И
Է-75
31847

Լ. Վ. ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ

# ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ



ԵՐԵՎԱՆ


ՀԱՅԿ
ԿԱԴԵՄԻ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Л. В. ЕРНДЖАКЯН

# ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНО—ИРАНСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ
ЕРЕВАН 1991

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Լ. Վ. ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ

# ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

37247

ՀԱՅԱՍՏԱՆ ԳԱ ԳՐԱԽՈՍՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1991

Библиотека
Ереванский
Госконсерватории

ԳՄԴ 85.313 (2 Հ)+85.313 (5 Իրան)
Ե 916

Տպագրվում է Հայաստանի ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու
Գ. Շ. Գյոդակյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
արվեստագիտության թեկնածուներ Ռ. Մ. Մազմանյանը և Կ. Է. Խուդաբաշյանը

Երնջակյան Լ.

Ե 916 Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից /[Պատաս. խմբ.՝ Գ. Շ. Գյոդակյան]; Հայաստանի ԳԱ. Արվեստի ին-տ.—Եր.: Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991—183 էջ նկ.

Աշխատությունը նվիրված է Արևելքի երկու հնագույն ժողովուրդների երաժշտական ժառանգության համեմատական ուսումնասիրմանը։ Այստեղ առաջին անգամ հետազոտության առարկա է դարձել մուղամաթի արվեստը, որը դարեր շարունակ կենցաղավարել է Հայաստանում և Իրանում։ Նոտագրվել և վերծանվել են հայկական և պարսկական մուղամները, վեր հանվել նրանց կառուցվածքային և կերպարային առանձնահատկությունները։ Լուսաբանված է հայ գործիքահարների գործունեությունը, արժևորված նրանց ներդրած ավանդը Արևելքի դասական երաժշտության զարգացման գործում։

Նախատեսված է կրաժշտագետ-արևելագետների, ինչպես նաև Արևելքի մշակույթով զբաղվող մասնագետների լայն շրջանների համար։

Ե 4905000000/703(02)—91 101—89

ԳՄԴ 85.313 (2 Հ)+85.313 (5 Իրան)

ISBN 5—8080—0097—1

© Հայաստանի ԳԱ հրատարակչություն, 1991

# ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Արևելքի հնագույն ավանդույթներ ունեցող ժողովուրդների երաժշտական մշակույթները բազմիցս արժանացել են մասնագետների ուշադրությանը և քննության առնվել առանձին-առանձին։ Սակայն նկատելիորեն պակասում են համեմատական բնույթի այնպիսի աշխատությունները, որոնք կնպաստեին, այսպես կոչված համաարևելյան երաժշտական մշակույթի ընդհանրությունների և սկզբունքային տարբերությունների բացահայտմանը, որոնք կոչված են լուծելու պատմամշակութային և գեղարվեստական կարևոր գիտական պրոբլեմներ։

Պատմական տարբեր դարաշրջաններում հարևան երկրների մշակութային կապերն ունենում են տարբեր ուղղվածություն. որոշ դեպքերում սրանք առաջանում են պատմական ժամանակաշրջանին հատուկ ընդհանուր երևույթների հետևանքով, արտացոլում են մի մշակույթի անմիջական ներգործությունը մյուսի վրա, երբեմն էլ համանման երևույթներում նկատվում են ուղիղ փոխառություններ, կամ երևան են գալիս ազդեցություններից ու փոխառություններից անկախ ծագած տիպաբանական ընդհանրություններ։ Գեղարվեստամշակութային արժեքների փոխանակումը ամենից առաջ դրսևորվում է փոխազդեցությունների մեջ։ Հետազոտությունների խնդիրը հետևյալն է. «նախ, իրենց, կապերի հայտնաբերումը, նրանց պատմական պատճառների, բնույթի, ուղու, միջոցների պարզաբանումը, երկրորդ, այդ կապերի հետևանքների բացահայտումը» (97. 302)։

Այստեղից բխում են մի շարք խնդիրներ՝ կապված ինչպես գեղարվեստական ստեղծագործության ժամանակակից ձևերի, այնպես էլ անցյալի հարուստ գեղարվեստական ավանդույթների ուսումնասիրման հետ։ Ընդ որում առանձնակի հետաքրքրություն են առաջացնում արվեստի այն

ժանրերն ու տեսակները, որոնք հատուկ են արևելյան որոշակի տարածքի կազմի մեջ մտնող ժողովուրդներից շատերին։

Ռեգիոնալորման, այսինքն սահմանակից երկրների մի խմբի համար բնորոշ երևույթների «խոշորացված» դիտարկման պրոբլեմին ժամանակակից գիտության մեջ մեծ ուշադրություն է դարձվում։ Գոյություն ունեն ռեգիոնալորման բազմազան ուղիներ. տարածքային, լեզվային, կրոնական, քաղաքական (146.91—92)։ Երբեմն միևնույն ռեգիոնը որոշելու համար օգտագործվում են տարբեր տերմիններ։ Այս տերմինաբանական անհամաձայնությունը, անշուշտ, կապված է ուսումնասիրվող երևույթների բարդության և բազմազանության հետ։ Այսպես, օրինակ, Արևելքը բաժանվում է Մերձավոր, Միջին և Հեռավորի, Սորհրդային և արտասահմանյանի, իսլամական և արտիսլամականի և այլն։ Ինչպես տեսնում ենք, «Արևելք» տերմինով կոչվող աշխարհագրական տարածքի սահմանները խիստ հարաբերական են։ Խոսելով, օրինակ, Միջին Արևելքի մասին, մենք ամենից առաջ պատկերացնում ենք որոշակի աշխարհագրական տարածք։ Սակայն, հասկանալի է, որ մի քանի մշակույթներ նույն ռեգիոնի մեջ միացնելը չի նշանակում դրանց նույնություն, նմանություն, նրանց միջև էական տարբերությունների բացակայություն։ «Որևէ մշակույթի բարոյական և մտավոր կատեգորիաները չեն կարող ուղղակիորեն փոխադրվել մի ուրիշ մշակույթի մեջ» (18.43)։

Չնայած միջինարևելյան տարածքի աշխարհագրական ընդարձակությանը, նրան հատուկ են մի ամբողջ շարք գեղարվեստական երևույթների ընդհանրություններ, որոնք առանձնապես ցայտուն են հարևան երկրների գեղարվեստական մշակույթները համեմատելիս։ Որպես օրինակ կարող են ծառայել Միջին Ասիայի, Իրանի և Անդրկովկասի պատմական որոշակի շրջանի գրականությունը, ինչպես նաև այդ երկրների բանավոր ավանդույթի պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը (մակամ, մուղամ, դաստգահ)[1]։

Նշենք նաև ուսումնասիրվող ռեգիոնի երաժշտական արվեստի նմանության այնպիսի տարր, ինչպիսին մասնավորապես, լադային համակարգերի նույնականությունն է։ Վերջին հանգամանքը որոշ գիտնականներին հիմք է տվել երաժշտագիտական բառապաշարի մեջ մտցնել «արևելյան լադային հնչյունաշար», «արևելյան լադեր», «համաարևելյան կոլորիտ» տերմինները (101.15, 37)։ Այստեղ դիտվում է ողջ տարածքի

---

[1] Այս տերմինների նշանակության մասին տե՛ս աշխատության 1-ին և 3-րդ գլուխներում։

երաժշտական մշակույթներին բնորոշ ընդհանուր օրինաչափություններ բացահայտելու միտում։

Հայաստանը, որի մշակույթի արմատները հասնում են մինչև ք. թ. ա. 2-րդ հազարամյակ, գտնվել է Արևելքից Արևմուտք տանող ճանապարհների խաչմերուկում։ Սա մեծ չափով պայմանավորել է հայկական մշակույթի ինքնատիպությունը, որի մեջ երկու արմատներն էլ (արևելյան և արևմտյան) զարգացել են զուգահեռ։ Արևելյան երկրների շարքում, որոնց հետ բազում դարերի ընթացքում հարևան է եղել Հայաստանը, առանձնահատուկ տեղ է գրավում Իրանը։ Իրանի և Հայաստանի միջև գեղարվեստական մշակույթի ամենատարբեր բնագավառներում տեղի է ունեցել մշտական շփում։

Իրանի և Հայաստանի մշակութային և պատմական կապերը հասնում են մինչև վաղեմի ժամանակները։ Այդ կապերը շարունակվել են պետությունների պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում։ Դրանք դիտարկվում են Իրանի պատմության երեք հիմնական դարաշրջաններում՝ աքեմենյան, պարթևական, սասանյան։ Աքեմենյան մշակույթի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը գիտնականներին հանգեցրել է այն հետևության, որ այն ստեղծվել է ոչ միայն իրանական ժողովուրդների, այլև ուրարտական պետության մեջ բնակվող ցեղերի կողմից, որոնց անմիջական հետնորդները հայերն են (50.12—19)։ Այդ պատճառով, աքեմենյան տերության և նրա մշակույթի ուսումնասիրման մեջ առանձնակի տեղ է գրավում Իրանի և Անդրկովկասի հարաբերությունների խնդիրը, որի ճիշտ մեկնաբանությունից է կախված այդ ժողովուրդների միջև գոյություն ունեցող կապերի բնույթի բացահայտումը։ Պարթևական շրջանում Իրանի և Հայաստանի ժողովուրդների մշակույթը զարգացել է հելլենիստական Հունաստանի հետ սերտ կապերի պայմաններում։ Նույն շրջանում, Հայաստանում պարթևական Արշակունիների հարստության հաստատման հետ ավելի ուժեղացան Հայաստանի և Իրանի մշակութային փոխադարձ առնչությունները։ Այդ արտացոլված է գրականության մեջ, պատմիչների աշխատություններում, նյութական և հոգևոր մշակույթի հուշարձաններում (65.16)։

Հայ-իրանական կապերը նկատվում են նաև ամբողջ միջնադարի ընթացքում, «պարսիկներով, հայերով, վրացիներով և այլ ժողովուրդներով բնակեցված Իրանի ու Կովկասի պատմությունը 11—13-րդ դարերում սերտորեն շաղկապված է իրար։ Չնայած որ այդ դարերում Իրանը և Կովկասը քաղաքական իմաստով երբեմն գոյակցում էին իրարից անկախ, նրանց ժողովուրդների մշակութային կյանքը այնքան միահյուսված

էր, որ նյութական մշակույթի և արվեստի որևէ հուշարձանի ծագման մասին ճշգրիտ տվյալներ չունեցող հետազոտողը հաճախ փակուղու առաջ է կանգնում, երբ պետք է վճռել ունումնասիրվող առարկայի Իրանին կամ Կովկասին պատկանելու խնդիրը» (176.23)։ «...Ոչ մշտական ռազմական բախումները, ոչ էլ կրոնադավանական տարբերությունները, որոնք երբեմն ընդունել են փոխադարձ անհանդուրժողական բնույթ քրիստոնյաների և մահմեդականների միջև, Իրանի և Կովկասի մեջ պատնեշ չստեղծին»։ Ուստի, ճիշտ է խոսել համատեղ ստեղծագործական պրոցեսի մասին, «երբ իրանական վարպետները աշխատում էին Հայաստանում ու Վրաստանում, իսկ հայերը՝ Իրանում ու Փոքր Ասիայում» (176.30)։

Ծիր գրականության, ճարտարապետության, դեղարվեստական արհեստների բնագավառներում Իրանի և Հայաստանի մշակութային կապերը միանգամայն ակնհայտ են, ապա երաժշտության բնագավառում դրանց բացահայտումը շատ ավելի դժվար է, որը բնականորեն պայմանավորված է հենց իր՝ երաժշտության, առանձնահատուկ բնույթով։ Այնուամենայնիվ, այս կապերի հարցը կասկածներ չի հարուցում։ Այս առումով ամենացայտունը պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության, առհասարակ՝ մակամաթի բնագավառն է[2]։

Ինչպես հայտնի է, մակամը (մուղամը) Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդներին բնորոշ գեղարվեստական երևույթ է, ինչ-որ իմաստով՝ տվյալ ռեգիոնի «երաժշտական հասարակությունը»։ Նրա ծագման պատմությունը և զարգացման ուղին մինչ այսօր քիչ է ուսումնասիրված։

Մակամաթի արվեստի կազմավորման ժամանակը կապված է այն դարաշրջանի հետ, որը պայմանականորեն անվանում են «Արևելյան Վերածնունդ»։ Դա Միջին Արևելքի (Իրանի, Հյուսիս-արևմտյան Հնդկաստանի, Միջին Ասիայի, Անդրկովկասի) ժողովուրդների գրականության ու արվեստի առանձնահատուկ ծաղկման ժամանակաշրջանն էր[3]։ Մնվելով միջնադարում, տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր անուններ կրող մակամները կազմում են դարավոր ավանդույթների պրոֆեսիոնալ ար-

---

[2] «Մակամաթ» տերմինը մեր կողմից մեկնաբանվում է իբրև Միջին և Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների մոտ այդ արվեստի դրսևորումների ընդհանուր անվանում։ «Մուղամաթ» և «Մակոմաթ» տերմիններով նշանակում ենք ռեգիոններում տեղային դրսևորումները։

[3] Ն. Կոնրադն այն վերագրում է X—XV դարերին (97. 210. 211)։

վեստի նշանակալի չէր։ Այս արվեստը մնաց նաև Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանրային համակարգի մեջ։

Մակամաթի արվեստի ուսումնասիրման հրատապության վառ ապացույցն է նրա նկատմամբ թե՛ մեզ մոտ, թե՛ արտասահմանում ցուցաբերվող հսկայական հետաքրքրությունը[4]։

Հայկական երաժշտության մեջ մուղամներն ուսումնասիրելու հարցը ծագել է վաղուց։ Տեսակետների բազմաբնույթ, երբեմն էլ հակասական լինելը՝ հաճախ կապված այդ ժանրի գնահատման պատմական մոտեցման բացակայության հետ, տարիների ընթացքում արգելակում էին մուղամի գիտական ուսումնասիրումը։ 1920—30-ական թվականներին առաջ էին քաշվում սխալ դրույթներ, տրվում էին խիստ վիճելի գնահատականներ, որոնք հետագայում քննադատության ենթարկվեցին։ Այսպես, ճանաչված երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը, ի հակակշիռ այդ ժանրի «մահացման» մասին վուլգար-սոցիոլոգիական հայեցակետի, գրել է, որ չի կարելի մուղամը «չնչել» Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստից։ «Նման մոտեցումը,—նշում էր նա,—հիմնվում է մուղամը իբրև արաբա-իրանական մշակույթի միահեծան պատկանելություն դիտելու սխալ տեսանկյունի վրա, այն դեպքում, երբ մուղամի ամենից ավելի կենսական և արժեքավոր օրինակները 19 և 20-րդ դարերի ընթացքում ստեղծվում, մշակվում, ձայնագրվում և ուսումնասիրվում են Ադրբեջանում, Հայաստանում ու Միջին Ասիայում» (171.127)։

Հայ մուղամաթահարների, արվեստի այլ տեսակի նկատմամբ նրանց վերաբերմունքի և մուղամաթի զարգացման մեջ ունեցած դերի մասին պատմական տվյալներ պարունակող նյութերը մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում։ Դրանք վերաբերում են XVIII—XIX դդ. և XX դարի սկզբին։ Նրանց մեջ կարևոր տեղ է գրավում հայ նշանավոր մակամաթահար Թամբուրի Հարությունի (XVIII դ. առաջին կես) «Ձեռնարկ Արևելյան երաժշտության» աշխատությունը։ Այն առաջին անգամ թուրքերենից ռուսերեն է թարգմանել և իր մանրամասն ծանոթագրություններով ու ներածական հոդվածով հրատարակել Ն. Թահմիզյանը։

Հարությունի աշխատությունը բաղկացած է երկու՝ պատմական և տեսական մասերից։ Առաջին մասում հեղինակը տեղեկություններ է տալիս դիցաբանական և իմաստուն երաժիշտների մասին, ընդհանուր գծերով նկարագրում երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքը, շարադրում է երաժշտության ծագման պյութագորասյան տիեզերական տեսությունը։ Երկրորդ մասում քննարկվում են հեղինակի ապրած ժամանա-

[4] Այդ մասին տե՛ս 112, 125, 120, 3—4։

կաշրջանի երաժշտական տեսության հիմնական դրույթները. ընդ որում, շեշտադրվում է երաժշտության մասին գիտության գործնական կողմը։ Այստեղ բացատրվում է հնչյունաշարի առանձին աստիճանների հետ կապված «փևդե»-ի՝ տիպային մեղեդիական դարձվածքների (Ն. Թահ-միզյան) համակարգը։ Թամբուրի լիգատուրների օգնությամբ հեղինակը ցույց է տալիս լադա-ինտոնացիոն դարձվածքների մեղեդային ուրվագծերը։ Հարուցիչի աշխատության արժեքը ոչ միայն նյութի լայն ընդգրկման և տեղեկությունների որոշակիության մեջ է. այն օգնում է պարզաբանելու երաժշտական ստեղծագործության բնագավառում միջինարևելյան ռեգիոնի (Թուրքիայի, Իրանի, Անդրկովկասի) տարբեր երկրների միջև մշակութային կապերի ինտենսիվության աստիճանը, որով և պայմանավորված է գեղարվեստական երևույթների նմանությունը։

Լուրջ ուշադրության է արժանի «Զեռնարկի» համար Ն. Թահմիզյանի գրած նվագածական հոդվածը, որտեղ նա ոչ միայն բնութագրում է հիշատակված աշխատությունը, այլև ընդհանրացնում է քնագրի և մի շարք ուրիշ աղբյուրների ուսումնասիրության ընթացքում ծագած սլատմատեսական կարգի սեփական դիտողությունները։ Ն. Թահմիզյանի հրատարակության շնորհիվ երաժշտական արևելագիտությունը հարստացավ նշանավոր հայ երաժիշտ-մուղամաթահարների «նախապատերից» մեկի գործունեությանը վերաբերող տվյալներով։

Ուշագրավ են նաև սլոլսահայ երաժիշտ Գրիգոր Գապասաքալյանի «Նվագարան» (1799 թ.) և «Գիրք երաժշտական» (1803 թ.) գրքերը, որոնք որոշ տվյալներ են պարունակում արևելյան երաժշտական տեսության, արևելյան տարբեր երաժշտական համակարգերի հարաբերակցության մասին։

Պոլսահայ երաժիշտների գործունեության մասին տեղեկություններ կան 1914 թ. Պոլսում հրատարակված Արիստակես Հիսարլյանի «Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություն երաժիշտ աղգայնոց» գրքում։ Հեղինակը կենսագրական տվյալներ է բերում և խոսում հայ երաժիշտների վայելած մեծ համարման մասին Թուրքիայի և Եգիպտոսի արքունիքներում։

Մուղամների ուսումնասիրությամբ զբաղվել է հայ նշանավոր կոմպոզիտոր-երաժշտագետ Ն. Տիգրանյանը։ Ի դեմս նրա տեսնելով «պարսկական երաժշտության առաջին և լավագույն ստեղծագործող-մեկնաբանին», Ն. Մառը ընդգծում էր, որ այդ երաժշտությունը «հոգեհարազատ է նրան՝ հային, կովկասցուն, ոչ միայն ժամանակակից ազգագրա-

կան իրադրության և հետագա սոցիալ-մշակութային ազդեցությունների պատճառով, այլև իր նախապատմական ակունքներով» (59.10):

Ն. Տիգրանյանի գործունեությունը գրավել է բազմաթիվ հետազոտողների ուշադրությունը: Ալ. Շահվերդյանը գրել է. «Նրա հրատարակած մուղամները որոշակի ներդրում են հայկական երաժշտության ինտոնացիոն-ռնաձևերի հավաքածուի մեջ: Դա ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ երաժշտական մտածողության տարատեսակներից մեկն է, և ամենամանրակրկիտ ու բազմակողմանի ծանոթությունը նրա հետ՝ ընդգծելով մենոդիկ արվեստի ձևերի, արտահայտչամիջոցների ու չափազծերի մասին պատմական ու դեղափիտական պատկերացումները, ունի խորին իմաստ» (171.124): Այստեղից կարելի է հետևություն անել, որ Ալ. Շահվերդյանը, չահմանափակվելով հայկական երաժշտությամբ, մենոդիկ արվեստի համակարգում մուղամների դիատոնիկական արժեքավորմանը կարևոր տեղ է հատկացնում:

Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանրերը, մասնավորապես, մուղամներն ուսումնասիրողի համար արժեքավոր ուղեցույց են Ջ. Քուշնարյանի հիմնավոր այն դրույթները, որոնք շարադրված են նրա աշխատություններում, ամենից առաջ «Հայկական մենոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» մենագրության մեջ (101): Գիտնականը բարձրացնում է գործողության լայն շառավղով մի ամբողջ շարք սկզբունքային հարցեր, այդ թվում՝ տարբեր երկրների ժողովուրդների երաժշտական մտածողության հարաբերակցության, մուղամի՝ իբրև տարբեր մշակույթների փոխադրության ներկայացնող ժանրի, ինչպես նաև հայ երաժիշտների մուղամային արվեստի տարածման ու ընդգրկման «պատմական առաքելության» պրոբլեմները:

Եթե Ջ. Քուշնարյանի ուսումնասիրություններում սկզբնական հենակետ կազմած համարյա բոլոր հիմնական խնդիրները բացահայտված են կարծես ընդհանուր ուրվագծերով, ապա հայ երաժշտագետների հետագա որոնումներում նկատվում է հարցադրման որոշակիացման միտում՝ առանձին խնդիրների ու երևույթների ուսումնասիրման ձևով:

Մուղամային արվեստի հետ կապված հարցերը լուսաբանվում են հայ երաժշտագետների առանձին հոդվածներում ու գիտական աշխատությունների հատուկ բաժիններում: Դրանցում կուտակված են բազմաթիվ տեղեկություններ, արված են արժեքավոր դիտողություններ, գիտական հետաքրքրություն ներկայացնող մասնավոր հետևություններ: Այսպես, պատմական և փաստագրական առատ նյութ են ընդգրկում Ռ. Աբեյանի և Մ. Բրուտյանի, ինչպես նաև մուղամների տեսական իմաս-

տավորման հարցերի նվիրված Ն. Թահմիզյանի, Կ. Խուդաթաշյանի, Մ. Բրուտյանի, Ի. Մազմանյանի, Գ. Գյոդակյանի աշխատանքները։

Իրանական մուղամները (դաստգահները) լուսաբանված են սմիրիկյան հետազոտող է. Զոնիսի «Իրանական դասական երաժշտություն» (188.233) աշխատության մեջ։ Սույն մենագրության տեսական բաժիններում իրանական դաստգահների էությունը մեկնաբանվում է եվրոպական գիտնականի դիրքերից։ Հենվելով Իրանում լույս տեսած երաժշտական ավանդական համակարգերի՝ «ռադիֆների» (դասական դաստգահների համակարգ) վրա, որոնք արտացոլում են հեղինակավոր պարսիկ երաժիշտներ Ալինաղի Վազիրիի, Ռոհուլլահ Խալեղիի, Աբուլ Հասան Սաբայի, Մուսա Մարուֆիի կատարողական գործունեությունը, հեղինակը իմպրովիզացիայի արվեստը համարում է յուրաքանչյուր կատարողի «անհատական ընտրության տեխնիկա»։

Որոշակի արժեք են ներկայացնում Ռ. Խալեղիի աշխատանքները իրանական երաժշտության պատմության և տեսության մասին, որոնց շարքում գլխավոր տեղը պատկանում է «Իրանի երաժշտության պատմությունը» (1954, 1955 թթ. Թեհրան) երկհատորյակին (207)։ Իրանի հարավում ընկած Բուշեր տեղանքի ավանդական երաժշտությանը նվիրված է Ն. Կուկերինի և Մ. Մասուդիի «Բուշերի եղաժշտությունը» մենագրությունը (201)։

Իրանական երաժշտական մշակույթի, մասնավորապես, դաստգահների դասական համակարգի ուսումնասիրության մեջ մեծ ներդրում է Վ. Վինոգրադովի «Իրանական երաժշտության դասական ավանդույթները» գիրքը (40)։

Չնայած մուղամները, ինչպես տեսնում ենք, գրավել են բազմաթիվ հետազոտողների ուշադրությունը, սակայն արվեստի այս տեսակի հետ կապված խնդիրները մասնագիտական գրականության մեջ մանրաղնին մշակում չեն ստացել։ Իրըև երաժշտական ժանրի՝ մուղամի ծագման ժամանակի մասին միասնական կարծիք չկա։ Ոչ հայկական, ոչ ադրբեջանական, ոչ էլ իրանական գրականության մեջ այդ հարցի մասին որոշակի ցուցումների չենք հանդիպում։ Հրատարակված աշխատությունների մեծ մասում մուղամները դիտարկվում են իրենց տեղային դրսևորումների տեսանկյունից, մինչդեռ չափազանց կարևոր է այնպիսի աշխատանքների ստեղծումը, որոնցում մանրակրկիտ ուսումնասիրման հիման վրա համեմատվեն Միջին և Մերձավոր Արևելքի ընդարձակ տարածքում կենցաղավարող մուղամները։

*Կարող է հարց առաջանալ, թե ինչո՞ւ իբրև համեմատության առարկա ընտրված են ոչ թե աշխարհագրական, քաղաքական և սոցիալական իմաստով ավելի մոտ գտնվող Խորհրդային Արևելքի, ամենից առաջ, Ադրբեջանի նմանօրինակ ժանրերը, այլ իրանական դաստգահները։ Այս հարցի պատասխանը տալիս է հենց ժանրի ծագման ու ձևավորման պատմությունը, որի գոյության առաջին փուլերը կապված են միջնադարյան Իրանի մշակույթի հետ։ Դեռևս դարասկզբին Ն. Տիգրանյանը գրել է. «...Կովկասում երաժշտական ընտիր ստեղծագործությունները միշտ էլ եղել են պարսկականները։ Նրա երաժշտական ստեղծագործությունները՝ դանդաղ, «դաստգահները» իրենց մուղամներով ու գյաֆերով հնուց ի վեր Արևելքում ձեռք են բերել դասական նշանակություն» (158.24)։*

*Հատկանշական է, որ մուղամներ կատարողներն էլ այդ երաժշտության հայրենիքը համարում էին Իրանը, նրա երաժշտությունը ընդունում իբրև կատարելության օրինակ և աշխատում էին այդ երաժշտության միջոցով հաղորդել «մարդերի ու զգացմունքների այն աշխարհը, որը կա Արևելքի ամեն մի բնակչի հոգու գաղտնարանում» (Ն. Տ.)։ Կարևոր է նաև մեկ այլ բան. ինչպես ցույց են տալիս փաստագրական նյութերը, Հայաստանում գոյություն ունեցող և, հնարավոր է, ավելի ուշ ժամանակներում այստեղ հայտնված (XV—XVIII դդ.) մուղամները սերտորեն կապված են հայկական ավանդական մոնոդիայի հնագույն ու ինքնօրինակ ժանրերի հետ։ Այստեղից էլ ծագում է հայկական ու իրանական երաժշտության ընդհանուր արմատներ ունենալու վարկածը։*

*Խնդրի սահմանափակումը երկու մշակույթների (հայկական ու իրանական) ուսումնասիրությամբ պայմանավորված է պրոբլեմի բացառիկ մեծ չափագծով։ Լիովին գիտակցում ենք, որ ոչ պակաս հրատապ ու կարևոր են Հայաստանի մուղամների և Միջին Արևելքի ուրիշ երկրների համարժեք ժանրերի համեմատական ուսումնասիրության խնդիրները։ Սակայն, այդպիսի լայն մասշտաբների պրոբլեմի մշակումը մեկ հետազոտության սահմաններում հնարավոր չէ։ Այն իր ամբողջության մեջ կպահանջեր տվյալ ռեգիոնի տարբեր երկրների հետազոտողների գործուն մասնակցությունը։*

ԳԼՈՒԽ ՍՈՒԱՋԻՆ

# ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ԻՐԱՆԻ ՎԱՂՆԻՄԻ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ

*Հայաստանի պատմությունն ու մշակույթը հնուց համընթաց ու միահյուս էր Միջագետքի ու Միջին Արևելքի ժողովուրդների պատմամշակութային կյանքին։*

*Այդ ընթացքին հետևելիս կարելի է տեսնել առանձին տարրերի, ոճական արտահայտչամիջոցների անհետացում կամ փոփոխում, բայց ոչ իր ամբողջության մեջ մշակույթի ազգագրական ինքնատիպության թուլացում։ Ազգային գեղարվեստական ավանդույթը շնորհիվ սեփական ներքին լիցքի շարունակում է գործել, անկախ հասարակական քաղաքական և սոցիալ-տնտեսական կյանքի արմատական փոփոխություններից։ Պատմությունն արձանագրել է շատ փաստեր, որոնք թույլ են տալիս խոսել ավանդույթների տպշեցուցիչ կայունության, ժողովրդի հիշողության մասին, որը հասնում է մինչև այն «անընդգրկելի հեռավոր ժամանակները, երբ մարդը պայքարելով սեփական գոյության համար, առաջին անգամ սկսեց իրեն շրջապատող բնությունը իմաստավորելու փորձեր անել» (125. 14)։ Ինչպես ուրիշ, այնպես էլ հայկական մշակույթի պատմական տարբեր փուլերի միջև անքակտելի կապ կա, որն առկա է նաև առանձին ճյուղերի միջև։ Դա մշակույթի բաղադրիչների միաժամանակյա* (синхронный) *կապն է*[5]։

[5] *Մշակույթի առանձին բաղադրիչների միջև կապը բոլոր մշակույթներին հատուկ համապատասխան երևույթ է։ Հետաքրքիր է, որ կապերն առանձնապես կայուն են ժողովրդական ստեղծագործության բանաստեղծական և երաժշտական ձևերում, որոնք ինչպես ցույց տվեցին վերջին տասնամյակների հետազոտությունները, իրենց արմատներով անբաժանելի են։ Ալբերտ Լորդը առաջիններից էր, որ ուշադրություն դարձրեց այն բանին, որ բանավոր ավանդույթում պոետը առանց երաժշտական նվագակցության կորցնում է ռիթմը և չափածոյի հետ միահյուսված նաև արձակ է ստեղծում (տե՛ս 119.101։)*

Յուրաքանչյուր ժողովրդի հոգևոր մշակույթը սերտորեն կապված է նրա նյութական մշակույթի հետ։ Մեզ հասած պատմական տեղեկությունները, նյութական մշակույթի հուշարձանները, թույլ են տալիս հաստատել ընդարձակ արևելյան տարածքի տարբեր երկրների մշակույթների միջև գոյություն ունեցող որոշակի հարաղատության փաստը։ Վատ արտահայտված մշակութային ավանդույթներ ունեցող այդ երկրների միջև երկարատև «տրամախոսության» հնարավորությունը բնականորեն ենթադրում է «ընդհանուր հենահարթակի» գոյություն, որի հայտնաբերումը նպաստում է ժողովուրդների միջև փոխըմբռնման խնդրի անկողմնակալ լուծմանը (71)։

Ժամանակակից արևելագիտության մեջ օգտագործվում է մշակույթների «կոալիցիա» տերմինը, որը որոշակի կոնտեքստում ավելի շուտ արտահայտում է կապերի դյուրաբեկությունը, քան նրանց կայունությունը։ Դրա փոխարեն որոշ գիտնականների կողմից առաջարկվում է «սուբկումենալ հանդույց» հասկացությունը, որով նշվում է շատ թե քիչ դերէթնիկական մշակույթների որոշակի ընդհանրությամբ միավորված երկրների խումբը։ Երկրների այդպիսի խմբեր կարող են համարվել մարդկային քաղաքակրթության ծագման արեալները, ինչպես օրինակ Իրանը և այն երկրները, որոնց վրա ղզացվում է պարսկական մշակույթի ազդեցությունը (137.51)։ Նման տիպի վերէթնիկական մշակույթների առանձնացումը խորթ չէ նաև դասական արևելագիտությանը[6]։

Հայտնի է, որ հնագույն ժամանակներում և վաղ միջնադարում լեզուների տարածման արեալները այլ էին, քան մեր դարաշրջանում, հետևաբար ուրիշ էր նաև լեզուների փոխազդեցության ու փոխառությունների աստիճանը (97.311)։ Դրանով, մասնավորապես, կարելի է բացատրել ժամանակակից բանասիրության պահանջները բավարարող միանման ստեղծագործությունների հայտնվելը տարբեր ժողովուրդների մոտ, նրանց զարգացման որոշակի փուլում։ Իբրև օրինակ շատ հետազոտողներ բերում են Միջին Ասիայի, Իրանի, Կովկասի X—XIII դդ. գրականությունների փոխկախվածությունը։ Նշվում է, որ այդ կապերը շատ բանով պայմանավորված լինելով որոշակի ժամանակահատվածում որևէ առանձին լեզվի գերիշխանությամբ, հաճախ հանդեցնում են պարադոքսային արդյունքների։ Օրինակ, տասներորդ դարում արաբական գրերից օգտվող նոր-պարսկական գրականությունը նպաստեց հնագույն իրանական ավանդույթների ներթափանցմանն ու ամրապնդմանը Իսլամի

6 «Առաջավորասիական» և «փոքրասիական» տերմինների օգտագործման մասին տե՛ս (86), (149)։

մշակույթի մեջ։ Այսպես, անգլիացի արևելագետ-իրանագետ Ռ. Ֆրայը նոր-պարսկական գրականությունը դնահատում է ոչ միայն իբրև պարսկական, այլև իբրև համաիսլամական (162.22)։

Արևելյան տարածքի գեղարվեստական ավանդույթների հարազատությունն արտահայտվում է տարբեր ոլորտներում։ Ինչպե՞ս կարող էր առաջանալ այդ հարազատությունը, բազմաթիվ երևույթների տիպաբանական ընդհանրությունը։

Այստեղ վճռական դեր են խաղացել երկրների միջև ծագած բազմադարյան համակողմանի սերտ հարաբերությունները։ Տարբեր ժամանակամիջոցներում առաջանում էին միանման սոցիալ-տնտեսական և մշակութային պայմաններ։ Արևելյան կենցաղաձևը համանման երևույթների, ձևերի, ժանրերի, ազգակից արտահայտչամիջոցների զարգացման համար ստեղծում էր նույնական նախադրյալներ. օրինակ, հայկական, արաբական, իրանական երաժշտության լադային համակարգերի նմանությունը, աշուղական արվեստի տարածումը բազմաթիվ արևելյան երկրներում։ Այստեղ տեսնում ենք Արևելքի բազմաթիվ ժողովուրդների մշակութային զարգացման անկախ միաժամանակություն։

Արվեստագիտության մեջ լայնորեն կիրառվում է «իրանական արվեստ» տերմինը, սակայն անհրաժեշտ է նկատի ունենալ վերջինիս սյամանականությունը։ Ինչպես միանգամայն արդարացի կերպով նշում է Ա. Յակուբովսկին, «Իրանական արվեստը կամ իրանական հատկանիշներով արվեստը բոլորովին էլ միշտ ու ամենուր չէ, որ ստեղծվել է իրանական վարպետների կողմից. այն հաճախ ստեղծել են Հայաստանի, Ալբանիայի, Վրաստանի և նույնիսկ Միջին Ասիայի վարպետները։ Արդեն այս փաստերը մեզ ստիպում են «իրանական արվեստ» հասկացությունը վերցնել չակերտների մեջ և շատ բանում համարել պայմանական» (176. 31)։ Իրանական արվեստի միակողմանի ազդեցության մասին հին տեսակետը գիտության նորագույն տվյալների լույսի տակ իր տեղը զիջում է տվյալ ռեգիոնի կազմի մեջ մտնող երկրների ու ժողովուրդների արվեստների փոխներգործության միանգամայն հիմնավորված տեսությանը։

«Հին իրանական արվեստ» հասկացությունը չունի ոչ խիստ աշխարհագրական, ոչ ճշգրիտ ժամանակային սահմաններ»,—գրում է Վ. Լուկոնինը (105.120)։ Իրանի ժողովուրդները, բարենպաստ աղդեցություն գործելով հարևան և հեռավոր երկրների վրա և, իրենց հերթին, փոխառնելով նրանց նվաճումները, հազարամյակների ընթացքում անընդհատ զարգացրել են իրենց մշակույթը։

Հայերը և պարսիկները պատկանում են հարուստ ու զարգացած մշակույթի ունեցող այն հնագույն ժողովուրդների խմբին, «որոնց պատմությունը հիմա հասնել է մինչև այժմ չտեսնված ամբողջությամբ, նաև մեր օրերում զարգացող պատմական կյանքի ու մշակույթի հետ անխզելի կապի մեջ» (97.210)։ Մ. թ. ա. IV դարում հայ ժողովրդի ճակատագիրը կապվում է Աքեմենյան Իրանին, նրա մշակույթի նվաճումների ու զարգացման հետ։ Աքեմենյան շրջանը կարևոր էր շատ ժողովուրդների ու երկրների պատմական զարգացման համար։ Մի պետության կազմում զանազան ցեղերի ու ժողովուրդների համախմբումը մեծ դեր խաղաց փոխադրելիության և գեղարվեստական արժեքների փոխառության ընթացքի խորացման գործում։

Ընկնելով պարսիկների քաղաքական, հետևաբար նաև մշակութային ազդեցության տակ, հայ ժողովուրդը տարիներ շարունակ շփվում էր Իրանի՝ առաջավոր Ասիայի հին մշակույթների ժառանգորդի հետ, փոխառնելով և ստեղծագործաբար վերամշակելով նրա ավանդույթները։ Այսպիսով, հայ ժողովրդի, նրա լեզվի ու մշակույթի կազմավորման բարդ պրոցեսում ընդգրկվում է նոր էթնիկական ճյուղ։ Հայաստանի Աքեմենյան տերության կազմի մեջ մտնելու պահից, որոշակի է դառնում հայերի մշակութային և հոգևոր կողմնորոշումը, որը ինքնօրինակ հայկական մշակույթի զարգացումը երկար դարերի ընթացքում տանում է հատուկ հունով[7]։

Այս կողմնորոշումը տարածվում է գլխավորապես Իրանի հետ անմիջական հարևանության մեջ գտնվող Հայաստանի արևելյան շրջանների վրա։

Հայաստանի տարածքը բաժանված է եղել երկու մասի դեռևս վաղ ժամանակներում[8]։ Այդ են փաստում հույն պատմիչները վկայելով, թե իրենց տեղական թագավորներն ունեցող Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանները աչքի էին ընկնում մշակույթի ու լեզվի յուրահատկությամբ (134.34)։

---

[7] Նույնը կարելի է ասել նաև վրաց ժողովրդի ու նրա մշակույթի փոխհարաբերությունների մասին Իրանի հետ, որոնք նույնքան խորը, բարդ ու բազմազան են (տե՛ս 57.28)։

[8] IV դ. Աքեմենյան տերության անկումից հետո Փոքր Հայքը մտավ Ալեքսանդր Մակեդոնացու տերության կազմի մեջ։ Մինչ Հայաստանը վերականգնեց իր անկախությունը երկարատև պայքարների (Աքեմենյաններին [illegible] տերապետության ներքո (83.33—34)։

БИБЛИОТЕКА
Ереванской
Государственной

Մշակույթի այդ երկու շերտերը գոյատևել են Հայաստանի զարգացման հետագա շրջաններում ևս, որը դրսևորվել է մարդկանց հոգևոր գործունեության ամենատարբեր, մասնավորապես՝ պաշտամունքային, բնագավառներում: Վաղուց ի վեր հենց այս բնագավառն է գրավել հետազոտողների ուշադրությունը, որի շնորհիվ մեր տրամադրության տակ ունենք նշանակալի համեմատական նյութ:

Ինչպես հայտնի է, մինչև արաբական նվաճումները զրադաշտական կրոնը Իրանի և նշված տարածքի մի քանի այլ երկրների պետական կրոնն էր, իսկ Ավեստան՝ այդ դավանանքի սուրբ գիրքը: Բնական է, որ զրադաշտությունը, գերիշխող երկրի կրոնը, ուժեղ ազդեցություն է թողել հայերի հնդեվրոպական պանթեոնի վրա, շատ բանով վերափոխելով տեղական հին աստվածների դերն ու նշանակությունը: «Հայկական կրոնը,— գրում է Գ. Ղափանցյանը,— ծաղկում էր իր՝ Հայաստանի տնտեսական և քաղաքական վերելքի պայմաններում, բայց արդեն զրադաշտության նշանակալի ազդեցության տակ» (87.51):

Հնագիտության ու պատմության բնագավառում վերջին տարիների աշխատանքները համոզիչ կերպով ցույց են տալիս, որ նախաքրիստոնեական հայկական մշակույթի զարգացման մեջ գերակշռում է տեղական, փորրասիական սուբստրատը: Գիտնականները հայերի մեջ տեսնում են խեթերի անմիջական շարունակությունը, անվանելով այդ մարդաբանական տիպը «արմենոիդ» (87.8): Այդ պատճառով տարօրինակ չէ, որ հայերի մոտ դեռևս մինչ պարսկական ազդեցությունները պաշտված աստվածներից շատերը իրենց գոյությունը շարունակում էին ավելի ուշ, «շրջանցելով իրանիզմի ուժեղ ազդեցությունը և գոյատևելով նույնիսկ քրիստոնեության ժամանակ (բառային վերապրուկներում) բնականաբար փոփոխված նշանակությամբ ու ֆունկցիաներով» (87.9): Այս իրողությունը գիտնականները համարում են հայերի հոգևոր մշակույթի վրա իրանական աշխարհի չափազանցված ազդեցությունը հերքող վկայություններից մեկը: Այդպիսի վկայություններ մենք գտնում ենք մշակույթի տարբեր բնագավառներում՝ լեզվի, կրոնի, գրականության և այլուր: Հետաքրքիր փաստ. իրանական փոխառությունները նշելիս, իբրև օրենք վկայակոչվում են աստվածությունների անունները, մասնավորապես՝ Անահիտ աստվածուհու. միևնույն ժամանակ վերապահվում է, որ ինքը «Anahita» անունը պարսկերենով բավարար չափով չի ստուգաբանվում (174): Որոշ գիտնականներ, նրանց թվում Գ. Գելցերը, Պ. Շտահելբերգը, Բ. Սարգսյանը, Ե. Դիլբյանը և ուրիշներ, հակված են մտածե-

լու, որ հայկական կրոնը իրենից ներկայացրել է ընդամենը մազդեականության և զրադաշտության «հայկականացված» ձև (174.32)։ Իրենց կարծիքը այդ գիտնականները հիմնավորում էին նրանով, որ Հին Հայաստանի աղնվականությունը ուներ (քաղաքական իմաստով) իրանական կողմնորոշում։

Անշուշտ, Իրանի գերիշխող շրջանների մշակույթն ու կրոնը Հայաստանի աղնվականության վրա առանձնապես մեծ ազդեցություն են թողել։ Սակայն այստեղից չի հետևում, թե «բուն հայկական հեթանոսական կենցաղն իր աստվածություններով ու նրանց ֆունկցիաներով» նույնպես պարսկականացվում էր։ Նման եզրահանգման է գալիս, օրինակ, Գ. Ղափանցյանը, պնդելով, մասնավորապես, որ Անահիտ աստվածուհու պաշտամունքը գոյություն ուներ նաև նախապարսկական շրջանում, որ այն վաղնջական է, իր արմատներով ազերս ունի փոքրասիական մշակույթի հետ (87.51)։ Գ. Ղափանցյանն առաջին անգամ, լեզվաբանական տվյալների հիման վրա, ցույց տվեց հայ ժողովրդի անդրենածին լինելը և ի հայտ բերեց նրա և փոքրասիական այն ժողովուրդների միջև եղած ընդհանուր գծերը, որոնց հետ հայերը վաղեմի ժամանակներից կապերի մեջ էին[9]։

Հայ-իրանական գրական կապերի հետազոտումն ի հայտ է բերում համանման պատկեր։ Առանց ժխտելու պարսկական բնաբերգության ազդեցությունը միջնադարյան հայ բանաստեղծների ստեղծագործության վրա, գրականագետները դրա հետ մեկտեղ այդ գործոնը որոշիչ չեն համարում։ Վաղ միջնադարի հայ պատմիչների աշխատություններում (Մովսես Խորենացի, Ագաթանգեղոս, Բուզանդ, Եղնիկ Կողբացի) պահպանվել են իրանական էպիկական հերոսների անունները, լեգենդներն ու ավանդապատումները, որոնք վկայում են երկարատև հարևանությունից առաջացած սերտ հարաբերությունների մասին։ Հայաստանի ու Իրանի հեթանոսական պանթեոնների սկզբունքային նմանությունը (աստվածությունների անվանումների մակարդակում), լեզվական փոխառությունները, բանահյուսական ժանրերի հարազատությունը ասվածի պերճախոս վկայությունն են։ Ընդհանուր դավանանքից բխել է և ավանդազրույցների,

---

[9] Շարժվելով Գ. Ղափանցյանի նշած ուղիով, հենվելով հարուստ ազգագրական և հնագիտական նյութի վրա, Կ. Մելիք-Փաշայանը հերքում է որոշ գիտնականների կողմնակալ իրանահակությունը, համոզիչ կերպով ցույց տալով, որ Անահիտի պաշտամունքը ծագել է Հայկական լեռնաշխարհում։

երգերի, առասպելների ընդհանրությունը, որոնք մինչև մեր օրերն էլ պահպանել են սյուժեների ազգակցությունը:

Հետագա դարերում այդ կապերը չեն դադարել: Հայ մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչները քաջ ծանոթ էին պարսկական գրականությանը և օգտվում էին նրա առաջադիմական ավանդույթներից: Ի թիվս նրանց նշենք Գրիգոր Մագիստրոսին (XI դ.), Մխիթար Հերացուն XII դ.), Կոստանդին Երզնկացուն (XII դ.), Գրիգորիս Ախթամարցուն (XV—XVI դդ.), (170.6): Գրիգորիս Ախթամարցու ժառանգության հետազոտողները նշում են, որ կիրառելով պարսկական գրականության գեղարվեստական հնարքները, Ախթամարցին վերջիններիս նկատմամբ դրսևորում է իր ստեղծագործական վերաբերմունքը, որը չի շեղում նրան հայկական պոեզիայի զարգացման ավանդական ուղուց, չի դարձնում նրան «հարազատ գրականության մեջ օտարածին ազդեցությունների ուղեկցորդ»[10]: Գրողի ստեղծագործությունը հիմնականում իրենից ներկայացնում է իրոք զուտ հայկական քնարերգության ավանդույթների զարգացման նոր աստիճան (170.191): Առաջադեմ հայկական մտավորականության ներկայացուցիչները մուսուլմանական Արևելքի հետ կապեր պաշտպանելով հանդերձ, պահպանում էին իրենց մշակութային ավանդույթները:

Իրանի մշակույթի պատմության վերաբերյալ աշխատությունների մեջ մենք երբեմն հանդիպում ենք «մշակույթի էթնիկական որոշակիության» հիպերբոլիզացիայի փորձերի (137.61), այդուհանդերձ վճռական գործոնը էթնոսը չէ և ոչ էլ քաղաքական քարտեղը, այլ մշակույթի արեալը: Հայտնի է, որ իսլամի նպատակը սկզբում ոչ միայն միաստվածական կրոնաքաղաքական համակարգ՝ խալիֆաթ ստեղծելն էր, այլև նշված ժողովուրդների արաբացումը: Պատմությանը հայտի են նախնական ամբարտավան էթնոցենտրիզմի գաղափարներից հարկադրաբար շեղման տարբեր տեսակներ: Այսպես, արաբների ճնշման տակ իսլամն ընդունած պարսիկները կարողացան կանգուն մնալ իրենց դիրքերում և ստեղծելով նորպարսկական պոեզիան, մշակութային գերիշխանություն ձեռք բերեցին Արևելքում: «Իսլամի մեջ ընկղմված պարսիկները դուրս լողացին դե-

---

10 Այլաբեղուն բառերի ու արտահայտությունների օգտագործումը արևելյան ժողովուրդների պոետներին բնորոշ գեղարվեստական հնարանք է: Հայտնի է, որ շատ թուրքական, ադրբեջանական պոետներ, որոնք ստեղծագործում էին իրենց հարազատ լեզվով, նույնպես օգտագործում էին պարսկական կամ արաբական տերմիններ:

պի շիիզմը (արաբների մեծամասնության կողմից մերժված) և նորպարսկական մշակույթը» (Ն. տ.)։

Հարդի դիտողությամբ փաստեր են կուտակված արաբների Իրանը նվաճելուց հետո սկսված իրանական մշակույթի վերածննդի մասին։ Այս «հալածվածների հաղթանակը հաղթողների դեմ» (Գ. Լամմենսի արտահայտությամբ) ներառավ խալիֆաթի կյանքի բոլոր կողմերը՝ պետական կարգը, առևտուրը, աստվածաբանությունը, գիտությունը, արվեստը, ճարտարապետությունը, գրականությունը (34.250)։ Նախամահմեդական շրջանի մշակութային արժեքներն ուսումնասիրելու համար մեծ կարևորություն ունեն, թեկուզև աղավաղված, բայց մինչև մեր օրերը հասած ժողովրդական ծեսերն ու հավատալիքները։ Դրանցից շատերը վավերացված են դասական գրականության հուշարձաններով։ Այդ փաստը հետազոտողին հնարավորություն է տալիս հիմնավորել ուղղակիորեն ծեսերի և արարողությունների հետ չկապված, բանավոր ժողովրդական պոեզիայի բնագավառում գոյություն ունեցող ժառանգականության մասին թեզը։ Ուշագրավ է, որ ըստ որոշ հետազոտողների ենթադրության «այնպիսի սասանյան երգչի, ինչպիսին Բարբադն էր, երկացանկը կազմող ներբողներն ու սիրային երգերը թույլ են տալիս համարել նրան միջնադարյան նոր-պարսկական պոեզիայի նախակարապետ» (34.254)։

