շիրակի երգեր» ժողովածուի էջերին մեծ կոմպոզիտորի ձեռքով մատիտի նշումներ կան «Իմ երգն է» կամ էլ՝ «Լավն է, պետք է օգտագործել»:

Շատերին թվում է, թե ժողովրդական, այդ թվում և քաղաքային երգը զարգանում է տարերային ընթացքով, իր վրա վերցնելով ժամանակի սոցիալ-քաղաքական պատմական ցնցումների, կենցաղային հիմնախնդիրների, նաև շուկայում հեղեղված արտամշակութային երևույթների ծանր բեռը: Կարծում ենք, որ զանազան արգելքները արհեստական ճանապարհով կատարվող կարգավորումների փորձերը այսօր ոչ մի արդյունքի չեն բերի: Մեր նոր ժամանակներն էլ, ինչպես 20-րդ դարի սկզբին, նվիրյալ անհատների կարիքը ունի, որի երգը ժողովուրդը կզգա և կընդունի, իսկ փոխարենը նրան շռայլորեն վարձահատույց կլինի իր հարուստ ամբարների պաշարից: Քաղաքային երգը չափազանց ամուր, մնայուն ու միաժամանակ զգայուն արժեք է, և այն պահելու, նրա կենսունակությունն ապահովելու խնդիրը օրավուր հարց է: Երկար ժամանակ է հարկավոր կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ Ալեքսանդրապոլ-Գյումրու հայտնի երգերի ու մեղեդիների շարքը թվարկելու համար, սա կարծում ենք հետագայի աշխատանք է, խորքային ուսումնասիրության համար մեկ այլ թեմա:

# ГОРОДСКОЕ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВО ГЮМРИ В ПОЛЕ ЗРЕНИЯ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ


*–––––– Резюме ––––––*

Фольклор Гюмри был в центре внимания армянских композиторов и постоянно давал неисчерпаемый материал для воображения армянских композиторов. Удивительную мелодичность и жизненность гюмрийских песен Р. Атаян объясняет их генеалогией, процессом усвоения мелодий, вошедших сюда в силу исторической судьбы, а затем утвердившихся, а также изначальной близостью к местной сельской песне.

Многим кажется, что народная песня, в том числе и городская, развивается стихийно, принимая на себя тяжкий груз общественно-политических исторических потрясений того времени, бытовых проблем, а также внекультурных явлений, захлестнувших рынок. Мы считаем, что попытки искусственного регулирования различных запретов сегодня не принесут никаких результатов. Наше современное время, как и начало 20-го века, нуждается в преданных людях, чьи песни народ почувствует и примет, а взамен будут щедро вознаграждены из своих богатых запасов сокровищниц. Городская песня - чрезвычайно сильная, выносливая и чувствительная ценность, и задача обеспечения ее жизнеспособности - ежедневный вопрос. Перечисление ряда известных песен и мелодий Александрополя-Гюмри в творчестве композиторов довольно кропотливая работа, мы думаем, что это еще отдельная тема для дальнейшего углубленного изучения.

# URBAN SONG-CREATION OF GYUMRI IN THE FIELD OF VISION OF ARMENIAN COMPOSERS


*––––––– Summary –––––––*

The folklore of Gyumri has been the focus of attention of Armenian composers and has constantly provided inexhaustible material to the imagination of Armenian composers. R. Atayan explains the amazing melodiousness and vitality of Gyumri songs with its genealogy, the process of assimilation of melodies that entered here due to historical fate, and then established itself, as well as with the original proximity to the local rural song.

It seems to many that the folk song, including the urban one, develops in an elemental way, taking on the heavy burden of socio-political historical upheavals of the time, domestic problems, as well as extra-cultural phenomena flooded in the market. We believe that attempts to artificially regulate various bans today will not bring any results. Our modern times, like the beginning of the 20th century, need dedicated individuals whose song the people will feel and accept, and in return will be lavishly rewarded from their rich supply of unkind. Urban song is an extremely strong, enduring and sensitive value, and the task of ensuring its viability is a daily issue. It takes a long time to list the series of famous songs and melodies of Alexandropol-Gyumri in the composer's work, we think this is a further work, another topic for in-depth study.



Հրատարակվել է՝ «Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստը և Գյումրին»: Գիտաժողովի նյութեր: Գյումրի, 2007, էջ 45-48:

Опубликована: "Армянское профессиональное музыкальное искусство и Гюмри". Материалы научной конференции. Гюмри. 2007. С. 45-48.

Published: "Armenian Professional Musical Art and Gyumri". Materials science conference. Gyumri. 2007. P. 45-48.

# ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ՇԻՐԱԿԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ԽՆԴՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ազգագրական շրջանների երաժշտական բանահյուսության ուսումնասիրումը հայ ֆոլկլորագիտության մեջ զբաղեցնող հիմնախնդիր է: Այս ուղղությամբ ծավալված աշխատանքների հիման վրա հրատարակված արժեքավոր ժողովածուները, առանձին ուսումնասիրություններն ու հոդվածները այսօր ավելի են ընդլայնում երաժշտագիտության սահմանները՝ պահանջելով խնդրի լուծման մեթոդաբանական նոր մոտեցումներ, համեմատական վերլուծության արդիական ուղիներ, որոնք կհանգեցնեն երաժշտական գեղարվեստական երևույթի նոր գնահատականների:

Շիրակի երաժշտական բանահյուսությունը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ամենահարուստ ամբարներից է, որտեղ զարմանալի անաղարտությամբ պահպանված ավանդական շատ երգատեսակներ, գործիքային նվագներ ու երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքներ դարերի հնության խոր կնիք ունեն: Դրանցից շատերն այսօր էլ կենցաղավարման լայն շրջանակներ են պահպանում և իրենց կենսունակությամբ ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության արգասիք են: Անշուշտ, բանավոր փոխանցվող երաժշտական շատ արժեքների ակունքները պատմական Հայաստանի խորքում են՝ Մշո, Ալաշկերտի, Էրզրումի գավառներում և երգաշատ այլ վայրերում: Սակայն պատմական հայտնի իրադարձությունների բերումով բնօրրանից բռնահանված և Շիրակում վերաբնակեցված ժողովուրդը, շփվելով տեղաբնակների հետ, ժա-

մանակի ընթացքում իր խոսքային ու երաժշտական լեզուն հարստացնում է այստեղի հնչերանգներով, որի հետևանքով առաջ են գալիս երգամտածողության նոր շերտավորումներ:

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին Ն. Տիգրանյանի, Ա. Բրուտյանի, Կոմիտասի, Սպ. Մելիքյանի Շիրակում ձայնագրած նյութերը պատմականորեն արժեքավորվող բացառիկ գրառումներ են, որ վկայում են երաժշտաազգագրական այս հարուստ գոտու նկատմամբ անվանի երաժշտագետների ցուցաբերած ուշադրության և հետաքրքրության մասին: Հրատարակված տարբեր ժողովածուներում զետեղված նյութն առաջին հերթին բնորոշվում է ժանրային բազմազանությամբ: Առանձին դեպքերում Կոմիտասն ինքը, հատուկ կարևորելով նյութի վաղնջական ծագումը և տեղային հատկանիշները, որոշ երգերի տակ նշում է կատարում, օրինակ. ***Շիրակի Մահմուդջուղ գյուղի ամենահին երգերից մեկն է սա***:

Թեև անցյալ դարի սկզբին ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրումը հիմնականում ուղղված էր ընդհանրական կողմերի բացահայտմանն ու բնորոշմանը, այդուհանդերձ երաժիշտ բանահավաքների կողմից չեն անտեսվել նյութի գրանցման տեղն ու ժամանակը, նույնիսկ կատարողների մասին ժողովածուներում զետեղված են փոքրիկ տեղեկություններ, ցավոք, խիստ սակավ ու թերի:

Այսօր Շիրակի երաժշտական բանահյուսությունն ինքնատիպ մի համաձուլվածք է՝ երգամտածողության մեջ գեղարվեստական կերպարային հին և նոր շերտերի համադրությամբ, ժանրային գոյացումների ճկուն համակարգով: Հայաստանի ֆոլկլորագիտական հետազոտություններով զբաղվող հաստատություններում՝ ԳԱԱ ԱԻ ժողովրդական արվեստի ուսումնասիրությունների բաժնի Ա. Քոչարյանի անվան ձայնադարանում, Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի Մ. Բրուտյանի անվան ֆոլկլորագիտության ամբիոնի ժողովր-

դական ստեղծագործության կաբինետում, Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի, Երևանի Ժողովրդական ստեղծագործության տան, ՀՀ կոմպոզիտորների միության արխիվներում և ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի ձայնադարանում, մասնավոր հավաքածուներում ամբարված է հսկայական քանակության նյութ: Այստեղ ավանդական երգատեսակների, գործիքային նվագների կողքին առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում նոր ժամանակների գրառումները: Ավելացնենք նաև, որ անվանի ֆոլկլորագետների՝ Ա. Քոչարյանի, Քր. Քուշնարյանի, Ս. Լիսիցյանի, Մ. Բրուտյանի, Մ. Մանուկյանի, Ա. Փահլևանյանի, Ա. Բաղդասարյանի և այլոց ձայնագրությունները մի ամբողջ դարաշրջան են ներկայացնում: Այս հսկայածավալ նյութի համեմատական քննությունը հետազոտության նոր հեռանկարներ է բացում: Միևնույն ժանրի կամ մեկ երգի բազմաթիվ տարբերակների համեմատական վերլուծության միջոցով, անշուշտ, կարելի է հետևել ժանրի զարգացման, կամ, ընդհակառակը, որևէ երգատեսակի քայքայման գործընթացին:

ՇՀՀ կենտրոնում գրի առնված օրինակների մեջ մեծ քանակություն են կազմում պարերգերը, ավելի տարածված են աշուղական երգերը, սակավ են դարձել երգվող հատվածներով հեքիաթների, սիրավեպերի կատարումները: Ավանդական որոշ երգատեսակներն աստիճանաբար դուրս են մղվում կենցաղից և քիչ-քիչ մոռացության ենթարկվում: Մեծ մասամբ պատճառներն օբյեկտիվ են՝ պայմանավորված ժամանակի գործոնով: Կենդանի խոսակցական լեզվի մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունները բնօրրանից ժառանգված բարբառների համահարթեցման պատճառ են դառնում, որն էլ իր հերթին երաժշտական ինտոնացիոն ոլորտի մեջ է փոփոխություններ մտցնում: Քաղաքային և գյուղական երգերի կատարման լսարանների միջև տարբերությունն աստիճանաբար նվազում է, ուստի այդ պատ-

ճառով երգային բանահյուսության մեջ նկատելի է դառնում անհատական ստեղծագործության դերը:

Շուրջ 150 տարվա կտրվածքով հավաքված մեծաքանակ նյութի տարաժամանակյա գրառումների համեմատությամբ միայն կարելի կլինի պարզել և լուսաբանել տեղային հատկանիշների, երաժշտական մտածողությանը բնորոշ ինչ-ինչ ոճական առանձնահատկություններ:

# ОТНОСИТЕЛЬНО ВОПРОСА ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ШИРАКА


*––––– Резюме –––––*

Изучение музыкального фольклора этнографических регионов является актуальной проблемой армянской фольклористики. Ценные сборники, отдельные исследования и статьи, публикуемые на основе работ, разработанных в этом направлении, сегодня еще больше расширяют границы музыковедения, требуя новых методологических подходов к решению проблем, современных способов сравнительного анализа, что приведет к новым оценкам музыкального искусства.

Музыкальный фольклор Ширака является одной из богатейших хранилищ армянской народной музыки, где многие традиционные песни, инструментальные пьесы и музыковедческие сочинения, сохранившиеся с удивительной чистотой, несут глубокую печать многовековой древности. Многие из них до сих пор сохраняют самые разнообразные условия бытования и по своей жизнеспособности являются результатом народного художественного мышления.

Конечно, истоки многих музыкальных ценностей, передаваемых устно, находятся в богатых песенными традициями регионах исторической Армении - в провинциях Муш, Алашкерт, Эрзурум и др.. Однако в силу известных исторических событий люди, вынужденные покинуть свою родину и переселившиеся в Ширак, общаясь с местными жителями, со временем обогатили свой словесный и музыкальный язык местными интонациями, в результате чего появились новые пласты песенного творчества.

В конце XIX и начале XX века материалы, записанные в Шираке С. Меликяном, Н. Тиграняном, А. Брутяном, Комитасом, представляют собой исключительно ценные образцы, свидетельствующие о внима-

нии и интересе, проявленные известными музыковедами к этой богатой области музыкальной этнографии. Материал, вошедший в различные изданные сборники, отличается прежде всего жанровым разнообразием. В некоторых случаях сам Комитас, подчеркивая древнее происхождение и местные особенности материала, делает пометку под некоторыми песнями, например: "Это одна из древнейших песен села Махмуджуг Ширака".

Хотя изучение народной музыки в начале XX века в основном было направлено на выявление и характеристику общих аспектов, тем не менее, место и время записи материала не оставались без внимания музыкантов фольклористов, даже сборники об исполнителях содержат небольшую информацию, но, к сожалению очень скудную и неполную.

Сегодня музыкальный фольклор Ширака представляет собой своеобразный сплав, с сочетанием в песенном творчестве художественных образных старых и новых пластов, с гибкой системой жанровых образований.

В учреждениях Армении, занимающихся фольклористическими исследованиями, хранится огромный материал: это Институт искусств НАН РА, Ереванская государственная консерватория имени Комитаса, Институт археологии и этнографии НАН РА, Дом народного творчества в Ереване, архив Союза композиторов РА, и Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА, а также частные коллекции.

