

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՅՈՒՄՐՈՒ ՄԱՍՆԱՃՅՈՒՂ

ՀՈՒՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ



ԱՓԻՆՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ
ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղի հիմնադրման 25-ամյակին
12-13 նոյեմբերի, 2022, Գյումրի

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՅՈՒՄՐՈՒ ՄԱՍՆԱՃՅՈՒՂ

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

«ԱՓԻՆՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ.
ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ»

Միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված Երևանի Կոմիտասի
անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի
հիմնադրման 25-ամյակին

12-13 նոյեմբերի, 2022, Գյումրի

СБОРНИК СТАТЕЙ

“АПИНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ”

Международная научная конференция
посвященная 25-летию Гюмрийского филиала
Ереванской государственной консерватории имени Комитаса

12-13 ноября, 2022, Гюмри

COLLECTION OF ARTICLES

“APINIAN READINGS:
MODERN FUNDAMENTALS OF TRADITIONAL MUSIC”

International Conference
Dedicated to the 25th anniversary of the Gyumri Branch
of Yerevan Komitas State Conservatory

November 12-13, 2022, Gyumri

Գյումրի, Гюмри, Gyumri
2023

ՀՏԴ 78(082)
ԳՄԴ 85.31գ43
Ա 972

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

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

Հոդվածների ժողովածու: Ափինյանական ընթերցումներ.
Ա 972 ավանդական երաժշտության արդի հիմնախնդիրները:
Միջազգային գիտաժողով 12-13 նոյեմբեր, 2022, Գյումրի.-Եր.:
Գիտություն: 2023. 280 էջ:

Ժողովածուն ընդգրկում է 2022թ. նոյեմբերի 12-13-ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի հիմնադրման 25-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովին ներկայացված գիտական զեկուցումների հոդվածները՝ նվիրված հայագիտության տարբեր ոլորտների արդի հիմնախնդիրներին:

Նախատեսված է մասնագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

ՀՏԴ 78(082)
ԳՄԴ 85.31գ43

ISBN 978-9939-1-1754-6
DOI:10.54503/978-9939-1-1754-6

© ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՅՈՒՄՐՈՒ ՄԱՍՆԱՃՅՈՒՂԸ 25 ՏԱՐԵԿԱՆ Է**

Հասմիկ Հարությունյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում. Հոդվածը նվիրված է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի ձևավորման և զարգացման հիմնական փուլերին: Բուիը հիմնադրվել է 1997 թվականին՝ Հայաստանի Հանրապետության հյուսիսային տարածաշրջանում երաժշտական բարձրագույն կրթություն ապահովելու, պրոֆեսիոնալ երաժշտական կադրեր պատրաստելու և երաժշտական մշակութային կյանքի զարգացմանը նպաստելու կարևորագույն առաքելությամբ: Իբրև կրթության պետական քաղաքականության սկզբունքների կրող ու հետևորդ՝ բուիը ձևավորվել է հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ կերտող դարբնոցի՝ Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ավանդույթների և Շիրակի երաժշտական, պատմամշակութային ժառանգության վրա: Կրթօջախի առաջնային դերը երաժշտական պրոֆեսիոնալ գիտելիքների, անհրաժեշտ հմտությունների տիրապետման, դրանց փոխանցման ու հանրահռչակման սկզբունքների լիարժեք կիրառումն է:

Բանալի բառեր՝ Երևանի պետական կոնսերվատորիա, Գյումրու մասնաճյուղ, երաժշտական պրոֆեսիոնալ կրթություն, ավանդույթներ, առաջընթաց

GYUMRI BRANCH OF YEREVAN KOMITAS STATE CONSERVATORY IS 25 YEARS OLD

Hasmik Harutyunyan

Gyumri Branch Yerevan State Conservatory after Komitas
Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Republic of Armenia

Abstract: The article is devoted to the milestones of the formation and development of the Gyumri branch of the Yerevan State Conservatory after Komitas.

The Conservatory was founded in 1997 to provide high-quality musical education, train professional musical personnel and develop musical and cultural life in the northern region of the Republic of Armenia with the most important mission of assistance. Being the bearer and continuer of the principles of the state policy of education, the university was formed on the basis of the traditions of the Yerevan State Conservatory, a smithy producing professional Armenian musicians, and the musical and historical heritage of Shirak.

Today, the system of musical standards for higher education at the university is in the process of continuous modernization with a clear account of international experience and requirements. They will contribute to the development of the Conservatory.

We can say with confidence that the Gyumri branch of the Yerevan State Conservatory after Komitas, intensively developing with Alma Mater, can become one of the competitive universities of the Republic of Armenia.

Key words: *Yerevan State Conservatory, Gyumri branch, professional musical education, traditions, progress*

ГЮМРИЙСКОМУ ФИЛИАЛУ ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. КОМИТАСА 25 ЛЕТ

Асмик Арутюнян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса
Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Республика Армения

Аннотация: Статья рассматривает пути становления и развития Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса.

Филиал был основан в 1997 году в целях обеспечения высшего музыкального образования в Ширакском марзе, подготовки профессиональных музыкальных кадров и развития музыкально-культурной жизни в северном регионе Республики Армения. Являясь носителем принципов государственной политики образования, филиал формировался на основе уже сложившихся традиций Ереванской государственной консерватории имени Комитаса и преобразился в кузницу профессиональных музыкантов, деятельность которых способствовала музыкально-общественной жизни Ширака. Приоритетным для вуза является всестороннее применение принципов и методов профессионального музыкального образования, овладения знаниями и необходимыми навыками, их передачи и популяризации.

Сегодня система музыкальных стандартов высшего образования в вузе вовлечена в процесс непрерывной образовательной модернизации, с четким учетом международного опыта и требований, что несомненно способствует качественно новому уровню знаний, полученных студентами в годы их образования.

Свой путь Гюмрийский филиал Ереванской Государственной консерватории имени Комитаса проходит в тесном и творческом контакте

с Альма Матер, что в перспективе позволит ему стать одним из конкурентоспособных вузов Республики Армения.

Ключевые слова: Ереванская государственная консерватория, Гюмрийский филиал, профессиональное музыкальное образование, традиции, прогресс

ՆԱԽԱԲԱՆ. Պատմական Մեծ Հայքի Շիրակ աշխարհը հնուց ի վեր համբավվոր է եղել ոչ միայն իր բերքառատ դաշտերով: Մովսես Խորենացու հիշատակած Շատակեր Շարայի ամբարները լի են եղել նաև հոգևոր բերքով՝ երգ ու բանով, տաղ-առասպելով: Պատմական բուռն իրադարձությունների ու վերուվարումների ընթացքում այստեղ հնուց ի վեր ձևավորվել, զարգացել ու միմյանց են հաջորդել նաև երաժշտական ավանդույթներ, որոնք մեզ առավել նշարելի են միջնադարյան Անիի քաղաքային մշակույթի բուռն զարգացման մեջ, իսկ ավելի շոշափելի՝ Ալեքսանդրապոլ-Լենինականի իրարից բավական տարբերվող, բայց և շատ ազգային արվեստաբուխ մթնոլորտում:

Բնականաբար, երաժշտական ավանդույթները ձևավորել են իրենց ժամանակին համահունչ երաժշտակրթական-մանկավարժական սկզբունքներ ու չափորոշիչներ, որոնք փոփոխվել են ժամանակի պահանջների հետ: Լենինականում 1924թ., Դ.Ղազարյանի ջանքերով բացվեց երաժշտական ստուդիան, իսկ 1934թ.-ին՝ Ք.Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանը:

Հանրապետության երկրորդ քաղաքում բարձրագույն երաժշտական կրթօջախ ունենալու գաղափարը խորհրդային տարիներին պարբերաբար արծարծվել է: Այդ մասին մշտապես խոսել են թե՛ արվեստագետները, թե՛ ղեկավարները և թե՛ երաժշտասերները: Դա յուրահատուկ սևեռամիտք էր դարձել կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանի համար, որը Ք.Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանում աշխատած տարիներին այս մասին մշտապես բարձրաձայնում էր ու մեծ հեռանկարներ էր փայփայում:

Այս գաղափարի իրագործմանը շատ մոտ է եղել ԵՊԿ ռեկտոր, կոմպոզիտոր Էդգար Հովհաննիսյանը, որը 1986-87թթ. Լենինակա-

նի երաժշտական ուսումնարանում նախաձեռնել էր կարևոր հանդիպում-քննարկումներ այս գաղափարի շուրջ: Սակայն հանգամանքներն այլ կերպ դասավորվեցին: 1988թ. քաղաքական իրադարձություններն ու դեկտեմբերյան ավերիչ երկրաշարժը խաթարեցին այս գործընթացը:

Վերլուծություն. Մահաբեր աղետից հետո, երբ գոյութենական մաքառման մեջ էին արվեստասեր այս քաղաքը և Շիրակի մարզն ամբողջությամբ, իբրև հրաշալի մի գաղափար ընկալվեց կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ, երաժշտական, հասարակական գործիչ Լորիս Ճգնավորյանի 1991թ. հունիսի մեկին սկսած աննախադեպ ուխտագնացությունը Երևանից Գյումրի: Նպատակը բարի էր ու անչափ բաղձալի. Շիրակ աշխարհում հիմնադրել Արվեստների ակադեմիա:

Այդ օրերին բոլորի հետաքրքրությունների շրջանակում Լորիս Ճգնավորյան արվեստագետի մասին հնարավորինս շատ բան իմանալն էր: Ո՞վ էր նա.

Ծնվել էր Իրանում 1937 թվականին: 1950-1954 թվականներին սովորել էր Թեհրանի կոնսերվատորիայում (ջութակի բաժին), 1961 թվականին՝ ավարտել Վիեննայի երաժշտական ակադեմիայի ջութակի և կոմպոզիցիայի բաժինները, 1963-1964 թվականներին՝ կատարելագործվել Զայցբուրգի Մոցարտեումում, և 1965-1966 թվականներին՝ Միչիգանի համալսարանում:

1970-1975թթ. նա Իրանի մշակույթի նախարարության ժողովրդական երաժշտության արխիվի տնօրենն էր, Թեհրանի Ռուդաֆի օպերային թատրոնի նվագախմբի գլխավոր դիրիժորը, նաև՝ Փեհլևի մշակութային հիմնադրամի երաժշտական գլխավոր տնօրենը: Հետագայում ապրել և աշխատել էր Վիեննայում, Նյու Յորքում, Լոնդոնում:

1978թ. Լոնդոնում Լ.Ճգնավորյանը հիմնել էր Հայ երաժշտության ինստիտուտը, իսկ 1989 թվականից գործունեություն էր ծավալել Հայաստանում:

Լ.Ճգնավորյանը համերգային շրջագայություններով եղել էր **Եվրոպայում, ԱՄՆ-ում, Հյուսիսային և Հարավային Ամերիկաներում:** Իրականացրել էր մի շարք ձայնագրություններ, որոնք արժանացել

էին քննադատների դրական արձագանքին, ղեկավարել էր աշխարհի մի շարք առաջատար նվագախմբեր, ինչպիսիք են Լոնդոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը, Վիեննայի պետական օպերայի նվագախումբը և այլն:

Կոմպոզիտորը հեղինակել էր ավելի քան 70 ստեղծագործություն, ներառյալ «Աղավնու վանքը» (1961թ.), «Ռոստամ և Զոհրաբ» (1962-64թթ), «Փարդիս և Փարիսա» (1972թ.) օպերաները, «Ֆանտաստիկ» (1958-61թթ), «Սիմորգ» (1975թ.), «Օթելլո» (1984թ.) բալետները, օրատորիաներ, 5 սիմֆոնիա, կոնցերտներ, նվագախմբային սյուիտներ, խմբերգեր, կինոերաժշտություն և այլն: Կազմակերպել էր սիմֆոնիկ երաժշտության մի շարք փառատոներ («Աշխարհը և մենք», «Արամ Խաչատրյան-90», «Եղեռնից մինչև անկախություն...»), «Հոգևոր երաժշտության ժամ» համերգաշարը և այլն:

Նա պարզևատրվել է Ավստրիայի նախագահի սահմանած ոսկե մեդալով, բազմաթիվ պետական շքանշաններով, մրցանակներով: Արժանացել է Իրանի «Հոմայուն», 1978թ.՝ Հայ եկեղեցու «Սուրբ Սահակ-Սուրբ Մեսրոպ» շքանշանների:

Եվ ահա անվանի կոմպոզիտորը որոշել էր իրագործել աննախադեպ մի գործ, առաքելություն՝ հանուն մայր հայրենիքում ապրող հայրենակիցների, որոնք ամոքման ու հուսադրման կարիք ունեին: «Մշակույթը,- ըստ մատերոյի,- մի հզոր միջոց էր, որի օգնությամբ ոչ միայն հնարավոր էր փարատել մարդկանց վերքերը: Այն կարող էր դառնալ նաև ժողովրդի ստեղծագործական մտքին ուժ ու եռանդ հաղորդող մի աղբյուր, որը հնարավոր կդարձներ երկրաշարժից ավերված ու վիրավոր գյուղերի ու քաղաքների վերականգնումը: Այս սևեռուն միտքը, հոգու մեջ ընկած այս լույսը հանգիստ չէին տալիս Ճգնավորյան արվեստագետին ու անընդհատ լուսավորում էին նրա միտքն ու էությունը» [1, էջ 70]:

Հիրավի, ուխտագնացությունը դարձավ համաժողովրդական, որին միացան Հայաստանի գյուղերից ու քաղաքներից ավելի քան մեկ միլիոն մարդ: Նրանց նվիրատվության շնորհիվ հավաքվեց մոտ 15 000 000 ռուբլի: Եվ չնայած ռուբլու հետագա արժեզրկմանը, գումարը ծառայեց իր նպատակին [1, էջ 70]: Համընդհանուր ցնծությու-

նը աներևակայելի խանդավառություն էր առաջացրել: Շիրակի մշակույթի նվիրյալ Հասմիկ Կիրակոսյանի բնորոշմամբ. «Ազգավեր երկրաշարժից հայոց հողը տնքաց, ազգավեր երկրաշարժը մեզ մեծ ցավեր բերեց հիմնահատակ ավերելով Հայաստանի ծաղիկը՝ Գյումրին...: Բանաստեղծության ու երգի, աշուղական սիրապարար զեղումների ու գեղանկարչության մեծերի քաղաքում արվեստի օջախներն էլ խոնարհվեցին՝ տխրություն ու վիշտ պատճառելով արվեստն իր հանապազօրյա հացի հետ նույն սեղանին դնող գյումրեցուն: Ոգու տաճարի կործանումը պակաս եղերական ու ցավալի չէր ...

Ու Ձեր օգնությունը եկավ: Ձենք ուզում Ձեզ զարմացնել մեր զարմացումով ու հիացումով, չենք ուզում երախտագիտության բազմիցս ասված ու ծեծված խոսքեր մտմտալ: Պարզապես ուզում ենք անկեղծ հպարտությամբ ու երջանիկ զգացմամբ ասել՝ չիներ Ձեր ոգեկոչ ուխտագնացությունը, Ձեր անպարփակ աջակցությունը, մենք կկորցնեինք մեր հոգու հանգրվանները: Դրանք այսօր նոր կյանք ստացան Ձեր շնորհիվ» [1, էջ 71]:

Գյումրու Արվեստների ակադեմիան հաստատվելու էր Հայաստանի Կոմունիստական կուսակցության Լենինականի քաղաքային կոմիտեի շենքում, որը աղետի հարվածներից հետո լուրջ վերանորոգման կարիք ուներ: Մատերոյի ջանքերին արձագանքեց նաև Հայկական բարեգործական ընդհանուր միությունը, անձամբ Լուիզ Սիմոն Մանուկյանը, որը 1996թ. օգոստոսի 19-ին Անկախության հրապարակը հեղեղած երախտապարտ գյումրեցիների ողջույնների ներքո հայտարարեց Գյումրու Արվեստների ակադեմիայի հանդիսավոր բացումը: Այստեղ հանգրվանեցին Երևանի արվեստների բուհերի՝ Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի և Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղերը:

«Ամեն ոք, ով անցնում է Արվեստների ակադեմիայի շենքի կողքով, չի կարող չհիշել, որ այն ստեղծվել է Լ.Ճգնավորյանի ջանքերով: Նաև՝ իմ, քանի որ ես ամեն ինչ արեցի Գյումրիում արվեստների պրոֆեսիոնալ կրթության ձևավորման համար: Մի քանի տարվա տառապանքն ու չարչարանքի վարձն այս հրաշալի ուսումնական հաստա-

տությունն էր, որի կազմի մեջ մտան կոնսերվատորիայի, թատրոնի և կինոյի ինստիտուտի և գեղարվեստի ակադեմիայի մասնաճյուղերը: Այդ բուհերն իրենց մեծ ներդրումն ունեն քաղաքի մշակութային կյանքում, նրանց շրջանավարտները գալիս են հարստացնելու ձևավորված ավանդույթները» [2, էջ 88]: Կառույցի մասնագիտական-տեխնիկական հագեցվածության և համապատասխանության գործում մեծ էին քաղաքային իշխանությունների, նվիրյալ անհատների, մասնավորապես՝ Կառլեն Համբարձումյանի, Հասմիկ Կիրակոսյանի կազմակերպչական անձնուրաց ջանքերը:

Այդպիսով, իրականություն դարձավ շիրակցիների բաղձալի իղձերից մեկը՝ երաժշտական բարձրագույն կրթօջախ ունենալու և պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը տարածաշրջանում զարգացնելու վերաբերյալ: Մեծ Կոմիտասի անունը կրող բուհի մասնաճյուղի հիմնումը պատասխանատվության ու պատրաստակամության վիթխարի ջանքեր էին պահանջում:

Բացառիկ էր մայր բուհի հանրային, հատկապես պրոֆեսորադասախոսական կազմի մասնագիտական և մարդկային ջերմ աջակցությունը՝ հիմնականում Լենինականի Ք.Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանում աշխատանքային կենսափորձ ձեռք բերած մասնագետների, ինչպես նաև մի քանի սկսնակ երաժիշտների շրջանում բուհական գիտամանկավարժական, գիտամեթոդական և երաժշտատեսական կարևոր հիմնադրույթների և ակադեմիական կրթության կարևոր բաղկացուցիչների համակարգման գործում: Բացառիկ արժեքավոր էր համակարգող-խորհրդատու, ԵՊԿ պրոռեկտոր Ստեփան Սուքիասյանի դերը նորաստեղծ բուհի ձևավորման և դասընթացների բնահուն ընթացքն ապահովելու, վարպետության դասեր ու խորհրդատվություններ կազմակերպելու, գիտամեթոդական հանգամանալի աշխատանքներ կատարելու գործում:

ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի առաջին տնօրեն Ստեփան Խաչատրյանին հաջողվեց ձևավորել այն կենսական միջավայրը, որտեղ սերտ մասնագիտական առնչությունների մեջ էին պրոֆեսիոնալ երաժիշտները: Հիմնավորվեցին մասնաճյուղի զարգացման առաջնահերթությունները, ուժեղ և թույլ կողմերը, հեռանկարային ծրագրերը:

Բուհի կառուցվածքը, բնականաբար, ընդգրկում էր ԵՊԿ բոլոր ամբիոնների տեղային ստորաբաժանումները, որոնք համագործակցում էին միմյանց հետ:

Դաշնամուրային ամբիոնը ձևավորեցին հմուտ մասնագետներ Ադա Սանոյանը, Նելլի Գյոզալյանը (ամբիոնի վարիչ), Անահիտ Մանվելյանը: Շուտով նրանց շարքերը համալրեցին նաև Յողիկ Մխիթարյանը, Տիգրան Հովհաննիսյանը, Գայանե Թումանյանը, Լարիսա Ալեքսանյանը, Սուսաննա Ավետիսյանը, Մարիա Կարապետյանը, Աշոտ Մանուկյանը, Մարինե Խաչատրյանը, Մարիամ Մխիթարյան-Մարգարյանը, Մարգարիտա Ղուկասյանը:

Լարային ամբիոնը կամերայինի հետ համատեղ հիմնադրեցին ավտահար Սամվել Ադամյանը (ամբիոնի վարիչ), թավջութակահար Տիգրան Ադամյանը, հետո նրանց միացավ նաև Երվանդ Վարոսյանը, որը նաև դիրիժորի մասնագիտացում ստացավ:

Փողային ամբիոնում սկսեցին դասավանդել շեփորահար Արտուշ Գևորգյանը (ամբիոնի վարիչ), տրոմբոնահար Ռաֆիկ Գևորգյանը, ապա նաև՝ կլարնետահարներ Աշոտ Պապիկյանը և Արտուշ Զատիկյանը:

Ամենամեծ՝ վոկալ-տեսական ամբիոնում աշխատում էին երաժշտագետներ Ռիտա Աղայանը (ամբիոնի վարիչ), Նինա Հայրապետյանը, Վարդգես Ադամյանը, Հասմիկ Ափինյանը, Հասմիկ Ստեփանյանը (Հարությունյանը), Նվարդ Եղոյանը, Աննա Կուզմինան, խմբավարներ՝ Ռոբերտ Մլքեյանը, Սիլվա Վարդանյանը, Ջեմմա Քաղցրիկյանը, կոմպոզիտոր Տիգրան Ղուկասյանը, սոպրանո Կարինե Մկրտչյանը, դուդուկահար Կարապետ Շաբոյանը, քանոնահարուհի Անահիտ Վալեսյանը, ապա նաև՝ Մարինե Ասատրյանը, երգիչ Գևորգ Նորոյանը:

Նորաստեղծ բուհի ղեկավարությունն անմիջապես ձեռնամուխ եղավ ընդունվող կադրերի մասնագիտական պատրաստվածության բարձրացման աշխատանքներին: Այդ նպատակով բուհում կազմակերպվեց հատուկ մասնագիտացված երաժշտական դպրոց, որի հիման վրա հետագայում ձևավորվեց մանկավարժական պրակտիկային ամբիոնը (ամբիոնի վարիչ՝ Մարինե Խաչատրյան): Դպրոցի կայացման գործում նշանակալի ավանդ ներդրեցին դասախոսներ

Ա.Գևորգյանը (փողային գործիքներ), Ա.Պապիկյանը (փողային գործիքներ), Ե.Վարոսյանը (լարային գործիքներ), Ս.Վարդանյանը (խմբավար), Ա.Ալանսկյանը, Ա.Մանվելյանը, Մ.Խաչատրյանը, Ս.Ավետիսյանը, Գ.Թումանյանը (դաշնակահարներ), Կ.Մկրտչյանը (վոկալ), Ն.Եղոյանը, Հ.Հարությունյանը (երաժշտագետներ): Հատուկ մշակված ծրագրային և մեթոդական աշխատաքները ուղեկցվում էին հետաքրքիր համերգային ելույթներով:

Կազմակերպվեցին նաև ուշագրավ հանդիպումներ նշանավոր երաժիշտների հետ, որոնք անջնջելի հետք թողեցին բուհում սովորողների հուշերում: Այդպիսի բացառիկ հանդիպում կայացավ 1998թ. հոկտեմբերին՝ համբավավոր «Մոսկվայի վիրտուոզներ» կամերային նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար և դիրիժոր Վ.Սպիվակովի հետ:

Մատենոտյի այցելությունը մեծ իրադարձություն էր ոչ միայն բուհի, այլև քաղաքի մշակութային կյանքում: Նա ձեռնունայն չէր եկել և սիրով բուհին նվիրեց երկու ջութակ, ինչպես նաև հիմք դրեց բուհի և **Վ.Սպիվակովի միջազգային բարեգործական ֆոնդի** միջև, ինչի շնորհիվ գյումրեցի տաղանդավոր երաժիշտները հնարավորություն ունեցան այցելելու Մոսկվա և մասնակցելու ֆոնդի կամակերպած բոլոր միջոցառումներին:

2001-2003թթ. ԵՊԿ ԳՄ տնօրեն աշխատեց Լյուդմիլա Մելիքյանը, իսկ 2003-2018թթ.՝ Կարինե Ավդալյանը:

Այս տարիներին բուհի դասախոսական կազմը համալրվեց երիտասարդ մասնագետներով, որոնցից շատերը բուհի շրջանավարտներն էին: Նրանց թվում էին դաշնակահարներ Նարինե Այվազյանը, Հասմիկ Զաքարյանը, Լիանա Գրիգորյանը, Անի Ասատրյանը, Դիանա Խաչատրյանը, Աննա Թամիրոսյանը, վոկալիստներ՝ Մերի Մկրտչյանը, Նազան Ղազարյանը, Սերգո Զաքարյանը, ֆլեյտահար Վահան Զայիմցյանը, ջութակահար Մերուժան Գևորգյանը, կիթառահար Արթուր Նազարյանը:

Բուհի շրջանավարտները համալրեցին նաև քաղաքում գործող նվագախմբերը՝ Գյումրու պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը, Գյումրու ժողովրդական գործիքների պետական նվագախումբը և Գյում-

րու **ԳՈՀԱՐ** սիմֆոնիկ նվագախումբն ու երգչախումբը: Նրանցից շատերն անցան մանկավարժական աշխատանքի Գյումրու և Շիրակի մարզի, ՀՀ տարբեր համայնքներում, ինչպես նաև արտերկրում:

Բուհի դասախոսական կազմի տքնաջան և նվիրյալ աշխատանքի շնորհիվ հնարավոր դարձան իրականացնել ծրագրեր և միջոցառումներ, որոնք նպաստելու էին հաստատության զարգացման մեջ միջազգային կապերի ամրապնդմանն ինչպես կատարողական, գիտամանկավարժական, այնպես էլ գիտական ու կրթական ոլորտներում: 2006 թվականից բուհում անցկացվեցին հանրապետական, իսկ 2008-2018թթ. միջազգային փառատոներ ու գիտաժողովներ, որոնց ձևաչափերը շարունակ փոփոխվում էին, սակայն նպատակը նույնն էր. դուրս գալ միջազգային լայն ասպարեզ և ապահովել մասնաճյուղի լիարժեք ու դինամիկ զարգացումը: **Վերածնունդ** միջազգային մրցույթ-փառատոնը իր շուրջը համախմբեց բազմաթիվ նշանավոր երաժիշտ-կատարողների, որոնք սիրով գալիս էին Գյումրի և մի քանի օր բացառիկ հնարավորություն էին ստեղծում սկսնակ կատարողներին վերապատրաստվելու, կարևոր դասեր ստանալու և ըստ արժանվույն գնահատվելու նրանց կողմից: Այս կազմակերպչական բարդ աշխատանքներն իրականացնելու համար Կ.Ավդալյանին մեծապես օգնել են բուհի դասախոսներ Ռիտա Աղայանը, Անահիտ Մանվելյանը, Սամվել Ադամյանը, Վահագն Հովհաննիսյանը, Մարինե Խաչատրյանը, Արտուշ Գևորգյանը, Սիլվա Վարդանյանը և այլք:

Մրցույթ-փառատոնի շրջանակներում անցկացվում էին նաև **Մշակույթների երկխոսություն** խորագիրը կրող միջազգային գիտաժողովներ, որոնց սիրով մասնակցում էին ինչպես ԵՊԿ, ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի, այնպես էլ աշխարհի տարբեր գիտական կրթական հաստատություններից ժամանած գիտնականներ:

Գիտական այս նստաշրջանների համակարգման գործում կարևոր դեր կատարեցին երաժշտագետներ Հասմիկ Ափինյանը, արվեստագիտության թեկնածու Հասմիկ Հարությունյանը, Աննա Կուզմինան, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Սվետլանա Սարգսյանը: Գիտաժողովին ներկայացված գիտական զեկուցումներն հրապարակվեցին գիտական հոդվածների ժողովածուներում:

2006-2011թթ. բուհում հրատակվեց «Արվեստ և ժամանակ. հայացք Գյումրուց» գիտամշակութային պարբերականը, որտեղ բազմապիսի խորագրերի ներքո հրատարակվեցին գիտական հոդվածներ՝ արծարծելով հայ և համաշխարհային երաժշտական մշակույթի, կերպարվեստի, թատրոնի և արվեստի այլ ոլորտների ավանդական և արդի հիմնախնդիրների հարցեր ու խնդիրներ:

Այս տարիների բուռն իրադարձությունները, սակայն, բուհի ղեկավարության կողմից դիտարկվելով որպես զարգացման ռազմավարական քայլեր, ցավոք, չբերեցին ցանկալի արդյունքների՝ ետին պլան մղելով բուհի կրթական և գիտամեթոդական չափորոշիչները:

Արդյունքում՝ 22-ամյա բուհում աշխատում էին ընդամենը երկու արվեստագիտության թեկնածու, երկու դոցենտ և մեկ պրոֆեսոր:

Այս բախտորոշ պահին ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի հանրույթը բացառիկ կարևոր աջակցություն ստացավ ԵՊԿ ղեկավարության, հատկապես ռեկտոր, պրոֆեսոր Սոնա Հովհաննիսյանի կողմից, որը հստակ դիրքորոշում հայտնեց այն մասին, որ մասնաճյուղը՝ հավատարիմ իր առաքելությանը, կարևոր դերակատարում ունի Հայաստանի սոցիալապես ամենաձանր իրավիճակում գտնվող Շիրակի մարզի կրթամշակութային կյանքում՝ զարգացման նոր հեռանկարով:

Ձեռնարկվեցին երկու բուհերի սերտ համագործակցության արդիականացման ռազմավարական քայլեր. Գյումրու մասնաճյուղը ներկայացվեց ԵՊԿ գիտխորհրդում, ընդգրկվեց միջազգային համագործակցության և շարժունության ընդլայնմանն ուղղված Էրազմուս Բուստ ծրագրի աշխատանքներում: Հայաստանյան բուհերի միջազգայնացման և մարկետինգը խթանող նախագծի շրջանակներում, հունիսի 24-29-ը Իսպանիայի Տարագոնա քաղաքում կայացած միջազգային գրասենյակների կարողությունների զարգացմանը և բուհերի միջազգայնացման խթանմանը նվիրված վերապատրաստման աշխատանքների ոլորտ ընդգրկվեց նաև ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղը:

Բուհի զարգացման գիտամեթոդական և կրթական բարեփոխումների տարբեր ոլորտներում լուրջ աջակցություն ցուցաբերեցին ԵՊԿ ուսումնական գծով պրոռեկտոր Արամ Հովհաննիսյանը, գիտական գծով պրոռեկտոր Ծովինար Մովսիսյանը, կրթության որակի գծով պրոռեկ-

տոր Նարինե Ավետիսյանը, ուսումնական մասի վարիչ Նոնա Ոսկանյանը, պրոֆեսոր Դավիթ Ղազարյանը, դոցենտ Արթուր Ավանեսովը: ԵՊԿ ռեկտորի գործուն աջակցությամբ լուծումներ տրվեցին մասնաճյուղի շենքի ջեռուցման համակարգի խնդիրներին, քննարկվեցին մասնաճյուղի հիմնական միջոցների, հատկապես երաժշտական գործիքների վերանորոգման և նորերի ձեռքբերման գործուն քայլերը:

ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի տնօրեն, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Հասմիկ Հարությունյանը նախաձեռնեց փոխադարձ այցեր, համերգներ, բանախոսություններ, գիտաժողովներ և վարպետության դասեր: Հստակվեցին այն առաջնահերթությունները, որոնք հույժ կարևոր էին ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի զարգացման ռազմավարական ծրագրերում:

Առաջնային քայլերից մեկը **դասախոսների մասնագիտական որակի բարձրացմանն ուղղված ինտենսիվ աշխատանքների կազմակերպումն էր:** Պետք էր հետևողականորեն իրականացնել ուսումնամեթոդական քննարկումներ, բազմաբնույթ սեմինարներ՝ նվիրված երաժշտամանկավարժական, երաժշտատեսական արդի հիմնախնդիրներին, գործնական ձեռքբերումներին: Սերտ կապերի հաստատումը ԵՊԿ բոլոր ամբիոնների հետ այդ աշխատանքների արդյունավետության գրավականն էր: Իբրև չափանմուշ օրինակ՝ նշենք 2019թ. մարտին ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղում ԵՊԿ կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի անցկացրած սեմինարը, որտեղ արծարծվեցին ուսումնամեթոդական նոր ծրագրային դրույթները և ներկայացվեցին դրանց հիման վրա կատարված հետաքրքիր աշխատանքները:

Հետևողական աշխատանքներ իրականացվեցին նաև բուհի դասախոսների գիտական պոտենցիալը զարգացնելու ուղղությամբ: **Բուհ և գիտություն** հույժ արդիական կապը հաստատելու նպատակով անչափ արդյունավետ եղավ ԵՊԿ ԳՄ-ի համագործակցությունը մայր բուհի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի հետ:

Մասնաճյուղի դասախոսները և ուսանողները գործուն մասնակցություն են ունեցել ԵՊԿ բոլոր գիտական նստաշրջաններին: Գյում-

րիում ևս կազմակերպվեցին միջազգային գիտաժողովներ: 2022թ. ապրիլի 30-ին ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղում կայացավ գիտաժողով՝ նվիրված վաստակաշատ երաժշտագետ մանկավարժ, ՀԽՍՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մարգարիտ Հարությունյանի ծննդյան 100-ամյակին:

2022թ. նոյեմբերի 12-13-ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղում տեղի ունեցավ միջազգային գիտաժողով՝ «Ափինյանական ընթերցումներ. ավանդական երաժշտության արդի հիմնախնդիրները» խորագրով:

Գիտաժողովի կազմակերպիչներն էին ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնը և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղը: Գիտաժողովը, որն անցկացվում էր ի հիշատակ երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Հասմիկ Ափինյանի, այս տարի նվիրված էր ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի հիմնադրման 25-ամյակին:

Այդպիսով, ջանքեր գործադրվեցին մասնաճյուղի դասախոսների գիտական կոչումների շնորհման գործընթացն ակտիվացնելու ուղղությամբ: Այսօր բուհն ունի երկու պրոֆեսոր և շուրջ 20 դոցենտ:

Բուհում կրթության որակի բարձրացման մյուս կարևոր գրավականը **ուսանողների հիմնարար գիտելիքների և ուսումնառության նկատմամբ բարձր պահանջներին և ակտիվացումն էր:** Անհատական մոտեցումը և արդյունավետ աշխատանքային ռեժիմը դառնալու էին յուրաքանչյուր ուսանողի կարողությունների պոտենցիալը ճիշտ օգտագործելու, մասնագիտական հմտությունները արդյունավետ զարգացնելու միջոցներ: ԵՊԿ-ի նոր չափորոշիչների բաղադրիչներով իրականացված գնահատման համակարգի կիրառումը ևս նպաստեց ուսանողի գիտելիքների գնահատման որակի բարձրացմանն ու կատարելագործմանը:

Այս հարցում կարևորագույն դերակատարում ունեցավ նաև բուհի **ուսանողական խորհուրդը**, որի աշխատանքային գործունեության հիմնական ուղղությունները նպաստեցին սովորողների մասնագիտական գիտելիքների աճին ու դրանց կյանքի կոչմանը: Ուսանո-

ղական համերգաշարերի անցկացումը լավագույն խթան հանդիսացան ապագա երաժիշտ-կատարողի ուսումնառությունը կոնսերվատորիայում առավել նպատակասլաց դարձնելու գործում: Այսպես, 2019թ. գարնանն ու աշնանը ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի ուսանողական խորհրդի կողմից Գյումրու շուրջ 20 հանրակրթական դպրոցներում ու գյուղական համայնքներում Կոմիտասի 150-ամյակին նվիրված համերգաշարեր անցկացվեցին: Այդ համերգաշարերը լավագույնս ծառայեցին նաև ԵՊԿ ուսանողների, ինչպես նաև Շիրակի մարզի և հանրապետության այլ երաժշտական կրթօջախների հետ սերտ համագործակցության նպատակին: Սա նաև ռազմավարական քայլ էր՝ **բուհի հեղինակությունը բարձրացնելու, ապագա ուսանողներին համախմբելու, նրանց մասնագիտական ճիշտ կողմնորոշում տալու գործում:** Աստիճանաբար սերտացան հարաբերություններն ու համագործակցությունը Գյումրու և ՀՀ երաժշտական մյուս կրթօջախների հետ՝ փոխադարձ կրթական ծրագրերի, համատեղ համերգների, փառատոների, մրցույթների անցկացմամբ: Դրան մեծապես նպաստեցին նաև բուհում նախապատրաստական դասընթացների կազմակերպումը:

Բուհի **մրցույթների և համերգների կազմակերպման բաժնում** ծրագրվեցին ինչպես ներբուհական կամերային անսամբլների տարբեր խմբերի ելույթներ, այնպես էլ համագործակցություն պետական երաժշտախմբերի հետ, այդ թվում՝ Գյումրու պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Գյումրու ժողովրդական նվագարանների պետական նվագախմբի հետ: ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղում կազմավորվեցին կամերային նվագախումբ (դիրիժոր՝ Արմեն Կարճյան) և երգչախումբ (խմբավար՝ Արփինե Մանուկյան):

2021թ. Գյումրու տարբեր համերգային դահլիճներում ու կրթօջախներում ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի դասախոսների և ուսանողների կողմից կազմակերպվեցին մեծ համերգաշարեր՝ նվիրված Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հիմնադրման 100-ամյակին: Բուհի կամերային նվագախմբի մենակատարները հանդես եկան Ա.Սպենիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնի բեմում կայացած հորեյանական համերգային

ծրագրում: Իսկ 2022թ. կայացած շուրջ երեք տասնյակ համերգներ՝ նվիրված ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի հիմնադրման 25-ամյակին:

Համերգային բազմազան ծրագրեր իրականացնելու համար ընտրվեցին քաղաքային տարբեր դահլիճներ: Այս նպատակով համագործակցության հուշագրեր ստորագրվեցին Գյումրու մի քանի կազմակերպությունների հետ, որոնց թվում էին՝ Տեխնոլոգիական կենտրոնը, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի Շիրակի Թեմի Հայորդյաց տունը, «Օլիմպիա» մարզամշակութային կենտրոնը, Մարիամ և Երանուհի Ասլամազյանների տուն-թանգարանը: Կարևորագույն պայմանավորվածություն է ձեռք բերվել «Թումո» ստեղծարար տեխնոլոգիաների կենտրոնի Գյումրու մասնաճյուղի հետ՝ համագործակցության հուշագիր ստորագրելու համար: Նշենք, որ Թումո կենտրոնը գտնվում է Ալեքսանդրապոլի Ժողովրդական տան շենքում, որի դահլիճում 1912թ. օգոստոսի 4-ին առաջին անգամ բեմադրվեց Ա.Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան: Դա հնարավորություն կընձեռնի ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի վոկալ բաժնին՝ օպերային դասարան ձևավորելու և դահլիճում օպերային ներկայացումներ բեմադրելու համար:

ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղը ջանում է դառնալ Գյումրու և Շիրակի տարածաշրջանի մշակութային կյանքի ինքնատիպ կենտրոն և հատկապես պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման գործընթացի առաջատար:

ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի զարգացման ռազմավարական ծրագրերում առանձնահատուկ նշանակություն է տրվում **հեռակա ուսումնառության** բարեփոխումներին, հատկապես նկատի առնելով նրա բացառիկ տեղը հանրապետությունում: Ինդիվիդուալ ուսումնառության հնարավորությունների ճիշտ մատուցումն ու կազմակերպումն է: Այսպես, հեռակա բաժինը հնարավորություն է ընձեռում՝

ա. աշխատանքային փորձ ունեցող երաժիշտներին խորացնելու իրենց մասնագիտական գիտելիքները,

բ. սովորողին զարգացնելու անհատական երաժշտական ունակությունները՝ նոր մասնագիտական կարողությունների ձեռքբերմամբ,

գ. բուհին միջազգային ասպարեզ դուրս գալու և զարգացնելու այդ ոլորտում ունեցած ձեռքբերումները:

Հեռակա բաժնի առկայությունը նաև նպաստեց սերտացնելու մասնաճյուղի և մայր բուհի կապերը՝ մասնագիտական դասարաններում ընդգրկելով վաստակաշատ երաժիշտ-մանկավարժների, որոնց թվում էին պրոֆեսորներ Ա.Գուրգենովը, Ի.Յավրյանը, Ռ.Թանդիլյանը, Ս.Քեչեկը, Բ.Վարդանյանը, Հ.Սմբատյանը, Գ.Սմբատյանը, Ա.Հարությունյանը, Վ.Հարությունյանը, Վ.Պեպանյանը, երաժշտագետներ՝ Ա.Բարսամյանը, Ա.Սարյանը, Ա.Փահլևանյանը, Ս.Սարգսյանը, Ն.Ավետիսյանը և այլք: Բուհում հաճախակի դարձան նրանց այցելությունները, վարպետության դասերը, դասարանական համերգները, սեմինարները:

ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղում կրթության որակի բարձրացմանն իր նպաստն է բերում **Կարիերայի կենտրոնը**, որը զբաղվում է բուհի շրջանավարտների և ուսանողների զբաղվածության խնդիրներով՝ կարիերայի ռեսուրսների խիստ նպատակային ուղղորդմամբ: Կենտրոնի հիմնական նպատակն է նպաստել աշխատաշուկայում ԵՊԿ ԳՄ ուսանողների և շրջանավարտների մրցունակության զարգացմանը, շրջանավարտների և բուհի միջև մշտական կապի ամրապնդմանն ու համագործակցության զարգացմանը, բուհի առջև առաջադրված խնդիրների լուծմանը:

Այս ուղղությամբ կազմակերպվող աշխատանքները առավել արդյունավետ դարձնելու համար Շիրակի մարզի գյուղական այն համայնքներում, որտեղ չկան երաժշտական կրթօջախներ, փորձ է կատարվում երաժշտական կրթության գործը կազմակերպելու հանրակրթական դպրոցում՝ տվյալ համայնքի տաղանդավոր երեխաների բացահայտման և նրանց երաժշտական ընդունակությունների զարգացման համար: Սա միաժամանակ նպաստելու է գյուղական համայնքի մշակութային կյանքի զարգացմանը:

ԵԶՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Այսօր երաժշտական բարձրագույն կրթության չափորոշիչների համակարգը ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղում դիտվում է շարունակական արդիականացման գործընթացի մեջ՝ միջազգային փորձի և պահանջների հստակ նկատառումներով: Դրանք նպաստելու են բուհի զարգացման գործընթացին:

Համոզված ենք՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղը կարող է դառնալ Հայաստանի Հանրապետության մրցունակ բուհերից մեկը, մայր բուհի՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի զարգացմանը համաքայլ:

Գրականություն

1. Սարիբեկյան Լ. *Նոր սկիզբ*: «Արվեստ և ժամանակ. հայացք Գյումրուց»: N 1: Գյումրի: 2006:
2. Կիրակոսյան Հ. *Անմոռուկներ*: Երևան: «Դպիր»: 2007:

References

1. L. Saribekyan. A new beginning [*Nor skizb*]. “Art and time. a view from Gyumri”. No. 1. Gyumri. 2006. (in Armenian).
2. Kirakosyan H. Unforgettables [*Anmorrुकner*]. Yerevan: “Dpir“. 2007. (in Armenian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Հասմիկ Հարությունյան Հայկի, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու
մասնաճյուղ
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: hasmik.har@mail.ru, **orcid**: 0000-0001-7756-4240

Information about the author

Hasmik Harutyunyan Hayk, PhD of Arts, Associate professor
Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas
Republik of Armenia
E-mail: hasmik.har@mail.ru, **orcid**: 0000-0001-7756-4240

Информация об авторе

Асмик Гайковна Арутюнян, Кандидат искусствоведения, доцент
Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,
Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им.
Комитаса
Республика Армения
E-mail: aksanamuna@mail.ru, **orcid**: 0000-0001-7756-4240

**ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ ՏԵՍԻԼԸ ՀԱՅ
ՇԱՐԱԿԱՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**
**(«Գովեա, Երուսաղէմ» ճաշու շարականների և
Հանգստյան կարգի
«Ի վերին Երուսաղէմ» շարականի օրինակով)**

Աննա Արևշատյան
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ
Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Հայոց պատարագը, ժամակարգությունը, ննջեցյալների հիշատակի արարողությունը և Շարակնոցի մի շարք կանոններ սկսել են ձևավորվել են դեռևս IV-V դարերում: Իրենց երկերում հայ շարականագիրները լայնորեն օգտվել են Հին Կտակարանի հայտնի դրվագներին և դեմքերին առնչվող տարբեր հղումներից և զուգահեռներից: Հոգվածը նվիրված է Երուսաղեմի տեսիլքին վերաբերող հայ հիմներգության նմուշներին: Մեթոդներ և նյութեր. Պատմաքննադատական մեթոդով դիտարկվում են հայ շարականագիրների ստեղծագործությունները: Վերլուծություն. Երուսաղեմի՝ որպես Աստծո քաղաքի տեսիլքը, որը մարմնավորում է Տիրոջ փառքը, առկա է բազմաթիվ շարականներում: Սակայն առաջին հերթին պետք է նշել Պատարագի ընթացքում կատարվող «Գովեա, Երուսաղէմ» ճաշու օրհներգերը: Մատենագրական աղբյուրների և շարականագիրների միջնադարյան ցուցակների համաձայն, կանոնական տեքստը թարգմանել է Հովհաննես Մանդակունի կաթողիկոսը (V դար): Երուսաղեմի տեսիլքի մեկ այլ, վախճանաբանական կողմը (էսխատոլոգիական հիպոստագիսը) ներկայացված է Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսի (XI դար) ննջեցելոց կարգի «Ի վերին Երուսաղէմ» շարականում: Արդյունքներ. Երուսաղե-

մի տեսիլքի երկու հիպոստագիսները՝ սուրբ քաղաքի պատկերները, հայ շարականերգության մեջ արտացոլված են քրիստոնյա եկեղեցու՝ արեոպագիտյան գեղագիտությունից սերող գեղարվեստական արտահայտչականությամբ և միջնադարյան աշխարհայացքի աստվածաբանական հասկացություններին համապատասխան՝ պարարտ նյութ ընձեռելով այլ՝ թե՛ ինքնուրույն օրհներգական ավանդույթների, և թե՛ համեմատական ուսումնասիրությունների համար:

Բանալի բառեր՝ Երուսաղեմ, տեսիլ, շարական, կանոն, հիպոստագիս, երաժշտական բաղադրիչ

**THE VISION OF JERUSALEM IN THE ARMENIAN
HYMNOGRAPHY**

**(Chants of midday for the Mass «Praise, Jerusalem» and
chant from the Canon of the «To the higher Jerusalem»)**

Anna Arevshatyan
Yerevan State Conservatory after Komitas
Institute of Art NAS RA
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The Armenian Liturgy, the Hours service, the ceremony of commemoration of the dead and many other liturgical canons were formed already in the IV-V centuries, immediately after the creation of the Armenian alphabet and in close connection with biblical notions and patristic exegetical literature. The article is devoted to samples of Armenian hymnography dedicated to the vision of Jerusalem. Methods and materials: The Armenian sharakans are considered by the historical-critical method. Analysis: The vision of Jerusalem as the city of God, embodying the glory of the Lord, is present in Mass hymns «Praise, Jerusalem» performed during the Liturgy. According to the medieval sources, the canon-

ical text was translated by Catholicos Hovhan Mandakuni (V century). A different, eschatological hypostasis of the vision of Jerusalem is presented in the chant «To the Higher Jerusalem» from the canon of the dead, belonging to Catholicos Petros Getadarts (XI century). *Results:* The two hypostases of the vision of Jerusalem, the image of the Holy city, are reflected in the Armenian hymnography with artistic expressiveness and in accordance with the theological concepts of medieval mentality, presenting fertile material for both independent and comparative study of other hymnographical traditions.

Key words: *Jerusalem, vision, Chant, Canon, Hypostasis, Musical component*

ВИДЕНИЕ ИЕРУСАЛИМА В АРМЯНСКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ДУХОВНОМ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВЕ:

Цикл песней литургии «Славься, Иерусалим» и
песнь из канона усопших «В вышний Иерусалим»

Анна Аревшатян

Ереванская государственная консерватория им. Комитаса
Институт искусств НАН РА
Республика Армения

Аннотация

Введение: Армянская Литургия, Служба часов, обряд поминовения усопших и многие другие литургические каноны сложились уже в IV–V веках, сразу после создания армянского алфавита в тесной связи с библейскими представлениями и святоотеческой экзегетической литературой. В своих произведениях армянские гимнографы широко использовали разнообразные аллюзии и параллели из Ветхого Завета. Статья посвящена образцам армянской гимнографии, которые относятся к видению Иерусалима. *Методы и материалы:* Историко-кри-

тическим методом рассмотрены армянские шараканы. *Анализ:* Видение Иерусалима как града Божия, воплощающего славу Господню, присутствует в литургических гимнах на обедню «Славься, Иерусалим». Согласно традиции, канонический текст был переведен католиком Ованом Мандакуни (V век). Иная, эсхатологическая ипостась видения Иерусалима представлена в шаракане «В вышний Иерусалим» из канона усопших, принадлежащего католику Петросу Гетадарцу (XI в.). *Результаты:* Две ипостаси видения Иерусалима, образа святого города отражены в армянской гимнографии с художественной выразительностью и в соответствии с богословскими представлениями средневековой ментальности, представляя благодатный материал как для самостоятельного, так и для сравнительного изучения других гимнографических традиций.

Ключевые слова: *Иерусалим, видение, гимн, канон, ипостась, музыкальная составляющая*

ՆԱԽԱԲԱՆ. Հայ հոգևոր երգարվեստը արևելյան քրիստոնեական երգաստեղծության հնագույն ճյուղերից է: Հայոց պատարագը, ժամակարգությունը, ննջեցյալների հիշատակի արարողությունը և Շարակնոցի մի շարք կանոններ սկսել են ձևավորվել դեռևս 4-րդ դարում: Այսպես, օրինակ, Հանգստյան կարգը ըստ շարականագիրների միջնադարյան ցուցակներից առավել հին՝ Սարգիս Երեցի (ԺԳ դ.) կազմած ցուցակի տեղեկության, վերագրվում է Ներսես Մեծ կաթողիկոսին, որտեղ պարզորոշ ասված է. «Զհանգստեանն սուրբ Ներսէս Պարթէնն ասաց»: [4, էջ LXV—LXVI] Հայոց գրերի ստեղծումից անմիջապես հետո, առաջին իսկ ինքնուրույն հոգևոր երգերում՝ կցորդներում, ցայտունորեն դրսևորվել է կերպարային-բովանդակային մի համակարգ, որը սերտորեն կապված էր աստվածաշնչյան պատկերացումների և հայրաբանական մեկնողական գրականության հետ: Իրենց երկերում հայ շարականագիրները լայնորեն օգտվել են Հին Կտակարանի հայտնի դրվագներին և դեմքերին առնչվող տարբեր հղումներից ու զուգահեռներից:

Վերլուծություն. Երուսաղեմի՝ որպես Աստծո քաղաքի տեսիլը, որը մարմնավորում է Տիրոջ փառքը, առկա է բազմաթիվ շարականներում: Սակայն առաջին հերթին պետք է նշել Պատարագի ընթացքում կատարվող «Գովեա, Երուսաղեմ» ճաշու օրհներգերը: Մատենագրական աղբյուրների և շարականագիրների միջնադարյան ցուցակների համաձայն՝ կանոնական տեքստը թարգմանել է Հովհաննես Մանդակունի կաթողիկոսը (5-րդ դարի երկրորդ կես), որը, ներկայացնելով սուրբ թարգմանիչների աշակերտների կրտսեր սերունդը, եղել է Ոսկե դարի կարկառուն շարականագիրներից մեկը: Նրան են ընծայվում (բացի ճաշու «Գովեա»-ներից) մի շարք հին կանոնների երգասացությունները, այսինքն՝ մինչև կաթողիկոս Ներսես Շնորհալի Դ. Կլայեցու (XII դ.) բարենորոգչական և շարականերգական ծավալուն գործունեությունը ստեղծված շարականները: Հովհան Մանդակունու գրչի արգասիքն են համարվում Աստվածամոր փոխման առաջին օրվա, Վարդավառի առաջին օրվա, Մարգարեից հին, Վարդապետաց հին և Առաքելոց հին մինչև «Մեղաք ամենայնի» շարականը կանոնների երգերը [1, էջ LXV]: Ամենայն հավանականությամբ, Հովհաննես Մանդակունի կաթողիկոսը հեղինակել է «Գովեա»-ների երաժշտական բաղադրիչի գոնե մի մասը, գուցե՛ն՝ զգալի մասը: Այս երգերն ունեն հանդիսավոր տոնական բնույթ, ինչը լիովին համապատասխանում է աստվածաշնչյան բնագրի օրհնաբանական բովանդակությանը, որտեղ Երուսաղեմի փառքը նույնացվում է Քրիստոսի Հարության խորհրդին:

*Գովեա Երուսաղեմ զՏէր:
Յարեա Քրիստոս ի մեռելոց. այլևուիա:
Եկայք ժողովուրդք. երգեցէք Տեառն՝ այլևուիա:
Փառք Հօր եւ Որդոյ եւ Հոգոյն Սրբոյ
այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից, ամէն:
Յարուցելոյն ի մեռելոց այլևուիա,
որ զաշխարհս լուսատրեաց, այլևուիա:*

«Գովեա»-ներից շատերը աչքի են ընկնում ձայնեղանակային ինքնօրինակ հորինվածքով: Տվյալ երգասացությունները երգվում են բո-

լոր ձայնեղանակներում, ունենալով նաև իրենց սկսվածքները [4, էջ 7-10]: Սակայն առավել հաճախ են հնչում Աձ և Ակ ձայնեղանակներում ծավալվող «Գովեա»-ները, որոնց բնորոշ ելևէջային կազմը, դարձվածքները, շարականագիր-հեղինակներին հնարավորություն էին ընձեռում լավագույնս արտահայտելու «Գովեա, Երուսաղեմ» ճաշու շարականներին հատուկ վերամբարձ, հանդիսավոր բնույթը: Խոսքը կիսահանգածնում և վերջնամասում հայտնվող b-a-gis-b-a դարձվածքի մասին է, որը, որոշակի ինտոնացիոն լարվածություն ստեղծելով, նպաստում է նաև տվյալ ձայնեղանակում հնչյունավորվող «Գովեա»-ի փառաբանական տրամադրության ընդգծմանը:

«Գովեա, Երուսաղեմ զՏէր»

Չափաօր - ԱՁ - 1

Ա. Գով - եա ե - րու - սա - ղե - մ ը - զ - Տէր. Յա - ր - եա

Քրի - ս - տո - - - - - ս ի մե -

ռե - - - - լո - ց, ա - լե - - - - լու - իա:

Չափաօր - ԱՁ - 2

Գով - եա ե - րու - սա - ղեմ ըզ - Տէր. Նո - րա - ցու - ցե - ք

զօրհ - եա - թիւն Յա - րու - ցե - լոյն ի մե - ռե - լոց:

Երուսաղեմի տեսիլի մեկ այլ՝ վախճանաբանական կողմը (Էսխատողիական հիպոստագիսը) ներկայացված է Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսի (11-րդ դար) ննջեցելոց կարգի «Ի վերին Երուսաղեմ» շարականում:

Շարականի մեղեդին մռայլ է, նրա մեղեդին, որը, աշխարհիկ ամեն ինչից վերացարկված՝ ճգնավորական տրամադրություններով է տոգորված, կարծես ուղղված է վերին ոլորտները՝ դեպի երկնքի Ար-

քայությունը՝ արտացոլելով վերին աշխարհի խորհրդապաշտական էությունը:

Շարականի գրական բնագիրը հետևյալն է.

Ի Վերինն Երուսաղէմ ի բնակարանս հրեշտակաց.

Ուր Ենովք եւ Եղիաս կան ծերացեալ

Աղանակերայ, ի դրախտին եղեմական՝ պայծառացեալ արժանապէս.

Ողորմած Տէր, ողորմեա հոգւոցն մեր ննջեցելոց:

Այստեղ հիշատակված են հինկտակարանային Ենովք և Եղիաս մարգարեները, որոնք դրախտում գտել են իրենց հանգիստը՝ հրեշտակների բնակարանը հանդիսացող Վերին Երուսաղեմում: Սա մի իմաստային զուգահեռ է հինկտակարանային կերպարների հետ, աստվածաշնչական նյութի գրական-բանաստեղծական մշակման մի հնարանք, որը ցայտունորեն դրսևորվել էր հատկապես Ստեփանոս Սյունեցու (†735թ.) Հարության Ավագ օրհնությունների գրական բնագրերում:

Ի Վերինն Երուսաղէմ

Ի Վերինն Երուսաղէմ
 սա - ղեմ ի բնա - կա - րա -
 ղի - սա կան ծն - բա - ցեալ
 մա - կան պայ - ծա - ռա - ցեալ
 - նոս երեշ - տա - կաց ուր ե - նովք և ե
 ս - զալ - տա - կերայ ի դրախտին և զն
 սր - ժա - տա - պեա ռ - որբ - մած Տէր ռ
 ողբ - մաա հոգ - տ - ցն մեր նրն - չն - ցն - լոց:

Շարականը երգվում է Գկ՝ այսինքն՝ Երրորդ կողմ ձայնեղանակում, որը բնորոշվում է խորապես քնարական, թախծոտ նկարագրով: Այդ ձայնեղանակում են ծավալվում ննջեցելոց և այլ կարգերում զետեղված բազմաթիվ շարականներ, ինչպես, օրինակ, սբ. Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության «Անկանխմ առաջի Քո» կամ Հակոբ Սանահ-

նեցու (X-XI դդ.) «Յանսկզբնական ծոցոյ Հաւր» հուզական-աղերսական տրամադրություններով տոգորված շարականները: Ամեն տան կրկնակում ողորմություն է աղերսվում Բարձրալից ննջեցյալների հոգիների հանգստության համար:

Երգասացության վսեմ, վերացած մեղեդին պատկանում է ազգային շարականերգության դասական օրինակներին, այսինքն՝ ծնունդ է այն ժամանակաշրջանի, երբ ազգային օրհներգությունը, հագեցած նախորդ շրջանի՝ V-IX դարերի հեղինակների մշակած ելևէջային և կշռությային առանձնահատկություններով, թևակոխել էր մի նոր փուլ, որը հանձնեց Անիի թագավորության շրջանի շարականագիրների՝ Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսի, Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունու, Դանիել Երաժշտի, Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի նախապատրաստեց կիլիկյան Հայաստանի շարականագիրների ստեղծագործության մեջ իրականացրած նոր որակական թռիչքը: Դա հավասարապես վերաբերում է ինչպես «յորդոր», «չափաւոր» և «միջակ», այնպես էլ՝ «ճանր» և «յոյժ ճանր» շարժումով (տեմպով) երգվող վանկային, ներվանկային և ծորերգային տիպի երգասացություններին:

Շարականի հեղինակը՝ Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսը (կաթողիկոս՝ 1019-ից, †1054), հանգստյան կարգի մի շարք այլ երգերի հեղինակ է: Համարվում է, որ այդ երգերը, որոնց գերակշռող մասը ներթափանցված է ապաշխարական զգացումներով և զղջական ապրումներով, Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսը հորինել է կյանքի վերջին տարիներին՝ Անիի անկումից հետո Կոստանդնուպոլսում կալանքի տակ եղած ժամանակ, երբ խորապես գիտակցել է իր արարքի ողբերգական հետևանքները և անդառնալիությունը հայոց պետականության և Բագրատունիների թագավորության փառավոր մայրաքաղաքի կորստյան գործում: Ինչպես ավանդում են շարականագիրների միջնադարյան ցուցակները, Պետրոս կաթողիկոսը հեղինակել է նաև մի շարք այլ կանոններում զետեղված երգասացություններ: Դրանցից թերևս ամենահայտնին Ավարայրի հերոսամարտում ընկած սրբոց Վարդանանց հիշատակին նվիրված «Արիացեալք առ հակառակալն» Դկ ստեղի ձայնեղանակում երգվող և մեներգի համար նախատեսված՝ կոնտրաստային ենթամասերից բաղկացած բազմամաս ծորերգային ծավալուն շարականն է [2, էջ 50-60]:

ԵՋՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Դիտարկվող շարականներն առկա են նաև բազմաձայն մշակված տարբերակներով, որոնք լայնորեն կատարվում և հնչում են ինչպես եկեղեցում՝ Պատարագի ժամանակ, այնպես էլ՝ եկեղեցուց դուրս, ասենք՝ թաղման արարողության ընթացքում, նաև՝ համերգային բեմահարթակներից: «Գովեա, Երուսաղէմ»-ը հայտնի է մեծն Կոմիտասի բազմաձայն մշակումով [3, էջ 96; 4], իսկ «Ի Վերին Երուսաղէմ»-ը հնչում է դաշնակահար և երգեհոնահար Լևոն Աբրահամյանի մշակմամբ. մշակում, որը շատ հոգեհարազատ է կոմիտասյան մշակումներին:

Երուսաղէմի տեսիլքի երկու հիպոստագիսները՝ սուրբ քաղաքի պատկերները, հայ շարականերգության մեջ արտացոլված են քրիստոնյա եկեղեցու՝ արեոպագիտյան գեղագիտությունից սերող գեղարվեստական արտահայտչականությամբ և միջնադարյան աշխարհայացքի աստվածաբանական հասկացություններին համապատասխան՝ պարարտ նյութ ընձեռելով այլ՝ թե՛ ինքնուրույն օրհներգական ավանդույթների, և թե՛ համեմատական ուսումնասիրությունների համար:

Գրականություն

1. Անասյան Հ. Հայկական մատենագիտություն: Հ. Ա: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.: 1959: XLV+1128 էջ:
2. Արևշատյան Ա. Անիի երաժշտական մշակույթը: Երևան: «Գիտություն»: 2014: 204 էջ:
3. Կոմիտաս Երկերի ժողովածու: Հ. 7: Երևան: «Անահիտ»: 1997: 190 էջ:
4. Ճաշու շարականներ Հայաստանեայց Առաքելական ս. Եկեղեցու: Կազմ. Ա. Պապայան: Երևան: «Անահիտ»: 2006: 220 էջ:

References

1. Anasyan A. Armenian bibliography, [Haykakan matenagitutyun]. Vol. 1. Yerevan. NAS ASSR. XLV+1128 p. (In Armenian).

2. Arevshatyan A. The musical culture of Ani, [Anii yerazhshtakan mshakuyty]. Yerevan. "Gitutyun". 2014. 204 p. (In Armenian).

3. Komitas The Complete works, [Yerkeri zhoghovatsu], Yerevan. "Anahit". 1997. 190 p. (In Armenian).

4. Chants of Midday from Armenian Apostolic St. Church, [Chashu sharakanner Hayastaneayts' Arrakelakan s. yekeghetswoy]. Edited by A. Papayan. Yerevan. "Anahit". 2006. 220 p. (In Armenian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Աննա Արևշատյան Սենի, Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ,
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: anna_arevshatyan@hotmail.com, **Orcid**: 0000-0001-7578-8275

Information about the author

Anna Arevshatyan Sen, Doctor of Arts, Professor
Yerevan State Conservatory after Komitas,
Institute of Art NAS RA, Republik of Armenia
E-mail: anna_arevshatyan@hotmail.com, **Orcid**: 0000-0001-7578-8275

Информация об авторе

Анна Сеновна Аревшатян, доктор искусствоведения, профессор
Ереванская государственная консерватория им. Комитаса,
Институт искусств НАН РА,
Республика Армения
E-mail: anna_arevshatyan@hotmail.com, **Orcid**: 0000-0001-7578-8275

ԹՈՒՐՔԱԼԵԶՈՒ ՀԱՅ ԱՇՈՒՂՆԵՐԻ ԱՐՎԵՍԸ ՈՐՊԵՍ ՊԱՏՄԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՖԵՆՈՄԵՆ

Լիլիթ Երնջակյան
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ,
Հայաստանի Հանրապետություն

ՆԱԽԱԲԱՆ. Հոդվածը նվիրված է թուրքալեզու հայ աշուղների ստեղծագործության պատմամշակութային հիմքերի պարզաբանման և արժևորման հարցերին: Աշուղական արվեստն այն բնագավառներից է, որի բազմազան դրսևորումները չեն արժանացել լուրջ ուսումնասիրության, հատկապես նշված կտրվածքով: Մեթոդներ և նյութեր. Պատմահամեմատական մեթոդով իրականացված գիտական, փաստագրական նյութերի և երաժշտաբանաստեղծական տեքստերի քննությունը լույս է սփռում բազմալեզու հայ աշուղների մասնագիտական և ազգային ինքնության դրսևորումների, լեզվական կողմնորոշումների, ժանրային և ոճական նախասիրությունների վրա, որոնք ձևավորվել են բազմազգ Օսմանյան կայսրության սոցիալ-քաղաքական բարդ համատեքստում: Վերլուծություն. Դիտարկվել են թուրքալեզու հայ աշուղների բազմաթիվ երգեր, որոնցում առկա օտարալեզվությունն ու միջլեզվական փոխառությունները, նպաստելով նրանց արվեստի ճանաչմանն ու տարածմանը, խթանել են նաև ազգային, հայրենասիրական, կրոնական թեմաների արտացոլումը՝ որպես ինքնության հայտերի: Արդյունքներ. Տրվում է հայ աշուղների բազմալեզու ստեղծագործության ճշմարիտ գնահատականը: Մշակութային այս ֆենոմենը յուրօրինակ ընդգծում է հայ երաժշտարվեստի կարևոր դերը համաարևելյան աշուղական ավանդույթում:

Բանալի բառեր՝ թուրքալեզու հայ աշուղ, Օսմանյան կայսրություն, Արևմտյան Հայաստան, բազմալեզվություն, ինքնություն, երաժշտաբանաստեղծական տեքստ, մշակութային ֆենոմեն

THE ART OF TURKISH-SPEAKING ARMENIAN ASHUGH AS HISTORICAL CULTURAL PHENOMENON

Lilit Yernjakyan
Institute of Arts of the NAS of the Republic of Armenia,
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article is devoted to the study and evaluation of the historical cultural foundations of Turkish-speaking Armenian ashughs' creative work. **Methods and materials:** Consideration of scientific and documentary materials and musical poetic texts sheds light on the manifestation of professional and national identity, linguistic orientations, genre and stylistic preferences of the multilingual Armenian ashughs in the complex socio-political context of the multinational Ottoman Empire. **Analysis:** The Armenian bards living in different centers of the Near and Middle East drew their material from Armenian reality; they were knowledgeable in national music, treated Christian themes in their moral-religious songs, though they used common metrical forms composing in the Persian, Georgian and Turkish languages. **Results:** Foreign and interlingual borrowings, present in the songs of Armenian ashughs, contributed to the recognition and dissemination of their art as well as stimulated the reflection of national religious themes as manifestations of identity. A true assessment of this cultural phenomenon emphasizes the important role of Armenian musical art in the all-eastern ashugh tradition.

Key words: Turkish-speaking ashugh, Ottoman Empire, Western Armenia, multilingualism, identity, musical and poetic text, cultural phenomenon

ИСКУССТВО ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ АРМЯНСКИХ АШУГОВ

Лилит Ернджакян

Институт Искусств НАН Республики Армения,
Республика Армения

Аннотация

Введение: Статья посвящена изучению и оценке историко-культурных основ творчества тюркоязычных армянских ашугов. Искусство ашугов та сфера, разносторонние проявления которой до сих пор не были предметом серьезного исследования, особенно в избранном аспекте. **Методы и материалы:** Посредством историко-сравнительного метода рассмотрены научно-документальные материалы и музыкально-поэтические тексты, которые выявляют особенности профессионального и национального самосознания, языковых ориентаций, жанровых и музыкально-стилистических предпочтений многоязычных армянских ашугов в сложном общественно-политическом контексте многонациональной Османской империи. **Анализ:** Проанализированы многочисленные песенные произведения тюркоязычных армянских ашугов, проживающих в разных центрах Ближнего и Среднего Востока. Они черпали свой материал из армянской действительности, обращались к христианским темам, хотя пользовались восточными метрическими формами, сочиняли на персидском, грузинском и турецком языках. **Результаты:** Иноязычные и межъязыковые заимствования в песнях армянских ашугов способствовали признанию и распространению их творчества, а также восприятию национально-религиозной тематики как проявление идентичности. Правильная оценка этого культурного феномена подчеркивает важную роль армянского музыкального искусства в общевосточной ашугской традиции.