Մշակութային ժառանգության տարբեր բնագավառները ուսումնասիրված են խիստ անհամաչափ։ Առաջին տեղում են լեզվաբանական և բանասիրական հետազոտությունները։ Այդ միանգամայն հասկանալի է, քանի որ գիտնականների տրամադրության տակ տարբեր լեզուներով (սանսկրիտ, լատիներեն, հունարեն, դասական պարսկերեն, արաբերեն և ուրիշ.) գրված բազմաթիվ հնագույն տեքստեր կան։ Այլ է պատկերը երաժշտության բնագավառում, չնայած մեր գիտելիքները այստեղ ևս ընդլայնվում են՝ ընդգրկելով ավելի ու ավելի հեռավոր ժամանակներ։ Որքան էլ այս գիտելիքները քիչ են օգնում բուն երաժշտության և երաժշտական ստեղծագործությունների բնույթը պատկերացնելուն, այնուամենայնիվ պեղված նյութերի առատությունը թույլ է տալիս պնդել, որ արդեն խոր հնադարում Հայաստանում կենցաղավարել են զանազան երաժշտական գործիքներ։

Հայաստանի տարածքում (նաև ուրարտական ժամանակներին վերաբերող), հայտնաբերվել են երաժշտական գործիքների վրա նվագող մարդկանց, իսկ երբեմն էլ հենց երաժշտական գործիքների պատկերներ ու քանդակներ։ Հանդիպում են՝ զանգակներ, բոժոժներ, չխկչխկան-

ներ, ոսկրե սրինգ, եղջերափող (163.63)։ Կարմիր բլուրի պեղումների ժամանակ գտնված են բրոնզե ծնծղաներ (VII դ. մ. թ. ա.), որոնք ժամանակակից գործիքների նախատիպ են հանդիսանում (133.54)։ Դվինի և Գառնիի պեղումների ժամանակ (անտիկ շերտ) հայտնաբերվել է հին հայկական սրինգ երաժշտական գործիքը (14.75), իսկ Ծովակ գյուղի (Սևանա լճի հյուսիս-արևմտյան եզերք) դամբանավայրի պեղումների ժամանակ գտնված է եղջերափող (մ. թ. ա. 1-ին հազարամյակ)։ Նմանատիպ եղջերափողեր (առանց էական փոփոխությունների) Հայաստանում պահպանվել էին մինչև ուշ միջնադար։ Դրանց պատկերներին մենք հանդիպում ենք ճարտարապետական հուշարձանների վրա, ինչպես նաև հայկական գեղանկարչության հուշարձաններում (XIII—XV դդ.), (163. 70)։

Հիշատակենք նաև երաժիշտների ու երաժշտական գործիքների տեր ակոտե կերտվածքները։ Այսպես, Արտաշատի պեղումների ժամանակ գտնվել է չնար նվագող կնոջ թրծակավե քանդակ (161)։ Ըստ Ն. Թահմիզյանի դիտումների, դա սազի տիպի գործիք է, որը Մերձավոր Արևելքի երկրներում ամենատարածվածներից մեկն է (155.27)։ Մյուս արձանիկը, նույնպես Արտաշատում գտնված, մեզ է հասել ոչ ամբողջական։ Միայն կարելի է ենթադրել, որ այն չնարահարուհի է։ Արտաշատի պեղումները հիմնականում երեվակում են գտածոների և հելլենիստական արվեստի համապատասխան գործերի միջև եղած սերտ կապը. միևնույն ժամանակ, պատկերագրման եղանակում ղգալի է տեղական, հայկական ավանդույթների հենքը։ Տեղական և հելլենիստական մշակույթների այդ ինքնատիպ սինթեզը պարզորոշ արտահայտված է նյութական մշակույթի մյուս ձևերում ևս։

Սերտ մշակութային կապերի մասին խոսող արժեքավոր նյութ են տալիս ռիտոնների՝ եղջերագավաթների վրա պատկերված երաժշտական գործիքները։ Մեծ արժեք է ներկայացնում Երևանի ծայրամասում գտնված արծաթե եղջերագավաթը (Ք.ա.գրված մ. թ. ա. IV դ.) երկփող սրինգի և քարի վրա նվագող կանանց պատկերներով։ Այս եղջերագավաթը ունեցել է պաշտամունքային նշանակություն (15). այն հիշեցնում է Նիսայի համանման ռիտոնները, որոնք նույնպես պաշտամունքային ծեսերի ուղեկից առարկաներ են (141. 57)։

Սրինգի, շվիի, քնարի, տավղի պատկերներ հանդիպում են արեվելյան շատ մշակույթների, ինչպես նաև Հունաստանի ռիտոնների վրա։ Սույն փաստը չի ապացուցում անտիկ մշակույթի միակողմանի ներգոր-

ծությունը; քանի որ իրենք՝ հույներն էլ ընդունում էին երաժշտական շատ գործիքների, այդ թվում Պանի ֆլեյտայի և ավլոսի արևելյան ծագումը։ Նման կարծիքներ մենք գտնում ենք Կ. Զաքսի, Գ. Ֆարմերի երաժշտական գործիքների վերաբերյալ աշխատություններում, որոնց մեջ մասնավորապես հանգել են այն եզրակացության, թե հույները, իսկ հետագայում նաև եվրոպացիները, շատ գործիքներ փոխ են առել Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդներից (188.149)։

(Կատարված պեղումները ցույց են տվել, որ նույնատիպ նվագարաններ եղել են նաև Իրանի տարածքում։) Մասնավորապես Աքեմենյան շրջանից պահպանվել են երաժշտական գործիքների համանման հավաքածու (թմբուկ, շեփորներ, եղջերափողեր, շվիներ, քնար, վին) պատկերող արձանիկներ (188.150)։ Նույն ժամանակին է վերաբերվում Արտաքսերքս 3-րդի (338. մ. թ. ա.) արքունիքում օգտագործված շեփորը (ն. տ.)։

(Հայաստանի ավելի ուշ ժամանակների (V դ. սկսած) երաժշտական գործիքների մասին հիմնական տեղեկությունների աղբյուրը միջնադարյան ձեռագրերն են։ Նրանցում հիշատակվում են քնար, սրինգ, ծնծղա, տավիղ, փող, ջնար, թմբուկ, պարկապզուկ, երգեհոն, գալարափող, ափսե-ծնծղաներ, չխկչխկաններ, բոժոժներ և զանգակներ։)

(Լարային կամերային փանդիռն (բամբիռն) գործիքի մասին հիշատակություններ կան Մովսես Խորենացու և Հովհաննես Կաթողիկոսի մոտ։ Փանդիռնը, որը հին հայկական վիպասանների և գուսանների գլխավոր նվագարանն էր, հնագույն «պանդուռ»-ի տարատեսակն է, և նրա լարերի հնչյունները լսվում էին հին Հունաստանից մինչև Հնդկաստան (151.167)։ Միջնադարյան ձեռագիր աղբյուրներում հիշատակված է նաև չաշտա վեցլար գործիքը, որը պատրաստում էին իրենք՝ երաժիշտները (163. 93)։)

Առատ նյութ են պարունակում միջնադարյան հայկական մանրանկարները, որոնցում հանդիպում են ինչպես նոր, կատարելագործված, այնպես էլ հնագույն մի շարք երաժշտական գործիքների պատկերներ։ Դրանց մեջ՝ քնար, քանոն, քյամանչա, ինչպես նաև սազի և ուդի տիպի գործիքներ (203)։ Ն. Թահմիզյանի կարծիքով ձևով դրանք հիշեցնում են հեթանոսական ժամանակների երաժշտական գործիքները (155.28)։

Մի քանի դարերում այդ նվագարանները ոչ միայն Հայաստանում, այլև ամբողջ Մերձավոր Արևելքում ամենատարածվածներն էին։ Իբրև օրինակ կարելի է հիշատակել կարճ վինը, որը մինչիսլամական Իրանում կոչվում էր բարբադ (180.194, 185.253)։ Պարսիկ ստրուկների հետ Իրանից

Արաբստան (185.180) բերված (684 թ.) այդ գործիքը հետագայում ստացավ «ուդ» անվանումը և շարունակում էր իր գոյությունը Միջին և Մերձավոր Արևելքի շատ երկրներում, այդ թվում՝ նաև Հայաստանում։

Պարսիկների և հայերի կենցաղում լայն տարածում ստացան նաև փողերի, քնարների, ծնծղաների տարբեր տեսակները։ Որսորդության, խրախճանքների և զինվորական գործողությունների ժամանակ օգտագործված փողերը պատկերված են մասնավորապես Հայաստանում հայտնաբերված սասանյան ժամանակաշրջանին վերաբերող հարթաքանդակներում (127)։ Հին և միջնադարյան Արևելքի երաժշտական մշակույթը լայնորեն արտացոլված է միջնադարյան պոետների գործերում։ Այսպես, Ֆիրդուսու «Շահնամեն» վկայում է, որ պարսիկների, ինչպես նաև մյուս արևելյան ժողովուրդների մոտ, երաժշտական գործիքները (ուդ ու բարբադ, չունգուր ու ռուբաբ, փողեր, սրինգներ, թմբուկներ) ուղեկցել են տարբեր պաշտամունքային ծիսակատարություններին, մասնակցել հանդիսավոր արարողություններ։ Բնորոշ է տարբեր արևելյան ժողովուրդների զինվորական երաժշտական գործիքակազմի ընդհանրությունը՝ գոսեր, թմբուկներ, փողեր։ Նիզամիի գործերում հիշատակվում են 30-ից ավելի գործիքներ, դրանց մեջ՝ բարբադ, ուդ, սազ, չանգ, քանոն, ծնծղա, քյամանչա (92.46)։

Ուշագրավ է արևելյան շատ ժողովուրդների երաժշտական մշակույթներն իրար մոտեցնող ևս մեկ զուգահեռ. դա երաժշտական գործիքների անվանումների նմանությունն է մուղամների պարսկական անվանումների հետ, որոնց հիմքում ընկած է թվային համակարգը— դուգահ-դուիթար՝ սեգահ-սեյթար (92. 59 ) և այլն։ Ջայնեղանակների (гласы) անվանումների նույնատիպ համակարգի ենք հանդիպում հայկական երաժշտական մշակույթի մեջ։ Այս հանգամանքը Կ. Կասիմովին թույլ է տվել հետևություն անել, որ Արևելքում վաղուց իվեր գոյություն ունեցող մեղեդիների ու գործիքների անվանումների թվային համակարգը մեծ չափով ազդել է այնպիսի երկրների երաժշտական տերմինաբանության կազմավորման վրա, ինչպիսիք են Իրանը, Ադրբեջանը, Հայաստանը և Միջին Ասիան (ն. տ.)։

Նվագարանացանկը բավարար պատմական հավաստիություն ունեցող բնագավառ է և երաժշտական կապերի պրոբլեմի ուսումնասիրման համար տալիս է համեմատաբար հարուստ նյութ։ Ն. Թահմիզյանի հիշատակված աշխատանքում բերվում են երաժշտական գործիքների պարսկերենից փոխառված հին հայկական անվանումներ. օրինակ՝ թմբուկ,

վին (լարային գործիք), տավիղ։ Հեղինակի կարծիքով, սրանցից ոչ բոլորն էին նոր գործիքներ և նոր հասկացություններ (155.23)։ Պետք է ենթադրել, որ փոխառություններ կատարվում էին հիմնականում անվանումների բնագավառում։

Այսպիսով, մենք աշխատեցինք ցույց տալ և քննարկել Հայաստանի և Իրանի, այդ երկու հնագույն երկրների միջև հաստատված երաժշտական կապերը, որոնք ստեղծվել էին Հայաստանի Աքեմենյան Իրանի կազմի մեջ մտնելու ժամանակաշրջանից սկսած։ Հայկական ավագանու իրանական կողմնորոշումն իր կնիքն է թողել երաժշտական բազմաթիվ երևույթների, այդ թվում և ավագանուն ծառայող պրոֆեսիոնալ երաժիշտների արվեստի վրա։ Կարելի է կարծել, որ որոշ պաշտամունքային ծեսերի ընդհանրությունն իր հետ բերել է նաև պաշտամունքային արարողությունն ուղեկցող երաժշտական ժանրերի ընդհանրություն։ Այդ առանձնապես նկատելի էր Սասանյան Իրանի ժամանակաշրջանում, երբ երաժշտությունը մեծ վերելք էր ապրում (177)[11]։

Հայտնի է, որ անցյալում համապարփակ տարածում գտած երկնային լուսատուների պաշտամունքը բավականին հստակ էր արտահայտված և՛ հայ, և՛ իրանական ժողովուրդների մոտ։ Հավանաբար, գոյություն են ունեցել երաժշտությամբ ուղեկցվող ծիսակատարություններ, որոնք նվիրված են եղել պաշտամունքին։ Հայերի երաժշտադիցաբանական պատկերացումների համաձայն, երաժշտական հիմնական ձայները առաջացել են երկնային լուսատուների շարժումից և երաժշտական ձայնեղանակների՝ տիպային մեղեդիական մոդելների նախաձևեր են (155.60—61)։

Քրիստոնեության վաղ ընդունումը (301 թ.) ինչ-որ չափով Հայաստանը հեռացրեց Իրանից, սակայն արդեն հաստատված մշակութային կապերը լիովին չընդհատվեցին, մանավանդ Սասանյանների իշխանության օրոք (226—651) Հայաստանը մտնում էր Իրանական պետության քաղաքական կազմի մեջ (83.96—100)։ Այս ժամանակին են վերաբերվում հայ երաժիշտների գործունեության մասին տեղեկությունները, որոնք, չնայած իրենց կիսաառասպելական բնույթին, գիտական հետաքրքրություններից զուրկ չեն։ Այսպես, աղբյուրները խոսում են Խոսրով 2-րդ շահի արքունիքի երաժշտական կյանքում գլխավոր դեր կատարող երկու երաժիշտների՝ Մերվեցի պարսիկ Բարբադի և հայազգի Սարգսի,

---

[11] Սասանյան շրջանի երաժշտական արվեստի նվաճումների մասին մանրամասն գրում է Վ. Վինոգրադովը (40.22—30)։

մասին (178.485)։ Նրանց հեղինակությունն անվիճելի էր, նրանց անունները փառաբանում էին միջնադարյան Արևելքի բանաստեղծները, նրանց էին նվիրվում իսլամական Արևելքի գեղարվեստի ամենաառաքեր դպրոցներում կատարված գեղանկարչական մանրանկարները[12]։

Միանգամայն ակնհայտ է, որ Սարգիսը, ինչպես և Բարբադը[13], շահի արքունիք գալով իբրև հասուն երաժիշտներ, պետք է իրենց հետ բերած լինեին և սեփական երկացանկը, և կատարողական այն ավանդույթները, որոնք մշակել էին իրենց ապրած մշակութային կենտրոններում (44. 67—68)։ Այդ պատճառով կարելի է կարծել, որ հետագայում խոսրովային ոճ անունը ստացած մեղեդիական դարձվածքների նրանց ստեղծած համակարգն իր մեջ սինթեզում էր ինչ որ այն, ինչ արդեն գոյություն ուներ Իրանում, և ինչ այն գեղարվեստական ավանդույթները, որոնք բերովի էին։

Այս ժամանակաշրջանում (VII դ.) մեծ վերելք է ապրում արվեստը, որը տարաբնույթ ուսումնասիրություններում անվանվել է «սասանյան»։ Սակայն, հարկ է խոսել նաև այս տերմինի պայմանականության մասին (ինչպես այդ արվել էր «իրանական արվեստ» տերմինի վերաբերյալ)։ Ըստ ճանաչված խորհրդային ուսումնասիրողների Գ. Պուգաչենկովայի և Լ. Ռեմպելի «սասանյան արվեստ», ինչպես և նրան փոխարինելու եկած «արաբական արվեստ» տերմինները, հանդիսանում են ողջ Միջին և Մերձավոր Արևելքի արվեստի պայմանական անվանումները պատմական երկու ժամանակաշրջաններում՝ սասանյան հզոր կայսրության և էլ ավելի ընդարձակ Արաբական խալիֆաթի ժամանակներում (140.145)։ Եվ մեկը, և մյուսը այդ պետական կազմավորումների մեջ մտնող առանձին երկրների գեղարվեստական մշակույթի ընդհանուր և մասնակի հաջողությունների ծնունդն էին։ Սասանյան արվեստը իրենից

---

12 Այս հիշատակությանը մենք հանդիպում ենք Ֆիրդուսու հռչակավոր «Շահնամեում», ուր նա նաև հաղորդում է, որ խոսրովին գերած արքայական երգը (խոսրովանի դուրուդ) այժմ (այսինքն նրա ժամանակներում՝ IX—X դդ.) անվանում են դաղաֆարիդ (32.221)։ Այս առիթով Բերտելսը գալիս է այն եզրակացության, որ նախամուսուլմանական շրջանի ավանդույթները բավականաչափ կայուն էին և, հնարավոր է, պահպանվել են մինչև մեր օրերը (Ն. տ.)։

13 Այդ երաժիշտների գործունեության մասին տեղեկություններ կան հայ պատմագիր Ղ. Ալիշանի աշխատության մեջ, որը Բարբադին անվանում է Պարպուտ Շիրաղցի, նշելով, որ հին հայկական բամբիռն գործիքը Հայաստանում նրա անունով սկսեց կոչվել բարբուտ (10.88)։

ներկայացնում էր զանազան ոճական աղբյուրների բարդ համաձուլվածք։ Նրանում կարելի է տեսնել հունական ու հռոմեական տարրեր, հինարևելյան արխաիկ մոտիվներ, զուտ իրանական, ինչպես նաև Սասանյան հայաբուծյան կազմի մեջ մտնող մի շարք ուրիշ ժողովուրդների թեմաներ։ Ահա թե ինչու այդ արվեստն ուներ հսկայական գեղարվեստական ուժ և գործողության լայն շառավիղ։ «Սասանյան արվեստի» ազդեցության շրջանակում էր գտնվում նաև Հայաստանի վաղմիջնադարյան մշակույթը, մասնավորապես՝ երաժշտականը։ Ցավոք, այդ արվեստի մասին մեր տեղեկությունները կցկտուր են։ Քրիստոնեական պատմագրության ուշադրության կենտրոնում հիմնականում եկեղեցական երաժշտությունն էր, իսկ ժողովրդի լայն խավերի երաժշտությունը՝ իբրև «հեթանոսական», «սատանայի ծնունդ», մնում էր սովերում։ Բայց, ինչպես պատկերավոր ասել է Կ. Վ. Տրևերը, «...ժողովրդի մշակույթի մասին պատմաբանները լռում են, սակայն նրա մասին խոսում են քարերը, երգել ու երգում են գուսանները» (159.14)։ Հետաքրքիր այն ժամանակներում «գուսան» էին կոչում թափառական (գյուղական, քաղաքային), ինչպես նաև արքունական երաժիշտներին։ Հայ պատմիչների աշխատություններում նրանց մասին հիշատակությունների հանդիպում ենք սկսած V դարից։ Գուսանների արվեստը հին հայերի մոտ անմիջականորեն կապվում է էպոսի (մոտավորապես մ. թ. ա. IV դարում ծագած), իբրև ինքնուրույն ժանրի, բյուրեղացման ընթացքի հետ։

Հայաստանում, ինչպես և այլուր, պրոֆեսիոնալ բանաստեղծների հայտնվելը կապված էր այն ժամանակների հետ, երբ երգչախմբի կազմից անջատվում էր մեներգիչ գուսանը[14]։ Այս անվանումը հայերը հնարավոր է փոխառել են պարսիկներից։ Այս ենթադրության օգտին խոսում է Անդրկովկասի ու Իրանի ժողովուրդների մոտ «գուսան» տերմինի տարածված լինելը[15]։

Իրենց երգերում, դյուցազնական ավանդազրույցներում ներբողելով առասպելական հերոսների, արքաների, պատմական դեմքերի կյանքն ու սխրանքները, սկզբնական ժամանակներում գուսաններն ասես մարմ-

---

[14] Նախնադարյան նախարարողության քայքայման և երգչախմբից մենակատար երգչի անջատման մասին տե՛ս (15.8—10)։

[15] Գուսան խոսքն ունի իրանական ծագում. այդ ընդհանուր արմատից ծագել են Աղրբեջանում «օզան» և Վրաստանում «մգոսանի» տերմինները։

նավորում էին իրենց ժողովրդի ոգին ու ինքնաճանաչումը[16] (82.29)։ Ցավոք, գրավոր աղբյուրների բացակայության պատճառով մենք չենք կարող գուսանական երգերի հնչողության մասին իրական պատկերացում կազմել։ Քուշնարյանի կարծիքով դրանց հետքերը պահպանվել են «Սասունցի Դավիթ» էպոսի որոշ ասերգային հատվածներում (101.69)[17]։ Այդ մասին վկայում են V դարի հայ պատմիչները (Խորենացի, Բուզանդ)։ Դյուցազներգությունների հետ միասին գուսանները կատարում էին գովերգեր, խնջույքի ու սիրային երգեր։ Ժանրային բազմազանությունն ինքնին խոսում է այդ հեռավոր ժամանակներում ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի բարձր մակարդակի մասին։ Գուսանական արվեստը հայկական երաժշտության զարգացմանը զուգահեռ ապրել է մի քանի փուլ. հնագույն վիպասանների, միջնադարյան գուսանների, աշուղների, սազանդարների և, վերջապես, աշուղներին փոխարինելու եկած ժամանակակից գուսանների ստեղծագործությունը։ Ուշագրավ է, որ երաժշտական արվեստի բոլոր փուլերում բնորոշ էր գործունեության համամիակցությունն՝ երաժիշտ ու կատարող, երգիչ և պոետ։ Այդ գիծը բնորոշ է նաև այսօրվա աշուղական արվեստի ներկայացուցիչներին, որոնք մեզ են հասցրել երաժշտական միջնադարի կենդանի ավանդույթները և հարըստացրել դրանք նոր բովանդակությամբ։ Ինչպես մեր օրերում անհնար է պատկերացնել աշուղին առանց սազի ու ջյամանչայի, այնպես էլ միջնադարյան գուսաններին անհնար էր պատկերացնել առանց ախրված գործիքի՝ բամբիռի, որի նվագակցությամբ նրանք կատարում էին առասպելներն ու հնագույն էպիկական ասքերը։ Այդ նվագարանը, որը տարբեր անուններով տարածված է բազմաթիվ արևելյան ժողովուրդների մոտ, հայկական ու աղբրիջանական սազի և վրացական բսնդուրիի նախատիպն է (101.72)։ Սակայն, բամբիռներից բացի գուսանները օգտագործում էին նաև քնար, շվի, թմբուկ, որոնց հանդիպում ենք միջնադարում նկարազարդված հայկական ձեռագրերում (151.167)։ Հայաստանի մշտական ու սերտ կապերը հարևան երկրների հետ նպաստում էին գուսանական գործիքարանի հարստացմանը, իսկ նրանց ստեղծագործությունը՝ տարբեր արևելյան ժողովուրդների երաժշտական

[16] Մովսես Խորենացին իր «Պատմություն Հայոց»-ում գրել է, որ հայ ժողովրդի անցյալի մասին շատ տեղեկություններ նա քաղել է գուսանների ու վիպասանների երգերից ու ասքերից, որոնք երգելիս նվագակցում էին իրենց բամբիռն գործիքով (164.27)։

[17] Իր կարծիքը գիտնականը հիմնավորում է այն բանով, որ այդպիսի ասերգային ոիթմա-ինտոնացիաները առկա են միայն «Սասունցի Դավիթ» էպոսում, «ամբողջ մնացած հայկական երաժշտության մեջ դրանք մնում են աննախադեպ»։

կապերի ամրապնդմանը, մշակութային փոխառություններին ընդհանրապես:

Համեմատաբար հարուստ են վաղմիջնադարյան Հայաստանի եկեղեցական երաժշտության մասին տեղեկությունները: Գրավոր արձանագրությունների շնորհիվ մեզ են հասել եկեղեցական երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ: Այստեղ ներկայացված են տարբեր ժանրեր՝ սաղմոսներ, հիմներ, շարականներ, տաղեր: Սրանց ժանրային առանձնահատկություններին համապատասխան, հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ կազմավորվել են երգեցողության տարբեր ոճեր. սաղմոսերգություն, հիմներգություն, ասերգություն:

Մոնոդիկ երաժշտության այս հուշարձանների Ն. Թահմիզյանի դրքում բերված վերլուծությունները հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմել միջնադարի հայկական պրոֆեսիոնալ երգաստեղծության մասին «սկսած վաղ պարզեցված սաղմոսերգային եղանակներից մինչև լայնաշունչ շարականները, քիչ թե շատ հստակ հանգավորված գործերից մինչև վիրտուոզ, զարդարուն մոնոդիաները» (155. 289): Նրանց ուսումնասիրումը ուղիներ է բացում միջնադարյան պրոֆեսիոնալ արվեստին վերաբերվող, մինչև օրս չլուծված բազմաթիվ պրոբլեմների պարզաբանման համար: Դրանց թվում է նաև ձայնեղանակների՝ նորմատիվ դարձվածքների պրոբլեմը:

Նորմատիվային մտածողությունը հատուկ է արևելյան շատ մշակույթների: «Դարերով հղկված գեղարվեստական մոդելի անխախտության և հոգևոր նոր արժեքներ կերտողի ստեղծագործության ազատ իմպրովիզացիայի զուգակցումը արևելյան միջնադարի գեղարվեստական մշակույթի բնորոշ հատկանիշն է»,—գրում է Վիզգոն (45. 135): Այդ հատկանիշը արտացոլված է նաև երաժշտության մեջ: Այն արտահայտվում է թե իբրև դարերի ընթացքում բյուրեղացած համակարգ (ձայնեղանակներ, մակամներ, ռագաներ), թե երաժշտական տարբեր ձևերի զարգացման հիմնական սկզբունք: Ժամանակի ընթացքում ձայնեղանակային սկզբունքն իր տեղը զիջեց լադային մտածողության սկզբունքին, սակայն գեղարվեստական ամբողջականությունը ապահովող կանոնի և իմպրովիզացիայի դիալեկտիկ փոխկապակցվածությունը պահպանեց իր նշանակությունը և փոխանցվեց գեղագիտական կանոնի ոլորտը:

Կառուցվածքով միասնական, տերմինաբանական բազում նմանություններ պարունակող նորմատիվային դարձվածքների համակարգը

պարսկալեզու և արաբալեզու մատյանների տեսական բաժինների բովանդակության հիմքն է։ Այն արտացոլվել է նաև հայ տեսաբանների աշխատություններում, որոնք օգտվել են արդեն հաստատված պարտկական տերմինաբանությունից։

Միանգամայն ակնհայտ է, որ արևելքի տեսաբանների (Սաֆի Ադդին Ուրմավիից սկսած, XIII դար) մշակած նորմատիվային դարձվածքների համակարգն ընդհանրացնում էր գեղարվեստական կատարողականության նվաճումները և իր արմատներով հասնում ժողովրդական երաժշտական մշակույթի խորագույն շերտերը։ Հենց այդ նկատի ուներ Ք. Քուշնարյանը, երբ պնդում էր, թե հայկական պաշտամունքային երաժշտության մեջ չկա ոչ մի ձայնեզանակ, որն իր արմատներով կապված չլիներ ժողովրդական կամ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության հետ[18] (101.46)։ Այստեղից երևում է, որ միասնական հիմք ունենալով, հայկական մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերը որոշակի ժամանակահատվածում զարգացել են ինչ-որ չափով զուգահեռ։ Նկատի ունենալով այս, միջնադարի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ուսումնասիրման բնագավառում գոյություն ունեցող բացերը կարելի է լրացնել պաշտամունքային երաժշտության բնագավառից քաղած տվյալներով և հակառակը, ուսումնասիրելով պաշտամունքային երաժշտության օրինաչափությունները, կարելի է պարզաբանել ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ արվեստի որոշ օրենքներ։ Այս մեթոդն է ընկած հայ գիտնականների աշխատությունների հիմքում, մասնավորապես Ք. Քուշնարյանի և Ն. Թահմիզյանի վերը հիշատակված աշխատություններում։

Հենվելով մի ամբողջ շարք փաստագրական տվյալների վրա, կարող ենք պնդել, որ վաղմիջնադարյան Հայաստանում պաշտամունքային երաժշտության կողքին գոյություն ուներ նաև «ծայրահեղ դիֆերենցված աշխարհիկ երաժշտություն, արևելյան նկատելի ազդեցություններով» (155.41)։ Եկեղեցական երաժշտությունը նույնպես չկարողացավ խուսափել այդ ազդեցություններից։ Հենթանոսական ոգին դուրս մղելու, նրա

---

[18] Պաշտամունքային և ժողովրդական երաժշտության միջև նման փոխադարձ կապ գոյություն ուներ նաև մյուս արևելյան ժողովուրդների երաժշտական պրակտիկայում (58)։

ավանդույթների հետ կապերը խզելու բոլոր ջանքերի հետ մեկտեղ V—VII դդ. քրիստոնեական եկեղեցին շարունակում էր կրել «հեթանոսական ժամանակների աշխարհիկ մտածողության կնիքը» (68.30)։

Հայտնի է, որ քրիստոնեական եկեղեցին պաշտպանելով մոնոկոնցեպտուալիզմի դիրքերը, պայքարում էր տեղական հեթանոսության դեմ, ոչնչացնում պաշտամունքային հուշարձանները, ընդդիմանում գուսանական արվեստին՝ նրանում տեսնելով հեթանոսական ոգու վառ մարմնավորում, ժխտում թատրոնը, որը համարում էր քաղաքային արվեստի խորհրդանիշ, հեթանոսական աշխարհազգացողության ժառանգություն (100.437—438)։ Սակայն նոր գաղափարախոսության հաստատումը չէր կարող նույն կտրականությամբ փոխել ժողովրդական մշակույթը։ Հնում ծագած և մինչև մեր օրերը պահպանված ընդհանուր հատկանիշների հետքեր կարելի է տեսնել հովիվների աշխատանքային գործունեության հետ կապված ժանրերում՝ հովվի կանչերում[19]։

Մինչև մեր օրերը հարատևած որոշ երաժշտական ստեղծագործություններում նույնպես վերապրուկների ձևով պահպանված են հնագույն պաշտամունքային ծեսերի հետքեր։ Իբրև օրինակ հիշենք Սահարի մուղամը, որն այսօր էլ կենցաղավարում է Հայաստանում և Իրանում։ Այս մուղամը հնչում է հարսանեկան ծիսակատարության հետ կապված խրախճանքների ընթացքում, և նրա կատարման ժամանակը համընկնում է արևածագի հետ, որը խոսում է արևին երկրպագելու հնագույն ավանդույթի վերաիմաստավորման մասին[20]։

Չնայած քրիստոնեություն ընդունելուն, իրենց վիպական գործերում գուսանները շարունակում էին ներբողել հեթանոսական Հայաստանի աստվածներին, հերոսներին, արքաներին։ Անցումը հնագույն մշակույթից վաղմիջնադարյան, իսկ հետո նաև վերածնունդի ժամանակաշրջանի մշակույթին, ընթանում էր սահուն, երկրի զարգացման նախորդ պատմաքաղաքական փուլերի թողած ժառանգությունն ընդունելով և պահպանելով։

Արաբական նվաճումները (VII դ.) իրանը վերածեցին մահմեդական երկրի։ Իրանի և Հայաստանի միջև ծագեց հզոր կրոնադաղափարախոսական անջրպետ։ Սակայն Բյուզանդիայի հետ քաղաքական միու-

---

[19] Ըստ Քուշնարյանի, այս կանչերում ի հայտ են գալիս արտասանական և երաժշտական ինտոնացիաների գուգորդման արխաիկ ձևերը (101.30)։

[20] Սահարի մուղամի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս երկրորդ գլխում։

թյունը և պաշտամունքի ընդհանրությունը Հայաստանի համար չէր նշանակում Արևելքի հետ մշակութային կապերի խզում։ Հետազոտողները միաձայն նշում են, որ հայ ժողովրդի, իր զարգացման ամբողջ ընթացքով թելադրված պատմական առաքելությունը «կայանում է Արևելքն ու Արևմուտքը սինթեզելու մեջ» (38.48)։ «Երկու մշակույթների հաշտարար», «Արևելքի ու Արևմուտքի հոգևոր վարոս», «Եվրոպայի ու Ասիայի առաջապահ»,—ահա գրականության մեջ հայ մշակույթի դիրքը, սկսած նրա կազմավորման առաջին փուլերից, բնութագրող մի քանի ձևակերպումներ։

Երկու հիմքերն էլ (արևելյան ու արևմտյան) զարգանում էին զուգահեռ, և այդ «երկմիասնությունը» արտահայտվել է նաև գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Իրանական կապերը ամենից առաջ երևան են գալիս աշխարհիկ արվեստում, որը չնայած եկեղեցու նպատակաուղղված հալածանքներին, շարունակում էր զարգանալ։ Վաղմիջնադարի ժամանակաշրջանին է վերագրվում իր ակունքներով արևելյան արվեստի հետ կապված մելիզմատիկ երգեցողության ոճի կազմավորումը Հայաստանում (155.52)։ Մելիզմատիկ ոճին բնորոշ վանկերի երկարաձգումը, մելիզմների առատությունը, տիպային մեղեդիական դարձվածքների զարդանախշ ոճը, իմպրովիզացիայի տարրերը, որոշ չափով համազուգակցվում են արևելյան մոնոդիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերի, հատկապես մուղամաթի արվեստի բնորոշ առանձնահատկությունների հետ։ Զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում (X—XIII դդ.) հայկական երաժշտական արվեստը շարունակում է ընթանալ բազմադարյան ազգային ավանդույթների հունով։ Զարգացման բարձր աստիճանի են հասնում և եկեղեցական, և աշխարհիկ երաժշտությունը։ Պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանրերի մեջ հատկապես առանձնանում են զարգացած ձևի և իմպրովիզացիոն բնույթի այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնց շարադրանքը հագեցած է զարդանախշային և մելիզմատիկ դարձվածներով (101.244)։

Հայկական եկեղեցական երաժշտության մեջ օգտագործվում է ձայնեղանակների մի խումբ, որը հայտնի է «խոսրովային ոճ» անվանումով։ Արևելյան այդ ոճի ակունքները մեզ տանում են դեպի սասանյան ժամանակաշրջանի խորքերը և կապված են Խոսրով 2-րդ շահի արքունական երկու երաժիշտների՝ Բարբադի ու Սարգսի գործունեության հետ (նրանց մասին վերևում արդեն խոսել ենք)։ Կազմավորվելով Իրանում (VII դ.), այդ ոճը հետագայում մշակվել է հայկական միջնադարյան

երաժշտության մեջ։ Այդ շրջանի ամենախոշոր բանաստեղծ-երգահաններից մեկը՝ Ներսես Շնորհալին (XII դ.), իր ստեղծագործության մեջ զարգացրեց «խոսրովային» ոճը, խորապես իմաստավորելով նրա արմատներն ու ծագումը[21]։

Դրանով Շնորհալին իր պրակտիկ գործունեությամբ հաստատեց պատմական կոնկրետ պայմաններում երաժշտական արվեստի տարբրնույթ ձևերի (հայկական և իրանական) փոխներթափանցման կենսունակությունը։ Այդ փաստը խոսում է պատմական երկարատև ժամանակաշրջանի ընթացքում Իրանի ու Հայաստանի երաժշտական մշակույթների փոխազդեցության անընդհատ պրոցեսի մասին։

Տեղական ավանդույթների բարեբեր հողի վրա աճած հայ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստը զարգանում էր բազմակողմանի միջազգային կապերի ոլորտում։

Աշխարհիկ երաժշտության կրողները միջնադարյան Հայաստանում պրոֆեսիոնալ երաժիշտներն էին՝ վիպասաններն ու գուսանները։ Իրենց ստեղծագործության մեջ նրանք զարգացնում էին խնամքով պահպանված ու վարպետից աշակերտին բանավոր փոխանցված ազգային ավանդույթը։ Դրանք իրենց արմատներով հասնում էին մինչև Արևելքի ժողովուրդների բազմադարյան մոնոդիկ արվեստի խորքերը և ամուր հենվում հայկական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության վրա, որը «բավականին բարդ և օրգանական համաձուլվածք է, որտեղ հավասարապես միահյուսս են դեղջկական երաժշտական լեզվի, պրոֆեսիոնալ երաժշտության ավանդույթների (մասնավորապես, տաղերգուների արվեստի) և

---

[21] Ղ. Ալիշանը հիշատակված աշխատության մեջ գրում է, որ հայերը իրենց երաժշտության մեջ լայնորեն զարգացրեցին «խոսրովային ոճը»։ Իբրև օրինակ նա բերում է հայ պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցու խոսքերը Ներսես Շնորհալու մասին, որը «կարգավորեց /... «խոսրովային ոճով» շարականները, տաղերը, մեղեդիները և բանաստեղծություններ» (10.98)։ Իր բազմաթիվ շարականներում Շնորհալին օգտագործել է երրորդ ձայնի (9-ը) ալտերացված հնչյունաշարը, որը հայկական պատարագի գերիշխող ձայնեղանակներից մեկն է։ Հարկ է նշել, որ «խոսրովային» տերմինը հայ պատմագիրների աշխատություններում հանդիպում է տարբեր նշանակություններով՝ երաժշտական առումով այն նույնպես բազմիմաստ է։ Նրանով նշանակվում են և երաժշտական ոճը, և հայկական եկեղեցական մոնոդիայի ձայնեղանակների որոշակի խումբ, և, ավելի նեղ նշանակությամբ, հայկական խազային նոտագրության խազերից մեկի անվանումը (152.23)։

Հայաստանի հարևան արևելյան երկրների (Թուրքիայի, Իրանի, Ադրբեջանի, արաբական երկրների) երաժշտական լեզվի տարրերը» (166.12)։

Աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման մեջ առանձնապես մեծ է գուսանների դերը։ Հենց նրանց արվեստը «հող նախապատրաստեց իմպրովիզացիոն-վիրտուոզ տիպի ծավալուն մոնոդիկ ձևվերի հայտնվելու» (101.109), վոկալ-գործիքային երաժշտության զարգացած ժանրերի ծագման համար։ Առանձին թեմատիկ կազմավորումների, հայկական տաղերի ու շարականների, ինչպես նաև անդրկովկասյան մուղամների կազմավորման ու զարգացման սկզբունքների ընդհանրությունը Քուշնարյանին հիմք է տվել առաջ քաշելու Միջին և Մերձավոր Արևելքի երաժշտական մշակույթների սերտ փոխազդեցությունների հարցը XII—XIII դդ.։ Հայաստանի քաղաքային երաժշտությունը այդ ժամանակահատվածում հարստանում է ուրիշ, իրենց մշակույթով առընթեր ժողովուրդների երաժշտությանը բնորոշ նոր տարրերով։ Լայն կիրառություն են ստանում ալտերացված աստիճաններով լադերը, որոնց կազմի մեջ են մտնում մեծացրած սեկունդան և մեծացրած կվարտան. «Լադերն այդ,—գրում է Քուշնարյանը, —...գեղչկական ու հին գուսանական երաժշտության մեջ գործածված երկակի լադի ածանցյալներն են։ Իրենց կառուցվածքի ածանցումների ողջ բազմազանությամբ հանդերձ, նրանք ինտոնացիային հաղորդում են ինչ-որ ընդհանուր գույներանգ... որը կենցաղում հաճախ ստանում է «արևելյան» կամ նույնիսկ «համաարևելյան» անվանումը» (101.199)։

Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ցանկացած ժանր այս կամ այն չափով կապված է ազգային ավանդույթների հետ և մարմնավորում է տվյալ երաժշտական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկությունները։ Մյուս կողմից, գտնվելով որոշակի արևելյան տարածքի կազմում, մոնոդիայի ավանդական ժանրերը պահպանում են մի շարք ընդհանուր գծեր, որոնք առաջին հերթին արտահայտվում են լադային կառուցվածքի, ինտոնացիոն նյութի զարգացման եղանակների մեջ։ Այս առումով գուսանների ու աշուղների արվեստը խիստ հատկանշական է։

Պրոֆեսիոնալ արվեստի խորքերում ծնվում և դարերով հղկվում էին մոնոդիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերը, այդ թվում և մուղամները։ Քուշնարյանը ուղղակի նշում է, որ «մուղամաթն աճել է քաղաքային պրոֆեսիոնալ արվեստի հիմքի վրա, որի արմատները գնում են դեպի ժողովրդական արվեստ» (101.220)։ Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի

ներկայացուցիչների գեղագիտական հայացքների, գեղարվեստական ճաշակի ընդհանրությունը առաջին հերթին ի հայտ էր գալիս երաժշտական երկացանկում, որը հիմնականում կազմված էր երգերից, պարերից, մուղամներից (99.35—39)։

Հայաստանի պատմության մեջ XVI—XVIII դդ. ծանր փորձությունների շրջան էր։

Գտնվելով ոչնչացման քաղաքականություն վարող թուրքական և պարսկական իշխանությունների ծանր ճնշման տակ, Հայաստանը դառնում է օսմանյան Թուրքիայի և Սեֆեվյան Պարսկաստանի միջև արյունոտ պատերազմների ասպարեզ (13.21, 74)։ Ծայրահեղ անբարենպաստ արտաքին և ներքին պայմանները անկման եզրին են կանգնեցնում հայկական մշակույթը։ Բռնությունների ու հալածանքների հետևանքով հայերը այս ժամանակաշրջանում զանգվածաբար գաղթում են տարբեր երկրներ (60.63—75)։ Քաղաքական անկախությունը կորցրած հայ մտավորականությունը պատմական անբարենպաստ պայմաններում անգամ, պահպանում է իր մշակութային ավանդույթները և ջարունակում զարգացնել այն։

Ազգային մշակույթի նոր օջախներ են ստեղծվում Եվրոպայի և Ասիայի շատ կենտրոններում կազմավորված հայկական գաղութներում[22]։

Ա. Աբրահամյանի ճշմարիտ դիտողության համաձայն, տարբեր երկրներում գոյություն ունեցող հայկական մշակույթի օջախների ուսումնասիրությունը կարևոր նշանակություն ունի ինչպես հայագիտության, այնպես էլ Ասիայի և Եվրոպայի տնտեսական, քաղաքական և մշակութային կապերի ամբողջ պատմության համար (4.271)։ Արտագաղթած հայերի թվում քիչ չէին հայկական երաժշտության ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ճյուղի ներկայացուցիչները։ Նրանց արվեստը զարգանում էր բազմազգ այնպիսի քաղաքների պայմաններում, ինչպիսիք էին Թեհրանը, Սպահանը, Կոստանդնուպոլիսը։ «Հենց այդ քաղաքներում,— գրում է Ն. Թահմիզյանը,— 17—18-րդ դարերում ձևավորվեց «հայ պրոֆեսիոնալ աշուղի», ինչպես նաև շատ բանով նրան նման հայ քաղաքային երաժշտի, երգիչ-կատարողի և, հատկապես գործիքահարի, «սա-

[23] Գաղութներում ծնվեց նոր հայկական գրականությունը, հիմնվեցին առաջին հայկական տպարանները (5)։ Այդտեղ էլ (գաղութներում) իրենց բազմակողմանի գործունեությունը ծավալեցին հայ երաժիշտները։

դանդարի» նոր կերպարը» (157.35)։ Սպանդարների երգացանկում կարևոր տեղ էին գրավում մուղամների կատարումները։ Գուսանների ու աշուղների նման, հայ սազանդարները նույնպես չէին շրջանցում տեղական ավանդույթները, դրանք արտացոլելով իրենց կատարողական արվեստում։ Այս հանգամանքը պայմանավորված է մուղամների իմպրովիզացիոն բնույթով, որը հնարավորություն է տալիս տվյալ երաժշտական նյութը մեկնաբանել յուրովի՝ հիմնվելով ազգային արվեստի հոգևոր կերտվածքի առանձնահատկություններից։

Մեր տրամադրության տակ գտնվող XVIII—XIX դարերի աղբյուրները հավաստում են հայ աշուղների նշանակալից դերը մուղամների զարգացման մեջ։ Նրանց կատարողական արվեստը շատ բարձր է գնահատվում ոչ միայն Անդրկովկասի մշակութային կենտրոններում, այլև մի շարք արտասահմանյան երկրներում (157.38)։

Երևանն այն ժամանակ պարսկական շահի փոխանորդի աթոռանիստն էր և սերտ կապերի մեջ էր Թավրիզի ու Թեհրանի հետ (ուր խոշոր հայկական գաղութներ կային)։ Բնական է, որ պարսկական կենցաղն ու հասարակական-տնտեսական կացութաձևը իրենց դրոշմն էին թողել նաև այդ քաղաքի երաժշտական կյանքի վրա։

Իբրև Անդրկովկասի, Իրանի և Փոքր Ասիայի մշակութային լայն կապերի ցցուն օրինակ, իր երաժշտական կյանքով առանձնանում է Թիֆլիսը՝ «արևմտյան և արևելյան, հարավային և հյուսիսային, տարբազգ հոսանքների կենտրոնը»։ «Դարերի ընթացքում,—գրում է Գ. Օրջոնիկիձեն,—Թբիլիսյան երաժշտության մեջ ներթափանցում էին պարսկական ու հայկական, արաբական ու բյուզանդական, ռուսական ու իտալական երաժշտության բնորոշ առանձնահատկությունները» (128. 42)։ Նշանավոր շատ բանաստեղծների շարքում, որոնց գործունեությունը կապված է այս քաղաքի հետ, առանձնանում է Սայաթ-Նովայի անունը։

Անգնահատելի է Սայաթ-Նովայի դերը Անդրկովկասի և Իրանի ժողովուրդների գրական ու երաժշտական կապերի զարգացման ու ամրապընդման մեջ (145.10)։ Ստեղծագործելով երեք լեզուներով (հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն), մարմնավորելով հարևան ժողովուրդների իդեալները երաժշտական-բանաստեղծական կերպարներում, Սայաթ-Նովան իր քերթվածներում միակցում էր Արևելքի տարբեր ազգային մշակույթների ավանդույթները։ Լինելով վրաց Թագավոր Իրակլի 2-րդի

արքունական բանաստեղծն ու երգիչը, Սայաթ-Նովան առաջինն էր, որ հնչեցրեց իրանական դասական մեղեդիները վրացերեն լեզվով[23] (197. 71)։

Իրականում նշանավոր պշուղը ժողովրդականացնում էր իրանական դասական արվեստը Անդրկովկասի բազմազգ այդ կենտրոնում[24]։ Սխալ չի լինի ենթադրել, որ հայ աշուղի մեկնաբանման եղանակը և երաժըշտական լեզվի ոճական առանձնահատկությունները որոշակիորեն ազդել են արևելյան մոնոդիկ արվեստի այդ ճյուղը տարածող հայ գործիքահար մուղամաթարհարների հետագա սերունդների ստեղծագործության վրա։ Նա դարձավ աշուղական արվեստի «ազգային լույն դիապազոնի յուրօրինակ խորհրդանիշը» (172.330)։

Մակամի, իբրև պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության զարգացած ժանրի ծագման և ձևավորման ժամանակի հարցն ու այսօր ճշտված չէ։ Պատմական աղբյուրները այդ հարցի ստույգ պատասխանը չունեն։ Այնուամենայնիվ, գիտնականների մեծ մասը համախոհ են, որ ժանրի ակունքները պետք է փնտրել Իրանի վաղմիջնադարյան մշակույթի խորքերում։

Ըստ Ու. Հաջիբեկովի սիմվոլիկ պատկերի, Արևելքի ժողովուրդների դասական երաժշտությունը նման է հպարտորեն վեր խոյացող «տասներկու գմբեթներով և վեց աշտարակներով մի կառույցի (դասագահ), որի բարձունքից երևում են աշխարհի չորս ծագերը՝ Անդրլուգիայից մինչև Ջինաստան և Միջերկրականի ափերից մինչև Կովկաս» (49.10)։ Հավանաբար կոմպոզիտորն ընդունում էր մակամների (մուղամների) ծագման մեկ աղբյուր, որը հետագայում ճյուղավորվել էր տարբեր հուներով։ Պահպանելով իրենց գեղարվեստա-գեղագիտական արժեքը, մուղամները յուրաքանչյուր ազգային մշակույթում ինքնատիպ մարմնավորում են ստացել։ Հավաքելով «14-րդ դարում փլուզված փառահեղ երաժշտական կառույցի բեկորները» և շաղախելով դրանք սեփական «շինանյութ»-ով, տարբեր երկրների ժողովուրդները կառուցեցին իրենց «սեփական երաժշտական տաճարները» (Ն. տ.)։ Այստեղից՝ տիպական ընդհանրությունը պահպանելով հանդերձ, ծագում էին այնպիսի գծեր,

---

[23] Հայ երաժիշտների իրանական երաժշտության քաջ իմացությունը լավ ընդունելություն էր գտնում վրաց ազնվականության մոտ, որը ամեն ինչում հետևում էր պարսկական կենցաղին։ Վրաստանում հայերը հռչակված էին իբրև պարսկական արվեստի գիտակներ (114.25)։

[24] Հայտնի է, որ Սայաթ-Նովան ունի երեք մուղամների հիշատակություն։

որոնք տարբեր ժողովուրդների «երաժշտական տաճարներին» ինքնօրինակ տեսք էին հաղորդում։

Ժամանակակից երաժշտագիտական գրականության մեջ մուղամների ծագման ժամանակը հաճախ համարում են XIII—XIV դարերը, վկայակոչելով արևելյան երաժշտական գիտության զարգացման մեջ մեծ դեր խաղացած միջնադարյան տեսաբաններ Սաֆիադդին Ուրմավիի, Աբդուլքադիր Մարաղիի աշխատանքները։

Այդ հարցի վերաբերյալ միասնական կարծիք գոյություն չունի։ Որոշ գիտնականներ պնդում են, որ Ուրմավին, իսկ հնարավոր է նաև Մարաղին, օգտագործում էին ուրիշ տերմիններ («դաիրա», «շուդուդ», «դավրադավար»)։