Здесь, наряду с традиционными песнями и инструментальными произведениями, особый интерес представляют записи недавнего времени. Добавим еще, что записи фольклористов А. Кочаряна, Х. Кушнаряна, С. Лисициан, М. Брутян, М. Манукяна, А. Пахлеванян, А. Багдасарян и других представляют собой целую эпоху. Сравнительное исследование этого обширного материала открывает новые исследовательские перспективы. Путем сравнительного анализа одного и того же жанра или нескольких вариантов одной песни, можно наверняка проследить процесс развития жанра или, наоборот, его разложения.

Среди образцов, записанных в Центре арменоведческих исследований Ширака НАН РА, большое количество занимают песнепляски. Наиболее распространены ашугские песни, реже встречаются исполнения сказок и любовных романов с песенными отрывками. Некоторые традиционные песни постепенно вытесняются из быта и постепенно забываются. По большей части причины объективны, обусловлены временным фактором. Изменения, происходящие в живом разговорном языке, вызывают нивелировку унаследованных от родных диалектов, что, в свою очередь, влечет за собой изменения в области музыкальной интонации. Разница между городской и сельской аудиторией песенного исполнения постепенно уменьшается, поэтому становится заметной роль индивидуального творчества в песенном фольклоре.

Выяснить и охватить некоторые стилистические особенности местных особенностей и музыкального мышления можно будет только путем сопоставления временных записей большого количества материала, собранного за период около 150 лет.

# OBSERVATIONS OF THE SHIRAK'S FOLK MUSIC ON THE PROBLEM OF MUSICAL STUDY


*–––––– Summary ––––––*

Shirak's musical folklore is one of the richest storehouses of Armenian folk music, where many traditional songs, instrumental music and musicological compositions preserved with amazing purity have a deep seal of centuries of antiquity. Many of them still maintain a wide range of living conditions and are the product of popular artistic thinking in their vitality. Of course, the origins of many musical values transmitted orally are deep in historical Armenia, in the provinces of Mshho, Alashkert, Erzurum and other song-rich places. However, due to the well-known historical events, the people who were displaced from their homeland and resettled in Shirak, interacting with the local residents, over time enriched their verbal and musical language with local tones, as a result of which new layers of songwriting emerged.



Հրատարակվել է՝ «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր»: Գիտական նստաշրջանի նյութեր: Գյումրի, 2007, էջ 234-236:

Опубликована: "Историко-культурное наследие Ширака: современные вопросы арменоведения". Материалы научной конференции. Гюмри. 2007. С. 234-236.

Published: "Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology". Materials science conference. Gyumri. 2007. P. 234-236.

# ՄՈՍԿՎԱՅԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԱՐԽԻՎՈՒՄ ՊԱՀՎՈՂ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ժողովրդական երգը երաժշտական մտածողության արգասիք է, բնավորության, հոգեբանության, ազգային նկարագրի հնչյունային արտահայտություն, որը սկիզբ է առնում ամենավաղ ժամանակներից՝ մարդկության ակունքներից և հարատևելով կապրի այնքան, որքան կապրի տվյալ ժողովուրդը: «Ժողովրդական երգ» բառեզրի տակ ընկալվող ֆենոմենը առաջին հերթին պատմական հասկացություն է, և նրա դիտարկումը ենթադրում է համակողմանի ուսումնասիրություն՝ ազգաբանական, սոցիալ-քաղաքական, պատմաժամանակագրական, մշակութային ամենատարբեր շերտերի ու կողմերի համադրությամբ: «Երգ» հասկացությունը կայուն՝ ստաբիլ և միաժամանակ հարափոփոխ մոբիլ երևույթ է՝ զգայուն քաղաքական ու սոցիալական ցնցումների նկատմամբ, նաև հաստատուն՝ քանի որ ծնվում է որոշակի պայմաններում, որոշակի իրադարձությունների ֆոնի վրա: Դեռևս Կոմիտասն ասում էր, որ ժողովուրդը երգը ստեղծում է միայն տեղին, ժամանակին հարմար:

Խոսելով ժողովրդական երգի մասին, գրեթե միշտ նկատի է առնվում բանավոր ավանդույթի նյութը, որը ժամանակին գրանցվել է հետազոտողների կողմից, սովորաբար, նոտագրության այս կամ այն հայտնի համակարգի գրավոր միջոցներով: Այն հարցին, թե որքանո՞վ է գրառված տեքստը համապատասխանում հնչող նյութին, համոզված եմ, որ բոլոր Ֆոլկլորագետները կպատասխանեն, որ տարբերությունները զգալի են, կատարումը՝ հնչող նյութը և նոտագիր տեքստը երբևէ համարժեք լինել չեն կարող: Այդուամենայնիվ, մեր տեսադաշտում եղած ֆոլկլորային նյութի հավաստիության գրավականը հիմնականում գրառողն է ու նրա մասնագիտական հմտությունը:

Եթե ժողովրդական երգի ուսումնասիրման հարցը մենք դիտարկենք հայ-ռուսական հարաբերությունների համատեքստում, ապա այստեղ կհանդիպենք փոխադարձ հետաքրքրություններ ներկայացնող հարթությունների: Ժամանակին, երբ ժխտողական դիրքորշում կար հայ ազգային երգի և, առհասարակ, հայկական ինքնության նկատմամբ, ռուսական մտավորական շրջաններում աճող հայ երգի նկատմամբ ցուցաբերված հրապուրվածությունը միայն արևելքի հետ ծանոթանալու գործոնով չէր պայմանավորված: Նշանավոր այնպիսի մեծությունների, որպիսիք էին Ն.Ռիմսկի-Կորսակովը, Մ.Բալակիրևը, Ա.Իպոլիտով-Իվանովը, Ն.Կլենովսկին և էլի ուրիշներ, ուշադրությունը հայ ժողովրդական երգի հանդեպ պրոֆեսիոնալ հետաքրքրության արդյունք էր, և հետագայում էլ գրառված երգերը ռուս կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում որպես նյութ էին ծառայում:

Ռուսական ժողովրդական երգն էլ առանձնահատուկ հետաքրքրության առարկա է եղել նաև հայ կոմպոզիտորների համար: Այստեղ, հատկապես, ուզում ենք հիշատակել մի բարեկամության մասին, որը թեև կարճատև, բայց նշանակալի դեր է խաղացել երկու երաժիշտների կյանքում: Խոսքը Կոմիտաս-Գնեսին բարեկամության մասին է, որի արդյունքում կոմիտասյան գրառումներում կարելի կլինի հանդիպել նաև ռուսական ժողովրդական երգերի նմուշների: Գնեսինը հիացած էր Կոմիտասի խոհափիլիսոփայական մտածելակերպով և նամակներից մեկում գրում է, որ երբևէ չի հանդիպել նման հետաքրքրական մարդու: Արտառոցը, ավելի ճիշտ Ֆենոմենալը Կոմիտասի ձայնն էր, հուզիչ ու գեղեցիկ, և, որ ամենակարևորն էր նրա իսկ ձայնից կարելի էր լսել ժողովրդական երգի կատարյալ ու հավաստի մեկնաբանություն: Հայտնի է, որ ձայնասկավառակի նախօրինակի պատրաստման հեղինակը Թ.Էդիսոնն էր: Սակայն ձայնի գրանցման և վերարտադրման հայտնագործության առաջնությունը պատկանում է ֆրանսիացի պոետ, երաժիշտ և գիտնական Շարլ Կրոյին: XIXդ. վերջին ամերիկյան Կամդեն քաղաքում առաջին անգամ բացվում է ձայնասկավառակների պատրաստման առաջին ֆաբրիկան, որը հե-

տագայում Եվրոպայի խոշոր քաղաքներում բացում է գրասենյակներ: Ռուսաստանում առաջին ֆաբրիկաները բացվում են 1900-1901թ. Կիևում, Ռիգայում, Պետերբուրգում:

Կոմիտասի ձայնից կատարված ձայնագրությունների փնտրտուքներն էլ մեզ տարան բոլորովին մի այլ ուղղության, որը վերածվեց հետազոտության կարևոր խնդրի: Տարբեր արխիվներում, թանգարանային ֆոնդերում աշխատելու ընթացքում մեզ հաճախ հանդիպեցին բազմաթիվ հնատիպ ձայնապնակներ, որոնք, երևի թե, վաղուց արդեն մոռացված ավելորդ հնությունների էին վերածվել, սակայն իրականում հնչող նյութի բացառիկ նմուշներ էին և արժեքավոր ձեռքբերումներ թանգարանային գործում: Իսկ ամենակարևորը՝ երաժշտագիտական հետազոտական տեսանկյունից ակնկալիքներն առավել քան սպասելի էին:

Մեր հավաքած հնատիպ ձայնապնակների թիվը հասնում է մոտ հարյուրի, իսկ դա փոքր թիվ չէ: Դրանց թվում են՝ ժողովրդական երգեր ու գործիքային նվագներ, մուղամներ, ինչպես նաև աշուղական մինչ այդ մեզ անհայտ մի շարք կատարումներ: Դրանց մեջ կան շատ հայտնի, միևնույն ժամանակ, սակավ կատարվող և կամ հազվագյուտ հետաքրքրություն ներկայացնող նմուշներ[95]:

1983թ. Մոսկվա կատարած մեր գործուղման ժամանակ, այցելեցինք Ձայնագրությունների պետական կենտրոնական արխիվ և մեր հայտնաբերած նյութը մեզ համար անգամ անակնկալ էր: Այստեղ, այս ֆոնոարխիվում են պահվում հայկական երգերի և գործիքային նվագների շուրջ 400 նմուշներ, մետաղյա սկավառակների՝ մայր օրինակների և աշխատանքային մատրիցաների տեսքով:

Հատկապես հետաքրքրական են կարսեցի սազանդարների, Ալեքսանդրապոլցի զուռնաչիների, երևանյան սազանդարների ձայնագրությունները: Փաստորեն, ֆիքսված նյութը հնարավորություն է տալիս կորստից փրկելու նաև հայտնի ու պակաս հայտնի երաժիշտ-

[95] Традиционный фольклор и фольклоризм. Вып. 2. Ленинград. 1989. С. 178-246.

կատարողների թե՛ անունները և թե՛ նրանց կատարումները:Դրանց թվում են. երևանցի սազանդարներ՝ Արմենակը, Կարապետն ու Գրիշան, ալեքսանդրապոլցի զուռնաչիներ՝ Ավետիքը, Մանուկն ու Երվանդը, կարսեցի սազանդարներ՝ Գարսոն, Միհրանն ու Վարդանը, Գևորգն ու Գերասիմը, երգիչներ՝ Կարապետն ու Շուլավերցի Գևորգը, Արմենակ Կոխուրովը և այլք: Նշենք նաև՝ Կոմիտասի, Արմենակ Շահմուրադյանի, Վ.Տեր-Առաքելյանի, Բ.Ամիրջանի, Ա.Մինասյանի, Կ.Աղջոյանի, Լ.Կարախանի, Լ.Մադոյանի ձայնագրությունների մասին:

Ձայնասկավառակների մեջ եզակի կարևոր արժեք են ներկայացնում երկու մեծանուն աշուղների՝ Ջիվանու ու Շերամի կատարումները: Դրանք բացի ձայնագրված նյութի փաստագրական արժեքից, հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու նրանց կատարողական արվեստի ոճական առանձնահատկությունների մասին: Մեր խորին համոզմամբ, այսօր վաղուց հասունացել է այս եզակի ձայնագրությունների վերաթողարկումը՝ արդի տեխնոլոգիական միջոցների գործադրման օգնությամբ: Մեր ժողովրդի ոչ նյութական մշակույթի յուրօրինակ նյութականացված այս նմուշները մեր առանձնահատուկ հոգածության կարիքն ունեն: Խորապես համոզված ենք, որ բոլոր կարող ուժերի համախմբման և նպատակասլաց աշխատանքի արդյունքում մեր ժողովրդի հոգևոր կյանքում այս մասունքներն իրենց լիարժեք տեղն ու դերը կունենան:

# ЗАПИСИ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН, ХРАНЯЩИЕСЯ В ЦЕНТРАЛЬНОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ АРХИВЕ ЗВУКОЗАПИСИ МОСКВЫ


*––––– Резюме –––––*

Если исследование народной песни рассматривать с точки зрения армяно- русских культурных связей, то становится очевидным, что эта область представляет взаимный интерес. В то время, когда национальная самобытность армянской народной песни ставилась под сомнение, выдающиеся русские музыканты Н.Римский-Корсаков, М.Ипполитов-Иванов, Н.Кленовский и др. проявляли к ней профессиональный интерес. Русская народная песня, в свою очередь, вызывала интерес у армянских композиторов. В этой связи следует упомянуть дружеские взаимоотношения между М.Гнесиным и Комитасом, благодаря которым в записях Комитаса появились и образцы русских на родных песен.

Во время исследовательской работы в различных архивах и музейных фондах нами были обнаружены пластинки старого образца с записями армянских народных песен и инструментальных исполнений, представляющие музейную ценность. В 1983г., во время командировки в Москву мы выяснили, что в Государственном центральном архиве звукозаписи Москвы хранятся около 400 образцов записей народных песен и инструментальных исполне ний, среди которых особый интерес представляют записи александропольских, карсских и ереванских исполнителей.

# RECORDINGS OF ARMENIAN FOLK SONGS STORED IN THE CENTRAL STATE SOUND RECORDING ARCHIVE OF MOSCOW


*––––––– Summary –––––––*

If the study of folk songs is considered from the point of view of Armenian-Russian cultural ties, it becomes obvious that this area is of mutual interest. At the time when the national originality of Armenian folk songs was being questioned, outstanding Russian musicians N. Rimsky-Korsakov, M. Ippolitov-Ivanov, Klenovsky and others showed professional interest in it. Russian folk songs, in turn, aroused interest among Armenian composers. In this regard, it is worth mentioning the friendly relations between M. Gnessin and Komitas, thanks to which examples of Russian folk songs appeared in Komitas's recordings.

