

ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՏԵՍԼԱԿԱՆԸ. ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

ՀՈՒՓՍԻՄԵ ՊԻԿԻՉՅԱՆ*

Հղման համար. Պիկիցյան, Հոփիսիմե: «Ազգային երաժշտության զարգացման խորհրդային տեսլականը. էթնոերաժշտագիտական դիտարկումներ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 69-92.
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-69

Խորհրդային Միության կազմում ներառված հանրապետությունների զարգացման ռազմավարական ծրագրերում առանձնակի դեր էր հատկացվում մշակութային քաղաքականությանը, որի գերնպատակը մշակույթի միջոցով խորհրդային հասարակության, քաղաքացու ընդհանրացված աշխարհայացքի ու կերպարի ստեղծումն էր:

Հոդվածի նպատակն է, ավանդական նվագարանային մշակույթի ոլորտում ծավալվող գործընթացների համատեքստում, քննարկել խորհրդային հանրապետություններում ազգային երաժշտության զարգացման տեսլականը:

1930-ական թթ. ԽՍՀՄ հանրապետություններում երաժշտական մշակույթի համաչափ զարգացմանն ուղղված նախագծերում ազգային երաժշտության առաջընթացը դիտարկվում էր իբրև ֆուլկլորայինից անցում դեպի ավելի բարձր վարկանիշով գնահատվող մասնագիտացված արվեստի: Այդ կերպ փորձ էր արվում ընդհանուր համակարգի մեջ ներառել տարբեր երաժշտամտածողության ու զարգացման ճանապարհի անցած ժողովուրդների մշակութային ավանդույթները: Ոլորտի կառավարման գործընթացներում նախատեսվում էր բոլոր հանրապետություններում ձևավորել պետական երաժշտական կազմակերպությունների ինստիտուցիոնալ համակարգ: Այս գործընթացի գերնպատակը տեղական ազգային երաժշտական ավանդույթների կանոնակարգումն ու համահարթեցումն էր՝ իբրև հիմք ընդունելով արևմտյան դասական երաժշտության հարացույցը: Նույն տրամաբանությամբ՝ նախատեսվում էր սիմֆոնիկ նվագախմբի օրինակով՝ ստեղծել ազգային նվագարանների նվագախմբեր:

Հոդվածում, մասնագիտական գրականության և հավաքված դաշտային ազգագրական նյութերի հիման վրա, բնութագրվում ու վերլուծվում է տարբեր հանրապետություններում նվագարանային մշակույթի ոլորտի համաշխարհայնացման (գլոբալացում) նպատակին միտված գործընթացը՝ ավանդական նվագարանների վերակառուցման, նոր տեսակների ստեղծման, համապատասխան մասնագետների ու լսարանի ձևավորման ոլորտներում, դրանց հետևանքներն ու մերօրյա զարգացումները:

Բանալի բառեր՝ խորհրդային շրջան, ժողովրդական երաժշտական մշակույթ, ավանդական նվագարան, նվագարանագործ վարպետ, արևելյան նվագարանների սիմֆոնիկ նվագախումբ, Վարդան Բունի, Ալեքսանդր Օգանեզաշվիլի:

Ներածություն

Բուն հարցի քննությունից առաջ, հակիրճ ուրվագծենք Խորհրդային Միության կազմում հայտնված երկրների ու ժողովուրդների մշակութային բնութագիրը՝ 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարի սկզբին: Գաղտնիք չէ, որ 1920-ական

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երևանի պետական համալսարան, պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, riposh@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 29.08.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

թվականներին ձևավորված այդ հսկայական պետության մեջ միավորված ժողովուրդներն ու երկրները միմյանցից մեծապես տարբերվում էին էթնիկ ու մշակութային ցուցիչներով (ինքնության հարացույցով), կենսակերպով, պատմական ճակատագրով ու զարգացմամբ: Բնականաբար, նշված գործոնները որոշակիորեն արտահայտվում էին նաև երաժշտական աշխարհընկալումներում ու դրանցից բխող երգային, նվագարանային ու պարային ավանդույթներում: Երգային մշակույթում ինքնության յուրահատկությունները դրսևորվում էին երաժշտական մտածողության, երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթի, մշակութային կենցաղի և դրանցով պայմանավորված գեղարվեստական դրսևորումների առանձնահատուկ բնութագրերով: Ի շարս նշվածների՝ նվագարանային մշակույթում տարբերություններն ակնհայտ էին նաև միևնույն հանրապետության մեջ ներգրավված ժողովուրդների ազգային նվագարանների պատրաստման եղանակների ու հմտությունների, տեսականու, կատարման տեխնիկական ու արտահայտչական հնարավորությունների և կենցաղավարման ոլորտներում: Որոշ մշակույթներում նվագարանների հիմնական գործառույթը սահմանափակվում էր ձայնային-ազդանշանային հաղորդակցությամբ, մեղեդու ռիթմական պատկերի ընդգծմամբ կամ նվագակցային բնույթով: Ըստ այդմ՝ նվագարանների տեսականին մեծ չէր, պարզ կառուցվածքով, համեմատաբար զուսպ տեխնիկական հնարավորություններով ու արտահայտչամիջոցներով: Օրինակ, քոչվոր՝ անասնապահ ժողովուրդների կենցաղում առանցքային էին փողային (շնչական) ու հարկանային (թաղանթավոր) նվագարանները, թեև չէին բացառվում լարայինների պարզ տարբերակները ևս: Իսկ նստակյաց՝ երկրագործ ժողովուրդների միջավայրում, ի շարս հարկանային ու փողային նվագարանների, առավել զարգացած էին լարայինները՝ աղեղնային, կսմիթային ու լարային-հարկանային տեսակների բազմաբնույթ տարբերակներով (նվագարանների դասակարգումն՝ ըստ Վ. Մայոնի)¹ [25, էջ 24]:

Նշված բոլոր երկրներում էլ նվագարան պատրաստելու ունակություն ունեցող ինքնուս երաժիշտների ու արհեստավորների միջավայրում աստիճանաբար ձևավորվում էր նվագարանագործության մեջ առավել հմտացած անձանց շերտ, որոնք մասնագիտանում էին որոշակի տիպի (լարային, փողային կամ հարկանային) նվագարանների կամ դրանց առանձին տեսակների (օրինակ՝ քամանչա, քանոն, դուդուկ, զուռնա) պատրաստման ոլորտում: Հետագայում, մասնագիտական ու սոցիալական խնդիրներն առավել դյուրին լուծելու նպատակով (այլ արհեստավորների նման) նվագարանագործները ևս աստիճանաբար միավորվում էին առանձին ընկերություններում (եղբայրություն, համքարություն):

18-20-րդ դդ. Անդրկովկասի խոշոր քաղաքներում գործող արհեստավորական համքարությունների շարքում առանցքային դեր ունեին նաև հայ երաժիշտ-

¹ Ի. Մացիկսկու դիտարկմամբ՝ լարային նվագարաններն աղեղնային, կսմիթային ու հարկանային տեսակների բաժանելու Վ. Մայոնի մոտեցումը կարող է անճշտություններ առաջացնել, քանի որ նույն նվագարանը տարբեր նվագախմբերում կարող է հանդես գալ թե՛ իբրև աղեղնային, թե՛ կսմիթային:

ներն ու նվագարանագործ վարպետները: Մասնագիտացված երաժշտական արհեստանոցներում, շուկայի վաճառատներում աշխատող լարային, փողային, հարկանային նվագարաններ, աղիքե լարեր պատրաստող վարպետների ու ենթավարպետների համբավն ու արտադրանքը տարածվում էր Կովկասի ու Արևելքի տարբեր բնակավայրերում, և լավագույն նվագարանները պահանջված էին դառնում ամենուր² [1, էջ 55-67]: Հայդմ, պատահական չէ, որ դարավոր ավանդույթներով հղկված ու զարգացած նվագարանային մշակույթի շնորհիվ՝ տարածաշրջանի հայկական բնակավայրերում ստեղծվել էր նվագարանների ավելի բազմազան տեսականի՝ օժտված տեխնիկական ու կատարողական լայն հնարավորություններով, բազմաշերտ ժանրերի հարուստ նվագացանկով: Եվ, ինքնուս ժողովրդական երաժիշտներից բացի, այստեղ գործում էին նաև ժողովրդապրոֆեսիոնալ ու պրոֆեսիոնալ երաժիշտների տարաշերտ անսամբլներ: Օրինակ, արդեն միջին դարերից, հայկական քաղաքների հրապարակներում և հանրային հավաքների, առևտրի ու ժամանցի տարաբնույթ վայրերում հաճախ կարելի էր ունենդրել ժողովրդական երաժիշտների կատարումներ կամ փողային, լարային ու հարկանային նվագարանների տարբեր համադրություններով ձևավորված սազանդարների և աշուղների անսամբլների ելույթներ [7, էջ 175-205; 24, էջ 214-219]: Իսկ գյուղական բնակավայրերում առավել տարածված էին տեղական նվագուրդները (դուդուկ, դամբաշ, դափ/դիոլ կամ զուռնա, դամբաշ,