Չխորանալով տերմինների մասին այս վեճի մեջ, նշենք միայն, որ Ուրմավին ու Մարաղին նկատի չունեին պրոֆեսիոնալ երաժշտության բանավոր ավանդույթի ձևավորված ժանրերը (մակամ, մուղամ և այլն)։ Ամենայն հավանականությամբ, խոսքը գնացել է լադերի, կամ ավելի ճիշտ՝ որոշակի մեղեդիական դարձվածքների մասին[25]։ Գոյություն ունեցող հրատարակություններում մենք միանշանակ սահմանում չենք գտնում։ Տերմինի տարիմաստությունը նշված է արաբա-պարսկական բառարաններում, որտեղ մուղամ բառը ունի մի քանի նշանակություն. լադ, մեղեդի, տեղ, վայր, դիրք և այլն (130.894—895)։ Պարսկական փերդէ-ն հոմանիշն է արաբական մակամ բառի, որը նույնպես ունի երաժշտական դարձվածքի նշանակություն (փերդէ-դարձվածք), (153. 79)[26]։ Ժամանակակից երաժշտության մեջ «մուղամ» տերմինով անվանում են երաժշտական խոշոր գործերը։

Տերմինի տարաընշանակությունը ուսումնասիրողներին մղեց ճըշտելու այդ հասկացությունը. առանձնացվեցին իմաստային երեք հիմ-

---

[25] Թե ինչ իմաստով էին միջնադարյան արևելյան տեսաբանները օգտագործում մակամ (փարդա) տերմինը հասարակ հարց չէ։ Այն դիտարկված է որոշ գիտնականների աշխատանքներում։ Ն. Բահմիդյանի կարծիքով, ռուսերեն հրատարակություններում լադ տերմինով թարգմանված մակոմ տերմինի տակ պետք է հասկանալ «ավանդական մեղեդիական մոդել» (155.200)։ Դրան մոտ է մակոմ տերմինի իբրև «մեղեդիական (ձայնային) դարձվածքի» սահմանումը Տ. Վիզգոյի «Մակոմների ուսումնասիրման հարցի մասին» հոդվածում (42.403)։

[26] Նույն նշանակությամբ փերդէ բառը հանդիպում է Ա. Քալաքիբի մատյաններում (143.48)։

նական խմբեր՝ մուղամ-լադ, մուղամ-ժանր և մուղամ-երաժշտական շարադրանքի սկզբունք, ընդ որում, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում այդ տերմիններն օգտագործվում են ինչպես լայն, այնպես էլ նեղ իմաստով, ինչն ավելորդ անգամ ընդգծում է այդ բառի տարիմաստ ու տարաբնույթ լինելը նույն իմաստի սահմաններում (9.35)։ Նշենք նաև, որ մուղամի բնութագրությունը, իբրև երաժշտական ժանրի, առայժմ հստակ ձևակերպում չի ստացել և հանդես է գալիս բովանդակությամբ շատ թե քիչ իրար նման բազմազան տարբերակներով։ Բերենք մի քանի բնորոշ մակդիրներ, որոնց հանդիպում ենք ժամանակակից երաժշտական առօրյայում «մուղամ»-ը բնութագրելիս. մուղամ-պոեմ, ռապսոդիա, մուղամ-սյուիտ, մուղամ-ֆանտազիա, կանտատ և այլն։ Դ. Հարությունովը «մուղամը» մեկնաբանում է իբրև «վոկալ-գործիքային պոեմի տեսակ, ուր զուգորդվում են ռապսոդիայի և սյուիտի, այսինքն՝ մեկ մասանի և բազմամաս ցիկլային ստեղծագործությունների առանձնահատկությունները» (19.244)։ Այս բոլոր սահմանումները ենթադրում են բազմամաս, ցիկլային ստեղծագործությունները, որոնք գտնվում են որոշակի լադի մեջ։ Հենց այս նշանակությամբ էլ «մուղամ» տերմինը օգտագործված է մեր աշխատությունում։

Տիպական դարձվածքների հիման վրա ծագած և մինչև մեր օրերը հասած ընդարձակ ցիկլային ստեղծագործությունների կազմավորումն ըստ երևույթին շարունակվել է մի քանի դար։ Այս առումով թույլատրելի է զուգահեռներ անցկացնել միջինասիական (բուխարական) մակոմների շարքի (Շաշմակոմ) հետ, որի վերջնական կազմավորումն, ըստ Ի. Ռաջաբովի կատարվել է XVIII դարում (142.4)։ Հարցը բարդանում է Իրանի պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության ցիկլային ստեղծագործությունների ծագման վերաբերյալ տեղեկությունների բացակայության պատճառով։ Ընդունելով տվյալ հարցի բարդությունը (նոտային տեքստերի բացակայությունը), իրանական գիտնականները չեն նշում ժանրի ծագման ժամանակը, բայց գտնում են, որ մակամաթի արվեստի ավանդույթները ծնվել են Իրանում և հետագայում միայն տարածվել ուրիշ երկրներում։ Մասնավորապես նշվում է, որ ժամանակակից իրանական մուղամների շատ անվանումներ համընկնում են Սաֆիադդին Ուրմավիի 12 մակամների և նույնիսկ Բարբադի (VII դար) ալհանների անվանումների հետ։ Իրանական տեսաբանները պնդում են, որ իրանական գուշենների (մուղամի մաս) մի ամբողջ շարք գոյություն ուներ արդեն Սասանյան ժամանակաշրջանում (226—652 թթ. )։ Մ. Բար-

քնշլին մուսուլմանական երկրների ավանդական երաժշտության բոլոր ինքնատիպ դրսևորումների հիմքը համարում է Սասանյան ժամանակաշրջանի իրանական երաժշտությունը, որը նրա կողմից բացահայտվում է Իրանում և տարբեր արաբական երկրներում կենցաղավարող մակամների համեմատության ճանապարհով։ Իբրև փաստարկ գիտնականը բերում է մակամների իրանական ծագում ունեցող և Սգիպտոսում, Իրաքում, Մարոկկոյում, Թունիսում տարածված բազմաքանակ անվանումներ (200.56, 177)։ Այս տեսակետը պաշտպանում էր նաև Ք. Քուշնարյանը՝ նույնպես վկայակոչելով մուղամների շատ անվանումների իրանական ծագումը, դրանց թվում՝ Ռաստ, Դուգահ, Չարգահ, Սեգահ, Փանջգահ, Նավա և ուրիշներ։

«Համոզիչ է այն ենթադրությունը,—գրում է գիտնականը,—որ Իրանը գրավելուց հետո արաբները իրանական մշակույթը յուրացնելու հետ մեկտեղ ընդունեցին նաև երաժշտական մշակույթի այն հիմքերը, որոնք արդեն կազմավորված էին Իրանում։ Ճիշտ է նշված, որ Սասանյան պետությունը հին հունա-հռոմեականից հետո (3-րդ դարից 4-րդը) երկրորդ համաշխարհային կենտրոնն էր, ուր ի շարս մշակույթի մյուս բնագավառների, բարձր զարգացում ստացավ նաև երաժշտությունը» (102.125)[27]։ Նման տեսակետ է արտահայտել երաժշտագետ Վ. Վինոգրադովը. «...Սասանյանների ժամանակաշրջանի պարսկական երաժշտական մշակույթը անկասկած առաջատար դեր էր խաղում Արևելքում,—գրում է հեղինակը։—Բայց անվիճելի է նաև, որ այն ստեղծվել է պարսիկների և մյուս ժողովուրդների համագործակցության շնորհիվ, հարստացել նրանց նվաճումներով» (40.28)։

Հենվելով շատ տվյալների վրա, կարելի է համաձայնվել, որ մակամի ժանրի սկզբնաղբյուրները տանում են դեպի վաղմիջնադարյան Իրան։ Ընդ որում, հարկ է նկատի ունենալ, որ մուղամների անվանումները կարևոր, բայց այդ միտքը հաստատող բոլորովին էլ միակ փաստարկները չեն։ Բանն այն է, որ այդ անվանումները կրող մի քանի հարյուրամյակ առաջ գոյություն ունեցած ստեղծագործությունների և այժմյան նույնանուն գործերի միջև ընկած է բուն երաժշտական նյութի փոխակերպման երկար ու բարդ պրոցես։ Մեր կարծիքով ավելի կարևոր են տվյալ ռեգիոնի տարբեր երկրներում կենցաղավարած ու ընդհուպ մինչև մեր օրերը պահպանված մակամների համեմատման ժամանակ բուն երաժշտական

[27] Իրանական երաժշտական մշակույթի մեծ ազդեցությունը ադրբեջանականի վրա ընդգծված է նաև ադրբեջանցի գիտնականների աշխատանքներում (26.22)։

նյութի մեջ ի հայտ եկող ուշագահեռները (այս մասին տե՛ս մեր հետազոտության 3-րդ գլուխը)։ Ենթական է, որ բուն սկզբնաղբյուրի վերաբերյալ ժամանակագրական տվյալների բացակայությունը դժվարացնում է նաև հարևան երկրներում մականների տարածման ընթացքը։

Երիմնք մուղամների կամ նրանց կատարողների մասին հիշատակություններ պարունակող հայկական ձեռագիր աղբյուրներին։ Ամենավաղ տեղեկությունները վերաբերվում են XVIII դարին։ Առաջին հերթին պետք է նշել XVIII դարի առաջին կեսի նշանավոր հայ երաժիշտ Թամբուրի Հարությինին։ Նրա «Սրևելյան երաժշտության ձեռնարկ»-ում «սավաղե» և «շոբե» տերմինների կողքին հանդիպում ենք «մակամ»-ին, «տիպային մեղեդիական դարձվածք» իմաստով[28]։ Սա առավել ևս հետաքրքիր է նրանով, որ Հարությինն ինքը մուղամների նշանավոր կատարող էր։ Այնուամենայնիվ, նրա աշխատության մեջ չենք հանդիպում մուղամները, իբրև որոշակի ծավալուն (սիկլային) ժանրի գործեր, բնութագրող նշումների։

Մյուս, համեմատաբար վաղ աղբյուրը XVIII դարի վերջի երաժշտական տեսաբան, պոետ և կոմպոզիտոր Գ. Գապասաքալյանի գրքերն են[29]։

Գապասաքալյանը արևելյան (հայկական, թուրքական, բյուզանդական, արաբական) երաժշտության տեսական հարցերով զբաղվող առաջին հետազոտողներից մեկն էր։ Իր աշխատանքներում նա ձգտում էր «ընդգրկել ու կարգավորել հայկական եկեղեցական երաժշտության մասին տեսական ու պատմական տեղեկությունները և համադրել դրանք հունական եկեղեցական լադերի տեսության ու պարսկական մուղամների մասին տվյալների, հունական ու պարսկական տաղաչափության հետ» (171.202)[30]։

---

[28] Այդ մասին Հարությինի աշխատության թարգմանության իր հանգամանալից առաջաբանում գրում է Ն. Թահմիզյանը (157)։

[29] Գ. Գապասաքալյանը չորս երաժշտագիտական աշխատանքների հեղինակ է, որոնցից առաջինը «Գրքոյկ, որ կոչի նուագարան» (54), երրորդը՝ «Գիրք երաժշտական» (55) լույս են տեսել նրա կենդանության օրոք։ Գապասաքալյանի չորրորդ գործը կորել է, իսկ երկրորդը՝ «Համառոտութիւն երաժշտական դիտության» Ն. Թահմիզյանի վկայությամբ, իբրև անհեղինակ տեքստ զետեղված է Մատենադարանի XIX դարի ցուցակներից մեկում (156.333)։

[30] Ուշադրավ է, որ Գապասաքալյանի առաջին քննադատը նրա հայրենակից Ա. Հիսարլյանն էր (78.25)։ Հետագայում այդ հանգամանքին ուշադրություն են դարձրել Ռ. Աբգյանը (20) և Ն. Թահմիզյանը (156.292)։

Որոշ գիտնականներ արդարացիորեն նշում են, որ Գապասաքալյանի աշխատանքները տանուլ են տալիս խոսքի խրթինությյան պատճառով, շատ բան նրանցում մնում է ծածկագրված ու անհասկանալի։ Սակայն մեզ համար կարևոր է այն, որ հայկական հոգևոր մոնոդիայի վաղեմի տեսությունը մշակելով արևելյան մյուս մշակույթների համանման երևույթների համեմատությամբ, Գապասաքալյանը, ինչպես և նրա հետևորդները՝ Կոստանդնուպոլսի երաժիշտները, իրենց գիտահետազոտական գործունեությամբ նպաստում էին միջնադարի տեսական ժառանգության նկատմամբ նոր հետաքրքրությունների[31]։ Կոստանդնուպոլսի հայ երաժիշտները արևելյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման նոր փուլում տեսականորեն ըմբռնելով տարբեր արևելյան երաժշտական մշակույթների խորին կապերը, կարողացան թուրքական պետական ռեժիմի ծանր պայմաններում իրագործել իրենց լուսավորչական առաքելությունը։

Մուղամների պոլսահայ կատարողների մասին տեղեկություններ կան Ա. Հիսարլյանի «Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություն երաժիշտ ազգայնոց» գրքում, որն ընդգրկում է շուրջ մեկուկես դար ժամանակահատված (1768—1909 թթ.)։ Այստեղ մենք դտնում ենք Թուրքիայում և Եգիպտոսում հեղինակություն վայելած մեծ թվով նշանավոր հայ մուղամաթահարների անուններ։ Նրանց մեջ առանձնապես փառաբանված էին ուդահար Հրանտը, քյամանչահար Արտենի Ջանաքը, թամբուրի Ալեքսանը, որը կատարում էր մոտ 300 մեղեդի (մակամ)։ Այս միջավայրում է իր մկրտությունը ստացել նոր հայկական ձայնագրության ստեղծող Հարություն Լիմոնջյանը։ Ա. Հիսարլյանի վկայությամբ, նա հնարավորություն ուներ լսելու լավագույն խանենդեներին, գրի առնելու նրանց երկացանկը, ուսումնասիրելու բեսթե և բեշրաֆ ժանրերի նրբությունները (78.17)։ Նրա որդի Նեյզան Զենոբը մեծ հաջողություն ուներ Եգիպտոսի տիրակալ Սեիդ Փաշայի ու թուրքական սուլթան Մեջիդի մոտ (Ն. տ.)։

Պոլսահայ երաժիշտների մեծ վարպետության, մուղամաթի արվեստի նկատմամբ նրանց ստեղծագործ վերաբերմունքի մասին է վկայում նաև այն որ նրանք չէին սահմանափակվում զուտ կատարողական գործունեությամբ։ Նրանցից շատերը ուսումնասիրում էին զուտ միջնադարյան երաժշտական տեսության հարցերը, նոտագրում ու հրատարակում, ինչ-

---

[31] Պոլսահայ երաժիշտների համապարփակ գործունեության վառ բնութագիր է տրված Կ. Խուդաբաշյանի գրքում (166.25—32)։

պես նաև ստեղծում էին ավանդական ժանրերի նոր նմուշներ՝ հայկական տաղեր, թուրքական բեսթեներ, բեշրաֆներ, սեմաիներ, մակամներ։ Անցնելով մասնագիտական լավ դպրոց, տիրապետելով հայկական նկեղեցական ութձայնի ուսմունքին և մուղամաթի արվեստին, նրանք իրենց ստեղծագործություններում համադրում էին ընդհանուր ծագումնաբանական արմատներ ունեցող տարբեր մոնոդիկ ոճեր։ Այլ կերպ ինչպես բացատրել այն փաստը, որ հայկական տաղերը կատարելու համար հեղինակները տեքստի վրա նշում էին մակամների՝ իբրև հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ իրենց համարժեքը ունեցող որոշակի լադա-ինտոնացիոն միկրոսիստեմների պարսկական կամ թուրքական անվանումները։

Կոմիտասը, ժամանակին խոսելով հայկական ութձայնի ուսմունքի և արաբա-պարսկական լադային համակարգի հարաբերության մասին, կազմել է հետևյալ համեմատական աղյուսակը.

1. Առաջին ձայն—էֆէյուգյահ
2. Առաջին կողմ—սեգյահ
3. Երկրորդ ձայն—Հուսեյնի
4. Երկրորդ կողմ—Աջեմ
5. Երկրորդ ձայն—Հիջազ
6. Երրորդ կողմ—սաբա
7. Չորրորդ ձայն—Նավա կամ Սպահան
8. Չորրորդ կողմ—Ուշշաք

Կոմիտասը առաջ քաշեց տարբեր երաժշտական մշակույթների փոխադարձ կապերի արգասավորության դրույթը։ Նա գրի էր առնում և ուսումնասիրում քրդական, թուրքական և ուրիշ ժողովուրդների երգեր՝ գտնելով, որ դա օգնում է սեփական ազգային երաժշտության ուսումնասիրությանը։

Հետաքրքիր է հետևյալ փաստը՝ Հ. Լիմոնջյանը հայկական «Քրիստոս հարեավ» տաղը հորինել է երկու տարբերակով՝ Չարգյահ մակամի ձայնով և Գարդունիա մակամի ձայնով (78.56)։ Այս առիթով իրավացի է Ալ. Շահվերդյանի այն դիտողությունը, թե պետք չէ մեծ նշանակություն տալ հայ երաժիշտների պարսկական կամ արաբական տերմինաբանությունը օգտագործելու փաստին։ Այն չի խանգարել հիրավի ազգային արվեստ ստեղծելուն (171.43)։

Իրենց վարպետությամբ հռչակված էին Հայաստանի՝ Ադրբեջանին

հարող Ղարաբաղի մարզի բնիկները։ Այստեղ երկար տարիներ ծնվում և ստեղծագործում էին տաղանդավոր երգիչներ ու նվագողներ։ Այնպիսի վարպետների շնորհիվ, ինչպիսիք էին Սազիկը, Զեյնախը, ավագ ու կրտսեր Գրիգորները, Բալա Մելիքյանը, Ղարաբաղում «ստեղծվեց խոշոր երաժշտական ձևերի (մուղամների) կատարման տեղական դպրոց» (98.35)։

Երաժշտական կապերի ուսումնասիրության տեսակետից հետաքրքիր նյութ է տալիս Շուշին՝ հնագույն մշակույթի օջախ, Անդրկովկասի երաժշտական կենտրոններից մեկը։ Վ. Ղորղանյանի խոսքերով, այդ «պոեզիայի, երաժշտության ու երգերի երանելի հայրենիքը» ամբողջ Անդրկովկասի համար իբրև «կոնսերվատորիա» էր ծառայում (98.28)։ Շուշին այնպիսի հանրածանոթ մուղամաթահարների հայրենիքն է, ինչպիսիք են Բալա Մելիքյանը, Ավանես Ավանեսովը, Լևոն Կարախանը, Սեիդ Շուշեցին։

Բաքվում ու Շուշիում հայտնի էին քյամանչահար Ավանես Ավանեսովը, դուդուկահար Կարո Ջարչօղլյանը, թառահարներ Ներսես Ղարդանյանը, Սիմոն ու Աշոտ Գասպարյանները, երամիշևը (36.149), որոնք նույնպես հռչակված էին մուղամների կատարումներով։

Արևելքի մոնոդիկ երաժշտության պրոֆեսիոնալ ժանրերի զարգացման մեջ հայ երաժիշտների ունեցած դերի հարցը շոշափելիս պետք է նկատի ունենալ երկու հանգամանք. առաջին՝ հայերի ստեղծագործական գործունեությունը տարբեր արևելյան երկրներում (Իրան, Թուրքիա, Անդրկովկաս) տեղական մշակույթի ավանդույթների տեսանկյունից և, երկրորդ, հայ երաժիշտների գործունեությունը հայկական ազգային մշակույթի ավանդույթների զարգացման առումով։

Մենք գիտենք, որ հայ երաժիշտները նշանակալից դեր են խաղացել Թուրքիայի երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում։ Այսպես, Կ. Կվիտկան պնդում է, որ Թուրքիայի քաղաքային երաժշտությունը կազմավորվել է ուրիշ ժողովուրդների արվեստի ուժեղ ազդեցության տակ, որոնց թվում առանձնահատուկ տեղ են գրավում հայերը (94. 317)։ Դրանից բացի, հայերը XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին գրի առնված մի շարք թուրքական երգերի, այսպես կոչված «շարքինների» հեղինակներն են (Ն. տ.)։

Նման արտահայտությունների, բայց արդեն իրանական երաժշտության վերաբերյալ, մենք հանդիպում ենք պարսկալեզու գրականության մեջ։ Այսպես, իրանական երաժշտության տարբեր բնագավառներում հայերի ստեղծագործական գործունեությանը բարձր գնահատա-

կան է տալիս իրանական հայտնի գիտնական է. Ռահիմը (189.2)։ Իրանական ավանդական երաժշտության խոշոր գիտնականներ Ռ. Խալեղին և Սաադի Հասանին հիշատակում են հայ երաժիշտների, որոնք մեծ դեր են խաղացել իրանական երաժշտության զարգացման մեջ (25)։

Համաարևելյանի կոնտեքստում հայկականի բացահայտման բարդությունը պայմանավորված է նրանով, որ երաժշտական արվեստի տվյալ բնագավառը՝ մուղամաթը, որևէ ազգի մենաշնորհը չէ։ Նրա ծագման, զարգացման և ձևավորման մեջ մասնակցություն են ունեցել արևելքի շատ ժողովուրդներ, և այն հավասարապես հոգեհարազատ է յուրաքանչյուր արևելցուն։

Ջափազանց ուշագրավ է Քուշնարյանի դիտողությունը գուսանական արվեստի խորքում մուղամների անսամբլային կատարման ավանդույթի (այսինքն՝ սազանդարների արվեստի ավանդույթի) առաջացման վերաբերյալ (101.109)։ Այն հիմք է տալիս հայ գործիքահարների ստեղծագործությունը ուսումնասիրելիս դիմել հայկական մոնոդիկ արվեստի հնագույն շերտերին։ Այս հարցի լուծման ուղիները նշել է արդեն Քուշնարյանը, որը համեմատելով մի շարք շարականներ Անդրկովկասում տարածված մուղամների հետ, նրանց միջև ընդհանուր գծեր է գտել։ Դրանք են. ձայնեղանակային սկզբունքը, լադային համակարգի կազմակերպումը, իմպրովիզացիոն ոճը, ինտոնացիայի ծավալման եղանակները (այդ մասին խոսք կլինի 3-րդ գլխում)։

Հայաստանի ու Իրանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության կապերի վերաբերյալ հարուստ նյութ է տալիս հայկական քաղաքների երաժշտական կենցաղը։ Առանձնապես ուշագրավ է XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի Ալեքսանդրապոլը, որը Հայաստանի հողի վրա Արևելքի վառ դրսևորումն էր։ Պատահական չէ, որ հենց այս քաղաքի հետ է կապված արևելյան դասական գործիքային երաժշտության նմուշներ (մուղամներ ու դաստգահներ) գրի առնող առաջին կոմպոզիտորի՝ Նիկողայոս Տիգրանյանի կյանքն ու գործը[32]։

Ն. Մառը Տիգրանյանին նվիրված «Դումբեցի» գրքի առաջաբանում գրում է, որ կոմպոզիտորի հետաքրքրությունն արևելյան երաժշ-

---

32 Այդ ասպարեզում Ն. Տիգրանյանի գործունեության առթիվ Ա. Շահվերդյանը գրում է. «Չի կարելի լռել այն մասին, որ մուղամների ավանդույթների ուսումնասիրման բնագավառում, ներառյալ արարական ու միջինասիական մուղամների, հետագա քայլերը վերաբերվում են ավելի ուշ ժամանակի (Իդելսոն, Ռ. Հաջիբեկով)։ Այսպիսով, Ն. Տիգրանյանին է տրվում այս բնագավառում պիոների, առաջին աշխատանքների, առաջին նկարագրությունների հեղինակի դերը (171.108)։

տության նկատմամբ պայմանավորված է Ալեքսանդրապոլի բուն կենցաղով, մշակութային ավանդույթներով։

Կենցաղային ու մշակութային հարուստ ավանդույթների քաղաք Ալեքսանդրապոլը տվել է բազմաթիվ արևելագետ-հայագետներ, արվեստագետ-ազգագրագետներ, երաժիշտ-կատարողներ, որոնք մեծ ավանդ ունեն ազգային մշակույթի զարգացման գործում։ Ալեքսանդրապոլում ապրել և ստեղծագործել են բազում հայ գուսաններ ու աշուղներ, այստեղ տեղի են ունեցել նշանավոր գործիքահարների ու երգիչների ավանդական մրցույթներ, կար աշուղական դպրոց (103.36—42)։ Այստեղ էլ մշակվում էր մուղամաթի արվեստի Հայաստանի համար բնորոշ նվագարանային ճյուղը։

Ձեռնամուխ լինելով արևելյան դասական երաժշտության ուսումնասիրմանն ու մշակմանը, Տիգրանյանը հնարավորություն ուներ լսել «այն ձևով և այն տեսքով, ինչպես որ այդ երաժշտությունը շատ հարյուրամյակներ կենցաղավարում էր հայերի միջավայրում, որտեղ նա, համապատասխան փոխակերպություններ ենթարկվելով, դարձավ ոչ թե ընդհանրապես Արևելքի կամ մասնավորապես Իրանի, այլ հատկապես հայկական քաղաքային երաժշտական մշակույթի սեփականությունը (166.94)։ Թերևս այս է պատճառը, որ չնայած այս գործերի պարսկական ծագման Ն. Տիգրանյանի ուղղակի ցուցմանը, նկատելի են հայ արվեստին բնորոշ տիպային գծեր։ Այս հարցում հսկայական դեր են խաղացել մեկնաբանների վառ անհատականությունն ու ոճի ինքնատիպությունը, որոնք ձգտում էին վճռել արևելյան մեղեդիական նյութը եվրոպական ձևերի շրջանակներում օգտագործելու բարդ խնդիրը[33]։ Ծանոթանալով Տիգրանյանի աշխատություններին, Քուշնարյանը նույնպես նշում է այդ երաժշտական գործերը ստեղծողների բնածին զգացողության, դեպի խոշոր ձևերը նրանց ձգտման մասին (59.30)։

Տիգրանյանի համար ոգեշնչման անսպառ աղբյուր էր երևանցի վիրտուոզ-թառահար Աղամալ Մելիք-Աղամալյանը, որն իբրև իր արվեստի գնահատանքի նշան, թառ է նվեր ստացել Իրանի շահի արքունական հավաքածուից։

Իր հերթին, Աղամալը սերտ համագործակցության մեջ էր պարսիկ

---

[33] Դումբեցու մենագրության մեջ ընդգրկված է Տիգրանյանի որոշ գործերի Ք. Քուշնարյանի կատարած վերլուծությունը, որը նրանցում գտնում էր սոնատային ալեգրոյի տարրեր (59.30)։

երգիչ Սաթթարի հետ, որի ոգեշունչ կատարումները անջնջելի տպավորություն էին թողնում ունկնդիրների վրա (59.8)։

Լինելով դասական գործերի սքանչելի կատարող, Աղամալ Մելիք-Աղամալյանը դրա հետ մեկտեղ զարգացնում էր մուղամաթի արվեստի Հայաստանի համար բնորոշ գործիքային ճյուղը։ «Այնպիսի պիեսներ, ինչպիսիք են Սեգյահը, Զարգյահը, Ռաստը, Ռահաբը, Բայաթի-Շիրազը, նա (Աղամալը—Լ. Ե.) նվագում էր յուրաքանչյուրը 30—40 րոպե անընդհատ։ Պարսկաստանից ու Փոքր Ասիայի քաղաքներից Երևան էին գալիս հանրահայտ շատ երաժիշտներ ու երգիչներ» (Ն. տ.)։ Դժվար է գերագնահատել Ն. Տիգրանյանի՝ իրանական, հայկական, քրդական, ադրբեջանական երաժշտության «առաջին մունետիկի ու մեկնաբանողի» (Ն. Մառ) դերը մուղամաթի արվեստի զարգացման մեջ։ Ն. Տիգրանյանի՝ մեծ «Արևելք երգողի» (Ալ. Սպենդիարով) ստեղծագործությունը մուղամաթի զարգացման ու տարածման մեջ հսկայական ներդրում է։

XIX դ. երկրորդ կեսին Թիֆլիսը պահպանում էր Անդրկովկասի մշակութային և, մասնավորապես, երաժշտական կենտրոնի իր նշանակությունը։ Տարբեր ազգերի ականավոր ներկայացուցիչների կողքին այստեղ շատ հայ երաժիշտներ կային, նրանց թվում՝ դուդուկահարներ Գևորգ Շուլավերցին, Բագրատ Բաղմակովը, Խաչիկ Դոլգորուկովը, Թառահար Ալեքսանդր Թարխանովը։ Այստեղ էլ իր բազմակողմանի գործունեությունն է սկսում ականավոր քյամանչահար, արևելյան երաժշտության մեծ գիտակ Սաշա Օգանեզաշվիլին (Ալեքսանդր Օհանյան 1988—1932)։ Մեր դարի սկզբին արևելյան երաժշտության այդ խոշոր ներկայացուցչի անունը հնչում էր տարբեր համերգասրահների բեմերից։ Մուղամների կատարումով Օգանեզաշվիլին հանդես է եկել Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, Անդրկովկասի, Իրանի, Թուրքիայի քաղաքներում, բազմաթիվ եվրոպական քաղաքներում (Վիեննա, Բեռլին, Մայնի-Ֆրանկֆուրտ)։ Իր ստեղծագործությամբ մի ամբողջ կատարողական դպրոց ստեղծելով, նա Անդրկովկասի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության պատմության մեջ նոր էջ բացեց[34]։

---

[34] Օգանեզաշվիլու շատ աշակերտներ հետագայում դարձան Հայաստանի երաժշտական մշակույթի առաջատար գործիչներ (ՀԽՍՀ ժող. արտիստ, կոմպոզիտոր Արամ Մերանդուկյան, ՀԽՍՀ ժող. արտիստ, քյամանչահար Գուրգեն Միրզոյան, Սամսոն Կարապետյան (Քառ), Աշոտ Խուդավերդյան, Կարապետյան, Երեմյան, Արշո Մուհուդյան, Գարեգին Ռուշանյան, Սեդրակ Թարվերդյան և ուրիշներ)։

Օգանեզաշվիլին ոչ միայն փայլուն կատարող էր, որի ոգեշունչ նվագը հուզում էր ունկնդիրներին, այլև երաժշտագիտական մի շարք աշխատանքների հեղինակ, որոնցում բարձրացնում էր Կովկասում արևվելյան երաժշտության դասավանդման հարցը։ Նա ժողովրդական գործիքները միասնական հնչյունային կարգով լարելու առաջին գործնական քայլերն արեց ու մոցրեց մի շարք նորամուծություններ (մասնավորապես քյամանչային չորրորդ լար ավելացնելը)։

Օգանեզաշվիլին իր կյանքի տարբեր շրջաններում արգասավոր գործունեություն է ծավալել Անդրկովկասի երեք կենտրոններում՝ Երևանում, Թբիլիսիում, Բաքվում, կյանքի կոչելով իր երազանքներն ու համոզմունքները։ «Կովկասում,—գրել է նա,—մոցված են երեք տարբեր սիստեմներ, որոնք հակասում են մեկը մյուսին։ Գամմանների բացատրությունը Բաքվի կոնսերվատորիայում չի համընկնում Երևանի կոնսերվատորիայի և Թիֆլիսի Հայարատան (հայ արվեստի տուն) բացատրությունների հետ։ Մեր խնդիրն է՝ պարզել իրադրությունը երաժշտական մշակույթի մեջ, համախմբել այդ ժողովուրդներին, վերացնել բոլոր տեսակի թյուրիմացություններն ու տարաձայնությունները...» (204)։

Տիրապետելով չորս լեզուների (հայերեն, վրացերեն, թուրքերեն պարսկերեն), Օգանեզաշվիլին հաճախ հանդես է եկել մամուլում՝ երաժշտական հասարակայնության ուշադրությունը համառորեն հրավիրելով արևելյան երաժշտության պահպանման և ուսումնասիրման խնդիրներին[35]։

1911 և 1914 թվերին Օգանեզաշվիլին հաջողությամբ ելույթներ է ունենում Իրանում, գրի է առնում ժողովրդական մեղեդիներ ու մուղամներ, ուսումնասիրում իրանական դասական երաժշտությունը։ Նրա ժողովրդականությունը աճում է, և 1912 թ. Վարշավայի «Սպորտ-ռեկորդ» ձայնագրման ֆիրման ադրբեջանական երգիչ Ջաբբար Կարյագդիի և թառահար Կուրբան Փիրումովի հետ Օգանեզաշվիլուն հրավիրում է մուղամներ ձայնագրելու[36]։

---

[35] Նրա աշխատություններից են «Արևելքի երաժշտական գամմաները», «Սոլմիզացիան պարսկական երաժշտության մեջ», «Վրաստանի երաժշտական համակարգերը Ռուսթավելու պոեմում», «Ժողովրդական երաժշտության դրությունը Ադրբեջանում»։ Ուշադրության արժանի են «Դիտողություններ արևելյան երաժշտության մասին», «Պարսկական երաժշտությունը», «Դիտողություններ Սայաթ-Նովայի մասին» խորագրով հոդվածաշարերը։ Ցավոք, Օգանեզաշվիլու աշխատանքները մեծ մասամբ մասնագիտական ուսումնասիրության չեն ենթարկվել։

[36] XX դարի առաջին տասնամյակներում այդ երեք երաժիշտ-կատարողների համա-

Օգանեզաշվիլու կյանքի երևանյան շրջանը նշանավորվեց երկու իրադարձությամբ. առաջինը, 1927 թ. տաղանդավոր քյամանչահարը Գերմանիայում (Մայնի-Ֆրանկֆուրտ) կայանալիք միջազգային երաժշտական ցուցահանդեսին մասնակցելու հրավեր ստացավ և դարձավ դափնեկիր։ Այնտեղ նա հանդես եկավ «Պարսկական երաժշտությունը» զեկուցմամբ։ Այդ առթիվ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Դ. Լյուբիմովը գրել է. «Սաշա Օգանեզաշվիլու ելույթները մեծ նշանակություն ունեին կովկասյան երաժշտությունը մաքուր ու անաղարտ պրոպագանդելու համար, քանի որ մինչև այժմ մատուցվում էր եվրապացիներին... բավականին աղճատված տեսքով» (205)։

Երկրորդ իրադարձությունը. «Հայ-պարսկական գործիքային և վոկալ-գործիքային երաժշտության» համերգներն էին Լենինգրադում (1928 թ.), որոնք կազմակերպվել էին Ք. Քուշնարյանի նախաձեռնությամբ գիտա-լուսավորչական նպատակներով։ Հրավիրված համույթի կազմում էին Դ. Երանյանը, Ա. Բաքմակյանը, Գ. Շուլավերցին (դուդուկահարներ), Բալա Մելիքյանը (թառ) և Ս. Օգանեզաշվիլին։ 22 օրվա ընթացքում նրանք 15 ելույթ ունեցան, որոնց հետևում էր Լենինգրադի ողջ երաժշտական հասարակայնությունը Գլազունովի, Գիպպիուսի, Ասաֆևի գլխավորությամբ։ Տարիներ անց Ա. Խաչատրյանը գրեց. «Հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ մենք երախտագիտությամբ ենք առանձնացնում Օգանեզաշվիլու անունը, երաժիշտ, որը մի բացառիկ երևույթ էր ողջ արևելյան երաժշտության մեջ...։ Ես նրան պատկերացնում եմ իբրև Սայաթ-Նովայի ժառանգորդ...» (52.100)։

Ի դեմս Օգանեզաշվիլու, ինչպես և մյուս նշանավոր գործիքահարների (Լ. Կարախան, Բ. Մելիքյան և ուրիշներ) հառնում է արևելյան երաժշտի կերպարը, որը համակված էր արևելքի դասական երաժշտությունը, որպես գեղարվեստական բարձր երևույթ, միջազգային համերգային բեմահարթակ դուրս բերելու ձգտումով։

Ինչպես ցույց են տալիս փաստացի նյութերը, Հայաստանի երաժշտական մշակույթը ծնունդ առնելով հնագույն ժամանակներում, դարերի ընթացքում զարգացել է Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների մշակույթների հետ սերտ շփման պայմաններում։ Դրանում հսկայական դեր են խաղացել կապերը Իրանի արվեստի հետ, որ արտացոլ-

---

գործակցությամբ ստեղծվել էր հանրահայտ եռյակ, որը մեծ դեր է խաղացել մուղամների պրոպագանդման գործում (52.12)։

վում էին ամբողջ Հայաստանի երաժշտական արվեստում, սակայն առանձնապես վառ էին դրսևորվում նրա արևելյան մասում։ Հայաստանի ու Իրանի գեղարվեստական ավանդույթների հարազատությունը հատկապես ակնհայտ է ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ։ Երաժշտական մշակույթների փոխադարձ կապերի տեսանկյունից մոնոդիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերի շարքում առանձնակի նշանակություն ունի մուղամը։ Պատկանելով ամբողջ ռեգիոնի մշակույթին, մուղամը միաժամանակ, յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ ինքնօրինակ մարմնավորում է ստացել։

Հայ գործիքահար-մուղամաթահարները հնուց ի վեր գործուն մասնակցություն են ունեցել արևելյան մոնոդիկ երաժշտության այդ ժանրի զարգացման ասպարեզում։ Հայ ժողովրդի պատմական ծանր ճակատագրի հետևանքով (գուցե և ազգային խառնվածքի առանձնահատկությունների պատճառով) հայկական արվեստի ներկայացուցիչները կարևոր դեր են խաղացել տարբեր ազգերի միջև մշակութային կապերի հաստատման գործում։ Պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում հայ երաժիշտների զարմանալիորեն ընդգրկուն գործունեությունը և փայլուն ստեղծագործությունը նպաստում էին այդ արվեստի անընդհատ զարգացմանը։ Սերնդե սերունդ փոխանցվում էին անգյալի ավանդույթները, գեղարվեստականորեն նորովի իմաստավորվում և գործնականում յուրացվում արևելյան մշակույթների արմատական կապերի օրինաչափությունները։

Այնուամենայնիվ, կարևորն այն է, որ մակամաթի մշակույթի մեջ հայերը ներմուծում էին սեփական ազգային մշակույթի տարրերը, որն արտահայտվում էր պատկերավոր մտածողության ընդհանուր բնույթի, ստեղծագործության մեկնաբանման ուրույն առանձնահատկությունների, ինչպես նաև իմպրովիզացիոն ձևի կառուցվածքային օրինաչափությունների շարադրման, ու մասամբ, երաժշտության ինտոնացիոն կերտվածքի մեջ։ Մինչև մեր օրերը հասած մուղամների և ավանդական հայկական մոնոդիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերի՝ տաղերի ու շարականների համադրումը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու մուղամաթի արվեստի հնագույն աղբյուրները Հայաստանի բազմադարյան գեղարվեստական ավանդույթի հետ։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

## ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ԿԵՆՑԱՂԱՎԱՐՈՂ ՄՈՒՂԱՄՆԵՐԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

*Այս բաժնի համար հիմնական աղբյուր են ծառայել Ե. Վ. Գիպպիուսի և Զ. Վ. Էվալդի մասնակցությամբ 1927 թվին Ք. Քուշնարյանի կազմակերպած անդրկովկասյան արշավախմբի նյութերը, ինչպես նաև մուղամների տարբեր կատարումների ձայնագրությունները, որոնք պահվում են ԳԱ արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական կաբինետում։ Անհրաժեշտ է նշել, որ [առ այսօր մուղամները Հայաստանում լիովին դասակարգված, ձայնագրված ու վերծանված չեն։]*

*1927 թվի անդրկովկասյան գիտարշավը հարուստ նյութ է հավաքել[37]։ Ի թիվս տարբեր ժանրերի բազմաթիվ այլ գործերի, հայտնաբերվեց մոտ քսան մուղամ։ Համարյա նույնքան նմուշներ կարողացանք ընտրել տարբեր ժամանակներում (30—40 թթ. և 60—70 թթ.) կատարված ձայնագրություններից։ Թվարկվածներից բացի, այս ժանրի մի քանի նմուշներ հաջողվեց ձայնագրել մեզ մի քանի տարբերակներով՝ ինչպես հանրաճանաչ (Խ. Ներսիսյան, Վ. Հովսեփյան), այնպես էլ այս բնագավառը նորերս մուտք գործած երիտասարդ երաժիշտների կատարումներից։*

*Նյութի ուսումնասիրման ընթացքում առաջանում էին որոշակի տեխնիկական դժվարություններ՝ կապված մեխանիկական ձայնագրությունների վատ վիճակի հետ, որը խանգարում էր հասնել վերծանման ցանկալի ճշգրտության, առանձնապես զարդանախշերի մեկնության ժամանակ. տեքստի գրառումը նույնպես երբեմն հնարավոր էր կատարել միայն*

---

37 *Բոլոր ձայնագրությունները արվել էին մեղրամոմե գլանների վրա և հետագայում արտատպվել մագնիսային ժապավենի վրա։ Ձայնագրությունների մի մասը չնչվել է և արդեն վերծանման ենթակա չէ։*

պարզեցված ձևով։ Նկատի ունենալով այս ամենը, նյութի դասակարգման ժամանակ վերլուծության համար ընտրել ենք ամենահաջող նմուշները, ելնելով թե այդ գործի գեղարվեստական արժանիքներից, և թե ծայնագրության որակից։ Նրանք դիտարկվում են երկու տեսանկյունից՝ որպես հայ իրականության մեջ մուղամային ոճի ինքնատիպ արտացոլում և որպես ամբողջ արևելյան տարածքի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստում տարածված ավանդական ժանրի դրսևորում։

Ծագումնաբանորեն կապված լինելով Իրանի մշակույթի հետ, մակամները (մուղամները, մակոմները) երկար ժամանակ կենցաղավարում էին իբրև միջնադարյան Արևելքի պարսկալեզու բանաստեղծների տեքստերի հիման վրա կատարվող վոկալ-գործիքային շարքեր։ Այդ պոեզիային հատուկ է գրական լեզվով ու ինքնատիպ գեղարվեստական մտածողությամբ պայմանավորված ուրույն կերպարային համակարգը։

Որպես պարսկալեզու կամ թուրքալեզու բանաստեղծների տեքստերով ստեղծված վոկալ-գործիքային շարքեր, մակամները մեր օրերում էլ շարունակում են կենցաղավարել Միջին և Մերձավոր Արևելքի մի շարք երկրներում (Իրան, Ադրբեջան, Տաջիկստան, Ուզբեկստան)։

Ուշագրավ է, որ Հայաստանի երաժշտական կյանքում կայուն տեղ գտավ միայն նվագարանային մուղամը։ Պարզ է, որ հայ կատարողները ոչ պատահաբար հրաժարվեցին այլալեզու տեքստերից։ Ո՛չ բնադրով, ո՛չ էլ թարգմանաբար հայերը չընդունեցին վոկալ մուղամները։ Վոկալից գիտակցաբար, կամ ենթագիտակցաբար հրաժարվելը հանգեցրեց գործիքային մտածողության ուժեղացմանը, իր ժողովրդի կատարողական ավանդույթներին հարազատ մնալուն։ Ինչպես ժամանակին նշել է Կոմիտասը, հայերը անտարբեր չէին մշակույթով իրենց հարող ժողովուրդների երաժշտության նկատմամբ, հաճույքով իրենք էլ էին կատարում նրանց գործերը, բայց, անպատճառ, այդ ժողովուրդների լեզվով՝ թուլ չտալով իրենց երգերին խառնվել օտարների հետ (95.26)։

Հրաժարվելով գրական տեքստերից, հայ մուղամաիմահարները առաջարկեցին նաև մուղամի ձևի սեփական մեկնաբանություն. այն սեղմվեց, դարձավ ավելի պարփակ։ Իհարկե, խոսքը մեխանիկական խտացման մասին չէ։ Առաջացավ մուղամային մտածողության նոր մակարդակ՝ իրեն ներհատուկ օրինաչափություններով։ Այս մասին Մ. Բրուտյանը գրում է. «Վոկալի և տեքստի արտահայտչական դերը փոխադրվում է գործիքային մասի վրա, դուրս են մղվում վանկերի երգեցողությունը, կոչական բացականչությունները և այլն։ Այդ ամենը մուղամին հաղորդում է ներգործության ուժ» (36. 146)։

Մուղամի այսօրինակ ձևի ինքնատիպ գործիքայնության մեջ կարելի է տեսնել (ըստ Ք. Քուշնարյանի կարծիքի) սեփական արվեստը անաղարտ պահելու, նրա ոճը պահպանելու միտում (101.197)։ Հնարավոր է, որ հենց այս պատճառները հանգեցրին միջինարևելյան մակամի դասական ձևից հրաժարվելուն, կանխորոշեցին նրա մեկնաբանման ինքնատիպությունը Հայաստանում։

Այսուհանդերձ, մուղամի ժանրի համընդհանուր հատկանիշը, որ ծագումնաբանական անքակտելի կապի մեջ է Արևելքի բազմադարյան գեղարվեստական ավանդույթների հետ, այն է՝ կանոնի և իմպրովիզացիայի հարաբերությունը, մնում է մուղամների կենցաղավարման տեղից անկախ։ Այդ ավանդույթները խարսխված են մոնոդիկ մտածողության այն սկզբունքներին, որոնք Միջին Արևելքի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստում կազմավորվել են պատմականորեն։

Հայաստանում կենցաղավարվող մուղամները վերլուծելիս մենք աշխատել ենք ընդգծել ստեղծագործությունների այն կողմերը, որոնք թույլ են տալիս ի հայտ բերել այդ երևույթի յուրահատկությունը հայկական հողի վրա։ Դժվարությունը կայանում է նրանում, որ այդ ինքնատիպությունը մեծ չափով կապված է մուղամի փոփոխական գործոնների հետ, ինչպիսիք են ռիթմիկ-մեղեդային մոդելների ընտրությունն ու համադրումը, երաժշտական ձևի կոմպոզիցիան և նրա տևողությունը (լրիվ կամ կրճատված կատարում), առանձին մասերի տեղափոխությունը։ Կարող է թվալ, թե թվարկած գործոնները պակաս նշանակալից են, քան հաստատուն, կանոնականացված բաղադրիչները, սակայն հենց նրանց միջոցով է ի հայտ գալիս կատարողի անհատականությունը, այն կատարողի, որը իմպրովիզացիայի է ենթարկում որոշակի ազգագրական միջավայրում լսողական փորձով ձեռք բերածը։ Այլ կերպ ասած ճանաչել ոչ հաստատուն բաղադրիչներ, նշանակում է ճանաչել տվյալ ինտոնացիոն միջավայրը։

Իբրև Հայաստանում վաղուց ի վեր կենցաղավարող դասական մուղամների տիպային (կանոնականացված) նմուշներ մենք առանձնացրել ենք հետևյալները՝ Ռաստը, Հիջազը, Շուշթարը, Ջարգահը, Շուրը և Սահարին։ Վերջինս կանոնականացված մուղամների շարքին չի դասվում, բայց լայնորեն տարածվելով կենցաղում, ձեռք է բերել ժանրային-կատարողական իր սեփական ավանդույթները։

Հիշատակված մուղամները հանդիպում են մի քանի տարբերակներով։ Նրանց ձայնագրությունները կատարված են մեր դարի 20-ական

և 60—70-ական թվերին։ Հին և ժամանակակից վարպետ-կատարողների մեկնաբանություններում ստեղծագործությունների հիմնական ուրվագծերը, նրանց բովանդակությունը պահպանվել են անփոփոխ տեսքով։ Միևնույն մուղամի տարբեր ժամանակներում և տարբեր կատարողների կողմից արված ձայնագրությունների առկայությունը հնարավորություն է ընձեռում պարզաբանել այդ ստեղծագործությունների պատմա-ազգագրական ավանդական յուրահատկությունները և հետևել նրանց զարգացման ընթացքին։ Սա մեզ օգնում է նաև ազատ իմպրովիզացիոն ձևի շրջանակներում բացահայտել կանոնացված և կանոնականացման չենթարկված բաղադրիչները։

Դիտարկենք գեղարվեստական առումով ամենավառ օրինակները։ Ռաստ մուղամը[38] արևելյան հնագույն մուղամներից է[39]։ Տարբեր ժողովուրդների արվեստի մեջ ընդհուպ մինչև մեր օրերը այն պահպանել է իր բովանդակության բնորոշ գծերը՝ հանդիսավորությունը, առույգությունը, առնականությունը) (11.37)։

Ռաստ մուղամի քննարկվող նմուշը (օր. 1) սկզբից մինչև վերջ կատարվում է պաթետիկ ոճով։ Այս մուղամի լադը ունի մաժոր երանգավորում (Ջ. Քուշնարյանի տերմինաբանությամբ՝ կվինտային հիմքի մաժորային լադ)։ Ռաստ մուղամի աննախադեպ կայունության մասին խոսում է այն փաստը, որ այն առ այսօր պահպանել է ոչ միայն իր անվանումը, այլև հնչյունաշարի կառուցվածքն ու լադը (49.2)։

Ռաստ մուղամի մեղեդային գծի զարգացումը ընթանում է զարդանախշային և ռիթմիկ տարբերակման վրա հիմնված իմպրովիզացիոն ոճով։ Այս երկու հիմքերի տարրերի փոփոխման շրջանակները նյութի ծավալման տարբերակային իմպրովիզացիոն մեթոդի հետևանքով բավականին լայն են, ընդ որում այդ զարգացումը ընթանում է դեպի ավելի նուրբ մեղեդիական ինտոնացիաների և նրանց համապատասխան ռիթմային պատկերների ընտրության ճանապարհով։ Հաշվի, ինքնուրույն մեղեդային դարձվածքների այդպիսի մասնատումը կատարվում է վառ արտահայտված լադային հիմքի վրա։ Այստեղ դիտվում է լադային հիմքերի ռիթմային-ինտոնացիոն հատուկ ենթակարգություն։

---

38 Կատարում է Թահահար Սաշա Ջավախովը, Թբիլիսի, 1927 թ.։ Ձայնագրված է գլանի վրա։ Նոտային վերծանությունը մերն է։

39 Հիշենք, որ նշանավոր Բարբադի կողմից հորինված «արքայական» յոթ հիմնական լադերից մեկը կրում է «Ռաստ» անվանումը (178.185)։

Առանձին լադա-ինտոնացիոն դարձվածքների տարրերի «միկրոինտոնացիոն» կառուրումը բնորոշում է Ռաստ մուղամի իմպրովիզացիոն զարգացման բնույթը, ուր ինտոնացիոն դարձվածքների համակարգը հետևողականորեն բյուրեղացնում է լադի որոշակի բաժինները։

Նշված գործոնների ենթակարգության մասին միտքը տեսականորեն հիմնավորելու համար ընդհանուր գծերով քննարկենք այս մուղամի մեղեդային գծի ինտերվալային հարաբերությունները և նրանցով պայմանավորված իմպրովիզացիոն-տարբերակային զարգացումը։

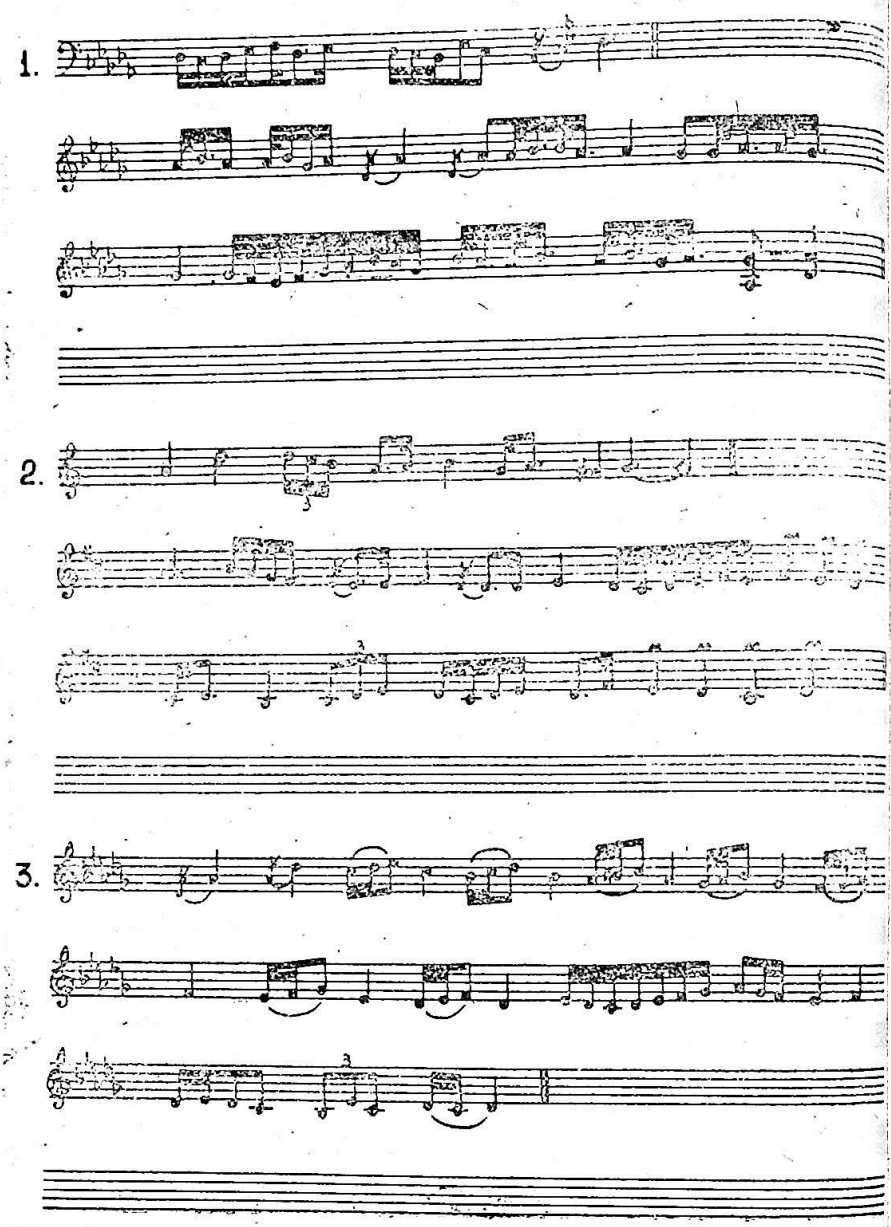
Մեղեդու ինտոնացիոն զարգացման ընթացքում առաջանում են լադա-ինտոնացիոն հենակետեր, որոշակի ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք ձեռք են բերում արտահայտչական և ձևակազմական նշանակություն։ Ռաստի հնչյունաշարում այդպիսի գերիշխող հիմնարար տոներ են լադի 1-ին և 5-րդ աստիճանները[40]։ Այստեղից՝ 1-ին աստիճանից կառուցված կվինտա (des—as) և 5-րդ աստիճանից կառուցված կվարտա (as—das) ինտերվալների դերի կարևորությունը։ Լադի գլխավոր ինտոնացիոն հիմքը, բնականաբար, հիմնական տոնն է, ինչը, այնուամենայնիվ, չի նվազեցնում երկրորդ օժանդակ հենակետի (as) նշանակությունը։ Մեղեդու որոշ հատվածներում այն ստանում է գլխավոր տոնի նշանակություն։ Հնչյունաշարի ձայնածավալը բավականին մեծ է, որի հետևանքով մեղեդիական ծավալման ընթացքում առաջանում է նաև երրորդ՝ հիմնական տոնից օկտավա վերև ընկած (երկրորդ օկտավայի des), հենակետը։ Լադային նման մասնատումը հատուկ է ժողովրդական երաժշտությանը, ինչով և բացատրվում է կվինտային և կվարտային ինտերվալային մտածողության առաջանալը։

Այսպիսով, Ռաստի հնչյունաշարում կարելի է սահմանազատել միկրոլադերի սեփական հենակետային տոներով երկու ոլորտ։ Յուրաքանչյուր հենակետային տոն շրջանախշվում է իրար մոտ գտնվող հնչյունախմբով, որի ընթացքում միկրոլադերի սահմաններում առաջանում են տևողությամբ ու բնույթով տարբերվող նորանոր մեղեդային կառուցվածքներ։

(Երաժշտական մտքի գրեթե ամեն մի տրամաբանական ավարտը համընկնում է նշված երկու հնչյուններից որևէ մեկի հետ։)

---

40 Պայմանականորեն դրանք կարելի է համեմատել եվրոպական մոդալ համակարգում կիրառվող «ֆինալիս» և «դոմինանտա» տերմինների հետ (76)։


1.
2.
3.