Ключевые слова: тюркоязычные армянские ашуги, Османская империя, Западная Армения, многоязычность, идентичность, музыкально-поэтический текст, культурный феномен

ՆԱԽԱԲԱՆ. Նախքան որևէ մշակութային ֆենոմեն ներկայացնելը և դրան առնչվող խնդիրների առանձնացումն անհրաժեշտ է ըմբռնել տվյալ երևույթի նշանակությունն ու կշիռը ազգային ավանդույթում, պատկերացնել ձևավորման ժամանակաշրջանը, նախապայմաններն ու հիմքերը ժամանակի համատեքստում, ինչպես նաև հարաբերել համանման երևույթներին:

Թե՛ հայկական, թե՛ թուրքական իրականության մեջ որևէ երևույթ այդքան բացասական, ժխտողական վերաբերմունք չի ձևավորել, որքան հայ աշուղների բազմալեզու ստեղծագործությունը: Անկասկած, համեմատական երաժշտագիտության խնդիրների բարդություններից մեկն էլ այն է, որ ցանկացած մշակութային ազդեցության հիմնավորում բացասական, երբեմն էլ վիրավորական երանգներով է ընկալվում տվյալ ազգի ինքնության խոսույթում: Խնդիրը հազարապատիկ բարդանում է հայ-թուրքական հարաբերությունների քննական համատեքստում:

Աշուղական արվեստն այն բնագավառներից է, որի բազմազան դրսևորումները չեն արժանացել լուրջ ուսումնասիրության, հատկապես նշված կտրվածքով: Այս հարցում վճռորոշ են եղել պատմաքաղաքական հանգամանքները, եղեռնական իրադարձությունները և Մեծ եղեռնին հաջորդող բացասական մտայնության պայմաններում հայ երաժշտագետների ավագ սերնդի ներկայացուցիչների քննադատական վերաբերմունքը տվյալ ֆենոմենի նկատմամբ:

Խնդրո առարկա երևույթի ձևավորման և գոյատևման ընթացքն իր զուգահեռներն ունի հատկապես Օսմանյան կայսրության օյկումենայում, որտեղ մշակութային ազդեցությունների ոլորտները որոշարկվել են լեզվի և գուցե ավելի՝ այբուբենների տարածման, կիրառության կամ սահմանափակումների միջոցով: Այդպես են ստեղծվել հայատառ թուրքերենը, երբայրեն-թուրքերենը, կիրիլիկ-թուրքերենը, հունատառ թուրքերենը, տարածքից դուրս այժամիսհոն՝ արաբատառ իսպաներենը, որ, ըստ մասնագետների, տվյալ այբուբենը կամ լեզու օգտագործողների ինքնությանը հավելյալ տարրեր և արժեք է հաղորդում, ինչպես նաև հաստատում նրանց փոխադարձ ճանաչումն ու ընդունումը: Սա չափազանց կարևոր դրույթ է, որ նախ և առաջ

վկայում է տվյալ ազգի ներկայությունը, ազդեցությունն ու համարումը կայսրության տարածքում [1, էջ 10-12]: Այն է՝ հակասություններով, տարածայնություններով, էթնոմշակութային փաստարկներով և տեսություններով ձևավորված դրական կամ բացասական վերաբերմունքն օտարալեզու հայ աշուղների նկատմամբ՝ իր բոլոր շարժառիթներով հանդերձ, մեզ իրավունք չի տալիս անտեսելու մի ֆենոմեն, որի գոյությունն ուղղակիորեն առնչվում է Արևմտյան Հայաստանի, Օսմանյան կայսրության, Կովկասի ու Պարսկաստանի մշակույթի պատմությանն ու միջմշակութային աղբյուրներին:

Վերլուծություն. Էթնոերաժշտագիտական աշխատանքներում տարածաշրջանի աշուղական արվեստի սկզբնավորման հիմքերում, դասական շրջանում՝ 16-18-րդ դդ. թուրքական ավանդույթն է ճանաչվում և թուրքալեզու այլազգի աշուղների ստեղծագործությունը դիտվում է թուրքականի համատեքստում, որպես փոխառություն:

Թուրքալեզու հայ աշուղները գրել են հայատառ թուրքերենով, հայերեն-թուրքերեն խառը լեզվով, հայերենով և թուրքերենով: Ինչ չափանիշներով կարելի է մոտենալ այս երևույթին, որի անտեսումը նշանակում է ընդունել թուրքական դիսկուրսը:

Թուրքալեզու և հայատառ թուրքերենով գրված մամուլի քանակը, հրատարակված գրքերը, հանդեսները, ժողովածուները, որ վերաբերում են բժշկությանը, փիլիսոփայությանը, վիպերգությանը, թատրոնին, կրոնին, երաժշտական մշակույթի այլևայլ բնագավառներին, ապշեցնում են իրենց ընդգրկումով: Տպագիր աղբյուրների քանակը հազարից ավել է: Դրանք նախատեսված են եղել մայրենի լեզուն կորցրած և բռնի թրքախոս դարձած հայ ժողովրդի տարբեր հատվածներում և շերտերում վառ պահել ազգային ինքնությունն ու կրոնական զգացմունքները, իրազեկել պատմամշակութային ավանդույթներին, մասնակիցը դարձնել քաղաքական իրադարձություններին և նպաստել արվեստի և գրականության անընդմեջ զարգացմանը: Այս հունով է 16-17-րդ դարերում Օսմանյան կայսրության տարածքում սկզբնավորվել և զարգացել թուրքալեզու ու բազմալեզու հայ աշուղների ստեղծագործությունը, որն իր ծավալով ու նշանակությամբ ա-

ռանձնանում է պարսկալեզու կամ վրացախոս աշուղների արվեստից: Շուրջ 4-5 դարերի ընթացքում՝ մինչև 20-րդ դարի առաջին տասնամյակները, մինչև Եղեռնը, նույնիսկ դրանից հետո էլ թուրքալեզու հայ աշուղները ստեղծագործել են Թուրքիայում, Հայաստանում, Ադրբեջանում, Վրաստանում: Նրանք մեզ ժառանգություն են թողել հազարավոր երգեր ու խաղեր՝ ամփոփված ձեռագիր թե տպագիր ժողովածուներում, որոնք պահվում են Մատենադարանի, ԳԱԹ-ի, Սփյուռքի և արտասահմանյան Հայագիտական կենտրոնների՝ Վենետիկ, Վիեննա, Երուսաղեմ, Փարիզ, ինչպես նաև թուրքական գրադարաններում և արխիվներում: Այս նյութերի չափազանց փոքր մասն է արժանացել հայ գրականագետների, գրողների և հետազոտողների ուշադրությանը (Ստ.Կուրտիկյան, Օնիկ Եգանյան, Տրդատ Եպիսկոպոս Պալյան, Արշակ Ալպոյաջյան, Արշակ Չոպանյան, Գարեգին Լևոնյան և այլք) [1]:

Մինչդեռ թուրք գրականագետներն ու պատմաբանները թուրքալեզու հայ աշուղների երկերը վերլուծել և դրանք որպես դավանափոխ բեքթաշի կամ ալևի աղանդին հարող հեղինակների գործեր ներկայացրել են թուրքական մամուլում, գիտական հրապարակումներում, իսկ երևույթն ամբողջությամբ բնութագրել՝ «մշակույթի գողեր»:

Հալիդե Էդիբը գրում է, որ Յուսուֆ Աքշուրան հայտարարել է, որ Կոմիտասը մեծ վնաս է պատճառել թուրքերին՝ յուրացնելով նրանց մշակույթը, երաժշտությունն ու երգը: Այսօրինակ նենգափոխումներին հաջորդող ժխտողական դիսկուրսի ձևավորման, հաստատման և օտարալեզու հրապարակումներում շրջանառվելու և զարգացնելու առիթներից է եղել Ա.Չոպանյանի 1906 թ. Փարիզում տպագրված «Les Trouvers Armenien» հոդվածը:

Թուրք բանասեր Ֆուադ Բյուրյույուն՝ աշուղական ավանդույթի գիտական հետազոտության հիմնադիրներից մեկը, ոչ միայն ժխտում, այլև ամբողջապես թուրքացնում է հայ աշուղական արվեստը: Հանրապետության ստեղծման նախաշեմին՝ 1922 թվականին, անդրադառնալով Չոպանյանի հոդվածին նա հրապարակում է իր «Թուրք գրականության ազդեցությունը հայ գրականության վրա» (The Influence of Turkish Literature on Armenian Literature) հանրահայտ հոդ-

վածը, որ լայն արձագանք է ստացել [1, էջ 4]: «...Ակնհայտ է,- գրում է հեղինակը,- որ թուրքական աշուղական գրականությունը, որի ակունքները սերում են նախախլամական շրջանից, երբեք հայկական կամ քրիստոնեական ազդեցության տակ չի եղել... Բոլոր թուրքալեզու հայ աշուղները ակնինքն են եղել, և նրանց թուրքերեն երգերը գրված են թուրքական ներշնչանքով և ճաշակով...Նույնիսկ նրանց անունն ու երաժշտական գործիքը թուրքերից են փոխառնված...» [14, էջ 268]: Այս ազգայնական, էթնոցենտրիկ լեզուն գնահատվել է որպես ժամանակի ոգու բնութագրական արտահայտություն [14, էջ 49-52]: Ասենք, որ ի տարբերություն թուրքերի, որոնք սազ են գործածել, հայ աշուղները հիմնականում նվագել են քամանչա, թառ, քեմանի, թամբուր, սանթուր: Ինչ վերաբերում է արաբերեն աշղը-աշուղ եզրին, ապա այն որդեգրել են արևելյան տարբեր, այդ թվում և թուրք ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժիշտ-բանաստեղծները: Մեծ մասամբ լինելով հայ Առաքելական եկեղեցու հետևորդներ՝ հայ աշուղներից միայն ոմանք են հարել Անատոլիայում տարածված Ալևի-Բեքթաշի աղանդին, ավելի հաճախ իրենց երգերում միավորելով քրիստոնեության և ավիզմի տարրերը [1, էջ 22-25]: Իսլամի շիա աղանդի հետևորդների (որի ճյուղերից մեկն է ավիզմը) ծիսական արարողակարգում երաժշտության դերն ու ունկնդրումը պայմանավորված է սուֆիական աստվածաբանական դրոյթներով: [11, էջ 316-328] Սուֆիների ուսմունքը մեծ ազդեցություն է գործել Արևելքի բանաստեղծների և նրանց ստեղծագործությամբ միջնորդավորված՝ աշուղական արվեստի, հատկապես Անատոլիայի թուրքալեզու աշուղների ստեղծագործության վրա: Երաժշտությունը ներշնչանքի աղբյուր է ճշմարիտ հավատացյալի համար, որով նա հաղորդակցվում է սիրեցյալի՝ Աստծո (Յարի) հետ: Մարդկային և աստվածային՝ հավերժական սիրո երկակի մեկնաբանությունը, Յարի և Աստծո նույնացումը, բրդազգեստ՝ սուֆի դառնալն ու վանքերը շրջելը աշուղական արվեստի ավանդական մոտիվներից են. այս իմացաբանական շերտի առկայությունը հայ աշուղների երկերում չի ենթադրում տվյալ աղանդի հետևորդ լինելը, ինչպես հայտարարում է Քյոփրյույուն: Հայ աշուղների խաղերում սուֆիական միստիցիզմի խորհրդանշական պատկերները իմաստաբանական փոխակերպումների են ենթարկվել:

Հարցադրումներն իրենց նախապատմությունն ունեն Օսմանյան կայսրության վերջին շրջանում ձևավորվող մշակութային քաղաքականության հիմունքներում և շարունակությունը՝ հատկապես անցյալ դարավերջից աշխուժացած ազգային ինքնության նոր ընկալումների և նոր չափանիշների քննարկումներում՝ դարձյալ կենտրոնացած Անատոլիայի երաժշտական մշակույթի վրա: Շոշափվում են նաև թուրքական արխիվներում ամբարված ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված երգարվեստի հազարավոր նմուշների խեղաթյուրված ճակատագրի հարցերը [9]: Թուրքական հանրապետության առաջին տասնամյակներում այդ հիմունքների հետագա զարգացմանը նվիրված օտարալեզու գրականությունը բավական ծավալուն է: Ընդհանուր դիտարկումների անհրաժեշտությունը պայմանավորված է այդ քաղաքականության և ազգային փոքրամասնությունների երաժշտական գործունեության նկատմամբ կիրառած դաժան գրաքննության փոխկապակցված բնույթով [9]:

Չնայած կայսրության ժառանգությունը բազմաշերտ էր, տարբեր մշակույթների կոնգլոմերատ, գաղափարախոսական մակարդակում չէին խրախուսվում էթնիկ-ռասսայական դասդասումները, և ավանդական դասական երաժշտությունը ձևավորվում էր ընդհանուր մշակութային իրականության պայմաններում: Այդ բազմազգ և բազմամշակույթ կառույցն անշուշտ նպաստել է տարբեր ազգերի բազմալեզվությանը, հայատառ և հունատառ թուրքերեն գրականության և նոտագրության նոր համակարգերով գրառված կանոնական երաժշտական նվագացանկի ձևավորմանը՝ խթանելով դրանց բուռն հրատարակչական աշխատանքները: Այդ կառույցի ոչ թուրք կամ ոչ մահմեդական համայնքների երաժիշտները եղել են դրա լիիրավ կրողներն ու ստեղծողները: Իրավիճակը սրվել է կայսրության փլուզման և Հանրապետության ստեղծման միջև ընկած ժամանակափուլում՝ թուրքական նոր ինքնության որոնումների և հաստատման գործընթացում:

Ըստ թուրք հասարակագետ Ջիյա Գյոքալփի թուրքական երաժշտության ապագան՝ ժամանակակից արևմտյան քաղաքակրթության և թուրք ժողովրդի ավանդական մշակույթի միաձուլվածքը պետք է լինի «...արևելյան երաժշտությունը ոչ միայն թույլ և անառողջ է, այլև

անկարևոր թուրք ժողովրդի համար: Միակ առողջ տարրը Անատոլիայի ժողովրդական երաժշտությունն է, որ բավարարում է թուրք ժողովրդի գեղագիտական ճաշակը ու չի հակասում ազգային ինքնությանը» [12, էջ 197-205]:

Այսպես կոչված, «ժխտողական» դիսկուրսին հակադրվող փաստագրական նյութերից ու հետազոտությունների արդյունքում կատարված եզրակացություններից առանձնապես ուշագրավ են Ե. Պոպեսկու-Ջուդեթսի՝ օսմանյան շրջանի երաժշտատեսական ձեռագրերի լավագույն մասնագետներից մեկի դիտարկումները բազմալեզու հայ աշուղների և հայատառ թուրքերենի վերաբերյալ. «Մեկ այբուբենի փոխարինումը մեկ ուրիշով ընդգծում է երկու մշակույթների համատեղ արտահայտության նպատակը՝ նպաստելով դրանց միջև եղած նմանությունների իրազեկմանը հայ ազգային փոքրամասնությանը: Այն արտացոլում է նաև արևմտահայերի ջանքերը՝ ուղղված ազգային գրի ու լեզվի ավանդույթի և գրագիտության պահպանմանը Օսմանյան տիրապետության ներքո» [10, էջ 12]:

Լեզվական զուգահեռներով, տարբեր այբուբենների գրաֆիկական արտահայտչաձևերով ստեղծված երկերն իրենց համարժեքներն ունեն Միջին Արևելքի գրական ավանդույթներում: Անատոլիայի և Անդրկովկասի երաժշտաբանաստեղծական արվեստում կայունացած այս երևույթը մեծապես իմաստավորված է հունական և հայկական միջավայրերում [10, էջ 12]: Որպես լեզվաոճական ու երաժշտամտաձողական ինքնատիպ սկզբունք՝ այն ստեղծագործական ինքնարտահայտման մեծ հնարավորություններ է ընձեռել մասնավորապես հայ-թուրքական և հայ-վրացական աշուղական կազմավորումների ներկայացուցիչներին՝ դառնալով միջմշակութային շփումների կարևոր գործոններից մեկը: Հայտնի է նաև, որ հայ աշուղներն ի զորու էին առանց որևէ դժվարության կատարելու միևնույն մեղեդին արևելյան տարբեր լեզուներով ու ոճով՝ հեշտորեն փոխելով լեզվամշակութային կողմը: Այս առումով հետաքրքիր են նաև չինացի հետազոտող, արևելյան լեզուների և գրականության գիտակ Սի Յանգի դիտարկումները՝ հայ աշուղների բազմալեզու ստեղծագործության, նրանց երգերում լայնորեն կիրառված հիբրիդային կամ այսպես կոչված «macaronic» ոճի կապակցությամբ [13, էջ 32]:

Ըստ արժանվույն կարևորելով Սայաթ-Նովայի եռալեզու ժառանգությունը մերձավորարևելյան, մասնավորապես Անդրկովկասի աշուղական ավանդույթում, գնահատելով նրան որպես իր ժամանակի ամենաակնառու արվեստագետի՝ հեղինակն անդրադառնում է նաև հայատառ թուրքերենով ստեղծված մեծածավալ աշուղական գրականության գիտաճանաչողական անվիճելի նշանակությանը: Հակադրվելով թուրք բանասեր Ֆ. Քյոփրյուլյուի վերոհիշյալ գրախոսականի անհիմն դրույթներին՝ նա երևույթը փաստարկում է որպես հայերի ներդրումներից մեկը թուրք գրականության մեջ: Ժամանակին այդ դրույթները հերքվել են արևելագետ-թուրքագետ Վ. Գորդլևսկու կողմից: [16, cc. 264-265; 17]:

Խայտաբղետ լեզվաոճի ամենացայտուն օրինակներից է Սայաթ-Նովայի քառալեզու խաղը, որ հավասարապես կարելի է առնչել աշուղի եռալեզու շարքերից յուրաքանչյուրին. 8 կիսատողից բաղկացած այս կառույցի I և III տողերը սկսվում են վրացերենով և վերջանում պարսկերենով, իսկ II և IV տողերը սկսվում են թուրքերենով և վերջանում հայերենով: Երգի հաջորդ չորս քառյակները գրված են համապատասխանաբար՝ վրացերենով, պարսկերենով, թուրքերենով և հայերենով [7, էջ 211, 83]:

*Էս ու մամիվիդա, բյուբին չի քյարդամ,
Վար գեթ, բոյնը բուրուգ, փանեն դուս արած.
Ճկվա ծավագեբինե, ազ շեշի նարդ ամ,
Դիվանա գագիրամ, բանեն դուս արած:*

*Քառյակի հայերեն թարգմանությունը հետևյալն է.
Էս ինչ էլավ ինձ հիդ, փես, ինչ իմ արի,
Դե վիզըր ծուռ, գնա, փանեն դուս արած.
Խիթըս փանով փրված լիղնուրթ իմ դադի,
Գժված ման իմ գալի, բանեն դուս արած:*

Այս հետաքրքիր օրինակը չինացի հեղինակը վերցրել է հայ գրականագետ, սայաթնովագետ Հ. Բախսինյանի աշխատությունից [2, էջ 186-187] և ներկայացրել անգլիացի հայագետ Չարլզ Դաուսեթի անգլերեն թարգմանության համադրումով [8, էջ 194-195]: Այս խա-

դը Սայաթ-Նովան ստեղծել է 1758 թվականին՝ Հերակլ II-ի արքունիքից հեռացվելուց մեկ տարի անց և արտահայտում է աշուղի խռովված հոգեվիճակը:

Ցավոք, մեզ չեն հասել Սայաթ-Նովայի և մյուս աշուղների թուրքերեն կամ վրացերեն խաղերի մեղեդիները, որոնք հնարավորություն կտային պատկերացում կազմելու երևույթի երաժշտական բնույթի մասին: Կարելի է միայն ենթադրել, նկատի ունենալով նաև հայերեն խաղերում շոայլորեն օգտագործված օտարալեզու բառերն ու արտահայտությունները, որ Թիֆլիսի բազմազգ միջավայրում բյուրեղացած սայաթնովյան անհատական երաժշտական լեզուն, նրա աշուղական ինքնության ամենահաստատուն նշանակիրն է՝ անկախ լեզվական փոխարկումներից:

Սայաթ-Նովայի և բազմաթիվ հայ աշուղների երաժշտաբանաստեղծական տեքստերում ամփոփված գեղագիտական պատկերացումների, բարոյաէթիկական նորմերի ընթերցման բանալին աշուղությունն է՝ իր ծածկագրված ու բացահայտ իրողություններով, կրոնա-ճիսական ու երաժշտական երևույթների փոխկապակցված բնույթով, նվազարանին ու փիր-ուստադ-վարպետ-ին կամ հովանավոր Սրբին վերագրվող գերբնական հատկություններով: Այդ բանալու օգնությամբ են բացատրվում նրանց ինքնության նրբությունները, թուրքերեն երգերում՝ քրիստոնեական ակնարկներն ու հարանշանակությունները, հայերեն տեքստերի «սուֆիզմները», «Շախաթայի» և «Իլա-հի» հոգևոր ժանրերի արձագանքները, օրինակ, Սայաթ-Նովայի երգերում: Վարպետ աշուղը հնչեցնում է շիա միստիցիզմի հովանավորի անունը՝ ընդգծելով իր իրազեկությունը սուֆիական պոեզիային, դրա հիմքում ընկած տիեզերական ու էթիկական ոլորտների հարաբերությանն ու ավանդական խորհրդանիշերին: [3, էջ 9-13] Դրանցում բացակայում են մահմեդական ավանդույթում ընդունված փառաբանական բանաձևերը՝ որպես տվյալ ժանրի բնութագրական հատկանիշ, սակայն շեշտված են տարբեր կրոնների և դավանաբանական հոսանքների նկատմամբ ունեցած հարգանքն ու տեղակայությունը: Տեղին է հիշել Կոմիտասի խոսքերը հայ աշուղների ստեղծագործական-բարոյական նկարագրի վերաբերյալ, որ կարելի է արտարկել թե՛

Սայաթ-Նովային, թե՛ մյուս բազմալեզու հեղինակներին. «...անոնք երգած են... պանդխտության սարսափը, ինչպես նաև ոչ ուրիշը անարգելու և ոչ ալ իր ազգն ուրանալու հորդորը» [6, էջ 15]: Այս տարողունակ ձևակերպման մեջ ընդգծված են և՛ հայ աշուղներին բնորոշ ազգային մոտիվի առկայությունը, և՛ նրանց հայրենասիրության ու ազգային ինքնության գիտակցությունը, և՛ օտարի արվեստը գնահատելու կարողությունը:

Ցավոք, հայ աշուղների բազմալեզվությունից բխող եզրահանգումները, որ հիմնված չեն երաժշտաբանաստեղծական տեքստերի քննության վրա, քաղաքական, մշակութային ազգայնական կողմնակալ տեսությունները սնող փաստարկներ են դարձել: Նրանց երկերում օգտագործված միջլեզվական միտումներն ու անօրինակ բազմալեզվության երևույթը բացատրելի են նաև բազմէթնիկ միջավայրում հեշտորեն հարմարվելու և լեզվական խոչընդոտները հաղթահարելու առանձնահատուկ ունակությամբ:

Պատմաքաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված հայ աշուղական արվեստի սկզբնավորումը Մերձավոր Արևելքի և Կովկասի տարբեր մշակութային կենտրոններում, նպաստելով բազմալեզու ստեղծագործությանը, մեծապես խթանել է նաև հայ աշուղների երգերի հանրահռչակումն ու տարածումը: Առավել հետաքրքիր է, որ երևույթը նպաստել է նաև հայ աշուղական ինքնության պահպանմանը՝ զատորոշելով նրանց երաժշտաբանաստեղծական արվեստն ու առաքելությունն ընդհանուր արևելյան խառնարանում: Հայ աշուղների ինքնության հայտերն ու էթնիկ-կրոնական կողմնորոշումները ակնառու են նրանց երգերի թեմատիկ բովանդակային առանձնահատկություններում և ենթատեքստերում՝ քրիստոնեությանը, սուֆիզմին, իսլամին առնչվող մտքերում ու ակնարկներում: Օրինաչափ կերպով, հատկապես թուրքալեզու երգերում են հայ աշուղները շոշափում Ավետարանական մոտիվներն ու կրոնական, ազգային պատկանելության հարցերը: Գրավոր աղբյուրների համաձայն՝ Ջեյթունի հայ աշուղներն իրենց երաժշտաբանաստեղծական, հայրենասիրական դաստանները թուրքերեն են հորինել, որպեսզի թուրքերը հասկանան և համապատասխան եզրակացություններ անեն:[1, էջ 38] Ինչ

վերաբերում է հայ աշուղների բանաստեղծական խոսքի այլաբանություններին, սուֆիական միստիցիզմի խորհրդանշական պատկերների ու օտարալեզու ռճապատճենումներին, ապա դրանք հիմնականում տուրք են ավանդության՝ արևելյան և հայ քնարերգության մեջ կանոնականացած նմանակման, ակնարկի կամ պատասխանի (նազիրա) սկզբունքով:[5, էջ 147-149]

Աշուղական արվեստում ինքնությունը ենթադրում է նախ և առաջ բարդ և սինկրետիկ մասնագիտական ինքնություն՝ երգիչ, բանաստեղծ, գործիքահար, պատմող և հանկարծաբանող արվեստագետ: Աշուղական արվեստն ուղղված է կրոնական-էթնիկ ոչ-համասեռ լսարանին և աշուղի խնդիրը երաժշտական, լեզվամշակութային համալիրի այնպիսի տիրապետումն է, որը նրան հնարավորություն տար զարմացնելու բազմալեզու լսարանին: Աշուղական մրցույթը երաժշտաճիսական ու լեզվամշակութային գիտելիքի ցուցադրման լավագույն ասպարեզն է եղել, որտեղ աշուղի վարպետությունն ու հեղինակությունը արտագային չափանիշներով և միջազգային համբավով են որոշվել:

Այդպիսիք են եղել Մերձավոր ու Միջին Արևելքի տարբեր երկրներում ապրող ու ստեղծագործող հայ աշուղների տասնյակ սերունդներ, որոնց ինքնության խորհուրդն ու հավաստիքը միայն ազգային լեզուն չէ՝ ավանդական ազգային հարացույցի ամենաճանաչելի բաղադրիչը: Աշուղական արվեստի պարագայում լեզվական խնդիրների բացարձակացումը չի համապատասխանում աստվածային շնորհ ստացած, հոգևոր արժեքներով առաջնորդվող և բազմազգ լսարան ապշեցնող վարպետ-աշուղի բնութագրին:

17-19-րդ դարերում հայ-արևելյան՝ հայ-պարսկական, հայ-թուրքական և հայ-վրացական աշուղական դպրոցների ձևավորումը մասնագիտական հստակ պահանջներով և վարպետությունը հաստատող վկայագրերով, իր նմանակը չունեցող առանձնահատուկ իրողություն է Մերձավոր Արևելքի աշուղական արվեստում:[4, էջ 34-35]

Հայ երաժշտագետ Գարեգին Լևոնյանը՝ նոր ազգային աշուղական դպրոցի հիմնադիր, անվանի աշուղ Զիվանու որդին, ըստ ամենայնի, առաջինն է անդրադարձել աշուղական երեք խոշոր դպրոցների

խնդրին՝ տարբերելով նաև Երևանի, Ալեքսանդրապոլի, Էրզրումի, Ղարսի և այլ դպրոցներ: Կարծում ենք, թե «դպրոց» հասկացությունը, որ առնչվում է եվրոպական մշակույթին, շատ ավելի տարողունակ է, քան լեզվաաշխարհագրական սահմանները. տեղային բարբառային և մասամբ երաժշտական ֆոլկլորի ազդեցությամբ պայմանավորված առանձնահատկությունները «դպրոցի» հասկացություն և կարգավիճակ չեն ապահովում. դրանք հստակեցնում են աշուղների լեզվական կողմնորոշումների, ժանրային ու տաղաչափական որոշակի նախասիրությունների ավանդական տիրույթները: [3, էջ 17]

Հատկապես Կ. Պոլսի և Փոքր Ասիայի տարբեր քաղաքներում ապրող հայ երաժիշտներն ու աշուղները, հաճախ թաքցնելով իրենց ազգությունը, առավելագույնս նպաստել են Արևելքի դասական երաժշտության ավանդական երկացանկի կայացմանը: Այդ ցավոտ իրողությունը, որ խոր արմատներ ունի հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի առանձնահատկություններում՝ պայմանավորված իշխող տերությունների վարած քաղաքականությամբ, բռնի կրոնափոխությամբ և լեզվափոխությամբ, անդարձելի բացասական դեր է կատարել այդ երաժիշտների ստեղծագործության ազգային բնութագրի հարցերում:

Թուրքալեզու հայ աշուղներին նվիրված, վերը հիշատակված գրքում Խ.Ամիրյանը ներառել է շուրջ 50 հեղինակների հայատառ թուրքերեն երգերի տեքստերի թարգմանությունները՝ բնագրերի համադրությամբ: Սիրային, խոհախրատական, կրոնական-ծիսական, ազգային-հայրենասիրական և այլ թեմաներ արծարծող, տարբեր աշուղական տաղաչափական ձևերով (ղոշմա, սեմայի, վարսաղի, դաստան, իլահի և այլն) գրված երգերը չափազանց արժեքավոր նյութեր են, որ, ի շարք այլ աղբյուրների, հստակ պատկերացում են տալիս խնդրո առարկա օտարալեզվության կամ բազմալեզվության՝ որպես ինքնության դրսևորման, ազգային խնդիրների ու հույզերի արտացոլման և դրանց բարձրաձայնման հզոր միջոցներից մեկի մասին: Ընդհանուր ծանոթացումն իսկ այդ երգերին ի ցույց է դնում դրանց բովանդակային բազմաշերտությունը, հոգևոր-ծիսական մոտիվների ազգային ակունքներն ու կրոնական ինքնության գիտակցությունը:

Աշուղների ստեղծագործության հիմնական նյութն առնչվում է հայ իրականությանը. նրանք քաջատեղյակ են եղել ազգային երաժշտարվեստին, թեպետ առաջնորդվել են արևելյան տաղաչափության ընդհանուր օրենքներով և գերազանցապես գրել են պարսկերեն, թուրքերեն լեզուներով, մկրտվել օտար անուններով:

Երաժշտական ինքնության խնդիրները չեն սահմանափակվում զուտ երաժշտական տեքստերի վերլուծություններով, կառուցվածքային, ինտոնացիոն-ռիթմիկ առանձնահատկությունների քննությամբ: Դրանք սերտաճած են մշակութային քաղաքական խնդիրներին և ազգի ինքնաճանաչման համապատասխան ժամանակափուլում կերտվում, խմբագրվում և երևակայական ու պատմական հիմնավորումներով պաշտոնականացված դրոյթների տեսքով մատուցվում են հանրությանը: Թուրքական ինքնության ձևավորման հիմքում դարձյալ տեսնում ենք ժողովրդական երաժշտությանը հատկացված դերը, որպես ազգային ոգու արտահայտության: Թուրքական նոր ինքնության որոնումներում ընտրությունը կանգ էր առել Անատոլիայի բազմազգ և հարուստ երաժշտական ավանդույթի վրա՝ հանգեցնելով վերջինիս ձևափոխմանն ու թուրքացմանը:

ԵՋՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Օսմանյան երաժշտական մշակույթի և թուրքական ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի բարդ ու քննելի հարցերից մեկն է հայ աշուղների բազմալեզու ստեղծագործության ճշմարիտ գնահատումը: Մշակութային իրողությունների օբյեկտիվ հիմքերի և դրդապատճառների անտեսումը հանգեցնում է կողմնակալ տեսությունների շարունակական շրջանառմանը ժամանակակից գիտական հետազոտություններում:

Անատոլիայի աշուղական ավանդույթից հրաժարվելը հարցականի տակ է դնում նաև Միհրան Թումաճյանի, Ալահայտոյանի, Ամիրյանի և մյուսների գիտահավաքչական գործունեության արդյունքում ամբարված և նոտագրված տարագիր հայերի ավանդական երգարվեստը: Կասկածից վեր է նաև, որ հայկական Պոլիս տարողունակ իրողությունից բացի եղել է նաև մշակութային բազմերանգ խճանկար ներկայացնող Կոնստանդնուպոլիսը՝ ընդհանուր երաժշտական մի-

ջավայրի և նվագաջանկի հաստատուն ավանդույթներով, բազմազգ և բազմալեզու երաժիշտների համատեղ ջանքերով ստեղծված երաժշտական լայն ժանրանիով: Այս երևույթներն ու իրողություններն են՝ որպես կորուսյալ պատումի բաղադրիչներ, պահպանվել արևմտահայերի կոլեկտիվ հիշողության մեջ, ձևավորելով մեկ այլ երաժշտական հայկականություն, որը հիմնականում խորթ էր և Կոմիտասին, և հայ երաժշտագետներին:

Առանց գերազնահատելու թուրքալեզու հայ աշուղների ստեղծագործության նշանակությունը կամ էլ ժխտելու թուրքական և պարսկական աշուղական ավանդույթների հետ ունեցած առնչություններն ու անխուսափելի փոխառությունները, չափազանց կարևոր է նաև պատմաքաղաքական ասպարեզից հեռացած, մշակութային հասարակական գործառույթը կորցրած այդ արվեստի հարյուրավոր մշակների ստեղծագործության վերաիմաստավորումն ու վերաարժևորումը անցյալի ու ներկայի ազգային խնդիրների համատեքստում:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. Ամիրեան Խ. *Թուրքալեզու հայ աշուղներ. Օսմանյան կայսրություն. 16-20 ընդ դարեր:* Փարիզ: «ՕՋԳԱՍՊԱՐ»: 1993: 195 էջ:
2. Բախչինյան Հ. *Սայաթ-Նովա, Խաղեր:* Երևան: Երևանի համալսարանի հրատ.: 1987: 525 էջ:
3. Երնջակյան Լ. *Սայաթ-Նովայի խաղերի երաժշտագեղագիտական հիմքերը:* Սայաթ-Նովա-300: Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու: Երևան: 2012: 325 էջ:
4. Լևոնյան Գ. *Աշուղները և նրանց արվեստը:* Երևան: Հայպետհրատ: 1944: 106 էջ:
5. Կոզմոյան Ա. *Հայ և պարսից քնարերգության համեմատական պոեզիական (10-16դդ.):* Երևան: ՀՀ ԳԱԱ հրատ.: 1997: 221 էջ:
6. Կոմիտաս *Երկերի ժողովածու:* Հ. 14: Երաժշտա-ազգագրական ժառանգություն: Գիրք 2: Երևան: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.: 2006: 167 էջ:
7. Սայաթ-Նովա *Հայերեն վրացերեն և ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու:* Կազմեց Մ.Ս. Հասրաթյան: Երևան: Հայպետհրատ: 1959: 316 էջ:

8. Dowsett Ch. *Sayat-Nova: An 18th century troubadour*. // A Biographical and literary study. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. Vol. 561. Subsidia Tomus 91. Louvain. Peeters. 1997. 508 p..
9. Bates E. *Music in Turkey*. New York. Oxford University Press. 2011. 129 p..
10. Popescu-Judets E. *Tanburi Kucuk Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. Istanbul. Pan Yayincilik. 2013. 204 p..
11. Schimmel A. *Mistical Dimentions of Islam*. North Carolina. University of North Carolina Press. 1975. 544 p..
12. Tekelyoglu O. *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, Middle Eastern Studies*. London. 1996. Vol. 32. N2. pp. 26-36.
13. Yang Xi. *Sayat-Nova: Within the Near Eastern Bardic Tradition and Posthumous*. PhD. Diss. 2016. UCRA. 320 p..
14. Yildiz B. *Experiencing Armenian Music in Turkey: An Ethnography of Musicultural memory*. Würzburg. Ergon Verlag. 2016. 5 p. 196.
15. Köprülü F. *Osmanli İmparatorluğunun kuruluşu*. Istanbul. Ötüken Neşriyat A.Ş..1986. 310 s..
16. Гордлевский В. *Происхождение османского «узан»*. // Научные труды института народов Востока. Москва. Издат.-во Академии наук 1930. 212 с.
17. Гордлевский В. *Избранные сочинения*. Т. 3. Москва. Издат.-во восточной литературы. 1962. 577 с..

References

1. Amiryany Kh. Turkish-speaking Armenian ashughs. Ottoman Empire. 16-20th centuries, [*Turkalezu hay ashughner. Osmanyany kaysrutyun. 16-20 rd darer*]. Paris. "OZGASPAR". 1993. 195 p.. (in Armenian).
2. Bakhchinyan H. *Sayat-Nova. Songs*, [*Sayat-Nova, Khagher*]. Yerevan. Publisher of Yerevan University. 1987. 525 p.. (in Armenian).
3. Yernjakyan L. Musical-Aesthetic Foundations of Sayat-Nova's Songs, [*Sayat-Novayi khagheri yerazhshtageghagitakan himkery*]. Sayat-Nova-300. Collection of reports of the international conference. Yerevan. 2012. 325p.. (in Armenian).

4. Levonyan G. Ashughs and their Art, [*Ashughnery yev nrants' arvesty*]. Yerevan: Haypethrat. 1944. 106 p.. (in Armenian).
5. Kozmoyan A. Comparative Poetics of Armenian and Persian Lyric (10-16th centuries), [*Hay yev parsits knarergutyany hamematakan poyetikan (10-16dd.)*]. Yerevan: National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. 1997. 221 p.. (in Armenian).
6. Komitas The Complete Collection of Works. Volume 14. Musical-Ethnographic Heritage. Book 6, [*Yerkeri zhoghovatsu: H. 14. Yerazhshta-azgrakan zharangutyun: Girk Z*]. Yerevan. National Academy of Sciences of the Republic of Armenia "Gitutyun" publishing. 2006. 167p.. (in Armenian).
7. *Sayat-Nova Armenian Georgian and Azerbaijani Song Collection*, [*Hayeren vratseren yev adrbejaneren khagheri zhoghovatsu*]. Yerevan. Haypet newspaper. 1959. 316 p.. (in Armenian).
8. Dowsett Ch. *Sayat-Nova: An 18th century troubadour*. // A Biographical and literary study. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. Vol. 561. Subsidia Tomus 91. Louvain. Peeters. 1997. 508 p..
9. Bates E. *Music in Turkey*. New York. Oxford University Press. 2011. 129 p..
10. Popescu-Judets E. *Tanburi Kucuk Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. Istanbul. Pan Yayincilik. 2013. 204 p..
11. Schimmel A. *Mistical Dimentions of Islam*. North Carolina. University of North Carolina Press. 1975. 544 p..
12. Tekelyoglu O. *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, Middle Eastern Studies*. London. 1996. Vol. 32. N2. pp. 26-36.
13. Yang Xi. *Sayat-Nova: Within the Near Eastern Bardic Tradition and Posthumous*. PhD. Diss. 2016. UCRA. 320 p..
14. Köprülü F. The Origins of the Ottoman Empire, [*Osmanli Osmanli İmparatorluğunun kuruluşu*. Istanbul. Ötüken Publications Inc. 1986. 310 p.. (in Turkish).
15. Gordlevsky V. The origin of the Ottoman "uzan", [*Proiskhojdenie osmanskogo "uzan"*] // Scientific works of the Institute of the Peoples of the East. Moscow. Publishing House of the Academy of Sciences. 1930. 212 p.. (In Russian).

16. Gordlevsky V. Selected works. V. 3, [Izbrannie sochineniya. T.3]. Moscow. Publishing House of Oriental Literature. 1962. 577p.. (In Russian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Լիլիթ Երնջակյան Վարդգեսի, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail:lilityernjakyana@gmail.com, **Orcid:** 0009-0007-3404-4844

Information about the author

Lilit Yernjakyana Vardkes, Doctor of Arts, Professor
Yerevan State Conservatory after Komitas,
Institute of Arts of the NAS of the Republic of Armenia,
Republic of Armenia
E-mail:lilityernjakyana@gmail.com, **Orcid:** 0009-0007-3404-4844

Информация об авторе

Лилит Вардгесовна Ернджакян, Доктор искусствоведения, профессор
Ереванская государственная консерватория им. Комитаса,
Институт Искусств НАН Республики Армения,
Республика Армения
E-mail:lilityernjakyana@gmail.com, **Orcid:** 0009-0007-3404-4844

ԱՇՈՒՂ ՖԻԶԱԿԻ. ՄԻ ԵՐԳԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Մարինե Մուշեղյան

**Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան
Հայաստանի Հանրապետություն**

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը նվիրված է արվեստագիտության պատմությանը, կենսագրությանը, երաժշտական և տեքստային նկարագրին և արժեքավորմանը: Թեև աշուղի եղանակները մոտ ու հարազատ են ժողովրդական ստեղծագործությանը հորինվածքի պարզությամբ, մաքուր ելևէջով, հիշվող մեղեդայնությամբ, սակայն հեղինակային են իրենց տեսակով՝ կերպարային, սյուժետային բովանդակությամբ և բանաստեղծականությամբ: ***Մեթոդներ և նյութեր.*** Ձեռագրահամեմատական և պատմաքննական մեթոդներով վերլուծված են երգի բազմաթիվ ձեռագիր և տպագիր նմուշներ: ***Վերլուծություն.*** Տեքստաբանական և երաժշտահամեմատական վերլուծությամբ ի մի են բերվել երգի տարբերակները, որոնցում հաճախ բացակայում է հեղինակի անունը: «Վարդ կոշիկս» երգի նոտային գրանցման և մշակման դիտարկված բոլոր օրինակները խիստ տարբերվում են միմյանցից երաժշտական ձևերով, արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ՝ չափով, կշռությամբ, մեղիքների առկայությամբ կամ բացակայությամբ, կատարողական կազմով: Տարբեր են նաև ժողովածուներում երգի ժանրային պատկանելության մասին մեկնաբանությունները՝ երգ, պարերգ, պարեղանակ: ***Արդյունքներ.*** Բացի երգիչ, երգահան, նվագաձու լինելուց, աշուղ Ֆիզահին նաև եղել է ուսուցիչ և աշուղական համքարության մեջ ուրույն տեղ ու դեր ունեցող գործիչ: Նրա գեղարվեստական ժառանգության ուսումնասիրությունն օգնում է վեր հանելու երաժշտագիտական, բանասիրական շրջանակների ուշադրությունից դուրս

մնացած խնդիրներ՝ բացահայտելով Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցի կարևոր առանձնահատկությունները:

Բանալի բառեր՝ աշուղ, Ֆիզահի, Վարդ կոշիկս, երգ, պարերգ, պարեղանակ, փարբերակ

ASHUGH FIZAHİ: A STORY OF A SONG

Marine Musheghyan

Museum of Literature and Art after Y. Charents
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article is dedicated to Ashugh Fizahi from Alexandropol and the history, lifestyle, musical and textual description and evaluation of his song “Vard koshiks” (“Rose Shoe”). Although the Ashugh styles are close and related to the folk work in the simplicity of composition, clean page, and memorable melody, they are authentic in their type, character, plot content and poetics. **Methods and materials:** Numerous manuscript and printed samples of the song have been analyzed using manuscript comparison and historiographical methods. **Analysis:** Through textual and musicological analysis, versions of the song, which often lack the author’s name, are brought together. All examples of note recording and development of the song “Rose Shoe” are very different from each other in musical forms, use of means of expression - measure, rhythm, presence or absence of melismas, performance composition. The comments about the genre of the song in the collections are also different: song, dance. **Results:** In addition to being a singer, songwriter, musician, Ashugh Fizahi was also a teacher and a figure with his own place and role in the Ashugh community.

Key words: Ashugh, Fizahi, Vard koshike, song, dance, melody of dance, variation

АШУГ ФИЗАИ. ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПЕСНИ

Марине Мушегян

Музей Литературы и искусства им. Е. Чаренца
Республика Армения

Аннотация:

Введение: Статья посвящена Ашугу Физаи из Александрополя, истории, бытованию, музыкальному и текстовому описанию и оценке его песни «Вард кошикес» («Туфелька роза»). Хотя песни ашуга близки и родственны народному творчеству простотой композиции, чистотой интонации, запоминающейся мелодичностью, но по типу, характеру, сюжетному содержанию и поэтике, они являются авторскими. **Методы и материалы:** Многочисленные рукописные и печатные образцы песни были проанализированы с использованием сравнительных и историко-критических методов. **Анализ:** Путем текстологического и музыкально-сравнительного анализа сводятся во едино версии песни, в которых часто отсутствует имя автора. Все нотописные примеры и обработки песни «Вард кошикес» сильно отличаются друг от друга музыкальными формами, использованием средств выразительности – тактом, ритмом, наличием или отсутствием мелизмов, исполнительской композицией. Комментарии о жанре песни в сборниках тоже разные: песня, пляска, песне-пляска. **Результаты:** Помимо того, что ашуг Физаи был певцом, автором песен, музыкантом, он также был учителем и значительной фигурой, занимающий важное место в цехе ашугов. Изучение его творческого наследия помогает осветить многие вопросы, остававшиеся вне поля зрения музыковедческих и филологических кругов, выявить важные черты александропольской ашугской школы.

Ключевые слова: Ашуг, Физаи, Вард кошикес, песня, песне-пляска, наигрыш, вариация

*Մենք խոսում ենք երգեցողության մասին.
երգեցողությունը՝ կրքի սահմանին հասած
հուզառար խոսքն է. երաժշտությունը կրքի լեզու է:*

Ռիսարդ Վազներ

ՆԱԽԱՐԱՆ. Կոմիտաս վարդապետի արխիվում պահվում է 236 ժողովրդական երգերից կազմված մի ձեռագիր հավաքածու: Երգերից մեկը ժամանակին շատ հայտնի և հաճախ կատարվող «Վարդ կոշիկս» զուգերգն է: Այն գրանցված է դեղնավուն ընդարձակ էջի վրա, որի ձախ կողմում մեղեդին է՝ գրված նոր հայկական նոտագրությամբ՝ բանաստեղծական տեքստի հետ միասին, իսկ աջ կողմում՝ նոտագրությանը զուգահեռ, գրված է երգի ռիթմական պատկերը: Ներքևի աջ եզրին վարդապետի ձեռքով գրված է. «Աղէքսանդրապօլցի Ֆիզահ գուսանի»: Ո՞վ է Ֆիզահը: Երբ է ապրել ու ստեղծագործել, ինչ է գրել, և ինչ է նրա արվեստի բովանդակությունը:

Մասնագիտական գրականության մեջ նրա անունը քիչ է հանդիպում: Առաջինը, ով հանրությանը տեղեկացրեց Ֆիզահի մասին, Գարեգին Լևոնյանն էր: Նրա արխիվում պահվում են աշուղի ձեռագիր կենսագրությունը, և խիստ համառոտ կենսագրական որոշ տեղեկություններ [2, 297]: 1892 թվականին Ալեքսանդրապոլում հրատարակված «Հայ աշուղներ» [11, էջ 116] շատ արժեքավոր գրքույկում, ի թիվս այլոց, գրված է նաև Ֆիզահի մասին: Գիրքը պատրաստվել է հրատարակության XIX դարի վերջին, երբ աշուղն ապրում էր իր ստեղծագործական կյանքի լավագույն շրջանը, և կարելի է եզրակացնել, որ Գ. Լևոնյանը հենց աշուղի ու նրա հարազատների պատմածից է գրի առել ու հրապարակել Ֆիզահի կենսագրությունը, և սա ամենահավաստի աղբյուրն է մինչև հիմա: Ցավոք, այլ աղբյուրներում եղած կենսագրական կցկտուր ու ժլատ տեղեկությունները հաճախ խիստ հակասական են: Ռ. Աթայանը, օրինակ նկարագրել է նրան՝ որպես կույր աշուղի [13, էջ 200-201]: Իրականում նրա տեսողությունը թույլ, բայց բավարար էր կենսունակություն ապահովելու համար: Այդ են վկայում «Դէսիթան» ինքնակենսագրական բալլադը, հեքիաթի սյուժեն: Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող ա-

շուղ Ֆիզահի [1] և մի շարք այլ արխիվային նյութերի ուսումնասիրությունը թույլ տվեց ճշտել և հանրությանը հնարավորինս լիարժեք ու հավաստի ներկայացնել Ֆիզահի կյանքի անցած ուղին:

Ֆիզահին այն ստեղծագործողներից էր, որոնց արվեստն ու կենսագրությունը միահյուսված են այնպես, որ անիմաստ է խոսել դրանց մասին առանձին-առանձին: Նրա բանաստեղծությունների, հեքիաթի հերոսներն իր կեսագրությունից տեղափոխված կերպարներ են, որոնք, ինչպես ժողովրդական առասպելներում, վերամարմնավորվել են որպես խորհրդանիշեր, ժողովրդական իմաստությունն ամբարող գիտելիք: Հոգու տառապանք, կսկիծ, ոգևորություն, հրճվանք, սեր, հիասթափություն, վիրավորանք և էլի շատ ու շատ մարդկային զգացումներ, ապրումներ, դարձել են մտորումներ կյանքի ու մահվան, սիրո և ատելության, կյանքի իմաստի մասին, ճանապարհ անցած ու փորձ կուտակած արվեստագետի ուրույն փիլիսոփայության հավաստիք:

Աշուղի կենսագրությունը. Աշուղ Ֆիզահին՝ Գևորգ Կարապետյանը, ծնվել է Ալեքսանդրապոլում 1847 թվականին: Ութ տարեկանում զրկվել է մորից: Որբացած մանուկի տառապանքներն ավելացել են հոր երկրորդ ամուսնությունից հետո: Խորթ մայրը սովորություն է դարձրել հոգեզավակին անոթի թողնելն ու տեղի-անտեղի ծեծելը: Տղայի անամոք վիշտն ավելի է խորացել, երբ ի հայտ են եկել տեսողության հետ կապված լուրջ խնդիրներ: Տղան զրկվել էր լիարժեք տեսնելու կարողությունից, չէր կարող գրել կամ կարդալ, ուստի նրան աշակերտության են տալիս մի աշուղի մոտ, որն էլ դառնում է Գևորգի ուսուցիչը: Սովորեցնում է նրան սագ, տավիղ և ջութակ նվագել, տիրապետել աշուղական արվեստի հմտություններին: Ո՞վ էր այդ սրտացավ, համբերատար ու հոգատար Երգիչը, ինչպես ինքը՝ աշուղն է նրան անվանում, մնացել է անհայտ: Ֆիզահին չի գրել և իր ժամանակակիցներից որևէ մեկի հիշողության մեջ չի պահպանվել նրա անունը: Թեև երաժշտագետ Ռ. Աթայանը Ձահրիին նշել է որպես Ֆիզահի ուսուցիչ, սակայն չի նշել այն աղբյուրը, որտեղից քաղել է այդ տեղեկությունը [13, էջ 200-202]: Կասկածից վեր է, որ Ռ. Աթայանը որոնումների արդյունքում է եկել վերը նշված եզրահանգմանը,

բայց ափսոս, որ հարկ չի համարել ընթերցողին ներկայացնել տեղեկության աղբյուրը: Ու քանի որ սկզբնաղբյուրն անհայտ է, ձեռնպահ կմնանք Ֆիզահիի ուսուցչի անունը նշելուց: Ինչի մասին պիտի երազեր փոքրիկ Գևորգը, եթե ոչ՝ աչքի լույսի: Եվ ահա մի օր նա պատմում է հորն իր տեսած երազի մասին, իբրև թե Հովհաննես Մկրտիչը հորդորել է նրան իր դուռը գալ՝ տեսողությունը վերականգնելու համար: Ժամանակ անց հայրը տղային նստեցնում է մի ավանակ, և ուխտավորների հետ ճանապարհի դնում դեպի Սուրբ Հովհաննես սրբավայր: Կես ճանապարհին հրաշք է կատարվում: Տղան սկսում է գույները, լույսն ու ստվերը զանազանել: Տեսողության վերականգնումը թույլ է տալիս պատանուն դարբնություն սովորել և արհեստավորի համեստ կյանք վարել: Բայց ճակատագիրը նոր հարված էր պատրաստել: Վախճանվում է հայրը, և խորթ մայրը վռնդում է նրան՝ թողնելով անօթևան և առանց միջոցների: Գևորգը ստիպված հեռանում է Ալեքսանդրապոլից ու գալիս Երևան: Այստեղ հաջողություն չգտնելով՝ վերադառնում է իր հայրենի քաղաքը: Ճակատագրի բերումով հանդիպում է իր կյանքի ընկերուհուն՝ Մարիամին՝ իր միակ սիրուն և ամուսնանում: Ընտանիքը կերակրելու համար մի հարուստ մարդուց տասը ռուբլի պարք վերցնելով՝ սկսում է զբաղվել չարչիությամբ: Ահա այսպես, երկու տարի հաջողակ առևտրականի բարեկեցիկ կյանք է ապահովում Գևորգն իր ընտանիքի և իր համար: Գործի բերումով ճանապարհորդում է պատմական Հայաստանի մի շարք քաղաքներում՝ Կարս, Կարին, հասնում մինչև Պոնտոս, ծանոթանում այդ բնակավայրերին բնորոշ աշուղական ավանդույթներին և բարի համբավ վաստակում իր համար: Բայց պատահում է այնպես, որ ավազակ քրդերը ճանապարհին թալանում են նրան և Գևորգն ավազակային հարձակումից մազապուրծ վերադառնում է Ալեքսանդրապոլ, որտեղ նրան լավ չեն ընդունում, և իր ծանոթ բարեկամներից վիրավորված երիտասարդը, երգչությունը (**երգչություն** բառը աշուղ Ֆիզահիինն է – Մ.Մ.) որպես արհեստ ընտրելով, շուտով ճանապարհ է ընկնում դեպի Տաճկաստան:

Ամասիայում նա հանդիպում է, ինչպես ինքն է նկարագրել. «երեք դարիչի», ու մտնում նրանց մոտ ծառայության: Աշուղական հմտու-

թյուններով զինված Ֆիզահին մեկնում է Պոլիս: Աշուղի ստեղծագործական ժառանգության մեջ կա մի հեքիաթ՝ «Արտավազդի և Սալվինազի հեքիաթը», որտեղ որպես գլխավոր կերպար հանդես է գալիս Գորգիզ անունով աշուղը: Սա հեքիաթ է սիրո, հավատարմության, քաջության, ազնվության, նվիրվածության մասին, և հետաքրքրական է ոչ միայն որպես աշուղական հայտնի հեքիաթների շարքը լրացնող երևույթ, այլև որպես Ֆիզահիի մասին որոշ կենսագրական տեղեկությունների աղբյուր: Հեքիաթում աշուղ Գորգիզը՝ նույնն է, թե աշուղ Ֆիզահին, իր մասին պատմելիս նշում է, որ Կ.Պոլսում ապրել է մեկ տարի, այսինքն՝ Ֆիզահին մեկ տարի անցկացրել է այդ քաղաքում ու վերադարձել է Ալեքսանդրապոլ արդեն որպես համբավավոր աշուղ, և անմիջապես ներգրավվել է արհեստների ու արվեստների քաղաքի աշուղական համքարության գործունեության մեջ:

Նա երգում ու նվագում է քաղաքի սրճարաններում, մասնակցում է աշուղների մրցույթներին՝ հանդես գալով Ջիվանու և Ջամալու հետ: Պատրաստում է աշակերտներ, որոնցից հայտնի է աշուղ Ֆահրատը: Աշուղների նմանատիպ հավաքների, մրցույթների, համերգների համար հատկապես հարմար էր Տալանների սրճարանը, որը բացվել էր քաղաքում 1860-ականներին: 1888 թվականին լույս է տեսնում նրա բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ալեքսանդրապոլի աշրգ Ֆիզահու երգերը» վերնագրով և հեղինակի համառոտ առաջաբանով [1]: Ֆիզահին վախճանվել է 1918 թվականին իր ծննդավայր Ալեքսանդրապոլում: Գ. Լևոնյանը՝ Ֆիզահիի առաջին կենսագիրը, այսպես է գրել նրա մասին. «Վարպետը կյանքի վերջին տարիներում ապրում էր Ալեքսանդրապոլում ծերացած և հիվանդ: Նրան խնամում էր իր որդին, տեղում հայտնի թառիստ Սամսոնը» [12, էջ 21-22]:

Աշուղի ստեղծագործական ժառանգությունը. Դժվար է խոսել Ֆիզահիի մասին՝ որպես երգահանի, որովհետև նրա հորինած մեղեդիներից պահպանվել են ընդամենը երեքը՝ «Վարդ կոշիկս» և իր ժառանգների շնորհիվ մեզ հասած «Երգ սիրահարության» ու «Ֆիզահու և իր Սուլթանի երգը»: Փոխարենը կարելի է խոսել նրա մասին որպես պոետի ու հեքիաթագրի: Բանահյուսական այս հետաքրքիր, հարուստ ժանրին տիրապետող աշուղները շատ չեն: Ոչ բոլորին է հա-

ջողվում կենցաղային բովանդակության մեջ տեսնել համամարդկային գաղափարական, բարոյական արժեքներն ու դրանց մատչելի, ընկալելի ձև տալով ներկայացնել հանրությանը՝ որպես խորհրդանշային կերպարներ: Նրա հեքիաթն ընթերցելիս, անշուշտ, կարելի է կռահել, որ եղել են նաև երգվող հատվածներ: Սա հուշում է ժողովրդական բանահյուսության մեծակերտ՝ վիպական ժանրի մասին և ոչ պարզ, փոքրածավալ հեքիաթի: Ցավալիորեն պետք է նշել, որ այդ հատվածներն անդառնալիորեն կորսված են:

Եթե Ֆիզահիի հեքիաթն անհայտ էր մինչև օրս, ապա «Վարդ կոշիկ» երգը լավ հայտնի էր հանրությանը, բայց որպես ժողովրդական ստեղծագործություն: Այս երգն ապրեց իր ուրույն ճակատագրով, հեղինակից անկախ: Այն պարզ, քառյակի ձևում շարադրված հորինվածք է: Քառյակները փոխեփոխ կատարում են աղջիկը և տղան: Երգը լայն տարածում ուներ մինչև անցյալ դարի կեսերը, և աչքի էր ընկնում առանձնահատուկ հետաքրքիր կենսագրությամբ: Թե երբ է ստեղծվել, ստույգ հայտնի չէ: Աշուղի՝ 1888 թվականին հրատարակված երգարանի մեջ «Վարդ կոշիկ» երգի վերնագրի մոտ, փակագծերում հեղինակը նշել է. «թարգ[մանությամբ] տաճկերէնից» [1], այսինքն՝ Ֆիզահիին այն «հայացրել» է Ալեքսանդրապոլում վերջնականապես հաստատվելուց հետո՝ ջիվանյան դպրոցի սկզբունքներին հավատարիմ լինելու նպատակով: Երգն իր առաջին նոտային արտահայտությունը ստացել է Սահակ սարկավազ Ամատունու 1883-1884 թվականներին կազմած ձեռագիր ժողովածուի մեջ, նոր հայկական նոտագրությամբ: Ժողովածուի առաջաբանում Ս. Ամատունին նշել է այն աղբյուրները, որոնցից քաղել է ժողովածուի մեջ տեղ գտած երգերը. «Այս ժողովրդական երգերի մի մասը առնուած է «Քնար Մշեցոց եւ Վանեցոց» երգարանից (գործ Արիստակէս Եպիսկոպոս Սեդրակեանի տպեալ ի Ապարանի մայր աթոռոյս ի 1874թ.), մի մասը «Քնար Հայկականից» (գործ Մ. Միանսարենցի տպեալ ի Ս. Պետերբուրգ 1870թ.), իսկ մի մասը ժողովեցի 1883թ. թոյլտուութեամբ Ս. Սինոդի Ս. Էջմիածնի անձամբ շրջագայելով Արարատեան նահանգի հայաբնակ գիւղերը» [3, թ.33]: «Վարդ կոշիկ» երգը զետեղված է վերջին խմբում: Որպեսզի այն հասցնեք տարածվել Արարատյան նահանգի

գյուղերում, պետք է առնվազն ստեղծված լինեք 1880-ականների սկզբին, այսինքն՝ հենց այն ժամանակ, երբ Ֆիզահիին վերջնականապես հաստատվել է Ալեքսանդրապոլում և անդամագրվել աշուղական համքարությանը:

Ծանոթ էր Ամատունին Ֆիզահիի հորինվածքներին, թե՛ ոչ, դժվար է սպառնիչ պատասխան գտնել: Ամատունու ձեռագիր ժողովածուի մեջ բանաստեղծական խոսքի և հրատարակված բանաստեղծության միջև կան բազմաթիվ տարբերություններ, ինչը վկայում է երգի արագ ժողովրդականացման մասին: Օրինակ՝ Ֆիզահիի բանաստեղծության մեջ 3-րդ տան 2-րդ տողի «կորցուցի» բառի փոխարեն գրված է «կորուսի», կամ 4-րդ տան 1-ին տողի «որտեղից»-ը փոխարիված է «հրտից», և էլի մի շարք տարբերություններ: Ֆիզահիի բանաստեղծությունը տասը տուն է, իսկ Ս. Ամատունու գրանցածը՝ ութ, ու թեև վերջին երկու տունը, որտեղ գրված է աշուղի անունը, առկա է ձեռագրում, այդուհանդերձ երգն Ամատունին համարել է ժողովրդական ստեղծագործություն: Երգը գրի է առնված 6/4, 7/4 չափի մեջ, միապաղաղ ութմական պատկերով:

Հաջորդ երաժիշտը, որ անդրադարձել է «Վարդ կոշիկ» երգին, Նիկողայոս Տիգրանյանն է: Մեծ դաշնակահարն ու կոմպոզիտորը երգը ներկայացրել է որպես հայկական կլոր պար: Ձեռագիրը պահպանված չէ, իսկ հրատարակման տարեթիվը մոտավոր է: Կոմպոզիտորն այս երկն ընդգրկել է 1895 թվականին Թիֆլիսում (մարտի 22-ին) և Բաքվում (ապրիլի 11-ին) կայացած համերգների ծրագրում [4, թ.287, 288]: Այդ առիթով «Արձագանք» թերթը 1895 թվականի մարտի 24-ի իր համարում գրել է. «Նրա պոզգրամը կազմուած էր միայն ասիական եղանակներից, որ յարգելի երաժիշտը հաւաքել է և դաշնամուրի յարմարեցրել: Նա նուագեց թէ հայկական երգեր, թէ զանազան գաւառների պարեր, ինչպէս զորօրինակ. «Յետ ու առաջ», «Կլոր պար», «Վարդ կոշիկ», «Ղավալի», «Դոյ-դոյ», և այլն» [4, թ. 486]: Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ «Армянские круговые танцы» (օր. 7) ընդհանուր վերնագրի տակ դաշնամուրի համար մշակված երեք՝ «Кяндрабаз», «Вард-кошикс» և «Шавали» պիեսները Ն. Տիգրանյանի (1893–1895թթ.) ստեղծագործական համեմատաբար

վաղ շրջանին են պատկանում: Տարիներ անց կոմպոզիտորն այս երկը փոխադրել է դաշնամուրային տրիոյի համար [4, թ.22]:

Քրիստափոր Կարա-Մուրզան հայ երաժշտության պատմության մեջ հայտնի է իր կատարած անուրանալի աշխատանքով՝ հայ ազգային երգը բազմաձայնության հիմքի վրա դնելու և դրա համար ընկալման համապատասխան միջավայր ստեղծելու գործով: Նրա արխիվում ևս կա «Վարդ կոշիկս» երգը: Դա վեց տակտի մեջ ամփոփված 2/4 չափով, նախատակտով գրանցված մեղեդի է [5, թ. 31]: Վերը նշված է կատարման տեմպը՝ andantino, կողքին՝ հայերեն անվանումը: Կարա-Մուրզայի արխիվում կարելի է գտնել երգի ներդաշնակման մի քանի սևագիր և մաքրագիր օրինակ [5, թ.16, 29, 40, 40ա]: Նա այս երգը կատարել է Բաքվում՝ մարտի 11-ին կայացած համերգի ծրագրում: Կատարել է երգչախումբը: Հայտագրի վրա նշված չէ համերգի տարեթիվը [5, թ.143]: Կարելի է միայն ենթադրել, որ այն կայացել է 1895–96 թվականներին: Թե՛ ձեռագիր, թե՛ 1903–1904 թթ. Լ. Կնինայի ներդաշնակած տարբերակներում, երգը գրանցված է 2/4 չափով, թեև մեղեդին հնչում է ազգային ձայնակարգային մտածողության մեջ, բայց գրանցման ձևով այն եվրոպական ավանդական ձայնակարգային համակարգ է ենթադրում [5, 75]: Երգի բանաստեղծական տեքստը կարելի է գտնել Ք. Կարա-Մուրզայի արխիվում պահվող մի հաստափոր տետրի մեջ, որտեղ գրանցված են նրա մշակած երգերի խոսքերը [5, թ.81]: «Վարդ կոշիկս» երգի 3-րդ, 4-րդ, 7-ից 10-րդ տները բացակայում են, մյուսները գրված են անփոփոխ, և կարելի է եզրակացնել, որ Ք. Կարա-Մուրզան ծանոթ էր Ֆիզահիի 1888 թվականին տպագրված ժողովածուին: Բացի այդ, նա 1892–93 թվականներին դասավանդում էր Գևորգյան հոգևոր ճեմարանում, և նշանակված էր դիվանատան կառավարիչ և մատենադարանապետ: Նույն տարիներին էջմիածնում էր նաև Սահակ Ամատունին, և բացառված չէ, որ Ք. Կարա-Մուրզան տեղյակ էր նաև նրա կազմած ժողովածուի բովանդակությանը: 1893 թվականին խմբավարը 90 հոգանոց երգչախումբ կազմակերպեց Ալեքսանդրապոլում և հանդես եկավ մեծ համերգով: Հնարավոր է, որ նա այդ քաղաքում էլ լսած լիներ Ֆիզահիին և նրա երգը: Յավոք, այս վարկածը հաստատող որևէ փաստ չկա:

Ազգագրագետ, երաժշտագետ, խմբավար, մանկավարժ, նկարիչ Արշակ Բրուտյանն առաջիններից մեկն էր, որը ձեռնարկեց հայ ժողովրդի ազգային երգն ու նվագը հավաքելու, գրի առնելով պահպանելու շնորհակալ գործը: 1898 թվականին ազգագրագետը Կովկասյան գրաքննական կոմիտեին է ներկայացրել «Ռամկական մրմունջներ» ընդհանուր վերնագրով ժողովրդական երգերի իր կազմած ժողովածուն: Յավոք, Ա. Բրուտյանին ձայնագրեալ երգարանը տպագրելու թույլտվություն կոմիտեն չտվեց: Նրա արխիվում պահվում է ձեռագիր բնօրինակը, որի առաջաբանում հեղինակը գրել է. «Մեր որոնածը հին, կամ այսպես ասած, ռամկական եղանակներն են, որոնք գրեթե միմիայն գիտերում, աշուղների եւ ուրիշ մասնատար անհատների բերաններում, թեև կիսով չափ են աղճատուած ու աղաուղված, դեռ կիսակենդան երեսում են: Մի քանի տարի եւս եւ ահա կ'տեսնէք, որ այլ եւս իսպառ հին եղանակներ չունինք, որովհետեւ, բնականապես, հինը նորին տեղի պիտի տայ, բայց նորը առաջ գալով՝ չի նշանակում, որ հինը պէտք է կորցնել: Այս հանգամանքը ի նկատի առնելով՝ դեռ եւս տաս տարուց աւելի առաջ՝ ձեռնամուխ եղայ սոյն դժուարատար աշխատութեանը, որ երբեմն գիտերը շրջելով, երբեմն աշուղներին եւ ուրիշ գիտակ անձանց երգել տալով՝ մի քանի հարյուր երգեր, տաղի հին եղանակներ, պարերգեր եւ սոսկ (առանց բառերի) պարի եղանակներ ձայնագրեցի անկորուստ մնալու, եւ թերեւս արեւելեան երաժշտութեան ուսումնասիրութեան նիւթ լինելու համար» [6]:

Ա. Բրուտյանի ժողովածուն ունի չորս բաժին՝ աշուղական երգեր, խառն երգեր, պարերգեր, պարեղանակներ: «Վարդ կոշիկս» երգը տեղավորված է երրորդ՝ պարերգեր բաժնում: Գրանցված է հայկական նոտագրությամբ, 6/8 չափով: Գրված է բանաստեղծական խոսքի միայն առաջին տունը և կրկներգը: Ա. Բրուտյանը, որ ալեքսանդրապոլցի էր, աշուղ Ֆիզահիի համաքաղաքացին ու ժամանակակիցը, որևէ կերպ չի հիշատակել հեղինակի անունը, այլ ներառել է երգն իր ժողովածուի մեջ՝ որպես ժողովրդական ստեղծագործություն: 1895 թվականին Ա. Բրուտյանին հաջողվել է տպագրել «Ռամկական մրմունջներ» երգարանն առանց նոտային տեքստի: Այն վերահրատարակվել

է մի քանի անգամ: Երգարանը կազմվել է երեք՝ աշուղական երգեր, խառն երգեր և պարերգեր բաժիններից: Երրորդ բաժնում ազգագրագետը զետեղել է «Վարդ կոշիկս» երգի խոսքերը, բայց թերի: Բացակայում են վերջին երկու տները: Բացի այդ, ինչպես Ս. Ամատունու ժողովածուի մեջ, կան տեքստի բնագրային և սույն տպագրության միջև տարբերություններ: Ժողովածուի առաջաբանում գրված է. «Աշուղական եղանակներից մեծ մասը ծայնագրել են մեր յայտնի երգիչ Ջիւանու թոյլտուութեամբ եւ նորա յօրինած բառերով, խառն երգերը եւ պար-երգերը զանազան մարդկանցից եւ հրատարակութիւններից, իսկ պարեղանակները Աղէքսանդրապօլի յայտնի ժողովրդական նուագածուներից» [6, թ. 65]:

Եղիշե Բաղդասարյանի արխիվում կա մի նոտային տետր, որտեղ կոմպոզիտորը գրանցել է ժողովրդական՝ գեղջկական և քաղաքային երգերի մշակումներ: Դրանցից են «Ալագյազ սարն ամպել ա», «Ով հայոց Աստուած», «Իտալացի աղջկայ երգը», նաև «Վարդ կոշիկս» երգի մշակման երեք տարբերակ [9, թ. 35]: Առաջինը գրված է սև թանաքով, 2/4 չափով, կատարման տեմպի մասին Andantino նշումով, նոտաների տակ գրված են երգի խոսքերը, լուսանցքում մատիտով նշված է. «սխալ է»: Ամբողջն ամփոփված է վեց տակտի սահմաններում: Երկրորդը գրված է մատիտով, 4/4 չափի մեջ, նախատակտով, առանց խոսքերի և թերի, գրված է միայն մեղեդին՝ ռիթմական որոշ փոփոխություններով, առանց տեմպի նշումի: Երրորդը գրված է դարձյալ 2/4 չափով, տեպը՝ Moderato, առանց խոսքերի, այլ ռիթմիկ պատկերներով և որոշ դարձվածքներ հարստացված են մելիզմներով: Նշված երեք տարբերակներն էլ բազմաձայնված են g-moll ձայնակարգային, տոնայնական համակարգի մեջ: Տետրում գրանցված որոշ երգերի մոտ նշված են դրանց գրառման կամ մշակման տարեթվերը՝ 1904-ից մինչև 1907 թվականներ: Այսինքն՝ այս սևագիր գրառումները կոմպոզիտորի Ս. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին են կատարվել: Երբ և որտեղ է Ե. Բաղդասարյանը լսել այս երգը՝ մնում է անհայտ: Չի բացառվում, որ նրա աղբյուրը Կարա-Մուրզայի մշակումների փոխադրությունն է, որը 1904 թվականին կատարել է Լեոնիդ Կնինյան դաշնամուրի համար:

1907 թվականին Ս. Պետերբուրգում տպագրվել է «Քնար» ձայնագրյալ երգարանը, որը կազմել է Ստեփան Դեմուրյանը: 106 երգերի թվում նաև «Վարդ կոշիկս» է: Երգը, ինչպես և մյուսները, շարադրված է միաձայն, 6/8 չափի մեջ, Allegro-Moderato կատարման տեմպով: Բանաստեղծական տեքստը շարադրված է բնագրի համեմատ աննշան փոփոխություններով, բացակայում են վերջին երկու տունը [7, թ.46]:

1914 թվականին Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության հանձնարարությամբ Ս. Մելիքյանը և Ա. Տեր-Ղևոնդյանը շրջում են Շիրակի գյուղերով և ֆոնոգրաֆի վրա ձայնագրում բազմաթիվ ժողովրդական երգեր: 1917 թվականին լույս է տեսնում «Ժողովրդական երգեր» ազգագրական ժողովածուի առաջին հատորը՝ Շիրակի երգերը: Ժողովածուն կազմողներն առանձնացրել են երեք բաժին՝ պարերգեր, երգեր և խաղեր: Ի տարբերություն իր նախորդների՝ Ս. Մելիքյանը և Ա. Տեր-Ղևոնդյանը նշել են երգերի ձայնագրման վայրի և կատարողների անունները: Թիվ 9 համարի տակ տպագրված է «Վարդ կոշիկս» երգը պարերգեր բաժնում: Երգը շարադրված է դորիական ձայնակարգի և փոփոխական՝ 3/8, 2/8 չափի մեջ, պարզ ռիթմական պատկերներով, փոքր ձայնաձավալով: Թե՛ մեղեդին և թե՛ բանաստեղծական խոսքը տարբերվում են վերը նշված օրիակներից: «Վարդ կոշիկս» երգը ձայնագրվել է Արթիկում, և կատարել է Արտաշես Աղաբաբյանը: Նրա կատարումներից են նաև ժողովածուի մեջ զետեղված «Քեարամի խաղը» և «Դալիթ մարգարէի պէս» խաղերը համապատասխան բաժնում որպես աշուղական երգեր [8, թ.120]: Ս. Մելիքյանը Կոմիտաս վարդապետի աշակերտն էր: Նա ժամանակին արտագրել և հետագայում տպագրել է վարդապետի ձայնագրած ազգագրական երգերի մի ժողովածու և, հնարավոր է՝ գիտեր նաև այս երգի կոմիտասյան ձայնագրության մասին: Բայց քանի որ իր ձայնագրությունն էականորեն հեռացել էր իր ուսուցչի նոտագրածից, Ս. Մելիքյանը հարկ է համարել ներկայացնել «Վարդ կոշիկս» որպես ժողովրդական երգ:

Ինչպես նկատեցինք, վերը նշված բոլոր երաժիշտները, որոնք այս կամ այն կերպ անդրադարձել են Ֆիզահիի ստեղծագործությանը, չեն

նշել երգի հեղինակի անունը, բացառությամբ Կոմիտաս վարդապետի: Հենց նրա շնորհիվ է, որ այսօր վստահաբար կարելի է պնդել երգի հեղինակային պատկանելության մասին, որը և արել է հետագայում երաժշտագետ, խմբավար Գրիգոր Փիտեճյանն իր ուսումնասիրության մեջ [14, էջ 165-170]: Ռ.Աթայանը թեև նշել է Ֆիզահիի անունը, սակայն առավելապես հակված է խոսելու նրա մասին որպես բանաստեղծական խոսքի և ոչ որպես մեղեդու հեղինակի: Ի դեպ, Ռ. Աթայանի արխիվում գտնվեց «Վարդ կոշիկ» երգի ևս մեկ գրանցում հայկական նոտագրությամբ: Ձեռագիրը կոմպոզիտոր, խմբավար Գրիգոր Սյունիինն է [10]: Աշակերտական տետրի էջին գրանցված են բանաստեղծական տեքստն ու մեղեդին: Տեքստը թերի է, առկա է միայն հինգ տուն: 3/8 չափով, պարզ ուղիղ պատկերով և նվագագույն մեյիզմատիկայով հարստացած մեղեդին վերը նշված Կոմիտասյան գրանցման տարբերակն է: Երբ, որտեղ կամ ու՛մ երգածից է գրի առել երգը Գ. Սյունին, մնում է անհայտ: Անհայտ է նաև, թե Սյունին այն գրանցել է որպես ժողովրդական, թե՛ աշուղական ստեղծագործություն: Այս առումով որևէ նշում չկա արված Սյունիի կողմից:

Այնուամենայնիվ, ինչու մեր կոմպոզիտորներն ու երաժիշտ ազգագրագետները «Վարդ կոշիկը» ներկայացրել են որպես ժողովրդական երգ, նույնիսկ Ա. Բրուտյանն ու Ն. Տիգրանյանը, որոնք Ֆիզահիի համաքաղաքացին ու ժամանակակիցն էին: Ա. Բրուտյանի արխիվում պահվող ձայնագրեալ երգարանում (որը 1898 թվականին ներկայացվել է Կովկասյան գրաքննական կոմիտեին տպագրության թույլտվություն ստանալու նպատակով) առաջաբանում ազգագրագետը գրել է. «Սոյն գործում ինձ նպաստեցին մեր յայտնի երգիչ պ. Զիանին, պ. պ. Ա. Մխիթարեան եւ է. Գեաղուկեան պարերգերով, նուագածուներ Գ. Աւալեան եւ Հ. Աղամեան պարեղանակներով եւ պ. երգիչ Խայաթին տաճկերեն երգերի թարգմանութեամբ, որոնց պարտք եմ համարում յայտնել շնորհակալութիւններս» [6]: Տարիներ անց մեկ այլ երաժիշտ՝ Ն. Տիգրանյանը, «Ո՞րն է ազգային երաժշտությունը» հոդվածում ներկայացրել է իր վերաբերմունքն ու տեսակետը ազգային կամ նույնն է թե ժողովրդական երաժշտության հանդեպ: «Այլ է ազգային երաժշտությունը նեղ մտքով: Մենք այստեղ «ազգ» բառը փոխարինում ենք «ժողովուրդ» բառով, իսկ «ազգային երաժշտություն» բառերը՝ «ժո-

ղովրդական երաժշտություն» բառերով» [4, թ. 389]: Այնուհետև կոմպոզիտորը բացատրում է, թե որն է այդ երաժշտության խնդիրը, և շարունակում. «... ազգային երաժշտության խնդիրը պարզելուց հետո մեզ մնում է պատասխանել նաև այն հարցին, թե ինչն է ենք մենք այն ճանաչում, որոնք են նրա հատկանշական գծերը: Նյութն ու բովանդակությունը. Ահա և այդ հարցի պատասխանը: Սրանք երկուսն էլ ազգային են, ժողովրդական» [4, էջ, թ.389]: Ա. Բրուտյանն ու Ն. Տիգրանյանը երկուսն էլ լռորեն զբաղվել են ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությամբ: Երկուսն էլ ունեին այն խորը գիտակցությունը, որ այն հարստացնում է պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը և ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական դպրոցի կառուցման միակ ուղին է: Այն նաև ազգապահպան նշանակություն ունի ապագա սերունդների համար: Բայց ո՞չ նրանց տեսակետների ընդհանրությունը և ո՞չ էլ սոցիալական տարբեր խմբերին պատկանելությունն ու աշխարհայացքի տարբերությունը չխանգարեցին նրանց միանման վերաբերվել ժողովրդական երաժշտությանը: Նրանց կարծիքով, եթե երաժշտության հեղինակը պատշաճ կրթություն չի ստացել, ապա նրա հորինվածքը ժողովրդական է: Այդ է հիմնական պատճառը, որ Ա. Բրուտյանը շնորհակալություն է հայտնում Զիվանուն և մի շարք այլ անձանց, բայց չի նշում, թե հատկապես ո՞ր երգերն է գրանցել նրանց կատարումներից: Ն. Տիգրանյանն իր ինքնակենսագրության մեջ հիշատակում է Ալեքսանդրապոլի աշուղներին ու նվագածուներին, սակայն հիմնականում անանուն: Նույն կերպ են մտածել նաև XIX դարավերջի և XX դարասկզբի մյուս կոմպոզիտորները, երաժիշտ ազգագրագետները՝ հստակ տարանջատելով պրոֆեսիոնալ և ժողովրդական երաժշտությունը, նկատի առնելով հեղինակի երաժշտական կրթվածության հանգամանքը: Եվ քանի որ աշուղները չունեին երաժշտական պրոֆեսիոնալ կրթություն, ուրեմն թե՛ աշուղական, թե՛ քաղաքային, թե՛ գեղջկական երգն ու պարեղանակը կարելի էր ներկայացնել մեկ՝ «ժողովրդական երաժշտություն» եզրույթով: Կարծում եմ՝ սա է «Վարդ կոշիկ» երգի հեղինակին անտեսելու պատճառը: Այս մեկնաբանությունից դուրս է Կոմիտաս վարդապետը, որն արդեն խիստ տարանջատված ու դասակարգված մոտեցում դրսևորեց ազգագրական հում նյութի ուսումնասիրման հարցում: Բայց այստեղ անպատասխան է մնում մեկ հարց՝

ինչպես էր վարդապետը պարզել «Վարդ կոշիկս» երգի հեղինակի անունը: Արդյո՞ք միայն բանաստեղծական խոսքի վերջին տան մեջ Ֆիզահի անվան հիշատակումը բավարար հիմնավորում էր մեծ գիտնականի համար:

Գրականության և արվեստի թանգարանում պահպանվում են երգի գրանցման երկու տարբերակ: Դրանցից մեկը հայտնաբերվել է Մակար Եկմալյանի արխիվում: Այս մասին կոմիտասագետ Ռ. Աթայանը գրել է. «Հակիրճ անդրադառնանք այն 23 երգին, որ պահպանվել են Մ. Եկմալյանի ձեռքով գրված, բայց, ինչպես հաստատվել է հետազոտությունից, Կոմիտասի հավաքած երգերն են: Բոլոր դեպքերում խոսքը 1895 թվականի մասին է, երբ (այդ տարվա աշնանը) կոնսերվատորիա մտնելու նպատակով Կոմիտասը մի կարճ ժամանակ բնակվեց Թիֆլիսում և պարապեց Եկմալյանի մոտ» [11, էջ 200-202]: Քսաներեք երգերից մեկը հենց «Վարդ կոշիկս» երգն է: Երկրորդ տարբերակը պահպանվել է վարդապետի ձեռագրերի մեջ, իր իսկ ձեռքով գրված: Նրա արխիվում է պահվում արդեն վերը նշված 236 երգերից կազմված մի ժողովածու, որոնց թվում է նաև «Վարդ կոշիկս» երգը: Այս ժողովածուն կազմվել է ավելի ուշ: Ռ. Աթայանը գրել է. «Ինչպես հայտնի է 1906-ի գարնանից մինչև 1907-ի աշունը, Կոմիտասը Եվրոպայում էր գտնվում: Այստեղ կայացած նրա համերգների ու դասախոսությունների հաջողությունը մի նոր զարկ տվեց երաժշտագետի գեղարվեստական և գիտական հետազոտություններին: Էջմիածին վերադառնալով՝ նա անմիջապես ձեռնամուխ եղավ նոր գրառումների և ուսումնասիրությունների: «Այս ամառ մեծ մասամբ մնալու եմ Ս. Էջմիածնում, օգոստոսին միայն կերթամ զանազան գյուղեր, երգեր հավաքելու» (Մ. Բաբայանին գրված 1908 թ. հունիսի 2-ի նամակից): Կարելի է ենթադրել, որ հատկապես հետազոտական նպատակներով կազմված այս ժողովածուն ստեղծվել է հենց այդ շրջանում՝ Կոմիտասի արտասահմանից վերադառնալուց հետո» [11, էջ 200-202]: Ամենաէականն այն է, որ Կոմիտաս վարդապետը էջի վարին հատվածում գրել է հեղինակի անունը. «Աղեքսանդրապոլցի Ֆիզահ գուսանի»: Դժվար թե վարդապետն ու աշուղը երբևէ հանդիպած լինեին: Ավելի հավանական է այն, որ Կոմիտասը ևս իր ժողովածուի նյութը հավաքել է Արարատյան նահանգի գյուղե-

րից, ինչպես Ամատունին: Իրատեսական է նաև այն վարկածը, որ վարդապետը ծանոթ էր իր ուսուցչի՝ Ս. Ամատունու կազմած ժողովածուի նյութին: Կոմիտասի գրանցած երգը փոքր ծայնածավալով, 6/4 չափով, տերցիային հիմք ունեցող, երրորդ աստիճանը մաժոր ծայնակարգի մեջ սահուն ընթացող մեղեդի է, և տարբերվում է Կոմիտասի երգածից՝ Մ. Եկմալյանի գրանցած մեղեդուց: Վերջինս շարադրված է 6/8 չափով և ունի թռիչքային ելևէջ:

ԵՋՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Ինչպես տեսանք, «Վարդ կոշիկս» երգի նուտային գրանցման և մշակման վերը նկարագրված բոլոր օրինակները խիստ տարբերվում են միմյանցից երաժշտական ձևերով, արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ՝ չափով, կշռույթով, մելիզմների առկայությամբ կամ բացակայությամբ, կատարողական կազմով: Տարբեր են նաև ժողովածուներում երգի ժանրային պատկանելության մասին մեկնաբանությունները՝ երգ, պարերգ, պարեղանակ: Թեև աշուղ Ֆիզահիի եղանակները մոտ ու հարազատ են ժողովրդական ստեղծագործությանը հորինվածքի պարզությամբ, մաքուր ելևէջով, հիշվող մեղեդայնությամբ, սակայն հեղինակային են իրենց տեսակով՝ կերպարային, սյուժետային բովանդակությամբ, այդ բովանդակությունն ամփոփող պոետիկայով: Ֆիզահիի երգի թե՛ հորինողը, թե՛ կատարողը ինքն է եղել: Երգը սիրվել ու տարածվել է Ալեքսանդրապոլում և քաղաքի շրջակայքում: Մշակվել ու զարգացման ուղի է անցել պրոֆեսիոնալ երաժիշտների շնորհիվ: Աշուղ Ֆիզահին քաղաքային արհեստավորական խավի երաժշտական մտածողության արտահայիչներից մեկն է եղել: Նրա շնորհը դրսևորվել է աշուղական արվեստի բոլոր ժանրերում՝ բանաստեղծություն, երգ, նվագ, հեքիաթ, հանելուկ: Բացի երգիչ, երգահան, նվագաձու լինելուց, նաև եղել է ուսուցիչ և աշուղական համաքարության մեջ իր ուրույն տեղն ու դերն ունեցող գործիչ: Նրա գեղարվեստական ժառանգության ուսումնասիրությունն օգնում է վեր հանելու երաժշտագիտական, բանասիրական շրջանակների ուշադրությունից դուրս մնացած խնդիրներ, բացահայտելու Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցի մեծ շղթայի օղակներից մեկը և լրացնելու ամբողջական պատկերի բաց մնացած հատվածները:

Գրականություն

1. Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ): *Աշուղ Ֆիզահիի և Ս. Կարապետյանի արխիվ*:
2. ԳԱԹ: *Գ.Լևոնյանի ֆոնդ*:
3. ԳԱԹ: *Երգարանների ֆոնդ*:
4. ԳԱԹ: *Ն. Տիգրանյանի ֆոնդ*:
5. ԳԱԹ: *Ք. Կարա-Մուրզայի ֆոնդ (անմշակ)* :
6. ԳԱԹ: *Ա. Բրուտյանի ֆոնդ*:
7. ԳԱԹ: *Ս. Դեմուրյանի ֆոնդ*:
8. ԳԱԹ: *Սպ. Մելիքյանի ֆոնդ*:
9. ԳԱԹ: *Ե.Բաղդասարյանի ֆոնդ*:
10. ԳԱԹ: *Ռ.Աթայանի ֆոնդ (անմշակ)*:
11. Լևոնեան Գ. *Հայ աշուղներ*: Ալեքսանդրապոլ: 1892: Տպարան Գէօրգ Ս.Սանոսեանցի: 107 էջ:
12. Լևոնյան Գ. *Աշուղները և նրանց արվեստը*: Երևան: Հայպետհրատ: 1944: 106 էջ:
13. Կոմիտաս *Երկերի ժողովածու*: Հատոր 9: Գիրք Ա: Երևան: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն»: 1999: 223 էջ:
14. Փիտեճեան Գ. *Քրիստափոր Կարա-Մուրզա*: Երևան: «Լուսակն»: 2013: 608 էջ:

References

1. Museum of Literature and Art after Y.Charents (from now on - MLA). *Ashugh Fizahi and S.Karapetyan archive*, [Ashugh Fizahii yev S. Karapetyani archive]. (in Armenian).
2. MLA. *G.Levonyan archive*, [G.Levonyani fond]. (in Armenian).
3. MLA. *Songbook archive*, [Yergaranneri fond]. (in Armenian).
4. MLA. *N.Tigranyan archive*, [N. Tigranyani fond]. (in Armenian).
5. MLA. *Q.Kara-Murza archive*, [K. Kara-Murzayi fond]. (in Armenian).
6. MLA. *A.Brutyanyan archive*, [A. Brutyani fond]. (in Armenian).
7. MLA. *S.Demuryan archive*, [S. Demuryani fond] (in Armenian).
8. MLA. *Sp.Melikyanyan archive*, [Sp. Melikyani fond] (in Armenian).