² Ըստ Վ.Ա. Աբրահամյանի գրքում հղված Մ. Թամրազյանի և Ն. Նիկողոսյանի արխիվային նյութերի՝ 19-րդ – 20-րդ դդ. կեսերին Ալեքսանդրապոլի արհեստավորների ցուցակում առանձին խումբ էին կազմում խանութներում աշխատող աղիքից լար պատրաստողները (քիլաջի) և զուռնաչիները, ինչպես նաև դրսում գործող աշուղները (սազանդար): Նվագողների ընդհանուր թիվը. քաղաքում՝ 6 վարպետ, 12 ենթավարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 300ռ.), իսկ շրջանում՝ 55 վարպետ, 10 ենթավարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 1600ռ.), էջ 56-58: 1865 թ. Ալեքսանդրապոլում կար երաժշտական գործիքներ պատրաստող 8 վարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 300ռ.), իսկ շրջանում՝ 44 վարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 1400ռ.): Կարինում 19-րդ դ. առաջին երեք տասնամյակում (մինչև գաղթը) առանձին խումբ էին կազմում լար պատրաստողներ (քիլիչճի) և նվագողները (չալոճի). տվյալներն՝ ըստ Ս. Եղիազարյանի «Մշակ»-ում հրատարակված հոդվածի, տե՛ս [1, էջ, 66-67]: Նույն գրքում՝ ըստ 1860-1865 թթ. զուռնաչիների համաքաղությունների ցուցակների՝ Ալեքսանդրապոլում կար 4 վարպետ, 7 ենթավարպետ (էջ 60), Նախիջևանում՝ 3 վարպետ (էջ 62), Օրդուբադում՝ 5 վարպետ, 7 աշակերտ (էջ 63), Նոր Բայազետում՝ 15 վարպետ (էջ 64): Երևանում՝ թառ պատրաստող 4 վարպետ, 7 աշակերտ (էջ 50-51), զուռնաչիներ և երաժիշտներ՝ 10 հիմնական բնակիչ, 2 ներգաղթող (էջ 44, ըստ Ի. Շոպենի): Տե՛ս նաև [8, էջ 3-71; 10, էջ 171-201; 17, էջ 158-252; 20, էջ 5-30; 28, էջ 230-250]: Ըստ 1828 թ. Ցարական Ռուսաստանի պաշտոնյա Ի. Շոպենի ներկայացրած՝ Հայկական մարզի (ներառյալ՝ Նախիջևանի խանությունը) վիճակագրական տվյալների՝ Երևանում գործում էր 12 երաժիշտ, որից 7-ը՝ հայ: Երևանի շրջակա գյուղերում գործող երաժիշտների թիվը հասնում էր 59-ի, որից 54-ը հայեր էին: Նախիջևան քաղաքի 9 և շրջակա գյուղերի բոլոր 10 երաժիշտները ևս հայեր էին, իսկ Օրդուբադի շրջանում գործող 6 երաժշտից 5-ը հայ էր: Հայդմ՝ հայկական մարզի ամբողջ տարածքում գործող 96 երաժշտից 85-ը հայ էր: Դրանց թվում էին շրջիկ աշուղները, զուռնա և դուդուկ նվագողները, որոնք մասնակցում էին ժողովրդական տոներին, խնջույքներին ու հարսանիքներին [28, էջ 840-900]:

դիոյ) և ավանդական տոներին, ծեսերին, ուխտագնացություններին մասնակցելու եկած աշուղների ու երաժշտությամբ ուղեկցվող լարախաղացների ելույթները:

«Ձևով ազգային, բովանդակությամբ՝ սոցիալիստական» կարգախոսի փոխակերպումը երաժշտության ոլորտում

1930-ական թթ. ԽՍՀՄ հանրապետություններում երաժշտական մշակույթի համաչափ զարգացմանն ուղղված նախագծերում ազգային երաժշտության առաջընթացը դիտարկվում էր իբրև ֆոլկլորայինից անցում դեպի ավելի բարձր վարկանիշով գնահատվող մասնագիտացված արվեստի: Այդ կերպ փորձ էր արվում ընդհանուր համակարգի մեջ տեղավորել տարբեր երաժշտամտածողության ու զարգացման ճանապարհի անցած ժողովուրդների մշակութային ավանդույթները: Ոլորտի կառավարման գործընթացներում նախատեսվում էր բոլոր հանրապետություններում ձևավորել պետական երաժշտական կազմակերպությունների ինստիտուցիոնալ համակարգ՝ ֆիլհարմոնիա, օպերային թատրոն, սիմֆոնիկ, կամերային և ժողգործիքների նվագախմբեր, երգի-պարի և պարի պետական անսամբլներ [9, թիվ 77; 15, էջ 37-41]:

Այս գործընթացի գերնպատակը տեղական ազգային երաժշտական ավանդույթների ընդհանրացումն ու կանոնակարգումն էր՝ իբրև հիմք ընդունելով դասական երաժշտության արևմտյան հարացույցը: Նույն տրամաբանությամբ՝ նախատեսվում էր սիմֆոնիկ նվագախմբի օրինակով՝ ստեղծել ազգային նվագարանների նվագախմբեր: Ըստ էության, «Ձևով ազգային, բովանդակությամբ՝ սոցիալիստական» հայտնի կարգախոսը երաժշտության ոլորտում կարելի է դիտարկել իբրև գլոբալացման խորհրդային հայեցակարգի տարբերակ (խորհրդայնացում):

Եվ քանի որ Միության մի շարք հանրապետություններում վերը ներկայացված երաժշտախմբերի, նվագարանների ու կատարողական արվեստի մասին շատերն անգամ պատկերացում չունեին՝ հույժ կարևորվում էր հրավիրյալ համապատասխան մասնագետների միջոցով տեղերում ուսուցում կազմակերպելու գործընթացը: Նկատենք նաև, որ այդ տարիներին դեռ շատ երկրներում չէր լուծվել համատարած անգրագիտության վերացման խնդիրը [13, էջ 41-47; 18, էջ 38], մինչդեռ վերը նկարագրված երաժշտական կառույցների գործունեության համար անհրաժեշտ էր եվրոպական նոտագրության և երաժշտական տեսության վերաբերյալ առաջնային գիտելիքների իմացություն: Բացի այդ, սիմֆոնիկ նվագախմբի նմանողությամբ ժողովրդական նվագարանների անսամբլներ ունենալու համար անհրաժեշտ էր ընդլայնել ժողովրդական փողային, լարային ու հարկանային նվագարանների տեսականին, համապատասխան ձայնաձավալով, հնչողությամբ ու տեխնիկական-կատարողական հնարավորություններով նոր նվագարաններ ստեղծել, որի համար նախ պետք էր ձևավորել պրոֆեսիոնալ նվագարանագործ վարպետների, կոմպոզիտորների ու կատարողների դաս: Առանձին հարց էր՝ տարբեր ժողովուրդների ազգային նվագարանների երաժշտական ընկալումներից դեպի արևմտյան դասական երաժշտության բազմաձայնության համակարգ անցում կատարելը:

ՍՄԿԿ Կենտկոմից բոլոր հանրապետությունների համապատասխան կառույցներին հղված վերոնշյալ հրահանգն ի գործ դրվեց ամենուր [19, էջ 45-52]: Համաձայն կենտրոնից ստացված նախագծի՝ անհրաժեշտ էր եղբայրական հանրապետություններում առկա հնարավորությունների սահմաններում՝ աջակցել այն երկրներին, որտեղ ավանդական և ծրագրով նախատեսվող մշակութային առանձնահատկությունների անհամատեղելիության կամ նվազարանագործ ու երաժիշտ մասնագետների պակաս կար: Ըստ այդմ, անկախ ազգային պատկանելությունից ու բնակավայրից, լավագույն վարպետներն ու երաժիշտները հրավիրվում էին տարբեր հանրապետություններ՝ վերոնշյալ խնդիրները լուծելու և հաստատված չափանիշներով երաժշտության զարգացման համախորհրդային տեսլականը կյանքի կոչելու [16, թիվ 1]:

Ավանդական նվագարանների վերակառուցման/արևմտականացման գործընթացը

Ինչպես նշեցինք, ավանդական նվագարանների կատարելագործմանն ու սիմֆոնիկ նվագախմբի նմանությամբ ժողգործիքների նվագախմբեր ստեղծելուն միտված գործընթացը ծավալվում էր ԽՍՀՄ բոլոր հանրապետություններում: Այն ենթադրում էր նաև վերակառուցված, փոխակերպված ժողովրդական նվագարանների ու դրանցից արտածվող նոր տարբերակների ստեղծում, զանգվածային արտադրություն և ուսուցում: Ասվածն ավելի հստակ պատկերացնելու համար՝ ուրվագծենք այդ գործընթացի շրջանակներում տարբեր հանրապետություններում ավանդական նվագարանների կատարելագործման, վերակառուցման ու զանգվածային արտադրության կազմակերպման ընթացքն ու ձևավորվող արդյունքները:

Վրաստանում [21, էջ 94-97] 1930-ական թթ. Ս. Թամարաշվիլին, Կ.Ա. Վաշակիձեն և Կ. Յանավան ստեղծեցին ավանդական *փանդուրի* (լարային-կամիթային) նվագարանի մի նոր ընտանիք³: Պահպանելով խևսուրական տիպի ժողովրդական եռալար նվագարանի ձևը՝ Ս. Թամարիշվիլին փանդուրիի վզիկին քառորդոտոնային ինտերվալներով մետաղական լադեր տեղադրեց, սակայն, Կ. Յանավայի և Ս. Թամարիշվիլու ստեղծած տարբերակները լայն տարածում չստացան: Կ. Վաշակիձեն քարթլի-կախեթական տիպի փանդուրիի հիման վրա ստեղծեց կատարելագործված՝ պրիմա, ալտ, տենոր քրոմատիկ հնչյունաշարով տարբերակներ՝ լադերի թիվը հասցնելով 12-ի: Ընդլայնված ձայնածավալով ու քրոմատիկ հնչյունաշարով փանդուրիի պրիմա, ալտ (մաժոր եռահնչյունի լարվածքով) և տենոր (կվինտային լարվածքով) տեսակները հետագայում կիրառվեցին Վրաստանի ժողովրդական երգի ու պարի պետական անսամբլում: Այդ նոր՝ վերակառուցված տեսակների հիմքում դրվել էին փանդուրիի խևսուրական,

³ Էրիխ Մ. Ֆոն Հորնբոստելի և Կուրտ Զաքսի տիպաբանությամբ՝ *ընփանիք* եզրը կիրառվում է նույն կառուցվածքն ունեցող, բայց չափերով ու լարվածքով տարբերվող նվագարանների դեպքում, օրինակ՝ ջութակի ընտանիքում ներառվում են ջութակը, ալտը և թավջութակը [27, էջ 234]:

քարթիական ու կախեսական ավանդական տարբերակները: Երաժիշտ-նվագարանագործների հիշյալ եռյակն այդ տարիներին ձեռնամուխ եղավ վերափոխելու նաև ավանդական *չոնգուրի* (լարային-կսմիթային), *չանգի* (լարային-կսմիթային), *չունիրի* (լարային-աղեղնային) նվագարանները: Կանանց շրջանում առավել տարածված ավանդական չանգի նվագարանը տեխնիկապես կատարելագործելու ընթացքում նվագարանագործ Ի. Կուրգուլին հիմնվում էր սվանական վեցալար տարբերակի վրա՝ լարերի թիվը հասցնելով 16-ի: Ս. Թամարիշվիլին ստեղծեց չանգի նվագարանի առավել կատարյալ՝ 23 լարով տարբերակը, իսկ Կ. Վաշակիձեն՝ մի ամբողջ ընտանիք, որի կազմում ներառվել էին տարբեր չափերի ու ձայնածավալի քրոմատիկ լարվածքով, 13 լարով երեք նվագարան՝ առաջին, երկրորդ, երրորդ չանգիներ: Հենց այս վերջին տարբերակներն էլ հետագայում ներմուծվեցին Վրաստանի ժողովրդական երգի ու պարի պետական անսամբլի կազմում: Կ. Վաշակիձեն վերակառուցեց ավանդական եռալար չունիրին (լարային-աղեղնային), ստեղծելով դրա նվագախմբային՝ առաջին, երկրորդ, երրորդ, բասային և կոնտրաբասային⁴ տեսակները, որոնք ևս համալրեցին վերոնշյալ պետական անսամբլը [21, էջ 94-97]:

Փողային նվագարանների վերակառուցման գործընթացը համեմատաբար ավելի փոքր ծավալ ընդգրկեց՝ հիմնականում սահմանափակվելով ավանդական *գուդասուվիրի* (փողային-եզվակային) նոր տարբերակի ստեղծմամբ: 1930-ական թթ. Ս. Թամարիշվիլու վերակառուցած գուդասուվիրիի օրինակում ավանդական միափող, դիատոնիկ տեսակին ավելացվել էր ևս երկու նվագակցող փող: Սակայն *գուդասուվիրի*-պարկապզուկի այս տարբերակը լայն տարածում չգտավ:

Ռուսաստանում՝ դեռևս 19-րդ դարի վերջերին, մասնագիտական շրջանակներում որոշակի միտում էր նկատվում ավանդական նվագարանների կատարելագործման, նոր տեսակների ու տարբերակների ստեղծման ուղղությամբ: Այսպես, 1896 թ. Վ.Վ. Անդրեևը վերակառուցեց ռուսական *բալալայկայի* (լարային-կսմիթային) Վյատսկի տարբերակը՝ ստեղծելով ռուս սկոմորոխների ավանդական նվագարան համարվող *դոմրայի* (լարային-կսմիթային) նոր օրինակ: Իսկ 1908 թ. Գ.Պ. Լյուբիմովը, նվագարանագործ վարպետ Ս.Ֆ. Բուրովի հետ, վերակառուցեց դոմրայի անդրեյան տարբերակը՝ ստեղծելով քառալար, կվինտային լարվածքով նոր տեսակ, որի հիման վրա 1914 թ. ձևավորվեց դոմրաների կվարտետը, իսկ 1919 թ.՝ քառալար դոմրաների նվագախումբը: 1930 թ. Ս.Ի. Նալիմովի ստեղծած ավանդական եռալար *բալալայկայի* պրիմա տարբերակն արտադրվեց Լենինգրադի Ա.Վ. Լոնաչարսկու անվան Ֆաբրիկայում: 1951 թ. նույն Ֆաբրիկայում արտադրվեցին նաև բալալայկայի պրիմա, սեկունդա, ալտ, բասային և կոնտրաբասային գործառույթ կատարող նվագախմբային տեսակները, իսկ 1952 թ.՝ Գ.Պ. Լյուբիմովի ստեղծած քառալար *դոմրաների*

⁴ ՍՍՀՄ տարբեր հանրապետություններում ավանդական նվագարանների տիպաբանությունն ու բասային գործառույթն ապահովող նորաստեղծ նվագարանների *կոնտրաբաս* անվանումն ըստ [21, համապատասխան հղումների]:

նոր տարբերակները՝ պիկոլո, պրիմա, ալտ, տենոր, բաս և կոնտրաբաս [21, էջ, 29, նկ. 42-47, 52-61]⁵:

Ուկրաինայում Ա.Դ. Նեզովիբատկոն ստեղծեց գուցուպական ավանդական *ցիմբալների* (լարային-հարկանային) նվագախմբային՝ ուտնակով և հենակ-ոտքերով կատարելագործված տարբերակներ, որոնք 1956 թ. Չերնիգովի ֆաբրիկայում զանգվածային արտադրության դրվեցին: 1940-1952 թթ. Ի.Մ. Սկյարը վերափոխեց ուկրաինական ավանդական *բանդուրան* (լարային-կսմիթային) և նոր տարբերակներ ստեղծեց: Իսկ 1940-ական թվականներին Վ.Պ. Տուզիչենկոն փորձեց կատարելագործել նախորդները և ստեղծեց նվագախմբային բանդուրաների պրիմա, ալտ, բաս տեսակներ [21, նկ. 127-148]:

Էստոնիայում մինչև 19-րդ դ. կեսերը տարածված էին ավանդական *կաննել* նվագարանի (լարային-կսմիթային) միակտոր փայտից փորված իրանով հինգ կամ յոթ լարով տեսակները, որի աղիքե լարերն ամրանում էին փայտե կոճերին: Իսկ 19-րդ դարի կեսերից արդեն նվագարանը վերափոխվեց և ստեղծվեց առանձին փայտերից սոսնձված իրանով, շուրջ 30 մետրական լարով ու ականջներով տարբերակ: Հետագայում ստեղծվեց նաև նվագարանի մեկ այլ՝ մաժոր և մինոր եռահնչյուններով ակորդային տարբերակը, որը կոչվեց *սաարե կաննել* և լայն տարածում ունեցավ երկրի հարավային շրջաններում: Էստոնացի երաժիշտներն ու նվագարանագործները բազմիցս փորձել են կատարելագործել այս նվագարանը: Օրինակ, 1947 թ. Յու. Ֆեյգերը և Ֆ. Յանզելը վերակառուցեցին ավանդական *կաննելը*՝ ստեղծելով 22 լարով, տարբեր տոնայնությունների, մեխանիկական, 7 ստեղով տարբերակներ, որոնք լայն կիրառում չստացան: Ավելի ուշ՝ Ֆ. Յանզելը, Խ. Կրիստալը ստեղծեցին նվագարանի 37 լարով քրոմատիկ սոպրանո, տենոր, բաս տարբերակներ: Իսկ 1951-1953 թթ. Յու. Ֆեյգերը, Ֆ. Յանզենը, Խ. Կրիստալը, Վ. Մաալը և Յա. Խիվասկը ստեղծեցին նոր, առավել կատարելագործված գրեթե չորս օկտավա հնչյունաձևավորվ (47 լարով) տարբերակներ [21, էջ 68, նկ. 237-243]: «Ակորդային» և «Մեղեդային» կաննելներն սկսեցին արտադրվել «Էստոնիա» մականիշը կրող դաշնամուրի ֆաբրիկայում:

Խորհրդային տարիներին ավանդական նվագարանների կատարելագործման և նվագախմբային տարբերակների ստեղծմանը միտված աշխատանքները շարունակվեցին նաև **Լատվիայում**: 1947 թ. Ս.Մ. Կրասնոպետովի ջանքերով վերակառուցվեց ավանդական չորս, հինգ կամ յոթ ծայնանցքով (մեկը՝ հակառակ կողմում) և դիատոնիկ հնչյունաշարով *սոպաբուլե* (փողային-սուլիչային) նվագարանը՝ ստեղծվեցին սոպաբուլեի նվագախմբային նոր՝ պիկոլո, սոպրանո, ալտ և տենոր տեսակներ: Նույն հեղինակը վերակառուցեց նաև փայտից ու եղջյուրից բաղկացած ավանդական ութ ծայնանցքով (մեկը՝ հակառակ կողմում) *գանուրագս* (փողային-լեզվակային) նվագարանը՝ ստեղծելով գործիքի նվագախմբային սոպրանո, ալտ, տենոր, բարիտոն, կոնտրաբասային տարբերակներ

⁵ Խորհրդային հանրապետությունների ազգային նվագարանների և դրանց նոր տարբերակների մասին մանրամասն տե՛ս [21, նկ. 270-275]:

(մինչև տասնմեկ ծայնանցքով, երեք օկտավա հնչյունաձավալով և քրոմատիկ ծայնաշարով) [21, էջ 70-71]:

Ս.Մ. Կրասնոպետովը կատարելագործեց նաև լատվիական ավանդական *կոկլե* (լարային-կամիթային) հնգալար նվագարանը (նման է էստոնական կան-նեյին, ռուսական գուայիին)՝ ստեղծելով գործիքի նորացված, նվագախմբային տարբերակներ՝ երկու և երեք օկտավ ծայնաձավալով պիկոլո, սոպրանո, ալտ, տենոր, բաս և կոնտրաբասային տեսակներ: 1950 թ. այդ նոր նվագարաններն առավել հղկվեցին և տեխնիկապես կատարելագործվեցին, ընդլայնվեցին հնչյունաշարն ու ծայնաձավալը (շուրջ քսանյոթ լար, որի շնորհիվ այն նմանվում է քանոնի) [21, էջ 72-73]:

Հայաստանում 19-րդ դ. կեսերից աստիճանաբար քաղաքային կենցաղ էին ներմուծվել նաև եվրոպական նվագարանները (դաշնամուր, ջութակ, կիթառ, մանդոլինա) և ռուսական կայագորի փողային նվագախմբերի նվագարաններ [2, էջ 79]: Ռուսաստանում և եվրոպական տարբեր երկրներում կրթություն ստացած հայ երաժիշտների համար վերը ներկայացված խնդիրները հիմնականում յուրացված էին, և հայրենիք վերադարձած երաժիշտներն իրենց սաներին էին փոխանցում ձեռք բերված նոր գիտելիքներն ու եվրոպական նոտագրության համակարգը (Մակար Եկմայան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Սպիրիդոն Մելիքյան, Ներսես Ղորղանյան, Արշակ Բրուտյան, Նիկողայոս Տիգրանյան, Կոմիտաս և այլք): Նկատենք, որ դեռ 1861 թ. Կ. Պոլսում Հարություն Սինանյանի նախաձեռնությամբ ստեղծված նվագախմբի կազմում (ջութակ, կոնտրաբաս, ֆլեյտա, կլարնետ, տրոմբոն) ընդգրկված երաժիշտների թիվը 1988 թ. հասնում էր քառասունի: Նվագախմբի երկացանկում հաստատուն տեղ էին գրավել իտալական օպերաների, ֆրանսիական օպերետների հատվածներ, սիմֆոնիկ երկեր, ինչպես նաև հայկական, հունական, թուրքական երգերի ու նվագների Հ. Սինանյանի կատարած փոխադրությունները: Իսկ 1907 թ. Թիֆլիսում Վ. Քեշիշյանի նախաձեռնությամբ հիմնված «Արևելյան երաժշտական ընկերության» երեսուն երաժշտից բաղկացած նվագախմբի կազմում ներառվել էին արևելյան ու եվրոպական նվագարաններ (թառ, քամանչա, դուդուկ, շվի, ջութակ, ֆլեյտա և այլն): Երկացանկում ընդգրկված էին հայկական, վրացական, պարսկական, քրդական և այլ երգերի ու նվագների Վ. Քեշիշյանի կատարած բազմաձայն մշակումները, որն արևելյան երաժշտության բազմաձայն հնչեցման լուրջ փորձերից էր [12, էջ 81]:

Չմոռանանք նաև, որ միջնադարյան խազային նոտագրությունից հետո հայ երաժիշտները հաջողությամբ կիրառում էին Համբարձում Լիմոնջյանի [2, էջ 82-85] ստեղծած հայկական նոտագրության համակարգը, որի շնորհիվ գրանցվում էին հազարավոր երգեր ու նվագներ: Ուստի բնական է, որ խորհրդային շրջանում ավանդական նվագարաններից սիմֆոնիկ նվագախմբի արևելյան տարբերակ ստեղծելու գաղափարը բուռն արձագանք գտավ նաև հայ երաժիշտների շրջանում: Եվ Կովկասի մշակութային կենտրոններում՝ Բաքվում, Թիֆլիսում, Երևանում ու Ալեքսանդրապոլում գործող անվանի երաժիշտները դարձան այդ գործի առաջամարտիկները: Օրինակ, 1909 թ. արևելյան նվագարանների ու

երաժշտության տեսության քաջ գիտակ, վիրտուոզ քամանչահար (նաև՝ սանթուրի, քանոնի, ուդի, սազի, թառի, ջութակի հմուտ կատարող ու դասավանդող) Ալեքսանդր (Սաշա) Օգանեզաշվիլին ավանդական եռալար, կվարտային լարվածքով (e-a-e) քամանչան վերափոխեց քառալարի (e-a-e-a), որի շնորհիվ ընդլայնվեցին քամանչայի հնչողության ծավալը, տեխնիկական ու կատարողական հնարավորությունները: 1914 թ. Ալ. Օգանեզաշվիլին սեփական միջոցներով Բաքվում հիմնեց «Արևելյան երաժշտության դասընթացներ», որն Անդրկովկասի ու Մերձավոր Արևելքի ողջ տարածքում արևելյան նվագարանների նոտային ուսուցման առաջին կրթօջախն էր [21, էջ 91; 6, էջ 11; 5, էջ 39]: Այդ նպատակով ստեղծվեց նաև արևելյան նվագարանների դասավանդման ձեռնարկ: Ցավոք, առաջին աշխարհամարտի պատճառով այս գործընթացը կարճ կյանք ունեցավ: 1920 թ. սեպտեմբերին նրա ջանքերով Բաքվում բացվեց Արևելյան կոնսերվատորիան, որի առաջին ղեկավորը ևս Ալ. Օգանեզաշվիլին էր: Նրա պատկերացմամբ՝ նորաստեղծ կոնսերվատորիան պիտի դառնար արևելյան երաժշտության դասական ժառանգության ուսումնասիրության, ժամանակակից երաժշտության զարգացման, պրոֆեսիոնալ երաժիշտ-կատարողների պատրաստման դարբնոց: Ինչպես նշում է Գ. Գևորգյանը, Արևելյան երաժշտության զարգացմանը միտված նրա համալիր ծրագրում նախատեսվում էր «Արևելքի երաժշտության ուսումնասիրում և ուսուցում, արևելյան երաժշտության հարմոնիզացիայի, ձևի և ռժի հայտնաբերում, մեղեդիների ճշգրիտ ձայնագրում, արևելյան գործիքների ուսումնասիրում, գրագետ երաժիշտների պատրաստում»: Հիշյալ խնդիրները մասնագիտորեն քննարկելու նպատակով առաջարկում էր հրավիրել արևելյան երաժիշտների անդրկովկասյան կոնֆերանս: Սակայն, դասավանդման մեթոդի, նվագարանների լարվածքի, տեսության ու պրակտիկայի վերաբերյալ նրա համակողմանի պատկերացումները միշտ չէ, որ ընդունվում էին մասնագիտական շրջանակներում, որի պատճառով 1922 թ. նա տեղափոխվում է Թիֆլիս: 1924 թ. Թիֆլիսի հայկական արվեստի տանը (Հայարտուն) բացվում է երաժշտական ստուդիա՝ դաշնամուրի, ջութակի, երգի, երաժշտության տեսության, սոլֆեջիոյի, արևելյան գործիքների բաժիններով և խմբավարական դասընթացներ (վարիչն Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանն էր, իսկ արևելյան նվագարանների՝ քամանչա, թառ, ուդ, քանոն, սազ, երաժշտության տեսության ու նվագարանների պատմության դասընթացի ուսուցիչը՝ Ալ. Օգանեզաշվիլին) [6, էջ 25-27]:

1920 թ. բժիշկ, Անդրկովկասի երաժշտության գիտակ, Շուշիի գինվորական նվագախմբի կապելմայստեր Հովհաննես Իոննիսյանը Բաքվում հիմնեց ժողգործիքների առաջին պետական նվագախումբը [12, էջ 290; 23, էջ 395-396]:

1921 թ. ղեկավարեցին Երևանում հիմնվեց երաժշտական ստուդիան, իսկ 1923 թ.՝ կոնսերվատորիան: 1926 թ. Լուսժողկոմատի որոշմամբ՝ կոնսերվատորիայում բացվեց արևելյան գործիքների ֆակուլտետ, որտեղ, ժամանակակից եվրոպական երաժշտության սկզբունքներով, պետք է ուսուցանվեին քամանչա, թառ, քանոն և այլ ժողովրդական նվագարաններ: Այդ նպատակով լուսժողկոմ Ասքանազ Մուսվաթյանը Երևան հրավիրեց Ալ. Օգանեզաշվիլին [6, էջ 11-45]:

Ժամանակի մամուլը բազմիցս անդրադարձել է Թիֆլիսում, Երևանում, Բաքվում, Իրանի, Ռուսաստանի ու Եվրոպայի մի շարք քաղաքներում Ալ. Օգանեզաշվիլու համերգային գործունեությանը՝ հիացական արտահայտություններով բնութագրել նրա բարձր պրոֆեսիոնալիզմն ու կատարողական արվեստի առանձնահատկությունները: Այս առումով, հատկանշական է 1928 թ. ռուսական «Արվեստ և կյանք» ամսագրում (N 10) անվանի երաժշտագետ Բ. Ասաֆևի բնորոշումը, որտեղ Ալ. Օգանեզաշվիլու կատարումը համեմատվում է աշխարհահռչակ կոմպոզիտորներ Կ. Դեբյուսիի և Ալ. Սկրյաբինի արտիստիզմի ու հնչողության նրբագույն զգացողության հետ [5, էջ 41]:

1920-1930-ական թթ. արևելյան սիմֆոնիկ նվագախումբ ստեղծելու նպատակով Կոմիտասի աշակերտ Վարդան Բունին [5, էջ 89-109] Երևանում ստեղծեց սազի, քամանչայի, թառի, քամանիի, թութակի, բլուլի, դուդուկի, զուռնայի ամբողջական ընտանիքներ: Վերակառուցեց *սազի ընտանիքը* և ստեղծեց ջուռա, չոնգուր, ալտ, բաս տարբերակները: Նույն թվականին ստեղծեց կվարտալկինտային լարվածքով *քամանիների ընտանիք*⁶՝ պրիմա, ալտ, բաս, կոնտրաբաս, որոնք կիրառվեցին արևելյան սիմֆոնիկ նվագախմբում, ապա՝ կվարտալկինտային լարվածքով *թառի ընտանիք*⁶՝ պիկոլո (8-9 լար), պրիմա (8 լար), բարիտոն (6 լար), կոնտրաբաս (6 լար): Վ. Բունին վերակառուցեց նաև քամանչան՝ ստեղծելով կվինտային լարվածքի *քամանչաների* մի ամբողջ *ընտանիք*⁶՝ պրիմա, ալտ, թավջութակ (թավ քամանչա) և կոնտրաբաս (բաս քամանչա) տարբերակներով: 1925 թ. Երևանում հիմնեց Արևելյան վերակառուցված սիմֆոնիկ նվագախումբ, որի կազմում ներառվել էին նրա ստեղծած ու վերակառուցած բոլոր նվագարանները: Վ. Բունու Արևելյան սիմֆոնիկ նվագախումբը գործեց մինչև 1936 թ.: Ու թեև Հայաստանում այդ նվագարաններից շատերը լայն արձագանք չգտան, այսուհանդերձ, թառի բարիտոն և կոնտրաբասային գործառույթ իրականացնող տարբերակները կայուն տեղ գրավեցին Դուշանբեի տաջիկական ժողգործիքների նվագախմբում: Հետագայում Վ. Բունու ստեղծած նվագարանները տարածվեցին նաև Դաղստանում, Տաջիկստանում և միջինասիական մյուս հանրապետություններում [12, էջ 131; 21, էջ 89-92]:

Այս գործընթացներին զուգահեռ՝ 1927 թ. Երևանում, Արամ Մերանգույանի գլխավորությամբ, հիմնվեց նաև Ռադիոյի ժողգործիքների անսամբլը [12, էջ 457]:

Միջինասիական հանրապետություններում ազգային նվագարանների կատարելագործման և սիմֆոնիկ նվագախմբի օրինակով ժողգործիքների անսամբլ ստեղծելու գործընթացը դյուրին չէր կարող ընթանալ, քանի որ լարային նվագարանների տեսականին բավականին սահմանափակ էր, սուղ հնարավորություններով ու առավելապես նվագակցության գործառույթով⁶: Այսուհանդերձ, սիմֆոնիկ նվագախմբին վայել արևելյան նվագախմբի տարբերակի ստեղծմանը միտված բուռն գործունեությունն անհետևանք չմնաց:

⁶ Միջինասիական հանրապետություններում ավանդական նվագարանների վերակառուցման և նոր տարբերակների ստեղծման մասին մանրամասն տե՛ս [21, էջ 120-131, նկ. 560-674]:



5. Վ. Բունին Ուզբեկստանում կազմակերպված երաժշտական կոնֆերանսի մասնակիցների հետ, ԳԱԹ, Վ. Բունու արխիվ, N 613