Օրինակ 1.

*Բնական է, որ բանավոր ավանդույթի պայմաններում առաջանում են տարբերակներ. երևույթ, որը դիտվում է նաև այսօր։ Ըստ որում, տոնալնույթյունը կարող է փոխվել, բայց լադը և հիմնական կառուցվածքային սկզբունքները բոլոր դեպքերում մնում են անփոփոխ։ Որպես օրինակ, բերենք մեր օրերում (70-ական թ. վերջին) ձայնագրված Ռաստ մուղամի տարբերակները*[41]։

Օրինակ 2.

*Այսպիսի տրոհումը միկրոլադերի հեղինակ-կատարողին հնարավորություն է տալիս ամեն անգամ ելնելով նոր հենակետից (լինի այն նախորդից վեր, թե վար), ազատ իմպրովիզացիայի օգնությամբ առավել լիարժեք բացահայտել տվյալ լադա-ինտոնացիոն հատվածի հնարավորությունները։ Ինչպես տեսնում ենք, Ռաստի հնչյունաշարի հենակետերը՝ հանդես գալով մերթ իբրև ձևակազմական ազդակ (մեղեդու սկիզբը կամ վերջը), մերթ իբրև արտահայտչական-հուզական գործոն, վերաիմաստավորվում են՝ ըստ նրանց խաղացած դերի։ Այս իմաստով հատկանշական է դիտել մեղեդու զարգացման բարձրակետին հասնելու և նրան հաջորդող տրոհված վայրէջքի ընթացքը։*

Օրինակ 3.

*Ելնելով ինտերվալային հարաբերությունների և նրանցով պայմանավորված մեղեդային դծի իմպրովիզացիոն-տարբերակային զարգացման վերլուծությունից, կարելի է տվյալ մուղամի առանձնահատկությունների մասին որոշ եզրահանգումներ անել*[42]։

*Ռաստ մուղամի զարգացումը ընթանում է զարդանախշային և ռիթմիկ տարբերակների վրա հիմնված ազատ իմպրովիզացիայի ոճով։ Այստեղ յուրաքանչյուր քիչ թե շատ ավարտուն միտք պատկերացում է տալիս հետագա զարգացման օրինաչափությունների, լադի հնչյունաշարի անընդմեջ բացահայտման եղանակների մասին, որտեղ իրենց խաղա-*

---

41 Կատարողներն են՝ առաջինը Ս. Սեյրանյան (թառ), երկրորդը՝ Խ. Ներսիսյան (քյամանչա)։ Առաջին ձայնագրությունը պահվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական ստեղծագործության կաբինետում, երկրորդ ձայնագրությունը և նոտային վերծանությունները հեղինակինն են։

42 Հետաքրքրական կլիներ Ռաստ մուղամի Հայաստանում կենցաղավարած նաև այլ տարբերակների համեմատումը, բայց, ցավոք, ուրիշ ձայնագրություններ չեն պահպանվել։

ցած դերով և բովանդակային նշանակությամբ լադի հնչյունաշարում առանձնանում են des և as հենակետային տոները։ Միանգամայն ակընհայտ է, որ ստեղծագործության բազմաստիճան ծավալման ընթացքը կարգավորվում է «կառուցվածքային ձգողականության» սկզբունքով, «տվյալ օրինաչափության ներգործությունը շարունակելու և նրա հետագա զարգացմանը սպասելու ունակությամբ» (71.57—80)։ Բոլոր մնացած տոները հանդես են գալիս նշված հենակետերով կազմված ինտերվալների ոլորտում և տրամաբանորեն հարում են նրանց։ Բերենք հետևյալ օրինակը, որտեղ ոչ հենակետային հնչյունը, չնայած բազմակի կրկնություններին և երկարատև հնչողությանը, ի վերջո, վերադառնում է հիմնական տոնին։

Օրինակ 4.

Որոշակի կադանսային դարձվածքներում հենակետերի ընդգծումն ունի կարևոր լադային նշանակություն. նրանցով պայմանավորված է մեղեդային գծի վերընթաց կամ վարընթաց շարժումը դեպի Ռաստի հիմնական տոնը (առաջին օկտավայի des-ը)։

Ինչպես տեսնում ենք, չնայած վառ արտահայտված իմպրովիզացիոն բնույթին, Ռաստ մուղամը իրենից ներկայացնում է ֆունկցիոնալ և կոնստրուկտիվ տարրերի փոխներգործության որոշակի համակարգ, որոնց անընդհատ երաժշտական զարգացումը ընթանում է մեկմասանի ձևի սահմաններում։ Մեկմասանի ձևով սահմանափակվելը արհեստական կամ ձևական բնույթ չի կրում. այն պայմանավորված է հուզական-կերպարային և կառուցվածքային ձևակազմական գործոնների ավարտունությամբ։ Այդ իմաստով, դիտարկված Ռաստ մուղամը իր ժանրային և ձևակազմական առանձնահատկություններով մոտ է հայկական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի ասերգային-իմպրովիզացիոն ձևերին (հոռովելներին, հովվականչերին)[43]։

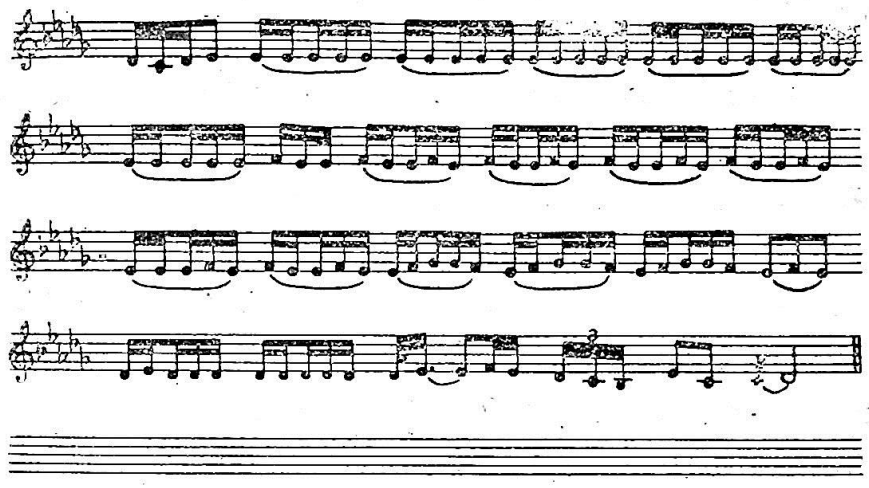
Օրինակ 5.

Այստեղ միանգամայն ընդունելի է Սվիդերսկու դիտողությունը, որ նա արել է՝ ելնելով ուրիշ երաժշտական մշակույթից՝ «Յուրաքանչյուր կառուցվածքի ինքնատիպությունը, նրա անկրկնելի «դեմքը» կախված

---

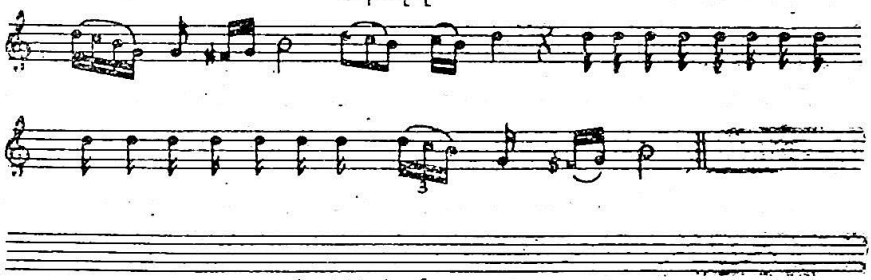
[43] Բերված օրինակները ձայնագրված են 1958 թ. Ղարաբաղում։ Արշավախմբի ղեկավար՝ Մ. Հ. Մուրադյան։

4.

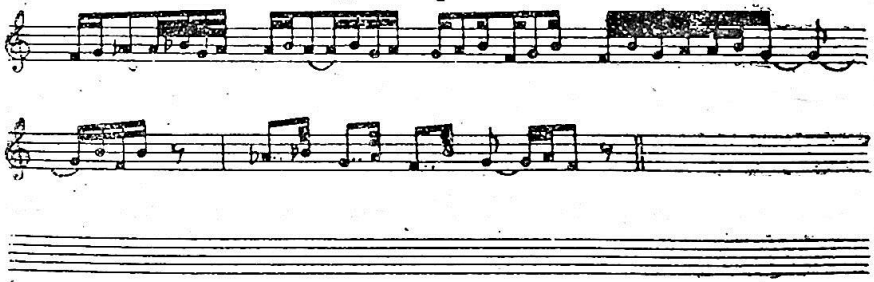


5.

Հորովել



Հովվի կանչ



է այն կազմող տարրերից և նրանց կապերի բնույթից, այն օրենքից, որի համաձայն կապակցվում են այդ տարրերը»[44]։

Տվյալ դեպքում, իմպրովիզացիոն ժանրի շրջանակներում, որտեղ գործում է կայուն և անկայուն բաղադրիչների հավասարակշռության պահպանման օրենքը, կառուցվածքի ամբողջականությունը և ամփոփությունը ձեռք է բերվում մուղամաթի ավանդական դասական արվեստին ներհատուկ օրինաչափությունները հակիրճ, համառոտ եղանակով կիրառելու շնորհիվ։ Պարզաբանենք այս միտքը. մեղեդային գծի տարբերակային-իմպրովիզացիոն ծավալման, որոշակի լադա-իմպրովիզացիոն հիմնահենտերի, դարձվածքների, նախադասությունների ելևէջման բոլոր բերված սկզբունքները գործում են խիստ սահմանների ներսում և չեն վերաճում շարքի մեջ առանձին ամբողջություն կազմող ինքնուրույն բաժինների, ինչպես դա արվում է Իրանի, Ադրբեջանի, Տաջիկըստանի, Ուզբեկստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի համապատասխան ժանրերում։

Այսպիսով, Հայաստանում կենցաղավարող Ռաստ մուղամի կառուցվածքի բնորոշ հատկանիշը ո՛չ ձայնաստիճանների բարձրության և չափա-ռիթմային գործոնների փոխադարձ կապն է, և ո՛չ էլ ինտոնացիա-բջջից վերաճելու եղանակով տարբերակային-իմպրովիզացիոն ղարգացումը, այլ «շինարարական նյութի» բոլոր տարրերի ծայրահեղ հակիրճ օգտագործումը։ Այլ կերպ ասած, մենք առնչվում ենք մի երևույթի հետ, որը կարելի է միավորել ավանդույթ ընդհանուր հասկացության մեջ։ Իր հերթին, այս ավանդույթը անդրադարձնում է ազգային երաժշտական մտածողության և ազգային հոգեբանության մի քանի գծերի հասարակական զարգացման տվյալ փուլում։ Այս հասկացությունների գործունեության ոլորտը շատ բանով նախասահմանում է որոշակի ազգային հողի վրա մոնոդիկ արվեստի տվյալ երևույթի գեղարվեստական մարմնավորման անկրկնելիությունը։ Ռաստ մուղամի դիատարկված օրինակները ցույց են տալիս ընդհանուր նախանմուշ մեկնաբանության ինքնատիպությունը։ Այստեղ կարելի է խոսել ավանդական ժանրի անփոփոխ (ինվարիանտ) կառուցվածքի առաջացման մասին։ Սա առավել ևս հետաքրքիր է այն պատճառով, որ Ռաստ մուղամի այս տարբերակի նյութը աչքի է ընկնում թեմատիկ-դարձվածքային կազմավորումների ինքնատիպությամբ։

Այժմ անցնենք Զարգահ մուղամին և նրա հիմքում ընկած համանուն լադին։ Հայ կատարողների մեկնաբանություններում այս մուղամ

[44] Մեջբերումը արված է ըստ Ա. Միլկայի հոդվածի (117.253)։

նույնպես հանդես է գալիս որպես յուրօրինակ, ոճաբանորեն հղկված նախանմուշ, ուր գործում են մեղեդային գծի ծավալմանը ծառայող ռոշակի լադաինտոնացիոն դարձվածքների փոխակերպման բնորոշ սկզբունքներ։ Չարգահ լադի հնչյունաշարը պարունակում է շղթայական եղանակով (հիպոդրսևորումով) միացված երկու երկակի տետրախորդեր[45]։ Չարգահը մուղամաթի արվեստի ստաբածված լադերից մեկն է։ Ինչպես և բոլոր այն ստեղծագործությունները, որոնց հիմքում ընկած է «կրկնակի երկակիի» լադը, այս մուղամը ունի խիստ արտահայտիչ, դրամատիկ բնույթ (101.546)։

Ինտերվալային կազմի տեսանկյունից Չարգահը բնութագրվում է կենսարոնախույս ինտերվալների, մասնավորապես, իր կազմում յուրահատուկ հնչողություն ունեցող մեծացրած սեկունդալի առկայությամբ։

Օրինակ 6.

*Ստորև բերում ենք Չարգահ մուղամի մի հատված Ջ. Գասպարյանի կատարմամբ*[46]։

Օրինակ 7.

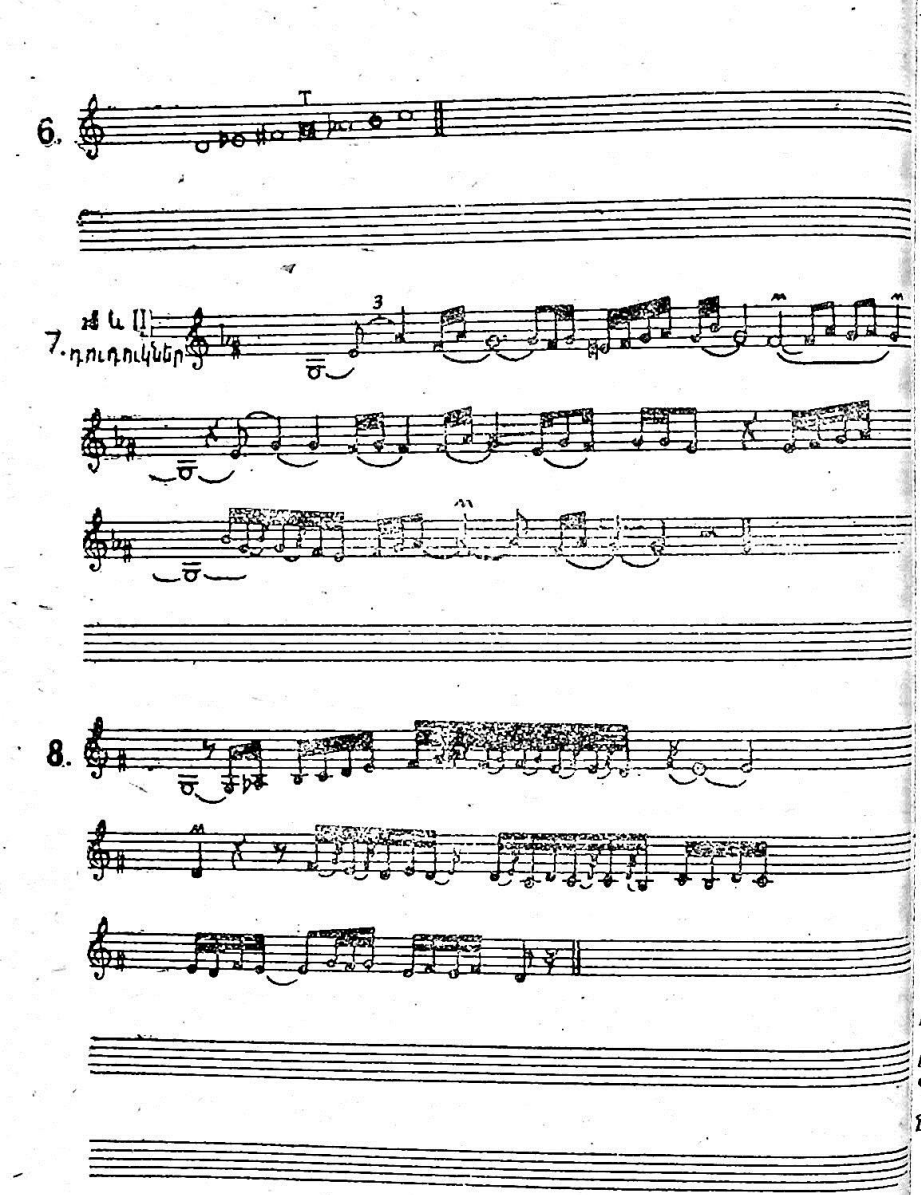
*Ինչպես տեսնում ենք, հարմոնիկ տետրախորդի որոշ ատիճանների բացակայության պատճառով Չարգահ լադը այստեղ հանդես է գալիս ոչ թե բացահայտ, այլ «քողարկված» ձևով (Մ. Բրուտյան)։ Չարգահ լադի նման մեկնաբանումը Բրուտյանի կարծիքով մերձեցնում է նրան տոնիկական հարմոնիկ մեկ տետրախորդով երկակի լադին, որը հայ գեղջկական երգաստեղծման բնորոշ լադերից մեկն է (37.83)։*

*Այս մուղամի բոլոր հայտնի տարբերակներում դիտվում է հակիրճ ինտոնացիոն տարրերի վրա հիմնված ծայրահեղ հագեցած իմպրովիզացիոն զարգացում։ Ծունկցիոնալ և կազմավորող տարրերի համակեցման եղանակները բավականին միօրինակ են։ Որպես օրենք նրանք ավարտվում են սեղմ կադանսային դարձվածքներով՝ ավելի հաճախ հաս-*

---

[45] Ք. Քուշնարյանը հատուկ ընդգծում է Չարգահին բնորոշ այս հանգամանքը՝ ի տարբերություն եվրոպական տեսության մեջ տարածված «կրկնակի հարմոնիկ» լադի, որտեղ տետրախորդերը անջատված են մեկը մյուսից մեծ սեկունդա ինտերվալով (101.409)։

[46] Մեր տրամադրության տակ ունենք Չարգահ մուղամի երեք տարբերակ՝ առաջին երկուսը Ջիվան Գասպարյանի կատարմամբ (դուդուկ), երրորդը՝ Մկրտիչ Մալխասյանի (դուդուկ)։


6.
7. դուդուկներ
8.

տատելով ներքևի տոնիկական հնչյունը[47]։ Նայած թե գլխավոր ինտոնացիայում երկու հնարավոր տոնիկաններից որն է գերիշխում, ըստ այդմ էլ համադրվում են լադային տարբեր ոլորտները, կազմակերպվում են ներքին կառուցվածքաիմաստային տարրերի փոխհարաբերությունները։ Մուղամի յուրաքանչյուր տարբերակում որոշակի երաժշտա-արտահայտչական միջոցների, ստեղծագործական-կառուցվածքային մեթոդների ընտրությունը իրագործվում է միասնական լադա-ինտոնացիոն կոմպլեքսի սահմաններում, որով և պայմանավորված են ինչպես ոճական համամիասնությունը, այնպես էլ տվյալ երևույթի ինքնատիպությունը։

Եթե մուղամների կերպարային բովանդակությունը ավելի հաճախ խոհական բնույթի է, ապա Չարգահում այդ տրամադրությունը ստանում է առանձնակի փիլիսոփայական խորություն։ Տվյալ մուղամի պատկերավորության ուղղվածությունը շատ բանով է սահմանում նրա ոճական առանձնահատկությունները։ Լադի կառուցվածքի երկակիությունը արտացոլվում է Չարգահի մուղամի հուզական երանգավորման մեջ, որը իր մեջ զուգակցում է մաժոր և մինոր տարրերը։

Չարգահ մուղամի փողային տարբերակներում (ժամանակակից հայ դուդուկահարների կատարումներում) գերակշռում են մաժոր հնչերանգները։ Սկզբում ինտոնացիան զարգանում է ձայնածավալի ներքևի հատվածներում. նրա հետագա ծավալումը տեղի է ունենում հուզական տարբեր երանգավորում ունեցող լադային ոլորտների պոտենցիալ հնարավորությունների բացահայտման սկզբունքով։ Վերին մեդիանտան հաստատող մաժոր ինտոնացիաների գերակշռությունը Չարգահ մուղամի միջին, բարձրակետային բաժիններում հնարավորություն է տալիս Չարգահը դիտարկել իբրև երկակի լադի մաժոր դրսևորում[48]։

Այսպիսով, լադի բնույթի երկակիությունը ի հայտ է գալիս այս ստեղծագործության ոչ միայն կառուցվածքում, այլև նրա հուզական բովանդակության մեջ։ Ստորև բերում ենք մի հատված Չարգահի Ջիվան Գասպարյանի կատարումից, որտեղ շրջազարդված մաժոր ինտոնացիաները արտահայտում են պայծառ, հանդիսավոր տրամադրություն։

Օրինակ 8.

Չարգահի լադի լուսաբանման, ձևի և պատկերավորության ուղղվածության տեսակետից նշանավոր վիրտուոզ-քամանչահար Ս. Օգանե-

[47] Հետաքրքրական է, որ ներքևի տոնիկայով եզրափակվող կադանսները ուզբեկական մոնոդիկ երաժշտության որոշ ժանրերի համար բնորոշ երևույթներ են (53)։

[48] Ու. Հաջիբեկովը այս երևույթը դիտում է իբրև «երկրորդ տիպի Չարգահ» (49.89)։

զաշվիլու մեկնաբանությունը որոշ իմաստով եղակի է։ Նրա կատարմամբ երաժշտության դրամատիկությունը և հուզական լարվածությունը հասնում են ողբերգականության աստիճանի[49]։ Ամբողջ ստեղծագործությունը կատարվում է դործիքի ձայնածավալի վերին, հուզական մեծ հագեցվածություն ունեցող հատվածներում[50]։ Սովորաբար, ձայնածավալի ընդլայնումը և անցումը բարձր ռեգիստրների, մուղամային դրամատուրգիայում կապված է կուլմինացիոն շերտի հետ, ուր, ասես դուրս են հորդում նախորդող զարգացման բոլոր էներգետիկ կուտակումները։ Տվյալ դեպքում, զարգացման բարձրակետին հասնելը իրագործվում է ոչ այնքան նյութի տարածական-ժամանակային կազմակերպման հաշվին, որն ընդհանրապես հատուկ է մուղամա-մակամային ժանրերին, որքան ի հաշիվ նրա դինամիկ հագեցման։ Հենց դա էլ Զարգահ մուղամի տվյալ մեկնաբանման յուրահատկությունն է, ուր առանձին արտահայտչական ուժով է օժտված բարձրակետը։

Օրինակ 9.

*Բարեհնչյուն մեղեդային գծի ծավալումը հիմնականում բխում է հարմոնիկ տետրախորդի տոներից վերին տոնիկայի ընդգծմամբ։*

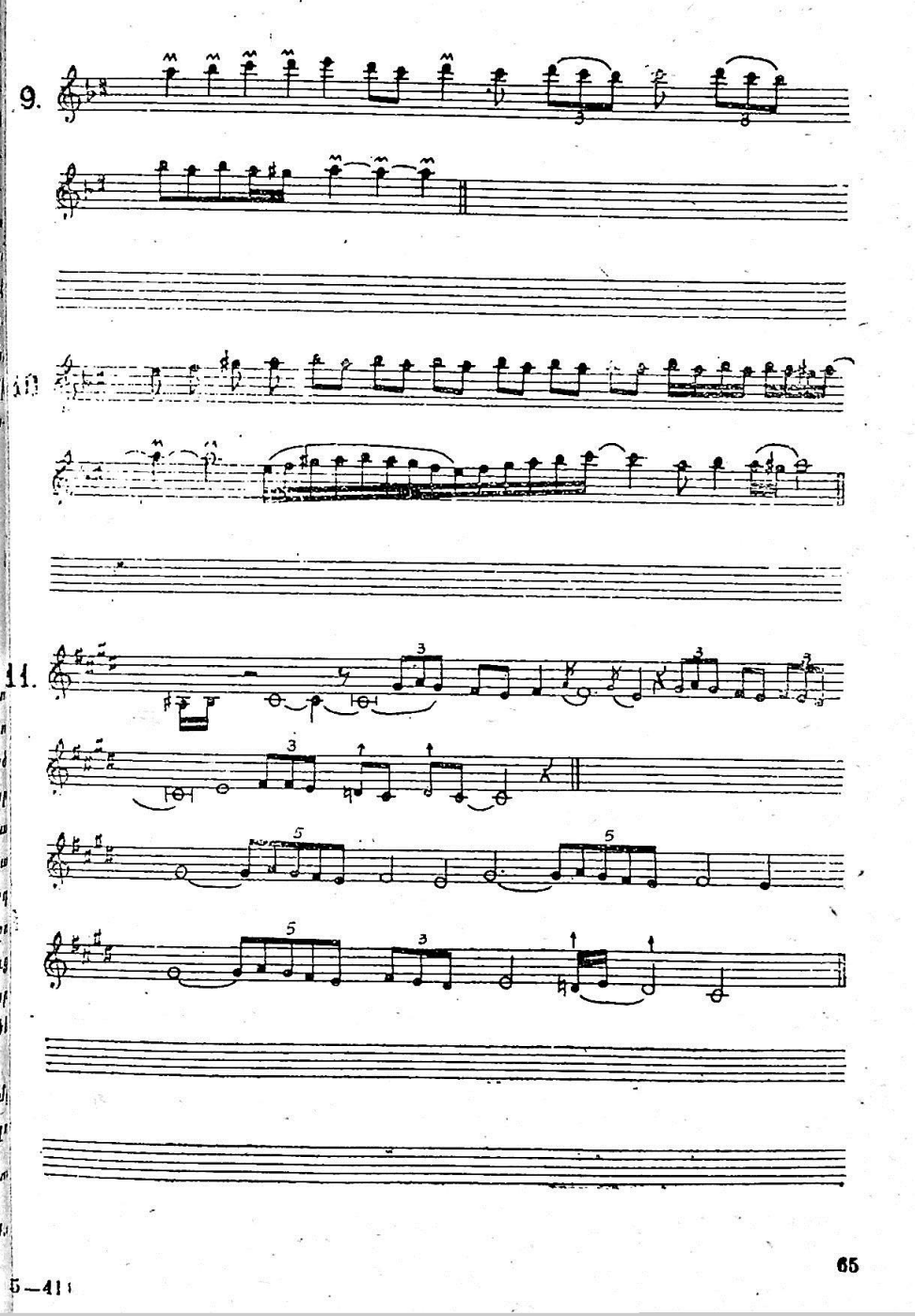
Օրինակ 10.

*Զարգահի համար տիպական լարված ու հագեցած իմպրովիզացիոն ոճը ազդում է ինչպես ընդհանուր մեղեդային գծի ձայնածավալի (սովորաբար՝ օկտավայի սահմաններում), այնպես էլ առանձին դարձվածքային կազմավորումների վրա, որոնք հազվադեպ են դուրս գալիս տերցիայի կամ կվարտայի սահմաններից (բացառությամբ՝ բարձրակետային հատվածներից)։ Փաստորեն, այդ դրամատիկ պահը՝ գեղարվեստական-իմաստային կատարելության հասնելը, ձեռք է բերվում տվյալ լադի ներքին հուզական հատկությունների գիտակցված ցուցադրման միջոցով։ Զարգահ մուղամի բոլոր նմուշներն ունեն մեկմասանի կառուցվածք, որտեղ գերակշռում է կառուցվածքային նվազագույն միջոցների ու տարրերի օգտագործման սկզբունքը՝ «մենախոսական» ձև ստեղծելու նպատակով։*

Հուզապատկերավորության այլ կառուցվածք ունի Հիջազ մուղամը։ Ուշագրավ է, որ մեր տրամադրության տակ գտնվող համարյա բոլոր

[49] Այդ առանձնահատկությունը ընդհանրապես բնորոշ է Ս. Օգանեզաշվիլու կատարողական ոճին։

[50] Զարգահ մուղամի Ս. Օգանեզաշվիլու ձայնագրությունը կատարված է 1925 թ.։


9.
11.

նմուշները միատիպ ու կայուն են թե՛ վիճակների հուզական-հոգեբանական մարմնավորումների առումով, թե՛ ինտոնացիոն-թեմատիկ նյութի զարգացման ընդհանուր սկզբունքների, տրոհակազմական հնարքների օգտագործման իմաստով, և թե՛ ինտոնացիոն նյութի նմանությամբ։ Սա այն դեպքն է, երբ կատարող-իմպրովիզատորի դերը և նույնիսկ ստեղծագործության հեղինակը լինելու հանգամանքը կորցնում են իրենց նշանակությունը և առաջնային իմաստ են ստանում ավանդույթներով սրբագործված և հաստատված կատարողական օրենքները։ Այսպես, տվյալ դեպքում ստեղծագործության ցանկացած մակարդակում տրոհակազմման բաղադրիչները ի հայտ են բերում ավանդույթների զարմանալի կայունություն։ Եվ, քանի որ այդ կայունությունը դիտվում է պատմական բավական երկար ժամանակահատվածում (ավելի քան կես դար), կարելի է ենթադրել, որ Հիջազի տվյալ տարբերակը իր գեղարվեստա-ընդհանրական հատկությունների և կառուցվածքային ավարտվածության շնորհիվ Հայաստանի գործիքահար մուղամաթհարների համար դարձել է չափանիշ, ինչ-որ իմաստով՝ նախանմուշ։ Ակներևության համար բերենք Հիջազ մուղամի երկու տարբերակների սկզբի ֆրազները[51]։

### Օրինակ 11.

*1927 թ. ձայնագրված Հիջազի օրինակի վրա պարզաբանենք ինտոնացիոն նյութի զարգացման և ձևագոյացման մի քանի առանձնահատկություններ։*

Մուղամի մեղեդիական գիծը շատ ցայտուն է։ Մեղեդու ինտոնացիոն ակունքները հարազատ են հայ աշուղական արվեստի այն ճյուղին, որի անվանում են պարերգային (101.252)։ Իմպրովիզացիոն-ասերգային բնույթը, հուզական լարվածությունը, մեղեդու զարդանախշային զարգացումը խորթ են տվյալ մուղամին և այս ամենը նկատելիորեն տարբերում է Հիջազը վերը դիտված մուղամներից։

Հիջազի թեմատիկ-ինտոնացիոն հիմքում ընկած է անհատականացված, հստակ ուրվագծեր ունեցող երաժշտական միտք, որը հետևողա-

---

[51] Առաջին տարբերակը (11ա) ձայնագրված է 1927 թ. փողային համույթի (Սերգ. Վախթանգով և Արմենակ Բաղմակով, դուդուկներ) և երգիչ-դհոլչու (Գևորգ Շուլավերցի) կատարմամբ։ Երկրորդը՝ Ջիվան Գասպարյանի (դուդուկ) կատարմամբ։ Վերծանությունները աշխատության հեղինակինն են։ Առաջին տարբերակի վերծանության լրիվ տեքստը բերված է հավելվածում։

կանորեն զարգանում ու տարատեսակվում է՝ ընդհանուր առմամբ պահպանելով իր սկզբնական մեղեդային պատկերը։

Հետևելով մեղեդային մաքի ինտոնացիոն ծավալմանը, տեսնում ենք, որ այն էապես տարբերվում է Ռաստ մուղամից։ Իմպրովիզացիոն սկզբունքը Հիջազում հանդես է գալիս ոչ թե որպես ձևակազմական գործոն՝ «միկրոինտոնացիոն» տարրերի ինտոնացիոն մանրամասնումով, այլ իբրև կայուն թեմատիկ դարձվածքների շարադրանքի ոճ, որոնց տարբերակների հաջորդականությունը հանգեցնում է կառուցվածքային այլ ուրվագծի առաջացմանը։ Այն կարելի է պատկերել հետևյալ ձևով՝ А(a+b+c+d)+Б(e+f), ուր А-ն և Б-ն ընկալվում են որպես համեմատաբար ինքնուրույն բաժիններ. ընդ որում, այդ ինքնուրույնությունը պայմանավորված է ոչ միայն մեղեդիական նոր դարձվածքների ներմուծումով, այլև լադի (փոլուգիական cis-ի փոխարեն՝ խոնական լադ h-ից) և տեմպի փոփոխությամբ։ Սա նոր գունավորում է մտցնում, արտացոլում նոր տրամադրություն։ Նշենք նաև, որ Հիջազի Б բաժնում հիմնական գործիքին՝ դուդուկին գումարվում են դհոլն ու ձայնը, որը կարծես ստեղծում է որոշակի հակադրություն[52]։

Անհրաժեշտ է նշել, որ Հայաստանում ձայնագրված մուղամների շարքում այս Հիջազը մնում է իբրև եղակի նմուշ, քանի որ պարունակում է գյաֆ-թեսնիֆ։ Պետք է նշել, որ եթե դարասկզբին արված ձայնագրություններում երբեմն հանդիպում են ընդմիջված պարային հատվածներ՝ ռանգեր, ապա մեր օրերում դրանք բացակայում են։ Այստեղ ակնհայտ է դասական մուղամների որոշ տիպական հատկանիշների, կառուցվածքային օրինաչափությունների մերժման միջոցով տվյալ երևույթը «հայկականացնելու» միտում։ Ընդ որում, բոլոր նմուշների համար բնորոշը իր արմատներով հայկական մոնոդիկ երաժշտության՝ ինչպես՝ պրոֆեսիոնալ (աշխարհիկ և հոգևոր), այնպես էլ ժողովրդական-գեղջկական, խորքերը գնացող իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքն է։

Չնայած այն բանին, որ Б բաժինը իր ծավալով կազմում է А բաժնի ընդամենը մեկ երրորդ մասը, նրա դերը խիստ էական է։ Մեղեդու զարգացումը մաժոր լադում երկար չի տևում, բավական արագ մեղեդին վերադառնում է հիմնական լադին։ Հիջազի երաժշտական մտքի ծավալման հիմքում ընկած է մոնոթեմատիկ և մոնոռիթմիկ տարատեսակման

---

[52] Ձայնագրության հնության պատճառով երգասացությունը հնարավոր չէ լիովին վերծանել. բանաստեղծական տեքստը անհրաժեշտ հստակությամբ չի լսվում։

սկզբունքը, երբ ամեն մի քիչ թե շատ ավարտուն միտք եղրափակվում է բնորոշ կադանսային դարձվածքով։

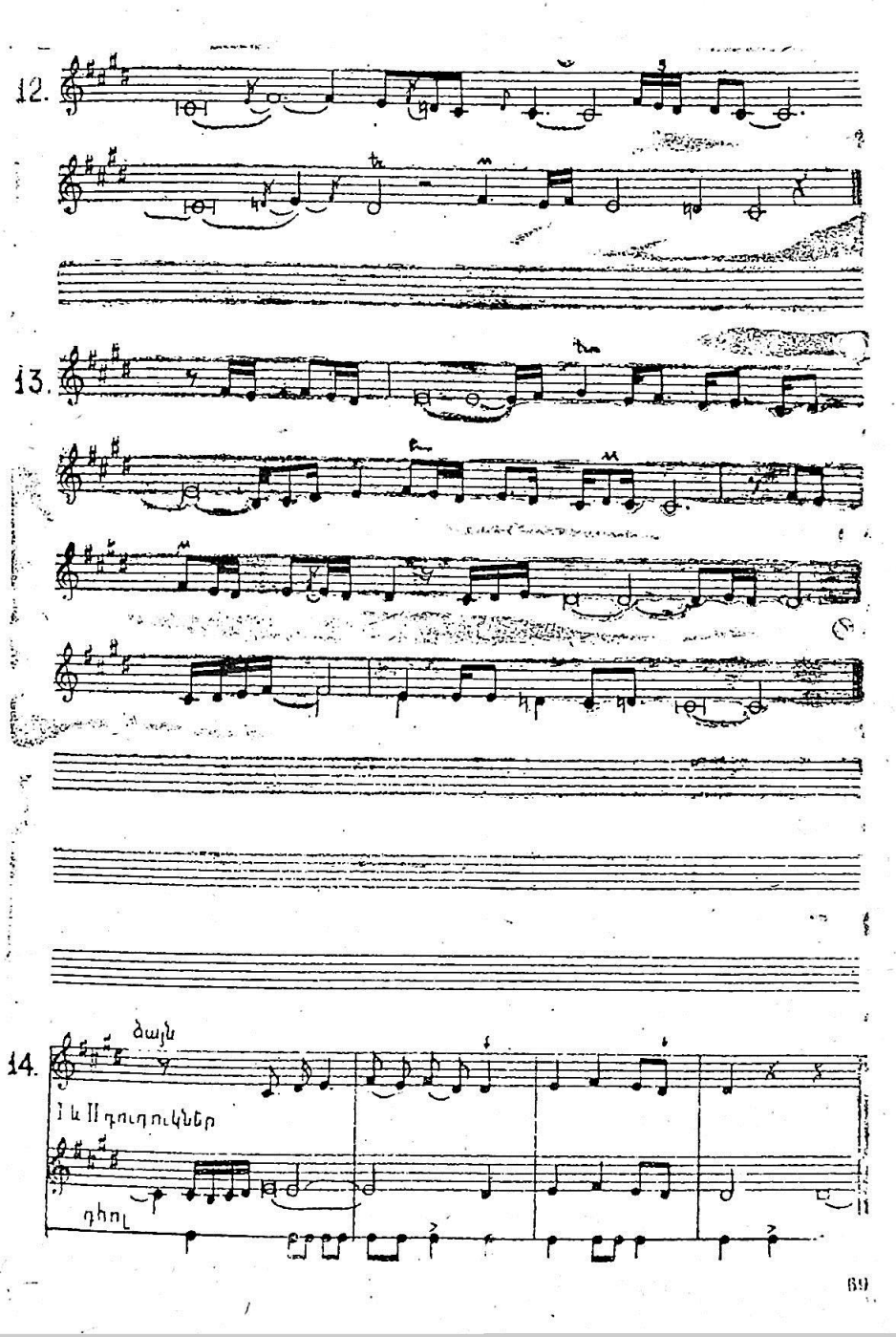
Օրինակ 12.

Առանձին կառուցվածքների մասնատվածությունը հաղթահարվում է ստեղծագործության արտահայտչական ուժի անընդհատ աճի, երաժշտական գծի ամբողջականության շնորհիվ։ Կադանսային դարձվածքների յուրաքանչյուր հաջորդ խումբը մեծացնում է լարվածությունը՝ ի վերջո հանգեցնելով երաժշտական ձևի նոր բաժնի ստեղծմանը։ Այսինքն, A բաժնի քանակական կուտակումները նպաստում են որակապես նոր Բ բաժնի առաջացմանը։ Սակայն լադի նոր հենակետային E տոնը հաստատվում է միայն կարճ ժամանակով (այստեղ կարելի է օգտագործել պրոֆեսիոնալ բազմաձայն երաժշտության մեջ կիրառվող «շեղում» տերմինը), և շատ շուտով տեղի է ունենում վերադարձ դեպի հիմնական տոնը (cis)։

Օրինակ 13.

Մենք տեսնում ենք, որ Հիջազում, ինչպես և նախորդ մուղամում (Զարգահ), որոշիչ գործոն է հանդիսանում լադի այնպիսի կազմակերպումը, որի դեպքում ձևակազմական-արտահայտչական ազդակները բացարձակացնում են օժանդակ հենակետերը և նրանցով կազմված ինտերվալային հարաբերությունները։ Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ տվյալ մուղամի մեղեդային գծի իմպրովիզացիոն զարգացումը տեղի է ունենում որոշակի կառուցվածքային և մեղեդային մոդելների օգնությամբ։

Իր բնույթով հակադիր Բ դրվագը ընկալվում է որպես բազմամաս ստեղծագործությունների (մասնավորապես, իրանական դաստգահի) կառուցման ավանդական սկզբունքի արտացոլում, որոնցում ենթադրվում է մեկը մյուսի տրամաբանական շարունակությունը կազմող փոխկապակցված մասերի հաջորդում։ Երաժշտական նյութի յուրաքանչյուր մասի հետևողական զարգացումը (դաստգահում) կոչված է ստեղծելու ամբողջական ստեղծագործություն։ Յուրաքանչյուր վոկալ-գործիքային մուղամի (դաստգահի) հիմնական մասերի միջև ընկած են միջանկյալ կապող մասեր՝ գյաֆեր։ Տվյալ դեպքում Բ դրվագը հիշեցնում է գյաֆ-թեսնիֆ, որտեղ դհոլի նվագակցությամբ հանդես եկող երգիչը մուղամի մեղեդին կատարում է վառ արտահայտված պարային ռիթմով։ Հարկ է


12.
13.
14.
ձայն
I և II դուդուկներ
դհոլ

նշել, որ Հիջազի այդ բաժնում նկատվում է հետաքրքիր երևույթ՝ երբեմն երգիչը ու դուդուկահարներից որևէ մեկը նույն մեղեդին կատարելիս մի քիչ ետ են մնում միմյանցից, որը մյուս դուդուկահարի ձայնառության հետ ընկալվում է որպես յուրօրինակ բազմաձայնային հնարք[53]։

Օրինակ 14.

Հայ երաժիշտների կատարմամբ մեր տրամադրության տակ եղած Հիջազ մուղամի նմուշների (չորս տարբերակ) մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ երաժշտական նյութի թեմատիկ զարգացումը ունի գերիշխող դեր, ընդ որում, այդ զարգացումը ընթանում է ոչ թե իմպրովիզացիոն-ասերգային տիպի ելևէջման ճանապարհով, այլ լադային մտածողության խիստ օրինաչափությունների հիման վրա։ Սրա հետևանքով, այստեղ առկա է ոչ միայն «ցրված» «ապակենտրոնացված», այլ նաև հստակ կազմակերպված, «կենտրոնացված» տիպի թեմատիզմ։ Հենց այս տիպի թեմատիզմն է, որ կազմավորվելով համեմատաբար ավարտուն երաժշտական մտքի տեսքով, ստեղծագործության սկզբում «ազդարարում» է իր գոյությունը[54]։

Իրենց հուզական բովանդակությամբ և ինտոնացիոն զարգացման բնույթով Հիջազին մոտ են կանգնած Շուշթար, Բայաթի-Շիրազ, մասամբ՝ Շուր մուղամները։

Շուշթար մուղամի մեր կողմից վերծանված մի քանի տարբերակներից ընտրել ենք թեմատիզմի առումով ամենաբնութագրական նմուշը[55], որը, ինչպես լադի իմաստաբանական մեկնաբանության, այնպես

---

[53] Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ձայնառության դերին և նշանակությանը ուշադրություն են դարձրել շատ հետազոտողներ (Ք. Քուշնարյան, Յու. Տյուլին, Ա. Շահվերդյան, Կ. Խուդաբաշյան)։ Այդ հարցի մանրամասն ուսումնասիրությունը չի մտնում մեր խնդրի մեջ։ Սակայն շարադրվածի առթիվ նշենք, որ երկրորդ փուղային գործիքի (դուդուկ կամ զուռնա) առկայությունը գործիքային անսամբլում պատահական չէ։ Դա ավանդական փողային հնամյրի որոշակի դեղարվեստա-արտահայտչական դեր կատարող պարտադիր բաղադրիչն է։ Նման դեր ունեն նաև հարվածային գործիքները (դհոլ, դոյրա)։

[54] «Ապակենտրոնացված» տիպի թեմատիզմի մասին, որը արտահայտման գերակշռող ձև է մուղամներում և նման ժանրերում տե՛ս (175.134)։

[55] Շուշթար մուղամի ներկա տարբերակը կատարում են Սերգո Վախթանգովը, Արմենակ Բաղմակովը (դուդուկներ) և Գևորգ Զորանովը (դոյրա), 1927 թ. արշավախումբ։ Մուղամի լրիվ վերծանությունը տե՛ս հավելվածում։

էլ կառուցվածքային առումով շատ նման է Բայաթի-Շիրազ մուղամին[56]։

Օրինակ 15.