9. MLA. *E. Baghdasaryan archive*, [Ye.Baghdasaryani fond] (in Armenian).
10. MLA. *R. Atayan archive*, [R.Atayani fond] (in Armenian).
11. Levonean G. *Armenian Ashughs* ,[Hay ashughner]. Alexandropol. 1892. Press George S. Sanoseants. 107 p.. (in Armenian).
12. Levonean G. *Ashughs and their art*, [Ashughnery yev nrants arvesty]. Yerevan. Haypethrat. 1944. 106 p.. (in Armenian).
13. Komitas Collected Works, [Yerkeri zhoghovatsu]. Vol. 9. Book A. Yerevan. NAS RA «Science». 1999. 223 p.. (in Armenian).
14. Pitejyan G., *Christopher Kara-Murza*, [Pitechean G., Kristaphvor Kara-Murza]. Yerevan. “Lusakn“. 2013. 608 p.. (in Armenian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Մարինե Մուշեղյան Վահագի, ավագ գիտաշխատող,
Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան,
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: marinamoushegian@gmail.com, **Orcid**: 0000-0003-2721-9486

Information about the author

Marine Musheghyan Vahag, senior scientific researcher
Museum of Literature and Art after Y.Charents
Republic of Armenia
E-mail: marinamoushegian@gmail.com, **Orcid**: 0000-0003-2721-9486

Информация об авторе

Марине Вааговна Мушегян, старший научный сотрудник
Музей литературы и искусства им. Е.Чаренца
Республика Армения
E-mail: marinamoushegian@gmail.com, **Orcid**: 0000-0003-2721-9486

**ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՀԱՄՔԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ
ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ¹**

Հասմիկ Հարությունյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի
Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Համքարությունը՝ որպես աշուղների գործունեության և կենսապահովման համակարգ սահմանող կառույց, մի կողմից՝ շարունակել է հայ միջնադարյան գուսանական արվեստի, մյուս կողմից՝ յուրացրել մերձավորարևելյան բանավոր ավանդույթի դասական երաժշտության ավանդույթները: Այսպես, աշուղի ստեղծագործության մեջ առաջնային համարվող բանաստեղծական տեքստն ու տաղաչափությունը հնարավորություն են տվել դրանք եղանակավորելու ըստ նախընտրության, քանի որ վարպետ աշուղը ազատ է եղել երաժշտական բաղադրիչի ընտրության մեջ և ստեղծագործության կամ ելույթի համապատասխան պահի ընտրել է իր ուզած եղանակը: Մեթոդներ և նյութեր. Պատմահամեմատական և պատմաերաժշտագիտական մեթոդների օգնությամբ դիտարկվել են աշուղների կյանքի ու գործունեությանը վերաբերող կարևոր փաստեր: Վերլուծություն. Ինչպես ցույց են տվել արխիվային նյութերը, աշուղական համքարությունում համակարգվել են աշուղների մասնագիտացված գիտելիքները՝ չկաշկանդելով դրանց ազատ ու ստեղծագործական փոխակերպումներն ու արդիականացման դրսևորումները: Դա վերա-

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ ԳՊԿ-ի կողմից տրամադրվող ֆինանսական աջակցությամբ 21T-6E197 ծածկագրով, «Հայ աշուղական արվեստը պատմաքննական լույսի տակ» գիտական թեմայի շրջանակներում

բերել է ինչպես երգերի ժանրերին, այնպես էլ բանաստեղծական տեքստերի եղանակավորմանը:

Արդյունքներ. Ինչպես ցույց են տվել արխիվային նյութերը, աշուղական համքարությունում համակարգվել են աշուղների մասնագիտացված գիտելիքները՝ չկաշկանդելով դրանց ազատ ու ստեղծագործական փոխակերպումներն ու արդիականացման դրսևորումները: Դա վերաբերել է ինչպես երգերի ժանրերին, այնպես էլ բանաստեղծական տեքստերի եղանակավորմանը:

Բանալի բառեր՝ *աշուղ, համքարություն, ավանդույթ, պրոֆեսիոնալ երաժշտություն*

**ASHUGH TRADE UNION AS A CENTER FOR
PROFESSIONAL TRADITIONAL MUSIC DEVELOPMENT**

Hasmik Harutyunyan

**Gyumri Branch Yerevan State Conservatory after Komitas
Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Republic of Armenia**

Abstract

Introduction: Trade union as a structure defining the system of activity and livelihood of the ashughs, on the one hand continued the Armenian medieval Gusan art, and on the other hand, assimilated the classical music traditions of the Middle Eastern oral tradition. Thus. The poetic text and the metric, which are considered primary in the work of ashugh, made it possible to adjust them according to preference, because the master ashugh was free in the choice of the musical component and chose the mode he wanted at the appropriate moment of the work or performance. Methods and materials: With the help of historical-comparative and historical-musicological methods, important facts related to the life of the troupes were observed. Analysis: With the help of historical-comparative

and musicological methods, the canonical thematic material preserved as much as possible in the interpretations of musical instruments, mainly mughams, was observed, revealing the versatile technical performance possibilities of the instrument. *Results:* As the archival materials have shown, the specialized knowledge of the troupes was coordinated in the troop coordination, without restricting their free and creative transformations and realizations. It applied both to the genres of songs and to the arrangement of poetic texts.

Key words: *ashugh, trade union, tradition, professional music*

ЦЕХ АШУГОВ КАК ЦЕНТР РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Асмик Арутюнян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Республика Армения

Аннотация

Введение: Цех, как структура, определяющая систему деятельности и жизнеобеспечения ашугов с одной стороны продолжил традиции искусства армянских средневековых гусанов, а с другой – ассимилировал классические музыкальные традиции ближневосточной устной традиции. Таким образом поэтический текст и метрика, считающиеся первичными в творчестве ашуга, позволили корректировать их по предпочтениям, ведь мастер ашуг был свободен в выборе музыкальной составляющей и выбирал нужный ему лад в нужный момент произведения или речи. *Методы и материалы:* Историко-сравнительными и историко-музыковедческими методами были рассмотрены важные факты, связанные с жизнью и деятель-

ностью ашугов. *Анализ:* Как показали архивные материалы, профессиональные знания ашугов согласовывались в цехе, не ограничивая их свободных и творческих преобразований и проявлений модернизации. Это относилось как к жанрам песен, так и метрике поэтических текстов. *Результаты:* В цехе ашугов все согласовывалось в коллективном сотрудничестве, не ограничивая их свободных и творческих преобразований и проявлений реализации. Это относилось как к песенным жанрам, так и поэтическим текстам.

Ключевые слова: *ашуг, цех, традиции, профессиональная музыка*

ՆԱԽԱՐԱՆ. Հայ աշուղական կենտրոնները ստեղծվել ու գործել են պատմամշակութային այնպիսի միջավայրում, որտեղ պահանջված են եղել ժողովրդապարտֆեսիոնալ բանաստեղծ-երաժշտի արվեստն ու ստեղծագործությունը: Այս արվեստի կամ արհեստի բազմաբովանդակ էությունը աշուղներին հնարավորություն է տվել հասարակական բոլոր շերտերի մեջ առաջացնելու հետաքրքրություն ժամանակակից մշակութային, քաղաքական, սոցիալական, ժամանցային բնույթի խնդիրների ու հարցերի շուրջ, գտնել դրանց ինքնատիպ պատասխաններ՝ արժանանալով ունկնդրի անթաքույց համակրանքին:

Եթե փորձենք մոտենալ այդ ավանդույթի ակունքներին, ապա կառույցի առանձնահատկություններին և, հետևաբար, դեռևս միջնադարում գործել է հատուկ կանոնագրերով: Դրանք, ցավոք, մեզ չեն հասել, սակայն հենց դրանք են նպաստել այդ ինքնատիպ արհեստի պահպանմանն ու զարգացմանը: Հայկական համքարային կազմակերպությունների, դրանց կից գործող «Եղբայրությունների» մասին հայագիտության մեջ շատ հանգամանալի ուսումնասիրություններ են կատարվել (Ս.Եղիազարով, Լ.Խաչիկյան, Բ.Առաքելյան, Վ.Աբրահամյան, Վ.Գրիգորյան, Կ.Սեդրոսյան, Գ.Աղանյան, Կ.Բազեյան և այլք): Դրանք հավաստում են, որ. «XVIII-XIX դարերում արհեստավորական կազմակերպությունները Արևմտյան Հայաստանում կոչվել են էսնաֆություններ, իսկ Արևելյան Հայաստանում՝ համքարություններ: Սակայն նրանք իրենց գրավոր կանոնագրերի մեջ շարունակում են

պահպանել «Եղբայրություն» անվանումը»: Անդրադառնալով այդ կազմակերպությունների ներքին կառուցվածքին, ներհամքարային փոխհարաբերություններին, հետազոտողները նշում են, որ ընդհանուր բաղադրիչներով ու բնորոշ գծերով այս կազմակերպություններն ունեցել են շատ ընդհանրություններ, ինչը թույլ է տալիս պատկերացում կազմել յուրաքանչյուր համքարության ընդհանուր կանոնակարգային սկզբունքների մասին: Հետևաբար, կարող ենք եզրակացնել, որ համքարությունները գործել են մեծ քաղաքներում և հիմնականում ներդաշնակորեն գործունեություն են ծավալել քաղաքային մշակույթի համատեքստում:

Համքարությունը՝ որպես աշուղների գործունեության և կենսապահովման համակարգ սահմանող կառույց, մի կողմից՝ շարունակել է հայ միջնադարյան գուսանական արվեստի, մյուս կողմից՝ յուրացրել մերձավորարևելյան բանավոր ավանդույթի դասական երաժշտության ավանդույթները: Այսպես, աշուղի ստեղծագործության մեջ առաջնային համարվող բանաստեղծական տեքստն ու տաղաչափությունը հնարավորություն են տվել դրանք եղանակավորելու ըստ նախընտրության, քանի որ վարպետ աշուղը ազատ է եղել երաժշտական բաղադրիչի ընտրության մեջ և ստեղծագործության կամ ելույթի համապատասխան պահի ընտրել է իր ուզած եղանակը:

Միևնույն ժամանակ, հատկապես նվագարանային կատարումների՝ հիմնականում մուղամների մեկնաբանություններում հնարավորինս պահպանվել է կանոնական համարվող թեմատիկ նյութը՝ տվյալ նվագարանի տեխնիկական կատարողական բազմակողմանի հնարավորությունների բացահայտմամբ:

Հետևաբար, հայ գուսանական արվեստից եկող մասնագիտացված երաժշտության ավանդույթները հայտնվեցին պատմամշակութային մի նոր իրականության մեջ և զարգացման համարժեք ուղի անցան:

Մեր դիտարկումները փորձել ենք ընդհանրացնել Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարության գործունեությանը վերաբերող փաստերի հիման վրա: Այն ձևավորվեց ու զարգացավ պատմամշակութային գործընթացների անմիջական ազդեցությամբ և իր հասարակական

պահանջվածությամբ իրագործեց կարևոր մի առաքելություն: Դա հայ ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքից բխող մտածողության նոր որակների յուրացումն էր աշուղական դպրոցի բոլոր ոլորտներում՝ գաղափարական, քարոզչական, երաժշտաբանաստեղծական: Անշուշտ, այս աշուղական դպրոցը նախ ձևավորվեց որպես աշուղների կենտրոն: Դրան նպաստեցին XIX դ. ռուս-թուրքական պատերազմների հետևանքով առաջացած պատմաքաղաքական նախադրյալները, որոնց արդյունքում Արևմտյան Հայաստանից գաղթած բնակչության մի զգալի մասը հանգրվանեց Շիրակում՝ Ալեքսանդրապոլը դարձնելով շուրջ 95% հայ բնակչություն ունեցող քաղաք, այդպիսով՝ «ձևավորվելով արևմտահայ արհեստավորառևտրական խոշոր կենտրոններից սերած գաղթականության հիմքի վրա՝ Ալեքսանդրապոլը ժառանգեց դեռևս միջնադարից եկող այն բոլոր համքարային ավանդույթները, որոնք հատուկ էին Կարինին, Կարսին և Բայազետին: Սրանից էլ բխում էր այն հասարակական հարաբերությունների և հասարակական կառույցների բնույթը, որը հատուկ էր արևմտահայ դասական քաղաքային համայնքին»: [1, էջ 49]

Հայտնի է նաև, որ XIX դ. վերջում, հատկապես Կարս-Ալեքսանդրապոլ և Կարս-Սարիղամիշ երկաթուղիների շահագործման շնորհիվ առավել ամրապնդվեցին միջքաղաքային տնտեսական կապերը: Դրանց մեծ չափով նպաստեցին Կարսի արհեստառևտրական հարուստ ավանդույթները, որոնք պահպանվում էին նույնիսկ ռազմաքաղաքական ծանր պայմաններում: Քաղաքում զարգացման բարձր աստիճանի էին հասել շուրջ վեց տասնյակ արհեստներ, «որոնց ճնշող մեծամասնությունն առկա է նաև Կարինի և հատկապես Ալեքսանդրապոլի արհեստների ցուցակներում. մի հանգամանք, որը մեկ անգամ ևս վկայում է Կարինի-Կարս-Ալեքսանդրապոլ արհեստավորական կապերի ու ավանդույթների մեծ ընդհանրությունը»: [2]

Չնայած հարափոփոխ ռազմական իրադարձություններին, համաճարակներին ու ժողովրդագրական տեղաշարժերին՝ Կարսում մշտապես պահպանվել է հայ ավանդական մշակույթը, որը հենված էր ժողովրդական հավատալիքների, նախնյաց հիշատակի, ազգային սրբերի ու սրբավայրերի վրա: Այս մասին շատ պատկերավոր նկա-

րագրություններ ու տեղեկություններ է հաղորդել Կրպեն՝ Կարսին նվիրված գրքում: Կարսում հայկական մշակութային տարրը կարողացել է հարմարվել իրեն պարտադրված մշակութային այլ գերակայությունների: [7]

Վերջիններից, անշուշտ, թե՛ գյուղական և թե՛ քաղաքային միջավայրում մեծ ժողովրդականություն է ձեռք բերել նաև աշուղների արվեստը, որը հատկապես գնահատվել ու «հովանավորվել» է հայ արհեստավորական միջավայրում՝ գեղագիտական ուրույն արժեքների և անփոխարինելի ժամանցային բովանդակության առումներով: Մինևույն ժամանակ այն ծառայել է նաև իշխող դասին և նրա հայրենակիցներին: Հետևաբար, մինչև Ալեքսանդրապոլում աշուղական կյանքի աշխուժացումը, Կարսում արդեն հայ և թուրք աշուղները համատեղ կյանքով ապրել ու ստեղծագործել են: [8] Այստեղ հիմնականում ընդունված էին թուրքերեն երգերի հորինումն ու ունկնդրումը: Տեղափոխվելով Ալեքսանդրապոլ, որտեղ բնակչության 95 տոկոսը հայեր էր, հայ աշուղներն սկսեցին հորինել հայերեն երգեր: Սկզբում աշուղ Շիրինը, ապա նաև Ջիվանին աշուղական նույն բանաստեղծական տաղաչափական կաղապարներով սկսեցին հորինել հայերեն: Այդ երգերը ոչ միայն ընդունվեցին, այլև շատ կարճ ժամանակամիջոցում սիրվեցին ժողովրդի կողմից, որը գնահատեց աշուղների հմտությունն ու տաղանդի ուժը, բանաստեղծական խոսքի արտահայտչականությունն ու գեղագիտական մեծ արժեքը: Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարությունը ի վերջո վերաճեց յուրահատուկ դպրոցի՝ քաղաքում ստեղծված հասարակական-քաղաքական նոր՝ ազգային-ազատագրական գաղափարախոսության անմիջական ազդեցությամբ: Արդեն 1850-ական թթ. աշուղ Շիրինը այստեղ հայերեն երգերով էր հանդես գալիս, սակայն վճռական քայլը, այնուամենայնիվ, վերապահված էր աշուղ Ջիվանուն: Նա բոլոր հայ աշուղներին հորդորում էր հորինել հայերեն երգեր: Ժամանակակիցները վկայում են, որ այդ գործում Ջիվանուն աջակցել և ուղղորդել է Ղազարոս Աղայանը, որն այդ տարիներին ուսուցչություն էր անում քաղաքում: Բացի երգերի լեզվական բաղադրիչից, Ջիվանին աստիճանաբար ուշադրությունը սևեռեց նաև մեղեդիակերտմանը: Ավանդական աշու-

ղական մեղեդիները յուրահատուկ կաղապարների դեր էին կատարում: Նա կիրառեց և նրա օրինակով ավանդույթ դարձավ նաև նոր՝ հայաշունչ մեղեդիների ստեղծումը՝ աշուղական երգը դարձնելով գրական հայերեն խոսքի ու մեղեդու միասնական հորինվածք: Այսպիսով, Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցը Կարսի հայ աշուղական համքարության հիմքի վրա նոր ազգային կենտրոն ձևավորեց: «Աղէքսանդրապոլի յուշքերուս մէջ ինձ համար ամէնէն աւելի նորն եւ ամէնէն աւելի հայեանակը, հետեւաբար ամենէն աւելի անմոռանալին է Հայ աշուղութիւնը: Պետք է շեշտեմ, որ Կովկասի մէջ, իմ տեսած հայաշատ Տփղիսի եւ Երեւանի համեմատութեամբ, Աղէքսանդրապոլի հայերը հաւատարիմ մնացած են հայրենի աւանդութիւններուն, հայրենի բարքերուն եւ Հայ աշուղութիւնն այդ պահպանուածներուն ամենէն արժէքաւորներէն մէկն է անշուշտ»: [3]

Ալեքսանդրապոլի աշուղական կյանքի մասին բացառիկ արժեքավոր աղբյուրներից է Մ.Թամրազյանի ձեռագիր հուշատետրը: [6] Այստեղ կարելի է գտնել բազմապիսի վկայություններ, որոնք թույլ են տալիս պատկերացում կազմելու այն ազատ ու անկաշկանդ մթնոլորտի մասին, որում ստեղծագործել են տեղացի և դրսեկ աշուղները սրճարաններում և դրանցից դուրս:

Անդրադառնանք դրանցից մի քանիսին.

Անշուշտ, ամենահամբավավոր աշուղները հանդես են եկել սրճարաններում, ավելին, նրանցից յուրաքանչյուրը ունեցել է իր ելույթների մշտական սրճարանը.

«Աշուղ Հավասին (Հաճի Թաթոս) երգում էր իր մշտական սրճարանում: Աշխատավորությունը ամեն օր լցնում էր սրճարանը ու ածել էր տալիս նրան իր սիրած դաստանը կամ երգը և առատ վարձատրում էր աշուղին: Հավասին ապրում էր այդ փողերով»: [6, էջ 7622]

Որոշ աշուղներ հանդես են եկել սրճարաններում ըստ իրենց ցանկության և նախընտրության.

«Աշուղ Պայծառն զբաղվում էր դերձակությունով և իր արհեստի մեջ բռնում էր առաջնակարգ դեր: Նա ածում էր թառ: Նրա հորինած երգերը շատ համով ու հոտով էին և բոլորն էլ անխտիր երգվում էին հրավերներում, հարսանիքներում և սրճարաններում: Պայծառն երբ

ձանձրանում էր ասողից, նստում էր սրճարանի թախտին, ուր նստում էին աշուղները և իր գեղեցիկ ու սադաֆով զարդարած թառը ձեռք առնելով՝ երգում էր ու նվագում հաճախորդների համար»: [6, էջ 7646]

Մեծահամբավ որոշ աշուղներ թեև հանդես են եկել սրճարաններում, սակայն նրանք ավելի շատ սպասարկել են քաղաքի մեծահարուստ խավին:

«Աշուղ Ղայրաթին էրգրումից էր (ծնվ. 1830 թ.): 1876թ.-ից սկսած այդ շնորհալի աշուղին ես տեսնում էի շարունակ մեր քաղաքացի հայտնի բարեգործ հարուստ մահտեսի Կարապետ աղա Բաբայանի տանը: Աշուղ Ղայրաթին ամեն առավոտ իր տանից գնում էր եկեղեցի, իսկ ժամերգությունը վերջանալուց հետո գնում էր ուղիղ Կարապետ Բաբայանի մոտ: ... Մեր մեծերից շատ անգամ եմ լսել, որ նա եղել է շատ շնորհալի երգիչ-աշուղ և նույնիսկ Տաճկաստանից եկել են աշուղներ նրա հետ մրցման մտնելու և հետ են դարձել պարտված»: [6, էջ 7618]

Աշուղները, որոնք երգել են սրճարաններում, հաճախ ելույթներով մեկնել են նաև այլ վայրեր.

«Աշուղ Հազրին (Համբար Աթոյան) երգում էր աշուղ Հավասու հետ մի սրճարանում, ածում էր սազ, երգում էր իր և ուրիշ վարպետների հորինած հայերեն երգերը: ...Նա երբեմն տանից հեռանում էր և սազն առած գնում էր օտար շրջաններ երգելու համար»: [6, էջ 7622]

Եղել են աշուղներ, որոնք հրաժարվել են սրճարանում ելույթներից, սակայն սիրով մասնակցել են սրճարաններում անցկացվող աշուղական մրցույթներին.

«Խայաթը (Սուքիաս Զահրիյան) արհեստով դերձակ էր և սազ ածող: Նա չէր նստում սրճարաններում և աշուղությամբ չէր պարապում: Սակայն նա աշուղական գիտելիքներն ու կանոնները շատ լավ գիտեր, որոնք սովորել էր իր հորից՝ Բաբա Զահրուց:

Նրա գրվածքները աշուղական բնույթ չունեին, դրանք ավելի քան բանաստեղծություններ էին: Սակայն մուսուլմանների մրցումների ժամանակ, նա նստում էր մրցողների շարքում սազը ձեռքին և ամենադժվար հարցերին պատասխանում էր խելացի և լուրջ դատողությամբ»: [6, էջ 7645;

Որոշ աշուղներ հրաժարվել են մրցույթների մասնակցություններից.

«Աշուղ Խաչոն (Խաչատուր Ալեքսանյանը) բնիկ ավեքալուցի էր: Նա կույր էր և ածում էր ճիանուր: Նա մի հասարակ աշուղ էր և երգում էր հին աշուղների երգերը: Նա ուներ դուրեկան ձայն: Հին մարդիկ էլ նրան երգել էին տալիս կրոնական բնավորություն ունեցող դաստաններ ու երգեր: Նա ազահ չէր, որի համար էլ սիրում էին նրան:

Շատ էր պատահում, որ սրճարանի հաճախորդները հրամայում էին ուստա Խաչոյին մի դուբեյիթ ասել, նա էլ նույն բույսին վերցնում էր ճիանուրը և սկսում էր նվագել ու երգել, իսկ լսողները նրան չէին վարձատրում: Համեստ աշուղը չէր տրտնջում ու դժգոհություն հայտնում:

Աշուղական մրցումներին նա չէր կարող մասնակցել»: [6, էջ 7644]

Որոշ աշուղներ, իրենց կրոնական-բողոքական հայացքների պատճառով հրաժարվել են սրճարանում ելույթներից.

«Մալուլին (Գալուստ Սարգսյան) բողոքական աշուղ էր՝ Հավասի-ի, Հազիրիի ժամանակակիցը: Ածում էր քյամանի, հորինած երգերի մեծ մասը կրոնական բնույթի էին: Նա ուներ երգերի ժողովածու, որը տպագրվել էր Բաքվում: Նա չունեց աշուղին հատուկ ոգևորություն ու շնորհք: Նրա արվեստը չէր ոգևորում ժողովրդին նաև նրա համար, որ կրոնական էր՝ նման աղոթքի: (...) Նա երբեք չէր մասնակցում աշուղական մրցույթներին, որովհետև չունեց ընդունակություն՝ տրված հարցերին իսկույն պատասխան տալու համար»: [6, էջ 7623]

«Աշուղ Մալուլու փոքր եղբայրն էր աշուղ Նիհանին (Օհաննես Սարգսյան): Նա ծնվել է Ալեքսպոլում, մի չքավոր ջուլիակ Սարգսի ընտանիքում: Նա զբաղվել է քարտաշությամբ և բանջարաբուծությամբ (բոստանչի), ածում էր քյամանի (ջութակ), որը սովորել էր մեծ եղբայր Մալուլիից: Ունեցել է բավականին հայերեն և տաճկերեն երգեր: Շատերը նրան ճանաչում են որպես լավ աշուղ: Բայց նա չի նստել սրճարաններում, որպես աշուղ, իսկ նրա երգերը տարածված էին ժողովրդի մեջ: Եղել է բնավորությամբ շատ համեստ, ինչպես լսում ենք նրա վրայից էլ բողոքական հոտ է փչել»: [6, էջ 7636]

Ալեքսանդրապոլում գործել են համբավավոր և շատ համեստ կարողությունների տեր աշուղներ:

«Աշուղ Պոտոսը (Խաչատրյան) կույր աշուղ էր և ածում էր ճիանոր: ...Սա ավելի հասարակ դասակարգի աշուղ էր»: [6, էջ 7642]

Խնդրո առարկա թեմային առնչվող արխիվայի տարաբնույթ նյութերի կողքին կարևորել ենք նաև վերջին տարիներին կատարված ուսումնասիրությունների արդյունքները: Առավել ուշագրավներից մեկը պետք է համարել 2016 թ. Կալիֆորնիայի համալսարանում իրականացված աշխատությունը [11], որի հեղինակ Հի Յանգը սայաթնովագիտության մեջ շատ հետաքրքիր էջ է բացել: Ըստ նրա՝ Սայաթ-Նովան՝ որպես ուշ միջնադարի հայ աշուղներից ամենանշանավորը, գերազանցում է հարևան երկրների աշուղներին՝ իր կիրառած ժանրերի բազմազանությամբ, հանգերի և ձայնային ներդաշնակության գերազանցությամբ, զարգացած ճոխ, շքեղ ու ինքնատիպ հոետորաբանությամբ: Գիտնականն առավելապես կարևորել է հարևան ժողովուրդների համարժեք մշակութային դրսևորումներում Սայաթ-Նովայի բացառիկ գերազանցությունը: Մեր հետագա ուսումնասիրություններում Հի Յանգի աշխատության հիմնադրույթներն ու գիտական արդյունքները հնարավորություն կտան հայ աշուղական երգի ուսումնասիրման ու արժևորման գործընթացում գտնելու համեմատական էթնոտերաժտաբանության նոր հարթակներ՝ այս ինքնատիպ արվեստում ազգային ինքնության բնորոշիչների և տարածաշրջանի միջմշակութային ավանդույթների առնչակցությունների հստակեցման նպատակով:

Այս թեմայի շրջանակ է ներառվել նաև Անատոլիայում և Ռումելիայում դարեր շարունակ գործող, աղանդներին վերաբերող ալևի-բեքթաշական երաժշտաբանաստեղծական արվեստում հայ միջնադարյան գուսանաաշուղական ավանդույթների առնչակցություններին վերաբերող խնդիրների արծարծումը: Այժմ ընթացքի մեջ են թուրք բանագետ Մ.Բայրակի «Հայ աշուղները ալևի - բեքթաշական գրականության մեջ» [10] աշխատության հայերեն թարգմանության և հայ աշուղական արվեստը ալևի-բեքթաշական գրականության մեջ դիտարկելու հեղինակի գիտական հիմնադրույթների և արդյունքների ուսումնասիրման աշխատանքները:

«Լինելով Մերձավոր Արևելքի էպիկական երգարվեստի դասական դրսևորումներից մեկը,- ինչպես իրավացիորեն նկատել է Լ. Երն-

ջակյանը,- աշուղական սիրավեպը քննելի է իբրև հայարևելյան երաժշտական առնչությունների հարուստ շտեմարան, որտեղ ամփոփված են հարակից մշակույթներում ձևավորված գեղարվեստական երևույթներ՝ կրոնագեղագիտական ու ժողովրդահավատալիքային պատկերացումների ընդգրկումով»:[4, էջ 6]

Աշուղը կարող էր ունենալ այլ զբաղմունք և ընդգրկվել մեկ այլ համքարություն: Այս դեպքում նրա գործունեությունը հիմնականում սահմանափակվում էր ներքաղաքային ելույթներով:

Աշուղը սրճարանում կամ համապատասխան քաղաքային վայրում մասնակցում էր մրցույթների: Վերջիններիս պարտադիր մասնակցում էր քաղաքային բնակչությունը:

Աշուղը կարևոր մասնակցություն ուներ քաղաքային տոնախմբությունների ժամանակ: Դրանք հիմնականում եկեղեցական տոնածիսական համախմբումներ էին կամ այլ իրադարձություններ:

Աշուղը պարտադիր մասնակից է եղել ընտանեկան բազմազան հավաքույթներին ու իրադարձություններին:

Աշուղը բեմական ելույթներով մասնակցել է քաղաքի համերգային կյանքին:

Ալեքսանդրապոլում ընդունված է եղել նաև ընտանեկան աշուղի գործառույթը: [9, էջ 222]

ԵՋՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Ինչպես ցույց են տվել արխիվային նյութերը, աշուղական համքարությունում համակարգվել են աշուղների մասնագիտացված գիտելիքները՝ չկաշկանդելով դրանց ազատ ու ստեղծագործական փոխակերպումներն ու արդիականացման դրսևորումները: Դա վերաբերել է ինչպես երգերի ժանրերին, այնպես էլ բանաստեղծական տեքստերի եղանակավորմանը:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Յ Յ Ո Ն Ն

1. Աղանյան Գ. *Ալեքսանդրապոլի էսնաֆությունները XIX դ. // ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»*: Հ. 11: Երևան: 2008: Էջեր 49-55: էջ 49:

2. Ատրպետ *Ինչ ժառանգեցինք*: Ձեռագիր: Հայաստանի պատմության պետական թանգարանի արխիվ: Գործ 176 /ա/: Լենինական: 1933:
3. Բարբէն Եպիսկոպոս *Շիրակի մէջ. Ալեքսանդրապոլ*: «Բիւզանդիոն». թիւ 4/454: Կ.Պոլիս: Յունիս 8-21: 1911:
4. Երնջակյան Լ. *Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում*: Երևան: «Գիտություն»: 2009: 256 էջ: էջ 6:
5. Զահրիյան Խ. *Հիշողություններ աշուղների մասին*: 1930: Ձեռագիր: ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ: FF 1, 7829:
6. Թամրազյան Մ. *Ալեքսանդրապոլի աշուղները*: 1930: Անտիպ ձեռագիր: ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF1:
7. Կրպէ Կարս քաղաք: Մոսկուա: Ք.Բարխուդարյանի տպ.: 1893: 134 էջ:
8. Հարությունյան Հ. *Կարսի և Ալեքսանդրապոլի աշուղական ավանդույթների փոխառնչությունները*: ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»: Հ.16: Գյումրի: 2013, էջ 72-80:
9. Հարությունյան Հ. *Աշուղական ավանդույթը Ալեքսանդրապոլի քաղաքային մշակույթում*: ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»: Հ.20: Գյումրի: 2017: էջ 216-223:
10. Bayrak M. *Alevi - Bektashi Edebiyatında Ermeni Aşıkları (Aşuğlar)*. Ankara. Özge. 2005. S. 734.
11. Xi Yang *Sayat-Nova: Within the Near Eastern bardic tradition and posthumous*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements of the degree Doctor of Philosophy in Near Eastern Languages and Cultures. UNIVERSITY of CALIFORNIA. Los Angeles, 2016.

References

1. Aghanyan G. The guilds of Alexandropol in the 19th century [*Alexandropoli esnafutyunnery XIX d.*]. «Scientifik works» of SCAS NAS RA, Gyumri, 2006, v. 9, pp. 6-20. (in Armenian).
2. Atrpet. What We Inherited [*Inch zharrangetsink*]. Manuscript. Archive of the State History Museum of Armenia. File 176 /a/. Leninakan. 1933.

3. Babgen Bishop In Shirak. Alexandropol [*Shiraki mej. Aleksandrapol*]. “Byzandion”, number 4/454, K. Polis, June, 8-21. 1911. (in Armenian).
4. Yernjakyan L. Ashughakan romance in the context of Middle Eastern musical interactions [*Ashughakan siravepy merdzavorarevelyan yerazhsh-takan pokharrnchutyunneri hamatekstum*]. Yerevan. 2009. 256 p.. (in Armenian).
5. Zahriyan Kh. Memories of the troop [*Hishoghutyunner ashughneri masin*]. 1930. Manuscript. Archive of the Institute of Archeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. FF 1, 7829. (in Armenian).
6. Tamrazyan M. The troops of Alexandropol [*Aleksandrapoli ashughnery*]. 1930 Atypical handwriting. Archive of the Institute of Archeology and Ethnography of the RA NAS, FF1. (in Armenian).
7. Karpe Kars city [*Kars kaghak*]. Moscow. Print of K. Barkhudaryan. 1893. 134 p.. (in Armenian).
8. Harutyunyan H. The implications of ashugh traditions in Kars and Alexandropol in XIXth century (Part A)[*Karsi yev Aleksandrapoli ashughakan avanduytneri phokharrnchutyunnery*]. «Scientifik works» of SCAS NAS RA, Gyumri, 2013, v. 16, pp. 72-80. (in Armenian).
9. Harutyunyan H. The ashugh tradition in the urban culture of Alexandropol [*Ashughakan avanduyty Aleksandrapoli kaghakayin mshakuytum*]. «Scientifik works» of SCAS NAS RA, Gyumri, 2017, v. 20, pp. 216-223. (in Armenian).
10. Bayrak M. Armenian Ashughs in Alevi - Bektashi Literature Ankara [*Bektashi edebiyatında Ermeni Ashıkları (Ashughlar)*]. Ozge. 2005. P. 734. (in Turkish).
11. Xi Yang *Sayat-Nova: Within the Near Eastern bardic tradition and posthumous*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements of the degree Doctor of Philosophy in Near Eastern Languages and Cultures. UNIVERSITY of CALIFORNIA. Los Angeles, 2016.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Հասմիկ Հարությունյան Հայկի, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու
մասնաճյուղ
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: hasmik.har@mail.ru, **orcid:** 0000-0001-7756-4240

Information about the author

Hasmik Harutyunyan Hayk, PhD of Arts, Associate professor
Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas
Republik of Armenia
E-mail: hasmik.har@mail.ru, **orcid:** 0000-0001-7756-4240

Информация об авторе

Асмик Гайковна Арутюнян, Кандидат искусствоведения, доцент
Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,
Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им.
Комитаса
Республика Армения
E-mail: aksanamuna@mail.ru, **orcid:** 0000-0001-7756-4240

**ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛКЛОРИСТИКА
ETHNOMUSICOLOGY**

**ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐԻ ՆՈՏԱԳՐՄԱՆ
ԱՌԱՆՅՔԱՅԻՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ**

Նունե Աթանասյան

**Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
Հայաստանի Հանրապետություն**

Ամփոփում

Նախաբան Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության կարևորագույն խնդիրներից մեկի՝ բանահավաքչական նյութի նոտագրման հարցերին նվիրված հոդվածը ներկայացնում է այս խնդրի լուծման ժամանակակից միջոցները, տեսակները: Երկդարյա ժամանակաշրջանի ընթացքում անցնելով զարգացման տարատեսակ փուլեր ժամանակակից նոտագրման գործընթացը բավականին հղկվել է և զարգացել: Սակայն, այնուամենայնիվ, այսօր հրատարակման պատրաստելով տարբեր ժամանակահավաճներում նոտագրված նյութը, հասկանալի է դառնում, որ նույնականացման անհրաժեշտություն կա. տարբեր նոտագրողների կատարած անուրանալի և բարձր մասնագիտական մակարդակով կատարած աշխատանքները մեկ ժողովածուում ընդգրկելու համար դրանք նորովի համակարգման և վերանայման կարիք ունեն: ***Մեթոդներ և նյութեր*** Այսօր հրատարակման պատրաստելով տարբեր ժամանակահավաճներում նոտագրված նյութը, քննահամեմատական մեթոդով ուսումնասիրվել են հայ երաժշտական բանահյուսության նմուշներ ընդգրկող հիմնական ժողովածուները:

Վերլուծություն Համեմատական վերլուծության հիմքում դրվել են երգի մեղեդու ձայնակարգի և ելևէջների գրառումը, նրա բարձրության ֆիքսումը: Ընդդիմաբարձրությունը այն է, որ ժողովրդական երգերի ժողովածուի կազմող խմբագրի կողմից կատարված պատասխանատու աշխատանքներից մեկը՝ նյութի շտկումը, կարգավորումն ու նույնակերպության բերելն է: Արդյունքներ Նոտագրական տարածայնությունները բնավ չեն նսեմացնում նյութի մատուցման որակը և դրա ընկալումը, սակայն ակնհայտ է դառնում, որ նոտագրության հարցերի հստակեցումը կօգնի ձևավորելու սկզբունքների մի շտեմարան, համակարգ, որի շնորհիվ հնարավոր կլինի ժողովրդական երգերի նոտագրության որակն էլ ավելի կատարելագործել և կանոնակարգել:

Բանալի բառեր՝ նոտագրություն, ժողովրդական երգ, մեղեդի, ժողովածու, համակարգում, հրատարակում:

Ինչպես հղել. Աթանասյան Նունե, Հայ ժողովրդական մեղեդիների նոտագրման առանցքային խնդիրների շուրջ: ԳԱԱ ՇՀՀ Կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»: Գյումրի, 2023: Հ. 1(26): (DOI):

KEY ISSUES OF NOTATION OF ARMENIAN FOLK MELODIES

Nune Atanasyan

Yerevan Komitas State Conservatory
Republic of Armenia

Abstract

Introduction The article, devoted to one of the most important problems of Armenian musical folkloristics - the notation of folklore material, presents modern means and types of solution to this problem. During a two-century period, the modern process of notation has improved and developed, passing through various stages of development. However, today, preparing the material recorded in different chronological periods for publication, it is clear that there is a need to identify this process. Un-

doubtedly, the highly professional work done by different transcribers needs to be coordinated and revised in order to compile today a single collection of transcription principles. Methods and materials Preparing the material recorded in different eras for publication today, the main collections containing samples of Armenian musical folklore were studied using the comparative method. Analysis The basis of the comparative analysis was the registration of the scale and the notes of the melody of the song, and the fixation of its pitch. The complexity of the problem is that one of the responsible works performed by the editor of the collection of folk songs is to correct, regulate and homogenize the material. Results Notational disagreements do not at all degrade the quality of presentation of the material and its perception, however, it becomes obvious that the clarification of notation issues will help to form a database of principles, a system, thanks to which it will be possible to further improve and regulate the quality of notation of folk songs.

Key words: notation, folk song, melody, collection, systematization, publication

КЛЮЧЕВЫЕ ВОПРОСЫ НОТАЦИИ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ

Нуне Атанасян

Ереванская государственная консерватория им. Комитаса
Республика Армения

Аннотация

Введение В статье, посвященной одной из важнейших проблем армянской музыкальной фольклористики - нотации фольклорного материала, представлены современные средства и виды решения этой проблемы. В течение двухвекового периода современный процесс записи совершенствовался и развивался, проходя различные

этапы развития. Однако сегодня, готовя к публикации материал, зафиксированный в разных хронологических периодах, становится ясно, что есть необходимость в идентификации данного процесса. *Методы и материалы* Сегодня, при подготовке к публикации материала, записанного в разные эпохи, с помощью сравнительного метода, были изучены основные сборники, содержащие образцы армянского музыкального фольклора. *Анализ* Основой сравнительного анализа послужила запись звукоряда и нот мелодии песни, фиксация ее высоты. Сложность проблемы в том, что одной из ответственных работ, выполняемых редактором сборника народных песен, является корректировка, регламентация и гомогенизация материала.

Результаты Нотационные разногласия ничуть не ухудшают качество изложения материала и его восприятия, однако становится очевидным, что выяснение вопросов нотной записи поможет сформировать базу принципов, систему, благодаря которой можно будет в дальнейшем улучшать и регулировать качество нотной записи народных песен.

Ключевые слова: нотация, народная песня, мелодия, сборник, систематизация, публикация

ՆԱԽԱԲԱՆ. Հայ ժողովրդական երաժշտության ձայնագրման և նոտագրման խնդիրները հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության կարևորագույն խնդիրներից են: Այս աշխատանքները կատարվում են վերջին 150 տարիների ընթացքում և պատմական այս բեղուն ժամանակաշրջանի ընթացքում անցել են զարգացման և ճկավորման մի քանի փուլ: Այդ փուլերը պայմանականորեն համապատասխանում են մեծանուն բանահավաքների գործունեությանը: Սակայն մեր օրերում այդ աշխատանքների կատարման մեթոդաբանությունն աստիճանաբար զարգանում է և բյուրեղանում:

Հայ ժողովրդական երգերի ձայնագրյալ առաջին ժողովածուն վերագրվում է Սահակ Ամատունուն (1856-1917), որի ջանքերով կազմ-

ված «Ժողովրդական երգերի ձայնագրյալ ժողովածուն» 1884 թվականին դեռևս ձեռագիր տարբերակով մեկնարկում է ժողովրդական երգերի գրանցման ընթացքը: Այս ժողովածուում տեղ գտած ժողովրդական երգերի 102 նմուշ գրանցված է հայկական նոտագրությամբ: Այն հրատարակվեց միայն 130 տարի անց [6]:

Ժողովրդական երգերի առաջին «ձայնագրյալ» ժողովածուներն ու երգարանները գրառվել են նոր հայկական նոտագրությամբ (Հ.Լիմոնճյանի համակարգով): Դրանց շարքում առաջիններից նշենք.

«Ազգային երգարան հայ դպրոցականների համար» [3],

«Շար Ակնայ ժողովրդական երգերի», ձայնագրեց Կոմիտաս Վարդապետը [5],

Արշակ Բրուսյան, ժողովրդական երգեր, 1898 թ. (ձեռագիր ժողովածու) [1]:

Սակայն արդեն 1890-ականների վերջից մեկնարկեց ժողովրդական երգերի գրանցումը եվրոպական նոտագրությամբ: Այս գրանցման տեսակն առավել գերադասելի դարձավ, քանի որ նոտագրված նյութը հասանելի էր դառնում ոչ միայն հայ, այլև օտարազգի հանրությանը:

Անուրանալի է այս բնագավառում մեծ ձեռքբերումներ ցուցաբերած երախտավորների դերը, ինչպիսիք են Կոմիտաս Վարդապետը [5], Սպիրիդոն Մելիքյանը [11], Ստեփան Դեմոյրյանը [2], Հակոբ Հարությունյանը [8], Վարդան Սամվելյանը [12], Միհրան Թումաճանը [4]: Նշված մասնագետների գործունեության ընթացքն ընդգրկում է XX դարի առաջին կեսը: Նշվածներից Մ. Թումաճանը շարունակել է իր գործունեությունը մինչև 1970-ականները: Ահա այս ժամանակաշրջանում է ձևավորվում եվրոպական նոտագրությամբ ժողովրդական երգերի գրանցման, ֆիքսման ընթացքը: Այս գործընթացի ճանապարհին ի հայտ են գալիս մի շարք խնդիրներ, որոնց լուծումն ամեն նոտագրող տալիս է յուրովի՝ համապատասխան իր մտածողության, զգացողության, նյութի ճանաչման և ամենակարևորը՝ մասնագիտական պատրաստվածության, կարողության, գիտական անաչառության և սկզբունքայնության:

XIX դարավերջին և XX դարասկզբին նոտագրությունը կատարվում էր անմիջապես **բանավոր կատարման ժամանակ կամ կատարումից**

հեղուկ հիշողությամբ: Այսպիսի գրանցման ժամանակ ֆիքսվում էր մեղեդու հիմնական պատկերը, իսկ եթե այն գրանցվում էր հիշողությամբ, այդ դեպքում գրանցումը լրացվում էր կատարման ժամանակ տեղ գտած բնորոշ ելևէջներով և մեղեդային այլ առանձնահատկություններով: Ինչպես հասկանում ենք, այս պարագայում դրսևորվում են բանահավաքի երաժշտական ունակությունները, հիշողությունը, ժողովրդական երգի խորքային իմացությունը և զգացողությունը:

Հետագայում՝ տեխնիկայի զարգացման դարաշրջանում, երբ նյութը ֆիքսվում էր հատուկ սարքերի վրա (ձայնագրությունները սկզբում կատարվում էին ֆոնոգրաֆի օգնությամբ, իսկ հետագայում՝ մագնիստֆոնի ժապավենի վրա), հնարավոր դարձավ երգի ձայնագրման (նոտագրման) գործընթացը կատարել առավել ճշգրիտ՝ ֆիքսելով երգողի (ինֆորմանտի) կատարողական բոլոր նրբությունները և առանձնահատկությունները: Այսուհետ սկզբունք է ընդունվել հնարավորինս մանրակրկիտ և հստակ նոտագրել բանավոր կատարման բոլոր տարբերակները: Ինչպես գիտենք, ժողովրդական երգը կատարվում է հանկարծաբանության սկզբունքով՝ ինֆորմանտն այն նաև կարող է տեղում հորինել՝ ավելացնելով նոր մեղեդային և տեքստային փոփոխություններ: Յուրաքանչյուր բանահավաք գիտի, որ այդ կատարողական տարբերակումներում դրսևորված առանձնահատկությունների շնորհիվ է ի հայտ գալիս հայ ժողովրդական երգի անհատականության և տեսակի ձևավորումը, միևնույն երգի տարբերակային ներկայակերպը, որը միևնույն ժամանակ բացահայտում է երգի տարածաշրջանային նկարագիրը՝ պատմական Հայաստանի տարբեր շրջաններին բնորոշ մի շարք տարրերով, բնութագրում է այդ տարածքի երգաստեղծությանը հատուկ նրբությունները:

Վերլուծություն Ինչպես գիտենք, 1969 թվականից, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում Հայ ժողովրդական ստեղծագործության կաբինետի հիմնադրումից սկսած, մեծ ու բուռն ընթացք է ստանում բանահավաքչական գործունեությունը: Կաբինետի հիմնադիր և բազմաթիվ գիտարշավների գիտական ղեկավար պրոֆ. Մարգարիտ Բրուտյանի, Ալինա Փահլևանյանի, Մուրադ Մուրադյանի մեծածավալ աշխատանքների շնորհիվ ձայնագրվել և մոռա-

ցությունից փրկվել են տասնյակ հազարավոր երգեր ու մեղեդիներ: Գիտարշավները կատարվում էին ինչպես Հայաստանի շրջաններում, այնպես էլ արտասահմանում:

Միաժամանակ մեկնարկում է նաև հավաքված նյութի վերծանման գործընթացը, որի հիմքը, մեթոդաբանությունը և սկզբունքները դրվեցին հմուտ մասնագետների՝ Ալինա Փահլևանյանի, Մանուկ Մանուկյանի, Խաչիկ Մարտիրոսյանի գործունեությամբ և ջանքերով: Այդ սկզբունքները որդեգրեցին, մշակեցին և կիրառեցին նաև հաջորդ սերնդի վերծանողները, որոնց աշխատանքների շնորհիվ ստեղծվեց մեծածավալ արխիվ՝ նոտագրված և ժողովված, սակայն ձեռագիր տարբերակով պահպանվող նյութ:

Առանձնահատուկ կարևոր ենք համարում Ա. Փահլևանյանի ներդրումը հայ ժողովրդական երգերի նոտագրման սկզբունքների մշակման գործում: Դրանք հիմնված են բազմամյա գործունեության և մեծաքանակ երգերի նոտագրման աշխատանքային փորձի վրա [13]:

Նաև կարևոր էր 2009 թվից Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշարի հրատարակման գործընթացի մեկնարկը: Ամբիոնի մասնագետների կողմից տարիներով հավաքված և վերծանված նյութերը հրատարակվում են և մինչ այսօր լույս է տեսել արդեն 15 պրակ:

Մատենաշարի 14-րդ հատորը, որի կազմող խմբագիրը տողերիս հեղինակն է, նվիրված է 1975 թ.-ին Սպիտակի շրջանում կատարված գիտարշավի ընթացքում ձայնագրված ժողովրդական երգերին [7]: Սա Մ. Բրուտյանի ղեկավարած գիտարշավն է, որի յոթօրյա աշխատանքների ընթացքում ձայնագրվել է 320 նմուշ: Այս երգածավալը տեղադրվել է երկու պրակում. առաջինում զետեղված է ժողովրդական երգերի տարբեր ժանրերում ստեղծված 148 նմուշ: Երկրորդ հատորը, որն արդեն պատրաստ է հրատարակության, պարունակում է աշուղական երգեր, հատվածներ աշուղական սիրավեպերից, քաղաքային երգերի նմուշներ՝ հայրենասիրական երգեր, ինչպես նաև գործիքային նվագներ:

Ժողովրդական երգերի վերծանության խնդիրներին անդրադառնալու անհրաժեշտությունը ի հայտ եկավ և հասունացավ ժողովածուն

կազմելիս՝ նոտագրված նյութի խմբագրական աշխատանքերի ընթացքում:

Վերը նշված բավականին ծավալուն նյութը՝ 320 երգանմուշ, վերծանվել է տարբեր մասնագետների կողմից, տարբեր ժամանակահատվածներում՝ 1980-ականներից մինչև 2000-ականները, քանի որ այն ծառայել է նաև որպես ուսումնական նյութ՝ ուսանողների հետ կատարած վերծանական աշխատանքների համար: Այս աշխատանքները կատարվել են բացառապես վերծանող-մասնագետների օգնությամբ և խմբագրությամբ:

Նկատելի են ժողովրդական երգի բանավոր կատարումից եվրոպական նոտագրության փոխադրման տարբեր մոտեցումներ և ֆիքսման տարատեսակներ: Համեմատելով դրանք, ինչպես նաև ունկնդրելով հնչող նյութը, համոզվեցինք, որ չնայած նրան, որ նոտագրման սկզբունքները կարծես թե վաղուց հստակեցված են, այնուամենայնիվ կան բազմաթիվ դեպքեր, երբ գրանցման տեսակները տարբերվում են իրարից:

Առանձնացրել ենք հայ ժողովրդական մեղեդու գրանցման որոշ խնդիրներ.

- ա) ձայնակարգային գրանցում
- բ) մեղեդու ելևէջների գրանցում
- գ) մեղեդու բարձրության ֆիքսում:

ա) ժողովրդական երգը եվրոպական նոտագրության համակարգով գրառելու ընթացքում ի հայտ է գալիս տոնայնություն կամ ձայնակարգ որոշելու սկզբունքի ընտրության խնդիրը: Մի շարք դեպքերում հանդիպում ենք եվրոպական տոնայնական մոտեցմանը՝ երբեմն էլ հայկական ձայնակարգային սկզբունքների կիրառմանը: Օրինակ՝ եթե երգը ծավալվում է առաջին օկտավայի սահմաններում՝ e-fis-g-a, հարց է առաջանում՝ որտեղ դնել ֆա-դիեզը բանալու մոտ. առաջին օկտավայում՝ ինչպես ընդունված է հայկական ձայնակարգը ֆիքսելու համար, թե՛ երկրորդ օկտավայում, ինչպես ընդունված է եվրոպական համակարգում: Եթե դնենք վերևում, կստացվի, որ մենք երգը դիտարկում ենք մի միտրում, սակայն հայտնի է, որ հայկական ձայնակարգերի կանոնների համաձայն՝ միայն երգի ձայնաձավալն է

թելադրում հնչյունաշարը, և նշանը պետք է դրվի բանալու մոտ՝ առաջին օկտավայում: Մեր օրերում արդեն միանշանակ կիրառության մեջ է երկրորդ տարբերակը՝ ըստ հայկական ձայնակարգային կանոնների, սակայն մի շարք նոտագրություններում, որոնք կատարվել են ավելի վաղ, հանդիպում ենք եվրոպական տոնայնությանը բնորոշ բանալու մոտ դրված նշանների կիրառությունը: Կարծում ենք՝ այսօր արդեն կասկածից վեր է, որ կիրառելի է երկրորդ տարբերակը: Ուստի անհրաժեշտ ենք համարում խմբագրել երգերը, նույնականացնել նյութի մատուցման ձևերը և գրել ըստ հայերաժշտության ձայնակարգային դասակարգումների:

բ) Մեղեդու ելևէջների, մելիզմատիկ առանձնահատկությունները ֆիքսելու դեպքում նույնպես հանդիպում ենք նոտագրման տարբեր մոտեցումների: Ծանոթանալով գրանցված երգերի կատարումներին՝ համոզվեցինք, որ կատարման ընթացքում ձայնի դողը, տատանումները, մելիզմները և այլ առանձնահատկությունները տարատեսակ են, և պայմանավորված են սուբյեկտիվ կամ օբյեկտիվ պատճառներով: Ընդհարումների (ֆորալաբ) և թույլ վերջավորությունների (հա-աալաբ) կիրառման կանոնները բավականին հստակ են, այս դեպքում խնդիր գրեթե չկա: Սակայն տարատեսակ մոտեցումների ենք հանդիպում, երբ խոսքը վերաբերում է խաղերին (мордент, группетто, трель, вибрато): Ահա այս դեպքում է, որ ի հայտ են գալիս տարբեր նոտագրողների մոտեցումները: Կարելի է, իհարկե, համաձայնել այդ նշանների կիրառման տեսակներին, սակայն համարում ենք, որ այս խնդրի հստակեցումը նույնպես հնարավոր է և իրագործելի հատկապես հիմա՝ հրատարակության պատրաստելու ընթացքում: Խնդրի բարդությունն այն է, որ հաճախ կատարողները տարեց կամ ձայնային սահմանափակ տվյալներով կամ վատառողջ, շնչառական խնդիրներով երգող գեղջուկ մարդիկ են: Սրան հաճախ գումարվում են նաև ձայնագրության թերությունները, որոնց պատճառով կատարումը հստակ չի լսվում: Երբեմն էլ կատարողը շփոթում կամ մոռանում է երգելիք մեղեդին կամ տեքստը, աղավաղում կատարումը, իսկ երկրորդ տան դեպքում՝ եթե հիշում է այն, շտկում է, կատարում նորովի: Սրանք այն անկանխատեսելի բարդություններն են, որոնք մեծ խնդիրներ են առաջացնում վերծանող մասնագետի համար: Ուստի, խո-

սելով այս խնդրի մասին և հստակ գիտակցելով խնդրի մեծ ծավալը՝ կանդրադառնանք միայն այս հարցերից մի քանիսին: Երբեմն շատ բարդ է կատարումից որոշել մորդենտը և տրելը, հատկապես երբ երգն ընթանում է արագ տեմպով, իսկ մեղեդու ռիթմական պատկերը փոփոխական է և սինկոպաներով հարուստ: Այս դեպքերում մելիզմատիկ նշանի կիրառության ընտրությունը ամեն նոտագրող կատարում է յուրովի:

գ) Անդրադառնալով մեղեդու բարձրության ֆիքսման խնդրին՝ դիտարկել ենք հետևյալ դեպքերը.

1. Երբ, օրինակ՝ կատարողը տղամարդ է, և հարց է առաջանում՝ գրանցել ֆա՝ բասի բանալու, թե՞ սոլ՝ ջութակի բանալու ներքո: Երբեմն կառաջարկեինք կիրառել տենոր ձայնատեսակի համար կիրառվող ջութակի բանալին՝ օկտավային ցածրացման նշանով: Ըստ Ա. Փահլևանյանի առաջարկի, երգերը գրանցվում են միայն սոլ բանալու ներքո, դա կնպաստի երգի հեշտ ընթերցմանը և ընկալմանը:

2. Կանանց կատարումների ժամանակ առնչվել ենք մեկ այլ խնդրի. երբ ինֆորմանտը այնքան բարձր է երգում, որ կատարումն ընթանում է երկրորդ օկտավայում, ինչը քիչ բնորոշ է ժողովրդական երգերին:

գ) Երբեմն նաև երգի ճշգրիտ տոնայնությունը ֆիքսելու պատճառով ստացվում է բացառապես դիեզներից կամ բեմոլներից բաղկացած ձայնակարգ, ինչը, կարծում ենք, նույնպես կարելի է կես տոն վեր կամ վար շարժելով, ֆիքսել ավելի ընթեռնելի ձայնակարգում:

ԵՋՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Ժողովրդական երգերի նոտագրված ժողովածուի կազմման մեջ լուրջ բարդություն է առաջացնում կազմող խմբագրի կողմից նյութի շտկումը, կարգավորումն ու նույնակերպության բերելը: Այս երգերը հրատարակվելուց հետո հանրությանը հասանելի դառնալով՝ պետք է ներկայանան իբրև համակարգված սկզբունքներով և կանոններով վերծանված նյութ: Դրանք հնարավորություն կտան կատարողներին ժողովրդական երգը վերահնչեցնելու բնագրին առավելագույնս մոտ, հեշտ և անսխալ, ինչը ժողովրդական երգին նոր կյանք կհաղորդի ու իբրև ավանդական մշակույթի անզուգական նմուշներ՝ կպահպանի սերունդների համար:

Անշուշտ, նոտագրական տարածայնությունները բնավ չեն նսեմացնում նյութի մատուցման որակը և դրա ընկալումը, սակայն, հավատացած ենք, որ նոտագրության հարցերի հստակեցումը կօգնի ձևավորելու սկզբունքների մի շտեմարան, համակարգ, որի շնորհիվ հնարավոր կլինի ժողովրդական երգերի նոտագրության որակն էլ ավելի կատարելագործել և կանոնակարգել:

Նման հարցերի քննարկումները Կլոր սեղանի շուրջ ամենաօպտիմալ տարբերակն ենք համարում բարդ խնդիրների համակարգման գործում: Այդ խնդիրները քննարկելի են նաև ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի, ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի ֆուլկլորագետ մասնագետների հետ: Հմուտ մասնագետների փորձն ու գիտելիքները և դրանց համակարգված, նույնականացված կիրառումը հնարավորություն կտան զերծ մնալու տարատեսակ գրանցումներից, և ժողովրդական երգերի գրանցման, նոտագրման աշխատանքերը կբարձրացնեն նոր մակարդակի:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. Բրուտյան Ա. *Ռամկական մրմունջներ*: Երևան: «Սովետական Գրող»: 1885: 239 էջ:

2. Դեմուրյան Ս. *Քնար*: Սանկտ Պետերբուրգ: Պուշկինյան տպարան: 1907: 94 էջ:

3. Երզնկեան Ե. քինյ. *Ձայնագրեալ ազգային երգարան հայ դպրոցների համար*: Վաղարշապատ: Ի Տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի: 1882: 172 էջ:

4. Թումանյան Մ. *Հայրենի երգ ու բան*: Հ. 1: Երևան: Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.: 1972: 263 էջ:

5. Կոմիտաս *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր*: 1891-1913թթ.: Երևան: Հայպետհրատ: 1950: 166 էջ:

6. *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*: Պրակ 9: Երևան: «Ամրոց Գրուպ»: 2013: 120 էջ:

7. *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*: Պրակ 11: Երևան, «Ամրոց Գրուպ»: 2014: 120 էջ:

8. *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*: Պրակ 14: Երևան: «Տիգրան Մեծ» հրատ.: 2021: 212 էջ:

9. Հարությունյան Հ. *Մանյակ, ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի*: Երևան: Հայպետհրատ, 1958, 104 էջ:
10. Ճանիկեան Յ. *Հնութիւնք Ակնայ*: Թիֆլիս: Տպ. Մ.Դ. Ռօտինեան-ցի: 1895: 516 էջ:
11. Մելիքյան Ա., Գարդաշյան Գ. *Վանա ժողովրդական յերգեր*: Հ. 1: Երևան: ՀԽՍՀ պետհրատի երաժշտական սեկտոր: 1927: 16 էջ: Հ. 2: 1928: 18 էջ:
12. Մելիքյան Ա., Տեր-Ղևոնդյան Ա. *Շիրակի երգեր*: Թիֆլիս: տպարան «Քարթլի»: 1917: 80 էջ:
13. Սամվելյան Վ. *Հայ ժողովրդական երգեր: Սովետական շրջան*: Երևան: Հայպետհրատ: 1961: 204 էջ:
14. Пахлеванян А. *Вопросы армянской музыкальной фольклористики*. Ереван: Изд.-во ереванской государственной консерватории. 2005. 187 с..

References

1. Brutian A. *Rural melodies, [Ramkakan mrmunjner]*. Yerevan. “Soviet writer”. 1885. 239 p.. (In Armenian).
2. Demurian S. *Lyre, [Qnar]*. Saint Petersburg. Pushkin Printing. 1907. 94 p.. (In Armenian).
3. Yerznkyan Ye. pr. *Notated national songbook vor Armenian schools, [Dzaynagryal azgayin yergaran hay dprotsneri hamar]*. Vagharshapat. Printing of the Holy Ejmiatsin. 1882. 172 p.. (In Armenian).
4. Toumajan M. *Paternal song and word, [Hayreni yerg u ban]*. Yerevan. Publishing of the NAS of ASSR. 1972. 263 p.. (In Armenian).
5. Komitas *Armenian folk songs and dances. 1891-1913*. Yerevan. Haypethrat. 1950. 166 p.. (In Armenian).
6. *Armenian folk songs and instrumental tunes, [Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner]*. Vol. 9. Yerevan. “Amrots Group”. 2013. 120 p.. (In Armenian).
7. *Armenian folk songs and instrumental tunes, [Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner]*. Vol. 11. Yerevan. “Amrots Group”. 2014. 120 p.. (In Armenian).
8. *Armenian folk songs and instrumental tunes, [Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner]*. Vol. 14. Yerevan. “Tigran Mets” publishing. 2021. 212 p.. (In Armenian).