1930-1955 թթ. ծավալվող աշխատանքների առաջամարտիկներն Աշոտ Պետրոսյանն ու Ս.Ե. Դիդենկոն էին: Նրանց նախաձեռնությամբ ու հեղինակությամբ կատարելագործվեցին ու վերակառուցվեցին Ուզբեկստանի, Թուրքմենստանի, Ղրղզստանի, Կարակալպակյան ժողովուրդների ավանդական նվագարանները (յոթ գործիք՝ իրենց տարբերակներով. ընդհանուր թվով՝ յոթանասունույթ նվագարան): Ստեղծվեց *դուբարի* ընտանիք (լարային-կսմիթային)՝ պրիմա, սեկունդա, ալտ (երկլար), բասային (քառալար) և կոնտրաբասային (հնգալար) տարբերակներով: Դուբարի քրոմատիկ տարբերակներում վարպետները երկար կոթին (գրիֆ) կապվող լադերը փոխարինեցին կայուն, փորված լադերով: Ձայնի որակը և տեխնիկական հնարավորությունները կատարելագործվեցին: Բասային նվագարանի համար հենակ ստեղծվեց՝ ավելի կայուն դիրք պահպանելու նպատակով: Վերակառուցելով ավանդական *թամբուրը* (լարային-կսմիթային)՝ ստեղծեցին նոր ընտանիք՝ բասի և կոնտրաբասի գործառույթ իրականացնող եռալար թամբուրների նոր տեսակներով [21, նկ. 585-587]: 1940-ական թթ. Ա. Պետրոսյանն ու Ս.Ե. Դիդենկոն աղվանական-տաջիկական (բուխարական) և կաշգիրական ռուբաբների հիման վրա ստեղծեցին նաև *ռուբաբի* (լարային-կսմիթային) նոր ընտանիք՝ պրիմա (քառալար), ալտ, տենոր (հնգալար) տարբերակներով [21, նկ. 589-592] և ներմուծեցին ուզբեկական նվագախումբ: Այդ նվագարանները հետագայում տարածվեցին նաև Թուրքմենստանում: Ապա ստեղծեցին նաև *հիդժակի* [21, նկ. 597-600] ընտանիք (աղեղնային, քառալար նվագարան), սոպրանո, ալտ (քամանչայի նման), բասային և կոնտրաբասային հնչողություն ապահովող տարբերակներ (թավջութակի նման)՝ Ուզբեկստանի նվագախմբի համար: *Չանգի* [21, նկ. 602-604] ընտանիք (լարային-հարկանային, սանթուրի նմանողությամբ), որի պրիմա տարբերակը նվագում էին ծնկին դնելով, իսկ տենորի և բասային գործառույթ կատարող տարբերակներին ավելացվեցին ոտքեր ու ոտնակ: *Կամուզի* ընտանիք՝ պրիմա, սեկունդա, ալտ, բա-

սային, կոնտրաբասային տարբերակներով (լարային-կամիթային, եռալար) [21, նկ. 664-673]: *Կիյակի* ընտանիք (լարային-աղեղնային) պրիմա (երկլար), սեկունդա (եռալար), ալտ (քառալար), բասային և կոնտրաբասային գործառույթ կրողները՝ քառալար, առանց աղեղի տարբերակներով՝ դրդական նվագախմբի համար: Ստեղծեցին նաև *նաղարայի* (միաթաղանթ-հարկանային), վերափոխված, արդիականացված, լարվող տարբերակ [21, նկ. 607]: Իսկ *հիդժակների* ընտանիքի (լարային-աղեղնային, քամանչայի նման) ստեղծման ու վերակառուցման գործընթացին (եռալար և քառալար պրիմա, ալտ, կոնտրաբասային տեսակներ) մասնակցում էր նվագարանագործ-վարպետ Թումանյանը [21, նկ. 563-566]:

Կարճ ժամանակ անց, դրդական նվագախմբում ևս կիրառվեցին Ուզբեկստանի արվեստագիտության գիտահետազոտական ինստիտուտում Ա. Պետրոսյանի և Ս.Ե. Դիդենկոյի ստեղծած նոր նվագարանները: Կատարելագործված ու վերակառուցված այդ նվագարանների շնորհիվ՝ միջինասիական նվագախմբերում ներմուծվեց բազմաձայնությունը: 1938 թ. Աշոտ Պետրոսյանն Ուզբեկստանում հիմնադրեց Տաշքենդի ֆիլհարմոնիայի ժողգործիքների առաջին պրոֆեսիոնալ նվագախումբը: 1943 թ. կոնսերվատորիայում ստեղծեց ժողգործիքների փորձարարական լաբորատորիա, մինչև 1958 թ. Տաշքենդում հավաքեց շուրջ ութհարյուրից ավել արևելյան նվագարան [12, էջ 548]:

1960-ական թթ. միջինասիական հանրապետություններում ժողովրդականին բնորոշ նոր նվագարանների ստեղծման ու վերակառուցման աշխատանքներին մասնակցել են նաև հայր և որդի՝ Գրիգոր և Հովհաննես Փափազյանները (հայտնի է նրանց ստեղծած *այումա* (կամիթային, տասնչորս լարով)՝ կոր քնար հիշեցնող նվագարանը: Մեր զրույցների ընթացքում Գ. Փափազյանը նշում էր, որ այդ տարիներին Հայաստանում վարպետների թիվը գերազանցում էր տեղական պահանջարկը և նվագարանագործների մի մասը հաջողությամբ պատվերներ էր ընդունում նաև հարևան հանրապետություններիցում ու վաստակած գումարների շնորհիվ՝ կարողանում էր լուծել ընտանիքի սոցիալական խնդիրները: Այլ ժողովուրդների համար նվագարաններ ստեղծելիս՝ առաջնորդվում էին պատվիրատու երկրին բնորոշ երաժշտամտաճողության ու ավանդական նվագարանների առանձնահատկություններով և ապավինում իրենց ստեղծագործական ու վարպետության կարողություններին [15]:

Հայաստանում ավանդական նվագարանների վերակառուցման, կատարելագործման, նոր տարբերակների ստեղծման միտումը շարունակվում էր նաև հետագա տարիներին՝ հասնելով մինչև մեր ժամանակները: Նկատենք նաև, որ ազգային ինքնության վերագարթոնքի տարիներին՝ 1960-ական թվականներից ի վեր, խորհրդային տարբեր հանրապետություններում մտավորականության ու երիտասարդության որոշակի շրջանակներում ընդգծված հետաքրքրություն էր ձևավորվում սեփական արմատները նորովի բացահայտելու և դրանց վերադառնալու ուղղությամբ: Հայաստանում ազգային վերագարթոնքն արտահայտվեց հատկապես Մեծ Եղեռնի 50-ամյակի առիթով ծավալվող հանրային դիսկուրսում: Այն արտահայտվում էր ազգային գաղափարախոսության, աշխարհայացքի վերափմաստավորման, ինչպես նաև նյութական և ոչ նյութական մշակույ-

թի ժառանգության վերակենդանացման ու առանձին տարրերի արդիականացման ոլորտներում: Ի շարս ամենի՝ փորձ էր արվում վերստեղծել ու վերականգնել նաև մոռացված հնագույն նվագարանները, ձևավորել ազգային հնամենի (արխաիկ) երաժշտության, նվագարանների ու պարի նոր ու ինքնատիպ անսամբլներ, որոնք երբեմն նաև հակասական վերաբերմունքի էին արժանանում ունկնդիրների ու մասնագետների շրջանում⁷: Այդ տարիներին երաժշտագետները, նվագարանագործ վարպետներն ու երաժիշտները սկսեցին հնագիտական, պատկերագրական նյութերի ու թանգարանային հավաքածուների հիման վրա վերակառուցել ու վերստեղծել մոռացված նվագարանների տարբեր տեսակներն ու փորձել հնչեցնել հնագույն մեղեդիների ու երգերի յուրօրինակ նմուշները [14, էջ 21-24]⁸:

1960-1970-ական թվականներից ի վեր՝ դասական, էստրադային, ջազային և ժողգործիքների տարաբնույթ նվագախմբերի ծայնային, տեմբրային և կատարողական-տեխնիկական տարբեր պահանջները բավարարելու նպատակով՝ հայ նվագարանագործներն առավել ակտիվ էին համագործակցում երաժշտագետների, երաժիշտների, կոմպոզիտորների հետ ու ստեղծում պահանջվող չափանիշներին համապատասխան նվագարանների նոր տեսակներ: Հրատարակում էին նաև ավանդական նվագարանների ուսուցման ձեռնարկներ, դասագրքեր ու նոտային բազմաժանր գրականություն⁹:

Հայ նվագարանագործ վարպետների շուրջ տասնյակ վերակառուցումներից անդրադառնանք մի քանիսին: 1970-ական թվականներին երաժիշտ *Մարտին Խաչատրյանը* փորձեց փոխակերպել ավանդական քեմանին՝ նոր տարբերակներ ստեղծելով, ապա նաև ժողովրդական նվագարանների անսամբլի բասային գործառույթը հստակեցնելու նպատակով՝ ստեղծեց *բամբիռ* կոչվող մի նոր՝ թավջութակ հիշեցնող նվագարան, որի միայն անունն էր նման Մովսես Խորենացու հիշատակած հնամենի բամբիռին: Հետագայում թավ հնչողությամբ աղեղնային նվագարանի նոր տարբերակներին անդրադարձան նաև երիտա-

⁷ Ավանդական փողային նվագարանների փոխակերպման նման օրինակներից էր 1982 թ. ստեղծված «Տկզար» համույթը (ղեկ.՝ խմբավար-երգահան Կառլեն Միրզոյան):

⁸ Այս տարիներին գործող ազգագրական համույթներին անդրադարձել ենք «Հեռափոխելով քաղաքը. մարդաբանական դիտանկյուն» միջազգային գիտաժողովին ներկայացրած «Ավանդական երաժշտության քաղաքային կենտրոնացումը. ազգագրական դիտարկումներ» թեմայով մեր զեկուցման շրջանակներում, Երևան, 2022 թ. մարտ: Իսկ հիշյալ գործընթացում ներգրավված նվագարանագործների ու անսամբլների գործունեությանը հետագայում կանդրադառնանք առավել հանգամանալից:

⁹ Նկատենք, որ երաժշտական դպրոցների, ուսումնարանների ու կոնսերվատորիայի ավանդական նվագարանների դասարանների ուսանողների համար սկսեցին կազմել ու հրատարակել հայ և եվրոպացի կոմպոզիտորների դասական ստեղծագործությունների տարաբնույթ փոխադրումների ժողովածուներ, ժողովրդական երգերի ու մեղեդիների մշակումներ, հետագայում՝ նաև ազգային նվագարանների համար գրված մեծ կտավի ստեղծագործություններ (օրինակ՝ Խ. Ավետիսյանի հեղինակած քանոնի, ապա նաև՝ շվիի կոնցերտները և այլն):

սարդ սերնդի այլ նվագարանագործներ՝ տարբեր տեխնիկական հնարավորություններով օժտելով ու նոր անուններ տալով դրանց:

Փողային նվագարանների վերակառուցման ու նոր տարբերակների ստեղծման գործընթացում 1970 թվականից ի վեր նկատելի ակտիվություն է ցուցաբերում նվագարանագործ *Ռուբեն Ռուշանյանը*՝ առաջարկելով հայկական պլուի, շվիի, զուռնայի, փողի, դուդուկի իր հեղինակած նոր տեսակներ, իսկ 2000-ականներին՝ նաև բազմափող սրինգի տարբերակներ: 1980-ական թթ. շեփորահար, գործիքագետ *Էդուարդ Բարսեղյանը* Մշակույթի նախարարության մասնագիտական հանձնաժողովին ներկայացրեց ավանդական փողի իր վերակառուցած մեծ ու փոքր (փող, փողակ) տարբերակները, որոնց տրվեց *վանափող* անվանումը: 1992-2001 թթ. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, դուդուկահար *Գեորգի Մինասովը* ստեղծեց վերափոխված դուդուկի նոր տեսակներ՝ բաս, տենոր, բարիտոն և ստեղծեց երաժշտական նոր քառյակ՝ դուդուկահարների կվարտետ:

2000-ական թվականներին հնագույն տավրդի վերակառուցման փորձերից մեկն էլ կատարեց երաժիշտ-նվագարանագործ *Մարտին Երիցյանը*, որի ստեղծած նվագարանը ներմուծվեց Հովիկ Սահակյանի ջանքերով ստեղծված հայկական ավանդական նվագարանների անսամբլում¹⁰:

2020 թ. ինժեներ, նվագարանագործ *Ալբերտ Զաքարյանը* ժողովրդական նվագարանների պետական նվագախմբի համար ստեղծեց ավանդական սանթրի վերակառուցված ու բաս քանոնի նոր տարբերակներ:

Ուշագրավ է, որ ավանդական նվագարանների վերակառուցման ու տեխնիկական, արտահայտչական հնարավորությունների կատարելագործման

¹⁰ ՀՀ Մշակույթի նախարարության աջակցությամբ և երաժիշտ Հովիկ Սահակյանի նախաձեռնությամբ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տարածքում հիմնվեց նվագարանների պատրաստման փորձարարական լաբորատորիա և համագործակցելով նվագարանագործ վարպետների (Մարտին Երիցյան, Ալբերտ Զաքարյան, Միխայիլ Սադոն) և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի մասնագետների (Հռիփսիմե Պիկիյան, Զավեն Թագակչյան, Մհեր Նավոյան) հետ, փորձ արվեց վերականգնել հայկական տավրդի մի տարբերակ: Կրկնօրինակվեցին Հայաստանի ազգագրության թանգարանում պահվող Սեբաստիայի սանթրուրը (19-րդ դար), համշենական քեմանին (20-րդ դ. սկիզբ), ծնողայավոր դափը, ինչպես նաև աղմկային նվագարաններից՝ մատների զիլերը և չխչխկանները: Հիշյալ նվագարանները ներդաշնակորեն համադրվեցին հայկական քանոնի, թառի, դուդուկի, սրնգի հետ, և ստեղծվեց ավանդական նվագարանների բոլորովին նոր անսամբլ, որի երկացանկը կազմվել էր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ծայնադարանային հավաքածուի և Կոմիտասի ակադեմիական ժողովածուներում ամփոփված երգերի ու նվագների հիման վրա: Անսամբլի կազմում ընդգրկվել էին երաժշտական դպրոցների ավագ դասարանի և կոնսերվատորիայի սաները: Անսամբլն, իր նվագարանային կազմով և երգացանկով հայտնություն էր՝ բոլորովին նոր ոճ և գույն հայկական ժողովրդական երաժշտության ասպարեզում: Դրա ապացույցը խմբի անդրանիկ ելույթն էր Գյումրիի միջազգային փառատոն-գիտաժողովի շրջանակներում կազմակերպված համերգի ժամանակ, որը հիացական զնահատանքի արժանացավ տարբեր երկրներից ժամանած մասնագետների կողմից: Ցավոք, երկու տարի անց անսամբլը կազմալուծվեց:

հարցերը հուզում էին նաև Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում գործող վարպետներին, որոնց հեղինակած նվագարանները համալրում էին Հայաստանի ազգագրության թանգարանի հավաքածուները: Նշենք, օրինակ, Արագածոտնի Բյուրական գյուղից Կոյա Թորոսյանի և Շիրակի Ձիթանքով գյուղից Գևորգ Ալոյանի պատրաստած տարատեսակ զուռնաներն ու բլուլները:

Ավանդական նվագարանների զանգվածային արտադրության գործընթացը

Գաղտնիք չէ, որ Խորհրդային կառավարման համակարգում մասնավոր գործունեությունն արգելված էր: Իսկ հետպատերազմյան տնտեսությունը ոտքի կանգնեցնելու նպատակով ձևավորվող արտադրական հիմնարկներում ժողովրդական նվագարանների պատրաստման ու վերականգնման արտադրամասեր ստեղծելու խնդիրը դեռևս առաջին անհրաժեշտություն չէր դիտարկվում: Ըստ այդմ, տնտեսության համայնացման ու զարգացման գործընթացներում աստիճանաբար վերանում կամ ընդհատակ էին անցնում նաև նվագարանագործների մասնավոր արհեստանոցները: Դիտելի է, որ հետագայում ձևավորվող ստեղծագործական միությունների (գրողների, ժուռնալիստների, կոմպոզիտորների, նկարիչների և այլ) ստեղծման շրջանում ևս, Հայաստանի նվագարանագործ վարպետները պաշտոնապես որևէ կազմակերպության մեջ չէին ներգրավվում: Այսուհանդերձ, ոլորտում տարերայնորեն շարունակվում էին գործել համքարական ավանդույթները [26, էջ 245-261]:

Միայն 1960-ական թվականների կեսերին Երևանում ստեղծվեց ժողովրդական նվագարանների զանգվածային արտադրության արհեստանոց, որտեղ պատրաստում էին քանոն, քամանչա ու թառ, սակայն, այն չարդարացրեց սպասելիքներն ու կարճ կյանք ունեցավ: Ավելի ուշ, պիոներ-պալատներում, մշակույթի տներում, երաժշտական դպրոցներում ժողովրդական նվագարանների դասարաններ հիմնելու, հետագայում՝ նաև ուսումնարաններում ու Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում համապատասխան ամբիոնների ստեղծման շնորհիվ՝ ավելացավ որակյալ ավանդական նվագարանների պահանջարկը, որն առավելապես բավարարվում էր անհատական պատվերների միջոցով: Ըստ այդմ՝ նվագարանագործ վարպետների շրջանում նկատելի ակտիվություն ու մրցակցություն էր նկատվում:

1962 թ. Երևանում հիմնվեց երաժշտական գործիքների փորձարարական ֆաբրիկան, որտեղ միայն դաշնամուրներ էին արտադրում: Սկզբնական շրջանում այն հենց այդպես էլ կոչվեց՝ «Դաշնամուրի ֆաբրիկա»: 1974 թ. ֆաբրիկայի արտադրական գործընթացների կատարելագործման շնորհիվ՝ դաշնամուրներին զուգահեռ՝ սկսեցին թողարկվել նաև «Կռունկ» անվանումով էլեկտրակիթառներ և էլեկտրամանդոլինա [11, էջ 537]¹¹:

¹¹ Եվրոպական հայտնի ֆիրմաներում վերապատրաստված հայ վարպետների արտադրած «Կոմիտաս», «Երևան» մականիշի դաշնամուրները ժամանակի ընթացքում սկսեցին պահանջարկ ձեռք բերել նաև Ռուսաստանում, Հունաստանում, Լեհաստանում, Հունդիայում և Գերմանիայում:

1973 թ. Շուշիում հիմնվեց Արևելյան երաժշտական գործիքների ֆաբրիկա, որի 80-100 նվագարանագործ վարպետների ու արհեստավորների գերակշիռ մասը հայեր էին: Չանգվածային արտադրության դրված ավանդական նվագարանները՝ թառը¹², քամանչան ու նաղարան (դհոլ) երկու տարբերակիչ հատկանիշ ունեին. առաջին խումբը նախատեսվում էր երաժշտական դպրոցների և մշակույթի տների սաների, իսկ երկրորդը՝ մասնագետ երաժիշտների համար¹³: Բնականաբար, դրանք առանձնանում էին չափերով ու տեխնիկական-կատարողական հնարավորություններով, բայց երկու տարբերակում էլ կարևորվում էր բարձր որակը: Այդ նվագարանների լավագույն օրինակները ցուցադրվում էին նաև Շուշիի թանգարանում: Այստեղ արտադրվող արևելյան նվագարանները մեծ պահանջարկ ունեին Բաքվում և Ադրբեջանի այլ բնակավայրերում, ինչպես նաև Միջին Ասիայի հանրապետություններում: Այդ նվագարանների որոշ օրինակներ կարելի էր ձեռք բերել նաև Հայաստանում: Ընդունված կարգի համաձայն՝ Շուշիում արտադրվող արևելյան նվագարանները պարբերաբար ներկայացվում էին Մոսկվայում կազմակերպվող ամենամյա ցուցահանդեսների, տոնավաճառների տաղավարներում և միշտ մասնագիտական բարձր գնահատականի էին արժանանում: Շուշիի ֆաբրիկան գործեց մինչև 1990-ական թվականները: Ցավոք, Արցախյան ազատամարտի շրջանում ֆաբրիկան Ստեփանակերտ տեղափոխել չհաջողվեց¹⁴:

Եզրակացություն

Ամփոփելով՝ կարելի է նկատել, որ ավանդական երաժշտական մշակույթի, հատկապես ժողովրդական նվագարանների կատարելագործման ու արդիականացման գործընթացները սկսվել էին դեռևս 19-րդ դարի կեսերից և շարունակվում են մինչ մեր ժամանակները: Ըստ էության, խորհրդային տարիներին ոլորտի զարգացմանն ուղղված տեսլականի իրականացումը լենինյան ազգային քաղաքականության՝ ազգերի զարգացման պլանային գործընթաց էր, որը շարունակելով դեռ նախորդ փուլից սկիզբ առած եվրոպականացման միտումները՝ փորձում էր արևմտյան դասական երաժշտության ստանդարտների միջոցով ընդհանրացնել ու համահարթեցնել ԽՍՀՄ տարբեր ժողովուրդների երաժշտա-