Ինչպես և Հիջազում, տխուր տրամադրությունը հաղորդվում է մեծ զսպվածությամբ[57], ղուտ գործիքային շարադրանքը ղուգորդվում է երգային հետ, մեղեդու ձայնածավալը համարյա չի անցնում մեկ օկտավայից։ Իր բնույթով մարդկային ձայնին մոտ դուդուկի ջերմ հնչողությունը նպաստում է մինոր երանգավորում ունեցող հույզերի առավելագույն բացահայտմանը։

Շուշթար մուղամի հիմքում ընկած է հարմոնիկ տետրախորդը շրջանակող երկու պուռնցիալ տոնիկաներ ունեցող «երկակի լադը»։

Օրինակ 16.

Այս լադի երկակիությունը ի հայտ է գալիս առաջին հերթին հենակետերի և, համապատասխանաբար, մնացած երկրորդական աստիճանների ֆունկցիաներում։ Այսպես, ինտոնացիոն շարադրանքից կախված, հենակետերը հարաբերվում են մերթ ինչպես T—S, մերթ ինչպես T—D։ Մուղամի որոշ հատվածներում I հնչյունը հանդես է գալիս գլխավոր հենակետի դերում։

Օրինակ 17.

Լադա-ձևակազմական հիմքերի այդպիսի փոխկապակցվածությունը օրինաչափ է մաժոր տարրեր պարունակող հակումով մինոր տվյալ լադի համար, հատկապես՝ կադանսային դարձվածքներում։

Այսպիսի կառուցվածք ունեցող լադերը լայնորեն կիրառվում են հայ աշուղների, ինչպես նաև քաղաքային և գեղջկական կենցաղային (երգեր, պարեր) երաժշտության մեջ (101.521)։

Շուշթար մուղամի ամբողջ ինտոնացիոն նյութը «զետեղվում» է գլխավոր երաժշտական մտքի տարբերակային կրկնության (աննշան փոփոխություններով) վրա հիմնված ձևի մեջ։ Շուշթարի կառուցվածքը կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ՝ $A+A_1+A_2+Б$ (եզրափակում)։ Ինչպես տեսնում ենք, մուղամը կազմված է պարբերություններից։ Ա-

---

56 Բայաթի-Շիրազ մուղամը կատարում է Բ. Զքյանը (դուդուկ), 1958 թ. արշավախումբ, Ղարաբաղ։

57 Շուշթար մուղամը Ու. Հաջիբեկովը բնութագրում է իբրև խորին տխրություն արտահայտող ստեղծագործություն (49. 9)։

15.

16.

առաջին երեք օղակներից յուրաքանչյուրը մեծացնում է լարվածությունը։ Բ օղակը խաղում է եզրափակիչ դեր, որը կառուցված է նույն կերպ, ինչ և Հիջազում, այսինքն այն (Բ օղակը) համապատասխանում է ավանդական գյաֆին։ Գլխավոր խթանիչ ուժ է հանդիսանում ծավալման լադային սկզբունքը, որը իրացվում է մոնոթեմատիկ և ռիթմիկ տարբերակների ստեղծման հնարքների միջոցով։ Շուշթարի գյաֆում ձայնածավալը ընդլայնվում է մինչև երկրորդ օկտավա, և առաջանում է նոր հենակետ (վերին տոնիկա), որի ելևէջային օգտագործումը ստեղծում է մաժոր միկրո-ինտոնացիոն ոլորտ։

Օրինակ 18.

Մեղեդիական շարժման որոշ առանձնահատկությունների դիտարկումը լադակազմական տիպական օրենքների տեսանկյունից ցույց է տալիս, որ ի տարբերություն Ռաստ մուղամի, որին հատուկ է լադաինտոնացիայի և ձևի կանոնացումը, Շուշթարում (ինչպես և Հիջազում), առաջ է մղվում մեղեդու տարբերակային զարգացման պարզ ձևը։ Այս հանգամանքը, ինչպես նաև կառուցվածքի պարբերականությունը երևան են հանում աշուղական քնարերգության երգային ժանրերի հետ տվյալ մուղամի կապը։ Տխուր տրամադրություններ վերարտադրելու համար երկակի լադի օգտագործման օրինակ է գուսան Շերամի «Մի բալա է էդ իմ յարս» երգը (199.28)։

Օրինակ 19.

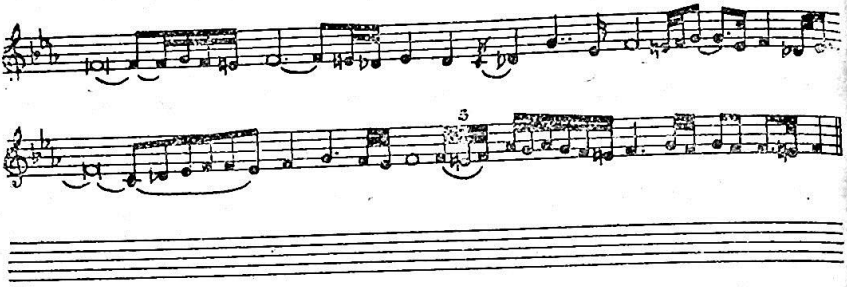
Շուր մուղամը կոմպոզիցիոն ոճային առանձնահատկություններով հարում է նախորդ երկուսին՝ Հիջազին ու Շուշթարին։ Այս մուղամին նույնպես խորթ են հուզական լարվածությունը, վիրտուոզ գծերը։ Երաժշտությունը առինքնում է մեղմիկ, սրտաբուխ հուզականությամբ, ըզգացմունքների ջերմությամբ, որը մերձեցնում է նրան «Բայաթի» տիպի ժողովրդական երգերին ու գործիքային մեղեդիներին։ Շուր մուղամի մեղեդին հիմնված է երկու օժանդակ հենակետերով (4 և 5 աստիճանները), փոյուգիական-էոլական լադի վրա։

Օրինակ 20.

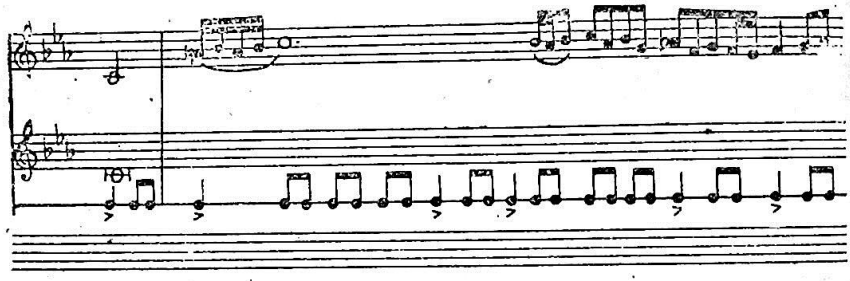
Շուր մուղամի մեղեդիական պատկերի ինքնատիպությունը պայմանավորված է երգային գործոնի գերիշխող դերով։ Սա առանձնապես ցայտուն է երևում, երբ Շուրի վերլուծվող տարբերակը համեմատում ենք

Մուղամ Շուշթար

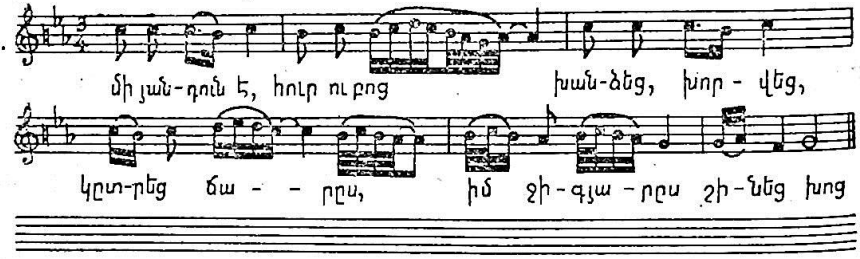
17.



18.

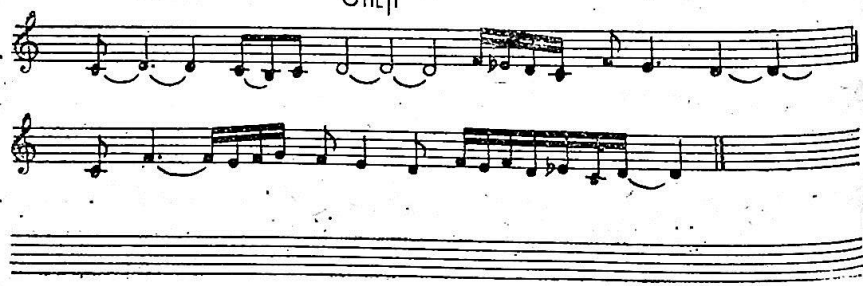


19.




Շուր

21.



նույնանուն իրանական մուղամի հետ, որին բնորոշ է ասերգայնությունը։ Այս երկու մեկնաբանությունների տարբերությունները է՛լ ավելի վառ են արտահայտված կառուցվածքային ոլորտում[58]։

Շուր մուղամի Հայաստանում կենցաղավարող տեսակը աչքի է ընկնում պարփակությամբ։ Տվյալ ստեղծագործության մեջ ինտոնացիոն նյութի լադի հնչյունաշարի բացահայտման հետ զուգորդվող աստիճանաբար բարձրացող մեղեդային ծավալումը տեղի է ունենում ծայրահեղ հակիրճ ձևով։ Առանձին աստիճանների (հիմնականում՝ օժանդակ հնչակետերի) զուտ շրջանախշումը հաճախ ստեղծում է տոնիկան հաստատող տիպային կադանսային դարձվածքներ։

Օրինակ 21.

*Իր ամբողջության մեջ Շուրը ընկալվում է որպես կուռ կազմության կառուցվածք, ասես՝ մի շնչով հնչող ստեղծագործության ընթացքում պահպանվող ինտոնացիոն նյութի շարադրման իմպրովիզացիոն ոճը նպաստում է վառ արտահայտված պարային բնույթ կրող գյաֆով շրջանակված երաժշտական ձևի ընկալման ամբողջականությանը։ Իր լադաինտոնացիոն հատկանիշներով այդ եզրափակիչ բաժինը միանգամայն ներդաշնակ է մուղամի հիմնական բովանդակությանը և, դրա հետ մեկտեղ, հակադրվում է նրան ռիթմի սինկոպացված, չափավորված կազմակերպմամբ։ Բնորոշ գյաֆը հայ ժողովրդա-գեղջկական երաժշտության ոգով ստեղծված պարային մեղեդու գեղարվեստորեն ավարտուն նմուշ է։*

Օրինակ 22.

*Այդ տիպի պարերը, Ք. Քուշնարյանի վկայությամբ, հաճախ են օգտագործվում որպես ժողովրդա-դեմոկրատական ճյուղի մուղամների գյաֆեր[59] (101.272)։ Սինկոպացված ռիթմով թեման անընդհատ կրկնվում է, հաղորդելով գյաֆին երգային տարրեր։ Կազմության առումով՝ դա երկակի կրկնվող, մուղամի կադանսներին նման կադանսային մեղեդիական դարձվածքով եզրափակվող կառուցվածք է։*

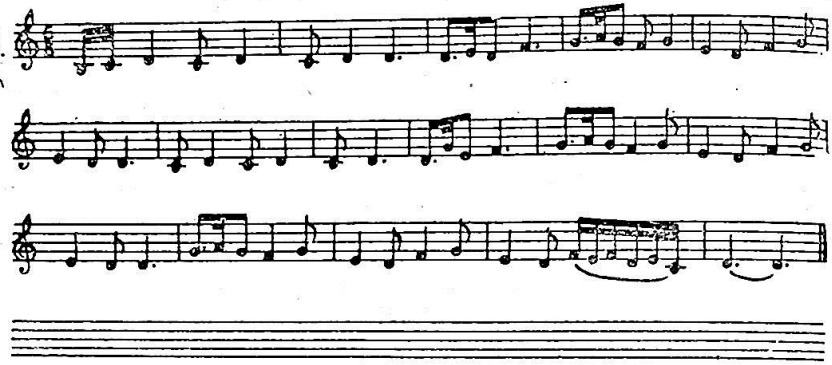
---

58 Շուրը իրանական երաժշտության ամենածավալուն մուղամներից մեկն է՝ անցումային ընդմիջարկումներով միացված բազմաթիվ բաժիններով։

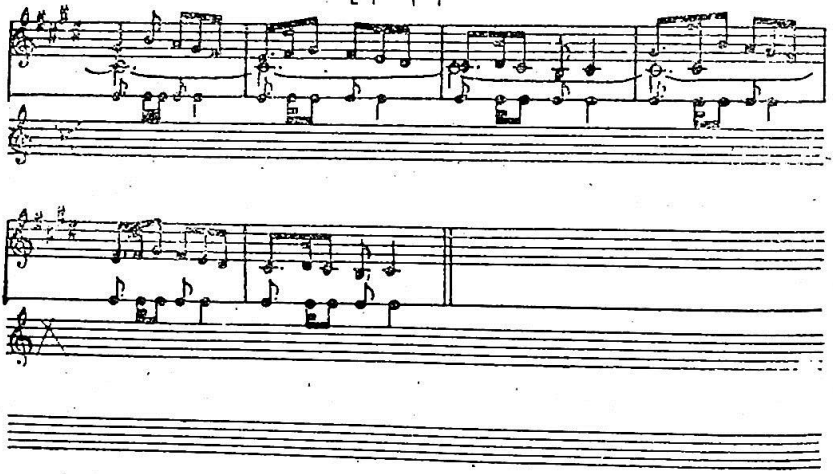
59 Հետաքրքրական է, որ տվյալ գյաֆի համեմատությունը իրանական Շուր մուղամի համապատասխան մասերի հետ նմանություններ չի բացահայտում։ Ջափառիթմային առումով կազմակերպող մասերի՝ գյաֆերի. ընտրության ժամանակ կատարողին տրվում է մեծ ազատություն, որը երբեմն բերում է նոր նմուշների ստեղծմանը։

Գյաֆ Շուր մուղամից

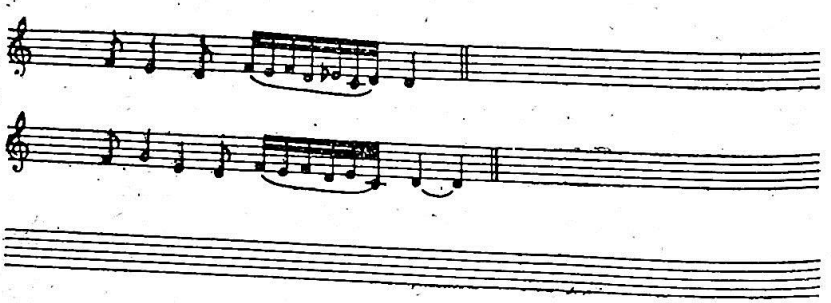
22.



Կլոր պար



23.



Օրինակ 23.

*Մուղամներում ժողովրդական-պարային ձևերի օգտագործման փաստը վկայում է ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ տարբեր ժանրերի սերտ փոխկապակցվածության մասին։ Այդպիսի ընդգրկումը միշտ կենսական է և ստեղծագործության ընդհանուր ինտոնացիոն-թեմատիկ հյուսվածքից չի արտազատվում։ Այստեղ իրացվում են ժողովրդի երաժշտական արվեստի մեջ ներփակ պոտենցիալ ուժերը։ Դրանց արթնացումը բերում է մոնոդիայի զանազան տարատեսակների նորացում, ընդհանուր հիմք ունեցող տարբեր ժանրերի փոխհարստացում։*

*Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Սահարի մուղամը։ Ջնայած գործիքային սահարինները չեն դասվում այսպես կոչված կանոնացված մուղամների շարքը, սակայն իրենց իմպրովիզացիոն բնույթով ու ձևակազմական հատկանիշներով նրանք նույնպես հանդես են գալիս իբրև պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ արվեստի տվյալ ճյուղի «ներկայացուցիչներ»։*

*Սահարի բառը ունի իրանական ծագում և բառացիորեն նշանակում է «արշալույս», «արևածագ»։ Ուշագրավ է, որ «Սահարի» տերմինը առկա է միջնադարյան հայ պոեզիայի բառարանային կազմում, մասնավորապես XIV դարի բանաստեղծ Գրիգորիս Ախթամարցու մոտ (մրղի սհար՝ արշալույսի թռչուն), (68.35)։ Ինչպես արդեն նշվել է (տե՛ս գլ. 1-ին), միջնադարյան հայ պոեզիայում տարածված էին երկլեզու, ավելի հազվադեպ՝ եռալեզու բանաստեղծությունները։ Ըստ երևույթին, դա արդյունքն էր այն բանի, որ բազում դարերի ընթացքում հայերը սերտ առնչությունների մեջ էին գտնվում այլալեզու էթնիկ խմբերի հետ։ Այդ կապերը իրենց կնիքն էին թողնում նաև կենցաղի (մասնավորապես, երաժշտական) որոշ կողմերի վրա։ Լեզվատերմինաբանական փոխառությունները առանձին ցայտունությամբ էին դրսևորված աշուղների, սազանդարների ստեղծագործության մեջ, մուղամաթահարների արվեստում։*

*Սահարի մուղամի կատարողական ավանդույթը սրա վառ օրինակն է։ Հնարավոր է, որ այդ ավանդույթը Հայաստանում գոյություն ուներ վաղուց ի վեր, և հայերը վերցրել են միայն այլալեզու տերմինը՝ այդպես անվանելով ընդամենը իրենց ավանդական երաժշտության ինքնատիպ մի տեսակի ստեղծագործությունները։ Դա առավել ևս հավանական է այն պատճառով, որ Սահարի մուղամը ունի հատուկ ժանրային նախանշանակվածություն։ Ինչպես ասվել է վերևում, այն կատարվում է տարբեր ծիսակատարությունների ժամանակ (մասնավորապես հար-*

սանեկան) արևածագի պահին[60]։ Հայերի կենցաղում խորապես արմատացած այդ երևույթը վերածվել է ազգային ավանդույթի։

Մենք վերծանել ենք Սահարի մուղամի երկու տարբերակ. առաջինը՝ նշանավոր քյամանչահար Լևոն Կարախանի կատարմամբ (1925 թ. ձայնագրություն), երկրորդը, փողային համույթի կատարմամբ (Լևոն Մադոյան՝ 1-ին դուդուկ, Գյուրջյան՝ 2-րդ դուդուկ և Հովհաննիսյան՝ դհոլ)[61]։ Սպ. Մելիքյանի, «Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության» գրքում (115) բերվող «Ճնճղկի սհար» կոչվող երրորդ տարբերակը իր տեսակի մեջ եզակի է։ Հեղինակը մեկնաբանում է «սահարի» բառը որպես արևածագին կատարվող «ցայգերգ», իբրև «եղրափակիչ ակորդ»։

Բովանդակության անվիճելի ընդհանրության հետ մեկտեղ բոլոր երեք տարբերակներն իրարից տարբերվում են մեկնաբանման ինքնատիպությամբ։ Այսպես, «Ճնճղկի սհարը» ավելի անմիջական քնարական բնույթի է. մեղեդային գծի իմպրովիզացիոն ծավալման հիմքում ընկած են բնորոշ սեկվենցիոն դանդաղասահ ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք հաջորդաբար հաստատում են լադի 1 և 4, սակավ՝ 5 կայուն աստիճանները։

Օրինակ 24.

*Ինտոնացիայի զարգացման համանման սկզբունք է օգտագործված փողային եռյակի տարբերակում։ Այս կատարման մեջ տարատեսակված (նշված սեկվենցիոն դարձվածքներին ինտոնացիոն առումով մոտ) դարձվածքները զարդանում են ավելի մեծ աշխուժությամբ ու նպատակասլացությամբ, բայց երաժշտության ընդհանուր խոհական, ինքնամփոփ պատկերը պահպանվում է։ Դրան նպաստում է նաև ձգվող տոնիկական հնչյունի ձայնառությունը։ Կառուցվածքային առումով այս երկու տարբերակները նման են. ազատ իմպրովիզացիային հաջորդում է չափավորված, վառ արտահայտված պարային բնույթի կարճ բաժին՝ գլաֆ։*

*Պատկերավորման այլ ոլորտում է մեկնաբանում Սահարին Լ. Կարախանը։ Ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում նրա կատարումը վերարտադրում է մեկ հուզական վիճակ։ Հնչողության գերադույն լարվածության մեջ մերթընդմերթ զգացվում է հին հեթանոսական շունչը։ Միատիպ կառուցվածքային-ինտոնացիոն տարրերի բազմակի կրկնությունները, մի լարի վրա պահված տոնիկական հնչյունի ձայնառության*

[60] Տարբեր մուղամների ժանրային նախանշանակվածության հարցին անդրադարձել է Ք. Քուշնարյանը (102.128)։

[61] Ձայնագրությունը կատարված է 1960-ական թվերին։

և քյամանչայի ձայնածավալի բարձր ռեգիստրների օգտագործումը հանգեցնում են ստատիկության և սուր լարվածության զուգորդմանը։

Օրինակ 25.

Զգտելով ասելիքի անմիջականության (ծագող արևի օրհներգ), բայց ասես վախենալով ձևի կազմալուծումից, կատարողը սահմանափակում է իմպրովիզացիոն զարգացումը մեկընդմիշտ գտնված լադա-ինտոնացիոն առանցքի շրջանակներում։ Այլ կերպ ասած, տվյալ դեպքում իմպրովիզացիան նույնպես հանդես է գալիս որպես գեղարվեստական կերպարի մարմնավորման կոմպոզիցիոն հնարք։

Ինչպես տեսնում ենք, չնայած միանգամայն որոշակի գեղարվեստական գաղափարին, Սահարի մուղամը թույլ է տալիս մեկնաբանման տարատեսակություն, որը պայմանավորված է նրա ժանրային կենցաղային յուրահատկությամբ։ Պակաս կարևոր դեր չի խաղում և այն հանգամանքը, որ Սահարին, ինչպես արդեն ասել ենք, չի դասվում կանոնականացված մուղամների թվին, ներկայացված չէ դասական մուղամ-լադերի սանդղակում և նրանց շարքում ուղիղ զուգահեռներ չունի։

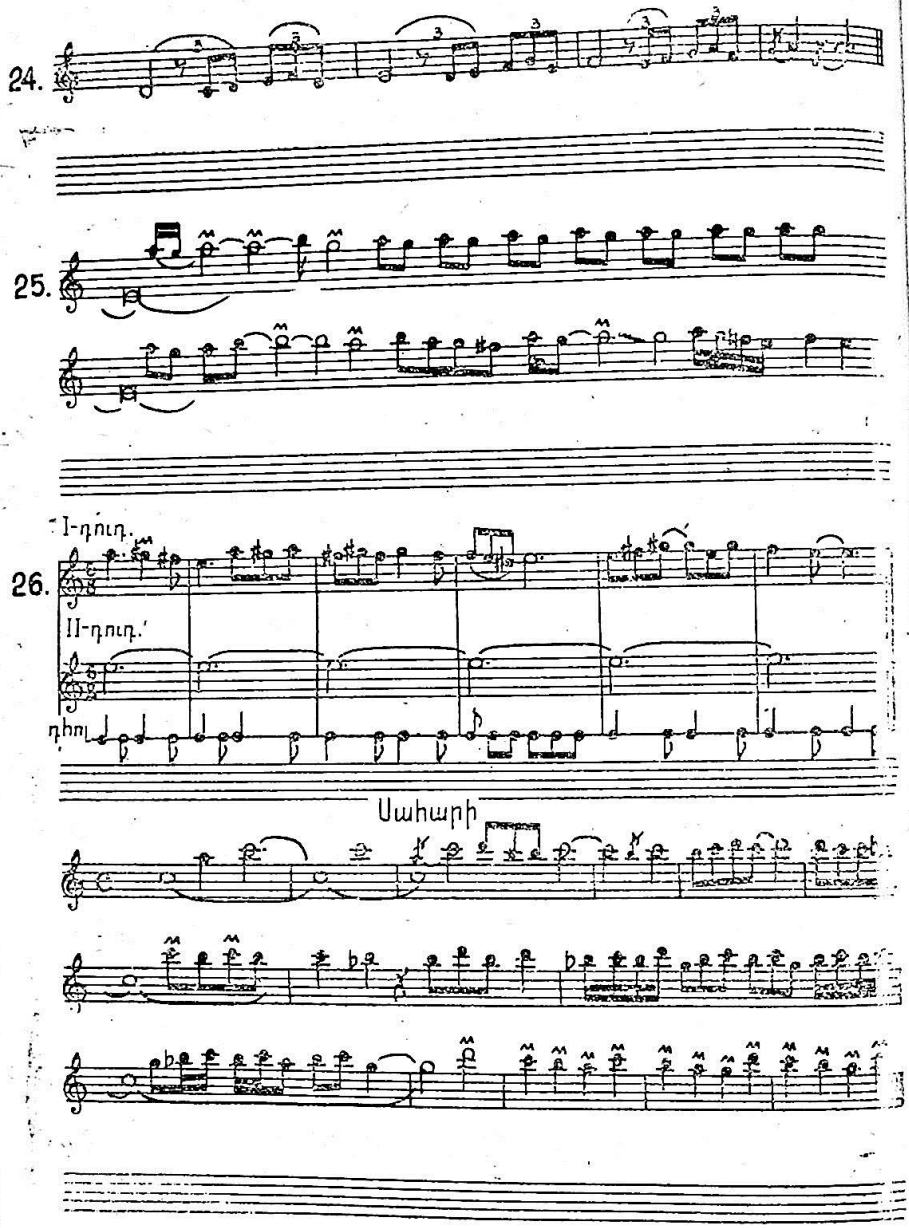
Սահարիի ծագման վաղեմությունը ակներև է։ Այդ մասին է վկայում և նրա գոյության կենցաղային-ծիսական բնույթը։ Սակայն հնամապատասխան պատմական փաստերի բացակայության պատճառով դեռևս դժվար է հետևություններ անել նրա առաջացման ժամանակի մասին։

Սահարիի մեր վերծանած օրինակները 50—70 թվականների[62] ձայնագրությունների հետ համեմատելիս ի հայտ են գալիս այդ ստեղծագործությունների ոճական ընդհանրությունները։ Այն դիտվում է թե՛ ստեղծագործության բնույթում (լարված հուզական վիճակ ստեղծելու ձգտում), և թե՛ իմպրովիզացիոն ձևի կազմակերպման հնարքներում (համեմատաբար սակավաթիվ ինտոնացիոն-կառուցվածքային տարրերի օգտագործում, ձգվող տոնիկական ձայնառություն, ձայնածավալի բարձր ոլորտ և այլն)։

Օրինակ 26.

Ընդհանուր առմամբ Սահարինները մեծածավալ գործեր են, որոն-

62 Մեր տրամադրության տակ ունենք Սահարիի երկու փողային տարբերակ։ Առաջինը՝ (26ա) դուդուկահարների եռյակի կատարմամբ (Ն. Հովհաննիսյան՝ 1-ին դուդուկ, Ռ. Մխիթարյան՝ 2-րդ դուդուկ, Վ. Սահակյան՝ դհոլ), երկրորդ՝ (26բ) Զքչյանի կատարմամբ (դուդնա)։ Ձայնագրությունները արված են ՀԱՍՀ Միկոյանի (այժմ Վայքի) շրջանում և Ղարաբաղի Հադրութի շրջանում (1958 թ. արշավախումբ)։


24.
25.
26.
I-դուդ.
II-դուդ.
դհոլ
Սահարի

ցում իմպրովիզացիոն զարգացումը նպատակ ունի առավել լիարժեքությամբ բացահայտել լադային հնչյունաշարը։ Մեղեդային գծի մոնոինտոնացիոն զարգացումը միշտ չէ, որ ընթանում է լարվածության անընդհատ աճի ճանապարհով. այն երբեմն բերում է լադաինտոնացիոն տարաբնույթ դարձվածքների պարբերական կրկնողությունների վրա հիմնված նոր բաժինների առաջացմանը։

Ելնելով մի ամբողջ շարք հատկանիշներից, կարելի է ասել, որ Սահարին հանդիսանում է ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ժանրերի միջանկյալ օղակ։ Իրենց ֆունկցիոնալ ուղղվածությամբ սըրտանք որոշակիորեն համադրվում են հայ ժողովրդական ստեղծագործության հետագրքիր տեսակներից մեկի՝ իմպրովիզացիոն-գործիքային հովվի կանչերի հետ։ Նվ մեկ, և մյուս դեպքում իմաստային խնդրի գեղարվեստական մարմնավորումը կատարվում է իմպրովիզացիոն միջոցներով, որոնց շնորհիվ՝ կախված տվյալ կատարողի անհատական երեվակայությունից և վարպետության մակարդակից, ստեղծագործությունը անկրկնելի տեսք է ստանում։ Դրա հետ մեկտեղ, երկու դեպքում էլ ստեղծագործությունների կառուցվածքը կերտվում է մուղամային ձևերի օրինաչափություններ համաձայն։

Սահարին է՛լ ավելի հարազատ է ժողովրդական ստեղծագործության երաժշտական ձևերին, քան Հիջազն ու Շուրը։ Ուշագրավ է, որ կատարողներն իրենք այդ ստեղծագործությունները մեկ մուղամ են կոչում, մեկ ժողովրդական մեղեդի։ Այս երկակիությունը գալիս է ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի գեղարվեստա-գեղագիտական չափանիշների հարաղատության գիտակցումից։

Մուղամների քննարկման ընթացքում պատեհ առիթներով նշել ենք նաև նրանց նմանությունը Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մյուս ձևերին, մասնավորապես, աշուղական երգերին։ Փորձենք այդ երկու ժանրերի ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծության միջոցով վեր հանել աշուղական երգերի և մուղամների ընդհանրական տարրերի որոշ դրսևորումներ։

Դիմենք «կրկնակի երկակի» լադում գրված աշուղական երգերի մի քանի նմուշների և համեմատենք դրանք հայ գործիքահարների Զարգահի մեկնաբանությունների հետ։

Աշուղական մոնոդիաները և Զարգահ մուղամի զանազան տարբերակները համեմատելիս ի հայտ է գալիս միատիպ ինտոնացիոն դարձվածքների մի ամբողջ շարք։ Ավելին, մեր դիտումների համաձայն այս լադի ինտերվալային կազմի առանձնահատկությունը նախասահմանում

է մեղեդային դծի ինքնատիպ հուզական երանգավորումը։ Աշուղական երաժշտության նմուշները քննարկելիս չմոռանանք, որ աշուղական արվեստը, մի կողմից, համաարևելյան երևույթ է և հենվում է որոշակի արևելյան տարածքի երաժշտա-ոճական ազգակից հիմքի վրա, մյուս կողմից, այն անքակտելիորեն կապված է Հայաստանի արմատական երաժշտական ժանրերի, մասնավորապես XVII—XVIII դդ. տաղերի հետ։ Ընդհանուր գծերը դիտվում են ելևէջման ձայնային սկզբունքին հետևելու, պաճուճազարդված իմպրովիզացիոն տարրերի լայն օգտագործման, երաժշտության հուզական-լարված բնույթի մեջ։ Ասվածի առիթով բերենք հիշատակման արժանի փոխառության օրինակ[63]՝ տաղերգու Բաղդասար Դպիրի (XVII—XVIII դդ.) «Ի ննջմանեդ արքայական» սիրերգը հետագայում օգտագործվել է աշուղներ Սայաթ-Նովայի (XVIII դ.) և Շիրինի (XIX դ.) կողմից իբրև ինքնատիպ «մոդուլ»։ Դպիրի մեղեդին կերպարանափոխված տեսքով հանդես է գալիս Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» (27բ) և Շիրինի «Այգեպան» (27գ) երգերում (17.60, 200.58)։

Օրինակ 27.

Սայաթ-Նովան չի նշում փոխառության սկզբնաղբյուրը, չնայած, հարկ է կարծել, որ ինչպես ցույց տվեցին ուսումնասիրությունները, հենց Դպիրի մեղեդին, հետևաբար և Սայաթ-Նովայի երգը, միջնադարյան հայ երաժշտության մեջ ունեին իրենց ավելի հին նախատիպը[64] «Ի կուսյ վիմեն» մեղեդին։

Օրինակ 28.

Միջնադարյան այս մեղեդին ներկայացված է կաթողիկոս Գևորգ Դ-ի կատարումից ձայնագրված Պատարագի երգեցողություններում, որը նոր հայկական նոտագրությամբ (Լիմոնջյանի համակարգ) գրի է առել երաժշտական տեսաբան Ն. Թաշչյանը անցյալ դարի 70-ական թվականներին (195.102)։ Այստեղից այն վերցրել է Մակար Եկմալյանը և փոխադրելով ուրիշ տոնայնության, զետեղել է իր Պատարագում (190.244)։ Պետք է ենթադրել, որ այս մեղեդին կա նաև հին հայկական

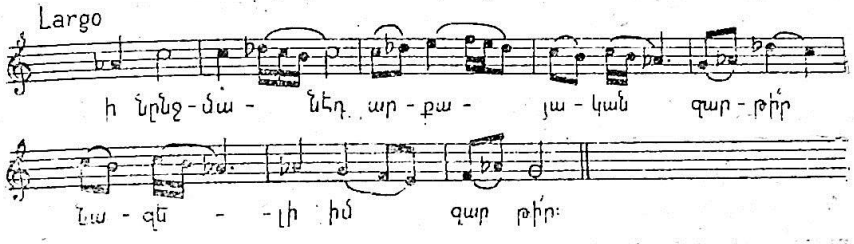
---

[63] Զանազան մեղեդիների փոխառումը մշտապես կիրառվել է աշուղների ստեղծագործությունների մեջ։ Այդ մասին են վկայում Սայաթ-Նովայի հեղինակային նշումները (8)։

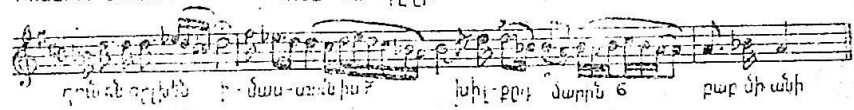
[64] Այս հանգամանքը նշում է Ն. Թահմիզյանը (154.47)։

## Ի ՆՐՆՋՄԱՆԵԴ ԱՐՔԱՅԱԿԱՆ

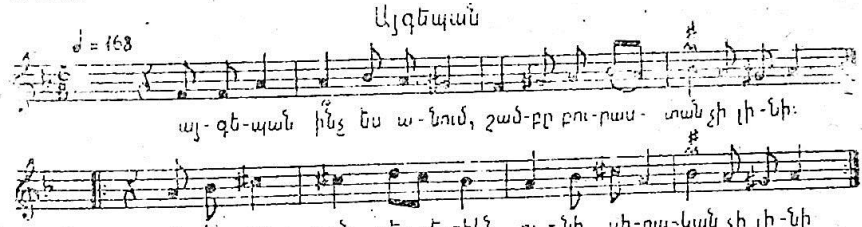
27.




## ԴՈՒՆ ԷՆ ԳԼԽԵՆ

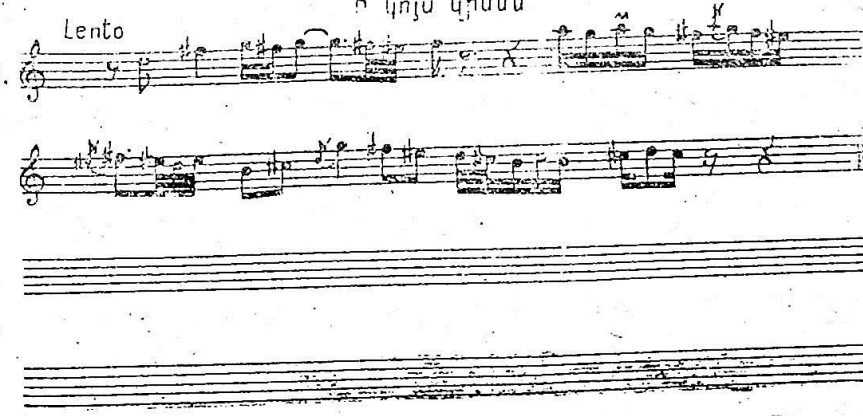



## ԱՅԳԵՊԱՆ




## Ի ԿՈՅՍ ՎԻՄԵՆ

28.



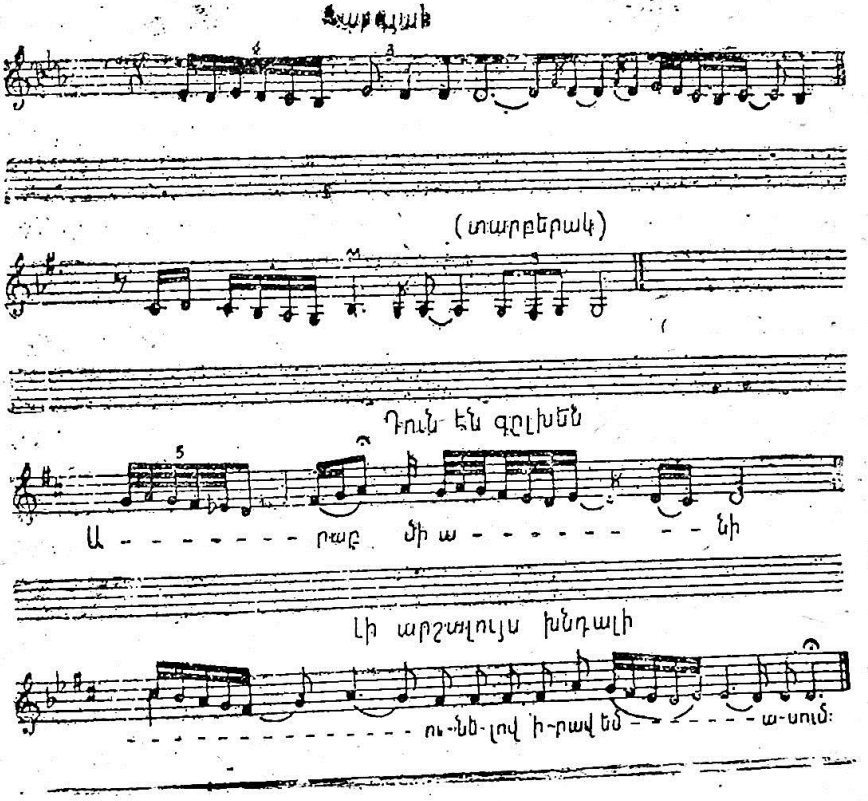
խազային ձայնագրություններում, որոնք առ այսօր սպասում են իրենց վերծանմանը։

Ինչպես տեսնում ենք բերված օրինակներից (28), այս երգը լադի առումով և մեղեդային-ինտոնացիոն բջջի կառուցվածքի իմաստով հանդիսանում է այն կենսունակ «մոդուլը», որը ժամանակի ընթացքում կանոնացվել և Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների համար դարձել է դասական օրինակ։ Սա այն փաստարկներից է, որը խոսում է «մակամ» տերմինը ոչ միայն հնչյունաշարի նշանակությամբ, այլև որոշակի մեղեդիական մոդելի՝ ինտոնացիոն դարձվածքի իմաստով մեկնաբանող վարկածի օգտին։ Տ. Վիզգոյի դատողության համաձայն, ստեղծագործական փոխառության մեթոդը աճել է արևելյան միջնադարի համագեղագիտական սկզբունքների հիմքի վրա, որի համար ըստ Ե. Բերտելսի արտահայտության «ավանդությով սրբագործված սյուժեն ավելի հեղինակավոր է, հետևաբար և ավելի գործուն» (42.395)։ Այդ մեթոդը առավելագույն ներգործություն է ունեցել նաև բանավոր ավանդության երաժշտության վրա, ուր դասականը, նախատիպայինը տարրալուծվում է յուրաքանչյուր առանձին հեղինակային մեկնաբանության մեջ։

Վերադառնանք օրինակների վերլուծությանը։ Բոլոր բերված ստեղծագործությունները (տե՛ս օր. 27) գրված են «կրկնակի երկակի» լադում (Ջարգահ լադը), որը նրանց հաղորդում է ինքնատիպ-կայուն երանգավորում։ Կառուցվածքի առումով նույնպես երգերը միատիպ են. մեղեդին սկզբում զարգանում է վերին տոնիկայի ոլորտում, այնուհետև աստիճանաբար իջնում է դեպի ներքևի տոնիկա և ամենավերջում հաստատում այն։ Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ բերված երգերի կառուցվածքն ու լադաինտոնացիոն բաղադրությունը նման են Հայաստանում կենցաղավարող Ջարգահ մուղամին։ Նույնն են ցույց տալիս նաև Ջարգահ մուղամի և Սայաթ-Նովայի ու Շիրինի երկերին բնորոշ լադաինտոնացիոն դարձվածքների համեմատական վերլուծությունը։

### Օրինակ 29.

Ինչպես տեսնում ենք, բերված օրինակներում առկա է մեծ ոճական ընդհանրություն, և, դրա հետ մեկտեղ, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում գեղարվեստական ընդհանուր օրինաչափությունները հանդես են գալիս տարբեր ձևերով, որոնք պայմանավորված են ժանրի ինքնատիպությամբ, կատարման ոճով, և, վերջապես, յուրաքանչյուր ստեղծագործության հուզական լարվածության չափով։ Այսպես, Սայաթ-Նո-


29.
(տարբերակ)
Դուն էն գըլխեն
Ա - - - - - - - - րաք մի ա - - - - - - - - նի
լի արշալույս խնդալի
- - - - - - - - - - - - - - - ու-նեն-լով ի-րավ եմ - - - - - - ա-սում։

վայի «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» երգի կառուցվածքն ալ պարբերական, ոգեշունչ արտասանական ոճը պարզորոշ կերպով համընկնում են Ջարգահ մուղամի գործիքային նմուշների իմպրովիզացիոն զարգացման հագեցած տիպի հետ: Դրա փոխարեն, աշուղ Շիրինի «Այդեպան» երգը իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով ու չափավորված ռիթմով ընկալվում է որպես այդ մուղամի թեմնիֆ[65]:

«Կրկնակի երկակի» Ջարգահ լադի օգտագործման մի այլ օրինակ է նույն աշուղ Շիրինի «Ի արշալույս խնդալի» երգը (17.235):

Օրինակ 30.

Երգի մեղեդին ծավալվում է դուոդեցիմայի սահմաններում: Երկակիության սկզբունքը ի հայտ է գալիս առանձին պոտենցիալ կայուն աստիճանների փոփոխական բնույթում: Լադի դրամատիկ-լարված ինտոնացիաները կանխորոշում են ստեղծագործության ընդհանուր հուզական-վերամբարձ հնչը, որը նպաստում է վիրտուոզ տարրերի առաջացմանը: Մեղեդային ինտոնացիոն նյութը կրում է ասերգային-իմպրովիզացիոն բնույթ: Աշուղ Շիրինի այս երգը օկտավայի հարաբերակցության երկու «կրկնապատկված երկակի» լադերի զուգորդման տիպական նմուշ է[66]:

Ք. Քուշնարյանի կարծիքով հարաբերակցության այս տիպը խիստ բնորոշ է աշուղային երաժշտության համար (101.548):

«Ի արշալույս խնդալի» երգը հորինված է քառյակային ձևով: Յուրաքանչյուր քառյակի մեղեդին սկսվում է վերին տոնիկայի ոլորտում (2-րդ օկտավայի d), աստիճանաբար իջնում է մինչև ներքևի տոնիկան և ավարտվում բնորոշ կադանսային դարձվածքով: Ջարգահ մուղամի հետ համեմատելիս դիտվում է վայրընթաց շարժման եղրափակիչ կառուցվածքների նմանություն.

Օրինակ 31.

Նման արդյունքներ ենք ստանում նաև Ջարգահ լադում հորինված ուրիշ աշուղական երգեր ուսումնասիրելիս: Բոլոր նմուշներում ընդհանրության գծեր են հայտնաբերվում երաժշտության լադային հիմքի, ինտոնացիոն-դարձվածքային կազմի, եղրափակիչ կադանսային դարձ-

---

[65] Այս փաստը նշում է Ք. Քուշնարյանը (101.546):

[66] «Օկտավային» տերմինի տակ հասկանում ենք, կառուցվածքով նույնականչ բայց մեկը մյուսից մաքուր օկտավայի ինտերվալով հեռացված երկու լադերի հարաբերակցությունը (101.578):

վածքների կազմակերպման, ինչպես նաև ստեղծագործությունների հուզական ուղղվածության մեջ։ Այս ամենը հիմք է տալիս խոսելու տըվյալ լադի յուրօրինակ իմաստաբանական առանձնահատկությունների, նրա մեջ տարբեր գեղարվեստական երևույթների նույնականությունը ապահովող կանոնացված տարրի՝ ինտոնացիոն-իմաստային մոդուլի գոյության մասին։

Ն. Թահմիզյանը հանրագումարի բերելով խազային նոտագրության ուսումնասիրության ընթացքում առաջացած իր դիտողությունները, գըրում է. «Զայնեղանակները ավանդական մեղեդիական մոդելներ էին...։ Նրանք նախանձախնդրությամբ փոխանցվում էին սերնդե-սերունդ և պահվում էին երաժիշտների հիշողության մեջ։ Նրանց օգտագործման ստեղծագործական սկզբունքը նույնն էր, ինչ և ժողովրդական ու գուսանական երաժշտությանը՝ տարբերակներ ստեղծել տվյալ հունով» (155.200)։ Տիպական մեղեդային բանաձևի տարատեսակման համանման սկզբունք մենք տեսնում ենք և Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում։

Հայկական մոնոդիայի ձայնեղանակների ստորաբաժանվածությունը Ք. Քուշնարյանը բացատրում է «երաժշտական-պատկերավորության քնուրյագրի տիպականացման ձգտմամբ»։ Ընդ որում ձայնեղանակ ասելով հասկանում ենք մոնոդիայի որոշակի տեսակ, որի կառուցվածքային հատկանիշներից մեկը լադն է (101.39)։

Քննարկենք հայկական մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ստեղծագործությունները՝ շարականները, մուղամների հետ ունեցած նրանց կապի տեսանկյունով։

Շարականների արվեստը կազմավորվել է բազում դարերի ընթացքում (V—XV դդ.)։ Այն ընդգրկում է զարգացման երկու փուլ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր երաժշտաոճաբանական առանձնահատկությունները։ Եթե վաղմիջնադարյան շրջանի շարականները աչքի են ընկնում պարզությամբ, ձևի և լադային հիմքի հստակությամբ, ինտոնացիայի ձայնեղանակային հիմքով, արտասանական խոսքի գերակշռությամբ, ապա զարգացած ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանի շարականները ավելի ծավալուն ու պաճուճազարդ են. նրանցում հաղթահարվում է ձայնային սկզբունքը։ Ստեղներ (բազմաճյուղ) կոչվող այս մեղեդիները լայն տարածում գտան (XII—XIII դդ. (101.137)։ Իրենց զարգացման ընթացքում նրանք ավելի ու ավելի էին հեռանում շարականների վաղ նմուշներից և մոտենում միջնադարյան հայ երաժշտության մյուս ժանրին՝ տաղերին։

Շարականների արվեստում տեղի ունեցող փոփոխությունները ցուցադրող ամենավառ նմուշներից է VIII դ. հեղինակ Խոսրովիդուխտի «Գովք»-ը (155.276)։ Այդ երգը զետեղվել է Շարակնոցում «Զարմանալի է ինձ» վերնագրով[67]։ Բերում ենք մի հատված՝ նշված շարականից։

Օրինակ 32.

*Ստեղծագործությունը գրված է մաժոր լադում։ Օրինակը վերլուծելիս համոզվում ենք, որ այստեղ գործում են նույն օրինաչափությունները, ինչ և մուղամային ձևերում։ Սա լայնածավալ, իմպրովիզացիոն ասերգային բնույթի գործ է, որտեղ «ի հայտ են գալիս ռեպրիզային եռմասնանիության գծեր» (155.278)։ Ինչպես գիտենք, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում ևս արտահայտման ընդհանուր իմպրովիզացիոն ոճը չի խանգարում կոնկրետ կառուցվածքային ձևերի (ընդ որում ամենաբազմազան) բյուրեղացմանը։ Այս թախծոտ երգեցողության ինտոնացիոն ծավալումը ձևոք է բերվում բազմաթիվ պաճուճազարդումների, բարդ ձայնային գեղեցկանքի (պասաժ) մեղեդու կրկնումը (սեկվենցիա) օգտագործելու միջոցով, որոնք ստեղծագործությանը հաղորդում են վիրտուոզ գծեր։ Այստեղ աստիճանաբար բացահայտվում են լադաինտոնացիոն նոր ոլորտներ, տարատեսակվում և հարստացվում են երկու հիմնական թեմատիկ կազմավորումների ռիթմաինտոնացիաները։ Հատկանշական է և այն, որ համեմատաբար ավարտուն երաժշտական մտքերն ու նախադասությունները եզրափակվում են մուղամների կադանսավորման հնարքները հիշեցնող կադանսային դարձվածքներով։*

Օրինակ 33.

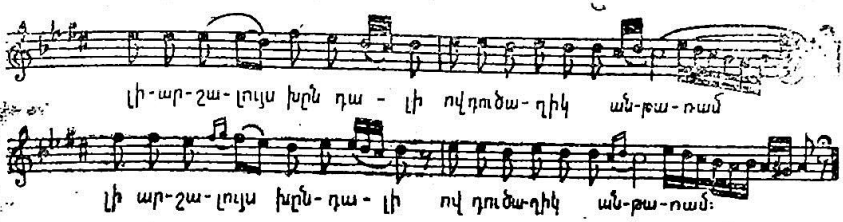
*Իր ամբողջության մեջ այս ստեղծագործությունը հեղինակային վառ անհատականության կնիքը կրող հայկական միջնադարյան մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ձև է։*

*Այս շարականում դիտվող միտումները (մեղեդային գծի պաճուճացվածություն, ռիթմիկ ազատություն, ձայնային օրենքների ազատ մեկնություն) ավելի մեծ ակնհայտությամբ են հանդես գալիս «ստեղն» տիպի շարականներում, որոնք ավելի ուշ ծագում ունեն (X—XII դդ.) և իրենց կառուցվածքային ու ոճաբանական առանձնահատկություննե-*

[67] 32 օրինակը փոխառված է Ն. Թահմիզյանի մենագրությունից, որտեղ տրված է այս շարականի հանգամանալից վերլուծությունը (155.277)։

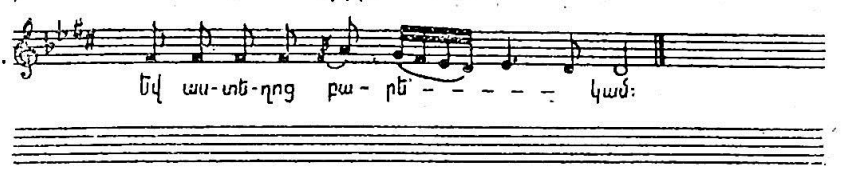
Լի արշալույս խնդալի

30.