9. Harutyunyan H. *Necklace, [Manyak]*. Collection of Armenian folk songs. Yerevan. Haypethrat. 1958. 104 p.. (In Armenian).
10. Janikyan H. *Antiquities of Akn, [Hnutyunq Akna]*. Tiflis. Printing of M.D. Rotinyants. 1895. 516 p.. (In Armenian).
11. Melikyan S., Gardashyan G. *Folk songs of Van, [Vana zhoghovrdakan yerger]*. Vol. 1. Yerevan. Musical sector of the National Publishing of ASSR. 1927. 16 p.. Vol. 2. 1928. 18 p.. (In Armenian).
12. Melikyan S., Ter-Ghevondyan A. *Songs of Shirak, [Shiraki yerger]*. Tiflis. Cartli Printing. 1917. 80 p.. (In Armenian).
13. Samvelian V. *Armenian folk songs. Soviet period, [Hay zhoghovrdakan yerger, sovetakan shrjan]*. Yerevan. Haypethrat. 1961. 204 p.. (In Armenian).
14. Pahlevanyan A. *Issues of Armenian music folkloristics, [Voprosy armyanskoy muzykalnoy folkloristiki]*. Yerevan. Publishing of Yerevan State Conservatory. 2005. 187 p.. (in Russian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Նունե Աթանասյան Ռոմեոյի, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: nune.atanasyan@gmail.com, **Orcid**: 0000-0002-3123-7954

Information about the author

Nune Atanasyan Romeo, PhD, Associate Professor, Yerevan Komitas State Consrtvatory
Republik of Armenia
E-mail: nune.atanasyan@gmail.com, **Orcid**: 0000-0002-3123-7954

Информация об авторе

Нуне Ромеовна Атанасян, кандидат наук, доцент
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса
Республика Армения
E-mail: nune.atanasyan@gmail.com, **Orcid**: 0000-0002-3123-7954

ՄԻ ՔԱՆԻ ՆՄՈՒՇ ԶԱՎԱԽՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Նվարդ Եղոյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ
Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը նվիրված է Զավախքի արդի երաժշտական բանահյուսությանը: Այն վերաբերում է 2017թ. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի կողմից իրականացված աշնանային գիտարշավի /ղեկավար՝ Ն.Եղոյան/ ժամանակ Ախալքալաքի տարածաշրջանի Տուրքսկ, Զակ, Լոմատուրսկ գյուղերում գրառած նյութերին: Մեթոդներ և նյութեր. Երաժշտատեսական և ֆոլկլորագիտական մեթոդներով ուսումնասիրվել են գեղջկական, հեղինակային և աշուղական երգերի օրինակներ: Վերլուծություն. Ժանրային շրջանակը ընդգրկում է. խրատական, կատակերգ, լալիք, օրոր, աշխատանքային, ծիսական, հայրենասիրական, պանդխտության, քնարական երգեր: Մեծաթիվ են հոգևոր բովանդակությամբ երգերը: Արդյունքներ. Երեք գյուղերում կատարած ձայնագրությունների հիման վրա ընդհանուր տարածաշրջանում պահպանված երաժշտական բանահյուսական ժառանգության մասին դատողություն անելը միանշանակ չէ, անհրաժեշտ է կարևորել այն հանգամանքը, որ համացանցի, հեռուստատեսության ազդեցությունը գերիշխող է: Վերջինս մի կողմից՝ ունի դրական ազդեցություն, քանի որ շատ երգեր, ճիշտ և մաքուր մատուցման շնորհիվ, շարունակում են կենցաղավարությունը, մյուս կողմից՝ կան նաև այլազգի ելևէջների և կատարողական ոճի նմանակումներ, որի պատճառով անաղարտ, բերանացի սերնդից սերունդ փոխանցված նմուշների հայտնաբերումը դառնում է տարեցտարի ավելի դժվար:

Բանալի բառեր՝ Զավախք, երաժշտական բանահյուսություն, ազգագրություն, գեղջկական երգ, հեղինակային երգ

SEVERAL SAMPLES FROM JAVAKHK MUSICAL FOLKLORE

Nvard Yeghoyan

Gyumri Branch Yerevan State Conservatory after Komitas
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article is devoted to the musical folklore of Javakhk. We are talking about the material collected in the villages of Turtskh, Zak and Lomaturtskh of the Akhalkalaki region during the autumn ethnographic expedition organized in 2017 by the Gyumri branch of the Yerevan State Conservatory after Komitas (headed by teacher N. Yeghoyan). Methods and materials: In addition to village songs, many samples of author's and ashugh songs have been studied by musical-theoretical and folklore methods. Analysis: The genre range is wide, including many songs of spiritual content: from labor, to lyrical lullabies, ritual, as well as wanderer songs and laments. Results: Based on the records made in three villages, it is impossible to judge the musical folklore heritage that has been preserved in the whole region unambiguously. Although the influence of the Internet and television on folk art is great and the discovery of original, orally transmitted samples from generation to generation is becoming more difficult every year, however, the presented work on collecting information and recording songs is relevant and important.

Key words: Javakhk, musical folklore, ethnography, peasant song, author song

НЕСКОЛЬКО ОБРАЗЦОВ ИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ДЖАВАХКА

Нвард Егоян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории имени Комитаса
Республика Армения

Аннотация

Введение: Статья посвящена музыкальному фольклору Джавахка. Речь идет о материале, собранной в селах Турцх, Зак и Ломатурцх Ахалкалакского района во время осенней этнографической экспедиции, организованной в 2017 году Гюмрийским филиалом Ереванской государственной консерватории имени Комитаса (рук. Преподаватель Н.Егоян). *Методы и материалы:* Музыкально-теоретическими и фольклористическими методами исследованы помимо деревенских песен, много образцов авторских и ашугских песен. *Анализ:* Жанровый диапазон широк, в том числе много песен духовного содержания: от трудовых, до лирических колыбельных, обрядовых, а также песен скитальца и плачи. *Результаты:* На основании записей, сделанных в трех селах, судить о музыкальном фольклорном наследии, сохранившемся в целом регионе, нельзя однозначно. Хотя влияние интернета и телевидения на народное творчество велико и обнаружение первозданных, из поколения в поколение устно передающихся образцов с каждым годом становится все труднее, однако представленная работа по сбору информации и записи песен актуальна и важна.

Ключевые слова: *Джавахк, музыкальный фольклор, этнография, крестьянская песня авторская песня*

ՆՈՒՍՐԱՆ. Ջավախքի երաժշտական բանահյուսությունը հետաքրքրել է ազգագրագետներին դեռևս 19-րդ դարի վերջից: Անդրանիկ

աշխատանքը 1898 թվին լույս տեսած Երվանդ Լալայանի «Ջավախքի բուրմունք» աշխատությունն է, վերջիններից նշենք «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարում 2012 թվին լույս տեսած, երաժշտագետ Ջավեն Թագակչյանի կազմած «Ջավախքի պարերգեր և պարեղանակներ» աշխատությունը [5], «Ավանդական աղոթքները Ջավախքի ժողովրդական երգարվեստում» հոդվածը [1] և 2020-ին լույս տեսած «Հոգևոր երգատեսակները Ջավախքի ժողովրդական ավանդույթում» աշխատությունը: [2]

2017թ. աշնանը Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կողմից 1967, 1970, 1971, 1986 և վերջին՝ 1999 թվականներին կատարած բանահավաքչական աշխատանքներից գրեթե 18 տարի անց, մեր նախածեռնությամբ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի ուսանողներ Գ.Ասատրյանի և Ա. Ավետիսյանի կողմից կազմակերպված գիտարշավը դեպի վիրահայոց Ջավախք աշխարհի Ախալքալաքի տարածաշրջանի Տուրցխ, Ջակ /որտեղ ձայնագրություններ կատարվում էին առաջին անգամ/, Լոմատուրցխ գյուղերն էր: Քաղաքական և տնտեսական ցնցումներ ապրած բնակավայրում կազմակերպած գիտարշավի ժամանակ հնարավոր եղավ ձայնագրել ժանրային բազմազանությամբ նախորդ տարիների ցուցանիշներին չզիջող մոտ յոթ տասնյակ նմուշ, որոնցից 58-ը գրառվեց միայն Տուրցխ գյուղում: Նպատակը մեկն էր. հնարավորինս շատ նմուշներ գրառել, հարստացնել եղած բանահավաքչական նյութի պաշարը, որի համադրումը վերը նշված գիտարշավների ժամանակ գրառվածի հետ և համեմատական վերլուծությունը հնարավորություն կտան գտնելու սերնդափոխության արդյունքում երգային նմուշների պահպանման, տարբերակման և ժողովրդի հիշողության մեջ գեղեցիկ պատահիկների պահպանման կամ կորստի հետ կապված հարցերի պատասխանները:

Ցավալի էր դաժան իրականության ականատեսը լինել. աստիճանաբար դատարկվող, անբարեկարգ գյուղեր, որոնց բնակչության երիտասարդ կազմը արտերկրում էր, իսկ տեղում մնացել էին հիմնականում մեծահասակները և ծերերը: Չնայած տեղացիների այն

կարծիքին, որ գյուղերում «երգ ասողներ» չեն մնացել, սակայն հնարավոր եղավ ձայնագրել մոտ 74 երգային նմուշ: Ինը բանասացների՝ Էլեն Հակոբի Խիթարյան, 58 տ. Ալաշկերտից; Ալմաստ Լևոնի Ավետիսյան, 65 տ.; Նուռա Խնկանոսի Սարգսյան, 79տ. Օրջայից; Սանդուխտ Գրիգորի Ավետիսյան, 62 տ.; Չինար Սիրեկանի Ստեփանյան, 86 տ. Ղադոլլայից; Սիլվա Սիփանուհի, 60 տ. Լոռուց; Անի Գուրիի Ավետիսյան, 26 տ.; Գուրգեն Արշալույսի Խաչատրյան, 19 տ.; Վանյա (Գլո) Արշալույսի Խաչատրյան, 71 տ., տարիքային սահմանը տատանվում էր 19-ից 86 տարեկանը: Մասնագիտությամբ և զբաղմունքով ևս կար բազմազանություն՝ տնային տնտեսուհի, խոհարար, ուսուցչուհի, գրող-բանաստեղծ, ակումբավար-դերասան:

Վերլուծություն. Գրառված նմուշները բազմաժանր են: Բնականաբար, ոչ բոլոր երգերն էին բացահայտումներ, սակայն, ինչպես ճշգրիտ եզրակացրել է պրոֆեսոր Ա.Փահլևանյանը. «Բազմաթիվ հետաքրքիր երգեր և նվագներ կյանքի են կոչվում, եթե ոչ միշտ որպես ակտիվ գործառույթի մեջ գտնվող ֆոլկլորային ստեղծագործություններ, ապա ծայրահեղ դեպքում, որպես ուշադրության, ուսումնասիրության և տարածման արժանի ժողովրդական հանճարի կերտվածքներ» (թարգմ.՝ Ն.Ե.): [9, էջ 60]

Այն փաստը, որ Զավախքի երաժշտական բանահյուսությունը աչքի է ընկնում իր ժանրային բազմազանությամբ, ընդգծվել է տարբեր երաժշտագետների ուսումնասիրություններում: Զավախք աշխարհը ծնել է շատ ու շատ արվեստագետներ: Տեղացիները ասում են, որ դա **իրենց օդ ու ջրից է**: Գուցե այդ է պատճառը, որ գեղջկական երգերի կողքին շատ են հանդիպում նաև հեղինակային և աշուղական երգերի օրինակներ: Առաջինների ժանրային շրջանակն ընդգրկում է՝ հոգևոր, խրատական, կատակերգ, լալիք, օրոր, աշխատանքային, ծիսական, պարերգ, հայրենասիրական, պանդխտության, քնարական երգեր:

Երաժշտագետ, բանահավաք Զավեն Թագակչյանը, լինելով այս տարածաշրջանի բանահյուսության լավագույն գիտակ, «Հոգևոր երգատեսակները Զավախքի ժողովրդական ավանդույթում» աշխատու-

թյան մեջ գրում է. «Եթե Զավախքի աշխատանքային, ծիսական ու կենցաղային երգերը՝ օրորներն ու սիրերգերը, պարերգ-պարեղանակներն ու մյուս երգատեսակները հայ երաժիշտ-բանահավաքների ուշադրության են արժանացել դեռևս 1880-90-ական թվականներից, գրի են առնվել ու հրատարակվել դրանց բազմաթիվ նշխարները, ապա ավանդական հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումների առաջին գրանցումները պատկանում են մեծանուն երաժշտագետ-բանահավաք Քրիստափոր Կուշնարյանին»: [2, էջ 7] Կենտրոնանալով հոգևոր երգի ժանրի վրա՝ նա շարունակում է. «1927-1929 թթ. Հայաստանում և Վրաստանի հայաշատ բնակավայրերում իրականացրած գիտարշավների ընթացքում նա Թիֆլիսի հայկական եկեղեցու քահանա Հովհաննես Տեր-Գրիգորյանից և ժամհար Ղևոնդ Մամիկոնյանից գլանավոր ձայնագրիչի օգնությամբ հավերժացրել է շարականների և ժամերգությունների ընթացքում հնչող երգերի յոթ բարձրարժեք կատարում:

Այնուհետև մինչև 20-րդ դարի վերջերը՝ Զավախքում կազմակերպված գիտարշավների ընթացքում, հայ երաժշտագետների կողմից ձայնագրվել է հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումների ևս հարյուրից ավելի օրինակ, որոնք էլ դարձել են մեր հետազոտության հիմքը»: [2, էջ 7] Զուգահեռներ տանելով՝ նշենք, որ 2018 թվականին կատարած մեր ձայնագրություններում նույնպես հոգևոր բովանդակությամբ երգերը մեծաթիվ էին: «Զավախսահայության բնակատեղիներում 20-րդ դարում իրականացված գիտարշավների ժամանակ հավաքված նյութերը փաստում են, որ տեղի ժողովրդական երգարվեստի անկապտելի մասը հանդիսացող հոգևոր աղոթքները բաժանվում են երկու խմբի՝ 1. Հայոց Պատարագամատուցի ժամանակ հնչող երգերի ժողովրդայնացված տարբերակներ, 2. բանասացների հորինած երաժշտախոսքային կառույցներ»: [1, էջ 23]

Կատարենք անչափ հետաքրքիր մեկ դիտարկում. Զավեն Թագակչյանի աշխատության [8] մեջ ուսումնասիրված հոգևոր երգերից շատերը ձայնագրված են 1970 թվականին, Զավախքում իրականացված անհատական գիտարշավի ընթացքում, Ախալքալաքի շրջանի հենց Տուրցխ գյուղում: Նոտագրված 17 հոգևոր երգերից 5-ը գրառվել

է 55-ամյա Սաթենիկ Կիրակոսյանից, և մի շարք շարականներ ձայնագրվել են կաթոլիկ եկեղեցու ժամհար Մարտին Առաքելյանից /«Մայր հաւատով» «Լոյս ի լուսոյ» «Զարհուրեալ դողացաւ» «Յայս յարկ», «Միայն Սուրբ», «Փառք ի Բարձունս» «Լոյս Զուարթ», «Մայր հաւատով», «Լոյս Ի Լուսոյ» ծննդեան շարական, «Բանդ Աստուած» և «Լեառն վէմածին» կանոն ննջեցելոցն, «Սուրբ, սուրբ», «Աշխարհ ամենայն», «Սուրբ Աստուած» Յերեկոյի Մեծի Ուրբաթու ժամերգութիւն/:

47 տարի անց, նույն գյուղում դարձյալ հոգևոր բովանդակությամբ երգերը քանակապես գերակշռում էին մյուս ժանրերին, հատկապես բանասացների հորինած երաժշտախոսքային կառույցների ձևով: Բնականաբար, արդեն չկային վերը նշված երգասացները:

Մենք հանդիպեցինք Սաթենիկ Կիրակոսյանի որդուն՝ բանաստեղծ Նազարեթ Կիրակոսյանին, ումից, ցավոք, հնարավոր չէր ձայնագրել ոչ մի նմուշ: Սակայն մեզ բախտ վիճակվեց իրենց դրկից ապրող 65-ամյա Ալմաստ Լևոնի Ավետիսյանից ձայնագրել չորս հոգևոր բովանդակությամբ. «Խոնարի նայվածքովդ» /1-ին տարբերակ/, «Աստված խաչվեցավ» /1-ին տարբերակ /, «Շատ աշխարհ ման եկա», «Առավոտ լուսոյ» տաղ-երգերը: Գյուղում մեզ հյուրընկալեցին գյուղի կաթոլիկ եկեղեցու նախկին քահանայի ժառանգները. հարսը՝ 86-ամյա Զինար Սիրեկանի Ստեփանյանը, և թոռը՝ 62-ամյա Սանդուխտ Գրիգորի Ավետիսյանը: Առաջինից գրառեցինք վեց երգ՝ Ծննդյան տոնին երգվող «Ծնունդդ բարի գալուստ», Աստվածածնա ծննդյան տոնին կատարվող «Երբ կրկնեմ անունդ, ով մայր», «Խոնարի նայվածքովդ» /2-րդ տարբերակ/, Մեծ պահքին՝ ավագ ուրբաթին երգվող «Աստված խաչվեցավ» /2-րդ տարբերակ/, «Հիսուս Աստված», Զատիկի տոնից առաջ՝ ժամերգությանը երգվող «Նորը ստեղծյալ» երգերը: Ասել, որ այս նմուշները պահպանել են իրենց նախնական ժանրային հատկանիշները, բարդ է, քանի որ հոգևոր թեմայով տեքստային բաղադրիչը երգվում է գեղջկական երգի ելևէջային ազդեցությամբ:

Փոխվել էին նաև գեղջկական երգերը: Այս ժանրի կերպարային շրջանակն ընդգրկում է՝ ծիսական, կատակերգեր, հայրենասիրական, հոգևոր, խրատական, քնարական, պարերգեր, որոնք միանշա-

նակ գնահատել չի կարելի: Կային երգեր, որոնք ժամանակին կիրառություն էին ունեցել կենցաղում և բերանացի փոխանցվել էին սերնդեսերունդ: Լացի ժանրից նշենք «Պարոն սայլապանը», «Ան ծովի ավին» երգերը: Գողտրիկ պատառիկ է «Յորենը ցանել եմ» պարերգը: Գրառված պատմական «Կոզիա փաշի կնոջ» և «Խարայի մոր» երգերը էլ են խիթարյանը լսել էր հորից՝ թուրքերենով: Գրի առնվեց նաև մեկ օրոր, սոցիալական անհավասարության բովանդակության

Օրոր ասեմ

երգ, նաև՝ երեխա թոցնելու («Խորոտ, խորոտ աչերդ») երգը: Ավանդաբար բանավոր փոխանցված, դարերի խորքից եկող գեղջկական երգերի հետ շրջանառվում են բազմաթիվ նորաստեղծություններ, որոնք իրենց վրա կրում են ժամանակակից հաղորդակցման միջոցների (ռադիո, հեռուստատեսություն, համացանց) ազդեցությունը և բովանդակային առումով հաճախ դժվար է բնորոշել դրանց ժանրային պատկանելությունը: Հաճախ երգասացը, հանպատրաստից փոխելով տեքստը, արդեն հայտնի մեղեդիով «նոր երգ» էր հյուսում: Նորաստեղծությունների որոշ մասը հեղինակային երգ է՝ հեռու աշուղական համարվելուց, բայց միևնույն ժամանակ դժվար է դրանք դիտարկել որպես գեղջկական երգի նմուշներ: «Հատկանշական է, որ

բացի բուն աշուղական երգերից, նորագույն ժամանակների ինքնուստեղծագործողների հորինվածքները նույնպես աշուղական ոճին են պատկանում», - գրում է Ա. Փահլևանյանը [6, էջ 6]:

«Չնայած վերջիններս /նորաստեղծությունները - Ն.Ե./ շարունակում են մնալ ավանդական մեղեդիական մտածողության շրջանակներում, այնուամենայնիվ, կորցնելով կենցաղային գործառույթը, նորաստեղծական ֆուլկլորի այդ նմուշները դուրս են մնում իր ժանրի դարերից եկած բյուրեղացած ոճից» [8, էջ 6]:

Հեղինակային երգերը՝ որպես առանձին երևույթ, դիտարկված են մի շարք ժողովածուներում, ինչպես, օրինակ՝ «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշարի մի քանի պրակներում: «Իջևան» (պրակ V) ժողովածուի ժանրային նկարագրում կարդում ենք. «Մեծ է նաև վառ արտահայտված հեղինակային պատկանելություն ունեցող երգերի քանակը, սակայն դժվար է դրանք վերագրել որևէ որոշակի հեղինակի, քանի որ նման հիշատակություն չկա, և այդ երգերը գոյատևում են շրջանի երաժշտական կենցաղում իբրև անանուն նմուշներ»: [7]

Ներկայացվող հավաքածուի մեջ հեղինակային երգերի մեծ մասը պատկանում է Ջավախք աշխարհի վիրահայոց գրականության միջին սերնդի անվանիներից մեկի՝ բանաստեղծ, արձակագիր, բազմակողմանի օժտված արվեստագետ Գուրի Եթերին /Գուրի Դանիելի Ավետիսյանին/: Տարիքից առաջ իմաստնացած բանաստեղծի անտիպ գործերին ծանոթացանք իր տիկնոջ՝ բանաստեղծուհի Սիլվա Սիփանուհու և դստեր՝ Անի Ավետիսյանի օգնությամբ: Հարազատները հիշում են, որ Գուրի Եթերը շրջում էր Ջավախք աշխարհի տարբեր գյուղերով, գրի առնում պահպանված ծիսական երգերը, տալիս ծիսական արարողությունների բանաստեղծական նկարագիրը, հանդիպում է աշուղների, գուսանների հետ, և այդ ինքնատիպ գիտարշավի արդյունքում ծնունդ է առնում իր «Սև աղվես» կինովիպասքը՝ 100-ից ավել երգվող հատվածներով, որոնցից, ցավոք, հարազատների հիշողության մեջ պահպանվել են 13-ը, քանի որ ժամանակին չեն ձայնագրվել:

Հետաքրքիր է, որ այդ երգերից մի քանիսը, բերանացի փոխանցվելով, տարածում են ստացել իրենց գյուղում և բնակիչների կողմից

բնութագրվում են որպես ավանդական, ժողովրդական երգեր: Հի-րավի, բանարվեստի նմուշները որոշվում և արժևորվում են այն դեպքում, երբ պոետի գրական ժառանգությունը հասու է ժողովրդին և դառնում է նրա սեփականը: Գյուղում հայտնի է նրա «Ջրոցի»¹ երգը, որը հաճախ հնչում է ուրախությունների ժամանակ որպես սիրված պարերգ: /Այս և հոդվածի մյուս նոտագրված երգերը վերծանվել են

Ջրոցի

մեր կողմից, համակարգչային շարվածքը՝ Յոդիկ Մանուկյանի/:

Այս և «Դուլ-դուլ» պարերգը ձայնագրվել է գյուղի խոհարար Էլեն Խիթարյանից:

Վաղամեռիկ բանաստեղծի հայրենասիրական՝ «Իմ Ջավախք աշխարհ» և «Իմ սեր Ջավախք», քնարական՝ «Ջրաղացպանի սերը», «Լուսնոտի երգը» և «Արև ես ծագել, կերթաս», խրատական-սոցիալական՝ «Անտեր շունը», ծիսական՝ «Գյուղական սիրո պատկեր», պարերգ կատակերգ «Իմ նիվա», խոհափիլիսոփայական «Արդեն ուշ է», «Հոգի ջան» երգերը գրառվել են կնոջ և դստեր կատարումից:

¹ Երգերը վերծանվել են մեր կողմից, համակարգչային շարվածքը՝ Յոդիկ Մանուկյանի:

Իմ սեր, Ջավախք

Չե՛րյ ջան, հե՛րյ ջան, քա-նի կապ - ընմ, Ջա-վախք աշ - խարհ,

ես քո տերն եմ: Արր-տըս բա - նամ սըր-տիդ խառ - նեմ,

մի կյանք ու - նեմ, եր - կրան ա - նեմ:

Հեղինակային երգի օրինակ է էլեն Խիթարյանից գրի առած սո-
փիալական-խրատական «Գինետուն» երգը:

Գրավիչ նմուշներ՝ «Հարսի գովքը», «Հասունացած օրերից երազել
եմ», «Պաշտելի մանյակ» (հեղինակ՝ Ալիկ Գսպոյան) երգերը գրառվե-
ցին Լոմատուրցի գյուղում՝ ակումբավար-դերասան 71-ամյա Վանյա
(Գլո) Արշալույսի Խաչատրյանից և իր թողից Գուրգեն Արշալույսի

Ջաղացպանի սերը

Ջա-ղա-ցս պա - տիկ, պա - տիկ, ցո - բե-նըս ու - կե հա - տիկ,

ու - կե-մազ սի - բուն աղ - ջիկ, ել եջս-տի ին - ձի մո-տիկ:

Խաչատրյանից:

Կուճն առա, ելա...

Կուճն ա - ռա ե - լա, Գճ - նա - ցի սա - ըր, ճամ - փին կանգ - նած էր,

իմ ջի - վան յա - ըր: Իմ ջի - վան յա - ըր, գե - բան - դին ու - սին,

իմ սե - ըր այ - ըրդ, ժը - պիտ ե - ըն - սին: Մե - նակ եմ ճամ - փին

Իմ ճամ - փին սև աչք Չղճ - վորն է մը - նու:

Գյուղում ժողովրդական երգի գիտակ Գլո պապը պատմեց, որ իր
մորական պապը տեղի անվանի ունեցող աշուղ Աղուն էր և ներկա-
յացրեց գյուղի՝ Լոմատուրցի երգը հանդիսացող «Խանում Համա-
զը», որի հեղինակը հովիվ Վարդան Լսկավյանն է՝ աշուղ Աղունի
որդին:

Խանում Ջամազ

Մեր աղ-յալն էր թղ ու որ - բան, կար - նո թղ - խեկ է - լի

կո - բան, կա - նու թղ - խին է - լի կո - բան, որ - տեղ է - իր,

խա - նում Ջա - մազ: Խա - նում Ջա - մազ, Խա - նում

Ջա - մազ, չո - բը - նու քո - դոք ի - մա - նա:

Բանասացները մեզ հետ զրույցում պարտադիր հիշում էին ջափախաբացի աշուղներին և մեծ հաճույքով կատարում նրանց երգերից: Առաջիններից էին աշուղ Հավասու երգերը՝ «Յար, քեզանից հզոր չկա», «Յարըս ընձեն խոով կերթա», «Ջավախք աշխարհ»:

Մեծաթիվ են նաև աշուղական սիրավեպերից հատվածների ձայնագրությունները, քանի որ դրանք այսօր էլ հասարակության տարբեր շերտերում ունեն մեծ ճանաչում և տարածում: Ա.Փահլևանյանը գրում է. «Ինչպես ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ աշուղական արվեստի առանձին օրինակներ, այնպես էլ բազմաթիվ աշուղական սիրային ասքերից ինքնուրույն կենցաղավարող առանձին երգային հատվածներ մեծ տարածում ունեն ժողովրդի մեջ, որոնք, ենթարկվելով ֆոլկլորի ներքին օրինաչափություններին բանավոր փոխանցման ժամանակ փոխակերպվում են, ճյուղավորվում են բազմաթիվ տարբերակներով և առավելագույնս մոտենում են գեղջկական ավանդական երաժշտական և բանաստեղծական մտածողությանը, այսինքն՝ ֆոլկլորիզացվում են» [9, էջ 60]: Մեր այցելած երեք գյուղերում էլ գրառվել են հատվածներ՝ ժողովրդայնություն վայելող սիրավեպերից: Տուրքխում «Շահ Իսմայիլ» էր, Լոմատուրքխում՝ «Աշուղ Ղարիբ և Շահսանամը», Ջակում՝ «Ասլի և Քյարամը», «Աղվան և Օսանը»/բանաստեղծական հատվածները/:

Ջակում հանդիպեցինք ծնունդով Օրջա գյուղից, Շիրակում և Ջավախքում 1960-ականներին հայտնի, պարկապզուկ և դիոլ նվագող Խնկանոս Սամվելի Սարգսյանի դստերը՝ Նուռա Խնկանոսի Սարգսյանին: Բանասացից գրառեցինք աշուղական երգերի ազդեցությամբ ստեղծված խրատական՝ «Հարս ջան, խելոք կլինես» և «Ասի գնամ Ատելիս մոտ», կատակային՝ «Էն աղջկա չուկեկը», «Երեխա թոցնելու» երգերը՝ հայերեն և թուրքերեն, «Աղվան և Օսան» սիրավեպից «Երբ լուսանա» հատվածը, ինչպես նաև «Բերգենի պարը», «Արագ ափին ծնված» երգերը:

Այդ նմուշների ընդհանրությունը գեղջկական երգարվեստի հետ արտահայտվում է ընդհանուր երաժշտաարտահայտչամիջոցների առկայությամբ: Աշուղական երգերի և դրանց տարբերակների գրառումն ու ուսումնասիրությունը կարևորագույն երաժշտագիտական

հետազոտական ոլորտ է, որի համար անհրաժեշտ են տարբեր տարածաշրջաններում գրառված նմուշների հրապարակումը և համեմատական վերլուծությունը:

ԵԶՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Այսպիսով, Ջավախքի երեք գյուղերում կատարած ձայնագրությունների հիման վրա ընդհանուր տարածաշրջանում պահպանված երաժշտական բանահյուսական ժառանգության մասին դատողություն անելը միանշանակ չէ, անհրաժեշտ է կարևորել այն հանգամանքը, որ համացանցի, հեռուստատեսության ազդեցությունը գերիշխող է: Վերջինս մի կողմից՝ ունի դրական ազդեցություն, քանի որ շատ երգեր, ճիշտ և մաքուր մատուցման շնորհիվ, շարունակում են կենցաղավարել, մյուս կողմից՝ կան նաև այլազգի ելևէջների և կատարողական ոճի նմանակումներ, որոնց պատճառով անաղարտ, բերանացի սերնդից սերունդ փոխանցված նմուշների հայտնաբերումը դառնում է տարեցտարի ավելի դժվար: Սակայն, այս պարագայում ևս, բանահավաքչական աշխատանքները արդիական են և կարևոր, քանի որ նոր գրառումներում, եթե նույնիսկ դրանք հեղինակային երգեր են, հնարավոր է գտնել ազգային կերտվածքով և տիպական մտածողությամբ, ելևէջավորումներով հիասքանչ գոհարներ: Այսօր էլ մեր ազգը արթուն է և ստեղծագործող:

Գրականություն

1. Թագակչյան Զ. *Ավանդական աղոթքները Ջավախքի ժողովրդական երգարվեստում*: «Արվեստագիտական հանդես»: Երևան: 2020: N 2 (4): էջ 23-71:
2. Թագակչյան Զ. Հոգևոր երգատեսակները Ջավախքի ժողովրդական ավանդույթում: Երևան: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.: 2020: 315 էջ:
3. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար: Պրակ IV: Երկրագործի աշխատանքային երգեր: Երևան: «Ամրոց գրուպ»: 2009: 128 էջ:
4. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար, պրակ II, Պարեղանակներ, նվագներ: Երևան: «Ամրոց գրուպ»: 2010: 120 էջ:
5. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար: Ջավախքի պարերգեր և պարեղանակներ: Պրակ IX: Երևան: «Ամրոց գրուպ»: 2012: 256 էջ:

6. «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշար: «Թալին»: (Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտի): Երևան: «Սովետական գրող»: 1984: 216 էջ:

7. «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշար: Պրակ V: «Իջևան»: Երևան: «Կոմիտաս»: 2012: 96 էջ:

8. «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշար: «Մարտունի, 1982թ.»: Գիրք Ա, պրակ XIII: Երևան: «Ամրոց գրուպ»: 2015: 200 էջ:

9. Пахлеванян А.А. *Вопросы армянской музыкальной фольклористики*. Ереван. Издательство ЕГК. 2005. 200 с.

References

1. Tagakchian Z. Sacred prayers in the Armenian folk music of Javakhk [*Avandakan aghotkner yavakhki zhoghovrdakan yergarvestum*]. «Journal of Art Studies». Yerevan. 2020. N 2 (4). P. 23-71. (in Armenian).

2. Tagakchian Z. The types of Armenian sacred songs in the folk tradition of Javakhq [*Hogevor yergatesakner yavakhki zhoghovrdakan avanduytum*]. Yerevan. «Gitutyun» Pub. House of the NAS RA. 2020. 315 p.. (in Armenian).

3. Armenian traditional music [*Hay avandakan yerazhshtutyun*]. Vol. IV. Yerevan. «Amrots Group». 2009. 128 p.. (in Armenian).

4. Armenian traditional music [*Hay avandakan yerazhshtutyun*]. Vol. II. Yerevan. «Amrots Group». 2010. 120 p.. (in Armenian).

5. Armenian traditional music [*Hay avandakan yerazhshtutyun*]. Vol. IX. Yerevan. «Amrots Group». 2012. 256 p.. (in Armenian).

6. Armenian folk songs and music [*Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner*]. Talin. Yerevan. 1984. «Soviet writer». 216 p.. (in Armenian).

7. Armenian folk songs and music [*Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner*]. Vol. V. Ijevan. Yerevan. «Komitas». 2012. 96 p.. (in Armenian).

8. Armenian folk songs and music [*Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner*]. Martuni. Book 1. Vol. 13. Yerevan. «Amrots Group». 2015. 200 p.. (in Armenian).

9. Pakhlevanyan A.A. Issues of Armenian musical folklore [*Voprosy armyanskoy muzykalnoy folkloristiki*]. Yerevan. YSC Publishing House. 2005. 200 p.. (In Russian)

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Նվարդ Եղոյան Ալեքսանդրի, դասախոս
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

Հայաստանի Հանրապետություն

E-mail: nvard.egoyan@gmail.com, **orcid:** 0000-0002-2079-7956

Information about the author

Nvard Yeghoyan Alexander, Lecturer

Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas
Republic of Armenia

E-mail: nvard.egoyan@gmail.com, **orcid:** 0000-0002-2079-7956

Информация об авторе

Нвард Александровна Егоян, преподаватель

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
им. Комитаса

Республика Армения

E-mail: nvard.egoyan@gmail.com, **orcid:** 0000-0002-2079-7956

**ՊԱՐԵՐԳԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ՈՐՈՇ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ**

(«Հաբրբան» երգի օրինակով)

Անահիտ Դարիբյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի

Գյումրու մասնաճյուղ

Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը նվիրված է հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ամենակենսունակ ժանրերից մեկի՝ պարերգի ոճական առանձնահատկություններին: Ժանրի տիպաբանական, երաժշտաարտահայտչական միջոցների համակարգի, կառուցվածքային դրսևորումների ուսումնասիրությունն առաջին անգամ կատարվում է մեկ երգի՝ Հաբրբանի օրինակով: Մեթոդներ և նյութեր. Հիմնվելով այն իրողության վրա, որ պարերգերի զանազան տարբերակների ծագումը պայմանավորված է տեղային յուրահատկություններով, հոդվածում համեմատական մեթոդով քննության են առնվել շուրջ 23 պարերգեր: Վերլուծություն. Հաբրբան պարերգի տեքստաբանական, կառուցվածքային, ձայնակարգային, տաղաչափական բաղադրիչների վերլուծության արդյունքում ի մի են բերված պարերգերի կարևորագույն հորինվածքային առանձնահատկությունները: Արդյունքներ. Հաբրբան երգի դիտարկված նմուշների մեծ մասը թեև դուրս չի եկել Շիրակի տարածաշրջանի սահմաններից, այնուամենայնիվ թե՛ բանաստեղծական, թե՛ երաժշտական տեքստերի տեսանկյունից կրել է էական փոփոխություններ: Այն պարերգերը, որոնց տարբերակները գրի են առնվել Շիրակի տարածաշրջանի սահմաններից դուրս, իրենց վրա կրել են տվյալ տարածաշրջանների բարբառների ազդեցությունը: Մի քանի նմուշներում մեղեդին կրում է չնչին փոփոխություն, մի քանիսում՝ փոքր-ինչ ավելի շատ, սակայն բանաստեղծական տեքստը մնում է անփոփոխ: Մեկ այլ դեպքում փոփոխության է ենթարկվում երգի բանաստեղծական տեքստը, սակայն

պահպանվում է մեղեդային և մետրառիթմական պատկերը: Կան նմուշներ, որոնք ենթարկվում են այնպիսի էական փոփոխության, որ երբեմն դառնում են անճանաչելի, և ընկալվում են որպես նոր երգ:

Բանալի բառեր՝ Շիրակ, բանահյուսություն, Հաբրբան, պարերգ, տարբերակ, հիմնապող, կրկնակ

**ABOUT SOME STYLE CHARACTERISTICS OF THE
DANCE SONGS**

(On the example of the song “Habrban”)

Anahit Gharibyan

Gyumri Branch Yerevan State Conservatory after Komitas
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article is dedicated to the stylistic features of dance, one of the most vibrant genres of Armenian folk music, on the example of one dance song Habrban. Methods and materials: Based on the fact that the origin of various versions of dances is determined by local characteristics, the article examined about 23 dances using the comparative method. Analysis: As a result of the analysis of the textual, structural, phonological and spatial components of the Habrban dance, the most important fictional features of the dance are brought together. Results: Although most of the observed samples of the Habrban song did not go beyond the borders of the Shirak region, they underwent significant changes in terms of both poetic and musical texts. Those paragraphs, the versions of which were written down outside the borders of the Shirak region, were influenced by the dialects of the given regions.

Key words: Shirak, folklore, Habrban, dance, version, main line, couplet

О НЕКОТОРЫХ СТИЛЕВЫХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ ПЛЯСОВЫХ ПЕСЕН

(На примере песни «Абрбан»)

Анаит Гарибян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории имени Комитаса
Республика Армения

Аннотация:

Введение: Статья посвящена стилистическим особенностям одного из самых ярких жанров армянской народной музыки – плясовой песни. Исследование жанровой типологии, системы музыкальных выразительных средств, структурных проявлений впервые осуществляется на примере одной песни Абрбан. **Методы и материалы:** Исходя из того, что происхождение различных вариантов песне-плясок определяется местными особенностями, в статье с помощью сравнительного метода было рассмотрено около 23 плясовых песен. **Анализ:** В результате анализа текстовой, структурной, звуковой системы и вокальных компонентов песне-пляски Абрбан, сведены воедино важнейшие художественные черты песни. **Результаты:** В результате анализа текстовой, структурной, звуковой системы и вокальных компонентов песне-пляски Абрбан, сведены воедино важнейшие художественные черты песни. Хотя большинство наблюдаемых образцов песни Абрбан не вышло за пределы Ширакской области, они претерпели значительные изменения как в плане поэтического, так и музыкального текста. Плясовые песни, варианты которых были записаны за пределами Ширакской области, испытали влияние диалектов данных регионов. В некоторых образцах немного меняется мелодия, в некоторых – чуть больше, но поэтический текст остается неизменным. В другом случае изменен лирический текст песне-пляски, но сохранен мелодический и метрический облик. Некоторые образцы претерпевают столь значительные изменения, что иногда, становясь неузнаваемыми, воспринимаются как новые песне-пляски.

Ключевые слова: Ширак, фольклор, Абрбан, песне-пляска, вариант, основная строка, припев

ՆԱԽԱԲԱՆ. Պարերգը, որը շարժման, երաժշտության և բանաստեղծական բաղադրիչների անքակտելի միասնություն է, հաճախակի երևան է բերում ժողովրդական պատկերացումների ու նրա առասպելաբանական հավատի ներքին կապը և դրսևորվում իբրև ժողովրդի ծիսական, հավատալիքային կառույցի արտահայտչաձև: Հայ ժողովրդական պարերգերից շատերն ունեն հմայական նշանակություն: Սրանք, ի տարբերություն ծիսական պարերի ու պարերգերի, ունեն հմայական գործողություն՝ հստակ խորհրդաբանություն, ձև և կատարման առանձնահատուկ նշանակություն: Մասնավոր երևույթները, ինչպիսիք են՝ հարսանեկան, երեխայի ծնունդի հետ կապված և թաղման արարողությունները, հնուց ստացել են հմայական գործողության հասարակական նշանակություն: Ծեսերի բովանդակային ողջ բազմազանությունն արտահայտվում է շարժումների, բանաստեղծական տեքստի և երաժշտական լեզվի ներդաշնակ զուգորդմամբ՝ առանց որևէ մեկի սահմանափակման:

Հմայական նշանակություն ունեցող հնագույն ավանդույթն անխափան պահպանվում էր, որի համաձայն՝ երգն ու պարը անպայմանորեն պետք է զուգակցվեին՝ բանաստեղծական տեքստին կցելով որևէ **կրկնակ:**

Երգերի բանաստեղծական տեքստերն առանց կրկնակի չէին կատարվում, քանի որ անհրաժեշտ էր հմայախոսական ռիթմավորված տողերի օգնությամբ հասնել այն նպատակին, որի համար կատարվում էր տվյալ սրբազան տեքստը: Այդ հանգամանքը պայմանավորված էր նրանով, որ կրկնակները մի ժամանակ կրում էին հմայախոսական, երբեմն էլ աղոթքի նշանակություն: Հաճախ կրկնակի բովանդակությունն ընդհանրապես կարող էր ոչ մի կապ չունենալ տեքստի հիմնատողի բովանդակության հետ: Սա վկայում է, որ վերջիններս արհեստականորեն միացված են կրկնակին այն դեպքում, երբ կրկնակը կորցնում էր իր հմայական նշանակությունը:

Վերլուծություն Հայտնի է, որ ժողովրդական արվեստը փորձում է արտացոլել զարգացող նոր կեցությունը, ինչից հետևում է, որ փոխվում է համատեքստը: Ստեղծվում են բանաստեղծական տեքստի նոր տողեր, որոնք նախկին մեղեդիների հիմքի վրա զուգորդվում են նախկին կրկնակներին: Հին տեքստերը չեն համապատասխանում նոր կեցությանը և մոռացվում են: Դրա հետ մեկտեղ հարկ է նշել, որ ժողովուրդը իր հիշողության մեջ պահում է բազմաքանակ անջատ-անջատ երկտողեր և կրկնակներ:

Պարերի մեղեդիները սովորաբար ծավալուն չեն: Պարերգերին բնորոշ է պարի թռիչքներին ու ցատկերին համապատասխանող բացականչությունների օգտագործումը հիմնականում կրկնակներում, ինչը նպաստում է պարի կատարման ոգեշնչմանը: Պարերգն ունի յուրօրինակ ժանրային կերպարանք ու կառուցվածք, որով և տարբերվում է մյուս բոլոր ժանրերից: Այն կազմված է երկու փոխլրացնող, երբեմն իրար հավասարազոր բաղադրիչներից. **հիմնատող-կրկնակ** և **թափառիկ խաղիկ**: «Ամենատարբեր խաղիկների մեջ հանդես գալու պատճառով կայուն մեղեդի չունեցող խաղիկը ընդունված է անվանել թափառիկ» [17, էջ 29]:

Հիմնատող-կրկնակը, հանդես գալով որպես հիմնական մեղեդու կրող, նույնպես խաղիկ է, ուստի բառային շփոթ չառաջացնելու պատճառով, այն կոչվում է խաղիկ:

Պարերգերի ժանրային և ոճական առանձնահատկություններին անդրադարձել ենք հայ ժողովրդական **Հարբբան** պարերգի օրինակով՝

Հիմնատող-կրկնակ՝	<i>Հարբբան, ջանեջան (6)</i>
Թափառիկ-խաղիկ՝	<i>Իրկունը մութը կոխեց, (7)</i> <i>Դոները շուքը կոխեց, (7)</i> <i>Էրի՝ թե յարս տեսնեմ, (7)</i> <i>Խայալ խայալի կոխեց: (7) [3, էջ 87]</i>
Կամ	<i>Արևը բոլորել ա, (7)</i> <i>Լուսնեակը նորել ա, (7)</i> <i>Սիրունի խաթեր համար (7)</i> <i>Քունն աչքիցս կորել ա: (7) [4, էջ 33]</i>

Մեծմասամբ հանդիպում են երկտողից կազմված հիմնատող-կրկնակներ, որոնք կարող են նաև նույնահանգ լինել:

Հիմնատող-կրկնակ՝	<i>Հարբբան, ուբբբան, հոյ յար, (8)</i> <i>Վառվել ա, իրիցե քո յար: (8) [14, էջ 163]</i>
------------------	--

Հիմնատող-կրկնակը հաճախ կազմված է քառատողից, սակայն հանդիպում են օրինակներ, որոնցում հիմնատողերը կարող են բաղկացած լինել հնգատողից կամ վեցատողից, որը հաճախ տողակրկնության արդյունք է:

Հիմնատող-կրկնակ՝	<i>Հարբբան, հարբբան, (6)</i> <i>Հարբբան, քեզ դուրբան, (6)</i> <i>Հարբբան, Օյ, Օյ, (5)</i> <i>Հարբբան, Օյ, Օյ, (5)</i> <i>Սինամ սարեր, Օյ, Օյ: (6) [12, էջ 50]</i>
------------------	---

Կամ	<i>Հարբբան, հարբբան,</i> <i>Հարբբան, քեզ դուրբան,</i> <i>Հարբբան, Օյ, Օյ, հարբբան, Օյ, Օյ,</i> <i>Սինամ սարեր, Օյ, Օյ:</i> <i>Հարբբան, Օյ, Օյ, հարբբան, Օյ, Օյ,</i> <i>Հարբբան, ջանե ջան: [3, էջ 87]</i>
-----	---

Եթե ժանրակազմական բաղադրիչներից հիմնատող-կրկնակը և թափառիկ խաղիկը հավասարազոր են, ապա իրենց դերով դրանք տարբեր են: Հետևաբար, եթե թափառիկ խաղիկի տեքստերն ուղղված են երգի բովանդակության բացահայտմանը և թելադրում են պարերգի հիմնական կերպը, ապա հիմնատող-կրկնակը, որը հաճախ կազմված է ձայնարկություններից կամ զուրկ է բովանդակային որոշակիությունից, իր վրա կրում է երաժշտաբանաստեղծական տողերը հավասարակշռության բերելու գործառույթը:

Ելնելով իրենց գործառույթային արտահայտությունից՝ ձայնարկություն-կրկնակները երգի հիմնական բովանդակության մեջ էապես նոր բան չեն բերում: Հակառակը, ձայնարկություն չհամարվող և բո-

վանդակության մեջ լրացում կատարող կրկնակները, խորացնելով և զարգացնելով բանաստեղծական միտքը, շեշտադրում կատարելով երգի զգացմունքային ոլորտի վրա, ստեղծում են նոր արտահայտչական երանգներ:

Կոմիտասն այս մասին գրել է. «Բուն երգի բանաստեղծութիւնը համեմված է պատկերաւոր համեմատութիւններով. իսկ կրկնակինը՝ գոյնզգոյն բացագանչութիւններով: Առաջինը կը բացատրէ միտքը, երկրորդը կը թարգմանէ զգացումները» [20, էջ 10]:

Կան այնպիսի պարերգեր, որտեղ կրկնակները հանդես են գալիս յուրաքանչյուր տողից, երկտողից, եռատողից առաջ և հետո, կամ խառը ձևով: Կան նաև այնպիսի նմուշներ, որոնք ուղղակիորեն սկսվում են կրկնակներով, ինչի շնորհիվ երգերը կրում են կրկնակի անունը: Այս հանգամանքը մեծմասամբ պայմանավորված է կրկնակի երաժշտական ու բանաստեղծական տեքստի անքակտելի կապով և միասնությամբ, ինչպես նաև կրկնակի՝ երգում ունեցած զգալի նշանակությամբ:

Ողջ պարերգի ընթացքում հիմնատող-կրկնակի անընդհատ ու անփոփոխ կրկնությունը կախված է կատարողի կամ կատարողների (աղջիկ, տղա, կամ երգող, պարող) ցանկությունից, և այդ հանգամանքով պայմանավորված, պարերգը հաճախ չունի հստակ սահմանված տևողություն և ավարտ:

Նույն խաղիկը նույն երգասացի մոտ կարող է բազմիցս կրկնվել, եթե այն ցանկալի է կամ շատ է տարածված նրա միջավայրում: Նույն խաղիկի հաճախակի կիրառությունը պատահական ընտրություն չէ, այլ ցույց է տալիս խաղիկի տարածվածության ու նախընտրելիության աստիճանը: Երգասացը, առանձնահատուկ վերաբերմունք ունենալով նախընտրած այս կամ այն երգի հանդեպ, անհատական մոտեցում է ցուցաբերում երգի կառուցման և վերարտադրման գործընթացում՝ կատարման մեջ ներդնելով անձնական հույզերն ու ապրումները: «Որքան շնորհալի է երգիչը, այնքան էլ ապրած պատկերի նման գծերը խիտ ու շատ, ճոխ ու բազմազան են լինում և ընդհակառակը»: [18, էջ 106]

Հակառակ հիմնատող-կրկնակի, որը պարերգի մեջ կայուն բաղադրիչ է, թափառիկ խաղիկը անկայուն է, պարտադիրաբար կերպով

կցված չէ տվյալ հիմնատողին կամ մեղեդուն, այլ թույլ է տալիս ազատ ընտրության հնարավորություն:

Խաղիկներն իրենց դիթամով համապատասխանում են տրված մեղեդուն և հիմնատողի կրկնակին և թափառիկ երկտողերի տեսքով կիրառվում են նաև սիրային քնարական երգերում:

Նույն հիմնատողով տարբեր և նախընտրած խաղիկի ընտրության հնարավորությունն էլ պայմանավորում է խաղիկի թափառիկ բնույթը: Այս ազատության պատճառով էլ միևնույն խաղիկը կարելի է հանդիպել տարբեր հիմնատող-կրկնակների հետ:

Հաբրբան,

Յայլի բոլոր կանաչ է, (7)

Տունը մեզի ճանաչ է, (7)

Թոփով շամամը կանչէ (7)

Ջանե ջան,

Իմ դարտը քեզի այան չէ: (7)

Հաբրբան, ջանե ջան: [3 էջ 127]

Կամ՝

Յայլի բոլոր կանաչ է, (7)

Տունը մեզի ճանաչ է, (7)

Տանում են, ախ, Մարո ջան, (7)

Թոփով շամամը կանչէ, (7)

Իմ դարտը քեզի այան չէ, (7)

Տանում են, ախ, Մարո ջան: (7) [3 էջ 128]

Նույն պարերգը կարելի է երգել տարբեր կառուցվածքային ձևերով: Կրկնակները, պոկվելով հիմնական ավանդական տեքստերից, երգվում են որպես առանձին հիմնատող-կրկնակներ՝ վերցնելով իրենց հետ ազատ ու անկախ թափառիկ խաղիկներ:

Հաբրբան, ջանեջան:

Արագից ջուր ա գալի, (7)

Հարցըրեք հիր ա գալի. (7)

Մի լար, սիրուն սիրական, (7)

Բաժանման լուր ա գալի: (7) [4, էջ 17; 12, էջ 34]

Կամ

Հարբրբան, քանեքան:

Սիրել եմ սերն երեսին, (7)

Անթառամ թերն երեսին, (7)

Ով իմ սիրածն ինձ չի փա, (7)

Հարբրբան,

Աստղծու կերն երեսին: (7) [9, էջ 80]

Կամ

Հարբրբան, քանեքան:

Էս կողմն եմ նայում, էրվում, (7)

Էն կողմն եմ նայում, էրվում, (7)

Ուզում եմ ջուրըն ընկնել, (7)

Ջանեքան

Ջուրն էլ եմ ընկնում, էրվում: (7) [12, էջ 48]

Կամ

Հարբրբան, քանեքան:

Աղջի նըստի, կար արա, (7)

Ինձի քեզի յար արա, (7)

Բաղի քուչովը գալիս, (7)

Կըռներդ չարդախ արա: (7) [10, էջ 59]

Կամ

Հարբրբան, քանեքան:

Հաց եմ թխել գարի ա, (7)

Իմ եարը սաֆարի ա, (7)

Սաֆար գընալուն մեռնեմ, (7)

Խոսքերը շաքարի ա: (7) [4, էջ 33]

Վանկերի քանակով հիմնատող կրկնակն ու թափառիկ խաղիկը հաճախ համընկնում են՝ կազմված լինելով 6-7 վանկերից, սակայն ուսումնասիրության օրինակ հանդիսացող **Հարբրբան** պարբերգերի հիմնատող-կրկնակը և խաղիկը վանկերի թվով նույնաքանակ չեն:

Բացի երկտող և քառատող խաղիկներից, ժողովուրդը հյուսում է բազմաթիվ ու բազմազան այլ պարբերգեր: Սակայն խաղիկների ընտրության ազատությունը մի պարտադիր պայման ունի. խաղիկներն իրենց բովանդակությամբ, հույզի նրբերանգներով պետք է լինեն միայնաց ներդաշնակ:

Պարբերգերի զանազան տարբերակների ծագումը պայմանավորված է տեղային յուրահատկություններով: Կայունացած տեքստի հետ չի բացառվում նաև այլ խաղիկների ընտրությունը, որը կարող է առաջացնել երգի տեքստային տարբերակներ: «Տեղական եղանակներից ծագում են երաժշտական գաւառական բարբառներ, որոնք այնքան որոշ են, որ գիւղացին ջոկում է մէկը միւսից աշխարհագրական անուններով» [6, էջ 372]: Սակայն տարբերակման են ենթարկվում ոչ միայն գրական տեքստի, այլ նաև երաժշտական նյութի որոշ տարրեր:

Որոշակի նշանակություն տալով տեղային պայմաններին, որոնք պարբերգին հաղորդում են համապատասխան գունակերպում, Կոմիտասը նշում է, որ այս կամ այն մեղեդին, այլ պայմանների մեջ հայտնվելով, «փոխում է իր բոլոր համն ու հոտը և տեղական գույն ստանում» [19, էջ 103]: Երբեմն մեղեդիները ենթարկվում են այնպիսի տարբերակման, որ դրանք դժվարությամբ են ճանաչվում:

Հաշվի առնելով պարբերգերի ու նրանց տարբերակների բազմաքանակությունը՝ հողվածում անդրադարձել ենք շուրջ 23 պարբերգերի՝ զետեղված տարբեր Ազգագրական ժողովածուներում:

Անդրադառնալով **Հարբրբան** պարբերգին շեշտը դրել ենք պարբերգերի ձևակառուցման վերը նշված սկզբունքների և ընդհանրացումների վրա: Բազմաթիվ տարբերակներից ընտրել ենք 5 նմուշ Ա. Բրուտյանի «Ռամկական մրմունջներ» ժողովածուից [3], նույն կրկնակով համանուն պարբերգեր (մեկական նմուշ) Ս.Լիսիցյանի [2] աշխատության, Ա.Փահլևանյանի «Թալին» [21] և «Ապարան» [4] ժողովածուներից, վեց նմուշ Ս.Դեմուրյանի «Քնար» [4] և Հայ ժողովրդական երգերի ժողովածուներից, մեկական նմուշ Ս.Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուների I և II հատորներից [17, 18], 1 նմուշ Ս.Մելիքյանի և Ա.Տեր-Ղևոնդյանի «Շիրակ» ժողովածուից [16] և վեց օրինակ Կոմիտասի Երկերի ժողովածուներից [7, 8, 9, 10]:

Հարբբանը այն տարածված երգերից է, որ կատարվել է տարաբնույթ ուրախ առիթների ժամանակ և սիրված է տարբեր երգասացների կողմից: Ըստ Ա.Բրուտյանի, **Հարբբանը** երկխոսության կոչ անող բացականչություն է, իսկ Ս.Լիսիցյանի մեկնաբանմամբ՝ **Հարբբանը** տղամարդու անձնանուն է:

Այս երգը մեծմասամբ կրում է կրկնակի **Հարբբան** անունը: «Կրկնակներով են սովորաբար որոշվում և կոչվում յեղանակները...., իսկ բուն յերգը կամ քառատողը, ինչպես և յերկատողն ու յեռատողը, չունի և չի կարող ունենալ առանձին անուն»: [1, էջ 8; 9, էջ 7]: Այս ելակետային սկզբունքը ոչ բոլոր ժողովածուներում է կիրառվել ու ոչ բոլոր պարերգերն են կրում «հարբբան» կրկնակի անունը, և որպես վերնագիր ընտրվել է թափառիկ խաղիկի առաջին տողը: Ելնելով վերը նշվածից՝ փաստենք, որ ուսումնասիրված 23 պարերգերից 16-ը կրում են խաղիկի առաջնատողի անունը: «Ռամկական մրմունջներ»-ում տեղ գտած նմուշ-տարբերակները վերնագրված են՝ «Հաց եմ, թխել գարի ա», «Իրիկունը մութը կոխեց» և «Յայլի բոլոր կանաչ է»: «Ռամկական մրմունջներ»-ում վերոհիշյալ պարերգերի վերնագրերից զատ, նշված են նաև հետևյալ վերնագրերը. «Հարբբան, ջանե ջան», «Հարբբան, քեզ դուրբան», «Հարբբան», իսկ «Ապարան» ժողովածուի մեջ՝ «Հարբբան, ուբրբբան»:

Ուսումնասիրվող նմուշներից երկուսը. «Յայլի բոլոր կանաչ է» («Տանում են, անխ, Մարո ջան») [3, էջ 128] և «Արազը հեշտացել ա» («Սոնա յար») [3, էջ 3]), որոնք «Հարբբան» երգի տարբերակներն են, ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս են, քանի որ նրանցում բացակայում է «հարբբան» կրկնակը և դրա փոխարեն հանդես է գալիս համապատասխանաբար՝ «Տանում են, անխ, Մարո ջան», «Սոնա յար» կրկնակը: Երկու պարերգերի համար ընդհանրական է միայն քառատող կազմող մեկ տան բանաստեղծական տեքստը:

Երգի մեղեդին տարբեր տեքստերով կամ հակառակը՝ միևնույն տեքստը տարբեր եղանակավորմամբ երգելը բնական երևույթ է: Այս հանգամանքը վկայում է, որ ժողովրդական երգաստեղծությունն անդադար փոփոխվող, ճկուն զարգացող, մշտապես նորոգվող և թարմացվող երևույթ է:

«Հարբբան» կրկնակով կատարվող տարբերակները հիմնականում ունեն տուն (քառատող) և կրկնակ կառուցվածք: **Հարբբան** երգի տարբերակները հիմնականում ունեն քառատողից կազմված տուն և կրկնակ կառուցվածք, սակայն Շիրակի տարածաշրջանում Կոմիտասի և Ստեփան Դեմուրյանի գրառած նմուշներից երկուսը չունեն քառատող և միայն հիմնատող-կրկնակ են, որոնք իրենց վրա են վերցնում երգի խաղիկի գործառույթը: Ունենալով թափառիկ խաղիկի նշանակություն՝ այն անցնում է մեկ այլ երգի մեջ, բայց այստեղ արդեն կատարելով իր հիմնական գործառույթը:

Կոմիտաս՝ «Հարբբան» (Արմալի, Շիրակ) [9, էջ 46]

[Սիջակ, Allegretto]

Հա - բըր - բան: Հա - բըր - բա - նըն, օյ, օյ,
 հա - բըր - բա - նըն օյ, օյ, հա - բըր - բա - նըն
 ե - կել ա, սի - նամ սա - լեր, օյ, օյ:

Ս. Դեմուրյան՝ «Հարբբան» [12, էջ 50]

Հա - բըր-բան, ջա - նե ջան, հա - բըր-բան, քե դուր - բան,
 հա - բըր-բան, օյ, օյ, հա-բըր-բան օյ, օյ, սի-նամ սա-լեր, օյ, օյ:

Ս. Դեմուրյան՝ «Հարբան» [4, էջ 37]

Allegretto

Հա - բըր - բան, հա - բըր - բան, հա - բըր - բան,
 քեզ դուր - բան, հա - բըր - բան, օյ, օյ, հա - բըր - բան,
 օյ, օյ, սի - նամ սա - ռեր, օյ, օյ, իր - կու - նը մու -
 թը կո - խեց, դըռ - նե - ռը շու - թը կո - խեց, հա - բըր - բան,
 օյ, օյ, հա - բըր - բան, օյ, օյ, է - ռի թը եա -
 ռըս տես - նիմ, խա - յալ, խա - յա - լի կո - խեց:

«Հարբան, ուբըրբան» [14, էջ 163] պարերգի տունը կազմված է երկտողից, իսկ երկտող կազմող հիմնատող-կրկնակը տողամեջ լրացնելով այն, ստեղծում է քառատողից կազմված տուն:

Կրկնակները հանդես են գալիս պարերգի տարբեր տեղերում. տնից առաջ և խառը ձևով. տնից առաջ, երկտողից առաջ, ինչպես նաև երկտողից, եռատողից ու քառատողից հետո: Պարերգերում հիմնա-

կան և կարևոր բաղադրիչ ներկայացնող կրկնակը 11 նմուշօրինակ-ներում հանդես է գալիս երկտողից, քառատողից առաջ, 8-ում՝ խառը ձևով: Հետաքրքրական է «հարբան» բացականչության դիրքը և ձևը պարերգերում, որով և պայմանավորվում է նրա գործառույթը: «Հարբան» բացականչության երաժշտական ինտոնացիան՝ տոնիկայից դեպի կվարտային (մեկ օրինակում՝ կվինտային) օժանդակ հենակետ թռիչք-դարձվածքը պարերգի սկզբում հնչում է որպես նախամուտք, «կոչնակ»՝ ուղղված որևէ մեկին (այս երգում՝ աղջկան, քանի որ «Հարբան»-ները սովորաբար զուգերգեր են):

Նույն թռիչք-դարձվածքով էլ հնչում է «ջանեջան» պատասխանը, բայց արդեն աղջկա կողմից: Երգի վերջում դեպի տոնիկա կատարվող թռիչք-դարձվածքը «հարբան» և «ջանեջան» հնչող կոչն ու պատասխանը իր տրամաբանությամբ ազդարարում է քառատողի ավարտը: Կրկնակի կամ նրա ամբողջական տեքստից որևէ արտահայտիչ մասնատված հատվածի (միայն «հարբան») հանդես գալը խաղիկի եռատողից հետո, կառուցվածքի քառակուսիությունը կոտրելու նպատակ ունի:

Այսպիսով, պարերգի «հարբան» և «ջանեջան» հարց-պատասխանների սկզբում վերընթաց, իսկ վերջում՝ վարընթաց թռիչք-դարձվածքների շնորհիվ, յուրատիպ կամուրջ է ստեղծվում երգի սկզբի ու ավարտի միջև:

Դիտարկված բոլոր պարերգերն ընդհանրանում են լադի շնորհիվ: Երգերի գերակշռող մասը գրված է կվարտային հիմք ունեցող **g** էռլական մինորում, երկրորդ աստիճանի ոլորտի ցայտուն արտահայտմամբ, մասամբ նաև՝ ընդլայնմամբ: Պարերգերից վեցի մեջ փոյուզիական տրիխորդի ընդլայնված դերը և շեշտված տոնիկան թույլ են տալիս ենթադրել, որ այդ նմուշօրինակներում պարերգի առաջին հատվածը՝ հանգույցը, փոյուզիական մինորում է, իսկ երկրորդը՝ հանգուցալուծումը, էռլական: Այդպիսով, երգն ավարտվում է նոր լադով: Անցումը մեկ լադից մյուսն իրականացվում է ընդհանուր հնչյունաշարի միջոցով, որտեղ երկու լադերի համար ընդհանուր հնչյուն է օժանդակ հենակետը՝ **a** տոնիկայով փոյուզիական մինորի տերցիային օժանդակ հենակետ հանդիսացող **c** հնչյունը, հավասարեցվում է **g** էռլական մինորի **c** կվարտային հենակետին:

Հարթան պարերգերի բանաստեղծական տողերը կազմված են 7 վանկերից, ինչը բնորոշ է ժողովրդական պարերգերին: Գրեթե բոլոր տարբերակներում առկա են հանգաձևեր, որոնց առկայությունը չի խանգարում սահուն վերադառնալ երգի սկզբին: Հանգաձևերն եզրափակվում են տակտի թույլ մասում, ինչը շարունակականության պահանջ է առաջացնում:

Ուսումնասիրելով **Հարթան** երգի՝ մեր ձեռքի տակ ունեցած նմուշները և տարբերակները՝ եկանք այն եզրակացության, որ թեև դրանց մեծ մասը դուրս չի եկել Շիրակի տարածաշրջանի սահմաններից, այնուամենայնիվ թե՛ բանաստեղծական, թե՛ երաժշտական տեքստերի տեսանկյունից կրել է էական փոփոխություններ: Այն պարերգերը, որոնց տարբերակները գրի են առնվել Շիրակի տարածաշրջանի սահմաններից դուրս, իրենց վրա կրել են տվյալ տարածաշրջանների (Վան, Թալին, Շատախ, Ապարան և այլն) բարբառների ազդեցությունը: Երաժշտաբանաստեղծական տեքստերի փոփոխումների արդյունքում, կարող է փոխվել նաև երգի ժանրը: Թափառող կրկնակ խաղիկը, միանալով մեկ այլ երգի հիմնատողին, կարող է, օրինակ, կատակերգից անցնել սիրերգի: Թափառիկ խաղիկից վերցված առաջին քառատողին միացվող մեկ այլ կրկնակ-հիմնատողի շնորհիվ ստեղծվում է երգի նոր տարբերակ՝ բանաստեղծական տեքստի նոր մեղեդային ձևավորմամբ: (Ա.Բրուսյան «Ռամկական մրմունջներ» ժողովածուից «Յայլի բոլոր կանաչ է» («Տանում են, մխ, Մարո ջան») և «Արազը հեշտացել ա» («Սոնա յար»)):

ԵՋՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Պարերգերի նմուշօրինակների համեմատությունները ցույց տվեցին, որ բազում տարբերակներ ունեցող **Հարթան** պարերգն ընդունված և սիրված է տարբեր երգասացների կողմից: Մի քանի նմուշներում մեղեդին կրում է չնչին փոփոխություն, մի քանիսում՝ փոքր-ինչ ավելի շատ, սակայն բանաստեղծական տեքստը մնում է անփոփոխ: Մեկ այլ դեպքում փոփոխության է ենթարկվում երգի բանաստեղծական տեքստը, սակայն պահպանվում է մեղեդային և մետրաոճական պատկերը: Կան նմուշներ, որոնք ենթարկվում են այնպիսի էական փոփոխության, որ երբեմն դառնում են անճանաչելի և ընկալվում են որպես նոր երգ:

Հարթան պարերգը, ունենալով բազմաթիվ տարբերակներ, որտեղ փոփոխություն են կրում և՛ տեքստը, և՛ մեղեդին, այնուամենայնիվ, մնում են ընդհանրական՝ շնորհիվ իր «հարթան» կրկնակի, որով և ընդհանրանում են բոլոր տարբերակները, թեև ներկայացված օրինակներում, ինչպես արդեն նշել ենք, փոփոխության է ենթարկվում նաև երգի վերնագիրը: Ուսումնասիրված երգերն ընդհանրանում են նաև լադի շնորհիվ, որը դուրս չի գալիս էդական մինորի սահմաններից: Գրի առնված հազարավոր երգանմուշներից ստեղծված հարուստ բազմադարյա ժառանգությունն ապացույցն է այն բանի, որ երգասեր ու երգաստեղծ ժողովուրդն ունի ստեղծագործական ինքնատիպ նկարագիր, որի ավանդույթը խնամքով պահպանվել ու փոխանցվել է սերնդեսերունդ՝ ապացուցելով, որ ժողովրդական երգասացի երևակայությունն անսպառ է, և եթե այն արմատավորված է ազգային հողում և սնվում է անընդհատ թարմացվող ազգային ակունքից, ապա երբեք չի ցամաքի:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Յ Ո Ւ Ն

1. Աբեղյան Մ. **Երկեր: Հ. Բ:** Ժողովրդական խաղիկներ: Երևան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.: 1967: 388 էջ:
2. Աթանասյան Ն. **Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ակունքներում:** Երևան: «Ամրոց Գրուպ»: 2020: 152 էջ:
3. Բրուսյան Ա. **Ռամկական մրմունջներ:** Երևան: «Սովետական գրող»: 1985: 240 էջ:
4. Դեմուրյան Ս. **Քնար:** Սանկտ Պետերբուրգ: Պուշկինյան տպարան: 1907: 94 էջ:
5. Կոմիտաս **Հողվածներ և ուսումնասիրություններ:** Երևան: Հայպետհրատ: 1941: 200 էջ:
6. Կոմիտաս Վարդապետ **Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ:** Գիրք Ա: Երևան: «Սարգիս Խաչենց»: 2005: 517 էջ:
7. Կոմիտաս **Երկերի ժողովածու:** Հ.9, Գիրք Ա, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն», 1999, 223 էջ:
8. Կոմիտաս **Երկերի ժողովածու,** Հ.10: Գիրք Բ: Երևան: ՀՀ ԳԱ «Գիտություն»: 2000: 214 էջ:

9. Կոմիտաս *Երկերի ժողովածու*: Հ.12: Գիրք Դ: Երևան: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն»: 2003: 208 էջ:
10. Կոմիտաս *Երկերի ժողովածու*: Հ.13: Գիրք Ե: Երևան: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն»: 2004: 223 էջ:
11. *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*: Անի: Պրակ 2: Երևան: «Կոմիտաս»: 2010: 160 էջ:
12. *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*: Ստեփան Դեմուրյան: Պրակ 9: Երևան: «Ամրոց Գրուպ»: 2013: 119 էջ:
13. *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ, մատենաշար, Սահակ Ա-մարունի, ժողովրդական երգերի ձայնագրյալ ժողովածու, պրակ 11*, Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2014, 119 էջ:
14. *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*: Ապարան: Պրակ 12: Երևան: «Ամրոց Գրուպ»: 2015: 198 էջ:
15. *Հայ ավանդական երաժշտություն*: Մատենաշար: Արամ Քոչարյանի գիտարշավային նյութերի ընտրանի: Պրակ 13: Երևան: «Ամրոց Գրուպ»: 2015: 144 էջ:
16. Մելիքյան Սպ., Տեր-Ղևոնդյան Ա. *Շիրակի երգեր*: Թիֆլիս: տպարան «Քարթլի»: 1917: 80 էջ:
17. Մելիքյան Սպ. *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր*: Հ.1: Երևան: Հայպետհրատ: 1949: 325 էջ:
18. Մելիքյան Սպ. *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր*: Հ.2: Երևան: Հայպետհրատ: 1952: 265 էջ:
19. Յոլյան Ի. *Կոմիտաս*: Երևան: Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ. : 1969: 247 էջ:
20. «Նոր Սան» : N12: Istanbul: 1994:
21. Փաիկանյան Ա., Սահակյան Ար.: *Թալին*: Երևան: 1984: «Սովետական գրող»: 216 էջ:
22. Лисициан С.С. *Армянские старинные пляски и театральные представления армянского народа*. Т. 2. Ереван. Изд.-во АН АрмССР. 1958. 504 стр.

References

1. Abeghyan M. *Writings, [Yerker]*. Vol. B. Folk songs, [*Zhoghovrdakan khaghikner*]. NAS RA publishing house. Yerevan. 1967. 388 p.. (in Armenian).
2. Atanasyan N. *In the origins of Armenian musical folklore sources, [Hay*

- yerazhshtakan folkloragitutyan akunknerum]*. Yerevan. «Amrots Group». 2020. 152 p.. (in Armenian).
3. Brutyan A. *Folk songs, [Ramkakan Murmunjner]*. Yerevan. «Soviet Writer» publishing house. 1985. 240 p.. (in Armenian).
4. Demuryan S. *Lyre, [Knar]*. St. Petersburg. Pushkin Printing House. 1907. 94 p.. (in Armenian).
5. Komitas *Articles and studies, [Hodvatsner yev usumnasirut'yunner]*. Yerevan. «Armenian State Publishing House». 1941. 200 p.. (in Armenian).
6. Komitas Vardapet *Articles and studies, [Hodvatsner yev usumnasirutyunner]*. Book I. «Sargis Khachents». Yerevan. 2005. 517 p.. (in Armenian).
7. Komitas *Collected Works, [Yerkeri zhoghovatsu]*. Vol. 9. Book A. Yerevan. NAS RA. «Science». 1999. 223 p.. (in Armenian).
8. Komitas *Collected Works, [Yerkeri zhoghovatsu]*. Vol. 10. Book B. Yerevan. NAS RA. «Science». 2000. 214 p.. (in Armenian).
9. Komitas *Collected Works, [Yerkeri zhoghovatsu]*. Vol. 12. Book D. Yerevan NAS RA. «Science». 2003. 208 p.. (in Armenian).
10. Komitas *Collected Works, [Yerkeri zhoghovatsu]*. Vol. 13. Book F. Yerevan. NAS RA. «Science». 2004. 223 p.. (in Armenian).
11. Armenian folk songs and music, [*Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner]* Ani, Vol. 2, Yerevan, «Komitas», 2010, 160 p.. (in Armenian).
12. Armenian folk songs and music, [*Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner]*. Stepan Demuryan. Vol. 9. Yerevan. «Amrots Group». 2013. 119 p.. (in Armenian)
13. Armenian folk songs and music, [*Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner]*. Catalog or series. Sahak Amatuni. Recorded collection of folk songs. Vol. 11. Yerevan. «Amrots Group». 2014. 119 p.. (in Armenian).
14. Armenian folk songs and music, [*Hay zhoghovrdakan yerger yev nvagner]*. Aparan. Vol. 12. Yerevan. «Amrots Group». 2015. 198 p.. (in Armenian).
15. *Armenian traditional music, [Hay avandakan yerazhshtutyun]*. Catalog or series. Aram Kocharyan's selection of research materials. Vol. 13. Yerevan. «Amrots Group». 2015. 144 p.. (in Armenian).
16. Melikyan Sp., Ter-Ghevondyan A. *Songs of Shirak, [Shiraki yerger]*. Tiflis. Cartli Printing. 1917. 80 p.. (In Armenian).
17. Melikyan Sp. *Armenian folk songs and dances, [Hay zhoghovrdakan yerger yev parer]*. Vol. 1. Yerevan. «Armenian State Publishing House». 1949. 325 p.. (in Armenian).

18. Melikyan Sp. *Armenian folk songs and dances*, [*Hay zhoghovrdakan yerger yev parer*]. Vol. 2. Yerevan. «Armenian State Publishing House». 1952. 265 p.. (in Armenian).

19. Yolyan I. *Komitas*, [*Komitas*]. Yerevan. «Publishing House of the Armenian SSR». 1969. 247 p.. (in Armenian).

20. «New Disciple», [*Nor San*]. N12. Istanbul. 1994. (in Armenian).