¹² Իրանական մշակույթից ներմուծված ադրբեջանական թառը նախկինում 19 աստիճանից բաղկացած հնչյունաշար է ունեցել, որը խորհրդային շրջանում վերափոխվել է 12 աստիճանից բաղկացած համաչափ տեմպերացված լարվածքի: Թառի կատարելագործման գործընթացը սկսվել է դեռևս 19-րդ դարից, իրանցի անվանի թառահար Սադիխ Ասադ Օղլու շնորհիվ, իսկ խորհրդային տարիներին նվագարանի վերակառուցման գործընթացը շարունակել է նաև կոմպոզիտոր Ուզեիր Հաջիբեկովը: Դասական և արևելյան երաժշտության համադրման օրինակներից է Գ. Խանմամեդովի հեղինակած կոնցերտը՝ թառի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար [21, էջ 84]:

¹³ Աշակերտների համար նախատեսվող նվագարանները վաճառվում էին 17, իսկ մասնագետներինը՝ 45 ռուբլով:

¹⁴ Տեղեկությունները հաղորդել է Լեոնային Ղարաբաղի Տեղական արդյունաբերության վարչության գործադիր վարիչ Ռոբերտ Ներսեսի Բաղդասարյանը (ծնվ. 1931 թ.):

կան ինքնությանը բնորոշ առանձնահատկությունները: Այդ կերպ փորձ էր արվում ընդհանուր համակարգի մեջ ներառել տարբեր երաժշտամտածողության ու զարգացման ճանապարհի անցած ժողովուրդների մշակութային ավանդույթները: Ոլորտի կառավարման գործընթացներում նախատեսվում էր բոլոր հանրապետություններում ձևավորել պետական երաժշտական կազմակերպությունների ինստիտուցիոնալ համակարգ:

Այսպես կոչված, արևելյանը ստորադասելով արևմտյանին և համարելով ցածրորակ՝ Ռուսաստանում և Եվրոպայում կրթություն ստացած տեսաբանների, երաժիշտների ու կոմպոզիտորների միջոցով իրականացվող կրթական համակարգը, նոր ստեղծված կամ վերակառուցված նվագարանների զանգվածային արտադրությունն ու պրոֆեսիոնալ նվագախմբերի համերգային լայնածավալ գործունեությունը, ռադիոյի և հեռուստատեսության հեռարձակումները՝ ձևավորեցին հանրային նոր վերաբերմունք, գեղարվեստական ճաշակ և ժողովրդական երաժշտական արվեստի գնահատման նոր չափանիշներ: Իսնդիրն առանձնապես նկատելի էր համերգային մեկնաբանությունների ու ավանդական մշակույթը բեմի պահանջներին համապատասխանեցնելու գործընթացներում: Օրինակ՝ Արամ Մերանգուլյանի ղեկավարած ժողգործիքների անսամբլը (1926) ավանդական նվագարանների համադրման, բազմաձայնության, ժողովրդական ու աշուղական երգի ու նվագախմբի գործիքավորման ու կատարման որոշակի ոճ ձևավորեց, որն էապես տարբերվում էր աշուղական ու սազանդարական ավանդույթներից: Խորհրդային կյանքի ու աշխարհայացքի գեղարվեստական մոնետիկներն էին նաև Թաթուլ Ալթունյանի ստեղծած Հայկական ժողովրդական երգի ու պարի (1938) և Հայաստանի պարի պետական անսամբլները, որոնք մշակութաբան Հ. Բայադյանի բնորոշմամբ՝ «...այդ շրջանում ազգերի սոցիալիստական զարգացման դիսկուրսի ներսում ի հայտ եկած ավանդույթի օրինակներ են»¹⁵:

Առաջնորդվելով նոր և առաջատար համարվող երաժշտական աշխարհայացքով, չափանիշներով ու մասնագիտական կրթություն իրականացնելով երաժշտական տարբեր կրթօջախներում՝ աստիճանաբար սովորեցին ազգային նվագարանների բնիկ առանձնահատկությունները՝ համարվելով ժամանակակից ունկնդրի ու բեմի պահանջներին անհամապատասխան, ոչ վարկանիշային, արևելյան ճաշակի ու մտածողության արդյունք, իսկ դրանցից մի քանիսն էլ աստիճանաբար դուրս մղվեցին կենցաղից՝ պահպանվելով միայն հեռավոր բնակավայրերի տարեցների շրջանում ու հիշողություններում: Հայդմ՝ թե՛ նվա-

¹⁵ Խորհրդային շրջանում երաժշտական կյանքի կազմակերպման հարցերին անդրադարձել են տարբեր մասնագետներ: Այն հարցին, թե ինչով էր պայմանավորված երաժշտական մշակույթում ձեռնարկված այս բուռն փոփոխությունը՝ ուշագրավ ենք համարում Հ. Բայադյանի մոտեցումն, ըստ որի՝ «...Ստալինյան շրջանում ֆոլկլորի և տարբեր ազգերի անցյալից վերցված ավանդական պատմությունների նկատմամբ ուշադրությունը, կազմակերպվող մշակութային տասնօրյակներն ու ցուցահանդեսները, ոչ թե իրական էին, այլ հորինվում էին պետության նախաձեռնությամբ և ազգային էլիտաների խանդավառ մասնակցությամբ [4, էջ 192-204]:

գարանների կառուցվածքում, տեմբրում, թե՛ կատարողական տեխնիկայում ու արտահայտչամիջոցներում աստիճանաբար առավելությունը տրվեց արևմտյան հարացույցներին: Օրինակ, կոմպոզիտոր, երաժիշտ Խաչատուր Ավետիսյանի ջանքերով հայկական քանոնը վերակառուցվեց և հեռացավ նախնական կերպից՝ կորցնելով արևելյանին բնորոշ քառորդ տոները, դիատոնիկ լարվածքը, կատարողական ավանդույթը և այսօր նվագարանի կատարելությունը չափվում է օրինակ՝ Նիկոլյո Պազանինիի ջութակի համար գրված բարդ ստեղծագործությունների, Մոնտիի «Չարդաշ»-ի կամ ջազային ստեղծագործությունների անթերի կատարմամբ: Մոռացվեցին սանթուրի, սազի, քեմանիի, ուդի, թառի կատարման և պատրաստման նվագարանագործական հնագույն ավանդույթները, որոնք այսօր բավականին պահպանվել ու կատարելագործվել են արաբական երկրներում կամ թուրքական մշակույթում: Ի հակադրություն՝ ստեղծվել է հայաստանյան ավանդական նվագարանային նոր մշակույթ, գրվում են այդ նվագարանների կատարողական վարպետությունը ցուցադրող տարաբնույթ ժանրերի ստեղծագործություններ, բարդ կոնցերտներ, որոնք զարմացնում ու հիացնում են տարբեր երկրների երաժիշտներին ու ունկնդիրներին: Նշենք նաև, որ Հայաստանի անկախացումից հետո, երբ առավել ծավալվեցին տարբեր մշակույթների հետ հաղորդակցվելու և համերգների ու փառատոների շրջանակներում փորձի փոխանակման հնարավորությունները՝ մեր անվանի երաժիշտներն ու վարպետները գիտակցեցին, որ այսօր աշխարհին կարելի է զարմացնել ազգային ինքնատիպ մշակույթը համադրելով բարձր պրոֆեսիոնալիզմին: Ըստ այդմ՝ մասնագետների մի մասի մոտ հստակ միտում է նկատվում վերադարձնելու կատարողական տեխնիկայի ավանդական որոշ հմտություններն ու մեկտեղել արևելյանն ու արևմտյանը:

Այսուհանդերձ, դժվար է անտեսել նաև ավանդական երաժշտության զարգացման խորհրդային հարացույցից արտաձվող դրական կողմը, որի շնորհիվ մասնագետներն ու հասարակության լայն շերտերը հնարավորություն ստացան առավել համակողմանի հաղորդակցվելու եվրոպական (դասական) երաժշտական մշակույթի տարբեր ոլորտներին: Տարիներ անց ձևավորվեց նաև ավանդական կենսակերպից ինչ-ինչ պատճառներով դուրս մղված մշակութային ժառանգության վերարժևորման, պահպանման, վերականգնման ու զարգացման գործընթացը, որը շարունակվում է նաև մեր ժամանակներում: Խնդրի քննարկման շրջանակներում կարևոր ենք համարում նաև Արթուր Ավանեսովի դիտարկումներն Անդրկովկասի հանրապետություններում երաժշտության միջոցով ազգապահպանման և ազգակերտման գործընթացների վերաբերյալ [3]:

Գրականություն

1. Աբրահամյան Վ. Հայ համքարությունները Անդրկովկասի քաղաքներում (18-20-րդ դարի սկիզբը). Երևան, «Հայաստան», 1971:
2. Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, Ակնարկներ հայ արվեստի պատմության 1. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963:

3. Ավանեսով Ա. Ազգապահպանում, թե՛ ազգաստեղծում. դարաբաղյան հակամարտության բազմաձայնությունը: Դասական երաժշտությունը Հայաստանում և Ադրբեջանում, Բուն TV, 2019, օգոստոս 27:
4. Բայադյան Հ. Երևակայելով անցյալը. խորհրդահայ արդիականության պատումներ, ժողովրդական երաժշտության նոր կյանքը. Երևան, հեղինակային հրատարակություն, 2020:
5. Բրուսյան Մ. Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր. Երևան, «Տիգրան մեծ», 2001:
6. Գևորգյան Գ. Սաշա Օգանեզաշվիլի, խմբ. Է.Ա. Մանուկյան. Երևան, «Հայաստան», 1973:
7. Թահմիզյան Ն. Նյութեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գործիքագիտության, «Բազմավեպ», 1991, N 1-2, ՃԽԹ տարի, էջ 175-205:
8. Թառայեանց Ս. Հայ ժողովրդի արհեստագործությունը, Ազգագրական հանդես (ԱՀ), գիրք Գ, N 1. Թիֆլիս, 1898, էջ 3-71:
9. Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատ, 1921, հրաման 21, Գավառական թանգարաններ հիմնելու մասին, «Կոմունիստ», թիվ 77:
10. Հակոբյան Թ. Երևանի պատմությունը. 1500-1800, խմբ. Ս. Պողոսյան, Քաղաքի տնտեսական-հասարակական կյանքը 16-18-րդ դդ. Երևան, Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1971:
11. Հայկական Սովետական հանրագիտարան, հ. 3. Երևան, 1977:
12. Հայ երաժշտության հանրագիտարան. Երևան, «Հայկական հանրագիտարան», 2019:
13. Մռավյան Ա. Ժողովրդական լուսավորության հերթական խնդիրները, Կոմ(մ)ունիստ, թիվ 1-2, 1923, էջ 41-47:
14. Պիկիչյան Հ. Ժողովրդական նվագարանների վերածնունդը, «Գիտություն և տեխնիկա». Երևան, 1983, N 7, էջ 21-24:
15. Պիկիչյան Հ. Դաշտային նյութեր. Երևան, 1978-2022:
16. «Պրոլետարական երգի նախակարապետը», «Ո՞րն է իսկական ուղին», «Նաիրի Զարյանի պոեզիան» և այլ նմանատիպ հոդվածները դառնում են խորհրդահայ մշակույթի ստեղծման ուղենիշները, «խորհրդային արվեստ», 1933, թիվ 1:
17. Սեդրոսյան Կ. Արհեստավորական ավանդույթները և դրանց արտահայտությունները Լենինականցիների կենցաղում (պատմա-ազգագրական ուսումնասիրություն), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (ՀԱԲ), հ. 6. Երևան, 158-252, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1974:
18. Ստեփանյան Կ. Խրճիթ-ընթերցարանը և անգրագիտության վերացումը, «Ժողովրդական լուսավորություն», 1927, թիվ 1, էջ 37-41:
19. Քարամյան Ա. Կուլտուրական շինարարության ճակատում, «Լենինյան ուղի», թիվ 1-2, 1928, էջ 45-52:
20. Ахвердов Ю. Тифлиские амкары, записка 1. Тифлис, тип. И. Питоева, 1882.
21. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1963.
22. Егiazаров С. Исследование по истории учреждений в Закавказье, ч. II, Городские цехи. Казань, тип. Имп. ун.-та, 1891.
23. История музыки народов СССР, т. 1. Москва, 1970.
24. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1958.
25. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки, Народные музыкальные инструменты и