During our research work in various archives and museum collections, we discovered old-style records with recordings of Armenian folk songs and instrumental performances that were of museum value. In 1983, during a business trip to Moscow, we found out that the State Central Archive of Sound Recordings of Moscow contained about 400 samples of recordings of folk songs and instrumental performances, among which recordings of Alexandropol, Kars and Yerevan performers were of particular interest.



Հրատարակվել է՝ «Մշակույթների երկխոսություն. Հայ-ռուսական մշակութային կապեր»: Միջազգային գիտաժողովի նյութեր: Գյումրի, 2008, էջ 215-218:
Опубликована: "Диалог культур: Армяно-российские культурные связи". Материалы международной научной конференции. Гюмри. 2008. С. 215-218.
Published: "Dialogue of Cultures: Armenian-Russian Cultural Relations". Materials international science conference. Gyumri. 2008. P. 215-218.

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ
ФОТОГРАФИИ
PHOTOS

**Հ.Ափինյանը՝ ՀՀ ԳԱԱ ԾՀՀ կենտրոնի 10-ամյա հոբելյանին նվիրված հեռուստաելույթի պահին, 2007 թ.**

**Բանահավաքչական աշխատանքներ Բայանդուր գյուղում, 2000 թ.**

**Ժողովրդական պարի գրառում Բայանդուր գյուղում, 2000 թ.**

**Աշխատանքային պահ ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնում, 2003 թ.**

**Հ.Ափինյանը ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի տնօրեն՝ պրոֆեսոր Ս.Հայրապետյանի և կենտրոնի աշխատակիցների հետ, 2003 թ.**

**Հ.Ափինյանը պրոֆեսոր Ալինա Փահլևանյանի հետ, 2003 թ.**

**Հ.Ափինյանը գործընկերոջ՝ երաժշտագետ Հ.Հարությունյանի հետ, 2005 թ.**

**Հայաստանի կոմպոզիտորների միության ստեղծագործական տուն, Դիլիջան, 2005 թ.**

**Հայաստանի կոմպոզիտորների միության ստեղծագործական տուն, Դիլիջան, 2005 թ.**

**Հ.Ափինյանը ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղում կայացած ՈՒԳՍԸ գիտաժողովի մասնակիցների հետ, 2007 թ.**

**Հ.Ափինյանը ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի տնօրեն՝ պրոֆեսոր Ս.Հայրապետյանի և կենտրոնի աշխատակիցների հետ, 2007 թ.**

**Հ.Ափինյանը ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի գիտաշխատողներ՝ Ռ.Հովհաննիսյանի և Կ.Սահակյանի հետ, 2001 թ.**

**Հ.Ափինյանը ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի գիտաշխատողների և որդիների հետ, 2008 թ.**

# Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Հասմիկ Ափինյան.....5

## ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

Օրորոցային երգի ժանրը
Շիրակի ժողովրդական երգարվեստում.....17

Շիրակի հարսանեկան մի պարերգի մասին.....31

Աշուղ Իգիթի երգերը.....40

Ժողովրդական կատարողական
արվեստի ուսումնասիրման հարցի շուրջ.....50

Աշուղական երգի տաղաչափական
արվեստի մի քանի հարցեր Իգիթի երգերում.....56

Արժեքավոր ներդրում փողային
գործիքների կատարողական արվեստում.....64

Գործի նվիրյալը (Արտուշ Գևորգյան).....69

## ԳԻՏԱԺՈՂՈՎՆԵՐԻ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹՆԵՐ ԵՎ ՆՅՈՒԹԵՐ

Գյումրիի ավանդական հարսանիքի
ծիսական երաժշտության համակարգման փորձ.....78

Շիրակում ձայնագրված օրորոցային երգերի տարաժամանակյա
գրառումների համեմատական վերլուծության փորձ.....83

Ջրառատ գյուղի
ժողովրդական երաժշտական բանահյուսությունը.....90

Շիրակի աշուղական երգարվեստի
ավանդույթներն ու զարգացման արդի միտումները.....95

Հայ հոգեվոր երգի կատարումները
Շիրակի ժողովրդական երգարվեստում.....100

Նվագարանաշինության ավանդույթները
ժամանակակից Գյումրիում.....106

Օրորոցային երգի
տաղաչափական առանձնահատկությունների շուրջ.....109

Լեռնակերտ գյուղի արդի
երաժշտական բանահյուսությունը.....115

Աշուղական երգը հայ
կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ.....126