21. Pahlevanyan A., Sahakyan A. *Talin*, [*Talin*]. Yerevan. 1984. «Soviet writer», 216 p.. (in Armenian).

22. Lisitsian S.S. *Armenian ancient dances and theatrical performances of the Armenian people*, [*Armjanskiye starinnyye plyaski i teatral'nyye predstavleniya armjanskogo naroda*]. Vol. 2. Yerevan. «Publishing House of the Academy of Sciences of the ArmSSR». 1958. 504 p.. (in Russian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Անահիտ Ղարիբյան Չոհրաբի, դասախոս, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ, Հայաստանի Հանրապետություն,
E-mail: aksanamuna@mail.ru, **orcid**: 0000-0001-7756-4240

Information about the author

Anahit Gharibyan Zohrab, Lecturer, Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas, Republik of Armenia
E-mail: aksanamuna@mail.ru, **orcid**: 0000-0001-7756-4240

Информация об авторе

Анаит Зограбовна Гарибян, преподаватель, Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, Республика Армения
E-mail: aksanamuna@mail.ru, **orcid**: 0000-0001-7756-4240

ԱՆՈՒՐԻԿ ԳՅՈՒՂԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

Լուսինե Հարությունյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ
Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը նվիրված է Շիրակի մարզի Ախուրիկ գյուղի երաժշտական բանահյուսությանը և ավանդական ժառանգության արդի խնդիրներին: *Մեթոդներ և նյութեր*. Պատմաքննական, երաժշտատեսական մեթոդներով դիտարկվել է գյուղական համայնքի ավանդական երգային բանահյուսական ժառանգությունը: *Վերլուծություն*. Հոդվածում վերլուծվել են Շիրակի մարզի Ախուրիկ գյուղական համայնքի բանասացներից գրառված շուրջ 100 ժողովրդական երգային և նվագարանային նմուշներ, որոնցից մի քանիսը առաջին անգամ է հրապարակվում: Բանահյուսական ամենատարածված ու սիրված ժանրը *սյարերգն* է՝ համատեքստի առանձնահատկություններով: Տարածված են նաև ծիսական երգերը: *Արդյունքներ*. Մեր դիտարկումները հավաստում են, որ ավանդական երաժշտական մշակույթը կարևոր դեր է կատարել իրենց բնօրրանը լքած, հայրենագրված և համայնքային կյանքը նորովի վերագտած մշեցիների կյանքում: Շիրակի տարածաշրջանի մյուս գյուղական համայնքների մշակութային դրսևորումների համատեքստում Ախուրիկը ներկայանում է ինքնատիպ դրսևորումներով:

Բանալի բառեր՝ *Շիրակ, Ախուրիկ, երաժշտական բանահյուսության, ավանդույթ, ժանր*

THE MUSICAL FOLKLORE OF AKHURIK VILLAGE

Lusine Harutyunyan

Gyumry Branche Yerevan State Conservatory after Komitas
Republik of Armenia

Abstract

Introduction: The article is dedicated to the musical folklore of Akhurik village of Shirak region and the current issues of traditional heritage. *Methods and materials:* The traditional song and folklore heritage of the rural community was observed using historical and musicological methods. Ritual songs are also common. *Analysis:* The article analyzes about 100 folk songs and instrumental samples written by the poets of Akhurik rural community of Shirak region, some of which are being published for the first time. The most popular and popular genre of folklore is the dance song with context specifics. *Results:* Our observations confirm that traditional musical culture played an important role in the lives of Mshetsi who left their homeland, were deprived of their homeland and rediscovered community life. In the context of cultural manifestations of other rural communities of Shirak region, Akhurik presents itself with original manifestations.

Key words: *Shirak, Akhurik, musical folklore, tradition, genre*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР СЕЛА АХУРИК

Лусине Арутюнян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
имени Комитаса
Республика Армения

Аннотация

Введение: Статья посвящена музыкальному фольклору и актуальным вопросам традиционного наследия села Ахурик Ширакской обла-

сти. *Методы и материалы:* С использованием историографических и музыковедческих методов исследовано традиционное песенно-фольклорное наследие сельской общины. *Анализ:* В статье анализируются около 100 народных песен и образцов инструментальной музыки, некоторые из которых публикуются впервые. Наиболее популярным и распространенным жанром фольклора является танцевальная песня и ее специфический контекст. В общине распространены также ритуальные песни. *Результаты:* Наши наблюдения подтверждают, что традиционная музыкальная культура играла важную роль в жизни выходцев из Муша, покинувших родину, лишившихся родины и вновь обретших общинную жизнь. В контексте культурных проявлений других сельских общин Ширакской области, Ахурик отличается довольно интересными, своеобразными и уникальными певческими традициями.

Ключевые слова: *Ширак, Ахурик, музыкальный фольклор, традиция, жанр*

ՆԱԽԱԲԱՆ. Ախուրիկ գյուղը գտնվում է Շիրակի մարզի Ախուրյանի տարածաշրջանում՝ մարզկենտրոն Գյումրիից մոտ 4կմ հարավ-արևմուտք՝ Ախուրյան գետի աջ ափի հարթավայրում: Բնակչությունը 1918-1921թթ. Մուշից, Սասունից, Խնուսի շրջաններից, Կարսից գաղթած հայեր են: Մինչև 1935 թվականը գյուղը կոչվել է Թուրքի Ղարաքիլիսա (թուրքերենից թարգմանաբար՝ սև եկեղեցի): Այստեղ հիմնականում զբաղվում են երկրագործությամբ, պտղաբուծությամբ, նաև՝ անասնապահությամբ, մեղվաբուծությամբ: Ախուրիկում կա նոր ժամանակների կիսավեր եկեղեցի և Սուրբ Եղյա մատուռ:

Մեր հետազոտության առարկան Ախուրիկ գյուղի երաժշտական բանահյուսությունն է, որի կրողները ավանդապաշտ մարդիկ են, որոնք պատմական հայրենիքի կարոտի վերապրումի մեջ դրսևորում են նոր կյանքի կերտման պատրաստակամություն: Տևական ժամանակ հնարավորինս մանրակրկիտ հավաքչական աշխատանքներ ենք կատարել, որոնց արդյունքում ակներև է դարձել բանահյուսական այս շերտի կարևոր առանձնահատկությունները՝ ժանրային համալիրը, կենցաղավարման պայմանները և այլ համատեքստային դրույթներ: [5]

Մենք լիովին համամիտ ենք այն բնորոշմանը, որ «Ամենատարբեր տեսանկյուններից մերօրյա երգային ժառանգության գրառումը հետազոտական կարևոր դաշտ է՝ որպես ժողովրդական ինքնատիպ մտածողության դրսևորում, աշխարհը սեփական ուսայնակով դիտարկելու և ապա վերարտադրելու պարագա: Գրառված նյութի մեջ չենք բացառում նաև ավանդականի, մասնագիտացված երաժշտության, այսօրվա կենցաղավարող երգի «շուկայի» անբարենպաստ փոխադեցությունը: Իրարից տարբեր, արժեքային իմաստով ոչ համա- գորմրցակցության պայմաններում իր կենսունակությունը պահող ժողովրդական երգը, այնուամենայնիվ, շարունակում է իր գոյակերպը»: [1]

Ձայնագրել ենք տարիքային տարբեր խմբերի կատարողների, ինչը ցույց է տալիս ավանդական երգեցողության հմտությունների մեջ սերունդների հաջորդականությունը:

Վերլուծություն Գյուղի անվան մասին շրջանառվում է երկու վարկած: Համաձայն առաջինի՝ Մուշից փախել, այստեղ է գաղթել սիրող զույգ: Ախուրյան գետն անցնելիս աղջիկը խեղդվել է, իսկ սիրած տղան բղավել. «Ա՛խ, ուրիս, անխ, ուրիս»: Ըստ երկրորդ վարկածի՝ 1918 թվականին Մուշից գաղթածները փնտրել են իրենց հարազատներին և երգելով կանչել. «Ա՛խ, ուրիք, իմ բալեք, անխ, ուրիք»: Ահա այդպես գյուղը կոչվել է Ախուրիկ:

Ախուրիկում գաղթականները բնակվել են այն հույսով, որ մոտ ապագայում իրենք նորից հնարավորություն կունենան վերադառնալու իրենց երկիրը, ինչը պայմանավորված էր գյուղի՝ սահմանին մոտ գտնվելու հանգամանքով: Հետևյալ խոսքը ժամանակին ասվել է գաղթականների կողմից. «Էրթանք մըր երկիրը, նորից ծախենք թան ու մածունը»: [5]

Մեկ այլ ուշագրավ, հատկանշական նմուշում ասվում է.

*Էրթանք մըր երկիրը Մուշ,
Քաղինք մապողաշ ղավրջին,
Էնինք մգի դեղ ու ճար:
Նուշ, նուշ, անուշ է Մուշ,
Էլնինք սարերը Սասուն,
Տեսնինք՝ ում յարն է նախուն: [5]*

Տեղաբնակների վկայության համաձայն՝ գյուղի տարածքը եղել է անջրդի, փուշ ու տատասկով լի մի վայր, ուր բնակություն հաստատած գաղթականները դառը քրտինքով հիմնել են իրենց օջախները: Այդ գաղթականներից մեկը Բուռնուզենց Վանոն էր, որը Ախուրիկում կյանքը կապել էր էրկրից եկած դժբախտ մի կնոջ՝ բոստաքյանդցի Ի-ֆոյի հետ: Գյուղացիները այսօր էլ պատմում են Վանոյի մասին, թե ինչպես էր նա գաղթել Մուշից և ամեն անգամ իր դառը օրերը հիշելիս, գլուխն առնելով ձեռքերի մեջ, արտասվելով պատմել ու երգել. «-Քըլէ, լաո, քըլէ էրթանք մըր երգիր»: [5]

Չնայած իրենց դժվարին կյանքին, ներգաղթյալները եղել են կատակասեր, հումորով, իրենց խոսքով՝ **մասխարա** մարդիկ, միևնույն ժամանակ՝ նաև պարզ ու միամիտ: Հատկանշական են կատակ պարերը, որոնցում հայ գաղթականների համուհոտով բառուբանով արտացոլվել են մարդկային բնավորության տարբեր կողմերն ու գծերը:

Ախուրիկցիները կենսախինդ ու աշխատասեր են և մեծ ակնածանք ունեն ավանդական խոսքի, երգ ու պարի նկատմամբ: Դրանք յուրովի լցրել են գյուղացու առօրյան ու միջավայրը, աշխատանքային գործունեությունը և շրջապատող բնությունը: Բանահյուսական ամենատարածված ու սիրված ժանրը **պարերգն** է՝ համատեքստի առանձնահատկություններով: Ըստ այդմ էլ տեղացիները պարերգերն անվանում են **խանաներ** կամ **մանիներ**: Դրանց մեջ առավել տարածված են քնարական թեմատիկայով պարերգերը, ծիսական երգերը:

Գյուղում կան հայտնի երգասացներ, որոնք սիրով կատարում ու փոխանցում են ավանդական երգերը, երբեմն նաև դրանց ավելացնում են իրենց իսկ հորինվածքները: Նրանց մեջ առավել համբավավորներն են Ջուլիետա Խաչատրյանը (ծնվ. 1940թ.) և Վարդանուշ Պետրոսյանը (ծնվ. 1934թ.): Նրանք յուրահատուկ կերպով շարունակում են գյուղական կյանքին ու կենցաղին առնչվող երգերի հորինումները, ինչը տեղային բանահյուսության կարևորագույն ցուցիչ է: Որոշ երգերում մեջբերվում է նաև գյուղի անունը: Ցայտուն օրինակներից մեկը «Աղվալաս» երգն է [6]: Գողտրիկ բնապատկերի նկարագրի մեջ բարձր գեղարվեստականությամբ պատկերված է Ախուրյան գետը.

Մղ - վա-լաս, Մղ - վա-լաս, ա - ըն - ըր լան - ջից ես բը-խում,

Կազ - մե - լով Մղ - վա - չայ գե - սոր Ա - խուր - յան:

Ե - ըր հետ կեր - թաս, վե - ըր հետ կեր - թաս,

Կազ - մե - լով Մղ - վա - չայ, Ա-խուր-ը-կի մո - տով կեր - թաս:

Պարերգերին բնորոշ պարզությամբ, մեղեդին ծավալվում է կվարտային հիմքով a-moll ձայնակարգում, 6/8 չափով:

Հայրենի Մուշից իբրև թանկագին վերհուշ այսօր էլ գյուղում կատարում են «Փափուռի» պարերգը, և շատ լավ հիշում են, որ այն չարխափան է: Պատահական չէ, որ պարի հիմնական շարժումները ծափերն ու դոփյունները են, որոնց նպատակը չար ուժերին իրենցից հեռացնելն է: Պարերգի մեջ ընդգծված է հետևյալ արտահայտությունը. «Փափուռի ջան, փափուռի, երկուս գնա, մեկ արի»:

«Երկու գնալ, մեկ դառնալ» պարերի շարքին պատկանում է նաև «Վերվերին», որը նույնպես գյուղի ավանդական պարերից է: Հայտնի է, որ այս պարը ունի դեպի վեր ձգվելու, բարձրանալու խորհուրդ: Կոմիտասի բնութագրմամբ՝ «Վերվերին» թռնոցի պար է, իսկ թռիչքների և ուսյունների բովանդակությունը եղել է պարողների ձգտումը թռիչքների բարձրությամբ մոգական ազդեցություն թողնել բույսերի, թռչունների, կենդանիների, ինչպես նաև սեփական ժառանգության աճի վրա:[4, էջ 285]

Տարեց կանայք պատմում են, որ նախկինում այս պարերը կատարել են երգելով, և ոչ մի գործիքային նվագակցություն չի մասնակցել պարի գործընթացին: Իսկ ավելի ուշ սկսել են պարել նաև գործիքային նվագակցությամբ: Ինչպես նկատել է Կոմիտասը. «Հայ գեղջուկ

պարերի ժամանակ, սովորաբար, նվագարաններ չեն մասնակցում. (նվագարանների գործածությունը թեև մտել է, բայց օտար է: Նվագարաններով պարելը տարածված է քաղաքներում, և կամ «առավելն սորա մերձակայ գյուղերում, որոնք քիչ թե շատ շփումն ունեն օտարների» հայ ժողովուրդը պարում է երգելով: Մեր հին նախնիքը երգելով պարելուն ասում են *գեղջուկ*»: [4, էջ 287]

Պարերգերը հորինվել են գյուղացիների կողմից՝ պահի տպավորության ազդեցությամբ՝ արտահայտելով հոգեկան տարբեր վիճակներ: Այսպես.

*Խոսք ըսեմ խանա, խանա
Չես կըրնա բերան բանա:
Քաղքոց քաղաք ման եկած եմ,
Սրտով սիրածըս ճարեմ...*

Կամ՝

*Մանի ասեմ ու շարեմ,
Լցնեմ փոսրակն ու կարեմ:
Քաղքոց քաղաք ման ածեմ,
Սրտով սիրած յար ճարեմ... [6]*

Կան խաղիկներ, որոնք արտահայտում են սոցիալական անհավասարության մոտիվներ.

*Սարեն իջան ձիավոր,
Մեկը փնջած, մեկը՝ ոչ,
Աստված, մեռնիմ դիվանիդ,
Մեկին կտաս, մեկին՝ ոչ: [6]*

Խաղիկներում իրենց արտահայտությունն են գտել նաև ժողովրդի սերն ու հավատը առ Աստված:

*Երազումս կույսին փեսա
Եվ իրա որդի Հիսուսին:
Սրբազան խոյր խաչն էր ձեռքին,
Այս էր երազս, երազս: [6]*

Այս խաղիկները փոքրածավալ են, հիմնականում կազմված են մեկ՝ հանգավորված քառատողից: Յուրաքանչյուր խաղիկ արտահայտում է մեկ միտք: Երբեմն տարբեր խաղիկներ երգվել են միևնույն մեղեդիով: Խաղիկները հիմնականում ստեղծվել են հանպատրաստից, կարծես մեկ անգամ երգվելու համար, բայց առավել հաջողվածները պահպանվել են ժողովրդի հուշերում նաև երգվելուց հետո:

Ինչպես նշել է Մ.Բրուսյանը. «Պարերգերի մեղեդիները, կապված լինելով պարի հետ, թե՛ ամբողջությամբ և թե՛ առանձին հատվածներով հիմնականում ծավալուն չեն, նրանք համապատասխանում են պարի փոքրիկ քայլերին: Պարերգերը մեծ մասամբ սկսվում են հանդիսավոր, դանդաղ, երբեմն նույնիսկ «ալարկոտ» քայլերով, իսկ հետո արագանում են, աշխուժանում, դառնում արագ ու վստահ և վերջում վերածվում կրակոտ ցատկունների»: [3, էջ 175]

Պարերգերը գյուղում կատարվել են ոչ միայն տոնախմբությունների ժամանակ, այլև կիրառվել են առօրյայում: Դրանք ծանր աշխատանքից հոգնած գյուղացուն կտրել են առօրյա հոգսերից՝ բերելով թարմություն և կենսունակություն: Գյուղում սիրված պարերգերից է «Դոներ յար»-ը [6].

*Դոներ, դոներ, դոներ յարս,
Հլայ դոն, դոնե յար,
Դոնեն եկավ, մըր փուն չեկավ,
Հլայ դոն, դոնե յար:*

*Մտավ սնդուկ, ջարդեց պնդուկ,
Հլայ դոն, դոնե յար,
Դոներ, դոներ, դոներ յարս,
Հլայ դոն, դոնե յար:*

Ախուրիկցիների բանահյուսության մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցնում ծիսական երգերը և պարերը: Բնականաբար, գերակշռում են հարսանեկան ծեսին առնչվող նմուշները: Տարեցների վկայությամբ, դրանց մեջ կարևոր տեղ ունեն ծանր պարերգերը՝ **գովընդները**: Առավել հայտնին «Մոմերով պարն» է, որով եզրափակվել է հարսանիքը: Այն կատարել են հարսանիքի բոլոր մասնակիցները ճկույթ ճկույթի, մեջտեղում պահելով նորապսակներին, որոնք ձեռքերին պահել են մոմեր: Երգը ծավալվում է էոլական մինորում՝ երբեմն զուգակցելով ցածր երկրորդ աստիճանը, ինչը գունազարդում է մեղեդին: Բանասաց Սեդա Հարությունյանը (ծնվ. 1964թ.) հիշում է, որ բացի հարսանեկան տոնախմբություններից, «պարը բոլորել են» նաև եկեղեցու մոտ:

Հարսանիքից հետո, երբ գյուղի երիտասարդները հավաքվել են ուրախանալու, բաժանվելով երկու խմբի՝ երգել են մանիներ (մի խումբը սկսել է, մյուսը՝ պատասխանել) Դրանք հիմնականում կատակային բնույթի խաղիկներ են: Առավել տիպական նմուշներից է «Դու էլ գիտես՝ աղջիկ ես» կատակերգը, որին բնորոշ են կրկնակները, կառուցվածքային և ռիթմական հստակությունը: [6]

Ախուրիկի բանահյուսության մեջ պահպանվել են տարբեր բնույթի **լացեր**՝ հարսանեկան, սոցիալական անհավասարության, դժբախտ սիրո թեմաներով: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում **հարսի լացը**, որի մեջ աղջիկը դիմում է մորը՝ բողոքելով իր անողորմակատագրից: Երգը կոչվում է «Ա՛խ, մերիկ», երգասացն է Սիլվա Հարությունյանը: [6]

Ախ, մե - ռիկ, մե - ռիկ, ին - չու բե - ռե - ցիր,

Բա - ռուր է - ռե - ցիր, մար - դի տը - վե - ցիր,

Մար - դի տը - վե - ցիր, դար - դի տը - վե - ցիր,

Ախ, մե-ռիկ, մե - ռիկ, ին - չու բե - ռե-ցիր, դար - դի տը - վե - ցիր:

*Իմ սիրտն ի յարա, իմ դարդն ի յարա,
Ա՛խ, մերիկ, մերիկ, ինչու բերեցիր,
Կանաչ են արդեր, կանաչ են դարդեր,
Ա՛խ, մերիկ, մերիկ, ինչու բերեցիր, դարդի փվեցիր:
Մազերս եմ հյուսել, դարդս եմ հյուսել,
Ախ մերիկ, մերիկ, ինչու բերեցիր, դարդի փվեցիր,
սևին կապեցիր:*

Այս երգին, ինչպես և լացերին առհասարակ, բնորոշ է վիշտ ու հոգեկան ցավ արտահայտող «ա՛խ» բացականչությունը: Երգը ծավալվում է կվարտային հիմք ունեցող էլիական լադում, որտեղ վարընթաց շարժման ժամանակ անցնող ցածր երկրորդ աստիճանն ընկալվում է որպես միջանկյալ հնչյուն և յուրահատուկ գույն ու հույզ է հաղորդում մեղեդուն:

Ախուրիկում, ինչպես հնում բոլոր գյուղերում, հիշում են **անծրաքեր** ավանդույթը: Երբ բերքը նվազ է եղել, իսկ դաշտը՝ անջուր, գյուղացիները, աչքը երկնքին հառած, աղերսանքով խնդրել են մի կաթիլ անձրև: Ծեսի գլխավոր մասնակիցը երեխաներն էին, որոնք, երգե-

լով «Նուրի, Նուրի» երգը, շրջել են տնետուն՝ օրհնելով այդ տան ջահելներին, վերցրել են ձու, քաղցրավենիք, բլիթներ, մրգեր: Գյուղացիների հավատքը շատ մեծ է եղել, ասում են՝ հենց որ երգել են, անմիջապես անձրև է տեղացել:

*- Նուրին, նուրին եկել է,
Շալե շապիկ հագել է,
Կարմիր ջուրին կապել է,
Նուրի՛, նուրի՛, ինչ կուզես:*

*- Ամպերեն անձրև կուզեմ,
Ներքևից պտուղ կուզեմ: [6]*

Այսօր անծրաքեր պարերգեր չեն կատարվում, բայց ժողովրդական հիշողության մեջ պահպանվել են երգեր, որոնք հնագույն ծագում ունեն և կրում են **Հոյ նար** դարձվածքը, ինչը ջրի պաշտամունքին առնչվող պարերգերի բանաձևումներից մեկն է. [6]

Հոյ նար, հոյ նար, հոյ նա - ռե,
նա - ռե, նար, ա - նուշ յար,
Լուս - նակ երկ - կից կը - չո - դեր,
Սաս - նա սա - ռեր կը - դո - դեր:

*Առավոտ լուսադեմին,
Լուսնակն էր վանկի շեմին,
Խորոպ հարսներ, նարենար,
Մոմեր վառին շարեշար:*

*Լուսնակ դուրբան մը շողա,
Մշո հարսներ թող շողան,
Ուրունց զուգս ու զարդերուց,
Թուփ ու տերև կդողա:*

Ախուրիկում այսօր էլ չեն մոռանում և մեծ ոգեշնչումով կատարում են հայրենասիրական, ֆիդայական երգեր: Ջուլիետա Խաչատրյանը պատմում է. «Կոմունիստների ժամանակ Մշո հայրենասիրական երգերը արգելված էին, կատարողներին նույնիսկ ձերբակալում էին: Սկեսրայրս՝ Փահլևան Միսակը, գեղեցիկ ձայն ուներ և երգում էր հիմնականում գաղտնի գոմի մեջ, երբեմն էլ՝ խնջույքներին: Նրա սիրած երգերից էր «Առաքել Մուշեղ» հայրենասիրական երգը: Աստծո տված լարախաղացի շնորհի համար էլ նրան կոչել են Փահլևան: Մրցույթներում միշտ հաղթող է եղել: Հերթական մրցույթի ժամանակ էլ թուրք մրցակիցը պարտության դիմաց գլխարկով մեկ ոսկի է նվիրել Միսակին»:[5]

Հողագործ ախուրիկցիները սիրով հիշում են նաև խորհրդային տարիներին մեծ ժողովրդականություն վայելած **կոլխոզի երգերը**, որոնցում գովերգել են տրակտորի և կոմբայնի աշխատանքները, հորինել նոր մանիներ.

*Առավոտյան արշալույսին
Դաշքը ելան կանաչ էր,
Էն տրակտոր քշող տղեն,
Մեռնեմ իրան, իմ յարն էր: [5]*

Գյուղում մինչև 1980-ական թվականները պահպանվել են նաև առանձին գործիքային երաժշտության նմուշներ, որոնք կատարել են երգերի համար նվագակցության դեր, ինչպես նաև՝ հնչեցրել առանձին մուղամներ, պարեղանակներ: Այսպես. դիոլահար, դափահար Հովհաննես Մանուկյանը ունեցել է գեղեցիկ ձայն, կատարել է մի շարք հայրենասիրական և Մշո այլ երգեր: Ռաֆիկ Խաչատրյանը, որը տիրապետել է կլարնետ, զուռնա գործիքներին, և դուդուկահար Արտուշ Գասպարյանը իրենց նվագացանկում հնչեցրել են մուղամներ, պարերից՝ «Քոչարի», «Յարխուշտա», «Վերվերի» և այլն:

ԵՃՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Ախուրիկ գյուղի երաժշտական բանահյուսությանն առնչվող մեր դիտարկումները հավաստում են, որ ավանդական մշակույթի ինքնատիպ այս ճյուղը կարևոր դեր է կատարել իրենց բնօրրանը լքած, հայրենագրված և համայնքային կյանքը նորովի վերագտած մշեցիների կյանքում: Շիրակի տարածաշրջանի մյուս գյուղական համայնքների մշակութային դրսևորումների համատեքստում Ախուրիկը ինքնատիպ դրսևորումներով է ներկայանում: Ինչպես իրավացիորեն նշել է ֆուլկլորագետ Հասմիկ Ափինյանը. «Այսօր Շիրակի երաժշտական բանահյուսությունն ինքնատիպ մի համաձուլվածք է երգամտածողության մեջ գեղարվեստական կերպարային հին և նոր շերտերի համադրությամբ, ժանրային գոյացումների ճկուն համակարգով»: [2]

Բնականաբար, բանահյուսական այս մեծ ժառանգությունից մնացել են վերիուշ-դրվագներ, որոնց նկատմամբ ուշադրությունը ոչ միայն պետք է մեծացնել, այլև վերստին ներառել համայնքային կյանքի շրջապատույտի մեջ:

Գ ր ա կ ա ն ու թ յ ու ն

1. Ափինյան Հ. *Լեռնակերպ գյուղի արդի բանահյուսությունը*: Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը: 6-րդ գիտ. նստաշրջանի նյութեր: Գյումրի: 2004: էջ 104-107:
2. Ափինյան Հ. *Դիտարկումներ Շիրակի ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության խնդրի շուրջ*: Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը: 7-րդ գիտ. նստաշրջան: Գյումրի: 2004: էջ 234-236:
3. Բրուտյան Մ. *Հայ ժողովրդական երաժշտական սրեղծագործություն*: Երևան: «Ամրոց գրուպ»: 2014: 255 էջ:
4. Կոմիտաս Վարդապետ *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*: Գիրք Ա: Երևան: «Սարգիս Խաչենց»: 2005: 517 էջ: 285
5. Հարությունյան Լ. *Դաշտային աշխատանքային նյութեր*: Տեսր 1: 2018
6. Հարությունյան Լ. *Դաշտային աշխատանքային նյութեր*: Տեսր 2: 2019

References

1. Apinyan H. Modern folklore of Lernakert village [*Lernakert gyughi ardi banahyusutyuny*]. Shirak's historical and cultural heritage 6th Republican Conference. Gyumri. 2004. P. 104-107. (in Armenian).
2. Apinyan H. Observations on the problem of the study of Shirak's folk music [*Ditarkumner Shiraki zhoghovrdakan yerazhshtut'yan usumnasirut'yan khndri shurj*]. Shirak's historical and cultural heritage 7th Republican Conference. Gyumri. 2007. P. 234-236. (in Armenian).
3. Brutyan M. Armenian folk music composition [*Armenian folk music composition*]. Yerevan. «Amrotc grup». 255 p.. (in Armenian).
4. Komitas Vardapet *Articles and studies* [*Hodvatsner yev usumnasirutyunner*]. Book I. «Sargis Khachents». Yerevan. 2005. 517 p.. (in Armenian).
5. Harutyunyan L. Field work materials [*Dashtayin ashkhatankayin nyuter*]. Notebook 1. 2018. (in Armenian).
6. Harutyunyan L. Field work materials [*Dashtayin ashkhatankayin nyuter*]. Notebook 2. 2019. (in Armenian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Լուսինե Ռուդիկի Հարությունյան, դասախոս, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ, Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: lusineharutyunyan74@mail.ru, **Orcid**: 0000-0003-4311-7033

Information about the author

Lusine Harutyunyan Rudik, Lecturer, Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas, Republik of Armenia
E-mail: lusineharutyunyan74@mail.ru, **Orcid**: 0000-0003-4311-7033

Информация об авторе

Лусине Рудиковна Арутюнян, преподаватель, Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, Республика Армения
E-mail: lusineharutyunyan74@mail.ru, **Orcid**: 0000-0003-4311-7033

ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԵՐԳԸ ՈՐՊԵՍ ՇԻՐԱԿԻ ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ԿԱՅՈՒՆ ՏԵՍԱԿ՝

Հասմիկ Մապիկյան

ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան

Շուշան Նիկողոսյան

ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը նվիրված է քնարական բանահյուսության տեսակներից մեկի՝ աշխատանքային երգի ուսումնասիրությանը: Յուրաքանչյուր ազգագրական տարածաշրջան ունի աշխատանքի երգաստեղծման և պահպանման ուրույն տարբերակ՝ որոշ ընդհանրություններով: Շիրակ աշխարհը բնորոշվում է աշխատանքային գանազան երգերով: Մեթոդներ և նյութեր. Պատմահամեմատական և հարցման մեթոդներով ենք վերլուծել Շիրակի աշխատանքային երգատեսակին առնչվող թե՛ արխիվային, թե՛ մեր գրառած նյութերը: Վերլուծություն. Աշխատանքային երգերը վերլուծելիս ուշադրության կենտրոնում են եղել երգի տեքստի լեզվական ու բովանդակային առանձնահատկությունները: Շիրակի աշխատանքային երգերը բանահյուսական այլ երգատեսակների հետ ունեն ընդհանրություններ բովանդակային ու արտահայտման մակարդակներում:

Արդյունքներ. Շիրակի աշխատանքային երգը որոշ առումով կենցաղավարումից դուրս է, որը մեր ժամանակներում պայմանավորված է գեղջկական աշխատուժի բացակայությամբ: Սույն հոդվածով գիտական շրջանառության մեջ ենք դնում ԳԱԱ հնագիտության և ազ-

¹ Հետազոտությունը իրականացվել է ՀՀ Գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-6B027 ծածկագրով «Շիրակի հայոց բանահյուսական մշակույթը» գիտական թեմայի և 22YR-6B030 «Շիրակի մանկական բանահյուսությունը» գիտական թեմայի շրջանակներում:

գագրության ինստիտուտի արխիվային նյութերը (բանահավաքներ՝ Համլետ Մովսիսյան, Ստեփան Խաչատրյան):

Բանալի բառեր՝ Շիրակ, տարբերակ, աշխատանքային երգ, տեքստ, լեզվական ուսումնասիրություն, դարձվածային միավոր, արխիվային

WORK SONG AS A STABLE TYPE OF SHIRAK'S LYRICAL FOLKLORE

Hasmik Matikyan

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
State University of Shirak

Shushan Nikoghosyan

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article is devoted to the study of one of the types of lyrical folklore - a working song. Each ethnographic region has a unique way of creating and preserving work songs, with some commonalities. The Shirak world is characterized by various working songs. **Methods and materials:** Using historical-comparative and survey methods, we have analyzed both archival and our written materials related to Shirak working song. **Analysis:** When analyzing work songs, the focus was on the linguistic and content features of the song text. Shirak's work songs have common features with other folk songs at the level of content and expression. **Results:** Shirak's work song is in some way out of everyday life, which in our time is due to the lack of rural labor. In this article, we put some archival materials into scientific circulation (Institute of Archaeology and Ethnography NAS RA, collectors: Hamlet Movsisyan, Stepan Khachatryan).

Key words: Shirak, variant, work song, text, linguistic study, phraseological unit, archival

ТРУДОВАЯ ПЕСНЯ КАК УСТОЙЧИВЫЙ ТИП ЛИРИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА ШИРАКА

Асмик Матикян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Ширакский государственный университет

Шушан Никогосян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Республика Армения

Аннотация:

Введение: Статья посвящена изучению одного из видов лирического фольклора - рабочей песни. Каждый этнографический регион имеет уникальный способ создания и сохранения рабочих песен с некоторыми общими чертами. Ширакский мир характеризуется разнообразными рабочими песнями. **Методы и материалы:** Используя историко-сравнительный и обзорный методы, мы проанализировали как архивные, так и наши письменные материалы, связанные с рабочей песней Ширака. **Анализ:** При анализе трудовых песен в центре внимания оказались языковые и содержательные особенности песенного текста. Рабочие песни Ширака имеют общие черты с другими фольклорными песнями на уровне содержания и выражения. **Результаты:** Рабочая песня Ширака находится в некотором роде вне быта, что в наше время обусловлено отсутствием сельской рабочей силы. Настоящей статьей мы вводим в научный оборот архивные материалы Института археологии и этнографии НАН (собиратели: Гамлет Мовсисян, Степан Хачатрян).

Ключевые слова: Ширак, вариант, песня, текст, лингвистическое исследование, фразеологизм, архив

ՆԱԽԱԲԱՆ. Աշխատանքային երգը՝ որպես ոչ նյութական մշակութային ժառանգության առանցքային բաղադրիչ, հյուսվում է աշխատանքի կատարման ընթացքում: Տարբեր ժողովուրդների կենցաղում աշխատանքային երգն ունի ինքնատիպ նկարագիր:

Աշխատանքային կյանքին նվիրված գիտաժողովներ են անցկացվում Հայաստանում և արտերկրում աշխատանքային երգը կենսունակ դարձնելու համար:

Որպես շոշափելի արդյունք նշենք 2018թ. Մեծ Բրիտանիայում կայացած *Աշխատանքային կյանք, հավատարմություն, սովորույթներ, ծեսեր, բանավոր պատումներ* խորագրով միջազգային գիտաժողովը, որի ընթացքում ներկայացրել ենք *Օրորոցայինը որպես աշխատանքային երգատեսակ* թեմայով զեկուցումը: Մեր տեսադաշտում է եղել անգլալեզու և հայ բանահյուսական օրորոցայինները և աշխատանքային երգերը: Ընդգծել ենք լեզվական այն ընդհանրությունները, որոնք բնորոշ են վերոնշյալ երգատեսակներին:

Առանձնացրել ենք այն օրորոցային տեքստերը, որոնք սերմանում են աշխատասիրություն, աշխատանքի նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք:

Ա. Ղանալանյանը *Հայ շինականի աշխատանքի յերգերը* գրքում ներկայացնում է աշխատանքի երգերի տեսակները՝ նշելով. «Աշխատանքի յերգի յուրաքանչյուր յենթատեսակ հորջորջվում է տվյալ աշխատանքի, այդ աշխատանքի գործիքի, աշխատավոր մարդու և արտադրական այլ և այլ առարկաների ու պարագաների անունով. ա) դաշտային աշխատանքի յերգեր, բ) առտնին աշխատանքի յերգեր»:

Անվանի հայագետը *դաշտային աշխատանքի երգեր* շարքում առանձնացնում է. *վարին կամ հերկին զուգակցող մելոդիաները՝ արորի ու գութանի յերգերը կամ հոռովելները, հունձի կամ հնձվորի, սայլի կամ սայլվորի, կալի կամ կալվորի յերգերը, քաղհանի, չանաքի, այգեկութի և խաշնարածի յերգերը, առտնին աշխատանքի երգեր* շարքում ընդգրկելով յերկանիք, սանդի, սանդերքի, ճախարակի, խնոցու, կով ու կթի, կտավագործի և այլնի երգերը [3]:

Աշխատանքային երգը՝ որպես քնարական բանահյուսության առանցքային տեսակ, կենցաղավարում է Շիրակում: Ըստ հայտնի բա-

նագետ Ս. Հարությունյանի՝ աշխատանքային որոշ երգեր պատկանում են քնարական սեռին. քնարական ստեղծագործություններում կան որոշ չափով նկարագրական, սյուժետային տարրեր, բայց դրանք ունեն ոչ թե ինքնուրույն, օբյեկտիվ արժեք, այլ ծառայում են քնարական հերոսի հոգեվիճակի, տրամադրությունների, զգացումների ու ձգտումների բացահայտմանը, կոնկրետացմանը, դրանց բնական և սոցիալական միջավայրի հետ ունեցած կապի որոշարկմանը [4]:

Մեր ուսումնասիրության շրջագծում քնարական հերոսը աշխատող շիրակցին է՝ իր երգով, աշխատանքի նկատմամբ ունեցած դրական վերաբերմունքով և հողից ստացած կենսատուժով:

Աշխատանքին նվիրված ժողովրդական շատ երգերից Շիրակում առավել հայտնի է *Հորովելը*, որը աշխատանքի բացառիկ գովք է.

*Հորովել, առ հորովել,
Քշի, քշի, խոփիդ մափադ,
Առ հորովել,
Առ հորովել:*

(ՀԱԻ ԲԱ, Համլետ Մովսիսյանի արխիվ, ասացող՝ Բալասան Կարապետյան, Գեղանիստ)

Ավելին՝ նշված երգատեսակը արդի ժամանակներում առավել կենսունակ է Շիրակի հարսանեկան միջավայրում. միջավայրային փոփոխություն է տեղի ունենում, դաշտային աշխատանքային միջավայրից անցում դեպի կյանքի մեկ այլ կենսափուլ՝ հարսանիք:

Ինչպես Շիրակի տարբեր համայնքներում, այնպես էլ Հայաստանի ազգագրական այլ շրջաններում, աշխատասիրությունը սերմանվում է դեռևս օրոցքից՝ թեմատիկ զարգացում ունենալով մանկական խաղերում, խաղերգերում և այլն /*Այիգ, այիգ բալա ջան, իմ թասիբով բալա ջան, իմ աշխատող տղա ջան*/:

Ուշագրավ է այն, որ մեծ թիվ են կազմում այն դարձվածքային միավորները, որոնք գրառել ենք Շիրակի մարզի տարբեր համայնքներից. աշխատանքային գործընթացը նկարագրելիս բանասացները օգտագործում էին ժողովրդական դարձվածքներ, առախ-ասացվածքներ, որոնց միջոցով արտահայտում էին տվյալ աշխատանքի կարևո-

րութունը.. սանդ ծեծողին դըխկ էնել- այսինքն, ձևացնել, թե գործ է կատարվում, սանդ օր զարգել են, ձեն է էկել կամ էլ ծեծողն է ձեն հանե. ով օր գործ չի էնե կամ էշի պես աշխատել, էշը կերար պոչից խոտվար, թանը անփչել խմել- իբրև գործ էնող մարդ է, հոգնել չունի, սանդ ծեծողին հուշար էնել- գործ էնողին խանգարել, տրակտորի պես աշխատել, գութանի պես աշխատել, երդիկ ցանողն էլ է մեռել- շատ աշխատողն էլ է մեռել:

Շիրակում մեր կատարած բանահավաքչական հարցումները վկայում են, որ աշխատանքային երզը ասելուց առաջ բանասացները որպես նախախոսք մեջբերում էին աշխատանքին առնչվող բանաձևային ասույթներ: Նշենք մի քանիսը՝ «Ունեցար թասիք, չես մնա քյասիք, Աշխատողը անոթի չի մնա, Մարդ բղի փեշակ ունենա և այլն»: Ասույթաբանության տիրույթում, մասնավորապես՝ օրինանքներում, աշխատանքին ուղղված խոսքերն ունեն լայն տարածում. Փեշակդ չթողնաս, Միշար դալար ձեռքեր ունենաս և այլն: Չաշխատող մարդուն էլ ասում են՝ թամբալ է, էդքան յեղև չունի, որ աշխատի կամ դու քու ձեռիդ բղի նայես, ուրիշին էյտած չէղնիս և այլն:

Աշխատավոր մարդուն բնութագրող մշակ բառը դարձվածքային մտածողության մեջ երբեմն բացասական իմաստով է դրսևորվում, օրինակ՝ դռան մշակը լինել կամ հո հորդ մշակը չեմ: Շիրակում տարածված է մըշկություն կամ մըշկություն էնել բառամիավորները՝ որպես ոչ ցանկալի աշխատանքի բնութագրում, նաև մարդու աշխատանքը շահագործելու իմաստ:

Շիրակի ժողովրդական հեքիաթներում մշկությունը հաճախադեպ է, ինչպես օրինակ՝ «Ջարգանդ թագավորի աղջիկը» հեքիաթը.

Կէղնի չէղնի՝ մե աղքատ մարդմ կէղնի: Էս մարդը էտոր-էտոր դուռը մշկութեն, յա իրողութեն էնելով, կնիկն էլ աղլճութեն էնելով իրանց ու մեկուճար տղի՝ Ջուրապի օրական ապրուստը անճախ անճախ կհասուին: Ջուրապի հերը մշկութենի տեղը գընկնի բարձուի սելի տակ, գլոխ-մլոխը կըփըթիսի, ամիսմ քաշելեն հ'ետև կմեռնի [2, 94]:

Մշակության երբեմն դիմել են նաև հայրենիքից հեռանալու և այլ տեղ աշխատանք չգտնելու պատճառով, որի վառ պատկերը երևակվում է նաև գեղարվեստական գործերում. մասնավորապես Րաֆֆու Ղարիբ մշեցին վիպակում:

Մշակությունը ծանր գործընթաց էր, և մարդիկ հաճախ դիմում էին մշակության այլ արհեստ չունենալու պարագայում:

Գեղարվեստական ստեղծագործություններում ևս արհեստի տիրապետելը ևս առանձնանշվում է: Մեջբերենք ավքսանդրապոլցի հեղինակ Հ. Շիրազի բանաստեղծություններից մեկը, որը կարելի է համարել նաև մայրական օրինանք.

*Երբ ես էլ մի ժիր պատանի դարձա,
Մայրս ինձ ասաց՝ արհեստի գնա,
Արհեստ սովորիր մի լինի նագուկ,
Արհեստն է մարդուս ոսկե բիլագուկ:*

Պ. Բեդիրյանի Հայերեն դարձվածքների ընդարձակ բացատրական բառարանում[1] ոսկի բիլագուկ դարձվածքն ունի արհեստ /իբրև հմտություն և ապրուստի միջոց/ իմաստը:

Ազգագրագետ Կ. Բազեյանը «Արհեստն ու արհեստավորը հայկական հեքիաթներում» հոդվածում ընդգծում է. «Հեքիաթներում հատկապես հաճախակի են հանդիպում հայ ժողովրդի տնտեսական զբաղմունքների մասին վկայությունները: Հիմնական տնտեսական զբաղմունքների՝ երկրագործության ու անասնապահության հետ զուգահեռ բազմաթիվ հիշատակություններ են պահպանվել օժանդակ տնտեսական զբաղմունքների՝ որսորդության, ձկնորսության, ինչպես նաև արհեստների ու արհեստավորների մասին, որոնք կարևոր տեղեկություններ են տալիս հայ արհեստավորի հատկությունների, հասարակական-տնտեսական հարաբերություններում արհեստի ու արհեստավորի տեղի ու դերի մասին»:

Շիրակի ժողովրդական երգերում հաճախ աշխատանքայինն ու սիրայինը համաձուլվում են, և դժվար է զատորոշել սահմանը.

*Օջիարն էրել եմ բակը,
Դեմ տվել սելի ակը,
Ով օր սիրածըս չտա՝
Չվայլե թագ-պսակը:*

/ՀԱԻԱԲ FFX: 2835,06-2835,06/

Բերված տողերում արտացոլվում է գյուղական կենցաղը, ընտանիքի զբաղմունքը:

Նշված երգատեքստը բովանդակում է անեծքի բաղադրիչ՝ *չվայլեթ թագ-պսակը* արտահայտությամբ (որոշակի պայմանի չկատարման դեպքում): Նշենք, որ Շիրակում *վայելել* բայը քերականական տարբեր ձևերով մեծ կիրառություն ունի ցանկության բանաձևերում՝ օրինանք, անեծք, երդում, կենաց /*Բարով վայելես, Չվայելես*:/

Բերված երգում անեծքը դրսևորվում է փոխանունություն ոճական հնարով: Ըստ Լ. Եզեկյանի՝ փոխանունությունը խոսքին պատկերավորություն հաղորդող ոճական հնարանք է, այլաբերության տեսակ, երբ բառը կամ բառակապակցությունը գործ է ածվում մեկ այլ բառի կամ բառակապակցության փոխարեն, որի հետ ունի տրամաբանական, պատճառահետևանքային կամ այլ կարգի իմաստային առնչություններ/թագ- պսակը պակադրություն իմաստով/:

Ինչպես վերոնշյալ աշխատանքային երգում/Օչխարն էրել եմ բակը/, այնպես էլ *Խաց եմ թըխե բոյովըս* երգի սկզբնատողում պատկերվում են գյուղական սովորույթները և քնարական հերոսի զգացմունքները.

*Խաց եմ թըխե բոյովըս,
Կուշտ չկերա փորովըս,
Ես ինչ ասեմ իմ մորըս,
Յար չգըտավ բոյովըս...*

/ՀԱԻ ԲԱ, Համլետ Մովսիսյանի գրառումներից/

Բերված աշխատանքային երգը ռիթմիկ է, հանգավորված: *Կուշտ փորով ուրել* դարձվածքը շարակարգի փոփոխությամբ է արտահայտվել, որը, ըստ էության, բնորոշում է երգասացի ազատ մոտեցումը դարձվածքի հանդեպ:

Իմ մորըս բառակապակցությունը քերականական առումով ունի շեղում՝ կրկնակի պատկանելության ցուցիչով, սակայն ժողովրդական մտածողությունը թույլ է տալիս ինչ-որ առումով ազատություն:

Հասարակարգի կացութաձևի փոփոխությամբ փոխվել է նաև աշխատանքային երգերի բովանդակային կողմը: Կոլեկտիվացման

տարիներին ձևավորվեց աշխատանքային երգի նոր տեսակ, որն արտահայտում էր հանրային կյանքի տրամադրությունը, ապրումը, հույզը: Տվյալ ժամանակաշրջանի լեզվամտածողության համար առաջ եկան նոր բառանվանումներ՝ *կոլխոզ, աշխօր*, որոնք արդեն արդի ժամանակաշրջանում համարվում են պատմաբաներ:

Ուշագրավ է, որ կոլեկտիվացման տարիներին հյուսված աշխատանքային երգերն ու խաղիկները ասվում էին *մենք*-ի անունից: Քնարական հերոսը խոսում է հանրույթի՝ կոլեկտիվի անունից:

Շիրակի աշխատանքային երգերից մեկում՝ *Աշխօր ունեմ* երգում, երգասացը շեշտում է նրա համար այնքան կարևոր աշխօրը.

ԱՇԽՕՐ ՈՒՆԵՄ

(կոլխոզական ժողովրդական երգ)

*Եկեք էս պարը խաղանք,
Աշխօր ունեմ, աշխօր ունեմ, յար ջան,
Եկեք պարենք ու խնդանք,
Սրտերու մեջ քաղվոր ունեմ, յար ջան:*

Նշված հատվածում երգասացը *պար խաղալ* բայական հարադրությամբ սաստկացնում է նրախության, հրճվանքի զգացումը:

*Թռեք թող ելնի թողը,
Աշխօր ունեմ, աշխօր ունեմ, յար ջան,
Էրկար ապրի կոլխոզը,
Կոլխոզի մեջ հնձվոր ունեմ, յար ջան:*

Գուլք կապողը Շիրակի աշխատանքային երգերում երբեմն նշում է սիրելիի՝ կոլխոզի մեջ ունեցած դերը, մի դեպքում՝ *սրտերու քաղվոր*, մյուս դեպքում՝ *հնձվոր*:

Հոմանիշային շարքի ձևավորումը նույն երգատեքստում քաղվոր-հնձվոր բառամիավորներով խոսքը դարձնում է պատկերավոր:

Վ. Սամվելյանը «Հայ ժողովրդական աշխատանքային երգը» հոդվածում շեշտում է աշխատանքը երգով, երգի միջոցով կատարելու կարևորությունը. «Աշխատանք կատարելիս մարդն իր ծայնի միջո-

ցով միշտ բացականչություններ է արձակել, որով համախմբել և մի-
աձուլել է ողջ կոլեկտիվի ուժը գործի դժվար և ծանր ժամերին: Այդ
բացականչությունները, ապրելով և անց-նելով դարեր, եկել և հասել
են մեզ: Մենք շատ հաճախ լսում ենք գուֆաներգերի, քաղվորի եր-
գերի, խաշնարածի և այլ աշխատանքային երգերի մեջ *հո հա, հեպ,
հոպ, էյ, հեյ, դե, յա, յալա-լե* և նման բազմաթիվ կանչեր: Մարդու հա-
մար երգը հանդիսացել է իր աշխատանքի անբաժան մասը: Երգի
ռիթմիկ կառուցվածքով նա չափավորել և կազմակերպել է աշխա-
տանքի ընթացքը»: Ահավասիկ՝ հետևյալ աշխատանքային երգը.

*Լուսը բացվավ՝ շուր վեր կացա,
Գացի-տեսա՝ հարս քնուկ էր,
Հարս քնուկ էր, քրտնուկ էր,
Դլո-լո-լո, վայ, դլո-լո-լո:*

*Ըսի՛ էրթամ, կովեր կթեմ,
Կովեր կթեմ, նախիր տանիմ,
Նոր իմ հարսին քնիցն հանիմ,
Դլո-լո-լո, վայ, դլո-լո-լո:*

*Ալուր մաղի, խմոր շաղի,
խմոր շաղի, հաց թըխեցի,
Գացի-տեսա՝ հարս քնուկ էր,
Դլո-լո-լո, վայ, դլո-լո-լո:*

*/ՀԱԻ ԲԱ Համլեդ Մովսիսյանի գրառումներից, Ասացող՝ Հովհան-
նես Սահակյան, Հառիճ/*

Է. Խեմչյանը նշում է. «Երկրագործական մշակույթի արմատական
փոփոխությունը՝ վարը գուֆանով ու չութով իրագործելը, ցանքի ու
կալի գործընթացի հնագույն մեթոդները, ստացված բերքը սայլերով
տեղափոխելը կենցաղային նոր պայմանների և տնտեսության կոլեկ-
տիվացման ու մեխանիզացիայի հետևանքով իսպառ դադարել են
գոյություն ունենալուց և դուրս են եկել կենցաղավարումից՝ իրենց հետ
մոռացության գիրկը տանելով աշխատանքային երգերը»: Բանա-

գետն առանձնացնում է աշխատանքային երգերի մի քանի գործա-
ռույթ: Միջաբերենք երկուսը՝ 1. Նախ ձայնարկություններն ու ռիթմիկ
երգերը խթանել են ցանելու և տափանելու աշխատանքի անխափան
ընթացքին.. 2. Ծիսական բնույթն ու հմայական գործառույթն է/մաս-
նավոր զրույց է. Խեմչյանի հետ/:

19-րդ դարում Շիրակի մարզում հողը վարում էին գուֆանով: Հող
վարելու գործընթացը դարեր ի վեր դիտարկվել է որպես ծիսական
գործողություն:

Դաշտային աշխատանքների ընթացքում մեր կատարած հար-
ցումները ցույց են տալիս, որ դաշտային գործողությունները այժմ բա-
ցակայում են. տարեց բանասացները հիշում են միայն պատկերավոր
արտահայտություններ. աղոտ հիշողություններ են պահպանվել՝ հա-
մառոտ ձևակերպումներով:

Ընդգծենք, որ կանանց աշխատանքային երգերից մի քանիսը դեռ
պահպանվում են, մասնավորապես խնոցի-հարոցի երգը, որն ընդ-
լայնում է իր գործածության շրջանակը՝ երբեմն հանդես գալով Շի-
րակի մանկախաղաց տեքստերում.

*խնոցի-հարոցի,
Թանը ընձի,
Կարագը քեզի:*

Խնոցի հարելը ուղեկցվել է հատուկ արարողությամբ, որին մաս-
նակից են եղել նաև երեխաները:

Բանասաց Վանուշ Գալստյանը², մեզ հետ ունեցած զրույցում նշեց.
«Լսել եմ, որ մեծերն ասում էին *ծծում կարագ, խնոցի...*: Երբ ծաղիկը
ընում էր, մերոնք էթում էին դաշտերից յոթը տեսակի ծաղիկ էին քա-
ղում, բերում էին, լցնում խնոցու մեջ: Երբ գարունը բացվում էր, ծա-
ղիկները օրհնություն էին տալիս. խնոցին միշտ լիքը կըլնի...Մեծերն
ասում էին. *Ճժեր պըսնամ ո՞րդ խնոցու համար ծաղիկ կբերի...*»:

² Բանասաց Վանուշ Գալստյան, 38 տարեկան, ծնվել է Զովունի գյուղում:
Կրթությունը՝ միջնակարգ: Նախնիները Խոյից են:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ. Այսպիսով, աշխատանքային երգը, ունենալով քնարական բանահյուսության բաղադրիչներ, կենցաղավարել է Շիրակում XIX-XX-րդ դարերում: Այդ են վկայում բանահյուսական արխիվային նյութերը: Որոշ աշխատանքային երգեր դուրս են եկել կեն- ցաղավարումից, որը, ինչպես ընդգծեցինք, բացատրվում է տվյալ դարաշրջանի արտադրական հարաբերությունների փոփոխություններով ու առաջընթացով: Աշխատանքային երգի կատարումը միջավայրային փոփոխություն է կրել. Շիրակի մարզում ցայսօր էլ համերգ- ների, հարսանիքների ժամանակ հնչում են աշխատանքային երգեր, որոնք առնչվում են մեր կյանքի վաղ փուլերի հետ:

Արդի բանահավաքչական աշխատանքները ցույց են տվել, որ աշխատանքային երգերը՝ որպես աշխատանքին ուղեկցող կարևոր գործոն, գործածությունից դուրս են եկել, և հավաքվող նյութերը հիշողությունների վերապատումներ են:

Ավելին, աշխատանքային երգերի կիրառման ձևերը մենք քաղում ենք արխիվային նյութից: Անցյալ աշխատանքային երգերի դիտարկումը մեզ բերում է այն համոզման, որ աշխատանքային երգերը իրենց նախնական կիրառությամբ եղել են ծիսական: Այսինքն, այդ աշխատանքային գործընթացը դիտարկվել է որպես ծես, արարողակարգ /խնոցի հարելը, հող վարելը/:

Քանի որ աշխատանքի յուրաքանչյուր տարատեսակ ունեցել է իրեն բնորոշ երգային դրսևորումներ, մանկախնամ երգերը նույնպես մենք դիտարկել ենք որպես աշխատանքային գործընթացի մաս: Երբ խորանում ենք մոր կատարած գործողության մեջ, գալիս ենք այն հետևության, որ մայրը աշխատանք է կատարում. երգը ուղեկցում է նրա աշխատանքին:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Բեդիրյան Պ. *Հայերեն դարձվածքների ընդարձակ բացատրական բառարան*: Երևանի պետական համալսարանի հրատ.: Երևան: 2011: 1408 էջ:

2. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, կազմ.՝ Մ. Մկրտչյան, հ.4, ՀՍՍՀ ԳԱ. հնագիտ. և ազգ. ինս-տ. Երևան: ՀՍՍՌ-ԳԱ հրատ.: 1963: 551 էջ:

3. Հայ շինականի աշխատանքային երգերը: Կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղանալանյանը: Պետական հրատ.: Երևան: 1937: 265 էջ:

4. Հարությունյան Ս. *Բանագիտական ակնարկներ*: ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ.: Երևան: 2010: 262 էջ:

5. Սամվելյան Վ. *Հայ ժողովրդական աշխատանքային երգը*, Պատմա-բանասիրական հանդես: Երևան:1960: Հ.1: էջ 49-69:

References

1. Bediryan P. *An extensive explanatory dictionary of Armenian phrases* [Hayeren dardzvatk'neri yndardzak bats'atrankan barraran]. Press of Yerevan State University. Yerevan: 2011. (in Armenian).

2. Armenian folk tales [Hay zhoghovrdakan hekiatner]. Compiled by: M. Mkrtchyan. No. 4, USSR State Government. archaeologist and nation. ins-t. Yerevan. HSSR GA ed.. 1963. 551 p.. (in Armenian).

3. Armenian builder's work songs [Hay shinakani ashkhatankayin yergery]. Compiled and edited by A. Ghanalanyan. State ed.. Yerevan. 1937. 265 p.. (in Armenian)

4. Harutyunyan S. *Folkloristic essays* [Banagitakan aknarkner]. RA NAS Science ed.. Yerevan. 2010. 262 p.. (in Armenian).

5. Samvelyan V. *Armenian folk work song* [Hay zhoghovrdakan ashkhatankayin yergy]. Historical and Philosophical Journal. Yerevan. 1960. V.1, p. 49-69. (in Armenian).

Տեղեկություններ հեղինակների մասին

Հասմիկ Համլետի Մատիկյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան
Հայաստանի Հանրապետություն
էլ. հասցե՝ hasvrej@mail.ru, **Orcid**: 0000-0003-0032-5123

Շուշան Արթուրի Նիկողոսյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail:shushaniknikoghosyan64@gmail.com, **Orcid**: 0009-0008-3950-7681

Information about the authors

Hasmik Hamlet Matikyan

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA

Shirak State University

Republik of Armenia

E-mail: hasvrej@mail.ru. **Orcid:** 0000-0003-0032-5123

Shushan Artur Nikoghosyan

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA

Republik of Armenia

E-mail: shushaniknikoghosyan64@gmail.com, **Orcid:** 0009-0008-3950-7681

Информация об авторах

Асмик Гамлетовна Матикян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА

Ширакский государственный университет

Республика Армения

E-mail: hasvrej@mail.ru. **Orcid:** 0000-0003-0032-5123

Шушан Артуровна Никогосян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА

Республика Армения

E-mail: shushaniknikoghosyan64@gmail.com, **Orcid:** 0009-0008-3950-7681

ՕՐՀՆԱՆՔ-ԲԱՐԵՄԱՂԹԱՆՔՆԵՐԸ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ (ՀԱՅՐԵՆՆԵՐ, ԱՆՏՈՒՆԻՆԵՐ ԵՎ ԽԱՂԻԿՆԵՐ)

Լուսինե Ղռեջյան

**ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ,
Գավառի պետական համալսարան, Հայաստան**

Ամփոփում

Նախաբան. Հմայական բանահյուսությունը մեծ տեղ է գրավում մասնավորապես հին ժողովուրդների վաղնջական հավատալիքների, կրոնական պատկերացումների, աշխարհընկալումների հետազոտման բնագավառում և պատմամշակութային կարևոր արժեք ունի նրանց նախնադարյան մտածողության, բանաստեղծական ընկալումների բացահայտման և լուսաբանման տեսանկյունից: *Մեթոդներ և նյութեր.* Բերված փաստերը հիմնավորելու և ճշգրիտ եզրահանգումներ կատարելու նպատակով հոդվածում պատմահամեմատական, տիպաբանական, ինչպես նաև համադրական մեթոդներով ուսումնասիրվում են հայկական ժողովրդական երգերի (հայրեններ, անտունիներ, խաղիկներ) և օրհնանք-բարեմաղթանքների բազմաբնույթ առնչությունները: *Վերլուծություն.* Օրհնանք-բարեմաղթանքները՝ իբրև հմայական - կիրառական բանահյուսության նախնական տեսակներ, տարածված են եղել աշխարհի բոլոր ժողովուրդների կենցաղում և ցայսօր էլ իրենց ուրույն տեղն ունեն ժողովրդի կյանքի տարբեր բնագավառներում՝ սկսած առօրյա կենցաղային-խոսակցական «Արևդ ապրի», «Ջիվան ումբր ու արևդ երկարի» և այլն, մինչև ծիսակենցաղային որոշակի միջավայր: Հմայական այս բանաձևերում շեշտվում են նյութական, մարմնական, հոգեկան կամ բարոյական վիճակի ապահովությունը և օրհնվող անձին ամեն տեսակ չարից, փորձանքից ազատելու, պահպանելու ցանկությունները: Որպես ցանկության հմայական խոսքեր՝ օրհնանք-բարեմաղթանքները օժտված են հմայա-

կան անկասելի զորությամբ և ուղղված են տվյալ առարկայի, անձի և իրադրության փոփոխությանը: *Արդյունքներ*. Վերոնշյալ բանաձևային այս կառույցները, իրենց բնորոշ գծերով առանձնանալով ժողովրդական բանավեստի մյուս տեսակներից, միաժամանակ սերտորեն կապված են դրանց հետ: Այդ կապը դրսևորվում է ինչպես սյուժետային-կառուցվածքային յուրահատկությունների, պատկերավորման միջոցների, այնպես էլ ամբողջական կամ հատվածային կիրառությամբ:

Բանալի բառեր *հմայական բանահյուսություն, օրհնանք-բարեմաղթանքներ, ժողովրդական երգեր, բանաձևային կառույցներ, հայրեններ, անտունիներ, խաղիկներ*

BLESSINGS - GOOD WISHES IN FOLK SONGS (HAYRENS, ANTUNIS AND SONGS)

L.Kh. Ghrejyan

Institute of Archeology and Ethnography, National Academy
of Sciences, Gavar state University,
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: Magical folklore occupies a great place in the field of researching ancient beliefs, religious notions, and worldviews of ancient people and has important historical and cultural value from the point of view of revealing and illuminating their primitive thinking, poetic perception. *Methods and materials:* To substantiate the given facts and make accurate conclusions, the multifaceted relationship of Armenian Folk Songs (Hayrens, Antunis, Songs) and blessings-good wishes are examined in the article by means of historical-comparative, typological, as well as comparative methods. *Analysis:* Blessings- Good Wishes, as initial types of magic-applied folklore, have been widespread in everyday life of all

the people of the world and even today they have their own place in various spheres of life, starting with everyday conversational “Arevd apri”, “Jivan umbr u arevd yer kari” and others, to a certain ritual environment. In these magical formulas, the provision of the material, physical, mental or moral condition is emphasized and the wish to save and protect the blessed person from all kinds of evil and trouble. As magical words of desire, Blessings-Good Wishes have unstoppable magical power and are aimed at changing the given object, person and situation. *Results:* Being distinguished by their characteristic features from other types of folk art- the above-mentioned formulaic structures are, at the same time, closely related to them. The connection is manifested both by plot-structural peculiarities, means of depiction, as well as by full or partial use.

Key words: *Magic-applied folklore, blessings-good wishes, folk songs, formula constructions, hayrens, antunis, songs.*

БЛАГОСЛОВЕНИЯ-БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ В НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ (АЙРЕНЬ, АНТУНИ, ПЕСЕНКИ)

Лусине Креджян

Институт археологии и этнографии НАН,
Гаварский государственный университет,
Республика Армения

Аннотация

Введение: Магический фольклор занимает большое место в области исследования древних верований, религиозных представлений и мировоззрений древних народов и имеет важное историко-культурное значение с точки зрения выявления и освещения их первобытного мышления, поэтических представлений. *Методы и материалы:* С целью обосновать приведенные факты и сделать правильные вы-

воды, в статье, используя историко-сравнительный, типологический, а также сопоставительный методы, исследуются многогранные взаимоотношения армянских народных песен (айренов, антуни, хахигов) с благословениями-благопожеланиями. *Анализ:* Благословения и благопожелания, как исходные виды магико-прикладного фольклора, получили широкое распространение в быту всех народов мира и даже сегодня занимают свое место в различных сферах жизни людей, начиная от повседневной разговорно-бытовой «Аревд апри», «Дживан умбрт у аревд еркари» и др. до определенной ритуально-бытовой среды. В таких заклинательных формулах выделяется именно безопасность материального, физического, душевного или нравственного состояния благословленного человека и желание освободить его от всяких бед и зла. Как заклинательные слова пожелания, благословения и благопожелания обладают магической силой и направлены на изменение данного предмета, человека и ситуации. *Результаты:* Эти упомянутые выше формульные конструкции, отличаясь от других видов народного творчества своими характерными чертами, в то же время тесно связаны с ними. Эта связь проявляется не только сюжетно-структурными особенностями, средствами изображения, но и применением, как полным, так и частичным.

Ключевые слова: *магический фольклор, благословения-благопожелания, народные песни, формульные конструкции, айрены, антуни, песенки*

ՆԱԽԱԲԱՆ. Հմայական բանահյուսության ենթատեսակներից են օրհնանք-բարեմաղթանքները, որոնք բնորոշվում են խոսքի ներգործության զորության հանդեպ հավատով: Իբրև ժողովրդախոսակցական լեզվի ավանդական պատկերավոր բանաձևեր, օրհնանք-բարեմաղթանքները, մի շարք ընդհանրություններ ունեն բանահյուսական մյուս ժանրերի հետ, որոնց դրսևորումներից են ժողովրդական երգերը:

Ժողովրդական երգաշխարհում դրսևորվող վերոնշյալ կարճատև բանաձևային կառույցներին առաջին անգամ անդրադարձել է Վանո Եղիազարյանը «Հայրեններ» աշխատության մեջ [5], որտեղ նա օրհ-

նանք-հայրենը և մաղթանք-հայրենը, դիտում է որպես հայրենի տարատեսակ՝ ապացուցելու հայրենների ժողովրդական ծագումը:

Մեր նպատակն է համակողմանի գիտական վերլուծության ենթարկել օրհնանք-բարեմաղթանքների իմաստային տիպերը և դրանց կիրառման մի շարք ընդհանրությունները ժողովրդական երգատեսակների՝ հայրենների և ժողովրդական խաղիկների հետ:

Վերլուծություն. Ժողովրդական երգաշխարհում օրհնանք-բարեմաղթանքների տարատեսակ դրսևորումները հստակ պատկերացում են տալիս բանաձևային այս կառույցների՝ մինչ օրս ակտիվ կիրառման ու կենցաղավարման, ինչպես նաև ժողովրդի կյանքում դրանց ունեցած մեծ դերի մասին:

Անկախ իրենց դրսևորման ձևերից՝ օրհնանք-բարեմաղթանքներն իրենց արծարծած գաղափարներով բաժանվում են երկու հիմնախմբերի՝ ապահովության և պահպանության [7, էջ 249]: Օրհնական այս բանաձևերը, իրենց տարատեսակ դրսևորումներով ենթարկվելով բանաստեղծական վերարտադրության, արտացոլում են գտել ժողովրդական երգերում: Այսպես՝ օրհնանք-բարեմաղթանքի և ժողովրդական երգերի փոխադարձ կապի արտահայտության ձևերից է ամբողջական երգի վերածումը օրհնանք-բարեմաղթության, այսինքն՝ երգն ամբողջությամբ կազմված է միմյանց հաջորդող օրհնանք-մաղթանքներից: Օրինակ՝

*Այն ճանփովն, որ դու երթաս՝
Վարդ ու մուրտ առջևդ բուսնի,
Այն քաղաքն, որ դուն մտնուս՝
Գրրոյի ձայնն չի հասնի.
Այն մէճլիսն, որ դու նստիս՝
Գաաթներդ գինով լցուի.
Ծովերն ալ գինի դառնայ,
Ու նաւերն՝ փոսփողանի [9, էջ 148]:*

Հայրենում արտահայտված «անփորձության ապահովության» [7, էջ 252] մաղթանքները, ինչպես տեսնում ենք, ուղղված են ճանապար-

հորդին՝ վերջինիս ցանկանալով հաջողություն, երկարակեցություն, ողջ ու առողջ, փորձանքներից հեռու մնալու և այլ ցանկալի իրադարձությունների կատարմանն ուղղված օրհնանք-մաղթանքներ: Օրհնական բանաձևեր են հանդիպում նաև Ակնա անտունիներում.

*Դուն ապրիս հորով մօրով,
Հաց նստիս ջուխտակ աղբարով,
Ապրիս դուն հորով մօրով,
Ու լցուի սրտիկդ արևով,
Սրտիկդ արևով լցուի,
Մեր դուռին՝ կարմիր խնձորով,
Ով անցնի՝ վարդէպ առնէ,
Ով դառնայ՝ կարմիր խնձորէն [9, էջ 634]:*

Հայրենի իր բնույթով ապահովության մաղթանք է՝ ուղղված նորածնին, որտեղ փոխաբերաբար արտահայտվում է երջանկության, ուրախության, ինչպես նաև սիրո վայելքի գաղափարը:

Նույն շարքի մեկ այլ հայրենի մեջ արտահայտվել է երկարակեցության ապահովության մաղթանք.

*Դուն ապրիս հազար տարի,
Հազարն ալ ապրիս նը պիտի,
Ետի դին մեռնիլ չի պիտի [9, էջ 634]:*

Մեկ այլ հայրենում էլ երկարակեցության ցանկության հետ բարեմաղթվում է նաև չարից ու փորձանքից պահպանում, ազատում:

*Մեծնաս դուն հազար տարի,
Ու չի գա ատուր մի չարի.
Ատուր մ, ուր չարի տի գաս,
Քու չարերը դառնայ բարի [9, էջ 635]:*

Օրհնական բանաձևերում տարածված է բուսական խորհրդանիշների միջոցով օրհնվողին ազնիվ, պատվական ու մարդասեր դառնալու ցանկություն ուղղելը, ինչպես օրինակ՝ «Հոտով ծաղիկ դառնաս

աշխարհքի համար», «Սաղ աշխարհքի համար արև ու լուսին դառնաս» և այլն: Նույնի դրսևորումն ենք տեսնում հետևյալ հայրենում.

*Դուն լրնիս անտառ մօրուն,
Ջարնես քօքիկդ խորուն,
Քօքիկդ խորուն զարնես,
Ծառդ շուք անէ ճեղերուն... [9, էջ 636]*

Օրհնական բանաձևերն իրենց իմաստային տիպերով արտահայտում են ժողովրդի՝ իր դարավոր իղծերն ու երազանքները իրականացած տեսնելու մեծագույն ցանկությունները, ինչպես, օրինակ՝

*Քնանաս՝ քնիկդ անուշ,
Արթնանաս՝ երազդ ի բարին: [9, էջ 636]*

Կամ՝

*Կարմիր աղուխը ձեռիդ,
Ալ բինիչը կըռներիդ,
Ջինավոր Սուրբ Սարգիսը
Բալքի հասնի հավարիդ [1, էջ 223]:*

Ժողովրդական բարեբանություններում, մասնավորապես՝ հայ ժողովրդական մաղթանքներում, մի առանձին խումբ են կազմում բուրլ կարգի ողջույնները, որոնք մարդիկ ուղղել են միմյանց հանդիպելիս, բաժանվելիս և տարբեր իրավիճակներում: «Ողջույնները սեղմ ու հակիրճ ավանդական բանաձևեր են, երբեմն մեկ բառային միավորի հասնող, ուր զանազան բարեբանություններով բարի է ցանկացվում եկողին, գնացողին կամ ներկա գտնվողներին» [7, էջ 245]:

Ժողովրդական երգաշխարհում հաճախ են հանդիպում եկվորների գալուստը կամ հանդիպումն ավետող ողջույն-մաղթանքներ. /«Բարև ու հազար բարև, // Արեգա՛կ իմ, իմ լո՛յս ու արև», «Եկիր ու հազար բարի, // Ես եմ քո գալըն խընտալի...», «Ձեր գալն է բարի, եղբայրք, // Որ ի յայս տեղիքս եք եկել...» և այլն, ինչպես նաև հրաժեշտի ողջույն-մաղթանքները /«Կելնեմ, կու գնամ, մանկտի՛ք, // Հավասար բարով մնացեք...» և այլն/: Ինչպես տեսնում ենք, հրաժեշտի

ողջույն-մաղթանքը գնացողի, հեռացողի մաղթանքն է՝ ուղղված տվյալ վայրում մնացողներին: Վերջիններս էլ, ի պատասխան ճանապարհ կամ օտարություն գնացողին, ողջույնի բարեմաղթությամբ ապահովում են նրա գնալիք ճանապարհը՝ «Ուր էրթաս՝ բարով կենաս // Ես լալովն իմ կեանքս անցուցի...», «...Ուր երթաս՝ ճամփեկդ ի բարի» և այլն:

Ժողովրդական ծիսակենցաղային սովորույթները և դրանց հիման վրա ստեղծված օրհնանք-բարեմաղթանքների բազմաշերտ ու բազմախորհուրդ դրսևորումները նույնպես առաջնային տեղ են գրավում ժողովրդական երգարվեստում:

Հարսանեկան ծիսական արարողության ժամանակ առանձնանում են նորափեսային ուղղված օրհնանք – մաղթանքները, ինչպես օրինակ՝

*Աստուած շնահատր,
Աստուած շնահատր անէ,
Թագաւորի վաճառն, որ արաւ... [9, էջ 563]*

Հարսանեկան մաղթանքների մեջ գերիշխող գաղափարներից մեկը նորապսակների՝ ժառանգ ունենալու կամ սերնդի աճին ու բարօրությանն ուղղված բարեբանություններն են, որոնք ևս արտահայտվում են բուսական խորհրդանիշներով: Դրանց ժողովրդական բանավոր դրսևորումներից են, օրինակ, «Փնջփնջնոտիք» [4, էջ 119], «Ծաղկիս» [8, էջ 223], «Ծառդ միշտ ծաղկած պահե աստված» [6, էջ 130], «Էճիս ու դեճիս» [6, էջ 114] և այլ օրհնանք-մաղթանքներ: Ժողովրդական մտածողության այս ձևերը, ենթարկվելով բանաստեղծական վերարտադրության, գրեթե նույնությամբ արտացոլում են գտել հայրեններից մեկում.

*Թէ տան ւ ընտանի,
Թէ տան ւ ընտանի տունկն
Պապրաստեր, որ երթար աճէր,
Թագաւոր.
Աճէր ու դիճէր,
Աճէր ու դիճէր, ելլէր,*

*Կաֆային¹ դաշտերըն ծածկէր,
Թագաւոր... [8, էջ 562]*

Հարսանեկան երգերի մեջ նկատելի է նաև նոր տան հիմնադրման գործոնը, որի կայունությանը նպաստում է աստվածային հովանավորությունը կամ օրհնությունը.