инструментальная музыка, часть 1, под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. Москва, «Советский композитор», 1987, с. 6-38.

26. Пикичян Р.В. Внутриэтнические и межэтнические отношения армянских музыкантов в традиционной культуре. *Լրարբեր հասարակական գիտություններ*, 2020, մայիս-օգոստոս 2 (659), էջ 245-261:

27. Хорнбостель Э.М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов, Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, часть 1, под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. 2020. Москва, «Советский композитор», 1987, с. 229-261.

28. Шопен И. Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. Санкт-Петербург, тип. Императорской АН, 1852.

References

1. Abrahamian V.A. Armenian Guilds in the Cities of Transcaucasia (18th century - early 20th century). Yerevan, Hayastan Publishing House, 1971 (in Armenian).
2. An Overview of the History of the Armenian Music, Overviews of the History of the Armenian Art 1. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1963 (in Armenian).
3. Avanesov A. Nation Preserving, or Nation Building? The Diversity of the Karabakh Conflict. Classical Music in Armenia and Azerbaijan, Bun TV, 2019, August 27 (in Armenian).
4. Bayadyan H. Imagining the Past: narratives of the Soviet-Armenian modernity, the new life of folk music. Yerevan, author's publication, 2020 (in Armenian).
5. Brutyan M. Pages of the History of Performing Art of Armenian Urban Folk Music. Yerevan, Tigran Mets Publishers, 2001 (in Armenian)
6. Gevorgyan G. Sasha Oganezashvili, editor: E.A. Manukian. Yerevan, Hayastan Publishing House, 1973 (in Armenian).
7. Tahmizian N. Materials on the Armenian Medieval Musical Instruments, *Bazmavep*, 1991, N 1-2, p. 175-205 (in Armenian).
8. Tarayanc S. The Craftsmanship of the Armenian People, *Ethnographic Journal*, Book C, N 1. Tiflis, 1898, p. 3-71 (in Armenian).
9. People's Commissariat of Enlightenment, 1921, order 21, on establishing provincial museums, "Communist", No. 77 (in Armenian).
10. Hakobyan T. The History of Yerevan: 1500-1800. Editor: S. Poghosian, Economic and Social Life of the City in the 16th-18th Centuries, Yerevan, Publishing House of Yerevan State University, 1971 (in Armenian).
11. Soviet Armenian Encyclopedia, vol. 3. Yerevan, 1977 (in Armenian).
12. Armenian Musical Encyclopedia. Yerevan, Armenian Encyclopedia Publishing House, 2019 (in Armenian).
13. Mravian A. The Next Problems of People's Enlightenment, *Communist*, N 1-2, 1923, p. 41-47 (in Armenian).
14. Pikichian H. The Renaissance of Folk Musical Instruments, *Science and Technology Journal*. Yerevan, 1983, N 7, p. 21-24 (in Armenian).
15. Pikichian H. Field Materials. Yerevan, 1978-2022 (in Armenian).
16. "The Forerunner of the Proletarian Song", "What is the Real Way", "Nairi Zaryan's Poetry" and other similar articles become the landmarks of creating Soviet-Armenian culture, "Soviet Art", 1933, No. 1 (in Armenian).

17. Seghbosian K. Craft Traditions and their Expressions in the People's Life of Leninakan (historical-ethnographic study), Armenian Ethnography and Folklore, no. 6. Yerevan, p. 158-252, RA NAS Publishing House, 1974 (in Armenian).
18. Stepanian K. The Hut-Reading Room and the Eradication of Illiteracy, "People's Enlightenment", No. 1, 1927, p. 37-41 (in Armenian).
19. Karamian A. On the Front of Cultural Construction, "Lenin's Way", No. 1-2, 1928, p. 45-52 (in Armenian).
20. Akhverdov Ju. Tiflis Craftsmen, note 1. Tiflis, I, Pitoev Printing House, 1882 (in Russian).
21. Vertkov K., Blagodatov G., Jazovickaja E. Atlas of Musical Instruments of the USSR Peoples. M., State Musical Publishing House, 1963 (in Russian).
22. Yegiazarov S. Research on the History of Institutions in Transcaucasia, part II, City Workshops. Kazan, Printing House of the Imperial University, 1891 (in Russian).
23. History of Music of the USSR Peoples. M., vol. 1, 1970 (in Russian).
24. Kushnarev H.S. Issues of History and Theory of Armenian Monodic Music. L., State Music Publishing House, 1958 (in Russian).
25. Matsievsky I. Main Problems and Aspects of Studying Folk Musical Instruments and Instrumental Music, Folk Musical Instruments and Instrumental Music, part 1, under general editorship of E.V. Gippius. M., "Soviet Composer", 1987, p. 6-38 (in Russian).
26. Pikichian R.V. Intraethnic and Interethnic Relations of the Guilds of Armenian Musicians. Herald of Social Sciences, May-August 2 (659), 2020, p. 245-261 (in Russian).
27. Hornbostel E.M., Zaks K. Sistematika muzykal'nyh instrumentov // Folk Musical Instruments and Instrumental Music part 1, under general editorship of E.V. Gippius. M., "Soviet composer", 1987, p. 229-261 (in Russian).
28. Shopen I. Historical Monument of the State of the Armenian Oblast in the Epoch of its Joining the Russian Empire. St. Petersburg, Printing House of the Imperial Academy of Sciences, 1852 (in Russian).

СОВЕТСКОЕ ВИДЕНИЕ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

РИПСИМЕ ПИКИЧЯН*

Для цитирования: Пикичян, Рипсима. "Советское видение развития национальной музыки: этно-музыковедческие наблюдения". *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 69-92. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.8(7)-69

В стратегических планах развития республик, входящих в Советский Союз, особая роль отводилась культурной политике, главной целью которой было создание посредством культуры обобщенного мировоззрения и образа советского общества и гражданина.

* Старший научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, Ереванский государственный университет, кандидат исторических наук, доцент, ripoash@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 29.08.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

В статье обсуждается видение национального музыкального развития в Советских республиках в контексте процессов, наблюдаемых в области традиционного инструментального искусства. В 1930-х годах, в проектах, направленных на гармоничное развитие музыкальной культуры в республиках СССР, прогресс национальной музыки рассматривался как переход от фольклорного к оцениваемому более высоко профессиональному искусству. Таким образом предпринималась попытка объединить в общую систему культурные традиции народов, обладающих различным музыкальным мышлением и прошедших разные пути развития. В процессе управления данной отраслью предусматривалось формирование институциональной системы государственных музыкальных организаций во всех республиках. Целью этого процесса было регламентирование и нивелирование местных национальных музыкальных традиций, приняв за основу образцы западной классической музыки. По той же логике предусматривалось создание оркестров народных инструментов на примере симфонического оркестра.

В статье излагается основанная на специальной литературе и собранных во время полевых работ фольклорных материалах характеристика и анализ процесса, нацеленного на глобализацию инструментальной культуры в разных республиках – реконструкцию традиционных и создание новых инструментов, формирование соответствующих специалистов и аудитории; рассматриваются последствия и современные тенденции этого процесса.

Ключевые слова: советский период, народная музыкальная культура, традиционный инструмент, мастер-инструменталист, симфонический оркестр восточных инструментов, Вардан Буни, Александр Оганезашвили.

THE SOVIET VISION OF DEVELOPING NATIONAL MUSIC: ETHNOMUSICOLOGICAL OBSERVATIONS

HRIPSIME PIKICHIAN*

For citation: Pikichian, Hripsime. "The Soviet Vision of Developing National Music: Ethnomusicological Observations", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 140-151. 69-92. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.8(7)-69

In the strategic plans of developing the republics in the Soviet Union, a special role was assigned to the cultural policy, the main goal of which was to create a generalized worldview and image of the Soviet society and citizens through culture.

* Senior Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, Yerevan State University, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, riposh@mail.ru. The article has been delivered on 29.08.2022, reviewed on 01.09.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

The purpose of this article is to discuss the vision of developing national music within the processes, unfolding in traditional instrumental music in the Soviet republics. In the 1930s, in the projects aimed at the balanced development of musical culture in the republics of the USSR, the progress of national music was considered as a transition from folklore to a highly valued specialized art. Thus, an attempt was made to include the cultural traditions of the peoples, who had passed the path of different musical thinking and development, into a common system. In the management of this field, it was envisaged to form an institutional system of state music organizations in all republics. The main goal of this process was the regulation and levelling of local national musical traditions, taking as a basis the paradigm of Western classical music. According to the same logic, it was planned to create orchestras of national instruments, exemplified by a symphonic orchestra.

Based on specialized literature and collected field ethnographic materials, the process, aimed at globalizing the music culture in different republics, has been characterized and analyzed in the article, in the fields of reconstructing traditional musical instruments, creating their new types, and forming relevant specialists and audiences, as well as studying their consequences and today's developments.

Key words: Soviet period, folk musical culture, traditional instruments, craftsmen of musical instruments, symphonic orchestra of oriental instruments, Vardan Buni, Alexander Oganezashvili.