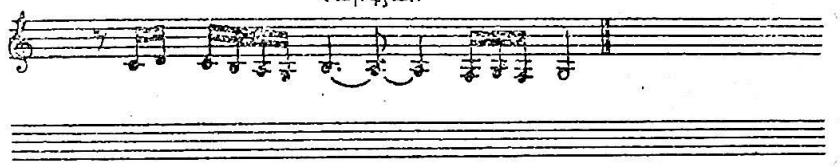



Շիրին

31.

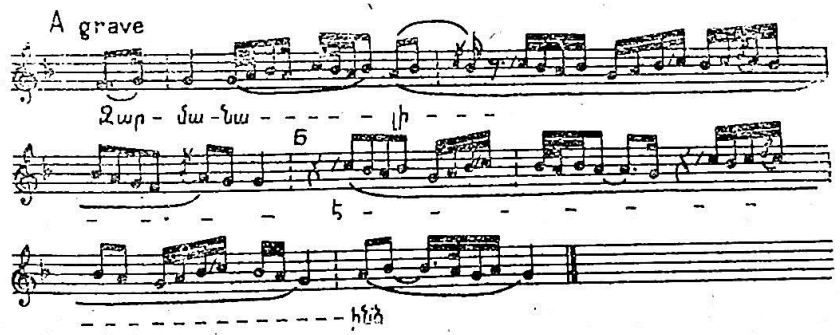



Չարգյահ



A grave

32.



րով զուգորդվում են Հայաստանում կենցաղավարող Ռաստ մուղամի հետ։ Ինչպես արդեն նշվել է վերևում, իր դրամատուրգիայով, նախշազարդերի հարստությամբ Ռաստ մուղամը ձգտում է հայ մոնոդիկ երաժըշտության իմպրովիզացիոն-ասերգային ձևերին՝ անդրադարձնելով քաղաքային պրոֆեսիոնալ նվագարանային արվեստի ավանդույթները։ Այս իմաստով ցուցանշական է և այն, որ Ռաստ մուղամը սովորաբար կատարվում է լարային գործիքների վրա (քյամանչա, թառ), որոնք կատարողին հնարավորություն են տալիս առավել վառ ներկայացնել իրենց տեխնիկական վարպետությունը, պրոֆեսիոնալիզմի բարձր մակարդակը, կատարողական նրբերանգների բազմաշքությունը։

«Ստեղն» տիպի շարականների և Ռաստ մուղամի համեմատական վերլուծության ընթացքում երաժշտական ձևի կազմության տարբեր մակարդակներում հայտնաբերվում են այդ ժանրերին բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններ։ Համեմատվող օրինակների[68] հիմքում ընկած է կվինտային հիմքով մաժոր թեքումով լադը։ Ռաստ մուղամի վերլուծության ընթացքում նշել ենք, որ երաժշտական մտքի մեղեդային ծավալումը իրացվում է որոշակի լադաինտոնացիոն դարձվածքների միջոցով, որոնք հաստատում են լադի այս կամ այն կայուն աստիճանը, ավելի հաճախ՝ տոնիկան և օժանդակ հենակետը՝ կվինտան։ Շարականների մեղեդիներում նույնպես դիտվում է երկու լադային ոլորտների՝ կվինտային և տոնիկական, բյուրեղացում։ Այս երկու ոլորտների հիման վրա զարգանում են տիպական կադանսային դարձվածքներով ավարտվող մեղեդային կառուցվածքները։ Այլ կերպ ասած, այս լադի ֆունկցիոնալ տարատեսակությունը ի հայտ է գալիս տոնիկական և կվինտային լադային ոլորտների որոշակիության մեջ։

Օրինակ 34.

*Ստորև բերում ենք բնորոշ մեղեդային դարձվածքներ «Ստեղն» տիպի շարականներից և Ռաստ մուղամից։*

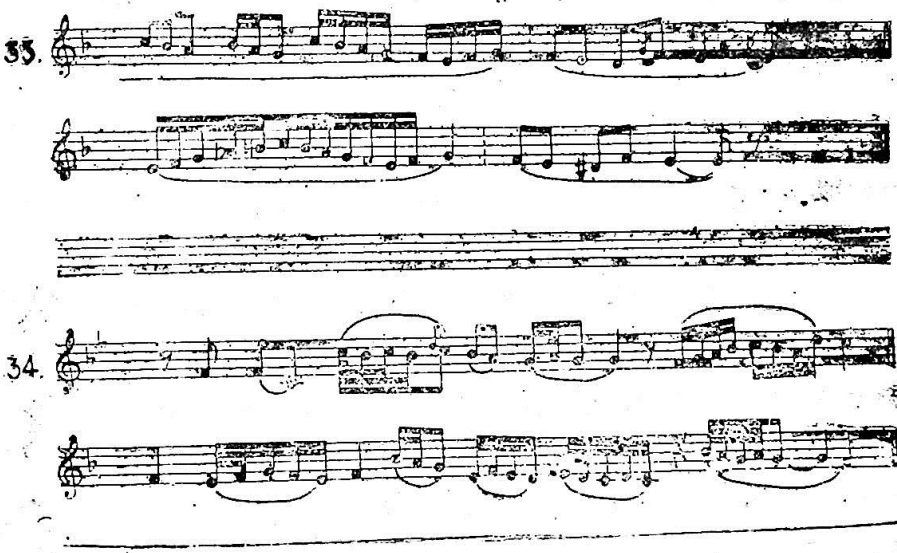
Օրինակ 35.

*Բերված օրինակները հաստատում են ռիթմաինտոնացիոն պատկերների նմանությունը, որը մերձեցնում է պրոֆեսիոնալ մոնոդիայի տարածված ժանրերը՝ մուղամներն ու շարականները։ Շոշափման կետեր են*

---

[68] Շարականի օրինակը վերցված է Ք. Քուշնարյանի մենագրությունից (101.136—137)։

Զարմանալի է ինձ



նկատվում նաև մեղեդային գծի ծավալման սկզբունքներում։ Նշենք, մասնավորապես, մեղեդու որոշակի լադաինտոնացիոն հատվածներում կադանսային դարձվածքների անընդմեջ տեղափոխությունների միտումը դեպի ձայնածավալի վերևի շերտերը։

Մեղեդային նյութի կազմակերպման նշված տիպը շատ բանով է նպաստում երաժշտության հետևողական դինամիկ աճին։ Սակայն յուրաքանչյուր ստեղծագործության երաժշտության բնույթը, ինտոնացիոն զարգացման առանձնահատկությունները, ընդհանուր առմամբ, տարբեր են, այնպես որ նրանցից յուրաքանչյուրն ընկալվում է որպես մոնոդիկ արվեստի միանգամայն ինքնուրույն նմուշ[69]։

Շարականներից բացի միջնադարի խորքերից մեզ են հասել պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության ուրիշ ժանրեր նույնպես։ Դրանց թվին են պատկանում տաղերը (աշխարհիկ և հոգևոր արվեստի գործեր) և սաղմոսները (զուտ հոգևոր ժանր)։ Եվ մեկը, և մյուսները շատ ընդհանուր բան ունեն շարականների հետ։

Միջնադարյան տաղերը ռիթմաինտոնացիոն լայն շրջանակներ ունեցող ծավալուն իմպրովիզացիոն ձևի, կատարողական մեծ վարպետություն պահանջող ստեղծագործություններ են։ Ի տարբերություն կանոնականացված շարականների, տաղերը եկեղեցական ծիսակատարությունների պարտադիր բաղադրիչը չեն, որի հետևանքով, նրանցում առաջնային նշանակություն են ստանում հեղինակի անձնական վերաբերմունքը, նրա անհատական ընկալումը (23.3)։ Սակայն այստեղ էլ շարադրանքի իմպրովիզացիոն ոճը, լադաինտոնացիոն ու թեմատիկ բարդ համադրումները, բնորոշ մեղեդային դարձվածքների լադային տարբերակումները ստեղծում են ոչ թե մեղեդային նյութի անկերպարան իմպրովիզացիաներ, այլ տրամաբանական ներքին կուռ կառուցվածք ունեցող երաժշտական ձև։ Խոսելով տաղերի կառուցվածքային առանձնահատկությունների մասին, Ք. Քուշնարյանը նրանցում առանձնապես ընդգծում է բազմադարյան ավանդույթով սահմանված ձայնային համակարգի խիստ օրենքներից «ձերբազատվելու» հանգամանքը, որի շնորհիվ ուժեղանում է լադային սկզբունքի ձևակազմական դերը (101.128—137)։ Ձայնային ծագում ունեցող տիպական մորֆեմ-կառուցվածքները (որոշակի լադի կոնկրետ աստիճանների հետ կապված յուրատիպ մեղեդային բանաձևեր) սկսում են գործել լադային զանազան

[69] Ք. Քուշնարյանի կապիտալ աշխատության մեջ համեմատության առարկա է ադրբեջանական Ռաստ մուղամը։

ոլորտներում՝ ստեղծելով ինտոնացիոն-թեմատիկ զարգացման լայն հնարավորություններ։ Խիստ կանոնականացված և ազատ իմպրովիզացիայի փոխադարձ կապի հենց այսպիսի տեսակն է, որ ընկած է մուղամի հիմքում։

Նման պատկեր է երևում միջնադարյան հայկական երաժշտության մի քանի տաղերը մուղամների հետ համեմատելու ժամանակ։ Որպես օրինակ կարող է ծառայել Գ. Նարեկացու միջանցիկ-իմպրովիզացիոն զարգացման, կուռ կառուցվածք և ամբողջական ձև ունեցող «Տիրամայր» տաղը։

Օրինակ 36.

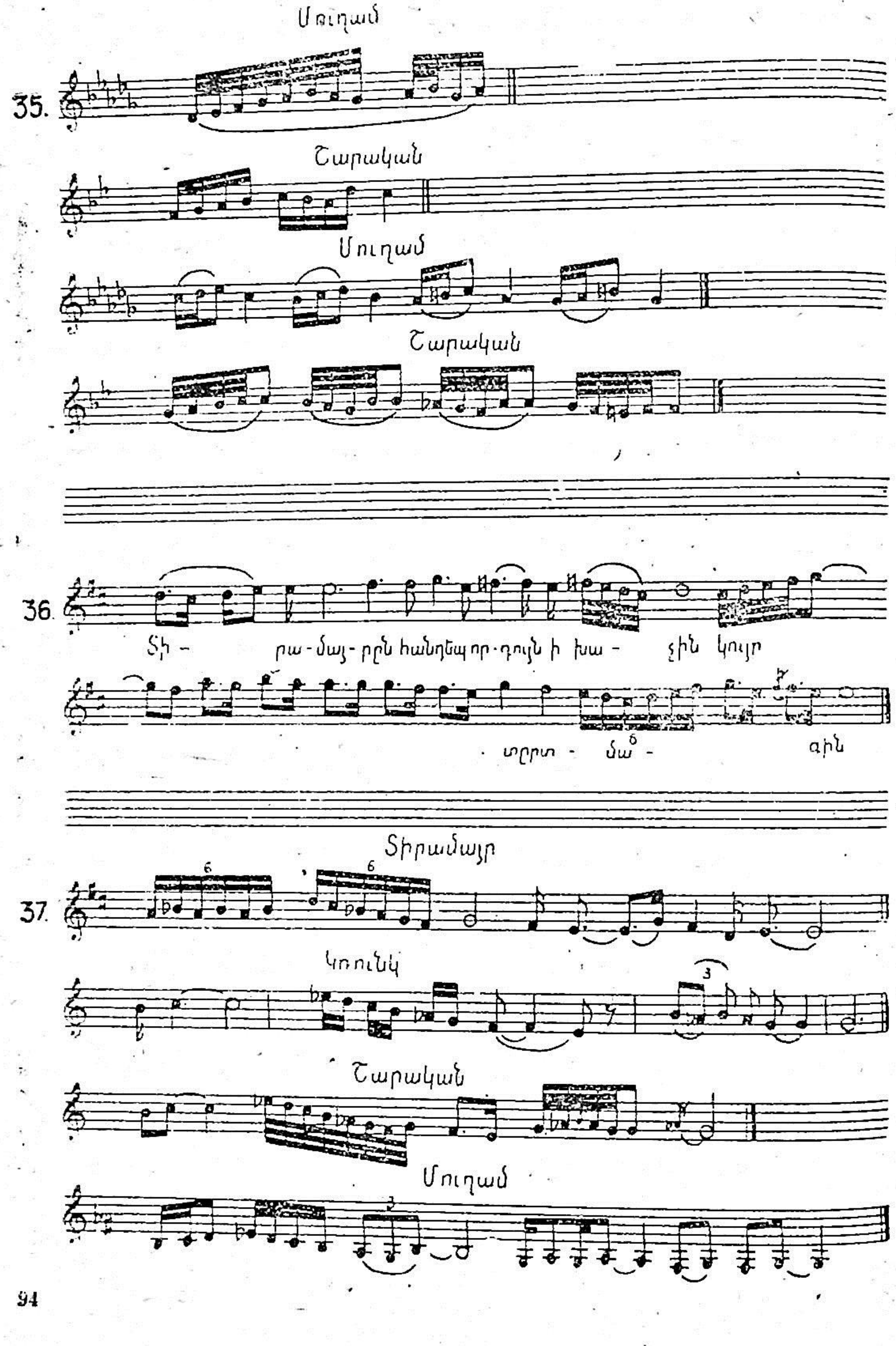
Ուշագրավ է, որ այս տաղի որոշ ռիթմաինտոնացիոն բանաձևեր, որոնք բազմիցս հանդիպում են շարականների մեղեդիներում և ավելի ուշ ժամանակների աշխարհիկ տաղերում (մասնավորապես հանրահայտ «Կռունկ» պանդխտի երգում), հանդիպում են նաև Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների մեջ։

Օրինակ 37.

Այս օրինակները բացահայտում են բոլոր նմուշների լադաինտոնացիոն կառուցվածքի ընդհանրությունը, շարադրանքի իմպրովիզացիոն բնույթը։ Կարելի է ասել, որ «Տիրամայրը» նույնպես հին հայկական «Ի կույս վիմեն» մեղեդու նման (օր. 28) նոր ստեղծագործություններ ստեղծելու համար ծառայել է որպես տիպական մոդել։ Արժանահիշատակ է, որ ըստ այս մոդելի հորինվել են բազմաթիվ աշուղական երգեր, ինչպես նաև արիա «Անուշ» օպերայի համար (Ա. Տիգրանյան), (101.239)։ Նման օրինակների թիվը կարելի է ավելացնել։

Ծագումով ժողովրդական արվեստի հետ կապված, միջնադարի պրոֆեսիոնալ արվեստի լավագույն նվաճումները մարմնավորող X—XII դդ. տաղերը մեծ ազդեցություն ունեցան Հայաստանի մոնոդիկ երաժշտության մյուս ժանրերի ու ձևերի վրա։ Նրանցից, մասնավորապես, «ընձյուղվեցին» պրոֆեսիոնալ տաղերի աշխարհիկ ճյուղը և հայ հոգևոր երաժշտության որոշ ժանրեր՝ «երգերն» ու մեղեդիները (23.16), որոնցում պարզորոշ զգացվում է ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ գործիքային երաժշտության ազդեցությունը։

Հայկական Պատարագի երգեցողության մեջ կան մեղեդիներ, որոնք ազգակից գծեր ունեն մուղամների հետ։ Դա, առաջին հերթին, այն


Մուղամ
35.
Շարական
Մուղամ
Շարական
36.
Տի - րա-մայ-րըն հանդեպ որ-դույն ի խա - չին կույր
տըրտ - մա - գին
Տիրամայր
37.
Կռունկ
Շարական
Մուղամ

ստեղծագործություններն են, որոնք հենվում են հարմոնիկ տեսրախորդ պարունակող ալտերացված աստիճաններով լադերի վրա։ Նրանց համար բնորոշ են երգեցողության ծավալման իմպրովիզացիոն բնույթը, լադային տարբեր ոլորտների զուգորդումը, լայն ձայնածավալը, շարադրանքի զարդարունությունը։ Այդպիսի նմուշներից մեկի մասին արդեն խոսել ենք (տե՛ս օր. 28)։ Այստեղ բերենք մի հատված «Աչքն ծով» մեղեդուց Մ. Եկմալյանի ձայնագրությամբ (190.233)։

Օրինակ 38.

*Ինչպես տեսնում ենք, թեման ունի ավարտուն կառուցվածք։ Համանման երևույթ է դիտվում նաև Հայաստանում կենցաղավարող համարյա բոլոր մուղամներում։ Սկզբում թեմայի հիմքում ընկած է հարմոնիկ տեսրախորդը, այնուհետև այն փոխարինվում է տերցիային հիմքի միևնոյն լադով։ Հետագա ծավալման ընթացքում բացահայտվում են թեմայի սկզբնական ինտոնացիաների նոր լադային ոլորտներ։ Այստեղ, ինչպես և մուղամներում, մեղեդային գծի աստիճանական իմպրովիզացիոն զարդացումը իրագործվում է տարբեր լադաինտոնացիոն կազմավորումների ցուցադրման ու հևհջման միջոցով, ընդ որում մեղեդին սկզբում դանվում է ձայնածավալի ներքևի սահմանի մոտ, աստիճանական շարժումով մոտենում վերին սահմանին, հասնում բարձրակետին, որին հետևում է լարվածության աստիճանական անկում։ Նման կառուցվածքային առանձնահատկությունները բնորոշ են նաև հայկական Պատարագի այլ համարներին՝ մասնավորապես, հիշենք «Գոհանամք» մոնոդիան (190. 160)*[70]։

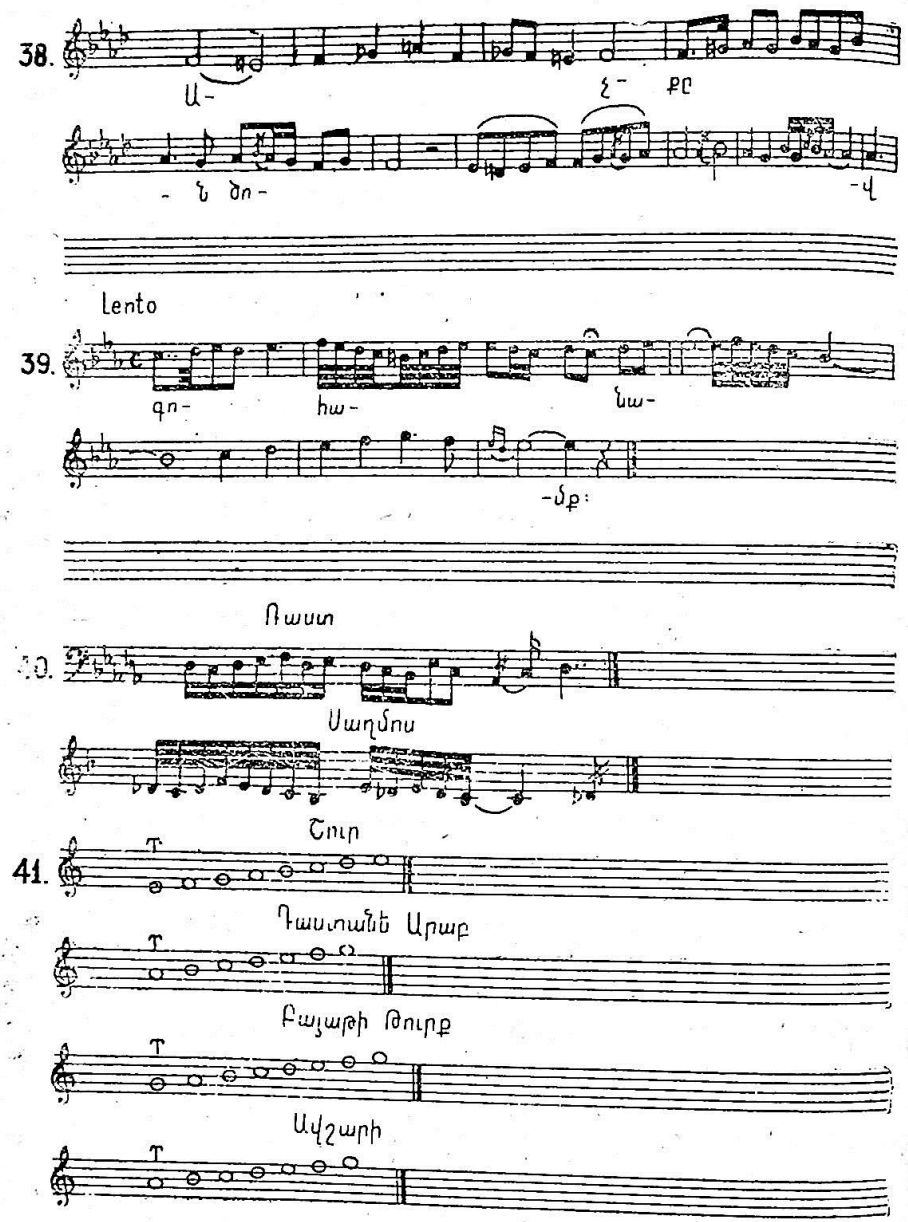
Օրինակ 39.

*Այսօրինակ փաստեր դիտվում են նաև միջնադարյան հայ երաժշտության զուտ հոգևոր ժանրում՝ սաղմոսներում։ Համեմատության համար բերում ենք նույն Ռաստ մուղամի տիպական կադանսային դարձվածքներից մեկը, «Երգ Յուղաբերից Ավետարանին» սաղմոսի համեմատությամբ Ն. Թաշչյանի կատարած ձայնագրությունից (194.286)։*

Օրինակ 40.

*Տիպային բանաձևերի, ձևակազմության նույնատիպ սկզբունքների և, վերջապես, համանման հուզական-հոգեբանական վիճակների առ-*

[70] Ուշագրավ է, որ կոմիտասը, բարձր գնահատելով այս մեղեդու Մ. Եկմալյանի մշակումը, տեսնում էր նրանում արևելյան, մասնավորապես, պարսկական մեծ ազդեցություն (95.144)։


38.
Ա-
չ-
քը
- ն ծո-
-վ
Lento
39.
գո-
հա-
նա-
-մք:
Ռաստ
40.
Սաղմոս
Շուր
41.
Դաստանե Արաբ
Բայաթի Թուրք
Ավշարի

կայութ յունը հայկական մոնոդիկ արվեստի տարբեր ժանրերում իրա-վունք է տալիս խոսել մուղամի հետ ունեցած նրանց սերտ կապերի մասին։ Այս ընդունելով իբրև ելակետ, կարող ենք ասել, որ մուղամ-ները և հայկական մոնոդիկ երաժշտության՝ ժողովրդական և ժողո-վրդա-պրոֆեսիոնալ, տարբեր ժանրերը ունեն ընդհանուր արմատա-կան սկզբնաղբյուրներ։ Թերևս, հենց այս պատճառով մուղամները որ-պես բանավոր ավանդույթի պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանր՝ ներ-մուծվելով Հայաստան XVIII—XIX դդ., բարեբեր հող գտան իրենց կեն-ցաղավարման համար։ Գործուն փոխազդեցության մեջ մտնելով հայ-կական մոնոդիկ երաժշտության բուն ազգային, վաղուց ի վեր կազ-մավորված շատ ժանրերի հետ, նրանք զարգացնում էին տեղական երաժշտական ավանդույթը և աստիճանաբար կերպարանափոխվում նրա ազդեցության տակ՝ ձեռք բերելով այն տեսքը, ինչպես որ հասել են մինչև մեր օրերը։ Իրենց արմատներով հայկական մոնոդիկ երա-ժըշտության հնագույն շերտերի խորքերը գնացող ավանդույթները, անկասկած, իրենց վուգահեռներն ունեն արևելյան մոնոդիկ մյուս մշակույթներում, մասնավորապես, իրանական մշակույթում։ Արևելյան որոշակի տարածքի տարբեր մշակույթներում միատիպ երաժշտա-ար-տահայտչական բաղադրիչների ի հայտ գալը կարելի է բացատրել միար-ժեք լիցք հաղորդող, բայց ամեն մի առանձին դեպքում տարբեր մեկ-նաբանություն և գեղարվեստական մարմնավորում ստացած ստեղծա-գործական սկզբնաղբյուրների ընդհանրությամբ։

Հանրագումարի բերելով Հայաստանում կենցաղավարող մուղամնե-րի թեմատիկ-ինտոնացիոն և ձևակազմական օրինաչափությունների մա-սին մեր դիտողությունները, կարելի է գալ որոշ ընդհանուր եզրահան-գումների։

Երաժշտական նյութի կազմակերպման հիմնական սկզբունքը իմպ-րովիզացիան է, որը հասկացվում է իբրև շարադրանքի ոճ և իբրև ձևա-կազմական սկզբունք։ Առաջինը դիտվում է այն մուղամներում, որոնք ավելի մոտ են ժողովրդական ստեղծագործության երգային ձևերին։ Դրանց թվին են պատկանում Հիջազը, Շուշթարը, Շուրը։ Վերջիններս հաճախ ավարտվում են պարային բնույթի կարճ գյաֆերով, որոնք ու-նեն հակադիր-եզրափակիչ դեր։ Այդ բաժինների ինտոնացիոն ակունք-ները նույնանշանակ են։ Բոլոր գյաֆերը ընկալվում են որպես վառ արտահայտված հայկական ժողովրդական պարային մեղեդիներ։

Որպես ձևակազմական սկզբունք, իմպրովիզացիան գերակշռում է Ռաստ և Զարգահ մուղամներում, որոնց մեջ մուղամային արվեստի

դասական չափանիշները ավելի նկատելի են։ Չնայած այն բանին, որ ազատ իմպրովիզացիայի սկզբունքը որպես մեղեդային զարգացման առաջնային օրենք, առկա է նաև այս մուղամներում, այնուամենայնիվ, այն գործում է որոշակի կառուցվածքային օրինաչափությունների սահմաններում։ Այս երկու մուղամների հիմքում ընկած է հենակետային հստակ լադակազմական նշանակություն ունեցող կվարտա-կվինտային և օկտավային հարաբերակցություն։ Լադային ծավալման երկարացվածության հետևանքով հենակետերը ելևէջվում են՝ նպաստելով կոնկրետ լադային կառուցվածքների արտահայտչական հնարավորությունների բացահայտմանը։ Մեղեդային շարժումը հիմնականում ընթանում է հատուկ կադանսային դարձվածքներով ավարտվող վերընթաց կամ վայրընթաց սեկվենցիոն կրկնությունների ճանապարհով։ Կադանսների մեծամասնությանը բնորոշ է լադի հենակետերից մեկի երկու-երեք մերձավոր հնչյունների հակիրճ ընդգրկումը։ Ինտոնացիոն նյութի ազատ, տարբերակային իմպրովիզացիոն ծավալման սկզբունքը այստեղ իրացվում է առանձին, թեմատիկ առումով բավականին ցայտուն տարրերի օգտագործումով։ Ընդհանուր առմամբ, մուղամները միասնական թեմատիկ ծավալում ունեցող գործեր են։

Ինչպես ցույց է տալիս վերլուծությունը, Հայաստանի բոլոր մուղամներում զգացվում է հակում դեպի ձևի հակիրճության, որը բերում է արտահայտչամիջոցների հակիրճության։ Դա ոչ միայն չի խանգարում, այլև նպաստում է արվեստի տվյալ տեսակի ավանդույթների հարազատ մնալով՝ մուղամներից յուրաքանչյուրում ստեղծել միասնական տրամադրություն և ամբողջական կերպար։ Դիտարկված մուղամները գրավում են իրենց հուզական բովանդակության ավարտունությամբ և կատարելությամբ։

Այս մուղամների բնորոշ գիծը ռիթմի համեմատական պարզությունն է (առանձնապես՝ Հիջազում ու Շուշթարում)։ Մեղեդային գիծը ծավալվում է սահուն, զուսպ, առանց զարդարանքների։ Նրա «խստությունը» անդրադառնում է նաև կատարողական ոճի վրա, ուր գերիշխող հուզական-իմաստային կողմի մարմնավորումը։ Այս գիծը Հայաստանի մուղամները մերձեցնում է հայ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի մյուս ժանրերին։

Ինչպես նշվեց, Ռաստ ու Զարգահ մուղամները (առանձնապես առաջինը) ավելի խիստ են հետևում մուղամային արվեստի դասական օրենքներին, իսկ Հիջազ, Շուշթար և առավել չափով Սահարի մուղամները հակված են դեպի աշուղական արվեստի երգային ձևերի

որոնք վաղուց ի վեր լայն տարածում են ստացել Հայաստանի երաժշտական կենցաղում: Սա, ըստ երևույթին կապված է մուղամաթի համաարևելյան արվեստի մեջ Ռաստի գրաված տեղի հետ. այն ամենահինն է և ունի ժամանակի ընթացքում բյուրեղացած ու օրինքի ուժ ստացած հատկանշական ոճական գծեր:

Հայտնի է, որ Ռաստի յուրատիպ առանձնահատկությունները պահպանվել են իրանական, տաջիկական, արաբական և այլ ժողովուրդների մուղամային ու մակամային ժառանգության մեջ[71]: Այստեղ, անվիճելիորեն առկա է ժողովուրդների հետ դարից դար անցնող ավանդույթի ուժը: Ըստ երևույթին, իրենց բնույթով մոտ լինելով հայկական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ հրաժշտությանը և նրա համար հատկանշական քնարական ոլորտին, Հիջազ ու Շուշթար մուղամները հեշտ հարմարվեցին տեղական ավանդույթներին՝ ձեռք բերելով ազգային առանձնահատկություններ՝ արտահայտվեցին հայ մուղամաթահարների կատարողական ոճի մեջ, դրսևորվեցին ստեղծագործությունների երաժշտական լեզվում: Վերը ասվածը հիմք է տալիս Հայաստանի մուղամները դիտել իբրև մայր ծառի՝ մուղամաթի արվեստի, հատուկ ճյուղը:

---

71 Ինչպես գրում է արաբ երաժշտագետ Ֆ. Ամմարը, միջնադարյան իրանական ու միջինասիական գիտնականները «Ռաստ»-ը համարում էին մակամների մայր (11.37), «Ռաստ» տերմինով, սկսած սասանյանների ժամանակներից մինչև մեր օրերը, նշանակվում է արաբա-պարսկական երաժշտական համակարգի գլխավոր լադերից մեկը (178, 485):

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

## ՄՈՒՂԱՄՆԵՐ—ԴԱՍՏԳԱՀՆԵՐ

(Համեմատական վերլուծության փորձ)

*Արդեն ասվել է այն մասին, որ հին անցյալում լադը կամ լադային դարձվածքները նշանակելու համար օգտագործված «մուղամ» տերմինը հետագայում սկսեց կլորանալ զարգացման բարձր աստիճանի մոնոդիկ մշակույթի որոշակի ժանրի նշանակությամբ։ Ի՞նչ ենք հասկանում, ուրեմն, դաստգահ տերմինի տակ։ Պարսկերեն-ռուսերեն բառարաններում այդ բառը բերված է տարբեր նշանակություններով՝ մեթոդ, համակարգ, երաժշտական կառուցվածք, լադ, գամմա, ավարտուն երաժշտական գործ (131.180)։ Այլ խոսքով, «դաստգահ» տերմինը նույնքան բազմանշանակ է, որքան և «մուղամ»-ը։ Երաժշտության մեջ «դաստգահ»-ը օգտագործվում է ինչպես լադը (լադային դարձվածքները), այնպես էլ երաժշտական ժանրը նշանակելու համար։*

*Այսօր «դաստգահ» տերմինով նշանակում են Անդրկովկասի ու Իրանի վոկալ-գործիքային և գործիքային երաժշտության որոշակի ժանր ներկայացնող ծավալուն, ցիկլային կառուցվածք ունեցող ստեղծագործություններ։*

*Երաժշտական գրականության մեջ «դաստգահ» և «մուղամ» տերմինների հստակ և բոլորի կողմից ընդունված սահմանումներ չկան։ Այս հասկացությունների նույնականացման մասին են խոսում նաև Ն. Մամեդովի ձայնագրությունները, որոնք վերնագրված են, օրինակ, այսպես՝ Մուղամ-դաստգահ «Ռաստ»*[72]։

---

[72] Նշենք, որ Ն. Մամեդովի ձայնագրությունները համարվում են ամենից լիարժեքը և օգտագործվում են բազմաթիվ հետազոտողների կողմից ադրբեջանական երաժշտության այդ նմուշներն ուսումնասիրելու ժամանակ։

Ըստ երևույթին այս ժանրերը իրենց բնույթով այնքան իրար մոտ են, որ նրանց իրարից «անջատող» հատկանիշը հնարավոր չէ տալ։ Այս տերմինների ավելի տարատեսակված սահմանումների հանդիպում ենք Վ. Բելյաևի, Ք. Քուշնարյանի աշխատություններում, որտեղ «մուղամը» բնութագրվում է որպես դաստգահ կոչվող ծավալուն, ցիկլիկ ստեղծագործության առանձին մաս (29.148, 102.125)։ Հանրագումարի բերելով մեր տրամադրության տակ եղած բոլոր տվյալները, կարելի է ասել, որ դաստգահը (ինչպես և մուղամը) իր տեսակի մեջ եզակի իմպրովիզացիայի ձև է, որի հիմքում ընկած է կանոնների որոշակի համակարգ։ Այդ երաժշտական ձևը, Հ. Թումայի վկայությամբ, Թուրքիայում, արաբական երկրներում կրում է մակամ, Իրանում՝ դաստգահ, Ադրբեջանում՝ մուղամ, Ուզբեկստանում՝ մակոմ անվանումները (160.415)։

Ինչպես տեսնում ենք, արաբ գիտնականն ու կոմպոզիտորը հիշյալ ավանդական ձևերի ճշդրտված սահմանումներ չի բերում։ Փաստորեն, երկու տերմինն էլ վերագրվում են իրենց անվանումը սկզբնական ու հիմնական լադից ստացած, ծավալուն իմպրովիզացիոն ձևերի։ Այստեղից էլ՝ երկու տերմինների օգտագործումը միևնույն ստեղծագործությունը անվանելու համար (մուղամ-դաստգահ «Ռաստ»)։ Տարբերությունը ծավալի մեջ է։ Դաստգահը մի քանի մուղամների հերթագայման վրա հիմնված ավելի երկարատև, ամբողջական և ծավալուն ձևի ստեղծագործություն է։ Այլ կերպ ասած, մուղամը փոքր դաստգահ է՝ վերջինիս բնորոշ բոլոր հատկանիշներով։

Համապատասխան պատմական փաստարկների բացակայության պատճառով դաստգահների ծագման, կազմավորման և զարգացման լուսաբանումը կապված է բազում դժվարությունների հետ։ Առայժմ դժվար է նաև ասել «դաստգահ» տերմինի երաժշտական կենցաղ մուտք գործելու լիովին հավաստի ժամանակը։ Որոշ հետազոտողներ գտնում են, որ «դաստգահ» տերմինը առաջինը կիրառել է Ֆորսեթ-է-Շիրազին (1852—1920), (200)։ Մենք նույնպես «իրանական դասական երաժշտության յոթ դաստգահներ» տերմինը կօգտագործենք այդ լադերում կատարվող ընդարձակ լայնածավալ ձև ունեցող յոթ տարբեր երաժշտական ստեղծագործությունների նշանակությամբ։ Ինչպես կարելի է եզրակացնել իրանական հետազոտողների աշխատանքներից, մուղամ հասկացությունը դաստգահ հասկացության ենթահասկացությունն է. «մուղամ» նշանակում է հնչյունների որոշակի հաջորդականություն (202), այսինքն, այն հնչյունաշարը, որն ընկած է տվյալ ստեղծագործության

հիմնական մեղեդային բանաձևերի հիմքում։ Այլ կերպ, մուղամը (կամ մակամը) հիմնվում է կոնկրետ լադահնտոնացիոն կազմ ունեցող մեղեդային կառուցվածքների հաջորդական ծավալման վրա։ Մեղեդային, լադատոնայնական այդ կազմակերպումը իրանական գիտնականները անվանում են գուշե[73], իսկ գուշեների համախմբությունը կազմում է յուրատեսակ միկրոշարք, որը կոչվում է ավազե։ Վ. Վինոգրադովը նշում է, որ գուշե տերմինին Իրանում վերագրվում է ավելի լայն իմաստ, քան Ադրբեջանում։ Այստեղ այն մեկնաբանվում է որպես «որոշակի կերպարային բովանդակություն, կառուցվածքային և լադային օրինաչափություններ» (40.117) ունեցող համեմատաբար ավարտուն միտք։

Իրանական գիտնականների աշխատանքներում (Բարքեշլի, Մասուդի) տրվում է դաստգահի հետևյալ կառուցվածքը՝ այն կազմված է գործիքային նախաբանից՝ դարամադ, ավազե միկրոշարքից, բազմաթիվ ռանգերից ու թեսնիֆներից։ Դաստգահը Միջին Արևելքի ժողովուրդների պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության առավել բարդ, զարգացած և լիակատար ձևն է։ Դաստգահի շարքը կազմված է լադահնտոնացիոն, կերպարային-թեմատիկ գործոնների ընդհանրությամբ համախմբված մի քանի մուղամներից, իսկ ավազե միկրոշարքը լիովին համապատասխանում է մեծ դաստգահ գերշարքի (սուպերցիկլ) մեջ մտնող մուղամների շարքին։ Պետք է կարծել, որ երաժշտագիտության որոշակի փուլում իրանցիները հրաժարվեցին օտարամուտ «մակամ» տերմինից և այն փոխարինեցին պարսկալեզու «գուշե» համարժեքով։

Տարբեր աղբյուրներում բերվում են իրանական երաժշտության լադերի տարբեր քանակներ։ Այսպես, իրանական երաժշտական մշակույթի ականավոր գործիչ Ռ. Խալեղին թվարկում է յոթ մուղամ-լադ՝ Շուր, Սեգահ, Չարգահ, Հումայուն, Մահուր, Նավա, Ռաստ-Փանջգահ[74] (142.97)։ Իրանական երաժշտության մի ուրիշ ուսումնասիրության մեջ՝ Վազիրիի[75] գրքում, դրանք ավելի շատ են՝ Մահուր, Հումայուն, Բայաթի-

---

[73] Այդ տերմինների նույնական լինելը նշում է նաև Հ. Թումանն՝ նկատի ունենալով հիշյալ լադատոնայնական կազմակերպումը, հեղինակը գրում է. «Արևելյան երաժիշտները այն անվանում են թաքսիմ, գուշե, մուղամ, մակամ» (160.417)։

[74] Խալեղին իրանական երաժշտության պատմությանն ու տեսությանը նվիրված մի քանի գրքերի հեղինակ է, որոնցում կարևոր տեղ է գրավում «Իրանի երաժշտության պատմությունը» երկհատորյակը (207)։

[75] Վազիրիի «Դաստուր-է-քառա» գիրքը Իրանի դասական երաժշտության մասին առաջին ժամանակակից հետազոտությունն է (33)։

Սպահան, Չարգահ, Շուր, Սեգահ, Նավա, Բայաթի-Քուրդ։ Վազիրին հիշատակում է նաև Ռաստ-Փանջգահ, Բայաթի-Թուրք և Դաշտի լադերը, որոնք, սակայն, համարում է ոչ թե ինքնուրույն լադեր, այլ Մահուրի և Բայաթի-Քուրդի տարբերակներ։ Վազիրիի գրքի նշանակության կարևորությունը նրանում է, որ իրանական լադերի անվանումները առաջին անգամ նա է բերում որոշակի հնչյունաշարի հետ զուգակցության մեջ։ Այս լադերի անվանումները հանդիպում են շատ աշխատություններում, սակայն առանց որոշակի հնչյունաշար նշելու։

Բելյաևի «Պարսկական թեսնիֆներ» գրքում խոսվում է տասներկու իրանական դաստգահների մասին՝ Շուր, Դաշտի, Աբու-Աթա, Բայաթի-Թուրք, Աֆշարի, Հումայուն, Բայաթի Սպահան, Չարգահ, Մահուր, Նավա, Ռաստ-Փանջգահ (31)։ Այս դաստգահները զետեղված են իրանական դասական երաժշտության ժամանակակից հրատարակություններում։ Այդ նկատի ունենալով մենք կարող ենք խոսել դաստգահների (իբրև միասնական լադային հիմքի ցիկլային ստեղծագործություններ) և իրանական դասական երաժշտության ամբողջ համակարգի մասին։

Իրանական դաստգահները քաղաքային երաժշտական մշակույթի արդյունք են։ Առանձնանում են չորս ավանդական դպրոցներ՝ Ղազվինի, Շիրազի, Սպահանի ու Թեհրանի, որոնց ավանդույթների ինքնատիպությունը ի հայտ է գալիս ինչպես բանաստեղծական ու երաժշտական բովանդակության, այնպես էլ կատարողական ոճի մեջ։ Իրանական երաժշտության մեզ հայտնի բոլոր հրատարակությունները ներկայացնում են մեկ՝ համեմատաբար ինքնանկախ թեհրանյան դպրոցը, որի հիմնադիրը հանդիսանում է Միրզա-Աբդուլլահը, շարունակողները՝ Մուսա Մարուֆին, Աբդուլ Հասան Սաբան, Նուր-Ալի Բորումանդը[76] (188.67)։ Բնականաբար, այդ դպրոցը ներկայացնում է ոչ թե ամբողջ Իրանի լիակատար «մուղամային» ավանդույթը, այլ ընդամենը նրա գլխավոր ճյուղերից մեկը։

Իրանական դաստգահները, ինչպես և արևելյան երկրներում տարածված ու տարբեր անվանումներ ունեցող (մակամ, մուղամ, ռագա և այլն) մյուս համանման ժանրերը, բարձր մոնոդիկ մտածողության, մեղեդային նուրբ արվեստի դրսևորումներ են։ Իրանական դասական երաժշտության հիմքում ընկած են յոթ դաստգահ և հինգ ավազե (փոքր

---

[76] Սրանք պարսիկ երաժիշտներ են, Իրանի ավանդական երաժշտության հանրահայտ գիտակներ, որոնց իրանական դաստգահների կատարողական մեկնաբանությունները հիմք են ծառայել ամերիկյան հետազոտող է. Զոնինի համար։

դաստգահ)։ Դաստգահների որոշ բաժիններ, իսկ երբեմն դաստգահներն իրենք էլ կրում են տարբեր արևելյան ազգերի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի նույնատիպ ժանրերում հանդիպող անվանումներ։ Դրանցից են՝ Ռաստ, Շուր, Շուշթար, Հիջազ, Սեգահ, Չարգահ, Բաստենիգար, Մանսուրիա և ուրիշներ։

Իրանական դաստգահները լայն կտավի, ցիկլային ստեղծագործություններ են, որոնք ներառում են որոշակիորեն փոխկապակցված բաժիններ, որոնցից յուրաքանչյուրն ամբողջական, մոնոթեմատիկ, իր սեփական ներգործուն կապերը, օրինաչափություններն ունեցող կառուցվածք է։ Ժամանակակից իրանական դաստգահը կազմված է հինգ մասից՝ փիշ-դարամադ, չահար-մեզրաբ, ավազե, թեսնիֆ և ռանգ։ Փիշ-դարմադը գործիքային համույթով կատարվող նախաբան է, չահար-մեզրաբը գործիքային պիես է մենակատար գործիքի և հարվածայինների համար, ավազեն ամբողջ շարքի («սուպերցիկլ») ամենանշանակալից, կենտրոնական վոկալ-գործիքային մասն է՝ կազմված բազմաթիվ գուշեներից (պիես), որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր անվանումը։ Թեսնիֆը գործիքային համակազմի նվագակցությամբ կատարվող վոկալ պիես է, ռանգը՝ պարային բնույթի գործիքային պիես։ Փաստորեն, ավազեն համեմատաբար ավարտուն միկրոշարք է մեծ շարքի ներսում. նրա մեղեդային տևականությունը թույլ է տալիս միևնույն գուշեի բազմաթիվ կրկնակների, տարբերակային այլազանությունների ցուցադրում։ Այդ բազմաթիվ (համարակալված) տարբերակների առկայությունը ապահովում է տվյալ դաստգահում նրանցից յուրաքանչյուրի գոյության իրավունքը։ Կատարողը սեփական հայեցողությամբ ընտրում է իր մտահղացմանը հարմար գուշեները։ Իրանական յոթ դաստգահների ու հինգ ավազենների ամբողջ համակարգը կրում է ռադիֆ (բառացիորեն՝ կարգ) անունը։ Այդ տերմինը նշանակում է նաև ավազեի մասերի հաջորդականությունը։ Իրանական յուրաքանչյուր դաստգահը բնութագրվում է իր պատկերավոր-հուզական և հոգեբանական բովանդակությամբ։ Ընդ որում, բնութագրերը հիմնականում համընկնում են ընդունված չափանիշների հետ (49)։ Այսպես, դաստգահ Շուրը ունի քնարական, մտահայեցողական տրամադրություն, Սեգահը, Չարգահը լարված, դրամատիկ բնույթի են (առանձնապես Չարգահը), Հումայունում գերակշռում են տխուր, թախծոտ պատկերները։ Ինչպես արդեն նշել ենք, իրանական դասական երաժշտության հիմքում ընկած են յոթ դաստգահ և հինգ ավազե (կամ նաղմե՝ երգ)։ Վերջիններս ածանցված են Շուր և Հումայուն դաստգահներից։ Չնայած մեղեդային-ինտոնացիոն որոշակի ինքնու-

*րույնությանը, նրանց հիմքում ընկած է գլխավոր դաստգահ լադի հնչյունաշարը, միայն այն տարբերությամբ, որ նրանց մեջ հիմնական տոնի դերում հանդես են գալիս հնչյունաշարի օժանդակ հենակետը։ Այսպես, Շուր դաստգահը ունի չորս ածանցյալ ավազե՝ Աբու-Աթա կամ Դաստանե-Արաբ, Բայաթի Թուրք, Աֆշարի և Դաշտի, որոնց հիմնական տոները շուրի հնչյունաշարի երկու (4-րդ և 3-րդ) աստիճաններն են։ Ակնհայտության համար բերենք Շուր լադի և նրա ածանցյալ համակարգերի հնչյունաշարերը։*

**Օրինակ 41.**

*Հումայունի ածանցյալը Բայաթի-Սպահան ավազեն է, ուր հիմնական տոնի դերը հատկացվում է Հումայունի հնչյունաշարի չորրորդ աստիճանին։*

**Օրինակ 42.**

*Մնացած դաստգահները՝ Սեգահը, Չարգահը, Մահուրը, Նավան և Ռաստ-Փանջգահը, ածանցյալներ չունեն։ Ընդհանուր առմամբ, յուրաքանչյուր դաստգահ պարունակում է 20-ից մինչև 70 գուշե, որոնք համեմատաբար պարզ ռիթմաինտոնացիոն բանաձևի վրա հիմնված ոչ մեծ գործիքային պիեսներ են։ Ամեն պիեսի հիմքում ընկած են կվարտայի կամ կվինտայի սահմաններից համարյա դուրս չեկող ռիթմաինտոնացիոն տարրերի միայն իրենց հատուկ համակցություններ։ Մեղեդու կազմավորման ընթացքում տվյալ լադի հնչյունաշարի սահմաններում տարբերակվում են որոշակի ինտոնացիոն-իմաստային բջիջների ռիթմական, ձայնաստիճանների բարձրության և ինտերվալային հարաբերությունները։ Այդ բջիջների որոշակի ընտրությունը, նրանց ինտերվալային կազմը և անընդմեջ ծավալումը ապահովում են մոնոթեմատիկ միջանցիկ զարգացման դինամիկ աճի միասնական գիծ, ստեղծագործության ամբողջականություն։*

*Դաստգահի կոմպոզիցիայի ամբողջականության առաջնահերթ պայմանը ինքնատիպ կառուցվածքային-իմաստային մոդուլի (լադաինտոնացիոն դարձվածքի) առկայությունն է։ Այսպես, իրանական դաստգահների գործիքային բաժինների ուսումնասիրության ընթացքում ի հայտ է գալիս ռիթմաինտոնացիոն ձևույթների մի ամբողջ շարք՝ տրոհման տարբեր (նախադասություն, պարբերություն, գուշե և այլն) մակարդակների վրա։ Բերենք այսպիսի բանաձևերի օրինակներ.*

Օրինակ 43.

*Այս ձևույթները հանդիպում են գրեթե բոլոր դաստգահներում, երբեմն՝ առանց էական փոփոխությունների, երբեմն էլ որևէ կողմի (ռիթմային, ինտերվալային, ռեգիստրային) փոփոխմամբ։ Բերվող օրինակը (44բ) ցուցադրումն է ռիթմային և ձայնի բարձրության տարբերակների (44ա)։*

Օրինակ 44.

*Վոկալ ռադիֆի ուսումնասիրությունը հանգեցնում է համանման հետևությունների։ Այսպես, Մ. Մասսոուդիի գրքից (202.11) փոխառել ենք հետևյալ տիպական ձևույթները, որոնք հանդիպում են բոլոր գուշեններում ու դաստգահներում՝*

Օրինակ 45.