*Մեր տունն Աստուծոյ շինած,
Աստուծու շինած և օրհնած.
Հայր Աբրահամի քարուկը
Մեր տան թեմէլն է դրած [9, էջ 637]:*

Ազգային ծիսակենցաղային մաղթանքներում մեծ խումբ կազմող սգո և թաղման արարողակարգին առնչվող, մասնավորապես՝ հանգուցյալին վերաբերող բարեմաղթությունները ևս տեղ են գտել հայրեններում:

Այսպես՝ սիրո հայրեններից մեկում սիրահար աղջիկը տղային հրավիրում է տեսության, սակայն տղան սոսկ տեսության համաձայն չէ և գերադասում է պատանք մտնել, եթե աղջկա ծոցին չարժանանա: Աղջիկն այդ դեպքում պատրաստ է կատարելու սիրած տղայի պայմանը՝ ասելով՝ «Էտի պատանքն ի քենէ, // Բանամ զծոցս, արեկ մուտ ի նես»: Ի պատասխան տղան հայտնում է իր գոհունակության բարեմաղթանքը. «Աստուած ողորմի քո հորն, // Ինչ աղէկ թապտիր մի կանես»... [9, էջ 294]:

Օրհնանք-բարեմաղթանքները, ինչպես նաև հմայական բանահյուսության մյուս բանաձևերը, իբրև «ցանկության խոսքեր», շատ կողմերով առնչվում են ժողովրդական աշխարհընկալմանը, մասնավորապես՝ հնագույն հավատալիքներին, որոնց արտահայտություններից է նաև «թուղթ ու գրի» հանդեպ ունեցած հմայական արարողության գերբնական զորության հավատքը: Այսպես՝ հայրեններից մեկում սկեսուրը մխիթարում է հարսին՝ ասելով, թե գիր կանի պանդուխտ որդուն, և նա տուն կվերադառնա: Այստեղ ուշագրավ է այն փաստը, որ հարսը և՛ հավատում է գրի զորությանը, և՛ միաժամանակ

¹ Կակաջի անծայրածիր դաշտեր

զգուշացնում, որ խոստումը կատարելու դեպքում նա կօրհնվի, իսկ դրժելու դեպքում կանիծվի.

*-Մի լար, ճահիլուկ հարսնուկ,
Մի լար, սիրունիկ հարսնուկ.
Գիր կանեմ, որդիս կու բերեմ:
- Գիր անես, որդիդ բերես՝
Աստուծոյ լուսուն տիրանաս.
Գիր չանես, որդիդ չի բերես՝
Կանիծեմ, ուր քար կու դառնաս [9, էջ 669]:*

Չարի և չար աչքի վնասակար ներգործության մասին հնագույն հավատալիքն է առկա օրորներից մեկում, որտեղ մոր մտահոգությունը իր մանկանը չար աչքից հեռու պահելն է.

*Չարխափան չարերդ խափանէ,
Աստուածամար արևդ պահէ...[9, էջ 673]*

Յուրահատուկ բարեմաղթանքներ են շնորհավորանքները կամ աչքալուսանքները, որոնք ասվում են նոր, սպասված, ուրախ և հաճելի առիթներով, որոնց լավագույնս դրսևորումներն ենք տեսնում ժողովրդական երգ-խաղիկներում: Օրինակ՝

- 1. Դու հագեր ես ավան խասը,
Բարով մաշես գըլխիդ ֆասը,
Քու ոտներուդ դեղին մասը [1, էջ 255]:*
- 2. Իմ յարը բազարբաշի,
Չաքմեքը² բարակ կաշի,
Եկավ, դըռնովն անց կացավ,
Յես ասի՝ բարով մաշի [1, էջ 255]:*
- 3. Գարնան բացվեց նոր լալա,
Խումար բերեց ջուխտ բալա,
Աչքդ լուս, Հաջի աղա,
Թոռներուդ հալավ արա [1, էջ 134]:*

² Երկարաճիտ կոշիկ

Միջնադարից սկսած՝ պանդխտությունը՝ որպես հասարակական չարիք, հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի անբաժան մասն է եղել, և պանդուխտն իր ընտանիքի անդամների համար սուրբ և նվիրական անձ է համարվել:

Հայրեններից մեկում կինը դիմում է աստծուն՝ աղերսելով, որ պահի, պահպանի բոլոր պանդուխտներին, քանզի իր ամուսինը ևս պանդուխտ է.

*Կանչեմ հոտի վեր, Սրտեղծո՛ղ,
Չամենայն դարիպ դու պահէ,
Իմ եարն ի դարիպութիւն,
Իր կրակն զիս կու երէ...[9, էջ 367]*

Կամ՝

*Կանչեմ՝ ո՛հ, իմ Տէր Աստված,
Չամեն սիրու տէր դու պահէ...[9, էջ 81]*

Վերոնշյալ օրինակներն իրենց բնույթով մոտենում են ժողովրդական պահպանական աղոթքներին, որոնք լայն կիրառություն ունեն ժողովրդի առտնին ու սովորության կենցաղում:

Հմայական բանահյուսության մեջ անեծքի բանաձևերի որոշ տեսակներ ժողովրդական մտածողությամբ ընկալվում են որպես բարեմաղթություններ: Այդ դեպքում արդեն ասելիքը հասցեագրվում է ոչ թե խոսակցին, այլ վերջինիս չարական թշնամուն: Եվ քանի որ խոսակցից հանդես է գալիս իբրև անիծողի բարեկամ, անեծքն ուղղվում է վերջինիս չար հակառակորդին՝ ի նպաստ խոսակցի, ուստի հոգեբանորեն խոսակցի համար այն ընկալվում է իբրև յուրահատուկ բարեմաղթություն, ինչպես, օրինակ.

*Աստուած տունդ շեն պահէ,
Չքո չարկամն գլխիվարէ [9, էջ 281]:*

Հայոց հնագույն արևապաշտության հետքերը, որոնց արմատները քաղաքակրթական մշակույթի խորքերում են, իրենց դրսևորումն են գտել ժողովրդական օրինանք-բարեմաղթանքներում:

Ժողովրդական պատկերացումներում արևն ընկալվում է իբրև կյանքի գոյության և կենդանության խորհրդանիշ: Արևով (հատկապես որևէ մեկի) օրհնանք-բարեմաղթանքի խոսքերի հանդիպում ե-նք ժողովրդական երգ-խաղիկների տարբեր շարքերում:

Եղբայրը՝ որպես հոգեհարազատ ու անձնվեր անձ, արժանի է խոր հարգանքի և պաշտամունքի, հետևաբար նաև օրհնության.

1. *Աղջի, քու աղբերն ապրի,
Կարմիր թուշըդ դես արա [1, էջ 209]:*

2. *Մի պաչ կուզեմ՝ երկու փուր,
Ասրված քու աղբեր պահի [1, էջ 278]:*

Ժողովրդական խաղիկներից մեկում սիրահար տղան փաղաքշա-կան խոսքեր է հղում աղջկան ու նրա հարազատներին և օրհնանքի արժանացնում աղջկա եղբորը:

*Մադաղ լինեմ քեզ ու մորըդ,
Գըլուխս դուրբան քու հորըդ,
Ասրված պահե ջուխսդ աղբորըդ,
Երվա, վառվա յես քո սիրուց [1, էջ 223]:*

Հայրեններում հիմնականում սիրած աղջկա մայրը անիծվում է սիրահար զույգին բաժանելու, հանդիպումները խափանելու և աղջ-կա համար վատ խորհրդատու դառնալու համար, և միայն մեկ հայ-րենում է նա տղայի կողմից օրհնանքի արժանանում, այն էլ՝ սիրած աղջկան լույս աշխարհ բերելու համար:

*Ես ասեմ, ու դուն լսէ,
Մայրն օրհնած, որ զքեզ բերեր է... [9, էջ 223]:*

Ժողովրդական երգերում հանդիպում են պայմանի ու հետևության վրա ստեղծված օրհնանքներ, որոնցում պայմանն ու հետևությունը պատկերացվում են իբրև բաղձանք, ցանկալի հիմունք և հետևություն [7, էջ 136]: Այս օրհնաչափությամբ է կառուցված հետևյալ օրհնանք-խաղիկը.

*Թե վոր ինձի կըհավնիս,
Ասրված աղբերըդ պահի [1, էջ 278]:*

Այսպես՝ օրհնանքն ստանում է պայմանական բնույթ, այսինքն՝ տղան օրհնում է նրան, ով կհավանի իրեն:

Պայմանի և հետևության հիմքով ստեղծված օրհնանք կարելի է դիտել հետևյալ խրատ-հայրենում, որտեղ կարևորվում է բարեպաշ-տությամբ ապրելու, մահից չվախենալու և մեռյալների հարություն առնելու քրիստոնեական խորհուրդը.

*Ով իմ խրատիս լսէ՝
Նա զանանց բարին վայելէ.
Յանդէն պարզերես երթայ,
Ի յումեքէ իսկի չվախէ.
Յորժամ յարութիւն լինի՝
Փողն երեք ծայնիս փի կոչէ.
Ով ասդէն բարի կացեր,
Նա՛ Ձեկայք ծայն փի լսէ... [9, էջ 335]*

Հացի առատության, սեղանի լիության կամ այլ կերպ ասած՝ «կենսամիջոցների մշտական գոյության» գաղափարն է ընդգծված հետևյալ հայրենում.

*Քու հացք Աստուծու լինի,
Քու սեղանսդ հայր Աբրահամայ... [9, էջ 726]:*

ԵՋՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Օրհնանք-բարեմաղթանքները, բանահյուսու-թյան վիպական սեռին պատկանելով հանդերձ, զանազան ձևերով առնչվում են քնարական սեռի ստեղծագործություններին՝ ժողովրդա-կան երգերին:

Ժողովրդական երգաշխարհում օրհնանք-բարեմաղթանքների տարատեսակ դրսևորումները վկայում են արվեստի նախնական սինկրետիկ վիճակի վերապրուկների առկայության, ինչպես նաև դրանց բնական ու պատմական կյանքով զարգացող բանահյուսա-կան տարբեր ժանրերի՝ իրար նկատմամբ ունեցած փոխադարձ ազ-դեցության ու ներգործության հարատևության մասին:

Գրականություն

1. Աբեղյան Մ. *Ժողովրդական խաղիկներ*: Երևան: Հայպետհրատ: 1940: 576 էջ:
2. Աբեղյան Մ. *Գուսանական ժողովրդական տաղեր. հայրեններ և անտունիներ*: Երևան: Հայպետհրատ: 1940: 340 էջ:
3. Ալլահվերդյան Հ. *Ուլնիա կամ Ջեյթուն*: Կ.Պոլիս: տպ. Գ. Պաղտատլեան: 1884: 207 էջ:
4. Ազգագրական հանդես: Գիրք XI: Թիֆլիս: տպ. Կ. Մարտիրոսեանցի: 1904: 336 էջ:
5. Եղիազարյան Վ. *Հայրեններ*: Վանաձոր: «Սիմ տպագրատուն»: 2007: 240 էջ:
6. Էմինեան ազգագրական ժողովածու: Հ.Ա: Մոսկվա-Ալեքսանդրապոլ: Լազարեան ճեմարանի արևելեան լեզուաց հրատ.: 1901: 338 էջ:
7. Հարությունյան Ս. *Անեծքի և օրհնանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ*: Երևան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.: 1975: 270 էջ:
8. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ: Գիրք VII: ժողովածու Ս.Նալա-սարդեանցի: Թիֆլիս: տպ. Մ. Ռոտինեանցի: 1891: 151 էջ:
9. Հայրեններ: Քննական բնագիրը, ներածությունը և ծանոթագրություններ Ա. Շ. Մնացականյանի: Երևան: «Նաիրի» հրատ.: 1995: 1096 էջ:

References

1. Abeghyan M. Folk Songs, [*Jhoghovrdakan xaghikner*]. Yerevan. Haypethrat. 1940. 576 p..(in Armenian).
2. Abeghyan M. Gusan's Folk Songs. Hayrens and Antunis, [*Gusanakan jhoghovrdakan tagher. hayrenner & antuniner*]. Yerevan. Haypethrat. 1940. 340 p.. (in Armenian).
3. Allahverdyan H. Ulnia or Zeytun, [*Ulnia kam Zeytun*]. K. Polis. print. G. Pahtatlian.1884. 207p.. (in Armenian).
4. Ethnographic journal [*Azgagrakan handes*]. Book XI. Tiflis. print. K. Martirosyants.1904. 336p.. (in Tiflis).

5. Yeghiazaryan V. Hayrenner [*Hayrenner*], Vanadzor. “Sim printing house”. 2007. 240 p.. (in Armenian).
6. Eminian ethnographic collection, [*Eminean azgagrakan jhoghovacu*]. Vol. A. Moskov-Alexandrapol. Lazarian Seminary Oriental Language Press. 1901. 338 p.. (in Armenian).
7. Harutyunyan S. The Genre of Curse and Blessing in Armenian Folklore [*Anetski yev orhnanki zhanry hay banahyusutyanyan mej*]. Yerevan, “ASSR Academy of Sciences”publ.. 1975, 270 p.. (in Armenian).
8. Armenian Folk Tales [*Hay zhoghovrdakan hekiatner*] Book VII. Collection by T. Navasardiyants. Tiflis. print. M. Rhotinean. 1891. 151p.. (in Armenian).
9. Hayrens [*Hayrenner*]. Texts introduction and comments by A. Sh. Mnat-sakanian. Yerevan. “ Nairi”publ.. 1995. 1096p.. (in Armenian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Լուսինե Ղոջյան Խաչատուրի, բանասիրական գիտ. թեկնածու, դոցենտ
Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտաշխատող,
Հայաստանի Հանրապետություն,
E-mail: ghrejyan 76@mail.ru , **Orcid**: 0000-0001-8755-3967

Информация об авторе

Лусине Хачатуровна Креджян, кандидат филологических наук, доцент
Институт археологии и этнографии НАН РА
Республика Армения,
E-mail: ghrejyan 76@mail.ru, **Orcid**: 0000-0001-8755-3967

Information About the Authors

Lusine Ghrejyan Khachatur, PhD of filology, Docent
Institute of Archaeology and Ethnography
Republik of Armenia
E-mail: ghrejyan 76@mail.ru, **Orcid**: 0000-0001-8755-3967

LOCALIZING MODERN SUBJECT IN HARYANVI
FOLKLORE:
A CONCEPTUAL ANALISIS

Kumar Devender
Banaras Hindu University, Varanasi
India

Abstract

Introduction: Folklore is a record of the local elements of modernity. In this paper the narrative of modernity is drawn from Haryanvi folklore. This folkloric account of modernity as a move towards justice and rights gives a different dimension to the grand discourse of modernity. *Methods and materials:* In this article, a few items from Haryanvi folklore - one folk dance, one folk joke and one real-life performer's experiences-are being referred to to locate consciousness of justice and rights as the markers of modernity among the folk personae and performers in Haryanvi culture. *Analysis:* It focuses on the change of cultural institutions and interactions between communities. It analyses the rules, systems and values that underpin development. *Results:* The folklore items referred to in this article depict Haryanvi society as passing through a phase of self-renewing and self-transformation. And mobility is the primary harbinger of modernity as it brings different cultures in contact and provides a person a critical perspective to view one's culture and society.

Key words: *modern folklore, genres, cultural institutions, Haryanvi*

ԹԵՄԱՏԻԿԱՅԻ ՏԵՂԱՅՆԱՑՈՒՄԸ ՀԱՐՅԱՆՎԻԻ
ԱՐԴԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ.
ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Կումար Դևենդեր
Բանարաս Հինդուի համալսարան, Վարանասի
Հնդկաստան

Ամփոփում

Նախաբան. Այս հոդվածում դիտարկված է Հարյանվիի արդի բանահյուսությունը: Արդի բանահյուսական այս նկարագրությունը՝ որպես դեպի արդարություն և իրավունքներ ուղղված շարժում, ևս մեկ հարթակ է ավելացնում արդիականության մեծ բանավեճին: *Մեթոդներ և նյութեր.* Դիտարկվում են Հարյանվիի ֆոլկլորից մի քանի նմուշներ՝ մեկ ժողովրդական պար, մեկ ժողովրդական կատակ և մեկ կատարում՝ բացահայտելու արդարության և իրավունքների գիտակցությունը՝ Հարյանվի մշակույթի բանահյուսության հերոսների և կատարողների շրջանում որպես արդիականության նշաններ: *Վերլուծություն.* Ուշադրության կենտրոնում են մշակութային ինստիտուտների փոփոխությունը և համայնքների միջև փոխգործակցությունը: Վերլուծված են զարգացման հիմքում ընկած կանոնները, համակարգերը և արժեքները: *Արդյունքներ.* Հոդվածում հիշատակված բանահյուսությունը ներկայացնում է Հարյանվիի հասարակությունը որպես ինքնավերականգնման և ինքնակազմակերպման փուլ: Իսկ շարժունակությունը արդիականության գլխավոր ազդարարն է, քանի որ այն շփման մեջ է բերում տարբեր մշակույթներ և մարդուն տալիս է քննադատական հայացք ազգային մշակույթի և հասարակության նկատմամբ:

Բանալի բառեր՝ *արդի բանահյուսություն, ժանրեր, մշակութային ինստիտուտներ, Հարյանվի*

ЛОКАЛИЗАЦИЯ ТЕМАТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ ХАРЬЯНВИ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Кумар Девендер

Бенаресский индуистский университет, Варанаси

Индия

Аннотация

Введение: В статье повествование о современности взято из фольклора Харьянви. Это фольклорное описание современности как движения к справедливости и правам, придает иное измерение великому дискурсу современности. **Методы и материалы:** В этой статье рассмотрены несколько образцов из фольклора Харьянви - один народный танец, одна народная шутка и одно исполнение, чтобы определить сознание справедливости и прав, как маркеры современности среди фольклорных персонажей и исполнителей в культуре Харьянви. **Анализ:** Основное внимание уделяется изменению культурных институтов и взаимодействию между сообществами. Анализируются правила, системы и ценности, лежащие в основе развития. **Результаты:** Фольклорные произведения, упомянутые в этой статье, изображают общество Харьянви как проходящее через фазу самообновления и самопреобразования. А мобильность является основным предвестником современности, поскольку она приводит в контакт различные культуры и дает человеку критический взгляд на свою культуру и общество.

Ключевые слова: *современный фольклор, жанры, институты культуры, Харьянви*

INTRODUCTION: Modernity is taken as “the period of the new,” and to be modern is “to be constantly confronted by the new” [7, p. 46, 48]. Kant as a critic of modernity finds beneath the chaos of routine life a ‘plan’ (what Lyotard calls a ‘grand narrative’) which projects a rational future. In that future, people will determine their own destinies and estab-

lish systems and institutions which will ensure the development of an egalitarian human society. Habermas points out three key aspects of the discourse of modernity: emancipation of subjectivity from mystical and religious world views; the idea of history as the story of the rational progress of humanity; and possibilities of the resistance to the commodification of daily life. As such ‘modernity’ precludes the clash between the old and the new for renewal through conflict, contradiction and disintegration. According to Marshal Berman, modernity “pours us into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, “all that is solid melts into air” [1, p.15]. As such modernity can be identified with humankind’s striving for continual progress as it emphasizes the value-oriented culture of people.

If reason and intellect are to be taken as modern elements, then modernity can be said to have begun with Industrial Revolution. But if modernity is taken as the awareness of sense of justice and rights, it is as old as human history is. It is in the latter sense that Jameson calls modernity “not a concept but rather a narrative category” [4, p. 94]. In this sense, folklore narratives are a record of the local elements of modernity which strive for continual renewal of the social and cultural systems in the light of new experiences. This folkloric account of modernity as a move towards justice and rights focuses on the change of cultural institutions and interactions between communities. It analyses the rules, systems and values that underpin development. In this article, three items from Haryanvi folklore - a folk dance, a folktale and a real-life performer’s experiences - have been discussed to locate consciousness of justice and rights as the markers of modernity among the folk personae and performers in Haryanvi culture. The folktale is about robbing of a traveller by the chieftain of a village where the former stays for night: That very night, his mare gives birth to a foal; in the morning, the host puts his claims on the foal by saying that the traveller did not have it when he came last evening. The matter is brought before the chieftain who is kin of the host; the chieftain slyly twists the argument in favour of the host by invoking the sense of justice. The dismayed traveller mocks at the chieftain’s sense of justice, but the latter ignores the satire and disposes of

the traveller's case abruptly. In the folk dance, a young woman, who is hell-bound to jump out of the matrimonial bond, challenges her in-laws not to try to keep her in their fold by alluring her with precious gifts. In the third instance, a female mourner asserts her right as a leader of the mourning procession at the death of a person by deciding on her own whom to mourn at during the procession in spite of the objections raised by the family of the deceased.

Haryana is one of the states of India lying in the northern parts of the country. The Haryanvi **society** reflected in its folklore can be described as a traditional, agrarian society practicing *Jajmani* system to meet its requirements. The term "traditional" refers to those societies that practice indigenous and often ancient cultural practices based on myths and legends without any rational and scientifically verifiable basis. An "agrarian" society is one relying for its subsistence on the cultivation of crops through the use of plows and draft animals. Most members of agrarian societies are peasants. They are the primary producers, the persons who farm the land from day to day. A minority of the population engages itself in specialized, full-time roles (such as blacksmith, carpenter or barber). These artisans trade their skills for agricultural produce. In these societies, production is mostly for subsistence and not for market. Power is shared on the basis of kinship. Community is always preferred over the individual. Taboos and rules exercising informal control over society are based on mythologies and not on logic. **Jajmani system** is a system of reciprocal social and economic arrangements between families of different castes within a village community in India, by which one family exclusively performs certain services for the other, such as ministering to the ritual or providing agricultural labour, in return for pay, protection, and employment security. These relations are supposed to continue from one generation to the next, and payment is normally made in the form of a fixed share in the harvest rather than in cash. The patron family itself can be the client of another whom it patronizes for certain services and by whom it is in turn patronized for other services.

Modernity is marked by loss of faith in mythologies that has hitherto provided all-encompassing explanations of nature, morality and experience. the Indian myth of the origin of different castes from different parts

of Brahma, and that of the man being superior to woman are the cornerstones of any Indian folk belief. However, Haryanvi folk subvert these myths and put a challenge to them through their performances and experiences. They force the society to re-examine the question what is it to be human, in the light of their new experiences. This paper focuses on "subjectivity" as one of the three central categories to Habermas' depiction of modernity. The subject is the 'I' that experiences, conceptualizes and interacts with the world and partakes in and reflects upon the change. The 'subject' is taken as an agent of change as well as "a ground in which to anchor truth, justice and beauty" [7, p. 52]. The subject, the 'I' that experiences, conceptualizes and interacts with the world, is a central category of the modern thought. As such it is the bearer of responsibilities and rights, a member of society and a free acting agent of change. This modernist notion of the subject gives it a sense of the power to determine its own conditions of existence. Such an account of subjectivity initiates a revolutionary break from the traditional world-views to establish a new understanding of the basis of thought and action. The change in Haryanvi society is to be understood from the perspective of these modern subjects. It is the subject who actually experiences and meditates upon change. Subjectivity is the growth in consciousness engendered through the interactions with others in performances as well as in real life.

In Haryanvi society, one's social position is determined by two factors: caste and sex. Women and low-born people are the marginalized sections in this tradition-bound society. Women have been forbidden traditionally to own property, to engage in politics, to pursue education. This agrarian society exercises very tight controls over female sexuality. Men demand premarital virginity on the part of girls, and premarital and extramarital sex on the part of women is severely punished, even including the murder of the offending woman by her kinsmen. Women are viewed as immature, and in need of male protection and supervision, and these conceptions have been deeply embedded in agrarian religion, morality, and law. Similarly kinship ties are manipulated to exercise coercive power over the other-, especially the low-, caste people. In other words, Haryanvi society like any other traditional, agrarian society has been the most consistently, thoroughly, and intensively male supremacist and caste-conscious. A long

tradition of segregation on the basis of sex and caste has developed into an elaborate ideology celebrating the “natural” superiority of males over females and those of the upper-caste over the low-caste people.

The folklore items referred to in this article depict Haryanvi society as passing through a rudimentary phase of transformation. The subjects - one, gendered (a woman), another, caste (low-born man) and the third one, caste-gendered (a low-born female mourner) - appearing in the folklore items discussed here put a challenge to the irrational traditions and discriminatory equations reigning in the traditional, agrarian Haryanvi society and deciding their relationship with the elite in that society. These subjects appear to be fighting against a society rooted in medieval traditions and customs. These subjects have been identified in these items as a peasant woman, a mare-owning *Mirasi* and a professional mourner known as *Mirasani*. The way these subjects become aware of their rights and claims to natural justice is suggested through their typical subject-positions in the society. Mobility is the mantra leading to the instilling of modern consciousness in them as it brings different cultures in contact and provides a person a critical perspective to view one’s culture and society. While the mare-owning *Mirasi* in the folktale is literally a traveler visiting far and distant places, the female performers in the folk dance and the other one as a professional mourner too enjoy comparatively a more mobile life in comparison to women in a typically traditional society. The need of more and more hands to do field-work compels men to allow their women to come out of the four-walls of their houses. No doubt it puts extra-burden on women; nonetheless it makes them bolder than typically traditional women in the society; their more vocal cry against the sexual injustices practiced by society is an issue to be taken into account in this regard. The professional mourner too enjoys the benefits of being a professional much in demand on certain occasions. She manipulates her situation to create an autonomous space for herself even in such a rigid and chauvinistic society. The importance of their mobile positions in instilling in them a sense of modernity becomes discernible when one looks at the pathetic lot of women who hardly leave their homes, or the low-caste people who hardly go outside their village. In this way, moving out of the claustrophobic ambience of the village in one case and that of the house in the other two cases induce modern awareness among the subjects.

The selected modern subjects here refuse to see themselves as the subjectivities constructed externally by any mystical, religious, irrational ideology. They rather ask for the logic behind these discriminatory traditions through their performances. Women challenge the irrational idea of male supremacy. They make fun of the patriarchal sexual ideology. They do not find any rationale behind such ideology especially when they demand logic. It puts them in the position of modern subjects. They not only challenge that ideology as something irrational but by desiring for the body of an outsider male also transgress one of its most important tenets. For instance, the woman dancing on a folk song challenges her patriarchal masters to contain her within the so-called sacred walls of married life in spite of their utmost cajoling and allurements. She rather says explicitly that she cannot be held captive by alluring her with expensive garments and jewelry. She tells them she is not going to stay with them any longer. The performer questions the society’s expectation of her unwavering devotion to her husband and blind love for her children by keeping her sense of renunciation and forgiveness alive in popular consciousness. The other performer smashes the myth of fair skin as the marker of beauty by highlighting the glamour of her black skin during her performance. She challenges the illogicality of such demands and rather glorifies her dark skin. Another woman - a professional mourner - turns out to be assertive while justifying the way she mourns the dead in her real life. She asserts that nobody can dictate her the terms in this regard. If anybody tries to do it, she questions their rationale and threatens to leave the performance. Another folk figure - the mare-owning *Mirasi*, a low-caste entertainer - too challenges the village Head in his own suggestive ways as he finds the latter’s traditional morality lacking in natural justice. These performers question collectively the idea that there are eternal truths and transcendent structures that organize reality, and in their turn demand the reconstruction of reality based on rights and justice.

High-caste elites have always needed coercive power to keep low-caste labourers, peasants, artisans and tribal groups in place. To maintain his hold over the produce of any kind, the chieftain in the folktale invokes the primitive rule to keep the foal. The *Mirasi* resents it in his own way. These subjects challenge the traditional morality and ideology of the dom-

inant elite and strive to gain some control over their lives. They challenge the discourses that govern their social interactions. They bring in the changes or at least perform them through folklore - the changes that perpetually dissolve any sense of stability or tradition that might force people to bow before it unquestioningly. The change these folklore items suggest may not be rapid but it is inevitable and continual. Haryanvi folk performers subvert the traditional myths providing all-encompassing explanations of nature, morality and experience, and put a challenge to them through their performances. They force the authorities to re-examine the question what it is to be human in the light of their new experiences. A lower level of tolerance of injustice can also be read as a feature of modernity. It can be described as an advancement in the modern consciousness of the subjects. Modernity can be taken as a reaction against illegitimate, illegal, irrational domination. The growing consciousness of women and lower castes against traditional domination is an element of modernity. The dominant morality has recourse to the tradition to justify the discriminatory system; but the modern especially young subjects are not silenced.

The question how this local subject is different from the one in dominant western discourse of modernity is worth considering here. The Haryanvi subject still resists too much individualistic perceptions of the self unlike her western counterpart, and rather emphasizes reconciliation and harmony with the rest of the world including men and upper caste people. 'Community consciousness' is the hallmark of the alternate modernity such local subjects try to assert as against the western emphasis on individuality. To place a woman or a low-caste person in a subject position in their history is not necessarily to make them individualistic. The crucial struggle for emancipation in Haryanvi folklore is situated within a much larger network where modernity is obliged to lose its European contours which depend on an exclusive emphasis on individuality. These subaltern subjects especially women have preserved pre-colonial modes of resistance. Their struggle against a patriarchal domination has been overwhelmingly indigenous in its structure. The notion of community is bound up with peasant consciousness as opposed to a bourgeois consciousness. The Haryanvi folklore performs the movement towards the social emancipation of the oppressed sections as a whole and not that of the individual one.

These subjects challenge their rulers - economic, social and political, and strive to gain some control over their lives. They challenge the discourses that govern their social interactions. These subjects hint at the subtle transformation of the everyday lives of individuals and communities. They bring in the changes or at least perform them through folklore, the changes that perpetually dissolve any sense of stability or tradition that might bind people together. This progress of history may not be as "inevitable" as Berman suggests to be able to sweep away one's traditional roots and transport the subject into a radically different future. What Malpas observes applies aptly to the Haryanvi folk: "If changes in culture and society can change human experience, then there is a point in challenging existing structures in order to liberate those who are oppressed or marginalised, and their struggle is a practical social one rather than just an intellectual exercise" [7, p. 54].

CONCLUSION: Any performance in general, and the folk performance in particular, does not offer any precise answers to the problems; it rather raises constructive questions and corrective doubts. It performs resistance as the basic feature of everyday life. It exposes the institutions as something inefficient and implicitly oppressive. According to Habermas, modernity is "the epoch that lives for the future, that opens itself up to the novelty of the future [3, p. 05]. In this regard, folklore evokes anti-hegemonic possibilities. It becomes a site for the subaltern to listen to each other, to speak back to powers that marginalize them, and keep the hope of a more egalitarian society alive till the modernist project of justice for all remains incomplete.

REFERENCES

1. Berman Marshall *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso. 1982. 196 p..
2. Childs Peter *Modernism*. London: Routledge, 2009. 250 p..
3. Habermas Jurgen *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Trans. Frederick Lawrence. Cambridge. Polity Press. 1987. 225 p..
4. Jameson Fredric *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London. Verso. 2002. 258 p..

5. Kant Emmanuel *Critique of Pure Reason*. Trans. Norman Kemp Smith. London. Macmillan. 1929. 710 p..

6. Kumar Devender *Folklore Studies in Haryana. Folklore Studies in India: Critical Regional Responses*. Ed. Sahdev Luhar. Anand: NS Patel Arts (Autonomous) College, 2023, pp. 23-38.

7. Malpas Simon *The Postmodern*. London. Routledge. 2007. 160 p..

8. Sharma Puranchand *Haryanvi Mithak aur Lok-kathayen*. Bijnaur. Hindi Sahitya Niketan. 2020. 220 pp.

9. Singh K. S. (Ed.) *People of India: Haryana Volume XXIII*. Delhi: Manohar, 1994.

10. YouTube Video Clip: Haryanvi Lok Nritya: Mein to Gaam Ughade ki. YouTube Channel: Lok Ghera. 30 June 2023. <https://youtu.be/qiKzkZIQimg>

Information about the author

Kumar Devender, Professor, Department of English, Banaras Hindu University
 Varanasi, India
 E-mail: dkengl@bhu.ac.in, **orcid**: 0000-0001-7136-941X

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Կումար Դևենդեր, պրոֆեսոր, Բանարաս Հինդուի համալսարան
 Վարանասի, Հնդկաստան
 E-mail: dkengl@bhu.ac.in, **orcid**: 0000-0001-7136-941X

Информация об авторе

Кумар Девендер, профессор, Бенаресский индуистский университет,
 Варанаси, Индия
 E-mail: dkengl@bhu.ac.in, **orcid**: 0000-0001-7136-941X

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ ԵՐՎԱՆԴ ԵՐԿԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ռիպա Աղայան

**Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
 Գյումրու մասնաճյուղ
 Հայաստանի Հանրապետություն**

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը նվիրված է արդի հայ կոմպոզիտորական դպրոցի փայլուն ներկայացուցիչ, կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանի ստեղծագործության ընդգրկուն թեմաների մեջ ուրույն տեղ զբաղեցրած և բանաստեղծական տեքստերից ներշնչված երաժշտական կերպարներին: Մեթոդներ և նյութեր. Պատմաքննական և երաժշտաստեսական մեթոդներով անդրադարձ է կատարվել Ե.Երկանյանի ստեղծագործության բանաստեղծական կերպարներին՝ դիտարկելով այն կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու համատեքստում: Վերլուծություն. Դիտարկվել են կոմպոզիտորի ստեղծագործական տարբեր փուլերում ստեղծված վոկալ շարերը: Այս կամ այն գրական տեքստի ընտրությունը պայմանավորված է կոմպոզիտորի աշխարհընկալման և լեզվամտածողության առանձնահատկություններով: Արդյունքներ. Ուսումնասիրվող նյութի գեղարվեստական բովանդակության և ստեղծագործական խնդրի վերլուծությունը հնարավորություն են տալիս առավել բազմակողմ ներկայացնել կոմպոզիտորի ներաշխարհը, նրա երաժշտական մտածողության ինքնատիպությունը, անկրկնելիությունը և տեղը հայ ու համաշխարհային երաժշտության համայնապատկերում:

Բանալի բառեր՝ կոմպոզիտոր, հորինվածք, երաժշտական սյուժե-ձագործություն, Երվանդ Երկանյան, բանաստեղծական կերպարներ, վոկալ շարք

POETIC CHARACTERS IN THE CREATIVE WORK OF COMPOSER YERVAND YERKANYAN

Rita Aghayan

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article is dedicated to the musical figures inspired by the poetic texts, who occupy a unique place in the comprehensive themes of the composer Yervand Yerkanian's work, a brilliant representative of the modern Armenian school of composers. *Methods and materials:* Historical and musicological methods were used to refer to the poetic characters of Y. Yerkanian's work, considering it in the context of the composer's creative path. *Analysis:* The vocal series created at different stages of the composer's creativity were considered. The choice of this or that literary text is determined by the peculiarities of the composer's world perception and language thinking. *Results:* The analysis of the artistic content of the studied material and the creative problem make it possible to present the inner world of the composer, the originality, uniqueness of his musical thinking and his place in the panorama of Armenian and world music.

Key words: *composer, composition, musical composition, Yervand Yerkanian, poetic characters, vocal series*

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ЕРВАНДА ЕРКАНЯНА

Рита Агаян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
имени Комитаса
Республика Армения

Аннотация

Введение: Статья посвящена рассмотрению поэтических музыкальных образов яркого представителя современной армянской композиторской школы, композитора Ерванда Еркяняна. *Методы и материалы:* Поэтические образы творчества Е.Еркяняна проанализированы историко-музыковедческим методом, в контексте творческого пути композитора. *Анализ:* Рассмотрены вокальные циклы, созданные на разных этапах творчества композитора. Выбор того или иного художественного текста определяется особенностями мировосприятия и языкового мышления композитора. *Результаты:* Анализ художественного содержания и творческой проблематики изучаемого материала дает возможность более полно представить внутренний мир композитора, своеобразие, неповторимость его музыкального мышления и места в панораме армянской и мировой музыки.

Ключевые слова: *композитор, композиция, музыкальное произведение, Ерванд Еркянян, поэтические образы, вокальный цикл*

ՆԱԽԱԲԱՆ. Հայ կոմպոզիտորական արվեստի ընդգրկուն թեմաների մեջ ուրույն տեղ ունեն բանաստեղծական տեքստերից ներշնչված կերպարները: Այս կամ այն գրական տեքստի ընտրությունը պայմանավորված է կոմպոզիտորի աշխարհընկալման և լեզվամտածողության առանձնահատկություններով: Գեղարվեստական բովանդակության և ստեղծագործական խնդրի վերլուծությունը հնարա-

վորություն է տալիս առավել բազմակողմ ներկայացնելու կոմպոզիտորի ներաշխարհը, նրա երաժշտական մտածողության ինքնատիպությունը, անկրկնելիությունը և տեղը հայ ու համաշխարհային երաժշտության համայնապատկերում, մինևույն ժամանակ երաժիշտ կատարողին թույլ է տալիս առավել հավաստի ներկայացնել ստեղծագործության երաժշտական գաղափարը, մտքի ծավալման այս կամ այն ելևէջների կարևորությունը ու զարգացման առանձին փուլերը:

Այս համատեքստում կներկայացնենք արդի հայ կոմպոզիտորական դպրոցի փայլուն ներկայացուցիչ, ՀՀ արվեստի վատակավոր գործիչ, Մեծի Տանն Կիլիկիո «Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոց» շքանշանակիր, ՀՀ մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալակիր, ՀՀ կոմպոզիտորների միության անդամ (1975), Երևանի պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Երվանդ Վահանի Երկանյանի (ծնվ. 1951) ստեղծագործության բանաստեղծական կերպարները:

Կոմպոզիտորի երաժշտական ստեղծագործությունների աշխարհը զարմանալիորեն հարուստ է ու բազմազան, և արտացոլում է հեղինակի գեղարվեստական վառ ու ինքնատիպ տաղանդը բազմաթիվ երեսակներով: Մեր կարծիքով, այն իր բոլոր բաղադրիչների օրգանական համադրությամբ, առավելագույնս բացահայտվում է վոկալ ժանրերում՝ մեներգ, խմբերգ, օրատորիա, կանտատ, օպերա:

Ստեղծագործական ուղին սկսելով նախորդ դարի 70-ական թվականներից՝ Երկանյանը մինչ օրս շարունակում է իր բեղմնավոր գործունեությունը՝ նոր շունչ ու թափ հաղորդելով ազգային երաժշտությանը, ստեղծում է կենսունակ և ինքնատիպ արվեստ՝ հաստատուն տեղ զբաղեցնելով արդի կոմպոզիտորական արվեստի չափազանց բազմաոճ և բազմաբովանդակ համայնապատկերում: Նրա ստեղծագործությունները հնչում են հեղինակավոր փառատոներում և նշանավոր համերգասրահներում՝ միջազգային ճանաչում վայելող երաժիշտների կատարմամբ: Երկանյանի գրչին են պատկանում 100-ից ավելի բազմաժանր ստեղծագործություններ, որոնց մեծ մասի գաղափարական բովանդակության ազդակը, ոգեշնչման աղբյուրը հայ պոեզիան է:

Նրա բազմաթիվ վոկալ և խմբերգային ստեղծագործությունները գրված են Ֆրիկի, Պ.Սևակի, Ն.Շնորհալու, Վ.Թեքեյանի, Դ.Վարուժանի, Ե.Չարենցի, Վ.Դավթյանի, Վ.Տերյանի, Պ.Դուրյանի, Հ.Հովհաննիսյանի, Հ.Էդոյանի բանաստեղծությունների հիման վրա:

Երկանյանի երաժշտության բանաստեղծական կերպարների ընտրությունը առաջին հերթին պայմանավորված է նրա աշխարհընկալման ինքնատիպությամբ, որը ձևավարվել է տարբեր հանգամանքների ազդեցության ներքո. ծննդավայր, ընտանիք, ուսուցիչներ, երաժիշտկատարողներ, դարաշրջանի համընդհանուր երաժշտական միտումներ: Հետևաբար կոմպոզիտորի բանաստեղծական կերպարների բացահայտումը նպատակահարմար է դիտարկել նրա ստեղծագործական ուղու համատեքստում:

Երկանյանի աշխարհընկալման ձևավորման, ազգային և հատկապես ժողովրդական երաժշտության ընկալման հարցում բացառիկ մեծ է եղել կոմպոզիցիայի իր առաջին ուսուցիչ, Լենինականի ԿարաՄուրզայի անվան ուսումնարանի տեսության բաժնի վարիչ, անվանի կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանի(1915-1988)դերը: «Ժողովրդական երգի նկատմամբ ունեցած սիրո և հարգալից վերաբերմունքի համար պարտական եմ կոմպոզիցիայի իմ առաջին անգնահատելի ուսուցչին՝ կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանին, որը կոմպոզիտորական կրթության առաջին և հիմնական նախապայմանը համարում էր ազգային երաժշտական մշակույթի ներարկումը, դրա հետ բազմակողմանի և խոր ուսումնասիրությունները, անհատական երաժշտական ոճի ձևավորման ընթացքում նրա օրգանական միահյուսումը, անհատական և ազգային նկարագրի սերտաճումը» [1]: Եվ պատահական չէ այն հանգամանքը, որ Երկանյանի առաջին լուրջ հայտ ներկայացնող ստեղծագործություններից են Երեք ժողովրդական երգի մշակումները, որոնց կատարումը Հայաստանի ազգային պետական ակադեմիական կապելայի մասնակցությամբ մեծ արձագանք գտավ երաժշտասեր հասարակության կողմից:

Հետագայում կոմպոզիտորը մշտապես անդրադառնում է ժողովրդական երգի անզուգական նմուշներին՝ ներկայացնելով դրանք իր մշակումներում՝ գրված կատարողական տարբեր կազմերի համար:

Որպես օրինակ նշենք 1978թ-ին գրված «Մոկաց Միրզա» ֆոլկ-օպերա-բալետը՝ գրված ժող. գործիքների նվագախմբի, բալետային խմբի, մեներգիչների և ասմունքողի համար, 1985թ-ին երգչախմբի համար գրված «Շատախի երգեր»-ը և «Ծիսական շրջիկ խաղեր»-ը:

Կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին դրսևորվեց Երկանյանի ստեղծագործական հետաքրքրությունների լայն շրջանակը: Նա կարևորում էր ժամանակակից երաժշտական տեխնոլոգիաների ուսումնասիրության խնդիրը, արտահայտչամիջոցների ակտիվ ներգրավման և հատկապես ազգային և միջազգային սինթեզման փորձերը: Նրան հետաքրքրում էին Յա. Քսենասիսի կոմպոզիցիոն համակարգը, Օ.Մեսիանի անշրջելի ութմերը, Ֆ.Ստրավինսկու ուշ շրջանի գրելաոճը, Ա.Վեբերնի սերիալ, պուանտիլիստական տեխնիկաները: Մի խոսքով այն ամենը, ինչը հուզում էր Երկանյանի գրեթե բոլոր սերնդակիցներին: Այս ամենն իր դրսևորումը գտավ կոմպոզիտորի 70-ական թթ-ին գրված գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում (օրինակ՝ «Pantomusic» դաշնամուրի համար (1974), N1 «Introspection» սիմֆոնիան (1975) և այլն): Երկանյանի նմանօրինակ մտածողությունը, որն Ս. Սարգսյանի բնութագրությամբ հարում է «պոստ-վեբերնյան սերիալիզմին» [6], իր արտահայտումն է գտել կոմպոզիտորի դիպլոմային աշխատանքի՝ «Օրեսթես» բալետում, ինչպես նաև հետագայում՝ ասպիրանտուրայի տարիներին գրված «Էդիպ արքա» բալետի մեջ: Կոմպոզիտորի ուսումնառության տարիներին ձևավորվում են նաև նրա ստեղծագործության թեմատիկ շրջանակների ուղղվածությունը: Երկանյանին հետաքրքրում են վեհ գաղափարները՝ պայքարը հանուն սեփական անձի ազատության, ձգտումը դեպի լույսը, բարոյական հոգևոր արժեքները: Իր գաղափարներն արտահայտելու համար՝ նա դիմում է ոչ միայն հունական դիցաբանությանը, այլ նաև անդրադառնում է հայ բանաստեղծներին:

Կոմպոզիտորը անտարբեր չէ իր հայրենիքի ճակատագրի հանդեպ, և պատահական չէ, որ նրա առաջին անդրադարձը հայ պոեզիային կապված է 13-րդ դարի նշանավոր տաղերգու Ֆրիկի բանաստեղծական կերպարների հետ: Ֆրիկի խոսքերով 1970 թ. գրված «Դիվան» հինգ երգերից կազմված վոկալ շարը (առաջին կատարողն է Էլեոնոր

րա Մելքումյանը), Երկանյանի ստեղծագործության առաջին լուրջ հայտն էր, որով նշանավորվեց կոմպոզիտորի ժանրային հետաքրքրությունների և թեմատիկ շրջանակների ուղղվածությունը: Երկանյանի ստեղծագործական աշխարհի անկողնաքարերն արժանիքն է դառնում հարազատությունը ազգային ակունքներին: Կոմպոզիտորի բոլոր տարիների հորինվածքներում հայ արվեստը՝ ժողովրդական կամ հոգևոր երգի, առասպելի կամ պոեզիայի տեսքով զուգորդվում է հեղինակային խոսքի հետ՝ ծնելով չափազանց ինքնատիպ հորինվածքներ:

«Դիվան» վոկալ շարում նկատվում է մեկ միտում, որը շատ բնութագրական է այս տարիների ստեղծագործություններին. ճակատագրի անխուսափելիության գաղափարը: Եվ չնայած դրան, կոմպոզիտորն իր բազմաթիվ լուծումներն է առաջարկում՝ ամեն անգամ դրանցում ցուցաբերելով իր լավատեսական մոտեցումը: Վոկալ շարը բաղկացած է հինգ երգերից. «Ընդդեմ ֆալսքին», «Նորին Ֆիկանն ասացեալ բան պիտանի», «Նորին Ֆիկանն ասացեալ», «Հեղեղեմ արտասուս ու զիս վլանամ», «Նորին Ֆիկանն ասացյալ լավ»: Գրական սկզբնաղբյուրի ծավալայնությունը, անշուշտ, թույլ չի տվել շարում դրանց ամբողջական ընդգրկմանը, այդ իսկ պատճառով Երկանյանն ընտրել է այն տողերը, որոնք համահունչ են իր ստեղծագործական մտահղացմանը: Տարբեր բանաստեղծություններից վերցված հատվածները միավորողը գաղափարական մտքի տրամաբանական զարգացումն է: Ստեղծագործության սկզբում ներկայացվում է երկրի ծանր քաղաքական իրավիճակը, որը վատթարացել է թաթարմոնղոլների արշավների պատճառով, այնուհետև առաջ է մղվում այն միտքը, որ աշխարհի բոլոր չարիքների պատճառը նախահայր Ադամի անհնազանդությունն է: Չորրորդ երգում կոմպոզիտորը արտահայտում է բանաստեղծի վիշտը, լացը, ցավը, տառապանքը և միայն շարի եզրափակիչ երգում, որն ըստ էության հանդիսանում է ստեղծագործության դրամատուրգիական բարձրակետը, առաջ է քաշվում աշխարհի ունայնության և անցողիկության գաղափարը, ուստի, ըստ տաղերգուի, այս կյանքում մնում է բարձրանալ միայն սիրո լեռը և սպասել Աստծո ողորմությանը: Ուշագրավն այն է, որ Երկանյանը բանաստեղծության առաջին տան մեջ «լեռ» բառը փոխարինել է «լույս»

բառով: Միայն արհուրյա՞մբ հաղթահարելով կյանքի դժվարությունները հնարավոր է հասնել սիրո լույսին. այսպիսին է կոմպոզիտորի եզրահանգումը:

Կոնսերվատորիայում սովորելու տարիներին Երկանյանի ստեղծագործություններում դրսևորվեց նաև այդ ժամանակի կարևոր միտումներից ևս մեկը՝ հետաքրքրությունը դեպի միջնադարյան պոեզիան և վոկալ շարերը: Վերջինիս անդրանիկ դրսևորումն էր վերը դիտարկված «Դիվան» վոկալ շարը: Ավելի ուշ՝ 1973 թ.-ին, նա անդրադարձավ Պարույր Սևակի պոեզիային՝ գրելով «Եղիցի լույս» վոկալ շարը՝ ձայնի ու գործիքային անսամբլի համար (կատարվել է Զավեն Վարդանյանի ղեկավարությամբ)՝ վերստին հաղորդակցվելով միջնադարյան մշակութային շերտերին:

Դարձյալ, իբրև ժամանակաշրջանից եկող միտում, Երկանյանն իր արվեստում դիմեց նաև հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի նմուշներին: Հոգևոր թեմաները Երկանյանին հետաքրքրել են ստեղծագործական գործունեության բոլոր փուլերում՝ դեռևս 1973թ.-ին ծնունդ տալով «Երգ երգոց» կանտատին: 1975թ.-ին նա գրում է չափազանց յուրօրինակ «Կանտիկլ» կամերային կանտատը: Այն բարձր է գնահատել Բ. Մելերը՝ դասելով ժամանակաշրջանի լավագույն ստեղծագործությունների թվին: «Կանտիկլը, հիրավի, իր նմանակը չունեցող ստեղծագործություն է՝ յուրովի գործիքային կազմի ընդգրկման (չորս սոպրանո, վեց ֆլեյտա, դաշնամուր, հարվածայիններ), ոճի արդիական մտածողության խիստ անհատական տեսանկյունով»: [3]

Այս շրջանում հեղինակին հետաքրքրում էին նաև արևելքի էզոթերիկ ուսմունքները, և ինչպես նշում է Ա.Ավանեսովը. «Ստեղծագործությունը մտածված էր իբրև քրիստոնեական կերպարների և գաղափարների արտահայտում, այն գեղարվեստական հնարներով, որոնք փոխառված են ձեն-բուդդիզմի հետ կապված արվեստներից» [4]: Այս ամենից զատ, Երկանյանը «Կանտիկլում» հետաքրքիր մեկնաբանություն է տալիս Ներսես Շնորհալու «Առաւօտ լուսոյ» երգին: Այն հնչում է ստեղծագործության բարձրակետում, շարադրված անկյունագծային սկզբունքով՝ չորս սոպրանոյի ձայնաբաժիններում ստեղծելով կոմպլեմենտար պոլիֆոնիկ երաժշտական կերտվածք:

Միջնադարյան երգաստեղծության նկատմամբ չմարող հետաքրքրությունը Երկանյանի արվեստում նոր թափ է ստանում 1980-ական թթ. վերջերին, ինչը պայմանավորված էր «Տաղարան» հայտնի համույթի /1987-1994/, իսկ հետագայում «Գուսան» երգչախմբի /1994-2003/ գեղարվեստական ղեկավարի բեղմնավոր գործունեությամբ: Դիմելով V-XV դդ. հայ մեծ բանաստեղծ-երաժիշտների հոգևոր երգերին՝ Երկանյանն այս համույթների, ինչպես նաև Հայաստանի սիմֆոնիկ նվագախմբի համար կատարել է շուրջ երկու հարյուր մշակումներ, որոնք կոմպոզիտորի բազմաժանր ստեղծագործության կարևոր և անքակտելի մասն են կազմում: Հայ հոգևոր երգարվեստի նկատմամբ Երկանյանի ստեղծագործական մոտեցումներում նկատվում է երկու միտում. առաջինը՝ հոգևոր մոնոդիայի ոճավորումը կամ մեջքերումը, մյուսը՝ հոգևոր մոնոդիայի կառուցողական հատկանիշների հիման վրա ստեղծագործության մոդելավորումը: Նմանօրինակ անդրադարձը անցյալի մշակութային ժառանգությանը պայմանավորված է նաև կոմպոզիտորի ստեղծագործական մղումներով, որոնք առնչվում են նորդասականության և բազմաոճավորման հետ: Ավելին. հայ հոգևոր երգի ներունակ հատկանիշների, հատկապես ռիթմերի և մեղեդային դարձվածքների ազդեցությունը տեսանելի է դառնում կոմպոզիտորի ողջ ստեղծագործությունում՝ սկսած 1980-ական թվականներից:

Ուսումնառության տարիներին նախանշվեց ևս մեկ միտում՝ հետաքրքրությունը արևմտահայ պոեզիայի նկատմամբ: 1972 թ.-ին, դիմելով Պետրոս Դուրյանի հանճարեղ գրչին, կոմպոզիտորը գրեց «Անուրջներ» վոկալ շարը: Երկանյանի համար հավասարապես նշանակություն են ունեցել արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծները, ինչը, հավանաբար, զալիս էր իր կենսագրությունից: Իբրև հայրենադարձի զավակ՝ կոմպոզիտորը ուշադրություն է դարձրել արևմտահայ պոեզիային, հատուկ վերաբերմունք տածել նրա նկատմամբ: Այս առումով հիշատակության են արժանի նաև Վ.Թեքեյանի խոսքերով գրված «Իրիկվան խորհուրդներ» վոկալ շարը (1979)՝ ձայնի և դաշնամուրի համար (առաջին կատարողն է Գ.Գասպարյանը, հետագայում նաև՝ Ա.Հեքիմբաշյանը, Լ.Մարկոսյանը), Պ. Դուրյանի «Տվայ-

տանքներ» (1976)՝ վոկալ շարը գրված սոպրանոյի, ֆլեյտայի և կլավեսինի համար (առաջին կատարողն է Ա.Մանսուրյանը), Դ.Վարուժանի խոսքերով գրված «Նավասարդ» խմբերգային պոեմը(1984): Վերջինս հնչել է բանաստեղծի հարյուրամյակի կապակցությամբ, իսկ երգչախմբային ընկերության կազմակերպած մրցույթում շահել առաջին մրցանակը: Հետագայում այս ստեղծագործությունը հիմք հանդիսացավ Մեծ եղեռնի թեմային նվիրված «Ձայն նահատակաց» սիմֆոնիա - օրատորիայի (1984) ստեղծման համար:[2] Թեև նշված բանաստեղծ-հեղինակներից յուրաքանչյուրն ունի ասելիքի ուրույն կերպ, այնուամենայնիվ, նրանց գեղարվեստական կոնցեպտը աչքի է ընկնում որոշ ընդհանրություններով: Ընտրված բանաստեղծությունները առանձնանում են ռոմանտիկ բնույթով և արտահայտման սիմվոլիստական եղանակով:

Համառոտ անդրադառնանք Վ.Թեքեյանի (1878-1945) խոսքերով գրված «Իրիկվան խորհուրդներ» վոկալ շարին: Սիմվոլիստ բանաստեղծի հարուստ ստեղծագործական ժառանգությունից կոմպոզիտորը ընտրել է երեք բանաստեղծություն՝ «Փափագ», «Երեք կոչեր», «Շվարում»: Առաջին մասում տրվում են անհատի երազային մտորումները, երկրորդում առաջ է քաշվում մարդկային կյանքի ընթացքը՝ առավոտը, կեսօրը և երեկոն, իսկ երրորդն իրենից ներկայացնում է Աստծուն ուղղված մենախոսություն: Առաջին բանաստեղծությունը Երկանյանը վերցրել է Վ.Թեքեյանի «Կես գիշերեն մինչև արշալույս» գրքից, որտեղ նկարագրվում են 1915-1920թթ. հայ իրականության ողբերգական էջերը և, որպես հակադրություն, սիրելի էակի կերպարում մարմնավորված հավերժական սիրո երազային տրամադրությունները: Ինչպես «Դիվան» վոկալ շարում, այնպես էլ այստեղ Երկանյանը հանգամանալիորեն հետևում է բանաստեղծական տեքստին, նրա բովանդակությանը՝ շեշտադրելով իմաստային առումով կարևոր նշանակություն ունեցող առանձին բառերը՝ «հոգի», «այն», «երկինք», «ծավ» և այլն:

Շարի հաջորդ՝ «Երեք կոչերը» ռոմանսում (վերցված է «Սեր» ժողովածուից) իշխում է բոլորովին այլ գեղարվեստական կերպար: Ընտրված բանաստեղծությունը մարդկային կյանքի և մահվան շուրջ

արծարծվող խոհափիլիսոփայական ստեղծագործություն է: Սիմվոլիստական մտածողությանը բնորոշ հակադրությունը այստեղ ստանում է սկզբունքային նշանակություն, ինչն էլ տվյալ դեպքում արտահայտվում է մարդկային կյանքի ընթացքը պատկերող երեք տարբեր շրջաններով. առավոտը, ցերեկը և երեկոն՝ խորհրդանշելով մարդու ծնունդը, կյանքի միջին շրջանը և վախճանը: Բանաստեղծության մեջ դրանք արտահայտվում են նաև «երազ», «պարտք» և «մահ» բառերով: Ստեղծագործության դրամատուրգիական բարձրակետը «Շվարում» ռոմանսն է, որը դարձյալ վերցված է «Սեր» ժողովածուից: Այն դրամատիզմով լի մենախոսություն է՝ ուղղված Աստծուն, որում բանաստեղծը զարմանք է արտահայտում՝ տեսնելով մարդկային էության տկար, չար և դաժան կողմերը. «Աստված իմ, ինչպես զքեզ ըմբռնեմ»:

Հետագա տարիներին, դիմելով արևելահայ բանաստեղծներին, կոմպոզիտորը դարձյալ հավատարիմ է մնում իր գեղագիտական և լեզվամտածողության սկզբունքներին. անմար հետաքրքրությունը հայ բանաստեղծության այն կերպարներին, որոնցում արտացոլված են հայրենիքի պատմությունը և հայ մարդու աշխարհընկալման առավել կենսունակ հատկանիշները՝ լավատեսությունը, ռոմանտիզմը, սիրո և կյանքի օրհներգությունը: Որոշակի փոփոխություն նկատվում է կոմպոզիտորի երաժշտալեզվամտածողության մեջ: Հավատարիմ մնալով բանաստեղծական կերպարի ամենանրբին անցումների բացահայտմանը՝ նա շարունակում է ստեղծագործաբար յուրացնել բարոկո դարաշրջանի երաժշտական հոետորաբանության սկզբունքները, գրական տեքստի արտահայտման խորհրդանշական կերպը մարմնավորելու համար ստեղծելով իր յուրաքանչյուր ստեղծագործությանը համապատասխան ինտոնացիոն բանաձևեր: Սակայն, եթե 1970-ական թվականների գործերում իշխում է հորինվածքի կառուցման կոնստրուկտիվիստական մոդելը, ապա 1980-ական թվականներից սկսած՝ կոմպոզիտորի ոճը սկսում է կրել միջնադարյան ռիթմերի, մեղեդային դարձվածքների և զարգացման սկզբունքների ազդեցությունը, ինչը երաժշտական լեզուն դարձնում է չափազանց հուզական և ազդեցիկ:

Երաժշտական նյութի հիմքում ընկած շարժման ֆենոմենը կազմակերպվում է հակադրության և նույնության (контраст и тождество)

հարաբերությունների վրա: Ըստ Բ.Վ.Ասաֆևի՝ կրկնվող շարժումը համարվում է երաժշտական նյութի ամենահասանելի միջոցը մեկ անգամ արդեն ընտրված հարաբերությունները շարունակելու համար(5): Տաղերին բնորոշ ելակետային մոտիվից անընդհատ նորանոր ինտոնացիոն դարձվածքների առաջացման սկզբունքը Երկանյանը օգտագործում է ինչպես հորիզանական, այնպես էլ ուղղահայաց և անկյունագծային շարադրամաբ, ինչի շնորհիվ բարդացվում, ընդլայնվում են երաժշտական կտավի տարածքային չափորոշիչները՝ ապահովելով ստեղծագործության ընթացքը, ամբողջականությունը՝ նպաստելով երաժշտական կերպարի չափազանց ազդեցիկ էմոցիոնալ-սեմանտիկ ոլորտի ստեղծմանը /հուզական, իմաստաբանական/: Որպես օրինակ, նշենք Ե.Չարենցի խոսքերով գրված «Նավզիկե» (1987) (կատարել են «Հովեր» երգչախումբը՝ Սոնա Հովհաննիսյանի ղեկավարությամբ, ապա՝ Տիգրան Հեքեքյանի և Հարություն Թոփիկյանի կամերային երգչախմբերը) և «Իմ լերան աղոթքը» (1997) (նվիրված է Հ. Թոփիկյանին և առաջին անգամ կատարվել է նրա ղեկավարությամբ), Վ.Տերյանի խոսքերով գրված «Վերադարձ» (1985), «Աշուն է...» (1985) խմբերգերը:

Սիրո օրհներգության լավագույն արտահայտումն է Վահագն Դավթյանի խոսքերով գրված (1985) չորս խմբերգերը՝ «Օրհնյալ լինես դու», «Գարուն», «Տխուրացյա միրհավ», «Ակնթարթ»: Կանանց երգչախմբի /a cappella/ համար գրված այս ստեղծագործությունների համար սկզբնաղբյուր են հանդիսացել «Ասք սիրո» ժողովածուի բանաստեղծությունները: Վ Դավթյանը (1922-1996) XX դ. այն պոետներից է, որոնց արվեստն աչքի է ընկնում կերպարների ու թեմաների բազմազանությամբ, այդ իսկ պատճառով նրա պոեզիայում կարելի է առանձնացնել մի քանի ոլորտներ՝ հայրենի հողը և հայրենիքը, դարը և ժամանակը, սերը և բնությունը:

Պոետի բազմաթեմատիկ կերպարներից Երկանյանը նախապատվությունը տվել է սիրերգությանը: Ռոմանտիզմին բնորոշ հակասությունները և արտահայտման խորհրդանշական կերպը «Տխուրացյա միրհավում» մարմնավորում են աշունը, կնոջ կերպարը խորհրդանշող միրհավը և հեղինակը, «Օրհնյալ լինես դու» խմբերգում՝ կնոջ և

հեղինակի կերպարը, որը օրհնում է սերը, քանզի նրա այցելությունից հետո բացվում են մարդու աչքերը, և նա կարողանում է զգալ ինչպես տառապանքի կշիռը, այնպես էլ տեսնել լույսը: «Գարուն» խմբերգում հանդես են գալիս երկու կերպարներ. կնոջ հակասական կերպարը խորհրդանշող գարունը և մոգի կերպարանքով հեղինակը, որը կարոտ է սիրո, ով «ճերմակել, սակայն չի ծերացել»: «Ակնթարթ» խմբերգում, ինչպես և նախորդներում հանդես են գալիս երեք կերպարներ՝ բնությունը, կինը, հեղինակը: Սակայն, ի տարբերություն նախորդների, Դավթյանը մեծ տեղ է հատկացնում կնոջ գեղեցկության նկարագրությանը, որն ընդամենը տեսիլք է, ցնորք: Իրականությունից հոգնած բանաստեղծը ձգտում է դեպի լույսը՝ կարծես հանգիստ ու սփոփանք գտնելով այդ պահի մեջ:

Կոնսերվատորիայում ուսանած տարիները կոմպոզիտորի համար նպաստավոր եղան ոչ միայն վոկալ և երաժշտաթատերական, այլ նաև գործիքային ժանրերի ստեղծման հարցում: Մեկը մյուսի հետևից կյանքի կոչվեցին բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ սոնատ ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար (1974), սոնատ դաշնամուրի և ջութակի համար(1971), կոնցերտ կլարնետի և նվագախմբի համար (1978), երկու սիմֆոնիա՝ «Introspection» (1977), «Հայկ և Բել» (1978) և այլն:

Հետաքրքրությունը երաժշտական գրեթե բոլոր ժանրերի նկատմամբ, հավանաբար, պայմանավորված էր Գ. Եղիազարյանի մանկավարժական մեթոդի ազդեցությամբ: Հայտնի է, որ կոմպոզիտորը պարտադրում էր իր սաներին ստեղծագործել երաժշտական արվեստի բոլոր ժանրերում: Ինչ խոսք, Երկանյանի ստեղծագործական անհատականությունը այս հարցում որոշիչ է: Ավելին, արձագանքելով դարաշրջանի միտումներին, նա արդեն կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին հետաքրքրություն է ցուցաբերում ժանրային սինթեզի և ոչ ավանդական կատարողական կազմերի նկատմամբ: Այդպիսին են «Մոկաց Միրզա» ֆոլկ-օպերա-բալետը՝ ազգային նվագարանների նվագախմբի, բալետային խմբի, մեներգիչների և ասմունքողի համար (1978), «Երգ երգոց» կամերային կանտատը՝ գրված սոպրանոյի, տենորի, ֆլեյտայի, անգլիական եղջերափողի, երկու տրոմբոնների, տավիղի, դաշնամուրի և հարվածայինների համար

(1973), «Կանտիկլ» կամերային կանտատը՝ գրված չորս կանացի ձայնի, վեց ֆլեյտայի, դաշնամուրի և հարվածայինների համար (1975): Հետագայում նա գրում է Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի շարականների մշակումները՝ ձայնի, երգեհոնի, կամերային նվագախմբի և ուդի համար (1988), «Չորս թանկա» վոկալ շարը՝ ձայնի, դաշնամուրի, սինթեզատորի, հարվածային գործիքների համար (1983), երկու տետրից բաղկացած «Հելլենական երգեր» շարքը սոպրանոյի և 15 գործիքների համար (1985), «Ձայն նահատակաց» սիմֆոնիա-օրատորիան՝ մանկական ձայնի խառը երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1984): Հեղինակի մտածողության ազգային մղումներն իրենց արտահայտությունն են գտել նաև 1978թ.-ին գրված «Հայկ և Բել» սիմֆոնիայում, որում, անդրադառնալով այս հնագույն առասպելին, կոմպոզիտորը փորձել է ներկայացնել հայ մարդու պատմականորեն ձևավորված ազգային բնավորության գծերը:

Երկանյանի ստեղծագործությունների (մասնավորապես՝ վոկալ և խմբերգային) երկացանկը ձևավորվեց ոչ միայն կոմպոզիտորի աշխարհընկալման յուրակերպության և դարաշրջանի երաժշտական միտումների ստեղծագործական յուրացման, այլ նաև ճանաչված երաժիշտ-կատարողների պատվերների արդյունքում:

1982թ.-ից սկսած՝ Երկանյանը զբաղվում է կազմակերպչական ակտիվ գործունեությամբ. աշխատում է Հայաստանի Ռադիո-հեռուստապետկոմում որպես երաժշտական հաղորդումների գլխավոր խմբագիր (1982-1984թթ): Եթերում հնչած այդ տարիների Երաժշտական ծրագրերը, ժամանակի արվեստագետների հավաստմամբ, առանձնանում էին իրենց արդիականությամբ և գեղարվեստորեն բարձրարժեք գործերի ներկայացման հատուկ ուղղվածությամբ: 1982-1990 թթ. նա աշխատում է նաև Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունում որպես օպերային, սիմֆոնիկ և կամերային երաժշտության մասնաճյուղի նախագահ: Երկանյանի գեղարվեստական աշխարհն սկսում է գրավել անհատ-կատարողների և կատարողական համույթների ղեկավարների ուշադրությունը, որոնք, համագործակցելով կոմպոզիտորի հետ, առաջարկում են նաև իրենց ստեղծագործական պատվերները: Ստեղծագործական նման համագործակցության արդյունք է «Շուշանիկ» օպերան (1981): Այն գրվել է աշխարհահռչակ երգչու-

հի, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստուհի Գ.Գասպարյանի առաջարկությամբ: 1985-թ.-ին սերտ ստեղծագործական կապեր հաստատվեցին Երկանյանի և անվանի խմբավար Արթուր Վերանյանի միջև: Նման համագործակցությունը Երկանյանի համար դարձյալ առիթ եղավ հաղորդակցվելու հայ դասականների բանաստեղծական կերպարներին: Այսպես, Վերանյանի հորդորով կոմպոզիտորը գրում է մի շարք խմբերգեր, այդ թվում՝ Վ.Տերյանի խոսքերով գրված խմբերգաշարը (1985)՝ «Տխրություն», «Աշուն է», «Մշուշի միջից», «Երագներ իմ թափանցիկ», Վ. Դավթյանի խոսքերով գրված խմբերգերը (1985)՝ «Ակնթարթ», «Օրհնյալ լինես դուն», «Տխուրացյա իրավ», «Գարուն», ժողովրդական խոսքերով գրված «Ծիսական շրջիկ խաղերգերը» (1985), «Սիրիոս» վոկալիզը (1995): Վերջինս ամբողջությամբ հենված է սոնորային ձայնարտաբերման հնարքների կիրառության վրա: Ստեղծագործական պատվերների արգասիք են նաև «Ավագ շաբաթ» օրատորիան (1994), որը գրված է ազգային սիմֆոնիկ նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար, գլխավոր դիրիժոր Լ. Ճգնավորյանի պատվերով՝ «Հոգևոր ժամ» ծրագրի շրջանակներում կատարելու համար, «Մայրամուտի ցուլեր» կվինտետը՝ գրված հանրաճանաչ Գրուպո Էնկրունտոս խմբի ղեկավար Ալիսա Թերգյանի պատվերով՝ Հայաստանում Քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն հռչակելու 1700-ամյակին նվիրված ՅՈՒՆԵՍԿՈ-ի կազմակերպած միջոցառումների շրջանակներում կատարելու համար և այլն:

ԵՂՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ. Երվանդ Երկանյանի երաժշտության բանաստեղծական կերպաների անդրադարձը՝ նրա ստեղծագործական ուղու համատեքստում, թույլ է տալիս բացահայտել ոչ միայն երաժշտական կերպարները սնուցող երակները՝ հայ պոեզիան, ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությունը, դյուցազներգությունը, առասպելը, պատմությունը, այլ նաև կոմպոզիտորի վառ և անթիվ երեսակներով լի ինքնատիպ տաղանդը, նրա աշխարհընկալման յուրակերպությունը, որի դրսևորման բոլոր փուլերում և ոլորտներում նա եղել է խորապես հայրենանվեր և հայեցի՝ հագեցած ռոմանտիկական պաթոսով և աշխարհընկալման լավատեսությամբ:

Գրականություն

1. Կոմպոզիտորի հետ մեր հարցազրույցից, Երևան 2006:
2. Արևշատյան Ա. *Եղեռնը և հայ արդի երաժշտությունը*: «Երաժշտական Հայաստան»: Երևան: 2005: N2(17): էջ 9-14:
3. Մեյեր Բ. *Հայաստանի ժամանակակից երաժշտական ստեղծագործության շուրջ*: «Սովետական արվեստ»: Երևան: 1980: N8: էջ 39-42:
4. Аванесов А. *Отражение философии дзен-буддизма в музыке ряда современных композиторов*. «Արվեստ և ժամանակ. հայացք Գյումրուց»: Գյումրի: 2006: N1: էջ 50-55:
5. Арановский М. *Концепция Б.В. Асафьева*. «Искусство музыки; теория и история». Москва. 2012. N6. С. 61-85.
6. Саркисян С. *Армянская музыка в контексте XX века*. Москва. «Советский композитор». 2002. 296 с.

References

1. From our interview with the composer. Yerevan. 2006. (in Armenian).
2. Arevshatyan A. Genghis Khan and modern Armenian music [*Yegherrny yev hay ardi yerazhshtutyun*]. “Musical Armenia”. Yerevan. 2005. N2(17). p. 9-14. (in Armenian).
2. Meyer K. About the modern musical creation of Armenia [*Hayastani zhamanakakits' yerazhshtakan steghsagortsut'an shurj*]. «Sovetakan arvest». Yerevan. 1980. N8. P.39-42. (in Armenian).
3. Avanesov A. Reflection of the philosophy of Zen Buddhism in the music of a number of contemporary composers [*Otrazheniye filosofii dzen-buddizma v muzyke ryada sovremennykh kompozitorov*]. “Art and time: a liik from Gyumri“. Gyumri. 2006. N1. P.50-55. (in Russian).
4. Aranovsky M. The concept of B.V. Asafiev [*Kontseptsiya B.V. Asafyeva*]. “The Art of Music, theory and history“. Moscow. 2012. N6. P. 61-85. (in Russian).
5. Sargsyan S. Armenian music in the context of the XX century [*Armyanskaya musika v kontekste XX weka*]. Moscow. “Soviet composer“. 2002. 296 p.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Ռիտա Աղայան Լուկաշի, դոցենտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի

Գյումրու մասնաճյուղ

Հայաստանի Հանրապետություն

E-mail: rita.agayan@mail.ru, **orcid**: 0000-0002-9823-0861

Information about the author

Rita Aghayan Lukash, Associate Professor

Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas

Republik of Armenia

E-mail: rita.agayan@mail.ru, **orcid**: 0000-0002-9823-0861

Информация об авторе

Рита Лукашевна Агаян, доцент

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории

им. Комитаса

Республика Армения

E-mail: rita.agayan@mail.ru, **orcid**: 0000-0002-9823-0861

AL. SPENDIARYAN'S CREATIVITY
IN G. TIGRANOV'S OBSERVATIONS

Ani Asatryan

Gyumri Branch Yerevan State Conservatory after Komitas
Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article is devoted to the scientific assessment, statements about the work of the founder of Armenian classical musician A. Spendiaryan, given by the famous musicologist G. Tigranov. *Methods and materials:* By means of historical and musicological methods we have studied G. Tigranov's articles, notes. *Analysis:* We have analyzed many articles, scientific reports of G. Tigranov, dedicated to the life and work of A. Spendiaryan. *Results:* G. Tigranov devoted most of his scientific activity to the study of the life and work of the famous Armenian composer Al. Spendiaryan. These voluminous works have left their mark on the study of the history of Armenian music.

Key words: *A. Spendiaryan, G. Tigranov, composer, folk song, Armenian classical music, tradition*

ԱԼ. ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
Գ. ՏԻԳՐԱՆՈՎԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Անի Ասատրյան

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը նվիրված է նշանավոր երաժշտագետ Գ. Տիգրանովի կողմից հայ դասական երաժշտության հիմնադիր Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործությանը նվիրված դրույթներին: *Մեթոդներ և նյութեր.* Պատմաերաժշտագիտական մեթոդով դիտարկված են Գ. Տիգրանովի հոդվածները, գրառումները և ելույթները: *Վերլուծություն.* Վերլուծել ենք Գ. Տիգրանովի հեղինակած մենագրությունները, բազմաթիվ հոդվածները, գիտական զեկուցումները՝ նվիրված Ալ. Սպենդիարյանի կյանքին ու ստեղծագործությանը: *Արդյունքներ.* Իր գիտական գործունեության մի մեծ հատված Գ. Տիգրանովը նվիրել է մեծանուն հայ կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործական գործունեության ուսումնասիրությանը: Ծավալուն այդ աշխատություններն իրենց ուրույն հետքն են թողել հայ երաժշտության պատմության ուսումնասիրության գործում:

Բանալի բառեր՝ *Ա. Սպենդիարյան, Գ. Տիգրանով կոմպոզիտոր, ժողովրդական երգ, հայ դասական երաժշտություն, ավանդույթ*

ТВОРЧЕСТВО АЛ. СПЕНДИАРЯНА В ТРУДАХ Г. ТИГРАНОВА

Ани Асатрян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
им. Комитаса

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Республика Армения

Аннотация

Введение: Статья посвящена научной оценке, высказываниям о творчестве основоположника армянской классической музыки А. Спендиаряна, давшим известным музыковедом Г. Тиграновым. *Методы и материалы:* Статьи, заметки и выступления Г. Тигранова исследованы историко-музыковедческим методом. *Анализ:* Мы проанализировали множество статей, научных докладов Г. Тигранова, посвященных жизни и деятельности А. Спендиаряна. *Результаты:* Г. Тигранов посвятил большую часть своей научной деятельности изучению жизни и творчества известного армянского композитора Ал. Спендиаряна. Эти объемные труды оставили свой след в изучении истории армянской музыки.