Գյումրու քաղաքային երգարվեստը
հայ կոմպոզիտորների տեսադաշտում.....139

Դիտարկումներ Շիրակի ժողովրդական
երաժշտության ուսումնասիրման խնդրի շուրջ.....147

Մոսկվայի Ձայնագրությունների պետական արխիվում
պահվող հայ ժողովրդական երգերի ձայնագրությունները.....155

# СОДЕРЖАНИЕ

Асмик Апинян.....9

**СТАТЬИ**

Жанр колыбельной песни в народном
песнетворчестве ширакского региона.....30

Об одной свадебной песне Ширака.....39

Песни ашуга Игита.....48

К вопросу изучения народного музыкально-
исполнительского искусства.....54

Особенности ашугского
стихосложения в песнях Игита.....63

Ценный вклад в исполнительском
иксусстве духовых инструментов.....67

Преданный делу (Артуш Геворгян).....76

**ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ И МАТЕРИАЛЫ НАУЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ**

Попытка систематизации обрядовой музыки
традиционной свадьбы Гюмри.....79

Попытка сравнительного анализа межвременных

записей колыбельных песен, записанных в Ширакe.....85
Музыкальный фольклор села Джрарат.....91

Традиции ширакской ашугкской песни
и современные тенденции развития.....97

Народные исполнения армянских духовных песен
в песнетворчестве Ширака.....102

Традиции изготовления музыкальных инструментов
в современном Гюмри.....107

Об особенностях стихосложения колыбельной песни.....111

Современный музыкальный фольклор села Лернакерт.....119

Ашугская песня в произведениях армянских композиторов.....137

Городское песнетворчество Гюмри
в поле зрения армянских композиторов.....145

Относительно вопроса изучения народного
музыкального творчества Ширака.....151

Записи армянских народных песен, хранящиеся в
центральном государственном архиве звукозаписи Москвы.....159

# CONTENTS

Hasmik Apinyan.....12

**ARTICLES**

Lullaby genre in folk
song-creating of the Shirak region.....30

Obout one wedding song of Shirak.....39

Ashug Igit songs.....49

To the question of studying folk musical performing art.....55

Peculiarities of ashughs poetry in Igit's songs.....63

A valuable contribution to the performance
of wind instruments.....68

Devoted to work (Artush Gevorgyan).....76

**ABSTRACTS OF REPORTS AND MATERIALS OF SCIENTIFIC CONFERENCES**

An attempt to systematize the ritual music
of the traditional wedding of Gyumri.....81

Experiment of comparative analysis of the term
records of lullabies recorded in Shirak.....87

Musical folklore of the village Jrarat.....93

The traditions of Shirak's ashugh music
and the current trends of development.....98

Folk performances of armenian
spiritual songs in Shirak.....104

Traditions of making musical instruments
in modern Gyumri.....108

Around the features of lullabies.....113

Modern musical folklore of the village Lernakert.....122

The ashugh song in the works of armenian composers.....138

Urban song-creation of Gyumri
in the field of vision of armenian composers.....145

Observations of the Shirak's folk music
on the problem of musical study.....154

Recordings of armenian folk songs stored
in the central state sound recording archive of Moscow.....160

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ

**ՀԱՍՄԻԿ ԱՓԻՆՅԱՆ**

# ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԵՎ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ШИРАКСКИЙ ЦЕНТР АРМЕНОВЕДЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК РА

**АСМИК АПИНЯН**

# ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

SHIRAK CENTER FOR ARMENOLOGICAL
STUDIESOF THE NATIONAL ACADEMYOF SCIENCES OF RA

**HASMIK APINYAN**

# FUNDAMENTALS OF TRADITIONAL MUSIC COLLECTION OF ARTICLES AND MATERIALS

Խմբագրումը և սրբագրումը՝ **Հ. Հարությունյան**
**Ռ. Հովհաննիսյան**
**Հ. Մատիկյան**
**Ա. Սառաջյան**

Գեղ. և տեխ. Խմբագիր՝ **Լ.Կոստանյան**
Համակարգչային մակետը՝ **Կ. Դավթյանի**

Ժողովածուի հոդվածները գրախոսվել են
խմբագրական խորհրդի կողմից

ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիայի
Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Հայաստան, Գյումրի, Վազգեն Սարգսյանի – 5ա
http://shirakcenter.sci.am/. E-mail: hkentron@mail.ru

Տպագրությունը՝ **եգեա** տպագրատան

Ստորագրված է տպագրության՝
Ծավալը՝ 10.5տպ. մամուլ, 0.5 տպ. մամուլ գուն. ներդիր:
Չափսը՝ 60x841/16:
Տպաքանակը՝ 100:
Գինը՝ պայմանագրային:

Երևան Հ.Հակոբյան 3:
+374 12 407030