*Սակայն, դաստգահների ամբողջականությունը ձեռք է բերվում ոչ միայն տիպական մոդելների առկայությամբ։ Այստեղ կարևոր դեր են խաղում նաև այլ կանոնականացված բաղադրիչներ։ Դրանց մեջ նախ և առաջ ընդգծենք ֆորուդի դերը (բառացիորեն՝ ներքընթաց շարժում, կամ վերադարձ)։ Այս տերմինը միանշանակ չէ։ Այն հանդիպում է և իբրև առանձին պիեսի անվանում, և իբրև դաստգահի ներքին տարբեր բաժինները եզրափակող կառուցվածք։ Օրինակ, ֆորուդ տերմինով նշանակվում է դարամադի վերջին կառուցվածքը։ Բացի այս, նույն ֆորուդի մեղեդային նյութը շատ կամ քիչ փոփոխություններով կարող է հանդես գալ շարքի վերջում (գուշենների շարքից հետո)՝ ստեղծելով յուրատեսակ ներքին ինտոնացիոն կամար։*

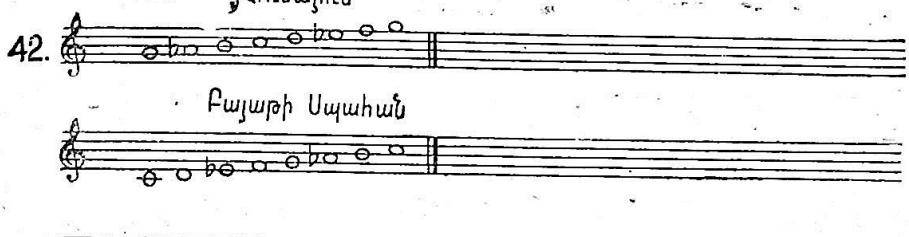
*Երբեմն ռիթմաինտոնացիոն հարազատություն է նկատվում ածանցյալ ավազենների ֆորուդների և գլխավոր դաստգահի ֆորուդի, ինչպես նաև դարամադի եզրափակիչ կառուցվածքի և նույն դաստգահի ֆորուդի միջև։ Բերենք օրինակ Շուր դաստգահից՝*

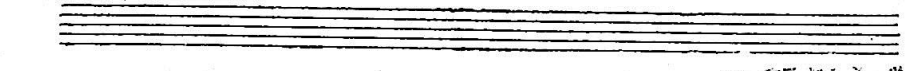
Օրինակ 46.

*Մի քանի ֆորուդների համեմատական ուսումնասիրությունը բերում է այն եզրակացության, որ դրանք բոլորը ավարտվում են վարընթաց շարժման միատեսակ կարճ մեղեդային դարձվածքներով՝ մեղեդային գիծը հանգեցնելով հիմնական հնչյունաշարի սկզբնական ամբիտուսին։ Այս փաստը վկայում է, որ իմպրովիզացիոն ոճի բարդ համակարգում ֆորուդ տարրը ունի միանշանակ դեր։*

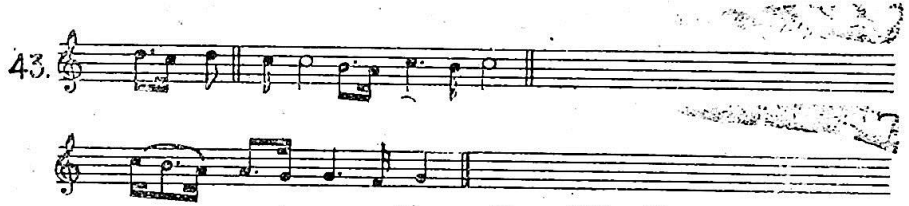
42. Հումայուն

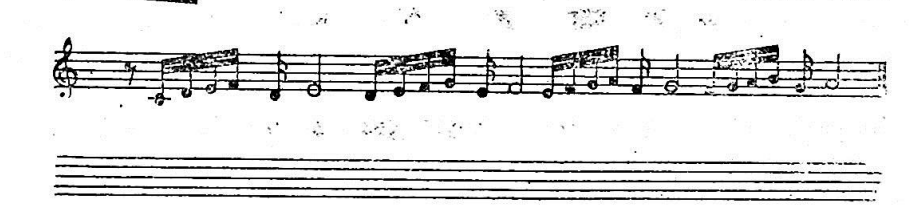
Բայաթի Սպահան



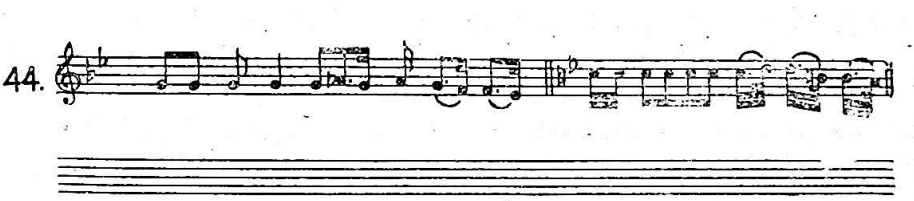


43.

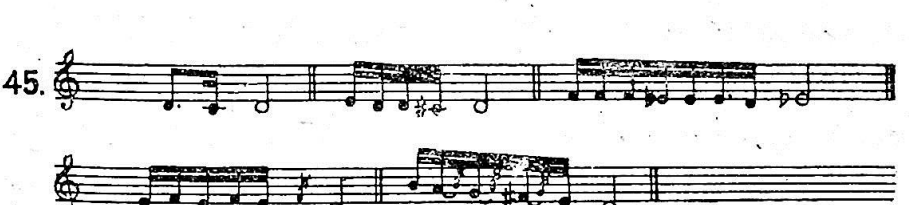


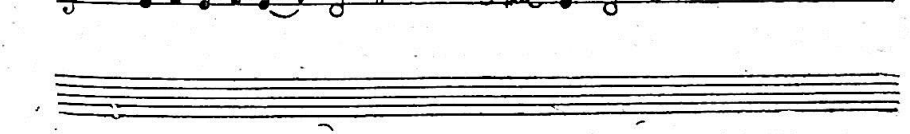


44.



45.





Այս գլխի համար նոտագրական նյութ է ծառայել Թեհրանի համալսարանի պրոֆեսոր Մեհդի Բարքեշլիի «Իրանական դասական երաժշտության համակարգերը» հրատարակությունը (200), որտեղ գրառված են իրանական երաժշտության բոլոր դաստգահներն ու ավազները։ Այս ժողովածուն ավանդական իրանական երաժշտության ամենալիակատար հրատարակություններից է։ Օգտագործել ենք նաև հետևյալ աղբյուրները՝ Ն. Տիգրանյան, «Պարսկական մուղամներ» (նոտային դրառումների հրատարակությունը), Մ. Մասսուդի, «Ավանդական իրանական երաժշտության վոկալ ռադիֆը» (Մահմուդ-է-Քարիմիի մեկնաբանությունների նոտագրությունները), (202), է. Զոնիս, «Պարսկական դասական երաժշտությունը», ինչպես նաև իրանական դասական երաժշտության նոտագրությունների առանձին թեհրանյան հրատարակություններ (201)։

Քննարկելու համար մենք ընտրեցինք Բարքեշլիի նշված աշխատությունը, որովհետև այն պարունակում է դաստգահների լրիվ գործիքային շարքը (ռադիֆը)[77]։ Այս հանգամանքը մեզ հնարավորություն է տալիս կատարել Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների և իրանական դաստգահների գործիքային մասերի համեմատական վերլուծությունը՝ պահպանելով օգտագործվող նյութերի համասեռությունը։ Արևելյան մոնոդիկ երաժշտության այս ժանրերի ուսումնասիրության ընթացքում ընդհանրություններն ու տարբերությունները քննվում են ոչ միայն շարքի (որովհետև, ինչպես արդեն նշվել է, այդ ժանրերը լիովին նույնական չեն), այլև առանձին մասերի մակարդակով։ Վերլուծության հիմնական շեշտը դրվում է լադաինտոնացիոն զարգացման առանձնահատկությունների, ինտերվալային կազմի, որոշակի մեղեդային կառուցվածքների իմպրովիզացիոն ծավալման սկզբունքների վրա։ Առանձին տեղ է հատկացվում ռանգերի, որպես ծագումով ժողովրդական երաժշտության հետ կապված, զարգացած ինտոնացիոն-մեղեդային բնութագիր ունեցող համարների, ուսումնասիրությանը։ Արևելյան ժողովուրդների ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ քաղաքային արվեստի հենց այս ժանրի միջոցով է տեղի ունեցել ժողովրդական արվեստի տարրերի ամբողջական ընդգրկումը մուղամաթի արվեստի մեջ։ Մեզ թվում է, որ տարբեր ժողովրդական համարժեք ժանրերում այդպիսի համարների առկայությունը մեզ հետաքրքրող տարածքի երաժշտական մշակույթների «շղթայակցման» բարենպաստ պայմաններից մեկն է։

[77] Բարքեշլին այստեղ նույնպես օգտագործում է «ռադիֆ» տերմինը, նկատի ունենալով մասերի հերթականությունը ամբողջի ներսում։

Նախքան կոնկրետ ստեղծագործությունների վերլուծությանն անցնելը, կանգ առնենք իրանական դասական երաժշտության ամբողջ համակարգի առավել կարևոր սկզբունքների, ելակետային դրույթների վրա։

Մեղեդային գծի ինտոնացիոն ծավալման ընթացքում քանակական և որակական փոփոխությունների փոխառնչությունների բնույթը կախված է կրկնվող և նոր ,ստեղծվող տարրերի հերթագայությունից։ Այդ ընթացքի ուսումնասիրությունը հանգեցնում է մի ուրիշ կանոնականացված տարրի՝ բարձրակետի (կուլմինացիա—աուջ), բացահայտմանը, նրա տեղը որոշելուն։

Սովորաբար մեղեդային գծի ձայնածավալը աճում է մի գուշեից մյուսին անցնելուն զուգահեռ, ըստ որում, յուրաքանչյուր հերթական գուշեի սկզբնական տոնը, սովորաբար, նախորդից բարձր է, բայց վերջին գուշեի եզրափակիչ տոնը համընկնում է դաստգահի եզրափակիչ տոնի հետ։ Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ դաստգահի ներսում տնղի է ունենում էքսպրեսիվ լարման, դինամիկ ուժի տեսական կուտակում, աճ, որը հանգեցնում է կուլմինացիայի։ Այդ սովորաբար համընկնում է «ոսկե հատման»[78] տեղի հետ։ Չնայած մենք չենք կարող միարժեք ձևով որոշել բարձրակետային պահը (ինչպես մյուս կայուն տարրերը), այն՝ որպես երաժշտական դրամատուրգիայի պարտադիր բաղադրիչ, միշտ առկա է և կառուցվածքային միջոցների համակարգում հանդես է գալիս որպես կանոնականացված տարր։

Լադակազմավորման տիպային հատկությունների քննությամբ երեվան է գալիս լադի աստիճանների ֆունկցիոնալ փոխկապակցվածությունը, որոշակի լադաինտերվալային կազմավորումների կառուցվածքային-իմաստային դերը։ Առանձին գուշեների ներքին կառուցվածքի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ գործիքային ցիկլի կազմության բոլոր մակարդակներում կարևոր նշանակություն են ձեռք բերում տերցիա և կվարտա, ավելի հազվադեպ՝ կվինտա ինտերվալները։

Լադի աստիճանական ծավալումը և որոշակի լադաինտոնացիոն դարձվածքների արտահայտչական հնարավորությունների բացահայտումը տեղի է ունենում որոշակի ինտերվալների ազդեցության ոլորտում գտնվող առանձին աստիճանների միջոցով։

Բոլոր գուշեների համար յուրօրինակ կառուցվածքակազմական չափանիշ է դարամադը։ Այստեղ առկա են կառուցվածքային ձևակազմական բոլոր գործող բաղադրիչների հիմնական բնութագրիչները, որոնք

[78] Այստեղ գործում է նույնպիսի օրինաչափություն, ինչ և բանավոր ավանդույթի տաջիկական-ուզբեկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ (43.299)։

բազմաստիճան ցիկլիկ ստեղծագործության ծավալման հետագա ընթացքում «բյուրեղանում են՝ սահմանելով կազմակերպվածության բարձր կարգ»[79]։ Դարամադում տեսնում ենք հիմնական ռիթմաինտոնացիոն ձևույթը, այստեղ էլ ուրվագծվում են մեղեդային ծավալման տեսակները եզրափակիչ նախադասություններում (գերակշռում են վարընթաց սեկվենցիոն դարձվածքները), ձայնածավալը աստիճանաբար ընդլայնելու հնարքները, հնչողության տեղափոխությունները դեպի ձայնածավալի բարձր հատվածներ, ռիթմական կերպերի բարդացումը և այլն։ Ղեկավարվելով խստորեն նախասահմանված օրենքներով, կարելի է կանխագուշակել դաստգահի ինտոնացիոն-կառուցվածքային զարգացման հետագա ընթացքը։ Մասնավորապես, կարելի է պնդել, որ դաստգահներում և նրան համարժեք ժանրերում իսկապես գործում է էքստրապոլյացիայի օրենքը։

Երաժշտական արևելագիտության մեջ շատ անգամ է քննվել մուղամային թեմատիզմի ինքնատիպության, նրա «ապակենտրոնացվածության», ամբողջ ստեղծագործության մեջ նրա «սփռվածության», ինտոնացիայի ծավալման իմպրովիզացիոն-տարատեսակվածային սկզբունքի հարցը։ Բայց իմպրովիզացիան այստեղ տարերային-իմպուլսիվ բնույթ չի կրում։ Այն պայմանավորված է ձևակազմական որոշակի միջոցների հետ կապված լադաինտոնացիոն մտածողության օրինաչափություններով։ Խոսելով մուղամներում տարբերակայնության ինքնատիպության մասին, Ա. Յուսֆինը ընդգծում է շարադրանքի բացառիկ ազատությունը, «որի դեպքում ձեռք բերելով մեծ ինտենսիվություն, տարբերակայնությունը աննկատելիորեն վերափոխվում է մշակման գործոնի» (175.134)։ Համանման երևույթ դիտվում է նաև դաստգահներում։ Նրանցում նույնպես թեման եվրոպական ավանդական չափանիշների իմաստով բացակայում է։

Իրանական դաստգահներում բոլոր մեղեդային «վարիացիաները» միևնույն ղուշեի մակարդակով՝ կատարողի գիտակցության մեջ բյուրեղացած մոդուլի[80] համարժեք տարբերակներն են։ Յուրաքանչյուր մոդուլի ամեն մի օգտագործում ծնում է այդ մոդուլի հերթական տարբերակը։ Հենց տարբերակայնությունն է ընկած դաստգահի մեղեդային

---

[79] Նման օրինաչափություն Յու. Պլախովը բացահայտել է Շաշմակոմի գործիքային մասերում (136)։

[80] Մոդուլ՝ բնորոշ լադաինտոնացիոն մոդելների հանրագումարը. Ալ-Ֆարուխին մոդուլ տերմինը մեկնաբանում է իբրև «մոտիվների կոնգլոմերատ»։

ծավալման հիմքում՝ նպաստելով սահմանափակ լադային շրջանակներում թեմատիզմի զարգացմանը։ Ինտոնացիայի ծավալման էական գործոններից է իմպրովիզացիան որպես շարադրանքի ոճ, առանձին տիպային դարձվածքների զարգացման մեթոդ։ Գեղագիտական չափանիշի աստիճանին բարձրացված կանոնականացված և իմպրովիզացիոն տարրերի փոխադարձ կապը, ուրույն դրսևորում է գտել արևելյան ժողովուրդների երաժշտական պրակտիկայում։

Ինչպես նշում է Տ. Ս. Վիզգոն, «երաժշտական ստեղծագործության վերաբերյալ կանոնի և իմպրովիզացիայի խնդիրը մեր կողմից հասկացվում է որպես կայուն լադահնտոնացիոն հիմքի (մեղեդային մոդելի) և երաժիշտ-կատարողի ազատ իմպրովիզացիայի հարաբերություն» (45)։ Նրա այն վարկածը, թե «մակոմ» տերմինը օգտագործվել է մեղեդիական մոդելի նշանակությամբ, առավելագույնս հաստատվում է նաև իրանական դասական երաժշտության օրինակով։ Կանոնի և ազատ իմպրովիզացիայի համադրումը միջնադարյան Արևելքի գեղարվեստական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկությունն է։ Այս սկզբունքը, մասնավորապես, հետևողականությամբ է դրսևորվում արևելյան շատ երկրների օրնամենտալ արվեստում (144.227)։

Մակամաթի արվեստի հետ կապված, և, ավելին, նրա էությունը կազմող իմպրովիզացիայի ավանդույթը, հատուկ է բոլոր արևելյան մշակույթներին։

Արևելյան երաժշտության մեջ «ստեղծագործող» և «կատարող» հասկացությունների չափանիշները տարբեր են եվրոպականից։ Պահելով իր հիշողության մեջ ամբողջ ցիկլի ընդհանուր ուրվագիծը (կանոնականացված տարրերը), կատարողը իրավունք ունի ազատ մշակման ենթարկել այդ ելակետային նյութը, հասկանալի է, պատմականորեն ձևավորված օրինաչափությունների սահմաններում։ Այլ կերպ, այստեղ կատարողին տրվում է հարաբերական ազատություն, որը և ապահովում է տվյալ երևույթի անընդհատ զարգացող բնույթը։ Սակայն, անհրաժեշտ է տարբերել իմպրովիզացիան՝ որպես կատարողական ձև, և որպես մեղեդու ծավալման ընթացքում իմպրովիզացիոն տարրերի առկայության երևույթ։ Այս երկու հասկացությունները դասական արևելյան երաժշտության մեջ տարբեր մարմնավորումներ են ստացել և արևելյան ստեղծագործող-կատարողի առանձնաշնորհն են։

Իրանական դաստգահների ուսումնասիրության ընթացքում իմպրովիզացիոն սկզբունքը մեր կողմից դիտվում է իբրև երաժշտական ձևը

կազմավորող կարևորագույն, բայց ոչ միակ օրենք։ Նույնքան կարևոր դեր ունի նաև կանոնի սկզբունքը։

Իրանական ամեն մի դաստգահի գործիքային բաժինը կազմված է որոշակի անվանումներ ունեցող բազմաթիվ գուշեներից։ Գուշեների հերթագայությունը ենթարկվում է որոշակի օրինաչափությունների, ընդ որում, յուրաքանչյուր դաստգահում գուշեների թիվը տարբեր է։ Բացի պարտադիր մասերից (գուշե), այստեղ հանդիպում են նաև ոչ պարտադիր մասեր, որոնք նույնպես կրում են տարբեր անվանումներ։ Այդ բաժինների «շինանյութը» մնացածներից որակապես չի տարբերվում։ Համարյա բոլոր դաստգահներում կան 1, 2, 3 և այլ թվերով նշանակված կրկնվող մասերը։ Օրինակ, Շուր դաստգահի Բայաթի-քուրդ բաժինը ունի չորս կրկնակ։ Այդ մասերը հիմնականում ունեն տարբերակային՝ փոխադարձաբար իրար լրացնող դեր։ Ելնելով տվյալ կատարման կոնցեպցիայից, կատարողը իր ցանկությամբ կարող է ընտրել այս կամ այն տարբերակը։

Գուշեների վերնագրերը կապված են մարդկանց (Հուսեյն, Մանսուր), քաղաքների, գյուղերի (Բաղդադի, Զաբոլ, Սպահան) անունների հետ։ Որոշ անուններ ընդգծում են ծավալը (Բոզորգ-մեծ, Քուչուկ-փոքր)։ Մահուր դաստգահում կան տարբեր գուշեների մի ամբողջ շարք, որոնք հանդես են գալիս Ռաք անվամբ (Ռաք Հինդի, Ռաք Քաշմիր, Ռաք Աբդուլլահ և այլն)[81]։ Իրանական դաստգահների, ավազեների ու գուշեների շատ անվանումներ հանդիպում են արևելյան մյուս ժողովուրդների նույնատիպ ժանրերում, մասնավորապես, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում։

Ավանդույթի համաձայն, յուրաքանչյուր դաստգահի, նույնիսկ գուշեի կատարումը կապված է օրվա որոշակի ժամի հետ[82]։ Մի քանի դաստգահների վերաբերյալ այդ ավանդույթը պահպանվել է առ այսօր։ Ցայտուն օրինակ է Իրանում և Հայաստանում լայնորեն կենցաղավարող Սահարի մուղամը, որը կատարվում է արևածագից առաջ (Նրա մասին արդեն խոսվել է 2-րդ գլխում)։

Իրանական դաստգահների գործիքային բաժիններում առանձնահատուկ տեղ ունեն ռանգերը[83], որոնք օրգանապես ներառվում են այդ

---

81 Ռաք՝ բառացիորեն «հուն» (պարսկերեն)։

82 Զոնիսի վերը հիշված աշխատության մեջ բերվում է աղյուսակ, որտեղ նա նշում է մի քանի մուղամներ և նրանց կատարման ժամանակը։ Մուղամների կատարումը օրվա որոշակի ժամի հետ կապելու ավանդույթի մասին տե՛ս (48.181)։

83 Ռանգը Միջին Արևելքի շատ ժողովուրդների ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանր է։

ծավալուն շարքերի կազմի մեջ։ Ռանգը մետրապես չափավորված, պարային բնույթի համար է, որը դաստգահի համակարգի մեջ մտցնում է կառուցվածքային, թեմատիկ-պատկերային հակադրություն։ Այն որոշակի (հիմնականում՝ պարբերական) ձև ունեցող ավարտուն երաժշտական գործ է։ Սովորաբար ռանգը կատարվում է դաստգահի վերջում։

Իրանական դաստգահների չափավորված, ոչ իմպրովիզացիոն մասերից է նաև Չահար-Մեզրաբը (չորս հարված)։ Յուրաքանչյուր դաստգահ կարող է պարունակել մի քանի Չահար-Մեզրաբ։ Անփոփոխ, կրկնվող ռիթմական պատկերի վրա հիմնված այդ փայլուն պիեսները կատարողին իր վարպետությունը ցուցադրելու մեծ հնարավորություններ են տալիս։ Սակայն պիեսի անվանումը չի բացահայտում նրա բնույթը, քանի որ բոլոր Չահար-Մեզրաբներն ունեն 16/8 կամ 3/8 չափ։ Ստորև բերվող Չահար-Մեզրաբի (Մահուր դաստգահից) մեղեդային նյութը հենվում է տվյալ դաստգահի գլխավոր ինտոնացիոն կոմպլեքսի վրա։

Օրինակ 47.

Իրանական ռադիֆի կառուցվածքային ձևակազմական և ավարտուն համակարգի բնութագրական բաղադրիչների ուսումնասիրությունը մեզ մի քանի ընդհանրացումներ անելու իրավունք է վերապահում։ Իրանական դաստգահները, ինչպես նաև արևելյան դասական երաժշտության նմանատիպ ժանրերը, ամբողջական, մեծածավալ գործեր են, որոնցում կայուն և անկայուն գործոնները գտնվում են սերտ փոխադարձ կապերի մեջ։ Այդ գործոնների զարգացումը, նրանց փոխներգործությունը ենթարկվում են խիստ օրինաչափությունների, որոնց մանրազնին ուսումնասիրությունը բացահայտում է մոնոդիկ արվեստի տվյալ երևույթի առանձնահատկություններն ու ինքնատիպությունը։

Իրանական դաստգահների ուսումնասիրության ընթացքում ձգտել ենք մեր ուշադրությունը կենտրոնացնել կանոնականացված և իմպրովիզացիոն տարրերի համագոյակցության՝ որպես գլխավոր ձևակազմական գործոնի վրա։ Հենց այստեղ են բացահայտվում դաստգահ ժանրը բնութագրող կարևորագույն հատկանիշները։

Դաստգահների գործիքային բաժինների քննությունն ի հայտ բերեց մի շարք հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են նաև մոնոդիկ երաժշտության մյուս համանման ժանրերին։ Դրանք են՝ մեղեդային գծի անընդմեջ մոնոինտոնացիոն ծավալումը, զարգացման տարբերակային իմպրովիզա-

ցիոն եղանակը, ընդհանուր կառուցվածքի բարձր աստիճանի կանոնակա-
նացման դեպքում անկայուն բաղադրիչների ազատ տեղափոխություն-
ները, մետրական-չափավորված մասերի առկայությունը և նրանց դա-
սավորությունը համակարգի ներսում, առանձին լադաինտոնացիոն մո-
դուլների առաջատար դերը, որոշակի լադային շրջանակներում նրանց
տարատեսակման սկզբունքները:

Իրանական գործիքային ռադիֆի ընդհանուր կազմության և ձևագո-
յացման վերաբերյալ այս հպանցիկ ակնարկը, ինչպես նաև նրա լադա-
ինտոնացիոն ծավալման կայուն և անկայուն տարրերի որոշ առանձնա-
հատկությունների լուսաբանումը հնարավորություն է ընձեռում կատարել
մի քանի դաստգահների (կամ նրանց մեջ մտնող առանձին գուշեների) և
Հայաստանում կենցաղավարող որոշ մուղամների համեմատական վեր-
լուծությունը: Այս տեսանկյունը օգնում է ընդլայնել մեր գիտելիքները
ինչպես մակամաթի արվեստի, այնպես էլ նրա տեղային դրսևորումների
մասին: Երկու հարևան ժողովուրդների մոնոդիկ արվեստի նմանատիպ
ժանրերի համեմատական ուսումնասիրությունը նպաստում է պատմա-
գործնական բնույթի մի ամբողջ շարք հարցերի պարզաբանմանը:

Համեմատական վերլուծության համար մի դեպքում ընտրել ենք
երկու ժողովուրդների մոտ կենցաղավարող նույնանուն ստեղծագործու-
թյուններ, իսկ մյուս դեպքում՝ տարանուն: Երկու դեպքն էլ ենթադրում
են որոշակի մուղամների ու դաստգահների ինչպես համարժեք, այնպես
էլ տարարժեք մեկնաբանություններ:

Համեմատենք Բարքեշլիի ձայնագրած իրանական Չարգահ դաստ-
գահի գործիքային բաժինը Հայաստանում կենցաղավարող Չարգահ մու-
ղամի Ն. Տիգրանյանի 1896 թ. ձայնագրության (տպագրվել է 1902-ին)
ու մեր օրերում Հայաստանում կենցաղավարող Չարգահ մուղամի հետ:

Այսպիսով, մեր տրամադրության տակ ունենք իրանական երկու
դաստգահ (քանի որ Ն. Տիգրանյանն ինքը իր ձայնագրած դաստգահը
անվանել է իրանական), որոնց համեմատությունն ինքնին հետաքրքրա-
կան է: Բանն այն է, որ Տիգրանյանի ձայնագրությունների սկզբնաղբ-
յուրի հարցը վերջնականապես պարզաբանված չէ: Որոշ աշխատանք-
ներում Տիգրանյանի ձայնագրություններն իրավացիորեն դիտվում են
իբրև Հայաստանում տարածված և, հետևաբար, ժողովրդա-պրոֆեսիո-
նալ արվեստի երաժշտակատարողական սվանդույթները, ինտոնացիոն
մեղեդային կերտվածքը արտացոլող ստեղծագործություններ (167.154,
108): Ցավոք, մեզ հայտնի չեն նույն ժամանակաշրջանում Թեհրանում

կամ որևէ այլ տեղ լույս ընծայված հրատարակություններ։ Տիգրանյանի ձայնագրություններն առ այսօր մնում են ինչպես Իրանում, այնպես էլ Հայաստանում գոյություն ունեցող այդ արվեստի առավել վաղ գրառված օրինակներ, որոնց համեմատությունը նույնատիպ ժամանակակից ստեղծագործությունների հետ լույս է սփռում ժանրի գոյատևման ու զարգացման ընթացքի վրա։ Ջեռքի տակ ունենալով իրանական կատարողների ձայնագրությունները, մենք կարող ենք խոսել այդ ստեղծագործությունների տարբեր ժողովուրդների վարպետ-կատարողների մեկնաբանությունների բնույթի, մուղամների ընկալման մակարդակի, ի շարս որոնց, նաև XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ մուղամաթմհար Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի կատարողական ձիրքի ու վարպետության մասին, որի անունը լայնորեն ճանաչված էր ամբողջ Անդրկովկասում և Իրանում[84]։

Տիգրանյանի ձայնագրությունները համոզում են, որ գոյություն ունեն դաստգահներն ու մուղամները Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի հետ մերձեցնող շփման կետեր, ազգակցական գծեր։ Առաջին հերթին դա արտահայտվում է մուղամների հակիրճ, կուռ կառուցվածքում, նրանցում պարերգային ռիթմա-ինտոնացիաների գերակշռության, կատարողական ոճի համեմատաբար խստության (առանց ճոխ պաճուճազարդումների) մեջ։

Բարքեշլիի ձայնագրած Ջարգահ դաստգահը աչքի է ընկնում ձևի մոնումենտալությամբ։ Այն բաղկացած է 62 մասից, զարգացման դրամատուրգիական ընթացքը կապված է լադային հնչյունաշարի բացահայտման, լադի առանձին կայուն աստիճանների ելևէջման ու ցուցա-

---

84 Պարսկական դասական երաժշտության Տիգրանյանի ձայնագրությունների ճշգրտությունն ու մեկնաբանության նրբությունը շատ բանով պայմանավորված էր ականավոր մուղամաթմհար Աղամալի հետ նրա համահեղինակությամբ։ Դրա շնորհիվ Տիգրանյանի «Պարսկական մուղամները» չափանիշ էին հանդիսանում ոչ միայն կովկասյան, այլև Թեհրանյան երաժիշտների համար։ Հատկանշական է, որ մեր դարի սկզբում Թեհրանում Ա. Առաքելյանի հրատարակությամբ լույս ընծայվեց «Ջարգահի» փոխադրությունը թավջութակի և դաշնամուրի համար՝ հետևյալ ծանոթագրությամբ. «Ամեն վիրտուոզ Ջարգահը կատարում է իր ձևով, կան Ջարգահի մի քանի ձայնագրություններ, որոնցից իր ներդաշնակությամբ ամենահաջողակը Տիգրանյանինն է. մեր աշխատանքում վերցրել ենք նշված դաշնակահարի մի քանի մեղեդիներ» (59.41)։ Այս առիթով «Գումրեցի» գրքի հեղինակները գրում են. «Ուշագրության արժանի է այն, որ Իրանի կենտրոնում տպագրում են լենինականցի հայ կոմպոզիտորից փոխառված պարսկական երաժշտական ստեղծագործություն» (ն. տ.)։

Դարամադ Ն4

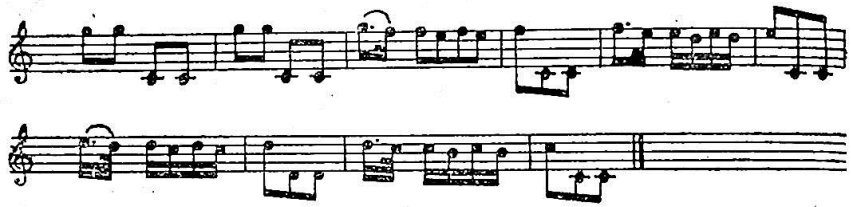
46.



Ֆորուդ Ն54

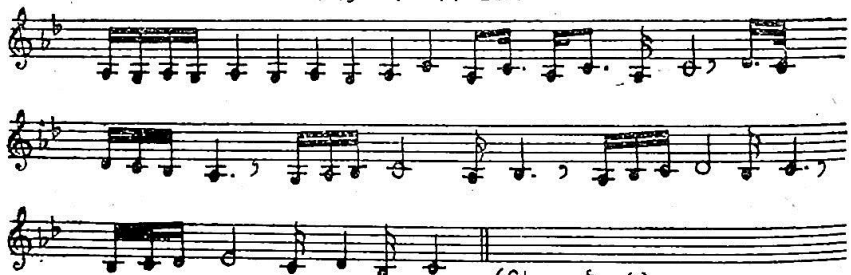


47.

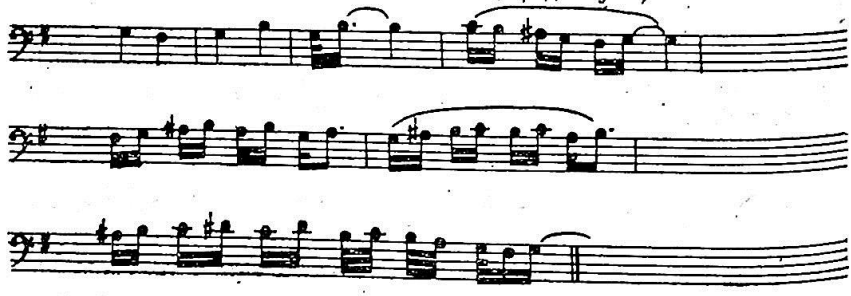


Չարգյահ(Բարքեշլի)

48.



(Տիգրանյան)



դրման հետ։ Այս դաստգահի ձևը կուռ, ամբողջական դարձնող կարևոր կառուցվածքային տարր է ամբողջ շարքի ընթացքում տարատեսակվող հակիրճ լադաինտոնացիոն դարձվածքը։

Ինչպես արդեն նշվել է, իրանական դաստգահների Բարքեշլիի միևնույն պիեսի (գուշեի) բազում տարբերակներ պարունակող հրատարակությունները հանդիսանում են այդ երկարատևության առումով հսկայական շարքերի ամենից ավելի լիակատար ձայնագրությունները[85]։ Օրինակ, Աֆշարի ավազեն պարունակում է ինը դարամադ (նախաբան), Ջարգահում ներկայացված են չորս նախաբան, որոնք բոլորը Տիգրանյանի Ջարգահի թեմայի նման մեկ հիմնական թեմատիկ դարձվածքի տարբերակներ են՝ աննշան ռիթմա-ինտոնացիոն փոփոխություններով։

Օրինակ 48.

Ինչպես երևում է բերված օրինակներից, երկու դաստգահների լադերը կառուցվածքային առումով նույնական են։ Սա Ջարգահ լադն է, որը մուղամաթի արվեստի ամենագործածական լադերից մեկն է (Քուշնարյանի տերմինաբանությամբ՝ «կրկնակի երկակի լադ»)։

Տիգրանյանի Ջարգահի ընդհանուր մտահղացման հիմքը կազմում է երկու թեմաների հակադրումը, որոնց առանձին թեմատիկ-ինտոնացիոն տարրերը ձևափոխվում են ամբողջ շարքի ընթացքում։ Ջարգահի այս ձայնագրության իր վերլուծության մեջ Քուշնարյանը որոշակի նըմանություն է տեսնում սոնատային ձևի հետ՝ տարբեր տոնայնություններում հնչող և հետագա ինտոնացիոն զարգացում պահանջող երկու տարաբնույթ թեմաների հակադրում, որի հետևանքով «կրկին գործողության մեջ է ներառվում գլխավոր թեման։ Հանգուցալուծումը տեղի է ունենում գյաֆում, որ մեղմացնում է թեմաների հակադրության սրությունը...» (59.30—31)։

Կ. Խուդաբաշյանը բնորոշում է Ջարգահի ձևը որպես հակադրակազմության ձև (166.118)։ Այս հարցի վրա մենք հատուկ կանգ չենք առնի, քանի որ Տիգրանյանի հրատարակությունների (այդ թվում և դաստգահների) տեսական վերլուծությունը տրված է Կ. Խուդաբաշյանի

---

85 Հայտնի է, որ իրանական դասական երաժշտության համար հատկանշական է մի կրոմատիկ տոների առկայությունը։ Դրանք նշանակելու համար իրանական գիտնականները ներմուծել են լրացուցիչ նշաններ՝ կորոն (կիսաբեմոլ) և սորի (կիսադիեզ), որոնք հնարավորություն են տալիս ավելի ճշգրիտ նոտագրել բանավոր ավանդույթի երաժշտությունը (200)։

աշխատանքներում։ Նշենք միայն, որ ներդաշնակման, տոնայնական և ֆակտուրային հակադրման շնորհիվ Տիգրանյանի մշակման մեջ այդ երկու թեմաների հակադիր բնույթը ընկալվում է ավելի ցայտուն։ Կոմպոզիտորը զգացել է մոնոդիայի տվյալ նմուշի մեջ ամփոփված զարգացման հնարավորությունները։

Այլ պատկեր է ներկայացնում Բարքեշլիի ձայնագրած Զարգահը։ Մեղեդու ընդհանուր ուրվագծերի նմանությամբ հանդերձ, կան նաև էական տարբերություններ. Բարքեշլիի հրատարակած Զարգահում հակադրություն չկա ոչ առանձին ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքների, ոչ առանձին գուշենների միջև։ Նրանցից յուրաքանչյուրն ընկալվում է որպես բարդ ցիկլային ստեղծագործության զարգացման հերթական օղակ։ Սա պայմանավորված է նաև շարքի ծավալունությամբ (62 համար), որի դեպքում պահանջվում է ձևակազմական այլ՝ տարբերակների համադրական սկզբունք։

Տիգրանյանի Զարգահի գրեթե բոլոր հիմնական մասերը (Բաստանիգյար[86], Հասար, Մաղլիֆ, Մաղլութ, Մանսուրիա) իրենց զուգահեռներն ունեն Բարքեշլիի ձայնագրած Զարգահում։ Սակայն ոչ բոլոր նույնանուն մասերը նույնական բովանդակություն ունեն։ Որպես նույնանուն մասերի տարարժեք մեկնաբանման օրինակ դիտարկենք Բաստանիգյարը այդ երկու շարքերում։ Բարքեշլիի հրատարակությունում Բաստանիգյարը հանդես է գալիս երկու անգամ (№ 17 և № 36)։ Թեմատիկ առումով այդ մասերը կառուցվում են միևնույն ինտոնացիոն նյութի հիման վրա. ընդսմին, երկրորդ անգամ Բաստանիգյարը հանդես է գալիս առաջինին ոչ այնքան նույնական ձևով։

Երկու շարքերում էլ զարգացման ընդհանուր միտումը ձայնածավալի ընդլայնումը և մեղեդային-ինտոնացիոն նոր բարձրությունների գըրավումն է, և այդ անդրադառնում է նաև առանձին, նույնիսկ՝ նույնանուն մասերի ընդլայնման վրա։ Երկրորդ Բաստանիգյարը ավելի ծավալուն է և հնչում է նոր ձայնային բարձրության վրա։ Զարգացման հիմնական օրենքը հնչյունների բարձրության տարբերակային սկզբունքն է՝ մյուս բաղադրիչները (ռիթմաինտոնացիաներ, ինտերվալային կազմ և այլն) անփոփոխ պահելու դեպքում։

### Օրինակ 49.

Երկու մասերի մեղեդային ուրվագծի հիմքում նույնպես ընկած է

[86] Բաստանիգյարը համապատասխանում է նույնանուն ադրբեջանական մուղամ-դաստգահում հանդես եկող Բաստե-Նիգյար տերմինին։

միևնույն ինտոնացիոն-ռիթմական դարձվածքը, որի անընդհատ տարբերակումը ստեղծում է լարված, հուզավառ մթնոլորտ։ Երաժշտական մտքի զարգացման ու ներքին աճի խթանը ասերգային-իմպրովիզացիոն տիպի տարբերակների ստեղծումն է։ Կարելի է ասել, որ երկրորդ Բաստանիգյարը (№ 36) շարքի ներսում ավարտում է զարգացման որոշակի փուլ՝ նախանշելով հաջորդի սկիզբը։ Բաստանիգյարին հաջորդող Մաղլուբ բաժինը (երկու տարբերակ) իսկապես ընկալվում է իբրև նոր միկրոշարքի սկիզբ։ Շարքի երկարատև ծավալումից հետո մի քիչ փոփոխված ձևով Մաղլուբում առաջին անգամ հնչում է Զարգահի դարամադի հիմնական թեմատիկ դարձվածքը, ընդ որում, ռիթմական ընդլայնման շնորհիվ այստեղ թեման հնչում է ավելի հանդիսավոր, ավելի արտահայտիչ։

Օրինակ 50.

*Ուշագրավ է, որ Տիգրանյանի Զարգահում Մաղլուբն ունի համանըման ձևակազմական իմաստային նշանակություն (շարքի հիմնական թեմայի հակադրություն և զարգացման նոր փուլի նշանավորում), որը ուժեղացված է բազմաձայնության տարրերով։*

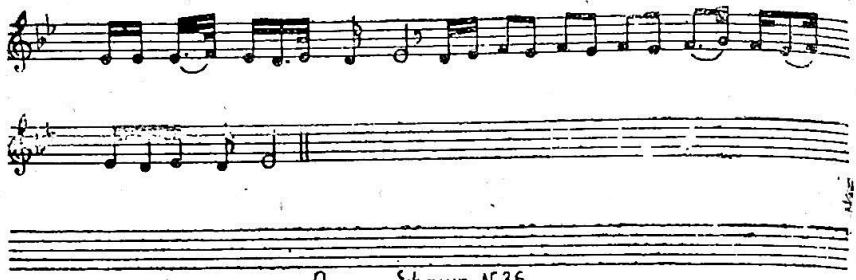
Օրինակ 51.

*Բարքեշլիի հրատարակության մեջ Մաղլուբը երկրորդ անգամ հանդես է գալիս շարքի վերջում (նախավերջին համարը՝ 61), այս անգամ նախանշելով նրա ավարտը։ Բնականաբար, իմաստային դերի փոփոխությունը ազդում է նաև Մաղլուբի բնույթի վրա՝ անդրադառնալով նրա ինտոնացիոն-ռիթմական նկարագրին։ Այն մետրապես ավելի չափավորված է և իրեն հաջորդող Շալախո ռանգի հետ կազմում է միասնություն։ Ինտոնացիոն առումով վերջին Մաղլուբը կապված է շարքի գլխավոր թեմատիկ դարձվածքի (դարամադ), իսկ ռիթմական առումով՝ եզրափակիչ ռանգի ֆակտուրայի հետ և նախապատրաստում է այդ ռանգի հանդես գալը։ Նման սահուն անցումը եզրափակիչ համարին է՛լ ավելի է ընդգծում Մաղլուբի ամփոփիչ դերը։ Ինչպես տեսնում ենք, նույնիսկ միևնույն դաստգահի սահմաններում նույնանուն մասերը մեկնաբանվում են տարանշանակ, ըստ նրանց կատարած ֆունկցիայի և այդ ծավալուն ստեղծագործության շրջանակներում գրաված տեղի։*

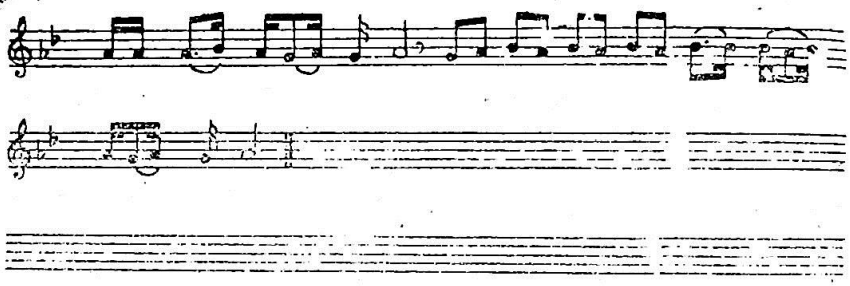
*Տիգրանյանի դաստգահում Բաստանիգյարը պարերգային բնույթի, լուսավոր քնարական տրամադրության պարփակ սիեես է։ Զարգահի*

Բաստանիգար № 17

49.

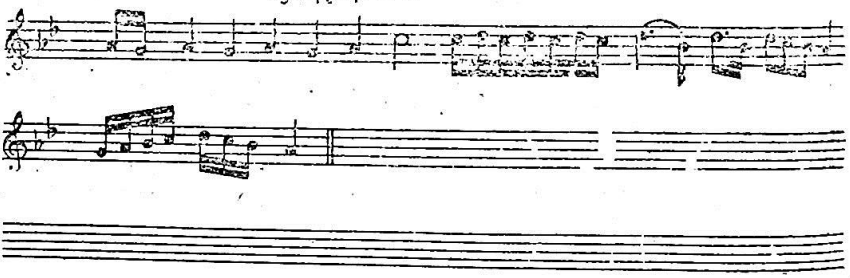


Բաստանիգար № 36

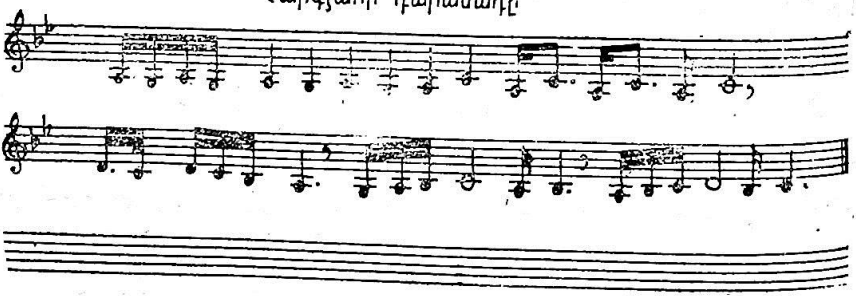


Մյագլուբ № 37

50.



Չարգյահի դարամադը



շարքի ընդհանուր գաղափարական համակազմում այն հակադրվում է մնացած մասերին ինչպես իր բնույթով, այնպես էլ լադային հիմքով (համանուն մաժոր)։

Օրինակ 52.

*Մաղլիֆը (Տիգրանյանի Զարգահում) Բաստանիդյարի ձայնածավալային (մեկ օկտավա վերև) տարբերակն է և անմիջականորեն նախորդում է ամբողջ շարքի բարձրակետին՝ Մանսուրիային։ Տարանուն պիեսների միարժեք մեկնաբանման օրինակներ են, մի կողմից Տիգրանյանի Բաստանիդյարն ու Մաղլիֆը (նույն շարքի ներսում), մյուս կողմից դրանք, և Բարքեշլիի իրանական Զարգահի Զանգուլեի չորս տարբերակները*[87]։

Օրինակ 53.

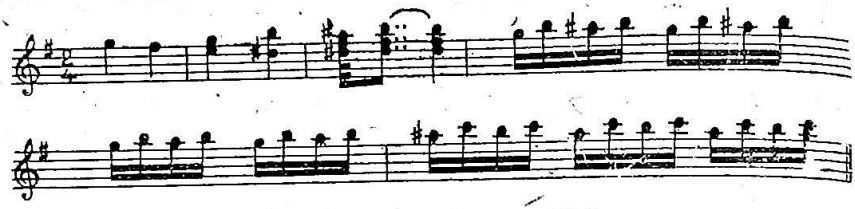
*Բոլոր համարներում առկա է կայուն տարրը՝ մեղեդային ձևույթ, որի ինտոնացիոն տարբերակումն իրագործվում է ձայնածավալի հնչողության տարբեր բարձրություններում։ Որքան ավելի մոտ է շարքի եզրափակիչ բաժինը, այնքան ավելի հաճախակի են դառնում այս ձևույթի տեղափոխությունները ձայնածավալի մի մասից մյուսը ինչպես պիեսի, այնպես էլ ամբողջ շարքի մակարդակով։ Մի քանի տարբերակ ունեցող համանուն պիեսների ռիթմական ինտոնացիոն բանաձևի նույնականությունը նպաստում է գործիքային շարքի ներքին կապերի ուժեղացմանը, ամեն անգամ ավելի բարձր մակարդակի վրա մեկը մյուսին փոխարինող զարգացման առանձին փուլերի հստակ սահմանազատմանը։ Զարգացման այս սկզբունքի յուրօրինակությունը կայանում է նրանում, որ շարքի ներսում տեղի է ունենում սերտորեն փոխկապակցված տիպական ռիթմաինտոնացիոն ձևույթների որոշակի քանակության (կախված շարքի չափերից) «ինտոնացիոն վերաճում ժամանակի մեջ»։ Դա վկայում է ինտոնացիոն նյութի բարձր կազմակերպվածության մասին, ապահովում է անսահման աճի հնարավորություն, ինչպես նաև նպաստում է կարևորագույն գեղարվեստա-ոճաբանական սկզբունքները հիշելուն։*

*Տիպական մեղեդային բանաձևերի տարատեսակման համանման սկզբունքն է ընկած իրանական մյուս դաստգահների, ինչպես նաև արե-*

---

87 Զարգահ դաստգահը կոմպոզիտորը բնութագրել է իբրև «պատերազմի պոեմ»։

51.



Բաստանիգար

52.

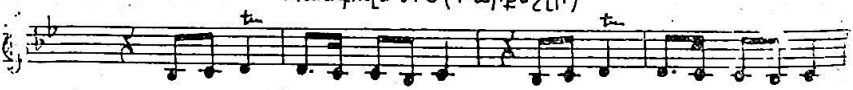


Մյագլիֆ (Տիգրանյան)

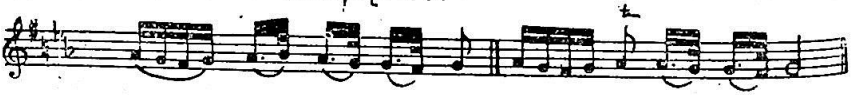
53.