Ключевые слова: А. Спендиарян, Г. Тигранов, композитор, народная песня, армянская классическая музыка, традиция

INTRODUCTION Georgi Tigranov was born in Petersburg in 1908, died in 1934. He graduated from the historical department of the Leningrad Conservatory, studied B. Asafyev, S. Ginsburg, R. Gruber, then taught history of music in Leningrad, and then also at Komitas State Conservatories in Yerevan. In the course of his long-term scientific activity, G. Tigranov has written valuable works dedicated to foreign, Russian and Armenian music, compiled and edited many collections dedicated to B. Asafyev, A. Khachaturyan, to the life and work of Sarajev and others.

Tigranov dedicated a large part of his scientific activity to the famous Armenian composer Spendiaryan's life and creative activity. Those voluminous works have left their own mark in the study of the history of Armenian music.

In 1901 after completing the Rimsky-Korsakov courses, Spendiaryan moved to Yalta (Crimea) and lived here for about 15 years. It was in Crimea that the beginning of the new, independent phase of the creative life of the Spendiaryan composer was made. The following years in his life were marked by multifaceted music-giving-social and compositional activities, and also contributed to his creative development.

At the beginning of the 20th century, Yalta became the center of major cultural forces, which undoubtedly had a great impact on the spiritual life of that provincial coastal city. In Yalta, Al. Spendiaryan found himself in the midst of progressive intellectuals, began to live with their spiritual interests [1, p. 69].

Endowed with high human qualities and personal charm, Spendiaryan enjoyed the sincere love and respect of his contemporaries. He had close relationships with many people. Both the extensive correspondence of the composer and the memories of his contemporaries provide a clear idea of this. In the Spendiaryans' house, one could meet both folk singers, whom the composer liked to listen to and recorded folk melodies from, as well as prominent figures of culture: Aivazovsky, Gorky, Shalyapin, Glazunov and others [2].

In a short period of time, the Spendiaryans' house turned into an important cultural center of Yalta. During that period, Spendiaryan was already attracted to folk art. He collected, recorded, processed and used samples of folk music in his creations with great love.

There is an opinion that Spendiaryan's life in the Crimea was devoid of particularly significant events and generally went smoothly. We tend to assume that this point of view was born solely from Spendiaryan's modesty (he wrote his autobiography in a very restrained tone), as well as from insufficient research of many facts of his meaningful life.

Actually, during the considered period, Spendiaryan's creative biography was full of significant events. The first of them was his meeting with

Gorky in 1902 in summer. Contact with the great writer was of great importance for the creative biography of the composer. Gorky's high humanism, libertarianism and true democracy could not have an influence on the formation of Spendiaryan's world view. His memories about Gorky are full of enthusiastic lines, the composer is delighted with the simplicity, sincerity and kindness of the writer [3, p. 7-9].

Almost every winter, Spendiaryan visited St. Petersburg, met Rimsky-Korsakov and Glazunov. He kept the feeling of infinite love and respect for his great teacher throughout his life. In turn, Rimsky-Korsakov responded to these feelings with an unconditional recognition of his student's exceptional giftedness [2, pp. 24-27]. Spendiaryan not only loved the teacher's music, but also knew it perfectly. According to Tigranov, in the personal library of the composer, a large place was devoted to the works of Rimsky-Korsakov. Spendiaryan described his creative activities in detail in his letters to his teacher. The teacher's death in 1908 deeply influenced Spendiaryan. "There will be no second one like Rimsky-Korsakov," said the composer, "his name will always remain alive and familiar" [4, p. 76].

According to Tigranov, Spendiaryan also established close ties with Glazunov during the Crimean period of his life. In Yalta, the latter was an expected guest at Spendiaryan's house. Both composers were actively involved in each other's lives and shared their creative ideas [2, p. 38].

According to G. Tigranov, interesting information about Spendiaryan's creative meetings during the period under study can also be found in M. Gnesin, S. Vasilenko and B. Asafyev's memories [2, p. 88]. Asafyev's memories about Spendiaryan are especially worth mentioning. "I started meeting him, writes Asafyev, "in former Petersburg, back in my university years, and very quickly I felt affection for him [2, p. 90].

Thanks to Spendiaryan, Asafyev became interested in Armenia and Armenian culture. "I started getting acquainted with Armenian poetry and the melodies of folk songs. Spendiaryan and Brusov's book about Armenian poetry left a special impact on me" [6, p. 14].

During the Crimean period of his activity, Spendiaryan also established close relations with Armenian artists. At first he got acquainted with V. Surenyants and Tatevosyan.

According to Tigranov, the growing importance of Armenian themes in Spendiaryan's work was directly dependent on the strengthening of his ties with Armenian literature. 1900 since then, he established contacts with Tsaturyan, Shahaziz and Hovh. Hovhannisyants was acquainted with Kh. Abovyan and R. Patkanyan's works [1, p. 81].

One of the most significant events in Spendiaryan's creative life was his acquaintance with Hovh. with Tumanyan. The a-masculine classic of Armenian literature was a passionate fighter for realism and nationalism in national literature and art. His works had a great impact on Armenian musical art. His poems are an inexhaustible source of inspiration for Armenian composers. A. was written based on Tumanyan's works. Tigranyan's opera "Anoush", A. Ter-Ghevond-yan's symphonic poem "Akhtamar". By the way, Komitas also tried to write an opera with the plot of "Anoush" for a long time.

According to Tigranov, the given information gives an opportunity to get an idea of the spiritual atmosphere in which Spendiaryan lived and worked creatively during the Crimean period of his life. Acquaintance with the works written in these years allows to form a certain image about the famous composer. "Soft, shy, gentle and extraordinarily modest," Ahavasik G. Tigranov's description of Spendiaryan [1, p. 83].

Spendiaryan was a hard-working man with wide interests and an inexhaustible love for music. Creating a new work, he devoted himself wholeheartedly to it. C. According to Tigranov, the composer's obsession with his own work could often leave the impression of a scattered person, someone withdrawn from life [1, p. 83].

Stubborn in his creative pursuits, excessively demanding and strict towards himself and others, he became harsh and irritable, facing the manifestation of vulgarity and impurity in life and art. During the study-loving period of his life, the soft, sincere, introspective lyricism and tendency to reflection were most often emphasized in Spendiaryan's work.

At the same time, G. Tigranov considers it important to emphasize a new direction in the development of Spendiaryan's work: the composer's ever-growing interest in social, philosophical, heroic-liberational themes. At first in an allegorical, then also in an open form, Spendiaryan embod-

ied disturbing thoughts about the plight of his people in his creations. Calls for justice and freedom appear in his works. The composer accepts with pain the fact of the beginning of the First World War, worries about the fate of Armenians living in Turkey.

Spendiaryan rarely spoke about his ideological and artistic principles and ideals. Nevertheless, G. of the composer's works. Tigranov's analysis convincingly shows the following. Spendiaryan's work developed in a realistic direction. Not recognizing abstract art, he tried to fill music with vital content. One of Spendiaryan's main requirements for his work was popularity.

He strove to embody the life and interests of a common man in his works, to connect his work more and more firmly with popular music, to make it understandable for the broad circles of society. If folk music was one source that nourished Spendiaryan's creative mind, the other source was classical music. Mastering the traditions of Russian music of the 19th century gave him the opportunity to raise the Armenian musical art to a new level, take it on the path of creating great opera and symphonic works, helped him to raise the music of his people to the level of classics.

According to Tigranov, the most important thing, in which the unique originality of Spendiaryan's work is manifested, is that he managed to discover the "new east" in music. With his works, he introduced a new, previously unknown Armenian world of images and melodies into chamber and symphonic music. During the Crimean period of his life, Spendiaryan becomes an Armenian national composer, a person who has the courage to solve the problems faced by the young Armenian school of composers. He is constantly enriching his musical language, looking for new means of expression.

CONCLUSION: Summarizing the brief examination of the Crimean period of the activity of the great Armenian composer, we should note the following. As an artist, he reached his artistic maturity until 1917. 1900-1917 the created works received great recognition from the music community. His music was played in concert halls, city parks, homes and elsewhere.

Bibliography

1. Тигранов Г. *Александр Афанасьевич Спендиаров*. Москва. «Гос. Муз. Лит.». 1959. 330 с.
2. Тигранов Г. А. *А. Спендиаров* (по материалам писем и воспоминаний). Ереван. «Айпетрат». 1953. 320 с.
3. Шебуев Н. *Музыканты о Горьком. Спендиаров о Горьком*. «Музыка и революция». Москва. 1928. № 4 (28).
4. Тер-Гевондян А. *Воспоминания о Спендиарове*. «Советская музыка». Москва. 1956. N 6.
5. Глазунов А. *Воспоминания об А.А. Спендиарове*. «Советская музыка». Москва. 1939. № 9-10.
6. Асафьев Б.В. *Встречи со Спендиаровым*. «Советский композитор». Москва. 1958. 37 с.
7. Гумреци *Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока*. Ленинград. 1927. 46 с.

References

1. Tigranov G. Alexander Afanasevich Spendiarov [*Aleksandr Afanaseyevich Spendiarov*]. Moscow. "State. Mus. Lit." 1959. 330 p.. (In Russian).
2. Tigranov G. A.A.Spendiarov (based on letters and memoirs) [*A.Spendiarov (po materialam pisem i vospominaniy)*]. Yerevan. "Aipetrat". 1953. 320 p.. (In Russian).
3. Shebuev N. Musicians about Gorky. Spendiarov about Gorky. "Music and Revolution" [*Shebuev N. Musicians about Gorky. Spendiarov about Gorky. "Music and Revolution"*]. Moscow. 1928. No. 4 (28). (In Russian).
4. Ter-Ghevondyan A. Memories of Spendiarov. "Soviet Music" [*Vospominaniya o Spendiarove. «Sovetskaya muzyka»*]. Moscow. 1956. No 6. (In Russian).
5. Glazunov A. Memories of A.A. Spendiarov. "Soviet Music" [*Vospominaniya ob A.A. Spendiarove. «Sovetskaya muzyka»*]. Moscow. 1939. No. 9-10.

6. Asafiev B.V. Meetings with Spendiarov. "Soviet composer" [Vstrechi so Spendiarovym. «Sovetskiy kompozitor»]. Moscow. 1958. 37 p.. (In Russian).

7. Gumretsi Nikolai Faddeevich Tigranov and the music of the East [Nikolay Faddeevich Tigranov i muzyka Vostoka]. Leningrad. 1927. 46 p.. (In Russian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Անի Ասատրյան Հովհաննեսի, դոցենտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական,

կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Հայաստանի Հանրապետություն,

E-mail: aniani79@mail.ru, **orcid**: 0009-0007-3170-7876

Information about the author

Ani Asatryan Hovhannes, Associate Professor,

Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas,

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA

Republik of Armenia

E-mail: aniani79@mail.ru, **orcid**: 0009-0007-3170-7876

Информация об авторе

Ани Оганесовна Асатрян, доцент, Гюмрийский филиал Ереванской

государственной консерватории им. Комитаса,

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА

Республика Армения

E-mail: aniani79@mail.ru, **orcid**: 0009-0007-3170-7876

ԲՆՈՒԹՅԱՆ ՍԻՄՎՈԼԻԿ ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ ՀՈԳԵԿԱՐԳԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՈՒՄ

Կարինե Սահակյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան, Հայաստանի Հանրապետություն

Վարվարա Սիդորովա

Մոսկվայի պետական հոգեբանական և մանկավարժական
համալսարան Ռուսաստանի Դաշնություն,

Շողիկ Միքայելյան

Շիրակի պետական համալսարան

Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Մշակույթի և բնության բարդ փոխհարաբերությունները ազդում են մեր ֆիզիկական և հոգեկան առողջության վրա: Թերևս մշակույթը բաղկացած է վերացական հասկացություններից, իսկ բնությունը մեր կյանքի շոշափելի մասն է: *Մեթոդներ և նյութեր.* Մարդկանց, բնության և մշակույթի հարաբերակցությունը ուսումնասիրելու համար մենք վերլուծել ենք գիտական աղբյուրները, իրականացրել ժողովրդագրական և էթնոհոգեբանական հարցումներ, հոգե-բանական գրույցներ, ապրոբացիաներ, ինչպես նաև կիրառել ենք արվեստը՝ որպես բնության հետ ստեղծագործական կապ հաստատելու միջոց: *Վերլուծություն.* Բնության պատկերները համարվում են միստիկական սիմվոլներ, որոնք դուրս են մարդու ըմբռնումից և ներկայացնում են ինչպես մարդկային, այնպես էլ արխետիպային մտածողությունը: Հայկական մշակույթում բնությունը ծառայում է որպես հոգեկարգավորման միջոց՝ ապահովության զգացում առաջացնող արքետիպային խորհրդանիշների և կերպարների առկայության շնորհիվ: *Արդյունքներ.* Մենք հեռացել ենք բնությունից՝ լցնելով դատարկությունը երազներով: Արդյունքում բնությունը հաճախ է հայտնվում մեր երազներում: Մեր աշխարհագրական շրջապատը՝ լուսինը, արևը, երկիրը, կրակը,

հավերժական համընդհանուր խորհրդանիշներ են, և դրանք համապատասխանեցնելով մարդու հոգեկան աշխարհին՝ կարող ենք ինքնակարգավորել: Պատերազմից և համա-ճարակից հետո, արվեստի միջոցով ներառելով հայրենի բնությունը, մենք նպատակ ունենք օգնել անհատներին ամրապնդել իրենց ինքնազգացողությունը և զարգացնել տոկուն էգո: Կարևորելով կապը բնական աշխարհի հետ՝ ինքնակարգավորման գործընթացը կարելի է արագացնել:

Բանալի բառեր՝ բնություն, մշակույթ, ինքնություն, հոգեկան առողջություն, Հայաստան, մարդու գոյություն, սիմվոլ, տոկուն էգո, արխետիպ, հոգեկարգավորում:

SYMBOLIC PERCEPTION OF NATURE IN THE PROCESS OF PSYCHOREGULATION

Karine Sahakyan

Shirak Center for Armenological Studies of the NAS of the RA
Shirak State University, Republic of Armenia

Varvara Sidorova

Moscow State University of Psychology and Education
Russian Federation

Shoghik Mikayelyan

Shirak State University
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The complex relationship between culture and nature has an impact on our physical and mental health. While culture consists of abstract concepts, nature is a tangible part of our lives. **Methods and materials:** To examine the correlation between humans, nature, and culture, we have analyzed scientific sources, conducted demographic and ethno-psychological surveys, psychological conversations, probes and art as a way to connect creatively with nature. **Analysis:** Nature's images are considered mystical visions beyond human comprehension and represent both human and archetypal thinking. In Armenian culture, nature serves

as a means of psychoregulation due to the presence of archetypal symbols and characters that offer a sense of security. **Results:** We have drifted away from nature, filling the void with dreams. As a result, nature often appears in our dreams. Our geographical surroundings - the moon, the sun, the earth, fire - are eternal universal symbols, and by aligning them with the human mental world, we can bring about self-regulation. **Authors contribution:** After the war and pandemic, incorporating native nature through art we aimed to help individuals strengthen their sense of self and develop a resilient ego. By emphasizing the connection to the natural world, the recovery process can be accelerated.

Key words: nature, culture, identity, mental health, Armenia, human existence, resilient ego, symbol, psycho-regulation

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРИРОДЫ В ПРОЦЕССЕ ПСИХОРЕГУЛЯЦИИ

Карине Саакян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Ширакский государственный университет
Республика Армения

Варвара Сидорова

Московский государственный психолого-педагогический университет
Российская федерация

Шогик Микаелян

Ширакский государственный университет
Республика Армения

Аннотация

Введение: Сложные отношения между культурой и природой влияют на наше физическое и психическое здоровье. Культура состоит из абстрактных понятий, а природа — это осязаемая часть нашей жизни. **Методы и материалы:** Для изучения взаимосвязи человека, природы и культуры мы анализировали научные источники, проводили демографические и этнопсихологические опросы, психологические ин-

тервью, эксперименты, использовали искусство как способ творческого соединения с природой. *Анализ:* Образы природы считаются мистическими символами, находящимися за пределами человеческого понимания, и представляют как человеческое, так и архетипическое мышление. В армянской культуре природа служит средством психорегуляции, благодаря наличию архетипических символов и фигур, создающих ощущение безопасности. *Результаты:* Мы отделились от природы, заполнив пустоту мечтами. В результате природа часто появляется в наших снах. Наше географическое окружение, луна, солнце, земля, огонь, являются вечными универсальными символами, и, согласовывая их с психическим миром человека, мы можем саморегулироваться. После войны и пандемии, объединяя родную природу с помощью искусства, мы стремились помочь людям укрепить свое чувство собственного достоинства и развить их устойчивое эго. Подчеркивая связь с миром природы, можно ускорить процесс саморегуляции.

Ключевые слова: *природа, культура, идентичность, психическое здоровье, Армения, человеческое существование, символ, устойчивое эго, архетип, психорегуляция*

INTRODUCTION. The human existence is dependent on both nature and culture, as they are the two parents of human beings. We constantly interact with nature by breathing, consuming food and sunlight, and adapting to weather changes. Culture, on the other hand, is the intangible realm of human perceptions, meanings, and ways of being, that shapes our human identity. Simply being born into a human body is not enough to become human, as growing up within a human community and culture is essential. Although nature can exist without human influence, humans cannot exist without the influence of both nature and culture. Our bodies are intertwined with cultural values, beliefs, and worldviews that are internalized through communication [18]. Each person develops within a specific cultural environment that is rooted in the physical features of the world, geography, and the surrounding landscape. The relationship among nature, culture, and humans is explored in various scientific fields including cultural anthropology, psychological anthropology, ethno-se-

mantics, ethno-linguistics, and even geo-psychology. This dynamic interaction between visible geography and internal geography, the geography of people's souls, has been linked by some scholars, who relate the expansiveness of the Russian soul to the vast landscapes of Russia [3, 14, 15]. Similarly, another author saw mythological systems as classification schemes that function like grids, in which the dimensions are determined and established by certain attributes of the natural world, thereby constructing a rendition of the physical universe as a written work.

As Wendell Berry [4], an American farmer and poet, suggests, we can shift our perspective to one where nature, the environment, or a particular landscape is not our property, but rather we and our bodies are part of it. This would enable us to move away from anthropocentrism. We can experience the co-creative connection with nature through expressive arts, which involve a creative process that is inherently rejuvenating and innovative. This enables us to transcend our limited perceptions and establish our own subjective and embodied connection, rather than just a conceptual one, without any utilitarian purpose.

The cultural background plays a significant role in the way humans interact with nature. The English and French gardens provide examples of this, where the former incorporates the natural landscape while the latter is more structured and ordered. Chinese and Japanese gardens are known for their ability to combine natural and man-made elements, creating a harmonious and spiritual experience. Europeans and Russians often make a clear distinction between the spiritual and material worlds, treating them as opposite entities. This perception is deeply ingrained in Russian culture [16, 17]. In Armenian culture great importance is placed on the perception of nature as it serves as a symbol for psychoregulation. Nature is full of archetypal symbols and characters, and it provides a sense of safety for people. It is seen as a symbol of man and archetypal thinking, and the images of nature are sometimes understood as mystical visions that are both alienated and divine, surpassing man's experience. When a person is born, they carry the light of nature within them, but external or internal adaptation disturbances may cause this light to fade over time [9]. After the war and pandemic, incorporating native nature through art we aimed to help individuals strengthen their sense of self

and develop a resilient ego. By emphasizing the connection to the natural world, the recovery process can be accelerated.

Humanity faces the significant challenge of adaptation, which can be addressed through two approaches: modifying the external world to align with nature, or adapting to the natural changes in the existing external world. Both of these methods result in the emergence of logical and archetypal thinking, which assists in regulating the psyche [13].

The issue of adapting to one's inner self is evident in nature, culture, and mythology. During a person's development, they are influenced by the culture and experiences of previous generations, which leads to the inheritance of archetypal thinking. This way of thinking is not in opposition to other forms of thinking but rather complements and enhances a person's psyche, aiding in their adaptation. The external and internal worlds are interconnected and mutually influence one another, allowing for easy transfer of archetypal thinking through the logical processing of traditions, customs, and rituals. Nature aids in this process by providing a means of cultivating and transmitting archetypal thinking to future generations [10].

In accordance with the universal myths, every nation throughout the world has tied their destiny to nature, particularly the stars and celestial bodies, and oriented themselves accordingly, making predictions by means of them, which seem to have brought comfort to people's hearts and souls. Symbols that are universally recognized such as earth, water, fire, and the cross for Christians can also function as both national and personal symbols. The Armenians have their own beliefs and cults which emphasize the [6] connection between the stars and human destinies, the communication between souls and stars, and the cosmic balance of good and evil forces. The old mythology believes that the stars act as guardians of the natural elements within the boundaries of the universe to prevent flooding of the earth. They not only govern individual destinies but also of entire nations and people. In popular beliefs, a malevolent star governs over seven benevolent stars, which are present in the seven layers of heaven, and have control over certain negative natural phenomena. The people dread the appearance of comets, which signify a significant shift in the natural and societal forces. For instance, a black comet appearing before the destruction of Jerusalem was an ominous sign of impending violence.

In human culture, besides stars, there is another fascinating symbol of nature, the "four peaks of fire" symbol. This symbol expands the symbolism of fire by adding movement, change, and eternal aspects to it. Despite its constant changes, it remains unchanged and embodies strength, lightness, and warmth as inherent characteristics. In Eastern traditions, it is depicted as a sacred bird guarding fire, while in Sumerian myths, it brings good news after a flood. In popular culture, it is also portrayed as kind, wise, and a counselor. The number four had a sacred meaning in ancient times and symbolized the four sides of the world [5].

In various traditional and cultural contexts, fire has been attributed with a protective role and the ability to ward off evil spirits. In the context of Armenian culture, the symbolic meaning of fire is linked to the idea of the hearth, which encompasses the universal symbolism of life and the beginning of life. The worship of the hearth is associated with the fire of the house and the veneration of ancestors. The hearth is viewed as a symbol of the family, and the fire of the hearth represents the family's continuity. Saying "Put out the fire" is considered a sin, while "Bless the fire" is used instead. The purification of the king with fire was a ritual performed before entering the matrimonial veil, first to dispel troubles and evil spirits, and then to affirm his manhood. In general, the symbolic meaning of fire has similar features across different cultures, and in Armenian religious life, it takes on a national color [1].

The primary symbols of nature representing spatial and sensory orientation include up-down, right-left, outer-inner, big-small, wet-dry, light-dark, earth-sky, earth-underworld, land-sea, north-south, west-east, summer-winter, sun-moon. Additionally, symbols related to social status such as mine-other, and male-female exist, as well as symbols that relate to space boundaries such as water-fire and building-desert. Vague numerical symbols like two-three, thousand and one, and countless-countless also exist. Fundamental symbols that represent death-life and happiness-unhappiness, as well as the spiritual-worldly are also present. In general, the meaning of universal symbols is defined by their characteristics. The symbols may represent the preservation of life or the achievement of a particular goal. Additionally, symbols can convey a hierarchy of importance, with certain symbols being considered more important or significant than others [8].

Another group of characteristics is associated with the methods or ways of representing symbols, such as through individuals, objects, celestial bodies, and natural and supernatural forces. To represent the beginning of life, the division of the universe, and the origin of humankind from the cosmic tree, symbols are used. Along with physical objects, dream symbolism includes all its components. The shift in meaning, significance, form, and content from one symbol to another is a crucial characteristic of dream symbolism. Symbols overlap each other, and their hierarchy is based on the logic of constructing and conveying symbols.

We can differentiate between universal, national, and personal symbols. Universal symbols can evolve into national symbols that hold a distinct significance within a nation's spiritual culture. The formation and growth of national symbols are influenced by the components of ethnic self-awareness, such as a sense of ethnicity, ethnocentrism, enduring customs, and cultural preferences. The self-awareness of an ethnic group encompasses both nature and culture [5].

The cultural symbols of the Armenian nation have the same meaning as universal symbols, but they also have additional meanings specific to their spatial, climatic, and ethnic characteristics [2]. For example, many symbolic images related to the four elements of the world, such as earth, water, air, and sun, are similar to those found in Armenian national culture. The sun is represented in Armenian symbology as a disk behind mountains. Other symbols such as the radial wheel, double disc, and swastika also show traces of sun worship. Although the tree of life is a universal symbol that represents the council of life, its symbolic image in Armenian culture carries a tone of national specificity and expands the scope of its meaning.

In Armenian culture, the decoration of wedding toast trees does not represent the biblical family tree of Christ and Mary. Rather, it is a representation of the forgotten and remembered ancestors of the lineage. The use of binary flowers and twigs in the decoration symbolizes the image of the original pair of the lineage - the male and female forces. The concepts of the tree of life, ancestors, and deities are interconnected in Armenian culture. The goddess of fertility is sometimes used to represent the foremother [8].

It is important to recognize the concept of universality in material culture, where ethnic characteristics are transferred to the spiritual realm. In this context, every aspect of material and spiritual culture carries a social dimension. Thus, universal cultural elements, basic social structures, celebrations, rituals, customs, and traditions become part of the national cultural system and acquire a unique significance as signs and symbols. These symbols are not identical to the elements themselves, but rather exist solely within the boundaries of the national cultural system.

The specific meanings assigned to national symbols may suggest that the universal elements they represent have a distinct and unique significance. This is different from cases where the objects themselves have distinctive forms that reflect cultural beliefs about the world and its people. In some instances, a national symbol can serve as a unifying factor, expressing the collective psyche of the nation. When a symbol is integrated into the life of a nation, it carries various layers of national psychology and becomes a condensation of the nation's mental aspirations. This is evident in the symbols of national epic heroes, such as St. David and Little Mher, as well as in symbols related to the historical fortunes and destiny of the Armenian ethnic group [11, 7].

CONCLUSION: The relationship between nature, culture, and humans is complex and interdependent. Humans require both nature and culture to exist and develop as a species, and our perception of nature is influenced by cultural lenses. Symbols, as a form of cultural expression, play a significant role in various traditional and cultural contexts, and their meanings may be universal, national, or personal. Symbols related to social status and space boundaries exist alongside fundamental symbols representing death-life and happiness-unhappiness. In Armenian culture, the use of symbols has additional meanings specific to their spatial, climatic, and ethnic characteristics. A symbol integrated into a nation's life carries various layers of national psychology, becoming a condensation of the nation's mental aspirations. The perception of nature as a symbol for psychoregulation is crucial in Armenian culture, emphasizing the interconnectedness of the external and internal worlds and the importance of archetypal thinking in human adaptation. Nature and its symbols provide a means of cultivating and transmitting this archetypal thinking, serv-

ing as a source of comfort and guidance in the face of natural and societal changes. Therefore, understanding a nation's cultural symbols and utilizing expressive arts to establish an embodied connection with nature are essential for comprehending its spiritual culture and self-awareness, leading to more fulfilling and sustainable lives.

References

1. Abeghyan, M. *Stories[Yerker]*. Yerevan, 1975. (In Armenian)
2. Alishan, G. *Shirak topography, map.[Shirak teghagrutyun, patkeratsuyts]*. St. Lazar Publishing, Venice. 1881(In Armenian)
3. Berdyaev, N.A. *The fate of Russia*. [Syd'ba Rasii]. Moscow. 1990 (In Russian)
4. Berry, W. *The long-legged house*. Washington, DC: Shoemaker & Hoard. 2004
5. Dolukhanyan, V. *Culture, individual and communication*. [Mshakuyt, andz ev hamahaghordum]. Yerevan, 1985 (In Armenian)
6. Gilgamesh. *Epic novel of the Ancient Eas*. [Hin Arevelki dyutsaznavep], Yerevan. 1963. (In Armenian)
7. Hakobyan, G. *Ethnography and Folklore of Inner Basin*. [Nerkin Baseni azgagrutyun ev banahyusutyun]. Yerevan. 1974. (In Armenian)
8. Harutyunyan, S. *An episode from Armenian mythology*. [Mi drvag hay araspelabanutyunits], Yerevan, 1989. (In Armenian)
9. Harutyunyan, S. *Armenian Ancient Novel World*. [Hay hin vipashkharhy]. Haypet Publishing. Yerevan. 1987. (In Armenian)
10. Israyelyan, H. *Religion and Belief in Late Bronze Age Armenia*. [Pash-tamunqn u havataliqy ush bronzedaryan Hayastanum]. Yerevan. 1977. (In Armenian)
11. Jijyan, R. *The elements of transformational logic in the works of Davit Anhaght*. [Pokhakerpman tramabanutyanyan tarrery Davit Anhaghti ashkhatutyunnerum]. Haypet Publishing. Yerevan. 1989. (In Armenian)
12. Levi-Strauss, K. *The savage mind*. TERRA- Book Club Republic Publishing. 1999.
13. Pekearian, L. *Universal dream book, collected from old and new dream books*. [Hamamardkayin yerazahan, kaghuats hin ev nor yerazahanerits]. Aleppo. 1969

14. Podoroga, V.A. *The metaphysics of the landscape*. [Metaphizika landshafta]. Moscow.1993. (In Russian)
15. Podoroga, V.A. . *The phenomenology of the body. An introduction to the philosophical anthropology*. [Fenomenologiya tela. Vedeniye v filosofskuyu antropologiyu]. Ad Marginem Publishing. Moscow. 1995. (In Russian)
16. Sidorova, V.V. *Cultural determination of the image of consciousness (on the example of Russian and Japanese cultures)*. [Kulturnaya tdeterminatsiya obraza soznaniya: Na primere russkoi I yaponskoi kult'tur]. . Moscow. 2005. (In Russian)
17. Sidorova, V. *The image culture: cultural determination of the image of consciousness*. [Obraznaya kul'tura: kul'turnaya determinatsiya obraza soznaniya]. Humanitarian Center Press. Moscow. 2017. (In Russian)
18. Vygotsky, L.S. *Psychology of human development*. [Psikhologiya razvitiya cheloveka]. Eksmo, Smysl Publishing. Moscow. 2005. (In Russian)

Տեղեկություններ հեղինակների մասին

Կարինե Սահակյան Արամի, հոգեբանական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: sahakyanani@mail.ru, orcid: 0009-0008-6566-0911

Վառվառա Սիդորովա Վլադիմիրի, հոգեբանական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
Մոսկվայի պետական հոգեբանական և մանկավարժական համալսարան
Ռուսաստանի Դաշնություն
E-mail: varvarasi@mail.ru, orcid: 0004-2153-6098

Շողիկ Միքայելյան Էմիլի, դասախոս
Շիրակի պետական համալսարան
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: shogher85@gmail.com, orcid: 0009-0001-2061-6318

Information about the authors

Karine Sahakyan Aram, PhD, associate professor
Shirak Center for Armenological Studies of the NAS of the RA,
Shirak State University
Republik of Armenia
E-mail: sahakyanani@mail.ru, **orcid**: 0009-0008-6566-0911

Varvara Sidorova Vladimir, PhD, associate professor
Moscow State University of Psychology and Education
Russian Federation
E-mail: varvarasi@mail.ru, **orcid**: 0009-0004-2153-6098.

Shoghik Mikayelyan Emil, professor
Shirak State University
Republik of Armenia
E-mail: shogher85@gmail.com, **orcid**: 0009-0001-2061-6318

Информация об авторах

Карине Арамовна Саакян, кандидат наук, доцент
Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,
Ширакский Государственный Университет
Республика Армения
E-mail: sahakyanani@mail.ru, **orcid**: 0009-0008-6566-0911

Варвара Владимировна Сидорова, Кандидат психологических наук,
доцент
Московский государственный психолого-педагогический университет
Российская федерация
E-mail: varvarasi@mail.ru, **orcid**: 0004-2153-6098

Шогик Эмильевна Микаелян, профессор
Ширакский Государственный Университет
Республика Армения
E-mail: shogher85@gmail.com, **orcid**: 0009-0001-2061-6318

ON SOME METHODOLOGICAL PROBLEMS OF ETHNOPSCHOLOGY

Armenuhi Sargsyan

**Gyumri Branch Yerevan State Conservatory after Komitas
Republic of Armenia**

Abstract

Introduction: The object of the study of Ethnic Psychology as a branch of science is the ethnopsychological characteristics of peoples in all their diversity. *Methods and materials:* The historical-comparative method considered a whole range of parameters - historical, environmental, cultural, socio-economic in any possible combination. *Analysis:* At the level of general methodology, the general patterns of development of ethnopsychology are considered and studied. *Results:* The level of specific methodology is understood in ethnopsychology as a means of studying some aspects of science: the level of private methodology as research and analysis using various methods of specific phenomena studied by ethnopsychology.

Key words: *ethnos, nation, national character, ethnopsychology, methodology*

ԵԹՆՈՎՊՍԻԿՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՈՐՈՇ ՄԵԹՈԴՎԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Արմենուհի Սարգսյան

**Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ
Հայաստանի Հանրապետություն**

Ամփոփում

Նախաբան Ուսումնասիրությունը նվիրված է էթնիկ հոգեբանության՝ որպես գիտության ճյուղի ուսումնասիրության մեթոդաբանությանը, որի առարկան ժողովուրդների էթնոհոգեբանական բնութա-

գրերն են իրենց ողջ բազմազանությամբ: *Մեթոդներ և նյութեր* Պատմահամեմատական մեթոդով դիտարկվել է պարամետրերի մի ամբողջ շարք՝ պատմական, բնապահպանական, մշակութային, սոցիալ-տնտեսական ցանկացած հնարավոր համադրությամբ: *Վերլուծություն* Ընդհանուր մեթոդաբանության մակարդակում դիտարկվել են էթնոհոգեբանության զարգացման ընդհանուր օրինաչափությունները: *Վրդյունքներ* Հատուկ մեթոդաբանության մակարդակը էթնոհոգեբանության մեջ հասկացվում է որպես գիտության որոշակի ասպեկտների ուսումնասիրման միջոց. մասնավոր մեթոդաբանության մակարդակը որպես հետազոտություն և վերլուծություն՝ օգտագործելով էթնոհոգեբանության կողմից ուսումնասիրված հատուկ երևույթների տարբեր մեթոդներ:

Բանալի բառեր՝ էթնոս, ազգ, ազգային բնավորություն, էթնոհոգեբանություն, մեթոդաբանություն

О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ ЭТНОПСИХОЛОГИИ

Арменуи Саргсян

Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории имени Комитаса
Республика Армения

Аннотация

Введение: Объектом изучения этнопсихологии, как отрасли науки являются этнопсихологические особенности народов во всем их многообразии. **Методы и материалы:** Историко-сравнительным методом рассмотрен целый комплекс параметров – исторических, экологических, культурных, социально-экономических в их любых возможных сочетаниях. **Анализ:** На уровне общей методологии рассматриваются и изучаются общие закономерности развития этнопсихологии. **Результаты:** Уровень специфической методологии понимается в этнопси-

хологии как средство изучения некоторых аспектов науки: уровень частной методологии, как исследования и анализа, с использованием различных методов конкретных явлений, изучаемых этнопсихологией.

Ключевые слова: этнос, нация, национальный характер, этнопсихология, методология

INTRODUCTION: Ethnos is a group of people naturally formed on the basis of an original stereotype of behavior, existing as a system that opposes itself to other similar systems. Ethnographic comparisons and studies that have been carried out since ancient times have shown a significant difference in the way of life, economic structure, and culture of various peoples. Trying to explain such different conditions of life, the first theoretical justifications proceeded from the natural geographical and climatic conditions of existence of various peoples. Such a conclusion followed, first of all, from the obviousness of this difference.

Naturally, climatic and geographical and natural conditions significantly affect the constitutional feature of the physique, metabolism and functional-adaptive mechanisms of adaptation to a specific environment of existence. The absence of such knowledge until the middle of the 20th century led to many erroneous theories in anthropology and ethnopsychology, and in solving practical problems it cost a large number of lost lives as a result of a discrepancy between the individual characteristics of adaptive processes and climatic and geographical environmental conditions during migration to new habitats [1].

Ethnopsychology is a fairly young and at the same time complex branch that arose at the intersection of such sciences as psychology, sociology, philosophy, cultural studies and ethnology (ethnography), which study national characteristics. Ethnopsychology is a science of ethnic, cultural, psychological characteristics of people, nations, which stand out in the process of their historical development and belong to certain ethnic entities. It classifies questions about the experiences of a certain phenomenon, authority, as well as the possibility of distinguishing it from other ethnic groups (peoples) by the given people.

Ethnopsychology, like any science, arose and developed from the social, socio-historical conditions of the society, and the content reflects the ideas and interests of the society that are characteristic of the given time.

Research methods used in the field of ethnic psychology are completely determined by its interdisciplinary connections.

The methodology of ethnic psychology is understood as “the most general ideas about the ideological positions of this science, the main patterns of its knowledge and understanding of the national psychological characteristics of representatives of special ethnic communities“ [2, p. 45].

The cultural function consists in the ethno-psychological study of cultural processes in a certain ethnic group, as well as customs, rituals and features of folklore characteristic of a certain ethnic community. Communicative function includes the study of interpersonal communication processes and their characteristics of members of different ethnic groups. Ethnic psychology has its own special problems to consider

Ethnic communities represent dynamic formations that differ from each other, which have similarities and differences in the psychological characteristics of their peoples, as well as characteristic changes in psychological traits in the process of socio-historical development of people. The research methods used in the field of ethnic psychology are completely determined by its interdisciplinary connections. A special, key place in this regard is occupied by ethnography, which examines the problems of the national character, the ethnic identity of the individual, the consequences of interethnic contacts. Ethnopsychological problems are touched upon and largely revealed in philosophy, linguistics, sociology, history, demography, but the range of psychological problems can only be solved by psychologists and psychological research methods. Therefore, when referring to the methods of research in ethnopsychology, it is always necessary to take into account what exactly is being studied, and, depending on the interdisciplinary interaction, determine the appropriate methods of research [3]. However, the determining factor in the interpretation of the data obtained is the methodology that underlies the conceptual provisions of both the science itself and those interdis-

plinary disciplines with which it is associated, which fully determines the prospects for the development of any of the sciences, and ethnopsychology in particular.

An analysis of historical facts indicates that the formation of tribes has already marked the beginning of the dismemberment of a single multifunctional community. With the development of the productive forces of society and the further division of labor, indirect forms of communication and relations between people are becoming more widespread; the interethnic environment becomes more complicated. It becomes more diverse, such problem situations arise, the solution of which goes beyond the tribal community. In the conditions of the formation of a nationality, the ethnopsychological characteristics of people become qualitatively new. From the point of view of the development of psychology, the nationality is characterized by a change in the former kinship ties by territorial integrity, tribal languages - by a single language along with the existence of a number of dialects. Within each nationality, a common culture arises. The development of national feelings is closely connected with the system of material conditions and the corresponding social relations. Above the various forms of property, above the social conditions of existence rises a whole superstructure of various feelings, illusions, ways of thinking and worldviews. Any social stratum creates and forms all this on the basis of its material conditions and corresponding social relations.

In fact, the methodology for evaluating the results of ethnopsychological studies of the past did not take into account the fact of the unity of the laws of development of the objective world, in which a person and his psyche are an integral component. The comparative cultural approach is becoming increasingly relevant today [4]. The intensive development of ethnography, anthropology, linguistics contributed to the identification of many original and unique ethnic cultures that have significant differences in the sphere of psychological and, at the same time, much in common in the nature of the formation of cultural values. In the first case, the emphasis is on the high variability of mental manifestations in the conditions of different cultures, and in the second - on the universalism

of the unity of the psyche and its invariance in relation to the diversity of cultures. The belonging of ethnopsychology to an interdisciplinary field of knowledge does not need to be proved, however, its belonging to one or another field of knowledge significantly determines the prospects for its development as an independent discipline. A number of specialists determine the direction of its development, based on the etymology of the term "ethnopsychology". Ethnopsychology is a field of knowledge that combines psychology and ethnography. Nevertheless, ethnography is included in the system of historical sciences, and if we take into account all the interdisciplinary connections, then the status of ethnopsychology turns out to be excessively voluminous. In psychology itself, there is also a variety of independent disciplines, and it is difficult to differentiate which of the branches of psychology - general, child, social psychology - is the theoretical foundation of scientific ethnopsychology. The classification of the sources of ethnopsychology with the most complete coverage of them and the analysis of the contribution they make to its development constitute an independent field of research. An interdisciplinary field of knowledge is not a simple union of the original subject areas of knowledge and their research methods. It is practically necessary to create a psychological ethnopsychology corresponding to the present level of development of psychological knowledge. The classification of the sources of ethnopsychology with the most complete coverage of them and the analysis of the contribution they make to its development constitute an independent field of research. An interdisciplinary field of knowledge is not a simple union of the original subject areas of knowledge and their research methods. It is practically necessary to create a psychological ethnopsychology corresponding to the present level of development of psychological knowledge. The comparative cultural approach is becoming increasingly relevant today. The intensive development of ethnography, anthropology, linguistics contributed to the identification of many original and unique ethnic cultures that have significant differences in the sphere of psychological and, at the same time, much in common in the nature of

the formation of cultural values. In the first case, the emphasis is on the high variability of mental manifestations in the conditions of different cultures, and in the second - on the universalism of the unity of the psyche and its invariance in relation to the diversity of cultures. The extremes of the first approach are used by racism [5]. That is why it is necessary to show the scientific validity of ethnocultural differences in the sphere of the mental to exclude racial prejudice. Moreover, the racist ideology and practice use for their own purposes a wide variety of scientific facts and discoveries, as well as far-fetched facts. The very phenomenon of racism is an ethno-psychological problem and requires a reasonable psychological disclosure. The second extreme emphasizes the universalism of mechanisms that are not influenced by cultural factors. In historical terms, at first the first direction turned out to be dominant, at present the second direction is being developed more and more widely. In practice, the most promising is the synthesis of both directions. Today, in connection with the industrial and scientific and technical integration of society, research in the field of "interaction of cultures" is of particular importance, which can form an independent ethnopsychological focus of research. The second problem of this direction is the problem of ethnic stereotypes, prejudices, ethnic prejudices. A clear understanding of the psychological mechanisms that underlie the formation of stereotypes and determine their content, structural and dynamic features is required. Ethnographers and sociologists have done a lot with regard to the qualitative description and dissemination of ethnic stereotypes, but special psychological, and not other, studies of this issue using psychological means of analysis are needed. In this regard, it is important to develop the "contact hypothesis" direction, which studies the issues of reducing ethnocentrism and stereotypes in assessments and judgments, creating a climate of mutual understanding and trust [6]. This is especially important today, when in a number of cases the previous tension in interethnic relations, lack of information about each other, negative attitudes filled with ethnocentrism and prejudice, lead to increased antagonism and hostility.

It is important to correctly understand the psychological nature of the transfer of the behavior of an individual to representatives of the whole group, and on the contrary, the characteristic features of all its representatives on a separate person.

revealing the features of socio-political, economic, historical and cultural development of nations and peoples, the originality of the origin, development and activity of their psychology;

study of the features of the motivational-background sphere of people's national psyche: the manifestation of motivational and other similar qualities, the features of people's behavior as representatives of specific ethnic communities;

study of the nationally differentiated characteristics of the intellectual and cognitive activity of people of a certain nationality, which is expressed by the degree of loyalty to logic, the speed of mental operations, the organization of intellectual processes, the depth of perception, the integrity and effectiveness of ideas, concentration and stability, unique behavior during work and other activities, attention and other properties;

analysis and identification of activity patterns of national feelings, their dynamics and content; organization of research on the characteristics of emotional expression and emotional behavior of representatives of specific ethnic communities and generalization of the obtained results in order to find out the patterns of their emotional life;

study of the characteristics of a special attitude towards voluntary activity in the national state of mind of a certain people or nation; on that basis, revealing the stability and specificity of the course of voluntary processes, the originality of the manifestation of voluntary efforts, which affect the behavior, actions and actions of the representatives of the nation;

the study of the originality of the manifestation of the communicative sphere of the national mental formation of people, which acts in special ways of interaction, communication and relations and affects the course of socio-psychological processes;

comparative (cross-cultural) study of the ethnopsychological characteristics of different peoples of the world in order to identify the most

common patterns of activity and manifestation of the national psyche, as well as to develop the content and methods; psychological characteristics of their representatives;

classes, strata and religious groups of society in specific states, in order to study and generalize the patterns of their development and activity (national, political, sociological, cultural, etc.);

the study of the impact of ethnic consciousness and self-awareness on people's national psychological characteristics, their worldview, social positions and value orientations;

justification of the most important directions of taking into account and using the national psychological characteristics of people for the benefit of increasing the effectiveness of political, educational, social, cultural and mass, consulting work with them;

the study of the national psychological prerequisites for improving the content and quality of the organization and implementation of work, educational, military and other activities of representatives of special ethnic communities;

Development of practical recommendations for managers of enterprises, representatives of administrative and economic staff in order to improve their management and management of production and educational teams;

A comprehensive study of the peculiarities of the psychology of nations and nationalities, the peculiarity of socio-psychological conditions and inter-ethnic relations in its various regions, forms of economic, political and cultural cooperation between nations and nationalities [7].

CONCLUSION: Thus, modern ethnopsychology distinguishes the object of its study: nations, nationalities, national communities, the mental structure of peoples and ethnic groups. Ethnopsychological research is carried out in a whole range of methods: general, specific and private. Ethnos, nation, national character is the main concept of ethnopsychology, with the help of which ethnic psychology is characterized in theoretical and practical scientific aspects.

B i b l i o g r a p h y

1. Бандурка А. М., Друзь В. А. *Этнопсихология*. Харьков. Изд-во Ун-та внутр. дел. 2000. 240 с.
2. Баронин А. С. *Этнопсихология*. Киев. МАУП, 2000. 116 с.
3. Галустова О. В. *Этнопсихология. Конспект лекций*. Москва. Приор-издат. 2005. 160 с.
4. Крысько В. Г. *Этническая психология*. Москва. Издательский центр «Академия». 2002.– 320 с.
5. Основы этнопсихологии [Электронный ресурс]: ЮНИТА 1. Москва. 2000. 95 с.
6. Стефаненко Т.Г. *Этнопсихология*. Москва. Аспект-пресс. 2004. 368 с.
7. Тарас А.Е. *Современная этнопсихология*. Минск. “Харвест”. 2003. 368 с.

R e f e r e n c e

1. Bandurka A.M., Druz V.A. Ethnopsychology [*Ethnopsichologiya*]. Kharkov: Publishing House of the University of Internal. Cases. 2000. 240 p.. (In Russian).
2. Baronin A.S. Ethnopsychology [*Ethnopsichologiya*]. Kiev. MAUP. 2000. 116 p.. (In Russian).
3. Glustova O.V. Ethnopsychology: Lecture Notes [*Ethnopsichologiya: konsept lekciy*]. Moscow. Prior-publishing. 2005.160 p.. (In Russian).
4. Krysko V.G. Ethnic psychology [*Ethnicheskaya psichologiya*]. Moscow. Publishing Center “Academy”, 2002. 320 p.. (In Russian).
5. Fundamentals of ethnopsychology (Electronic resource) [*Osnovi ethopsichologii (elektronniy resurs)*]. UNITA 1. Moscow. 2000. 95 p. (In Russian)..
6. Taras A.E. Modern ethnopsychology [*Sovremennaya ethnopsichologiya*]. Minsk. Harvest. 2003. 368 p.. (In Russian).
7. Stefanenko T.G. Ethnopsychology [*Ethnopsichologiya*]. Moscow. Aspect Press. 2004. 368 p.. (In Russian).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Արմենուհի Սարգսյան Վոլոդյայի, դասախոս
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ,
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: armine19711971@mail.ru, **orcid**: 0009-0005-7649-788X

Information about the author

Armenuhi Sargsyan Volodya, Lecturer,
Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory after Komitas
Republic of Armenia
E-mail: armine19711971@mail.ru, **orcid**: 0009-0005-7649-788X

Информация об авторе

Арменуи Владимировна Саргсян, преподаватель
Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
им. Комитаса, Республика Армения
E-mail: armine19711971@mail.ru, **orcid**: 0009-0005-7649-788X

ԲԱՌԵՐԻ ՄՈԳՈՒԹՅԱՆ ՀՐԱՇՔԸ

Ռոզա Հովհաննիսյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածում անդրադարձել ենք արդի բանաստեղծության ինքնատիպ դեմքերից մեկի, այսպես կոչված, լեզվապաշտ ուղղության հետևորդ Աշոտ Ավդալյանի բանաստեղծական արվեստի լեզվաոճական դրսևորումներին, արտահայտչամիջոցների ու պատկերավորման համակարգի առանձնահատկություններին: *Մեթոդներ և նյութեր.* Արդի հայերենի պատկերավորման ու բառաստեղծման համակարգերի, բառընտրության ու ոճական միջոցների քննությունը, կյանքի գեղագիտական որոնումներն ու ընկալումները բանաստեղծ Ա. Ավդալյանի չափածո ստեղծագործությունների լեզվի ու ոճի մեջ կատարել ենք վերլուծության և համադրության մեթոդներով: *Վերլուծություն.* Հոդվածում լեզվաոճական ուսումնասիրությամբ բացահայտում ենք բանաստեղծի սիմվոլիկ ընկալումները, որ բնորոշ են նրա պատկերաշարժային գունեղ մտածողությանը: *Արդյունքներ.* Քննվող թեմայի շրջանակում Ավդալյանի հեղինակի բանաստեղծական արվեստում հայերենը երևում է բացառիկ հնարավորություններով, լեզուն կիրարկողի մեծ վարպետությամբ ու պատկերների հարասությամբ: Ընթերցողն ինքն էլ ասես մասնակցում է նրա ստեղծած լեզվական ծեսին, որը և ձևավորում է նրա գեղագիտական իդեալը:

Բանալի բառեր՝ *խոսքարվեստ, պոեզիկա, լեզվական ծես, գեղագիտական ընկալում, գեղագիտական իդեալ, լեզվի պարկերավորման համակարգ, արտահայտչական միջոցներ, ոճական հնարներ*

THE MIRACLE OF THE MAGIC OF WORDS

Roza Hovhannisyan

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The article examines the linguo-stylistic manifestations of the poetic art of Ashot Avdalyan, one of the original figures of modern poetry, and the peculiarities of the means of expression and the system of visualization. *Methods and materials:* We have used analytical and synthetic methods to explain and reveal the word formation systems and figures of speech of Modern Armenian with special reference to A. Avdalyan's verses. *Analysis:* The article mirrors the poet's symbolic perceptions, that are typical of his imaginative and colorful thinking from linguo-stylistic perspective. *Results:* Within the framework of the research in Avdalyan's verses the Armenian language is seen with exceptional possibilities, the great mastery of the language implementer and the affinity of images. The reader himself participates in the language ritual, which forms his aesthetic ideal.

Key words: *verbal art, poetics, language ritual, aesthetic perception, aesthetic ideal, language representation system, means of expression, stylistic skills.*

ЧУДО МАГИИ СЛОВ

Роза Оганнисян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Республика Армения

Аннотация

Введение: В статье мы обратились к лингвостилистическим проявлениям поэтического творчества Ашота Авдаляна, одного из самобытных деятелей армянской современной поэзии, так называемого

последователя лингвистического направления, особенностей выразительных средств и системы визуализации. *Методы и материалы:* Рассмотрение современных армянских образно-словообразовательных систем, словосочетания и стилистические средства, эстетические восприятия жизни поэтом, мы проанализировали язык и стиль стихотворных произведений Авдаляна методами анализа (анализа) и сочетания (синтеза). *Анализ:* В статье, путем лингвистического и стилистического исследования, раскрываются символические представления поэта, свойственные его образному и красочному мышлению. *Результаты:* В рамках рассматриваемой темы в поэтическом творчестве А.Авдаляна армянский язык предстает с исключительными возможностями, большим мастерством языкового исполнителя и богатством образов. Сам читатель как бы участвует в созданном им языковом празднике, формирующем его эстетический идеал.

Ключевые слова: *искусство речи, поэтика, языковой ритуал, эстетическое восприятие, эстетический идеал, система языковой репрезентации, выразительные средства, стилистическое мастерство*

ՆԱԽԱՐԱՆ. Յուրաքանչյուր բանաստեղծ անհատական միֆի ստեղծմամբ յուրովի վերարարում է իր *ես*-ի հայեցակարգը արդեն արարված իրականության մեջ՝ դրսևորելով բառի, գույնի, նրբագծի, ապրում-պատկերի ինքնատիպ ներհայեցողություն: Ըստ էության՝ բանաստեղծի հայեցակարգն արտահայտվում է լեզվի նշանային համակարգով, և համաձայն պոետիկայի լեզվական իրացումների՝ արդի բանաստեղծության հատույթում պայմանականորեն կարելի է առանձնացնել վերջինիս ա/ավանդական-կանոնակարգված, բ/ավանդական՝ մոդեռն շեշտադրումներով, գ/մոդեռն, դ/լեզվապաշտ ուղղության և ե/առօրեական լեզվամտածողությամբ տեսակները:

1980-ական թթ. հայ գրականության մեջ ի հայտ եկած, գրական շրջանակներում լեզվապաշտ անվանումը ստացած ուղղության հետևորդների համար (Աշոտ Ավդալյան, Հակոբ Մովսես, Հրաչյա Բեյլեյրյան, հետագայում նաև՝ Ղևոնդ) բանաստեղծության ամենաէական

բաղադրիչը լեզուն է, որն արտահայտում է հեղինակի կամ գրական կերպարի ներաշխարհի որոնումների պատմությունը: Այս բանաստեղծների համար պոետիկան ամբողջովին լեզվական ծես է, ինքնաբավ կառույց՝ մաս-մաքուր լեզվաշերտերով, միջնադարյան տաղերգության բառամթերքի օգտագործմամբ:

«Նիցշեն գերադասում էր, որ արվեստագետն ու բանաստեղծը՝ իբրև գոյության մոգեր ու վարպետներ, կյանքը մղեն այն տարածությունները, որտեղ այն մի արդարացում ունի՝ գեղագիտական արդարացում» /5, էջ 9/:

Կյանքի գեղագիտական արդարացման յուրօրինակ փորձը նկատվում և ծխական ճամփորդություն է ջաջուռցի բանաստեղծ Աշոտ Ավդալյանի պոետիկան, որ բացում է անիմանալի և խորհրդավորի աշխարհը՝ գալով ավանդական տոհմիկ երգասացությունից: Պահպանելով դասական բանարվեստի լավագույն ավանդույթները և բնավ չկորցնելով նորի զգացողությունը՝ Ավդալյանի բանաստեղծական խոսքը դառնում է ներքնատեսության հրաշալի հանդես, «զվարթուն նվագարան», որտեղ բանաստեղծության այլակերպող ուսանյակի միջոցով մեներգը վերածվում է խմբերգի, ապա համանվագի: «Հիշատակի փոքրիկ զարդատուփեր» հիշեցնող նրա բանաստեղծությունների մեջ՝ ամփոփված չորս ժողովածուներում («Նավասարդ», «Արծաթե օր», «Երկրատես», «Կյանքից դեպի կյանք»), բացահայտվում է բառերի մոգության և կեցության խորհուրդը: Ժողովածուից ժողովածու Ավդալյանը խոսքի երփնագիր է թողնում «աննյութ-նյութականի» անտես միահյուսումներով՝ հստակելով իր գեղագիտական հայեցակարգն ու հաստատելով գեղագետի իր իդեալը: Ի վերուստ արարչագործության սկիզբը Նորին մեծություն բանաստեղծությունն է՝ իբրև հիշողության դարձ, որից սկսվում և որին հանգում է Ավդալյանի գրական կերպարը՝ «գույնի հրաշք պատանին»:

*Խավարից լույսը ու լույսից մինչև հույժ ըմբռնելին,
ուր զորավոր է ցորենը միայն,
և ուր հասկերը բարձրանում են վեր,
բարձրանում մինչև հրաշքը լեռան,
և զորավոր են անգամ քարի մեջ,*

*և այդ քարի մեջ տաճարն է քնած,
և այդ տաճարում քայլում է մի կին,
տրտանալով մեջ ձագուկներ երկու. . . /2, էջ 177/:*

Ավդալյանի լեզվի գեղագիտության հարուստ համակարգում բառ-միավորները վերաճում են աշխարհի բանաստեղծական ընկալման: Բառերը, գույներն ու նրբերանգները, ձայներն ու մեղեդիները շնչավորվում են, իրերն ապրում են այլաշխարհիկ գեղեցկությամբ, և նրանց հայտնությունը դառնում է «ցնծության նշան, արարման հրաշք», որում հերոսի ներաշխարհն ու երևույթի խորհրդանշային էությունը հավասարվում են, և *կյանքից դեպի կյանք* ճանապարհին ծնվում է խոստովանությունը. *խորքից պիտի գալ// ու տարածությամբ հագեցնել իրը /3, 157/:*

Ավդալյանի գեղարվեստական մտածողությունը բնորոշվում է բանաստեղծական ապրումի պատկերային ծավալմամբ՝ հիշեցնելով ծառի «ոստային» համակարգ. *Հիշատակների զարդերն են փայլում, //Եզրակարեր է տալիս կիրակին, //և այն ինչ վարդ է, որ չունի հալոնում-//Օ, երջանկության տներն են բարձրիկ: //Ու ձայն տամ հուշին, անցնեմ փողոցով, //Ասեմ, թե հայրս դաշտից է գալիս, //Ասեմ, թե նրա դեմքին շագանակ, //Իսկ պաղ ձեռքերին վարդն է պար գալիս: //Ասեմ՝ օրերիս հունձքն է հիշատակ, //Ու մի պաղ ձայն է հասնում ականջիս- //թե, էհե՛յ, լսի՛ր, տեսե՛լ ես մահը, //թե՛ հիշատակ ես բերել նրանից... / 1, էջ 46/:*

Բանաստեղծի կիրառած պատկերավորման այլազան միջոցները համահունչ են գրական կերպարի բարդ ու հակասական ներաշխարհի արտահայտմանը: Ամենից հաճախադեպն ու բնորոշը փոխաբերությունն է (մետաֆոր), որն իր պատկերային բանաստեղծականությամբ ազատում է հեղինակին զգացմունքային անձկությունից: Բանաստեղծությունների գեղագիտական կենտրոնը ոչ թե մեկ գերակա պատկերն է կամ փոխաբերությունը, այլ փոխաբերությունների շքերթը: Հաճախ բանաստեղծական ողջ օրգանիզմը մետաֆոր է մետաֆորի մեջ: Խիստ տարողունակ է բառի գեղագիտության ավդալյանական ըմբռնումը. բառարանային նախնական իմաստից դուրս հնչյունական թաղանթի տակ փոխաբերական իմաստի ցլացումները բառերը դարձնում են անսահման գունագեղ ու մոգաթով:

Մետաֆորները բառային տարբեր հարադրություններում (*արթնացման խմբերգ, ժողովողի հունձք, հիշողության դարձ, ներշնչանքի հափիկներ, ձայնի երանգ, խմբերգի զարդանկար, նվիրումի շագանակներ, ավետման ձայներ, իմաստության բլիթ, գույների ոգի և այլն*), խոհերի հեռահար թևածումներ լինելով, ներքին աղերս ունեն իրականության հետ՝ միաժամանակ արտահայտելով անկրկնելի վիճակներ: Երբեմն ցավի, մեղանշումի ու ապաշխարանքի զգացմունքային կուտակումների կատարսիսային՝ ինքնավեհացման տանող դրսևորումները մետաֆորների թաղանթի տակ արտաբերման կերպով մոտենում են մեղեդուն՝ պայմանավորելով հեղինակի բանարվեստի հատկանիշները՝ երգայնություն, մեղմասություն, տողի ինքնեկություն, բանաստեղծական արտահայտման ազատություն, ինքնաբուխ ու հոսանուտ տարերք: Սովորականի գեղագիտությունից անցում է կատարվում դեպի անսովորը, և փոխաբերությունները դառնում են աշխարհը գեղարվեստորեն յուրացնելու իմաստասիրական հրճվանք: Բնորոշ օրինակ է՝

*...Իսկ դու կարող ես ընթացքը որսալ գույների խաղով,
Ասել- կարմիրը շապ է կամակոր թռչունի ներսում,
Ասել-կապույտը շապ է լեզվանի ջրերի ձեռքում,
Ասել- ցորենը դեղնակտուց է ու շապ սիրելի,
Իսկ սևը լեռան հավիտենության նշանն է միայն:*

«Չրույցներ հիշատակող իմացյալ այրի»՝ Ավդալյանի քերթվածները օժտված են գունատեսության բացառիկ շնորհով, որ, ինչպես ինքն է խոստովանում, «սրտիցս զուգված հայտնվի բառը՝ շարախոսելով գորգերի լեզուն»: Բնության հարաշարժ ընթացքը, հողի խլիրտն ու լույսի ցլացումները նա տեսնում է ոչ միայն եղանակային անցումների, ամպերի ու ստվերների այլափոխումների, ծաղկելու ու պտղավորվելու մեջ, այլև գույների տոն աշխարհում, որը մեղմ ջրաներկային հայտածումներով արտահայտվում է ոճական տարաբնույթ բանադարձումներում: Արտահայտման նրբությամբ «հրապուրանք դարմանելով»՝ բանաստեղծը բնության զարդանկարայնությունը զուգադրում, համեմատում է մարդու հոգեվիճակներին...

Եվ համահնչուն իմ նախնիների ապրելակերպին, // գրիչն այնպես եմ ես սեղմում թղթին, // Ինչպես արորն է քնում հողի մեջ (2, էջ 62): Ահա գլուխս դրեցի բարձիս, // Ահա և օրը թռչունի նման, թռավ, հեռացավ (3, էջ 159): Ես այսօր կանգնած եմ, ինչպես արևը, // Վաղը պիտի կարդամ փառը հայրնության (3, էջ 203):

Ապրումների բոլոր անցումների համար բնությունն ունի իր զարդապատկերը՝ «իբրև ծաղկող հրաշալիք»: Այս շարժումն իր հերթին շարժման մեջ է դնում ներշնչանքի ոգին. բառերն իրենց նախնական իմաստների պարկուճներից դուրս են գալիս^a մոլեգնելով ներշնչման տարերքներում.

...բարբառելով՝ թե՛ փոքր ընծան, // որ համակվենք կարմիրն այրող շագանակով // ու ցնծության ձայնով բերենք կնոջ գոտին, // պարեգոտենք ու հմայենք նրան ծաղկուն // ու զարդարուն առավոտի ներկայությամբ /3 էջ 87/:

Ամեն դեպքում Ավդայան գեղագետի քերթվածները, թվում է, ինքնաբուխ ստեղծված անձեռակերտ ընծայագրեր են՝ մի աշխարհ, որ իր ներքին օրինաչափությունների մեջ կրում է բնության նախաստեղծ շունչը: Ամեն ինչ անձնավորվում է հոգու թևառնումի վայելքով, և պատկերային զարգացման նոր հրավառությունը երբեք չի խախտում ընկալման հաճույքը: Ընդ այսու՝ հաճախադեպ երևակվում են բառի, բառարվեստի ու տաղի հանդեպ նրա մտորումները. «Դրսից ու ներսից արծազանքվել եմ // ու մնացել եմ բառին ծառայող» /3, էջ 27/ : «Հիմա գնացեք ու չարածնի խաղեր հորինեք. // կարոտ եմ խաղին, // կարոտ եմ բառին» /2, էջ 95/ : «Օ՛, դուռ բացեք, կորուստներից ազատ եմ ես, // գալիս եմ երգ հատուցելու, // և խմբերգը կառանձնացնի տեսանողին» /2, էջ 158/ :

Հրաչյա Թամրազյանի խորիմաստ ընդգծմամբ՝ «Խոսքն ուղեկցվում է պատկերային հոսքերով ու գյուտերով, որոնք բյուրեղների նման սփռված են նրա բանաստեղծություններում: Նրանք շարժվում են ոչ թե խոսքի մակերեսով, այլ խորքով, ամեն մի պատկեր, ինքնին արժեքից զատ, բանալի է հեղինակի հոգևոր աշխարհի վերծանման համար»:

Իրիկնափոռչին, որ աստղ է հունցում, // Որ ձայն է դառնում մարգարիտի մեջ... (3, էջ 5):

Համեմատությունների մեջ մտքի թռիչքը հաճախ անկասելի է ու անկոահեղի, մշտապես առկա են բանաստեղծական գյուտն ու անակնկալը.

Մենք բաղձանքի հետ կենակցողի պես մենակյացներ ենք (2, էջ 85): Գիսաստղը վերջին մուրացիկի պես // կարոտիս վերջին փշուրն է փանում (2, էջ 259):

Մեզ պարզևած, փված առափության շուրջը // աղբյուրները չքնաղ աղջիկներ են կարծես (3, էջ 166): Ջրերն են լալու // մեղսական ու ծուլ հայացքների փակ // ու կրելու են զարդեր արծաթե, // ու կրելու են ծաղկունքի գոտին, // ու կրելու են օրն իբրև ավսե հրավառության (2, էջ 13):

Ավդայանի բանարվեստին բնորոշ է պատկերավորման համակարգի և արտահայտչականության այլազան միջոցների ներդաշնակ համադրումը, որով և զարգանում է բանաստեղծի յուրաքանչյուր գեղարվեստական հղացք: Վերջին օրինակի մեջ առկա է ոճական տարբեր դարձույթների զուգադրում՝ և փոխաբերություն /Ջրերն են լալու/, և մակդիր /մեղսական ու ծուլ հայացքներ/, և հարակրկնություն (նույնասկիզբ) /ու կրելու են զարդեր արծաթե, // ու կրելու են ծաղկունքի գոտին»:

Բանաստեղծական տեքստին առանձնակի հուզական լիցքավորում և գունեղություն են հաղորդում ինքնօրինակ մակդիրները՝ անսպասելի, դիպուկ ու սեղմ գեղարվեստական բնորոշումները՝ տեսանելի ու պատկերավոր դարձնելով որևէ երևույթ կամ առարկա, զորօրինակ, արծաթե օր, վարդե շապիկ, երանգափոխ լուրջություն, կանացի աստղեր, մեծարգո հետո, պազոտ թևեր, հրե լուրջություն, քնաթաթախ փողոցներ, փեպրազարդ գույժ, մեղրամոմ փղա, հին երեխա, խառնածին ամպ, ցորնագույն առավոտ, պաղ հարսանիք, մեղուշ երկինք և այլն:

Արծաթե օր բառակապակցության մեջ հեղինակն անսովոր համադրությամբ օրը բնութագրում է արծաթե մակդիրով, որը բնութագրում է ոչ միայն օրը, այլև նրա հարափոփոխ ընթացքը, որը հոսող արծաթի նման է: Մակդիրի պատկերավորության աստիճանն անակնկալ, հանկարծակի կիրառության մեջ է, որը, անտարակույս, զուգորդության առումով ունի որոշակի հիմք, օրինակ, թագավոր ձիեր արտահայտության մեջ թագավոր մակդիրն ընդգծում է ձիու ազնիվ

տեսակը, *ծեր մագաղաթի մեջ՝ ծերը՝ մագաղաթի հին լինելը, կանացի աստղերի մեջ՝ կանացին՝ աստղի թույլ, նվաղուկ ու քնքուշ առկայ- ծումը:*

Ուշագրավ է, որ Վահագն Դավթյանը Ա. Ավդալյանի «Երկրատես» ժողովածուի նախախոսքում նշում է. «Կարդում եմ Աշոտ Ավդալյանի բանաստեղծությունները և հաճախ ու հաճախ եմ հանդիպում «աստ- վածաշնչյան» մակդիրին, հաճախ ու հաճախ եմ հանդիպում լույսին, հրեշտակին, շուշանին, պատրանքին:

...Հիրավի, Աշոտ Ավդալյանի բանաստեղծություններում ինչ-որ աստվածաշնչյան նախնականություն կա, հում կավի բուրմունք, «լույ- սի» անդրադարձումներ կան, «շուշանային» մաքրություններ, «տե- սիլքային» բեկբեկումներ» (2, էջ 4):

Ինքնաբուխ լեզվական տարերքով են ստեղծվել նաև բառակա- պակցությամբ արտահայտված մակդիրները՝ *ծիրանիներ հագած օր, հիշատակարան թերթող հրեշտակ, փառք, ինքնագրգիռ պողթկումներ, հոգնած ու բույթ ծառեր* և այլն: Հեղինակային մակդիր-նորաբանու- թյունները բանաստեղծական ինքնատիպ վիճակների ու մտածողու- թյան արտահայտման բառային միջոցներ են՝ *ծիրանամեջք երկնա- կամար, փեղեղահունդ աչքեր, շուշանածամ աղջիկներ, մրգահոդ, զուլալ անձրևներ* և այլն, որոնց ստեղծումը պայմանավորված է ոչ մի- այն համատեքստային ներքին իրադրությամբ, այլև բառային միջա- վայրով:

Օքսիմորոնի կամ նրբաբանության դիպուկ ու բազմիմաստ կիրա- ռություն են *քնքուշ, ասրեցնող խելագարություն, բարկ ակունք, ավե- րող գույժ* և այսօրինակ արտահայտությունները, որոնց մեջ զուգա- դրվել են իմաստով անհամատեղելի, նույնիսկ ներհակ բառեր: Ոճա- կան այս հնարանքով բանաստեղծը երևույթների բնական կապերի խախտմամբ հասնում է հուզականության ընդգծման:

Հիրավի, ավդալյանական բանարվեստում պատկերավորման հա- մակարգի, հատկապես բառի փոխաբերական իմաստաշրջումների ու մակդիրների հիանալի կիրառումը վկայում է հեղինակի բառազ- գացության և բառընտրության յուրահատկությունների մասին: Բառը վերաճում է իմաստային կենտրոնի՝ դառնալով նշան՝ նոր իմաստային

ծավալմամբ: Լեզվարտահայտչական բոլոր միջոցները, ըստ էության, միտված են նշանների աստիճանական բացահայտմանն ու վերաի- մաստավորմանը: Խոսքի պատկերավորման համակարգի դրսևոր- ման ուշագրավ օրինակներ են չափազանցության, նաև համեմատու- թյան հետևյալ նմուշները. «*Աչքս բեռ է լեռների մեջ, // ու արևը երեխայի նման խաղում // ու քայլում է ծերունու պես հոփոփելով:* Կամ՝ «Ու փնտրում եմ ձեռքերը իմ, // որ գնացել, ծառ են ջրում թաց երկնքում»:

Ոճական այս բանադարձումը բանաստեղծը կիրառել է հատկա- պես թվային սիմվոլիկային առնչվող կայուն արտահայտություննե- րում և դարձվածային միավորներում՝

Ես սպառեցի ինձ փված լույսը, // ու հանգստության քառասուն ա- լիք // ինձ պարուրեցին (3, էջ 141): Ես հազար փարի խուլ եմ ու համր, // չեմ սպիացել ժամանակի մեջ, // իսկ իմ աչքերը դափարկում են ջուր, // հուշը դառնացած շրջանցում է ինձ (3, էջ 204):

Կամ՝ մեծ աղոթասացին՝ Նարեկացուն ուղղված տաղում՝ *Ու հիմա, հիմա, հազար վանքերի զանգերը անգամ // չեն խլացնի քո ձայնը իմ մեջ, // և ես գնալով գեղնափարած ընկնում եմ արդեն // քո զանգերի մեջ, // խնդրում, աղաչում (2, էջ 222):*

Չափազանցությունների մեջ տարածաժամանակային չափումների խախտումը իրականի ու տեսլայինի համադրումով է. ժամանակն ու տարածությունը բանաստեղծության մեջ սահման չունեն: Երկու բա- ռերի արանքում մի ակնթարթի միջով դարերի երամներ են չվում: Մի- ջաբերյալ վերջին հատվածում առկա են և՛ կրկնություն (ու հիմա, հիմա), և՛ չափազանցություն (հազար վանքերի զանգերը անգամ չեն խլացնի քո ձայնը իմ մեջ), և՛ աստիճանավորում (խնդրում, աղաչում): Այսպիսով՝ բանաստեղծական ոգու տարերքով և երևակայության հա- վաստի թևերով են ստեղծված ավդալյանական լեզվի չափազանցու- թյունները, որոնք՝ իբրև խոսքի արտահայտչամիջոցներ, սկզբնավոր- վել են դեռևս ժողովրդական բանահյուսության ժանրերում: Ոճական այս դարձույթը նպաստում է պատկեր-ապրումի ու պատկեր-գաղա- փարի առավել ցայտուն արտահայտմանը:

Ավդալյանն իր արվեստային կողմնորոշումներն ու սկզբունքները ա- նուղղակիորեն արտահայտել է բազմաթիվ բանաստեղծություններում, որոնք, ըստ էության, մի ամբողջ քերթողական արվեստի ծրագիր են.

Ուզում եմ երգին մոտենալ այնպես, //ինչպես որ սրտին սիրտն է մոտենում:

Մի քորը կանգնեցնել պատկերների մեջ, իսկ երգը հոգուց մաղով գողանալ (3, էջ 30):

Բանաստեղծի կոչման ու դերի մասին հոգու խոսկումները, բանաստեղծական մաքուր տեսիլի ու կատարյալ վիճակների որոնումն արտահայտվում են ոճական այնպիսի բանադարձումներով, ինչպիսիք են ճարտասանական հարցը (Օրվա բերած ցնորքին, թե՛ երկունքին հավատամ), ճարտասանական բացականչությունը (Օ՛, շնորհ արա, բաղձանքի ոգի, տա՛ր ինձանից երգ, հաղորդությունն տուր այսօրվա համար), ինչպես և ճարտասանական դիմումը (Բառերը ընտրի՛ր, ոչ թե վերցրի՛ւ. վավաշոտ, լալկան բառերի խուրճը ո՛չ հուր կտա քեզ, ո՛չ կարմիր զգեստ): «Ընձաների թագաժառանգ» քնարական հերոսը՝ երգով չափվող ժամանակի մեջ իբրև բառին ծառայող տաղասաց, դիմելով այս դարձույթներին, խոսքն ուղղում է ներկա բացականչերին, բնությանը և նրա ուժերին: Ուշագրավ է, որ ճարտասանական դիմումի ոճական հնարանքը հաճախ դարձնում է իր քերթվածների սկիզբը.

Ո՛վ կենարար լույս՝ Բանաստեղծություն, //հազար ու հազար կաթսա-ներով լի //տոում ես իմ մեջ, որ դառնաս գինի՛ //հաշիշն արևի (2, էջ 10):

ԵՉՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Այսպիսով՝ տիեզերական աղոթքից հյուսված տաղ-հմայիլներ են Ավդալյանի քերթվածները, որոնց վերջնական նպատակն ընթերցողին թովելն է բառերի մոգության հրաշքով. նրա ստեղծած գեղարվեստական աշխարհն սկսվում է ներաշխարհի մեղեդային գույներից և գունային մեղեդիներից՝ ձգվելով անեզրություն: Հեղինակի բացառիկ լեզվամտածողությամբ է թելադրված նաև դասական հայերենի հուռթի շտեմարաններից օգտվելու անհրաժեշտությունը (Ու երանելի աղեղը պրկյալ, տե՛ս, բաց է թողնում պահի հետևից..., Ու կարմիր դուռը նահանջեց մտք..., ընծայված էր կարմիրը ձեռամբ): Համարձակորեն քամում է լեզվի գանձարանը՝ նորովի հաստատելով շարական երգի և հոգևոր ճառերի, միջնադարյան տաղերգուների բանավեստին բնորոշ լեզվական թովչանքը:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. Ավդալյան Ա. Արծաթե օր: Երևան: «Սովետական գրող» հրատ.: 1984: 106 էջ:
2. Ավդալյան Ա. Երկրատես: Երևան: «Սովետական գրող» հրատ.: 1988: 298 էջ:
3. Ավդալյան Ա. Կյանքից դեպի կյանք: Երևան: «Նաիրի» հրատ.: 1997: 224 էջ:
4. Եզեկյան Լ. Ոճագիտություն: Երևան: 2003: 375 էջ:
5. Թրակլ Գ. Բանաստեղծություններ /թարգմ. Հ. Մովսեսի/, Երևան: 2007, 320 էջ:
6. Հարությունյան Հ. Գրողի լեզվի և ոճի հարցեր: Երևան: «Սովետական գրող» հրատ.: 1979: 298 էջ:
7. Պողոսյան Պ. Խոսքի մշակույթի և ոճաբանության հիմունքները: Երևան: Երևանի համալս. հրատ.: 1991: 396 էջ:

References

1. Avdalyan A. , Silver Day. [Artsat'e or]. Yerevan. "Soviet writer" publish. 1984. 106. (in Armenian)
2. Avdalyan A. , Geographer, [Yerkrates]. Yerevan. "Soviet writer" publish. 1988. 298. (in Armenian)
3. Avdalyan A, From Life to Life, [Kyankits depi kyank], Yerevan. "Nairi" publish. 1997. 224 (in Armenian)
4. Yezekyan L. Style. [Vochagitutyun]. Yerevan. Yerevan University Publis. 2003. 375 pages. (in Armenian)
5. Trackle G. Poems [Banasteghtsutyunner] / translated by H. Movses/, Yerevan. 2007, 320 pages. (in Armenian)
6. Harutyunyan H. Questions of the writer's language and style. [Groghi lezvi yev vochi hartser]. Yerevan. "Soviet writer" publis. 1979. 298 pages. (in Armenian)
7. Poghosyan P. Basics of speech culture and stylistics. [Khoski mshakuyti yev vochabanutyun himunknery]. Yerevan. Yerevan University. press: 1991. 396 pages. (in Armenian)

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Ռոզա Պողոսի Հովհաննիսյան, գիտաշխատող
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Հայաստանի Հանրապետություն
E-mail: vard-rosa@mail.ru, **orcid:** 0009-0009-7553-7797

Information about the author

Roza Hovhannisyan Poghos
Researcher of the Scientific Research Center of the NAS RA
Republic of Armenia
E-mail address` vard-rosa@mail.ru, **orcid:** 0009-0009-7553-7797

Информация об авторе

Роза Погосовна Оганнисян, научный сотрудник
Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Республика Армения
E -mail адрес, vard-rosa@mail.ru, **orcid:** 0009-0009-7553-7797

**ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԱՐԳԵԼԱՆՈՑ-ՍՐԲԱՎԱՅՐԵՐ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԼԵՌՆԱՇԽԱՐՀՈՒՄ**

Լուսինե Պետրոսյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Ամփոփում

Նախաբան. Աքադի թագավոր Նարամ-Սուենը (մ. թ. ա. 2236-2220թթ.) թողել է մի կարճ արձանագրություն դեպի հյուսիսային Տիբար լեռ ձեռնարկած արշավանքի մասին, որտեղ նա մի վայրի ցուլ էր տապալել և նվիրել էնիլ աստծուն՝ իր հորը: *Մեթոդներ և նյութեր.* Աշխատանքում կիրառվել է հետազոտման պատմահամեմատական և պատմահամակարգային մեթոդը, օգտագործվել են հունահռոմեական և հայ պատմիչների երկերում առկա նյութերը, «Աշխարհացոյց»-ը, «Գահնամակ»-ը, «Ձորանամակ»-ը, պատմաբանների աշխատություններ: *Վերլուծություն.* Հոդվածում տեղորոշել ենք Տիբար լեռան գտնվելու վայրը՝ քննության առնելով «Գահնամակ»-ում և «Ձորանամակ»-ում հիշատակված նախարարական տների տիրույթների տեղադրության հարցերը և դրանց առնչությունները սրբավայր-որսատեղիներին: *Արդյունքներ.* ա/ Աքադի Նարամ-Սուեն թագավորի հիշատակած Տիբար լեռը գտնվել է Մեծ Հայքի Կորճայք նահանգի Որսիրանք գավառում: Այն սրբազան լեռ էր և ծառայում էր որպես որսատեղի: Այստեղ էր Նարամ-Սուենը ապօրինի որսի ժամանակ սպանել Արևի Աստծուն նվիրված սուրբ ցուլին: բ/ Որսիրանք գավառը եղել է համանուն տոհմի տիրույթը: Արտոնյալ որսի համար լիազորված էր միայն այս տոհմը, որի կալվածքը, ինչպես պարզվեց, գտնվել էր Նարամ-Սուենի արշավուղու վերջնամասում: Նախարարական մյուս տոհմերի տարածքները գտնվում էին Նարամ-Սուենի երթուղուց հեռու:

Բանալի բառեր՝ *Տիբար, լեռ, ցուլ, սրբավայր, արգելանոց, որսադեղի, նախարարություն, Որսիրանք, Աղբակ, «Գահնամակ», «Ձորանամակ»*

ANCIENT SANCTUARIES-RESERVES IN THE ARMENIAN HIGHLAND

Lusine Petrosyan

Shirak Center for Armenological Studies of the NAS RA
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The King of Akkad Naram-Suen (in 2236-2220 BC) left a brief record of an expedition to the northern mountain Tibar, where he cut down a wild bull and dedicated it to the god Enlil-his father. **Methods and materials:** the paper uses a historical-comparative and historical-systematic method of research, using materials available in the works of Greco-Roman and Armenian authors, “Ashkharatsoits” (atlas of the Armenia), The local table of Armenian feudal lords (“Gahnamak”, “Zoranamak”) and the works of historiographers. **Analysis:** In the article, we have localized the Mount Tibar, taking into account the location of the possessions of the feudal lords families mentioned in “Gahnamak” and “Zoranamak”, and their connection with the reserved hunting grounds. **Results:** a) Mount Tibar, mentioned by the Akkadian King Naram-Suen, was located on the territory of Historical Armenia in the province of Korchaik. It was a sacred mountain in the gavar of Vorsirank (in the province of Korchaik) and served as a hunting ground in the mountains. Here the King of Akkad Naram-Suen (during an illegal hunt) killed a sacred bull dedicated to the God of the Sun; b) the uezd of Vorsirank was the ownership of the eponymous Nakharar family. Only this family was authorized for privileged hunting, whose ownerships turned out to be on the way of Naram-Suen. The ownerships of other privileged Nakharar families were located far from Naram-Suen campaign route.

Keywords: *Tibar, mountain, bull, sanctuary, reserve, hunting grounds, Nakharar families, Vorsirank, Albak, «Gahnamak», «Zoranamak»*

ДРЕВНЕЙШИЕ ЗАПОВЕДНИКИ-СВЯТИЛИЩА НА АРМЯНСКОМ НАГОРЬЕ

Лусине Петросян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА
Республика Армения

Аннотация

Введение: Аккадский царь Нарам-Суэн (2236-2220 гг. до н.э.) оставил краткую запись об экспедиции к северной горе Тибар, где он повалил дикого быка и посвятил его богу Энлилю, своему отцу. **Методы и материалы:** В работе использован историко-сравнительный и историко-систематический метод исследования, использованы материалы, имеющиеся в трудах греко-римских и армянских авторов (атлас Армении «Ашхарацойц», таблицы армянских нахараров «Гахнамак», «Зоранамак» и труды историографов. **Анализ:** В статье мы локализовали местонахождение горы Тибар с учетом вопросов расположения владений нахарарских домов, упомянутых в «Гахнамаке» и «Зоранамак», и их связи с заповедно-охотничьими угодьями. **Результаты:** а/Гора Тибар, о которой упоминает аккадский царь Нарам-Суэн, находилась на территории исторической Армении в провинции Корчайк. Это была священная гора в уезде Ворсиранк (в провинции Корчайк) и служила как охотничьи угодья в горах. Именно здесь царь Аккада Нарам-Суэн во время незаконной охоты убил посвященному Богу Солнца священного быка. б/Уезд Ворсиранк был владением одноименного нахарарского рода. Только этот род был уполномоченным для привилегированной охоты, владения которого оказались на пути Нарам-Суэна. Владения других привилегированных нахарарских родов располагались далеко от пути похода Нарам-Суэна.

Ключевые слова: *Тибар, гора, бык, святилище, заповедник, охотничьи угодья, нахарарство, Ворсиранк, Албак, Гахнамак, Зоранамак*

ՆԱԽԱԲԱՆ. Աքադի թագավոր Նարամ-Սուենը (մ. թ. ա. 2236-2220 թթ.) դեպի հյուսիսային Տիբար լեռ ձեռնարկած արշավանքի մասին թողել է մի կարճ արձանագրություն, որի հին բաբելոնյան երկու կրկնօրինակները հայտնաբերվել են Նիպպուր քաղաքի պեղումների ժամանակ [12, էջ 158]: Դրանց ճշգրտված անգլերեն թարգմանությունից հայերեն է թարգմանել Ա. Մովսիսյանը: Արձանագրությունում ասված է. «[Նարամ]-Սուենը՝ [արք]ան (աշխարհի) չորս [կողմեր]ի, երբ նա հաղթեց Խարշամաթ երկրին և Տիբա[ր] լեռան վրա անձամբ վայրի ցուլ տապալեց, նա իր պատկերը քանդակեց և նվիրեց Էնլիլ աստծուն՝ իր հորը: Ով որ ջնջի այս արձանագրությունը, թող Էնլիլ և Շամաշ աստվածները պատառոտեն նրա հիմքերը և ոչնչացնեն նրա սերունդը» [12, 158-159]:

Ասորեստանի Սալմանասար 1-ին թագավորը (մ. թ. ա. 1274-1245 թթ.) իր գահակալման հենց առաջին տարում արշավել էր Հայկական Տավրոսի արևելյան մասի ցեղերի դեմ: Նա արձանագրել է. «Ուրուատրիները ըմբոստացան իմ դեմ: Ձեռք կարկառեցի Աշշուրին և մեծ աստվածներին՝ իմ տերերին: Իմ զորքի հավաքը կազմակերպեցի (և) նրանց ամուր լեռնաշղթաները ես բարձրացա: Խիմմե, Ուատկուն, Մաշգուն (Բարգուն), Սալուա, Խալիլա, Լուխա, *Նիլիպասիորի* և Զինգուն՝ նրանց ութ երկրներին և նրանց աշխարհագրորդներին ես հաղթեցի: Նրանց 51 քաղաքները քանդեցի, այրեցի. նրանց ռազմավարը, նրանց ունեցվածքը հափշտակեցի. բոլոր ուրուատրիներին երեք օրում խնարհեցրի իմ տիրոջ՝ Աշշուրի ոտքերի առաջ» [23, արձ. N 2; 9, էջ 14]: Լեռնցի ուրուատրիների ութ երկրներից նախավերջինը՝ Nilipahri-ն, տեղադրվում է այն նույն տարածքում, որտեղ Մեծ Հայքի Որսիրանք գավառն էր [6, քարտեզ] և, մեր կարծիքով, Նարամ-Սուենի հիշատակած *Տիբար* լեռը:

1. Տիբարը որպես սրբազան լեռ և արգելոց-որսատեղի

Ինչպես տեսանք, արձանագրության մեջ Հայկական Տավրոս արշաված Միջագետքի բռնակալ թագավորն առավել կարևոր է համարել ոչ թե Խարշամաթ (արտասանությունը վերջնականապես ճշտված չէ) երկրի գրավումը, այլ նրա՝ Տիբար լեռան վրա ցուլ սպանելը: Իսկ ինչու՞ էր ցուլ սպանելն այդքան կարևորվել թագավորի կողմից: Մեր կարծիքով պատճառը հետևյալում է: Տիբար լեռան ցուլերը համար-

վել են աստվածներին ձոնված, հետևաբար, աչքի էին ընկնելու իրենց խոշորությամբ և կատաղի բնույթով: Պլուտարքոսի վկայությամբ, աստվածներին ձոնված երինջներ և ցուլեր կային Եկեղյաց գավառում, որտեղ՝ Երիզա քաղաքում, գտնվում էր Անահիտ/Արտեմիս դիցուհու տաճարը: Հռոմեամետ պատմիչի ասելով մ. թ. ա. 69 թ. հռոմեական զորավար Լուկուլլոսի՝ Մեծ Հայք ներխուժելիս Եփրատ «գետն անցնելու ժամանակ նրան երևաց կարևոր մի նախանշան: Այստեղ արածում էին սրբազան երինջները պարսկական Արտեմիսի, որին բարբարոսները (իմն հայերը – Լ. Պ.), որ ապրում էին Եփրատի մյուս ափին, ավելի էին պաշտում, քան մյուս աստվածներին: Նրանք այս երինջներից օգտվում էին միմիայն զոհաբերությունների համար... Բարեհաջող գետանցի համար Լուկուլլոսը *զոհաբերեց նաև Եփրատին մի ցուլ*» [10, էջ 96; 26, XXIV, 2-8]: Որ Նարամ-Սուենի սպանած Տիբար լեռան ցուլը ևս սրբազան է համարվել և, հավանաբար, ձոնված է եղել Արևի աստծուն, կարելի է կռահել նրանից, որ արձանագրության վերջում նա հիշատակում է իր պաշտած Էնլիլ և Շամաշ աստվածներին, որոնցից առաջինին «նա՛» որպես որդին հորը, իր պատկերը քանդակեց և նվիրեց», իսկ երկրորդին, բնականաբար, հաճոյացել էր՝ որպես Շամաշ արևաստծու հետ նույնական համարված թագավոր, վայրի ցուլ զոհաբերելով [13, էջ 158-159; 25, էջ 154-157; 11, էջ 308]:

Փաստորեն Նարամ-Սուենը սրբապղծություն էր կատարել սրբազան ցուլ սպանելով: Դրանք տեղական Արևի աստծուն զոհաբերելու համար նախատեսված ցուլեր են եղել: Այլ բան չէր էլ կարելի սպասել Շումեր-Աքադի պաշտամունքի կենտրոն Նիպպուր քաղաքն ավերած և իրեն աստված հռչակած (ձևականորեն դա եղել է Աքադի բնակիչների որոշումը) անձից: Ըստ այսմ, պատահական չէ, որ Աքադական աշխարհակալության ներսում սրբապիղծ բռնակալ արքայի դեմ սկսված ապստամբության գլուխ կանգնած էր հին քրմությունը [24, էջ 78-79], իսկ նրա դեմ հարևանների ստեղծած հարձակողական դաշինքը գլխավորում էին Հայկական լեռնաշխարհի հարավի բնակիչ լեռնցի կուտիները [13, էջ 81-83; 9, էջ 15]: Վերջիններիս դեմ ելած Նարամ-Սուենի բանակը պարտություն կրեց, բռնակալ և սրբապիղծ արքան սպանվեց, իսկ նրա տերությունը հետզհետե նվաճվեց լեռնականնե-

րի կողմից: Ճակատամարտում Նարամ-Սուենի սպանվելու փաստը կարող է իր որոշակի հետքը թողած լինել հայոց ավանդագրույցներում Հայկի կողմից «զաստուածակարծեալ հսկայ» [4, էջ 5] Բելի սպանության դրվագի վրա: [12, գիրք Ա, գլ. Ժա]

Տիրար լեռան վրա սրբազան ցուլ սպանած Նարամ-Սուենը հավանաբար ավերել էր նաև որսատեղը: Այդ սրբապղծությունը անմոռանալի հիշատակ էր թողել «Սասնա ծռեր» դյուցազնավեպում, որի մի շարք պատումներում Մեծ Մհերի Ծովասարի (Սև սարի) որսատեղին ավերողի դերում հանդես է գալիս հարավցի բռնակալ Բաղդադի խալիֆի հետնորդ Մսրամելիքը: Այդպիսի պատումներից մեկում պառավի արտում լոր որսացող պատանի Դավթին նա ասում է.

«Քու խոր չունի ավղուշի տեղ,

Որ պառավի կուրկի մեջ ավղուշ կ'ենիս:

Ասաց. - Պանոսավ, իմ խոր ավղուշի տեղ վար տեղն ի:

Ասաց. - Քու խոր ավղուշի տեղ Ծովասարն ի.

Վոր քո խեր մեռիր ի, Մսրա Մելիք հետ ի կտրի»:

[17, էջ 845; 16, էջեր 180-181, 343, 402, 562-564, 621, 797, 999, 1046]

Հին աշխարհի սրբազան արգելանոցները միևնույն ժամանակ աստվածների որսորդությունն ընդօրինակող միապետ-արքաների որսորդության և զվարճանքի վայրեր էին: [15, էջ 90-94] Հայոց Երվանդ Վերջին արքայի (մ. թ. ա. IV դ. վերջին տասնամյակներ) համար մեր Պատմահայրը գրում է. «Տնկէ և մայրի մեծ ի հիւսիսոյ կողմանէ գետոյն (Երասխայ), և որմովք ամրացուցանէ, արգելով ի ներքս այժմունս երագունս, և զեղանց և զեղջերուաց ազգ, և ցիռս և վարագս. որք ի բազմութիւն աճեցեալ լցին զանտառն, որովք ուրախանայր թագաւորն յաւուրս որսոց: Եւ անուանէ զանտառն՝ Ծննդոց»: [12, Բ, խա]

2. Որսիրանք գավառը և համանուն նախարարությունը

Նարամ-Սուենը Տիրար լեռ, ըստ երևույթին, հասել էր Տիգրիսի վտակ Մեծ Զաբ գետի հոսանքն ի վեր հյուսիս արշավելով: Այս լեռն իր սրբազան ցուլերով և արգելանոցով գտնվելու էր հետագա Մեծ Հայքի Կորճայք նահանգում՝ ամենահարավայինը նրա 15 նահանգներից: Իսկ թե Կորճայքի որ գավառում էին գտնվելու դրանք, ցույց է տալիս նրա գավառներից մեկի *Որսիրանք* անունը [5, էջ 108, 117], ո-

րի *-անք* բաղադրիչը տեղանվանակերտ-ցեղանվանակերտ է՝ ծագած, ըստ երևույթին, այդտեղ իշխած նախարարական տոհմի անունից: Հայոց «Գահնամակին» այս տոհմանունը կրած նախարարություն հայտնի չէ, թեև գավառի դիրքը հստակ է՝ Կորճայքի Ճահուկ գավառի (արևմուտքից) և Պարսկահայքի (արևելքից) միջև: Ս. Երեմյանը դա տեղորոշում է ոչ վաղ անցյալի Գավառ նահիեի տարածքում՝ Գավառ-սու կամ Նեհիլ-չայ գետի հովտում [5, էջ 75; 6], ընդգրկած նաև Կոհ-ի-Նիհորական կոչված լեռնաշղթայի հարավարևմտյան լանջերը: «Աշխարհացոյց»-ում Պարսկահայք նահանգում հիշատակվող ցիռերը տարածված են եղել նաև այստեղ՝ «Կոհ-ի-Նիհորական լեռների արևմտյան փեշերի լերկ ապառաժների վրա»: [5, էջ 99] Ըստ երևույթին, այս տարածքը ևս մասն է կազմել Տիրար սրբազան լեռան (Կոհ-ի-Նիհորական լեռնաշղթայի մի հատվածի) արգելոց-սրբավայրի:

Որսիրանք գավառին հյուսիսից հարում էր նույն Կորճայք նահանգի Աղբակ Փոքր կոչված գավառը, որը հարևանն էր Աղբակ Մեծ կոչված Վասպուրականի գավառի: [5, էջ 33] Վերջինի առթիվ Ս. Երեմյանը գրում է. «Գրավում էր Մեծ Զավ գետի վերին հոսանքը, որը կոչվում էր Աղբակ գետ, այժմ՝ Ալբակ-սու. գավառիս կենտրոնն էր Հաղամակերտ ավանը (այժմ՝ Բաշ-կալե): Նրանից ոչ հեռու գտնվում էր Սուրբ Խաչ կամ Բարդուղիմեոս վանքը»: [5, էջ 33] Այս հանրահռչակ վանքի առկայությունն արդեն խոսում է տարածքի սրբազան համարվելու մասին նաև հեթանոսական դարերում (հմմտ. Տարոնի Սուրբ Կարապետի վանքը՝ որպես համահայկական ուխտատեղի): Աղբակ գետի վերնագավառի՝ երբեմնի ուխտատեղի սրբավայր լինելու մասին է խոսում Գ. Սրվանձտյանցի հետևյալ վկայությունը. «Պարսկահայոց սահմանագլուխը՝ Վասպուրականի գավառը Բաշգալեին մերձ է Ս. Բարդուղիմեոսի վանքը. հոն մշտապես կը գտնվի զույգ մը ճերմակ գոմեշ՝ արու և էգ. որքան ծնին, որքան մեռանին, միշտ երկու հատ կմնան, երբ մեկը քանի մը տարի տենդով տանջվի, այն գոմեշներեն մազ մը բերեն իրեն, վրան պահելու լինի, մեկեն կ'առողջանա» [18, էջ 159]: Որ սպիտակ եղջերավոր կենդանիների պաշտամունքը, իրոք, հեթանոսական արմատներ ունի, պարզ և որոշակի վկայում է Ագաթանգեղոսը: Սասանյանների դեմ տարած հաղթանակի առթիվ Հայոց Խոսրով Մեծ թագավորը «Սպիտակ ցուլք և

սպիտակ նոխազօք, սպիտակ ձիովք և սպիտակ ջորովք, ոսկեղէն և արծաթեղէն զարդուք... զիր ազգին Արշակունեաց զհայրենեացն պաշտամանց տեղիսն մեծարէր»: [1, Ա. 22]

Ինչպէս նշվեց, Հայոց «Գահնամակին» *Որսիրանք* անունով նախարարական տոհմ հայտնի չէ, թեպետև «Ձորանամակից» և «Գահնամակից» գիտենք, որ հին Հայաստանում գոյություն են ունեցել երեւելի որսին և որսորդությանն առնչվող հետևյալ չորս տոհմերը. Վարաժնունին (իր Վարաժնունեան ճյուղի հետ միասին), Սպանդունին, Սլկունին և Նախճերին: [12, Ա, Ժբ, Բ, է, Բ, ը, Բ, Ժա; 21, էջ 246, 256, 261-264] Որսիրանք տոհմը բավականին հայտնի էր լինելու, որովհետև մի ամբողջ գավառ եղել է նրա տիրույթը և կրել նրա անունը: Նշանակում է նա «Գահնամակում» և «Ձորանամակում» անտեսված լինել չէր կարող և, ըստ երևույթին, հանդես է եկել այդ չորս տոհմերից մեկի անուն-անվանումով: Դրանցից Վարաժնունին և Վարաժնունեանը «Ձորանամակում» հանդես են գալիս «Արևմտյան դռան» բանակային ստորաբաժանման նախարարությունների շարքում (համապատասխանաբար զբաղեցնելով 16-րդ և 19-րդ տեղերը): [21, էջ 251] Նշանակում է դրանց տիրույթները գտնվել են Մեծ Հայքի արևմուտքում՝ հեռու Որսիրանքից: Ուրեմն, վերջինիս տերերը դրանցից որևէ մեկի անվան տակ հանդես գալ չէին կարող: Նույնը վերաբերում է նաև Սպանդունի նախարարությանը՝ հիշատակված նույն «Արևմտյան դռան» տակ՝ 20-րդ տեղում Վարաժնունի և Ռոփսեան նախարարական տոհմերի հարևանությամբ: [21, էջ 251]

Ճիշտ է, Վարաժնունի/Վարաժնունեան նախարարությունը ևս հիշատակված չէ «Գահնամակում» և «Ձորանամակում», բայց միևնույն տոհմի ավագ (Վարաժնունին) և կրտսեր (Վարաժնունեանը) ճյուղերը միասնաբար են դիտված և միասնական *Որսապետն արքունի* գործակալական անվանումով՝ 61-րդ տեղով են հանդես գալիս «Գահնամակում»: [21, էջ 262, 264; 14, էջ 61] Որ այս անվանումով է հայտնի եղել Վարաժնունի տոհմը, ուղղակի վկայություններ կան Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունում»: Պատմահայրը գրում է. 1. «Ի սորա (Գեղամայ) ծննդոց... ոմն Վարաժ անուն պատանի լեալ, աջող յորս եղջերուց և այծեմանց և վարազոց, դիպածգութեամբ նետից կորովի. զսա ի վերայ որսոց արքունակաց կարգէ (Արտաշես

արքան), և շէսս պարգևէ նմա առ եզերք գետոյն, որ անուանեալ կոչի Հրազդան: Եւ ի սմանէ ասէն գտունն *Վարաժնունի*»: [12, Ա, Ժբ:] 2. Վաղաշակը «զդատ ի զաւակէ Գառնկայ, որ ի Գեղամայ, ի վերայ որսոց արքունակաց կարգէ: Որոյ որդի եղեալ Վարժ յանուն նորա անուանի ազգն. բայց այս զկնի, յաւուրս Արտաշիսի»: 3. Արտաշես արքան «զնա իշխան արքունակացն արարեալ որսոց, և զշէսս պարգևեալ նմա զՀրազդան գետով՝ յանուն նորա կոչի ազգն *Վարաժնունի*»: [12, Բ, է, Բ, Ժա] Ուրեմն, կասկած չկա, որ «Գահնամակի» Որսապետն արքունի կոչված անվանումը վերաբերում է Վարաժնունի նախարարությանը: Այսպիսով, Վարաժնունի նախարարները թե՛ իրենց տիրույթի աշխարհագրական դիրքով, թե՛ արքունի որսապետեր լինելու հանգամանքով Որսիրանք գավառին չեն առնչվում: Ասվածը վերաբերում է ինչպէս նախարարության ավագ՝ Վարաժնունի, այնպէս էլ կրտսեր՝ Վարաժնունեան ճյուղերին:

Տիրար լեռնանվան հետ ակնհայտ հնչյունական նմանություն ունի հետագա Մեծ Հայքի արևմտյան մասում տեղորոշվող խեթական արձանագրություններից *Terurziia*, իսկ ասորեստանյան արձանագրություններից *Tiburzia/Teburzi* ձևերով հայտնի երկրանունը, բայց սա էլ Տիրար լեռնանվան հետ ուղղակի կապի մեջ լինել չի կարող իր աշխարհագրական դիրքի պատճառով. գտնվում էր Արևմտյան Տիգրիսի վերնագավառում: [20, էջ 97-98; 22, էջ 24, 33] Այդուհանդերձ, իր անվամբ նա կարծես հուշում է, որ այստեղ ևս արգելանց-որսատեղի է գոյություն ունեցել, որը, մեր կարծիքով, առնչվել է Սպանդունի նախարարությանը: Մովսես Խորենացին սրա վերաբերյալ գրում է. «Ասեմ և *զՍպանդունիսոյ ի վերայ զենարանաց*, և զՀանունիսոյ՝ բազէակիրս և բազէակալս, յաղագս ի մայրիս բնակելոյ»: [12, Բ, է] Իսկ վերևում տեսանք, որ «Գահնամակում» 51-րդ տեղն զբաղեցրած Սպանդունիները «Ձորանամակում» հիշատակված են «Արևմտյան դուռ» բանակային ստորաբաժանման նախարարությունների շարքում, Վարաժնունի նախարարության հարևանությամբ: Սպանդունի նախարարական տոհմանվան հիմքում հայերեն *սպանդ* «զոհ, մատաղ, զոհելը» բառն է (որից՝ *սպանդարան* «զոհարան» և *սպանդանոց* «միս մորթելու տեղ»)՝ արմատակիցը *սպանանել* «սպանել» բառի: [3, էջ 259-260] Այս ամենը խոսում է Սպանդունի տոհմանվան ծիսա-

կան զոհաբերությանը, իսկ տոհմի՝ դա իրականացնող քրմի գործառույթներով օժտված լինելու մասին: Ուրեմն, Որսիրանք գավառը քրմական գործառույթներով օժտված և Մեծ Հայքի արևմուտքում տիրույթ ունեցած Սպանդունի նախարարական տոհմին ևս պատկանած լինել չէր կարող:

Մեծ Հայքի հարավում գտնված Որսիրանք գավառը Սլկունի նախարարական տոհմին ևս պատկանած լինել չէր կարող: Այս տոհմի տիրույթը ևս հեռու էր Որսիրանքից, գտնվում էր Տարոնում: Տոհմը հիշատակված է «Գահնամակի» 48-րդ տեղում, իսկ «Ջորանամակում»՝ «Արևմտյան դռան» նախարարությունների շարքում: [21, էջ 250-251] Այս տոհմի նախնու և տոհմանվան վերաբերյալ մեր Պատմահայրը գրում է. «Այլ մոռացաք և դժնեայ Սլաքն անուանեալ այր..., բայց էր այր քաջ: Ջսա կարգէ (Վաղարշակ արքա) սակաւ արամբք պահել զլեւառնն և որսալ զքոշսն, որք անուանեցան Սլկունիք»: [12, Բ, ը] Հիշատակված լեռը Տարոնի հարավում գտնվող Սիմ լեռն է՝ Սասնա լեռները, որոնք երբեմն ուղղակի *Լեռ* էին կոչվում, [7, էջ 192] ի հակադրություն Տարոնի, որն ուղղակի *Դաշտ* էր կոչվում: [8, էջ 30]

Երեւների որսի և որսորդության հետ ուղղակի կապի մեջ եղած վերոհիշյալ չորս նախարարություններից մնում է Նախճերին, որը «Գահնամակում» 59-րդ [21, էջ 250; 14, էջ 61] տեղում է, և որը կարող էր լինել Որսիրանք գավառի ժառանգական տերը: «Ջորանամակում» նրա անունը բացակայում է, ըստ երևույթին, այն պատճառով, որ հռոմեա-պարսկական 363թ. պայմանագրով այն անցել էր Սասանյան Պարսկաստանին [19, Դ, ծ] և միացվել էր նրա Հեդայաբ (նախկին՝ Ադիաբենե) նահանգին: [5, էջ 72] Նրա իշխող տոհմի Որսիրանք անունը ևս կարող էր այդ ժամանակ փոխարինված լինել *Նախճերի* անվամբ՝ ծագած, ըստ երևույթին, պարսկերեն (միջին պարս. /պահլավ.) *նախջիր/նախջիր* «որս, որսի կենդանի, երե, այծյամ» բառից. հմմտ. նաև պարսկերենից փոխառյալ հայերեն *նախճիր* «մեծ կոտորած (որսի կամ պատերազմի մեջ՝ գազանների, անասունների կամ մարդոց)» բառը: [2, էջ 422]

ԵՃՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Աքադի Նարամ-Սուեն թագավորի հիշատակած Տիբար լեռը, որտեղ նա ցույ էր սպանել, մեր կարծիքով, գտնվել

է Վանա լճից հարավարևելք՝ Մեծ Հայքի Կորճայք նահանգի Որսիրանք գավառում: Սա գտնվում էր Տիգրիսի վտակ Մեծ Ջաբ գետի հոսանքն ի վեր Հայկական լեռնաշխարհի բերող Նարամ-Սուենի արշավուղու վերջնամասում: Ըստ այսմ, Տիբար լեռն իր արգելանցորսատեղիով չէր կարող գտնվել Վանա կամ Սևանա լճերից արևմուտք, որտեղ էին Մեծ Հայքում արտոնված որսին և որսորդությանն առնչված հայտնի նախարարական տոհմերի Վարաժնունի/Վարաժնունյանների, Սպանդունիների և Սլկունիների տիրույթները: Մնում է այդպիսի նախարարական տոհմերից մեկը՝ «Գահնամակում» 59-րդ տեղն զբաղեցրած Նախճերին, որի հին՝ *Որսիրանք* տոհմանունն էր ակնհայտորեն կրում *Որսիրանք* գավառը: «Ջորանամակում» այս տոհմանվան բացակայությունը բացատրվում է նրանով, որ մ. թ. 363թ. հռոմեա-պարսկական պայմանագրով Որսիրանքը անջատվել էր Մեծ Հայքից և միացվել պարսկական Հեդայաբ (Ադիաբենե) նահանգին: Դրա հետ միասին փոխված էր լինելու նրա տեր նախարարության անվանումը. *Նախճերի* տոհմանվան հիմքում միջին պարսկերեն *նախջիր/նախջիր* «որս, որսի կենդանի, երե, այծյամ» բառն է: Որսիրանքի տերերը այս տոհմանվամբ են գրանցված «Գահնամակում»:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Յ Ո Ւ Ն

1. Ազաթանգեղայ պատմութիւն Հայոց: Քննական բնագիրը Գ. Տեր-Մկրտչյանի և Կանայանցի: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1983: 552 էջ:
2. Աճառյան Հ. Հայերեն արմատական բառարան: Հ. III: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1977: 635 էջ:
3. Աճառյան Հ. Հայերեն արմատական բառարան: Հ. IV: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1979: 675 էջ:
4. Անանուն (Սերբոսի եպիսկոպոսի Պատմութիւն: Բաղդատութեամբ ձեռագրաց, հանդերձ առաջաբանի եւ ծանօթագրութեամբք ի ձեռն Ստ. Մալխասեանց): Երևան: 1939: «Արմֆան»: 217 էջ:
5. Երեմյան Ս. Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյց»-ի: Երևան: ՀՍՄԿ ԳԱ հրատ. 1963: 155 էջ:
6. Երեմյան Ս. «Ուրարտու պետությունը. 860-59 թթ. մ. թ. ա. » քարտեզ: Երևան: 1980:

7. Թովմա Արծրունի և Անանուն: Պատմութիւն տանն Արծրունեաց: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1985: 558 էջ:

8. Հակոբյան Թ. , Մելիք-Բախշյան Ստ. , Բարսեղյան Հ. Հայաստանի և հարակից շրջանների բառարան: Հ. II: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1988: 991 էջ:

9. Հայ ժողովրդի պատմության քրեստոմատիա. հնագույն ժամանակներից մինչև IX դ. կեսերը: Հ. I: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1981: 943 էջ:

10. Մանանդյան Հ. Տիգրան Երկրորդը և Հռոմը: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1940: 259 էջ:

11. Մելիք-Օհանջանյան Կ. Միթրա-Միհրի արքայականներն ու գործակալները: «Գրական-բանասիրական հետախուզումներ»: Գիրք առաջին: Երևան: ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ. 1946: 269-327 էջեր:

12. Մովսիսի Խորենացու պատմութիւն Հայոց: Քննական բնագիրը Մ. Արեղյանի և Ս. Հարությունյանի: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1981: 590 էջ:

13. Մովսիսյան Ա. Հայաստանը Քրիստոսից առաջ երրորդ հազարամյակում (ըստ գրավոր աղբյուրների): Երևան: ԵՊՀ հրատ. 2005: 176 էջ:

14. Յակոբեան Ա. «Գահնամակ ազատաց եւ տանուտէրանց Հայոց». հետազոտութիւն և բնագիր: «Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ ու ժողովուրդներ»: XXVIII: Երևան: ՀՀ ԳԱԱ հրատ. 2011: 27-66 էջեր:

15. Պետրոսյան Լ. Այգի-պարտեզներ և սրբավայր-արգելանոցներ հին Արևելքում և Հայաստանում: ՀՀ ՀԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»: XXI: Գյումրի: 2018: 84-95 էջեր:

16. Սասնա ծռեր. ժողովրդական վեպ: Ընդհանուր խմբագրությամբ Մանուկ Աբեղյանի: Աշխատակցությամբ Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի: Հ. Ա: Յերեվան: «Արմֆան»: 1936: 1128 էջ:

17. Սասնա ծռեր. ժողովրդական վեպ: Հ. Բ: Մասն երկրորդ: Յերեվան: Պետհրատ. 1951: 1004 էջ:

18. Սրվանձտյանց Գ. Երկեր: Հ I: Երևան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1978: 410 էջ:

19. Փառատոսի Բիզանդացու պատմութիւն Հայոց: Բնագիրը Ք. Պատկանյանի: Երևան: ԵՊՀ հրատ. 1987: 456 էջ:

20. Քոսյան Ա. Հայկական լեռնաշխարհի տեղանունները (ըստ խեթական սեպագիր աղբյուրների): Երևան: ՀՀ ԳԱԱ հրատ. 2004: 167 էջ:

21. Адонц Н. Армения в эпоху Юстиниана. Издание второе. Ереван. Изд. Ереванского университета. 1971. 526 стр.

22. Арутюнян Н., Биайнили (Урарту). Военно-политическая история и вопросы топонимики. Ереван. Изд. АН АрмССР. 1970. 472 стр.

23. Дьяконов И. М. Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту. «Вестник древней истории». 1951. № 2. стр. 255-356.

24. Дьяконов И. М., Ранние деспотии в Месопотамии. «История древнего мира. Ранняя древность». I. Москва. Глав. Ред. Восточной литературы. 1989. Стр. 73-85.

25. Топоров В. Н. Митра. «Мифы народов мира. Энциклопедия». Т. II. Москва. Изд. Советская энциклопедия. 1988. Стр. 154-157.

Plutarche.Lucullus.<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0046%3Achapter%3D24>

References

1. History of Armenia by Agatangeghos [*Agat'angeghay patmut'iwn Hayots'*]. Yerevan. Pub. Yerevan State University, 1983. 552 p. (in Armenian)

2. Acharyan H. Root dictionary of Armenian language [*Hayeren ar-matakan barraran*]. Yerevan. YSU pub. Vol. III. 1977. 635 p. (in Armenian).

3. Acharyan H. Root dictionary of Armenian language [*Hayeren ar-matakan barraran*]. Yerevan. YSU pub. Vol. IV. 1979. 674 p. (in Armenian).

4. Ananun. History of pontiff Sebeos [*Sebeosi yepiskoposi Patmut'iwn*]. Yerevan. «Armfan».1939. 217 p. (in Armenian).

5. Yeremyan S. Atlas of the Armenia [*Hayastany yst «Ashkharhats'oyts'»-i*]. Yerevan. Academy of sciences SSR of Armenian. 1963. 155 p. (in Armenian)

6. Yeremyan S. State of Urartu. In 860-59 BC. Map. [*«Urartu petut'yuny. 860-59 t't'. m. t'. a. » k'artezy*], Yerevan. 1980. (in Armenian)

7. Tovma Artsruni and Ananun. History of the family Artsruni [*Patmut'iwn tann Artsruniats*]. Yerevan. YSU pub. 1985. 558 p. (in Armenian)

8. Hakobyan T. , Melik'-Bakhshyan St. , Barseghyan H. Dictionary of toponymy of Armenia and adjacent territories [*Hayastani yev harakits' shrjan-neri barraran*], vol. II. Yerevan. YSU pub. 1988. 991 p. (in Armenian)

9. The Reading book of History of the Armenian People [*Hay zhoghovrdi patmut'yan k'restomatia*]. Vol. I. Yerevan. YSU pub. 1981. 943 p. (in Armenian).

10. Manandyan H. , Tigran II and Rome [*Tigran yerkrordy yev Hrromy*], Yerevan. YSU pub. 1940. 259 p. (in Armenian)

11. Melik-Ohanjanyan K. , Satellites and henchmans of God Mitra-Mihr [*Mit'ra-Mihri arbanyaknery u gortsakalnery*]. «Literary and philological research». Vol. I. Yerevan. Academy of sciences SSR of Armenian.1976. 269-327 p. (in Armenian)

12. Movses Khorenatsi. The history of Armenia. [*Movsisi Khorenats'woy patmut'iwn Hayots'*], Yerevan. YSU pub. 1981. 590 p. (in Armenian)
13. Movsisyan A. , Armenian in III millennium BC [*Hayastany K'ristosits' arraj yerrord hazaramyakum*], Yerevan. YSU pub. 2005. 176 p. (in Armenian)
14. Yakobean A. , Local table of Armenian feudal lords. [*Gahnamak azatats' yev tanuterants' Hayots'*]. «Countries and peoples of the Near and Middle East. XXVIII. Yerevan. National academy of sciences of RA. 2011. 27-66 p. (in Armenian)
15. Petrosyan L. , Parks-gardens and sanctuaries-reserves in the ancient East and in Armenia. [*Aygi-partezner yev srbavayr-argelanots'ner hin Arev-elk'um yev Hayastanum*], «Scientific works» of the Shirak center for armenological studies of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Vol. XXI. Gyumri. 2018. 84-95 p. (in Armenian)
16. «Sasna Tsrer» (Daredevils of Sassoun). [*Sasna tsrrer*]. Vol. I, Yerevan. «Armfan». 1936. 1128 p. (in Armenian)
17. «Sasna Tsrer» (Daredevils of Sassoun) [*Sasna tsrrer*]. Vol. II. Part II. Yerevan. Gov. pub.1951. 1004 p. (in Armenian)
18. Srvandztyants G. Works. [*Yerker*], Vol. I. Yerevan. , Academy of sciences SSR of Armenian. 1978. 410 p. (in Armenian)
19. Pavstos Buzand. History of Armenia. [*P'awstosi Biwzandats'woy patmut'iwn Hayots'*]. Yerevan. YSU pub. 1987. 456 p. (in Armenian)
20. Qosyan A. , The toponyms of the Armenian Highland (according to Hittite cuneiform sources) [*Haykakan lernashkharhi teghanunnery (yst khet'akan sepagir aghbyurneri)*]. Yerevan. Academy of sciences SSR of Armenian. 2004. 167 p. (in Armenian)
21. Adonts N. Armenia in the era of Justinian [*Armeniâ v épo u Ūstiniana*], Yerevan. YSU pub. 1971. 526 p. (in Russian)
22. Arutyunyan N. Biaynili (Urartu). Military-political history and issues of toponymy [*Biaynili (Urartu). Voенно-političeskaâ istoriâ i voprosy toponimiki*], Yerevan. Academy of sciences SSR of Armenian. 1970. 472 p. (in Russian)
23. Dyakonov I. M. Assyrian-Babylonian sources on the history of Urartu [*Assiro-vavilonskie istočniki po istorii Urartu*]. «Vestnik drevnejstorii». 1951. N 2. 255-356 p. (in Russian)
24. Dyakonov I. M., Early despotian states in Mesopotamia [*Rannie despotii v Mesopotamii*], M. Main edition of Eastern literature. 73-85 p. (in Russian)

25. Toporov V. N. Mitra. Myths of the peoples of the world. Encyclopedia [*Mitra, «Mify narodov mira. Enciklopediâ»*]. Vol. II. M. Soviet encyclopedia pub. 1988. 154-157p. (in Russian)

Plutarch.Lucullus.<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0046%3Achapter%3D24>

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Լուսինե Պետրոսյան Սարգսի, Պատմական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
«Շիրակի Մ. Նալբանդյանի անվան պետական համալսարան»
հիմնադրամ

Հայաստանի Հանրապետություն

E-mail: vahe1996@mail.ru, **orcid**: 0000-0002-3208-9670

Information about the author

Lusine Petrosyan Sargis. Ph.D. of Historical sciences

Shirak Center for Armenological Studies of the National Academy of Sciences RA.

«M. Nalbandyan State University of Shirak» foundation.

Republic of Armenia

E-mail: vahe1996@mail.ru, **orcid**: 0000-0002-3208-9670

Информация об авторе

Лусине Саргисовна Петросян. Кандидат исторических наук

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,

Фонд «Ширакский государственный университет имени

М. Налбандяна»

Республика Армения

E-mail: vahe1996@mail.ru, **orcid**: 0000-0002-3208-9670

ՀԱՅ ՔԱՆՈՆԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ.
ԱՐՇԱՎԻՐ ՖԵՐՋՈՒԼՅԱՆ (ԱՐԱ ՍԵՎԱՆՅԱՆ)

Հեղինե Սարգսյան
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
Հայաստանի Հանրապետություն

Ամփոփում

Նախաբան. Աշխատանքը նվիրված է հայ քանոնի կատարողական արվեստի զարգացման և ճանաչման գործում յուրօրինակ ներդրում ունեցած երաժիշտներից մեկին: Այն միտված է բացահայտելու քանոնահար և կոմպոզիտոր Արշավիր Ֆերջուլյանի, նույն ինքը՝ Արա Սևանյանի կյանքն ու ստեղծագործական գործունեությունը: Մեթոդներ և նյութեր. Պատմաքննական և աղբյուրագիտական մեթոդներով բացահայտվել և ուսումնասիրվել են կատարողի կյանքի ու ստեղծագործության կարևոր էջերը: Վերլուծություն. Համեմատական վերլուծության են ենթարկվել երաժշտի կենսագրական գրավոր աղբյուրները՝ ուսումնառության, հետաքրքրությունների, Հայրենական մեծ պատերազմին մասնակցության, գերեվարման, ԱՄՆ-ի Կալիֆորնիա նահանգում և Գերմանիայում ապրած տարիների և աշխատանքային գործունեության մասին: Հայտնաբերվել են նրա ձեռագիր ստեղծագործությունները: Արդյունքներ. Արա Սևանյանի շնորհիվ հայկական քանոնի կատարողական դպրոցը շարունակել է զարգանալ նաև հայրենիքի սահմաններից դուրս, ինչն էլ մեծ խթան է հանդիսանում հայկական մշակույթի տարածման և զարգացման գործում:

Բանալի բառեր՝ Արշավիր Ֆերջուլյան, Արա Սևանյան, քանոն, կատարողական արվեստ, Երևանի պետական կոնսերվատորիա, ժողովրդական գործիք, կոմպոզիտոր

AT THE ORIGINS OF THE PERFORMING ART OF
ARMENIAN KANON:
ARSHAVIR FERJULYAN (ARA SEVANYAN)

Heghine Sargsyan
Yerevan State Conservatory after Komitas
Republic of Armenia

Abstract

Introduction: The work is dedicated to one of the musicians who has made a unique contribution to the development and recognition of the performing culture of the Armenian kanon. It aims to reveal a kanonist and composer Arshavir Ferjulyan, as known Ara Sevanyan's life and constructive activity. Methods and materials: The important pages of the artist's life and work were identified and studied using historical and source studies methods. Analysis: Biographical written sources of the musician were subjected to a comparative analysis: studies, interests, participation in the Great Patriotic War, imprisonment, the years he lived in the US state of California and Germany, and work activities. His handwritten works were discovered. Results: Thanks to Ara Sevanyan, the performing school of the Armenian rule continued to develop even outside the borders of the motherland, which is a great impetus for the spread and development of Armenian culture.

Key words: Arshavir Ferjulyan, Ara Sevanyan, Kanon, performing arts, Yerevan State of Conservatory, traditional music instrument, composer

**У ИСТОКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА
АРМЯНСКОГО КАНОНА: АРШАВИР ФЕРДЖУЛЯН
(АРА СЕВАНЯН)**

Егине Саргсян

**Ереванская государственная консерватория им. Комитаса
Республика Армения**

Аннотация

Введение: Статья посвящена одному из музыкантов, внесших уникальный вклад в развитие и признание исполнительского искусства армянского канона. Цель работы - раскрыть жизнь и творческую деятельность канониста и композитора Аршавира Ферджуляна, известного как Ара Севаняна. *Методы и материалы:* Историко-критическими и источниковедческими методами выявлены важные страницы жизни и творчества художника. *Анализ:* Сравнительному анализу подверглись биографические письменные источники музыканта: учеба, интересы, участие в Великой Отечественной войне, заключение, годы жизни в американском штате Калифорния и Германии, трудовая деятельность. Были обнаружены его рукописные работы. *Результаты:* Благодаря Ара Севаняну, исполнительская школа армянского канона продолжала развиваться за пределами родины, что является большим толчком для распространения и развития армянской культуры.

Ключевые слова: *Аршавир Ферджулян, Ара Севанян, канон, исполнительское искусство, Ереванская государственная консерватория, народный инструмент, композитор*

ՆԱԽԱԲԱՆ. Հայկական քանոնը տարիների ընթացքում ստեղծել է կատարողական դպրոց, ինչի շնորհիվ գործիքը հայ իրականության մեջ արմատացել և զարգացման մեծ ուղի է անցել: Հայկական քանոնն այսօր դասավանդվում է ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Հա-

յաստանի սահմաններից դուրս, ինչը մեծ խթան է հանդիսանում հայկական ավանդական մշակույթի պահպանման և հետագայում սերունդների փոխանցման գործում: Շատ կարևոր է ճանաչել, թե երբ և ովքեր են եղել այն հիմնադիրները, որոնց շնորհիվ նվագարանը զարգացել և տեխնիկական մեծ հնարավորություններ է ձեռք բերել:

Հայաստանում քանոն գործիքը ի սկզբանե մեծ տարածում է ստացել աշուղական արվեստում:[5, էջ 18] XX դարի առաջին տասնամյակներից նվագարանը հայ ժողովրդական երաժշտական միջավայրում սկսում է լայնորեն կիրառվել որպես նվագախմբային գործիք: Ի սկզբանե քանոնը նվագել են տղամարդ կատարողները:[4, էջ 147] Մեզ են հասել այդ ժամանակաշրջանի հայտնի քանոնահարների անուններ՝ Զավեն Տերմենջյան, Նշան Հոսյան, Գարեգին Խանիկյան, Գուսան Շահեն, [9, էջ 307] Խաչատուր Ավետիսյան, որի ստեղծագործական և կատարողական եռանդուն գործունեության շնորհիվ քանոնի կատարողական արվեստը հասնում է նոր բարձունքների և զարգացնում է մինչև մենակատարային գործիքի մակարդակ:

Հայաստանում քանոնի մասնագիտական դպրոցի լավագույն ներկայացուցիչներն իրենց կատարողական գործունեությանը զուգընթաց մշտապես աշխատանք են տարել գործիքի տեխնիկական և ֆունկցիոնալ հնարավորությունների ընդլայնման համար: Հենց այդ բարդ աշխատանքն է ստանձնում քանոնի ազգային կատարողական դպրոցի հիմնադիր Խաչատուր Ավետիսյանը: Շնորհիվ Ավետիսյանի ծավալած գործունեության 1950 թ. Ռոմանոս Մելիքյանի անվան ուսումնարանում հիմնվում է քանոնի դասարան, նա դառնում է քանոնի դասարանի մանկավարժն ու ժողովրդական գործիքների բաժնի ղեկավարը,[1, էջ 11] իսկ 1978 թ. իրականացավ նրա վաղեմի երագանքը. Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում բացվեց ժողովրդական նվագարանների և երգեցողության ամբիոնը, որի հիմնադիրն եղավ Խաչատուր Ավետիսյանը և որը նա ղեկավարեց մինչև կյանքի վերջ:[6, էջեր 155-157]

Այսպիսով, Խ. Ավետիսյանի շնորհիվ քանոնը ներառվում է միջնակարգ և բարձրակարգ ուսումնական համակարգ, որն էլ հայ կատարողական դպրոցի զարգացման հիմքն է դնում: Նա կազմում է

քանոնի համար առարկայական ծրագրեր, գրում է հատուկ վարժություններ ու էտյուդներ, ինչպես նաև կատարում է համաշխարհային երաժշտության տարբեր բարդության նմուշների փոխադրումներ: Ավետիսյանի ներդրումներից ենք համարում նաև քանոնի համար ստեղծած նվագացանկը: Կարևորում և արժևորում ենք Ավետիսյանի կատարած ավանդը հայկական քանոնի զարգացման գործում:

Սակայն այս աշխատանքում մենք անդրադառնալու ենք այնպիսի երաժիշտի, որն իր ստեղծագործական գործունեությունը սկսել է Հայաստանում, բայց կյանքի դժվարին փորձություններից հետո ստիպված է եղել հայրենիքից հեռու ապրել և շարունակել իր մասնագիտական գործունեությունը:

Արշավիր Հովհաննեսի Ֆերջուլյանը, նույն ինքը՝ Արա Սևանյանը, ծնվել է 1915 թվականին Վանից գաղթած արհեստավորի ընտանիքում:[2, էջ 48] Ապագա կոմպոզիտորի հայրը լինելով դերձակ տիրապետել է նաև քանոն գործիքին, որը պատվիրել էր Թուրքիայից:[8, էջ 13] Վաղ տարիքում Արշավիրը սկսել է ինքնուրույն նվագել, և հայրը, նկատելով նրա սերն ու ընդունակությունները քանոնի հանդեպ, նրան ուղեկցել է ուսանելու Գարեգին Խանիկյանի մոտ:[4, էջ 150] Իսկ 1926 թվականին սովորել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայի Արևելյան երաժշտության բաժնում՝ Սաշա Օգանեզաշվիլու դասարանում: Ուսմանը զուգահեռ՝ երիտասարդ կատարողը նվագել է նաև Հայաստանի ռադիոյի ժողովրդական անսամբլում, իսկ հետագայում եղել է նաև Արամ Մերանգուլյանի անսամբլի կազմում: Կոնսերվատորիայում սովորելիս հետաքրքրությունը երաժշտության հանդեպ էլ ավելի է մեծացել շնորհիվ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի: Իր ղեկավարությամբ Ֆերջուլյանը ծանոթանում է երաժշտական ժանրերի և ձևերի տարբեր տեսակներին, պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքին, որի իրագործումը հետագա ստեղծագործության մեջ ակնհայտ է:

1939 թվականի վերջին քանոնահարը մասնակցել է Մոսկվայում կայացած Համամիութենական ստուգատեսում ժողովրդական գործիքների կատարման համերգներին, որի ժամանակ արժանացել է առաջին մրցանակի:[8, էջ 19] Նույն թվին մասնակցել է Հայ արվեստի

և գրականությանը նվիրված տասնօրյակին, որտեղ պարգևատրվել է Աշխատանքային Կարմիր դրոշի պատվավոր շքանշանով:

Հայրենական մեծ պատերազմի հենց առաջին ամիսներին Ֆերջուլյանը զորակոչվել է Կարմիր բանակ: Մի քանի ամիս անց նա գերի է ընկել Սամբել գյուղի մոտակայքում ընթացող մարտերի ժամանակ: Ֆերջուլյանի հուշերի համաձայն՝ գերեվարվել է Մարիուպոլի և Կելցի համակենտրոնացված ճամբարներում: Մի քանի կալանավայրերով անցնելուց հետո 1942 թվականի վերջին Ֆերջուլյանը հայտնվում է ռազմագերիների Վուստրաու ճամբարում: Այստեղ նրան թույլ են տալիս զբաղվել երաժշտությամբ: Նա ընդգրկվում է նացիստական ղեկավարության համար գործող անսամբլի կազմի մեջ, ստանում է նոր քանոն և մասնակցում է տարբեր համերգների: Պատերազմի ավարտից հետո Իրանի հյուպատոսության միջոցով Ֆերջուլյանը փաստաթղթեր է ձեռք բերում Արա Սևանյան անվամբ, և բնակություն է հաստատում Մյունխենում և Շտուտգարտում, որտեղ ղեկավարում է «Տեղահանվածների ճամբարի» հայկական երաժշտական խմբերը: Այդ տարիներին Արա Սևանյանը կոմպոզիցիայի դասեր է առել գերմանացի կոմպոզիտոր Գեորգ Ֆոն Ալբրեխտի դասարանում:[8]

1948 թվականին Սևանյանը տեղափոխվել է Կալիֆորնիա: Դժվարությամբ սկսելով իր կյանքը՝ դեգերումներից և չարչարանքներից հետո նա վերջապես Սան Ֆերնանդոյի Վան-Նայս հովտում բացեց իր սեփական սրճարանը, որը գործեց մինչև 1987 թվականը: Միևնույն ժամանակ նա շարունակում էր երաժշտությամբ զբաղվել: Ամերիկայում անցկացրած իր տարիների ընթացքում երաժիշտը հեղինակել է ավելի քան 150 ստեղծագործություն, որոնց թվում են սիմֆոնիաներ, կամերային ստեղծագործություններ, քանոնի համար գրված ստեղծագործություններ՝ դաշնամուրի և նվագախմբի նվագակցությամբ: Ծագումով թուրք քանոնահար Էսրա Բերկմանը նշում է, որ Սևանյանի ստեղծագործությունները նպաստել են քանոնի ձևավորմանը՝ որպես մենակատար նվագախմբային գործիք, բայց միևնույն ժամանակ դրանք Հայաստանում հայտնի չեն եղել մինչև Խորհրդային Միության փլուզումը:[7, էջ 80] Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները

կատարվել են այնպիսի դիրիժորների ղեկավարմամբ, ինչպիսիք են Ջեյմս Դոմինը և Վախթանգ Ժորդանիան: Ինչպես նաև ԽՍՀՄ կոմպոզիտոր և դիրիժոր Արամ Խաչատրյանն իր ԱՄՆ կատարած շրջագայության ժամանակ ղեկավարել է Սևանյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները: Փորձություններով հարուստ և մեծագույն նվաճումներ ձեռք բերելուց հետո 2011 թվականի հունվարի 4-ին Արա Սևանյանը կնքում է իր մահկանացուն:

Ա. Սևանյանին ժամանակակից, քանոնահար Անժելա Աթաբեկյանի համոզմամբ՝ Արա Սևանյանը մեծ ներդրում է ունեցել քանոնի և նվագացանկի, և տեխնիկական հմտությունների ստեղծման գործում, որը մինչ այդ Հայաստանում ոչ ոք չէր կատարել:

ԵԶՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Արա Սևանյանի կատարած գործունեության մասին մեր որոնումները մեզ տարան նաև Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան: Ինչպես պարզեցինք՝ ԳԱԹ-ում պահպանվում են քանոնահարի արխիվային նյութերը, որոնց շարքում բացահայտվեցին տասնվեց ստեղծագործությունների ձեռագրեր, դրանց թվում են՝ **3 դաշնամուրային մենանվագ** («Մի լացիր բլրուլ», «Բողոք», «Հարգանքի տուրք Յոհաննես Բրամսին»), **3 անսամբլային ստեղծագործություն՝ գրված տարբեր կազմի համար** (e-moll Adagio cantabile դաշնամուրային կվինտետ, «Երգ առանց խոսքի» ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար, «Ռոմանս» հորդի, ջութակի և ֆագոտի համար), ինչպես նաև **7 ստեղծագործություն՝ գրված քանոնի և դաշնամուրի համար**, որոնք ըստ էության աշուղական և ժողովրդական հայտնի մեղեդիների մշակումներ են («Դուն էն գլխեն», «Դլե յաման», «Թառամեցավ», «Կաքավիկ», «Արի իմ Շուշիկ», «Ծիծեռնակ», «Կովկասյան էսքիզներ»): Արխիվում տեղ են գտել նաև **3 մենանվագ քանոնի համար** («Էնգելի», «Տասը վարիացիա», «Չորս պատկեր»): [3]

Անուրանալի է այն փաստը, որ շնորհիվ Արա Սևանյանի հայկական քանոնի կատարողական դպրոցը շարունակել է զարգանալ նաև հայրենիքի սահմաններից դուրս, ինչն էլ մեծ խթան է հայկական մշակույթի տարածման և զարգացման գործում:

Գրականություն

1. Արագյան Թ. *Խաչատուր Ավետիսյան*: Երևան: «Հայաստան» հրատ.: 1973: 59 էջ:
2. Դարբինյան Հ. *Հայ քամանչահարներ, քանոնահարներ, ուղահարներ*: Երևան: «Հանրագիտարան-Արմենիկա» հրատ. : 2005: 84 էջ:
3. Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, *Արա Սևանյանի արխիվ*: Արխիվային նյութեր (չհամարակալված):
4. Կիրակոսյան Ա. *Հայ ժողովրդական նվագարանային կատարողական արվեստ*: Երևան: «Ամրոց գրուպ» հրատ.: 2011: 248 էջ:
5. Մանուկյան Լ. *Քանոն ժողովրդական նվագարանը* (դիպլոմային աշխատանք, գիտ. ղեկ.՝ պրոֆ. Ա. Բուդաղյան): Երևան: 1999: 84 էջ:
6. Սարգսյան Հ. *Քանոնի հայկական դպրոց. Խաչատուր Ավետիսյան*: «Երաժշտական Հայաստան», թիվ 2(61) 2021, էջեր 155-157:
7. Berkman E. *Kanun virtüözü, besteci ve eğitimci Haçatur Avetisyan (1926—1996) ve kanun çalgısı özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1920—1991) müziğin dönüşümü*. İstanbul. Yıldız Teknik Üniversitesi. 2012. 258 s.
8. Bogaart E. *Kanon: The life of composer Ara Sevanian*. Moorpark CA, 2007. 106 p.
9. Кушнарев Х. *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*. Ленинград. Гос. муз. изд-во. 1958. 626 с.

References

1. Arazyan T. *Khachatur Avetisyan*. Yerevan, [*Khachatur Avetisyan*]“Armenia” pub.. 1973. 59 p.. (In Armenian).
2. Museum of Literature and Art after Y.Charents *Ara Sevanyan archive*. Archival Materials (unnumbered), [*Ara Sevanyan archiv, archivayin nyuter (chhamarakalvats)*]. (In Armenian).
3. Darbinyan H. *Armenian Kamanchists. Kanonists, Oudists, [Hay kaman-chaharner, kanonaharner, udaharner]*. Yerevan. “Hanragitaran-Armenika” pub.. 2005. 84 p.. (In Armenian).
4. Kirakosyan A. *Armenian Folk Musical Performance Art, [Hay zhokhovrdakan nvaganayin katarokhakan arvest]*. Yerevan. “Amrots group” pub.. 2011. 248 p.. (In Armenian).

5. Kushnaryan K. *Issues of History and Theory of Armenian Monodic Music*, [Voprosi istori i teori armyanskoe monodicheskoe muziki]. Leningrad. Gos. Muz. Izd.-vo AN ASSR. 1958. 626 p.. (In Russian)

6. Manukyan L. *Traditional Musical Instrument. Kanon*, [Kanon zhokhovrdakan nvagarany. (diplomayin ashkhatanq)]. Yerevan. 1999. 84 p..(In Armenian).

7. Sargsyan H. *Armenian Qanun School. Khachatur Avetisyan*, [Kanoni haykakan dprots. Khachatur Avetisyan]. "Musical Armenia". N 2(61) 2021. pp. 155-157. (In Armenian)

8. Bogaart E. *Kanon: The life of composer Ara Sevanian*. Moorpark CA. 2007. 106 p..

9. Berkman E. *Kanun Kirtuoso, Composer and Educator Khachatur Avetisyan (1926—1996) and Conversation of Music in the Context of Kanun Instrument in the Armenian Soviet Socialist Republic (1920—1991)*. Istambul. Yildiz Technical University. 2012. 258 p.. (In Turkish).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Հեղինե Սարգսյան Կնյազի, Երևանի պետական կոնսերվատորիա երաժշտագիտություն, բակալավր չորրորդ կուրս, Հայաստանի Հանրապետություն,
E-mail: hexine_sargsyan@mail.ru, orcid: 0009-0001-9039-9857

Information about the author

Heghine Sargsyan Knyaz, Yerevan State of Conservatory Musicology, Bachelor, Fourth course Republic of Armenia,
E-mail: hexine_sargsyan@mail.ru, orcid: 0009-0001-9039-9857

Информация об авторе

Егине Князовна Саргсян, Ереванская государственная консерватория музыкаведения, бакалавр, четвертый курс Республика Армения
E-mail: hexine_sargsyan@mail.ru, orcid: 0009-0001-9039-9857

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Հասմիկ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղը 25 տարեկան է.....3

ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ Աննա

Երուսաղեմի տեսիլը հայ շարականերգության մեջ.....22

ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ Լիլիթ

Թուրքալեզու հայ աշուղների արվեստը որպես պատմամշակութային ֆենոմեն.....32

ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ Մարինե

Աշուղ Ֆիզաի. մի երգի պատմություն.....51

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Հասմիկ

Աշուղական համբարությունը որպես ավանդական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման կենտրոն.....70

ԱԹԱՆԱՍՅԱՆ Նունե

Հայ ժողովրդական մեղեդիների նոտագրման առանցքային խնդիրների շուրջ.....85

ԵՂՈՅԱՆ Նվարդ

Մի քանի նմուշ Ջավախքի երաժշտական բանահյուսությունից.....98

ՂԱՐԻԲՅԱՆ Անահիտ

Պարերգերի ոճական որոշ առանձնահատկությունների շուրջ.....114

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Լուսինե

Ախուրիկ գյուղի երաժշտական բանահյուսությունը.....133

ՄԱՏԻԿՅԱՆ Հասմիկ, ՆԻԿՈՂՈՍՅԱՆ Շուշան

Աշխատանքային երգը որպես Շիրակի քնարական բանահյուսության կայուն տեսակ.....147

ՂՈՒՋՅԱՆ Լուսինե Օրինանք-բարենմաղթանքները ժողովրդական երգերում.....	161
ԿՈՒՄԱՐ Դենդեր Թեմատիկայի տեղայնացումը Հարյանվիի արդի բանահյուսության մեջ.....	176
ԱՂԱՅԱՆ Ռիտա Բանաստեղծական կերպարները կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանի ստեղծագործության մեջ.....	187
ԱՍԱՏՐՅԱՆ Անի Ալ.Սպենդիարյանի ստեղծագործությունը Գ.Տիգրանովի աշխատություններում.....	204
ՍԱՀԱԿՅԱՆ Կարինե, ՍԻԴՈՐՈՎԱ Վարվարա, ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ Շողիկ Բնության սիմվոլիկ ընկալումը հոգեկարգավորման գործընթացում.....	213
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Արմենուհի Էթնոհոգեբանության որոշ մեթոդական խնդիրների շուրջ.....	225
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Ռոզա Բառերի մոգության հրաշքը.....	236
ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Լուսինե Հնագույն արգելոց-սրբավայրեր Հայկական լեռնաշխարհում.....	249
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Հեղինե Հայ քանոնի կատարողական արվեստի ակունքներում. Արշավիր Ֆերջուլյան.....	264

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ԱՐՄԻՍՅԱՆ Ասմիկ Гюмрийскому филиалу Ереванской государственной консерватории им. Комитаса 25 лет.....	3
ԱՐԵՄՏԱՏՅԱՆ Աննա Виде́ние Иерусалима в армянском средневековом духовном песнетворчестве.....	22
ԵՐՈՋՅԱՆ Լիլիտ Искусство тюркоязычных армянских ашугов как культурный феномен.....	32
ՄՍԵԳՅԱՆ Մարինե Ашуг Физаи: история одной песни.....	51
ԱՐՄԻՍՅԱՆ Ասմիկ Цех ашугов как центр развития традиционной профессиональной музыки.....	70
ԱՏԱՆԱՏՅԱՆ Նունե Ключевые вопросы нотации армянских народных мелодий.....	85
ԵԴՅԱՆ Նվարդ Несколько образцов из музыкального фольклора Джавахка.....	98
ԳՐԻԲՅԱՆ Անաիտ О некоторых стилевых характеристиках плясовых песен.....	114
ԱՐՄԻՍՅԱՆ Լուսինե Музыкальный фольклор села Ахурик.....	133

МАТИКЯН Асмик, НИКОГОСЯН Шушан Трудовая песня как устойчивый тип лирического фольклора Ширака.....	147
КРЕДЖЯН Лусине Благословения-благопожелания в народных песнях.....	161
КУМАР Девендер Локализация тематики в современном фольклоре Харьянви.....	176
АГАЯН Рита Поэтические образы в творчестве композитора Ерванда Еркяна.....	187
АСАТРЯН Ани Творчество Ал.Спендиаряна в трудах Г. Тигранова.....	204
СААКЯН Карине, СИДОРОВА Варвара, МИКАЕЛЯН Шогик Символическое восприятие природы в процессе психорегуляции.....	213
САРГСЯН Арменуи О некоторых методологических проблемах этнопсихологии.....	225
ОГАННИСЯН Роза Чудо магии слов.....	236
ПЕТРОСЯН Лусине Древнейшие заповедники-святилища на Армянском нагорье.....	249
САРГСЯН Егине У истоков исполнительского искусства армянского канона: Аршавир Ферджулян.....	264

CONTENTS

HARUTYUNYAN Hasmik Gyumri Branche of Yerevan Komitas State conservatory is 25 years old.....	3
AREVSHATYAN Anna The vision of Jerusalem in the Armenian hymnography.....	22
YERNJAKYAN Lilit The Art of Turkish-spieking Armenian ahugh as historical cultural phenomenon.....	32
MUSHEGHYAN Marine Ashugh Fizahi: a story of a song.....	51
HARUTYUNYAN Hasmik Ashugh trage union as a center for professional traditional music development.....	70
ATANASYAN Nune Key issues of notation of Armenian folk melodies.....	85
YEGHOYAN Nvard Several samples from Javakhk musical folklore.....	98
GCHARIBYAN Anahit About some style characteristics of the dance song.....	114
HARUTYUNYAN Lusine The musical folklore of Ahkurik village.....	133
МАТИКЯН Асмик, НИКОГХОСЯН Шушан Work song as a stable type of Shirak's lyrical folklore.....	147

GHREJYAN Lusine Blessing-good wishes in folk songs.....	161
KUMAR Devender Localizing modern subject in Haryanvi folklore.....	176
AGHAYAN Rita Poetic characters in the creative work of composer.....	187
ASATRYAN Ani Al.Spendiaryan's creativity in G.Tigranov's observations.....	204
SAHAKYAN Karine, SIDOROVA Varvara, MIKAYELIAN Shoghik Symbolic peception of nature in the process of psychoregulation.....	214
SARGSYAN Armenuhi On some methodological problems of Ethnopsychology.....	225
HOVHANNISYAN Roza The miracle of the magic of words.....	236
PETROSYAN Lusine Ancient sanctuaries-reserves in the Armenian Highland.....	249
SARGSYAN Heghine At the origins of the Performing Art of Armenian Kanon: Arshavir Ferjulyan.....	264

Հայաստանի Հանրապետության Գիտությունների
ազգային ակադեմիա
Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

ՀՈՂԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

**«ԱՓԻՆՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ.
ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ»**

Միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված
Երևանի կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի հիմնադրման
25-ամյակին
12-13 նոյեմբերի, 2022, Գյումրի

СБОРНИК СТАТЕЙ

**“АПИНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ”**

Международная научная конференция
посвященная 25-летию Гюмрийского филиала
Ереванской государственной консерватории имени Комитаса
12-13 ноября, 2022, Гюмри

COLLECTION OF ARTICLES

**“APINIAN READINGS:
MODERN FUNDAMENTALS OF TRADITIONAL MUSIC”**

International Conference
Dedicated to the 25th anniversary of the Gyumri Branch
of Yerevan Komitas State Conservatory
November 12-13, 2022, Gyumri

Խմբագրումը և սրբագրումը՝

**Հ. Հարությունյանի
Ռ. Հովհաննիսյանի
Հ. Մատիկյանի
Ա. Սառաջյանի**

Գեղ. և տեխ. Խմբագիր՝
Համակարգչային մակետը՝

**Լ. Կոստանյան
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՝ 10.06.2023

Ծավալը՝ 17.5 տպ. մամուլ:

Չափսը՝ 60x84 1/16:

Տպաքանակը՝ 100:

Գինը՝ պայմանագրային:

Երևան Հ. Հակոբյան 3:

+374 12 407030

+374 94 407030