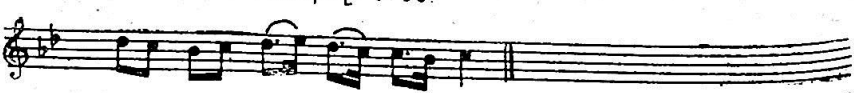
Հանգուլե Ն 9 (Բարքեշլի)



Հանգուլե Ն 24



Հանգուլե Ն 50



վելյան շատ մշակույթների մոնոդիկ արվեստի տարբեր պրոֆեսիոնալ ժանրերի հիմքում։

Հատուկ ուշադրության է արժանի Բարքեշլիի հրատարակության Զարգահի եզրափակիչ ռանգը՝ Շալախոն։ Ինչպես ասվեց, շարքի նախավերջին համարում՝ Մաղլուբում, տեղի է ունենում ռանգի թե՛ ֆունկցիոնալ-իմաստային, թե՛ պատկերավորության նախապատրաստումը բոլոր առումներով (լադաինտոնացիոն, չափառիթմական), և ապահովում է սահուն անցում մի մասից մյուսը։ Շալախոյի մեղեդային նյութը միանգամայն ինքնուրույն է։ Սա վառ արտահայտված պարային բնույթի պիես է՝ գեղարվեստորեն ավարտուն թեմատիկ նկարագրով։ Հիշեցնենք, որ Շալախոն հայկական ժողովրդական ամենատարածված պարերից է, վաղուց ի վեր կենցաղավարում է Հայաստանում և այսօր էլ կայուն տեղ ունի երաժիշտ-կատարողների երկացանկում։ Այս փայլուն պարը ունի առնական, սրընթաց բնույթ։ Բարքեշլիի հրատարակության Զարգահի Շալախոն նույնանում է հայկական պարի հետ։

## Օրինակ 54.

Այս մերձավորության մեջ կարելի է տեսնել իրանական դաստգահներում[88] ժողովրդա-երաժշտական (մասնավորապես հայկական) ավարտուն ձևերի ներթափանցման միտում, ընդ որում օրգանական ներթափանցման, որը նախապատրաստված է շարքի զարգացման ընթացքով։ Կարևոր է, որ այս ռանգը դուրս չի գալիս ստեղծագործության կերպարային-հոգեբանական ոլորտից։ Այդ մասին է վկայում Շալախոյի եզրափակիչ դարձվածքը, ուր պարային ռիթմաինտոնացիոն տարրերը նույնքան սահուն կերպով անցնում են Զարգահ դաստգահի գլխավոր թեմատիկ դարձվածքին՝ տրամաբանորեն ավարտելով այն։

---

[88] Հարկ է նշել, որ այս երկու դաստգահների (Տիգրանյանի և Բարքեշլիի) և ադրբեջանական նույնանուն երկու դաստգահ-մուղամների համեմատական ուսումնասիրության ժամանակ տեսնում ենք, որ վերջին երկուսում, չնայած ուրիշ ընդհանուր մասերի առկայությանը (Մանսուրիա, Բեստե-Նիգյար, Հեսար, Մուխալիֆ և այլն) Շալախոներ չկան։ Անշուշտ, ռանգերի (ինչպես և թեսնիֆների) ընտրությունը կախված է կատարող-հեղինակի անհատական ճաշակից ու երևակայությունից, որտեղից էլ երբեմն սեփական նմուշները ստեղծելու մեծ աղատությունը։ Սակայն, տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է ուրիշ հարց. իրանական Զարգահի համակազմում Շալախոն հիմք է տալիս ենթադրելու, որ այն ներմուծվել է Իրանի տարբեր քաղաքներում հաջողությամբ ելույթ ունեցած և այնտեղ մեծ հեղինակություն վայելած հայ կատարողների կողմից։

Օրինակ 55.

Ինչ վերաբերում է Տիգրանյանի Զարգահի չափավորված համարներին (գյաֆերին), ապա շնորհիվ իրենց ինտոնացիոն ու մեղեդային-ռիթմական նկարագրի, դրանք բոլորն ընկալվում են որպես հայկական ժողովրդական արվեստի պարբերգային բնույթի ավարտուն ձևեր։ Կոմպոզիտորի սեփական բնորոշման համաձայն «գյաֆը, որն իր մուղամի հետ ունի ընդհանուր երաժշտական բովանդակություն, ունի, ընդամին որոշակի երաժշտական դեր՝ իր հավասարաչափ ու շարժուն «tempo»-ով ցրել և աշխուժացրել մուղամի ներշնչած ծանր ու լուրջ տրամադրությունը» (59.29)։

Բարքեշլիի ու Տիգրանյանի ձայնագրությունների համեմատական ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ նրանցում առկա են ընդհանրության կարևոր գծեր, որոնք իրավունք են տալիս խոսելու միասնական սկզբնաղբյուրի գոյության մասին։ Ընդ որում, ընդհանրության հատկանիշները տարածվում են ինչպես արտաքին՝ ստեղծագործությունների անվանումներին վերաբերող, այնպես էլ ներքին կողմերի վրա, ինչպիսիք են՝ առանձին մասերի կազմակերպման սկզբունքները, մեղեդային գծի ծավալման եղանակը, շարքի տարբեր կառուցվածքային մակարդակների վրա (նախադասության, պարբերության, առանձին պիեսների) թեմատիկ նյութի, դարձվածքային թեմատիկ կազմավորումների և նախատիպային ռիթմական բանաձևերի բնույթը։

Սակայն դաստգահների համեմատական վերլուծությունից բխում է, որ չի կարելի բավարարվել միայն կառուցվածքային և ինտոնացիոն առանձին ընդհանրությունների հաստատումով։

Փաստական նյութի ուսումնասիրությունից գալիս ենք այն եզրակացության, որ այստեղ հարկ է խոսել ծագումնաբանական ընդհանուր աղբյուրների հանգող այդ ստեղծագործությունների սկզբունքորեն ընդհանուր կերպարային-հոգեբանական, լադաինտոնացիոն հիմքի մասին։ Սակայն այդ ընդհանրությունը դեռևս չի նշանակում նույնականություն. ընդհանուր կոմպլեքսից առանձնանում են կենցաղավարման որոշակի միջավայրի, կատարողական արվեստի տեղական ավանդույթների, վերջապես, կատարողի անհատական երևակայության ու ճաշակի հետ կապված ինքնատիպության գծեր։

Այսպիսով առաջանում է և մի ուրիշ գործոն՝ ազգային հոգեբանության, ազգային երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունները արտացոլող յուրօրինակության գործոնը։ Կոմպոզիտոր Տիգ-

րանյանի և նրան համահեզինակ Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի շնորհիվ մենք համոզվում ենք այն բանում, որ մեր դարի սկզբին Հայաստանում գոյություն ուներ ուրիշ չափերի (Բարքեշլիի հրատարակած իրանական դաստգահների համեմատ)՝ ավելի պարփակ, հակիրճ, հայ ժողովրդական արվեստի պարերգային տարրերը ներառած մետրապես չափավորված մասերի (գյաֆերի) գերակշռությամբ, կառուցվածքային կոմպոզիցիա։

Օրինակ 56.

Արդեն ասել ենք, որ Տիգրանյանի ձայնագրությունները կատարվել են մեր դարի սկզբին։ Բնականաբար, անցած տասնամյակների ընթացքում Հայաստանում կենցաղավարող մուղամները կրել են փոփոխություններ։ Այսօրվա հայ երաժիշտների կողմից կատարվող գործիքային մուղամների հատկանշական գծերի մասին խոսել ենք նախորդ գլխում։ Այժմ համեմատենք այդ ստեղծագործությունները իրանական դաստգահների հետ։

Իբրև օրինակ համադրենք նույն Չարգահ իրանական դաստգահը և մեր օրերում Հայաստանում կենցաղավարող նույնանուն մուղամները։

Ժամանակակից հայկական Չարգահ[89] մուղամը ունի մեկմասանի կառուցվածք և միջանցիկ իմպրովիզացիոն զարգացում (տե՛ս օր. 7)։

Ինչպես և իրանական դաստգահներում, այստեղ առկա է յուրատիպ հուզական երանգավորում ունեցող, մեծացրած սեկունդաներով կրկնակի երկակի լադը։ Ընդամին տվյալ լադի հաստատուն հնչյունաշարի վրա հիմնված այդ ստեղծագործությունների իմպրովիզացիոն զարգացումը ընթանում է տարբեր ձևով։ Նրանցից յուրաքանչյուրում կատարվում է մակամաթի արվեստի արևելյան ավանդույթի հետ ղուգորդված ազգային երաժշտական մտածողության չափանիշների ընտրություն։ Ստորև բերում ենք երկու Չարգահների սկզբնական դրվագները (իրանականը՝ Բարքեշլիի հրատարակությամբ, հայկականը՝ ժամանակակից հայ դուդուկահար Ջ. Գասպարյանի կատարմամբ)։

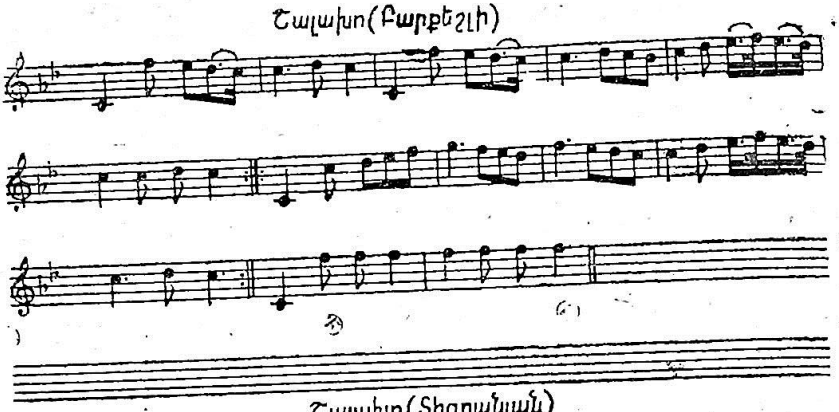
Օրինակ 57.

Ինչպես տեսնում ենք, բերվող հատվածների ինտոնացիոն-թեմատիկ նյութը աչքի է ընկնում մեծ ինքնուրույնությամբ, որը և ստեղծագործությանը հաղորդում է որոշակի ազգային երանգավորում։

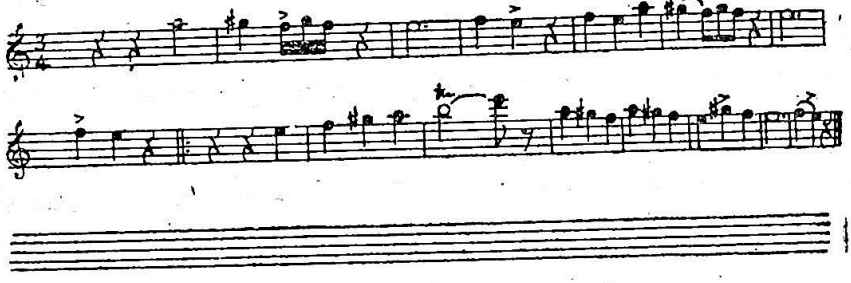
---

89 Չարգահ մուղամի վերլուծությունը և օրինակները տե՛ս 2-րդ գլխում։

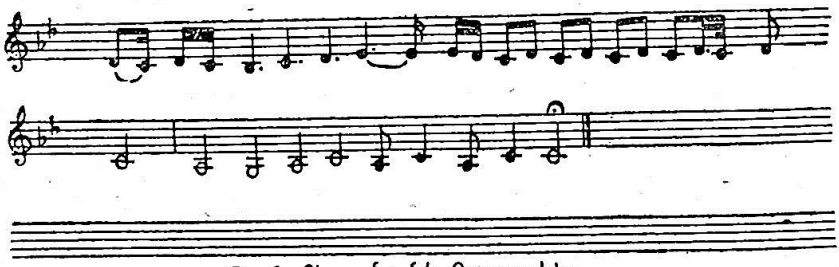
54. Շալախո (Բարքեշլի)



Շալախո (Տիգրանյան)

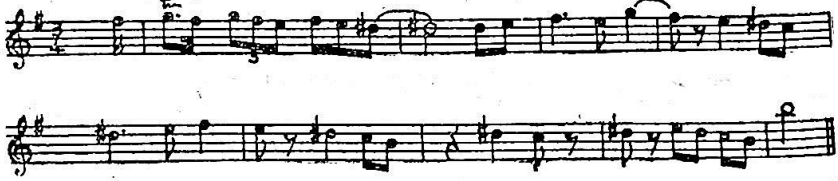


55.



Գյաֆ Տիգրանյանի Չարգյահից

56.



Նմանությունը երևում է ինտոնացիայի ծավալման մեթոդներում (որոշակի ռիթմամեղեդային դարձվածքների օգնությամբ), ապա՝ մեղեդային շարժման ընդհանուր ուղղվածության մեջ (առանձին կառուցվածքային և ֆունկցիոնալ տարրերի բացահայտման և ցուցադրման միջոցով)։ Որոշ ընդհանուր գծեր ի հայտ են գալիս նաև լադի կայուն աստիճանները, ավելի հաճախ՝ լադի տոնիկան հաստատող, հակիրճ կադանսային դարձվածքների համակցման հնարքներում։

Օրինակ 58.

Ընդհանուր առմամբ, Հայաստանում կենցաղավարող Ջարգահ մուղամը (ինչպես և իրանական դաստգահի առանձին մասերը՝ գուշենները) բնութագրվում է իբրև ինտոնացիոն զարգացման զուսպ, կենտրոնացված տեսակ, որի մեջ վճռորոշը կազմավորման նվազագույն միջոցների օգտագործման սկզբունքն է։

Դիմենք ուրիշ օրինակի։ Համեմատական քննության ենթարկենք Աբու-Աթա ավազեի Հիջազ գուշեն և Հայաստանում կենցաղավարող Հիջազ մուղամը։ Իրանական Հիջազը այս ավազեում երեք տարբերակներով (Բարբեդլիի հրատարակության մեջ № 10, 11, 17) ներկայացված կարճ պիես է։ Բայց նրանք՝ տարբերակները, հանդես են գալիս ոչ թե անընդմեջ, այլ մեկընդմիջվում են իրենց ռիթմաինտոնացիոն նկարագրով Հիջազին մոտ բաստանիգյարով ու Բաղդադիով։ Յուրաքանչյուր նոր գուշե Հիջազ բնութագրվում է զարգացման ավելի մեծ լարվածությամբ, համապատասխանաբար ընդլայնվում են և ձևի չափերը, իսկ հայկական Հիջազի ձևը չի փոփոխվում։ Դիտարկենք իրանական Հիջազի մեղեդային ծավալման մի քանի օրինաչափություններ (№ 10), և հայկական Հիջազը՝ ելնելով լադի հնչյունաշարի կայուն աստիճանների բացահայտման հնարքներից։ Երկու ստեղծագործությունների հիմքում էլ ընկած է էոլական լադի հնչյունաշարը, մի դեպքում՝ d-ից (իրանականը)[90], մյուս դեպքում՝ cis-ից (հայկականը)։

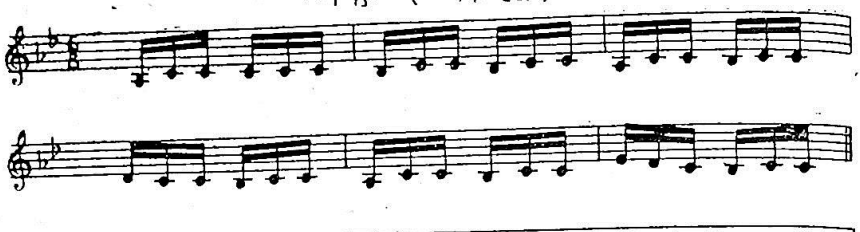
Օրինակ 59.

Լադային հենքը կազմավորվում է հիմնական և կվինտային տոների օգնությամբ, որոնք ելևէջվում են միանգամայն որոշակի, այսինքն լադի ֆունկցիոնալ շերտավորումը անդրադառնում է 1 և 5-րդ աստիճանների բացահայտման վրա։ Երկու դեպքում էլ ձևափոխվում են 2-րդ և

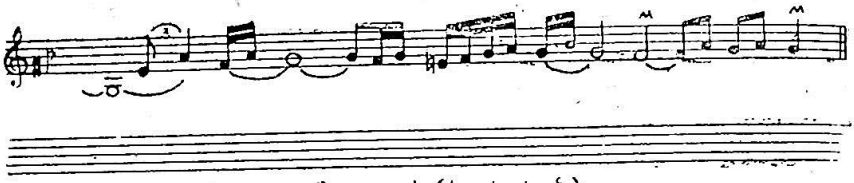
90 Փակագծերի ներսի բեմոլը ցույց է տալիս 2-րդ աստիճանի անկայուն լինելը։

Չարգյահ (Քարքեշլի)

57.

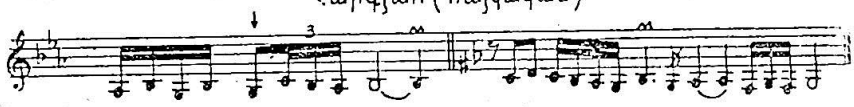


Ջ. Գասպարյան

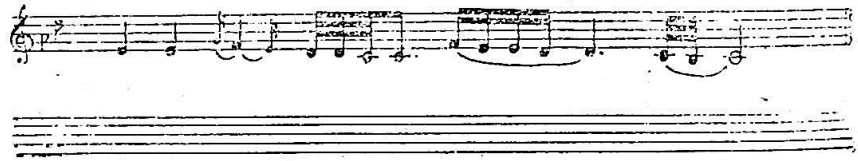


Չարգյահ (հայկական)

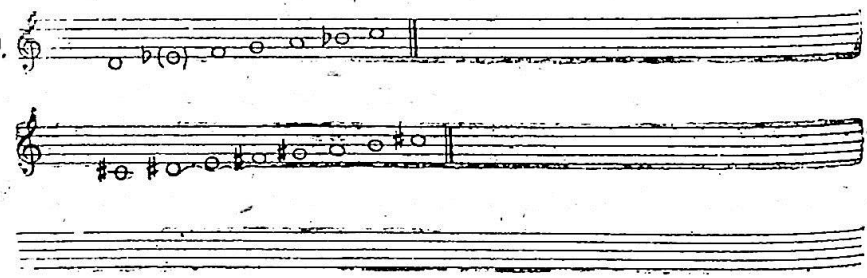
58.



Իրանական



59.



6-րդ աստիճանները, ինչը հաղորդում է փոլուգիական-դորիական լադի երանգ, ընդ որում ամեն մի աստիճանի տարբերակային յուրաքանչյուր տարատեսակ որոշակի լադաինտոնացիոն հատվածում ունի հավասար ինքնուրույնություն։ Երկու դեպքում էլ, մեղեդային ծավալման ընթացքում օժանդակ հենակետը (5-րդ աստիճանը) ամբողջ ձայնածավալի առանձին հատվածներում ձեռք է բերում գլխավորի նշանակություն։ Մեղեդային շարժումը վայրընթաց է՝ 5-րդ-ից դեպի 1-ը. հիմնական մեղեդային միջուկը կազմավորվում է կվինտայի լրացման ճանապարհով։

Օրինակ 60.

*Մեղեդային գծի հետագա զարգացումը հիմնականում տեղի է ունենում ինտոնացիոն փոքր միավորների (սեկունդա, տերցիա) սեկվենցիոն զարգացմամբ, որոնց անընդհատ հոսքը հանգեցնում է նոր բարձրության նվաճմանը (օժանդակ հենակետի հաստատումով) և մեղեդային հետադարձ շարժումով ու վերադարձով՝ դեպի հիմնական տոն, որի ընդգծումը բնորոշ կադանսների դարձվածքներով ավելի ցայտուն է մուղամում։ Իրանական գուշեն ունի ավելի զուսպ ծավալում։ Յուրաքանչյուր կազմակառուցվածքային սկզբունքի կիրառության ոլորտը խիստ որոշված է։ Ամենաբնութագրականը տիպական ռիթմաինտոնացիոն բանաձևերի իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքն է, որոնց բազմաձև տարբերակները ստեղծագործությանը հաղորդում են ներքին լարում։ Յուրաքանչյուր ստեղծագործության ինտոնացիոն բնույթից կախված է նաև նրա պատկերավորությունը։ Մի դեպքում, դա վառ արտահայտված պարերգային բնույթի մեղեդու ինտոնացիոն զարգացումն է, մյուս դեպքում՝ շարադրանքի զուսպ, ասերգային ոճը, ուր փոքր համարժեք միավորների տարբերակված սեկվենցիոն զարգացումը ստեղծում է լարված հոգեբանական վիճակ։ Համեմատվող գործերի բովանդակության այս տարբերությունը պահանջում է արտահայտման համապատասխան ձևեր։ Մուղամի ձևի ուրվագիծը կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ. A(a+b+c)+B(e+f), ուր B-ն գյաֆն է (թեսնիֆը)։ Իսկ իրանական գուշեում ասերգային ինտոնացիաների բազմակի կրկնությունները ստեղծում են ավելի խիստ ձևեր, որոնք կազմված են երեք հաջոր տարբերակներից՝ A+A₁+A₂։ Այսպիսով, կառուցվածքային օրինաչափությունները և մեղեդային-ինտոնացիոն նկարագիրը պայմանավորված են մեկը մյուսով։*

Հիջազ անունով գուշե կա նաև Աբու-Աթա դաստգահի վոկալ բաժնում (202.26)։ Հետաքրքիր է, որ այդ գուշեն և՛ կառուցվածքով, և՛ մե-

ղեդային նյութով ավելի մոտ է հայկական գործիքային Հիջազին։ Վոկալ գուշեում ինտոնացիոն նյութը կազմակերպվում է այլ (գործիքայինի համեմատ) եղանակով. սա գործիքային և վոկալ-գործիքայնի դրվագների հաջորդականության քառյակային-տարբերակային ձև է։ Եվ դա մերձեցնում է իրանական վոկալ գուշեն հայկական մուղամին։ Կարելի է ասել, որ այդ երկու սիեսների հիմքում ընկած է մեղեդային նույն մոդելը, իսկ նրա մեկնաբանությունները տարբեր են. իրանական գուշեում կերակշռում է ասերգային եղևէջումը, իսկ հայկականում՝ երգայնությունը։ Փոքր սեգմենտների հաճախակի կրկնությունը իրանական գուշեի բնորոշ գիծն է։

Օրինակ 61.

*Իրանական գործիքային գուշեի լարված բնույթը ծավալման ընթացքում խորանում է, սակայն ինտոնացիոն զարգացման ակտիվացումը դիտվում է ոչ թե առանձին մասերի ներսում, այլ միկրոշարքի մակարդակով։ Եթե առաջին մասում մեղեդին չի հասնում մինչև վերևի տոնիկա (d₂), ապա երկրորդում այն հանդես է գալիս իբրև բարձրակետի հիմնական տոն, որին հետևում է վայրընթաց սեկվենցիոն անկում դեպի ներքին տոնիկա։*

Օրինակ 62 .

*Գուշեի երկրորդ մասի ավարտը օժանդակ հենակետի վրա, բնականորեն պահանջում է հետագա զարգացում՝ ավազեի հիմնական տոնի վերջնական հաստատումով, ինչ և տեղի է ունենում իրանական հիջազի երրորդ տարբերակում։*

*Սա ամբողջ միկրոշրջանի զարգացման ամենից ավելի լարված, դրամատիկ փուլն է, ուր համեմատաբար երկար ելևէջվում է վերևի հենակետը (d₂)։ Տվյալ դեպքում դիտվում է բարձրության աստիճանական նվաճում ամբողջ շարքի ընթացքում, որի յուրաքանչյուր հաջորդ քայլը նրա զարգացման մեջ նոր փուլ է. այս սկզբունքն ընկած է ոչ միայն առանձին մասերի, այլև ամբողջ դաստգահի (ավազեի) հիմքում։*

*Այսպիսով, որոշակի ընդհանրության առկայությամբ հանդերձ (այդ մասին խոսվել է մուղամների վերլուծության ժամանակ, տե՛ս օր. 60)*[91],

91 *Նշենք, որ այդօրինակ նմանություն հայտնաբերվում է խալեղիի և վաղրիի (188.74), ինչպես նաև Աբուլհասան Սաբայի (196) հրատարակությունների համանման ավազների հետ համեմատելիս.*

նշված ստեղծագործությունները մարմնավորել են տարբեր կերպարներ, քանի որ կենցաղավարել են տարբեր միջավայրերում, գտնվել՝ ինքնատիպ երաժշտակատարողական ավանդույթների ազդեցության տակ։

Անցնենք Ջամե-Դարան գուշեի քննությանը Սպահան ավազեից (Բարքհշլիի հրատարակություն)։ Ջամե-Դարանը, ինչպես և շատ պիեսներ, ոճասպես հղկված յուրատիպ մոդել է։ Հիմնական ուրվագծերը, բովանդակությունը, լադակազմական սկզբունքները, մեղեդային ծավալման հնարքները գրեթե անփոփոխ նկարագրությամբ հանդիպում են իրանական դասական երաժշտության տարբեր հրատարակություններում։ Իր երգային բնույթով, ռիթմաինտոնացիոն շարադրանքի պարզությամբ Ջամե-Դարանը հիշեցնում է Հայաստանում կենցաղավարող Շուշլար մուղամը։ Բայց իրանական պիեսի համեմատ հայկական մուղամը ավելի թախծոտ է։ Դա համապատասխանում է հայկական մոնոդիկ երաժշտության բնորոշ գծերին, որտեղ ավելի լայն տարածում են ստացել տխուր տրամադրություն արտահայտող գործերը։ Ջամե-Դարանի հիմքում ընկած է մեկ՝ բավական պարզ կառուցվածքի մեղեդային ձևույթ։

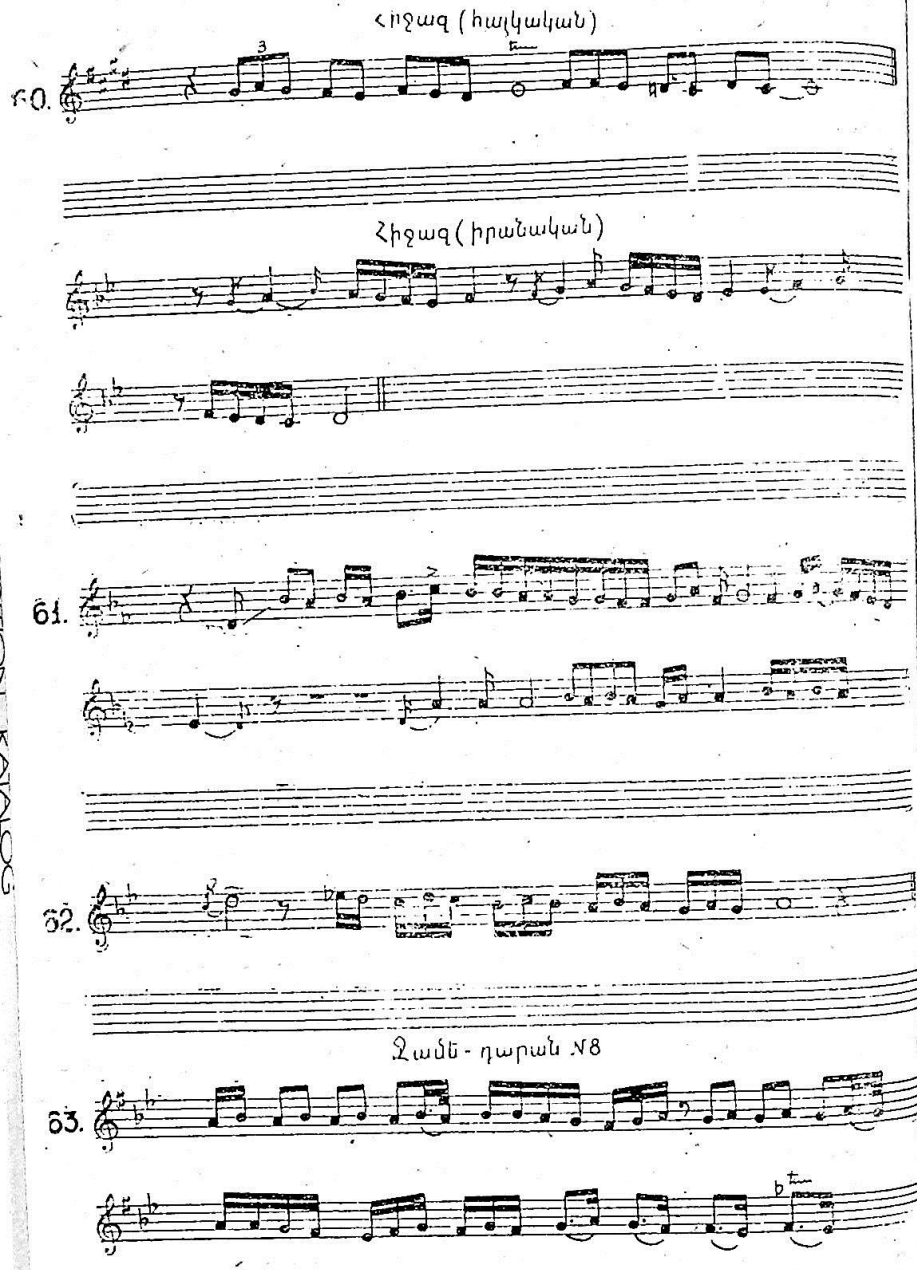
### Օրինակ 63.

*Այստեղ օգտագործված ռիթմաինտոնացիոն տարատեսակման սկզբունքը չի նպաստում կերպարային զարգացման դինամիկային։ Այս պիեսի մեղեդային գիծը ծավալվում է կրկնապատկված երկակի լադում։ Ինչպես և Շուշլթարում, ձևակազմական գլխավոր սկզբունքը մետրական հիմք ունեցող երգային ոճի շարադրանք է։ Տիպային ռիթմաինտոնացիաների զարգացումը տեղի է ունենում ազատ տարբերակվող կրկնություններով։ Տարբերակային կրկնությունը մի կողմից պարբերականացնում է ձևի բաժինները նախադասությունների մակարդակում, մյուս կողմից խախտում է խիստ պարբերականությունը նոր մետրական ֆունկցիաներ ունեցող սեկվենցիոն պատկերների ընդլայնման ու փոփոխման միջոցով։ Մեղեդային նյութի նման տիպի «պարբերականության ոչ պարբերականացման» հետևանքով ձեռք է բերվում լայնաշունչ հրգայնություն։ Այստեղ, ինչպես և հայկական Շուշլթարում, ձայնածավալը մեկ օկտավայի չի հասնում։*

*Համեմատենք երկու ստեղծագործությունների սկզբնական մասերը։*

### Օրինակ 64.

*Խոսելով բարդ պարբերական կառուցվածք ունեցող գեղջկական քնա-*


Հոջազ (հալկական)
60.
Հիջազ (իրանական)
61.
62.
Չամե - դարան N8
63.

րական երգերի մասին, որպես ինքնատիպ պարբերական կառուցվածքի օրինակ Ք. Քուշնարյանը նշում է «Չինար ես» երգը, ուր շրջանցվում է ձևի զարգացման «սիմետրիկությունը» և ապահովվում է թեմատիկ կապը նախադասությունների միջև, ձևի հոսունությունը (101.183)։ Ձևավակազմության այս տեսակը հատուկ է նաև ծագումնաբանորեն ժողովրդական երաժշտության որոշ տեսակների հետ կապված հայկական աշուղական արվեստին։

Ինչպես նշվեց, յուրաքանչյուր դաստգահի ներքին օրինաչափությունները առաջին հերթին կախված են լադի ընտրությունից, որը իր հերթին որոշում է ստեղծագործության հուզակերպարային բովանդակությունը։ Այս իմաստով իրանական դասական երաժշտության համակարգում կարելի է առանձնացնել դաստգահների երկու խոշոր խումբ՝ տարբեր կերպարային-հոգեբանական ուղղվածության լադեր. առաջին խմբին են պատկանում առնական, կենսահաստատ բնույթի դաստգահները, ինչպիսիք են Շուրը, Մահուրը, Ռաստ-Փանջգահը, Նավան, երկրորդին՝ թախծոտ, քնարական, դրամատիկական տրամադրության դաստգահները՝ Չարգահը, Հումայունը, Սեգահը։ Որոշիչ գործոնը լադն է, որպես որոշակի իմաստաբանական հատկությունների, երաժշտաարտահայտչական հնարավորությունների կրող։ Դիտարկենք Մահուր դաստգահը և համեմատենք այն Հայաստանում կենցաղավարող Ռաստ մուղամի հետ։

Մահուր դաստգահը ամբողջ իրանական ռադիֆի ամենախոշոր շարքերից է։ Այն պարունակում է 58 գործիքային գուշե։ Դաստգահի հիմքում ընկած է կվինտային հիմքով մաժոր լադը (ինչպես և հայկական Ռաստ մուղամում)։ Մեղեդային նյութը միատիպ է։ Սա այն դեպքն է, երբ առանձին աստիճանների ելևէջման ճանապարհով լադի բացահայտումը ստանում է վճռորոշ նշանակություն։ Մեղեդային գծի միկրոինտոնացիոն զարդանախշային ծավալումը դիտվում է ամբողջ շարքի ընթացքում։ Ինչպես Ռաստում, Մահուրում ևս գերիշխում է երաժշտական մտքի զարգացման ասերգային-իմպրովիզացիոն սկզբունքը։ Բերենք հատվածներ այդ երկու ստեղծագործություններից։

### Օրինակ 65.

Մաժոր լադի աստիճանական բացահայտման ընթացքն արդեն պարունակում է որոշակի հուզական- կերպարային խթաններ՝ լավատեսական, տոնական տրամադրություն։

Շուղթար (հայկական)

64.

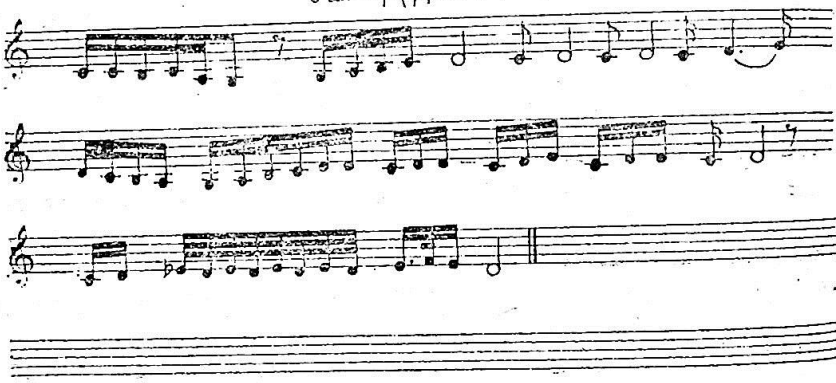


Ջամե-դարան

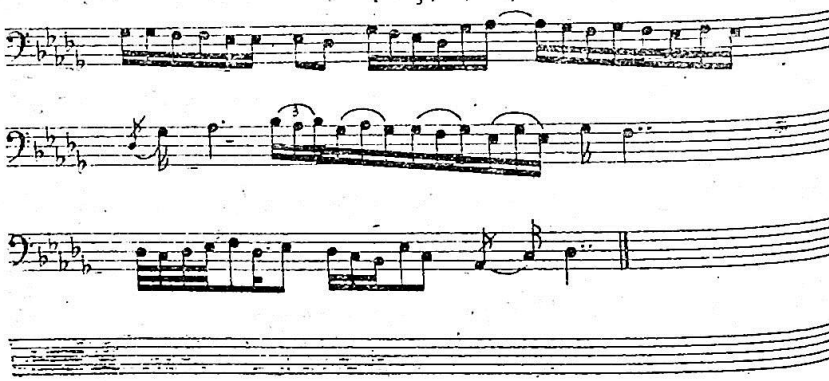


Մահուր (իրանական)

65.



Ռաստ (հայկական)



Տիպային ռիթմաինտոնացիոն պատկերների բազմաքանակությունը, առանձին ստիճանների հաճախակի կրկնությունները դաստգահի երաժշտական լեզվի բնորոշ գծերն են։ Ստորև բերում ենք այդ պատկերներից մի քանիսը։

Օրինակ 66.

Մահուր դաստգահի ամեն մի հերթական գուշե տարբերվում է մյուսից օգտագործված տոների քանակով և իմպրովիզացիայի ընթացքում նրանց հաջորդականությամբ։ Այսպիսով, գուշե-պիեսները ընկալվում են որպես առանձին, բայց, ըստ էության, իրենց հիմքերով նույնական իմպրովիզացիոն մոդելներ։ Այս մոդելները իրանական Շուր դաստգահի մի քանի տիպական մոդելների հետ համեմատելիս ի հայտ է գալիս որոշակի նմանություն։

Օրինակ 67.

Այդ հանգամանքը խոսում է հուզական-կերպարային որոշակիություն ունեցող այս լադի կանոնականացվածության մասին։ Ասվածը մի անգամ ևս հաստատվում է տիպական բանաձևերը մի կողմից իրանական հետազոտողների տարբեր ձայնագրություններից[92], իսկ մյուս կողմից Հայաստանում կենցաղավարող Ռաստ մուղամի տարբերակների հետ համեմատելիս։

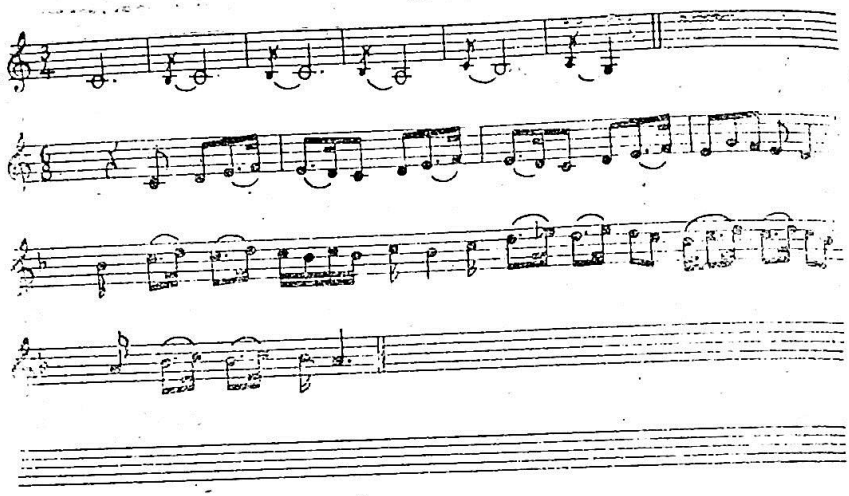
Օրինակ 68.

Այն կարծիքը, թե մուղամների յուրաքանչյուր կատարող՝ իմպրովիզատոր է (այդ բառի լայն իմաստով), հերքվում է բերված օրինակներով։ Այս դաստգահների վերաբերյալ կիրառված իմպրովիզացիա տերմինը պետք է հասկանալ ավելի նեղ իմաստով, որպես ստեղծագործական հնարք, երաժշտական նյութի կազմակերպման եղանակ։ Այս լույսի տակ դաստգահի շարքի սահմանումը իբրև «գուշեների հավաքածու» (է. Զոնիս) մեզ լիովին ընդունելի է թվում։

Մահուր դաստգահը եզրափակվում է Շահր-աշուբ ռանգով, որը նման դեր է կատարում նաև ուրիշ իրանական դաստգահներում, մասնավորապես, Շուրում, Հումայունում, Ռաստ-Փանջգահում։ Արդեն բազմիցս նշվել է, որ ռանգը պարային համար է, դաստգահի ընդհանուր համակարգում մտցնում է որոշակի հակադրություն, հանդես է գալիս

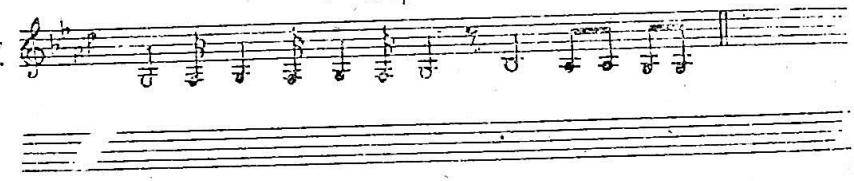
92 ա) և բ) օրինակները վերցված են է. Զոնիսի նշված գրքից (188.69, 83)։

56.

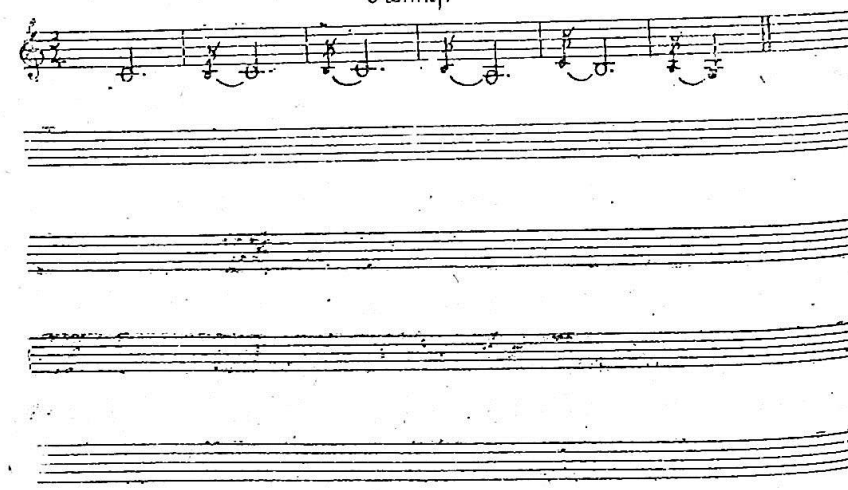


Շուր

57.

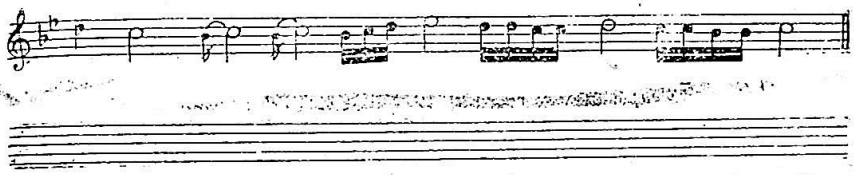


Մահուր

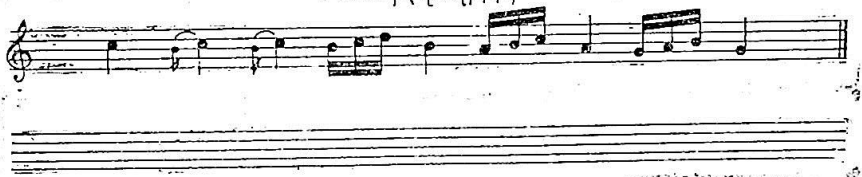


Շահր(Խալեղի)

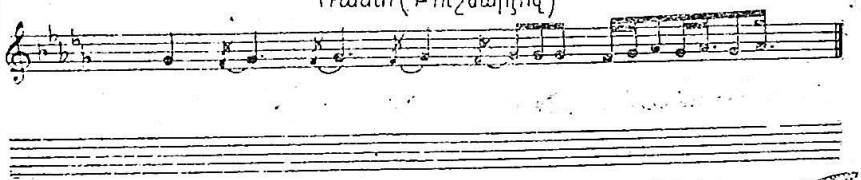
68.



Մահուր(վագիրի)

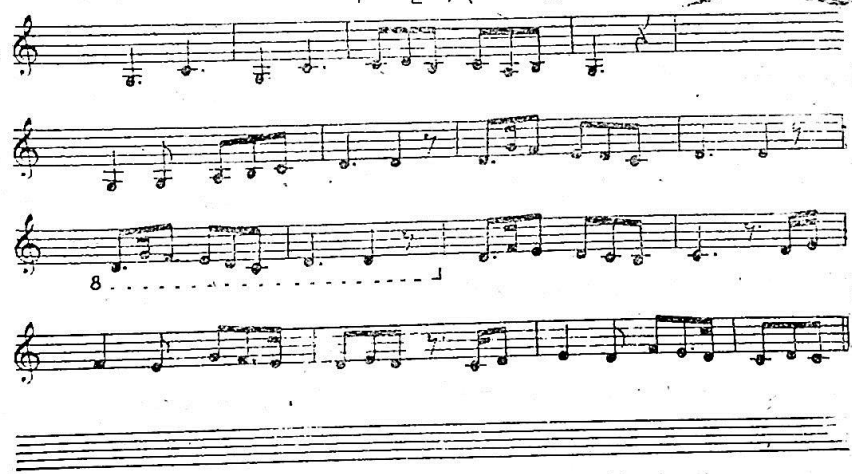


Ռաստ (Բուշնարյով)



Շահր - աշուբ (Մահուր)

69.



զարդանախշերով, պաճուճապատ կրկնություններով հագեցած գործիքային բարդ պիես-գուշևներից հետո։ Դրա հետ մեկտեղ, ռանգը անքակտելիորեն կապված է զարգացման նախորդ ընթացքի հետ, և այդ պատճառով հատկանշական է, որ հանդես գալով հուզական-կերպարային տարբեր ուղղվածություն ունեցող դաստգահներում (օրինակ, Մահուր և Հումայուն), համանուն ռանգը ստանում է տարանշանակ մեկնաբանություն։ Այսպես, լավատեսական Մահուրում Շահր-աշուբը եղրափակում է շարքը նույնատիպ գույներով, ընդհանուր ուրախ տրամադրությամբ։

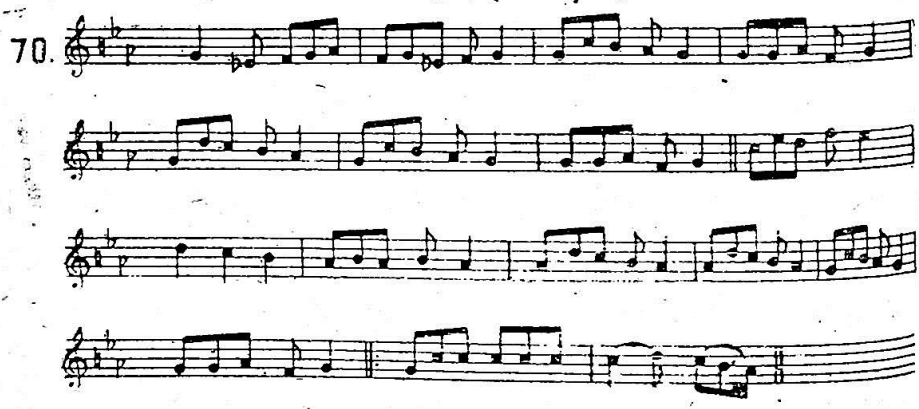
Օրինակ 69.

*Պարբերականությունը, տարբեր հենակետային ոլորաններում գտնվող կադանսների առկայությունը, միատեսակ ռիթմախնտոնացիաների հաճախակի կրկնությունները, սեկվենցիոն քայլերի առատությունը ոչ միայն այս, այլ նաև մյուս ռանգերի բնորոշ հատկանիշներն են։*

*Հուզական-կերպարային այլ կոնտեքստում, ռիթմախնտոնացիաների որոշակի ընդհանրությամբ հանդերձ, նույն այդ Շահր-աշուբը ստանում է ուրիշ գունավորում։ Այսպես, Հումայունում Շահր-աշուբը ավելի շատ հիշեցնում է Զարգահ դաստգահի Շալախո ռանգը, շնորհիվ լադային երանգավորման առանձնահատկությունների (երկու ռանգերում էլ օգտագործված է երկակի լադը)։*

Օրինակ 70.

Շահր - աշուբ (հումայուն)



Իրենց ոճական առանձնահատկություններով հիշատակված ռանդերը հարում են քաղաքային գործիքային-պարային Ուզունդարա և Շալախո մեղեդիներին, որոնք Անդրկովկասում մեծ ժողովրդականություն են վայելում։ Հարկ չկա վերլուծելու բոլոր իրանական դաստգահները, քանի որ ընդհանուր առմամբ նրանց կառուցվածքը, ձևակազմական սկզբունքները, առանձին մասերի մեկնաբանումը սկզբունքորեն նույնն են, ինչ և դիտարկված նմուշներում։

Բոլոր դաստգահներում առկա են կանոնականացված և իմպրովիզացիոն տարրեր. տարբերությունը երաժշտաարտահայտչական բաղադրիչների կազմակերպման, առանձին բաղակացուցիչ մասերի հարաբերակցության մեջ է։ Իրանական ավանդական ռադիֆի ածանցյալ համակարգերի (մոթեալքատ) ուսումնասիրությունը ցույց տվեց առանձին ավազների (փոքր դաստգահներ) անկերպա պատկանելությունը համապատասխան դաստգահներին։ Միավորող գործոնի դերում հանդես է գալիս լադը հատկանշական ինտերվալային հարաբերություններով, գեղարվեստաարտահայտչական հնարավորություններով։ Հիմնականում, ձևակազմական ոլորտում գործող կանոնականացված տարրերը ածանցյալ համակարգերում ունեն միարժեք դեր։

Հայաստանի մուղամներն իրանական դաստգահների հետ համեմատելիս ի հայտ եկան ընդհանրությունը և տարբերությունը բացահայտող գործոններ։ Ընդհանուր գծերը դիտվում են լադային հիմքում, իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքի կիրառության մեջ, սահմանափակ քանակությամբ կառուցվածքային տարրերի օգտագործման միջոցով երաժշտական ձևը կազմակերպելու եղանակներում, առանձին ռիթմա-ինտոնացիոն ձևույթների շարակցման հնարքներում։

Տարբերությունները ի հայտ են գալիս ամենից առաջ ձևի մեկնաբանության մեջ՝ դաստգահներում ցիկլայնություն, իսկ հայկական մուղամներում՝ մեկմասանիություն։ Դաստգահներում ինչպես ամբողջի, այնպես էլ առանձին մասերի ու բաժինների ծավալունությունը կառուցվածքային, ձևակազմական-իմաստային շատ սկզբունքներ սահմանող էական գործոն է։ Հայ իրականության մեջ տարածված մուղամներում այդ սկզբունքները գործում են սահմանափակ շրջանակներում, առանձին հատվածները չեն վերաճում ինքնուրույն մասերի՝ շարքի մակարդակով։ Մեծ մասամբ հայկական մուղամներն ունեն մեկմասանի կառուցվածք և միջանցիկ իմպրովիզացիոն զարգացում։ Տարբերություն-

ներն առկա են նաև թեմատիկ-մեղեդային նյութում և ավելի շատ՝ նրա մեկնաբանության մեջ։

Եթե իրանական դաստգահներում գերակշռում են ելևէջման ասերգային սկզբունքները, առանձին հնչյունների կրկնությունները, ապա Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներին ավելի հատուկ է երգայնությունը։ Հնարավոր է, որ Հայաստանի մուղամների այդ հատկությունը շարքի սեղմման, վոկալ-գործիքայինից՝ գործիքայինի փոխարկվելու արդյունք է։ Պետք է կարծել, որ վոկալ բաժիններից գործիքայինները անցած վոկալ մտածողությունը մի հատուկ երգայնություն է հաղորդել Հայաստանի մուղամներին։

Իրանական դաստգահների և ժամանակակից հայկական մուղամների համեմատության ժամանակ Ն. Տիգրանյանի «Պարսկական մուղամները» խաղում են կապող օղակի դեր և օգնում են առաջադրելու մի շարք սկզբունքային դրույթներ։ Տիգրանյանական մուղամների ու դաստգահների թեմատիկ-մեղեդային նյութն իր արմատներով խորանում է իրանական դասական երաժշտության մեջ։ Մենք տեսնում ենք, որ Բարքեշլիի ձայնագրած Չարգահ դաստգահը համարյա նույնական է Տիգրանյանի Չարգահին։ Ստեղծագործությունների միասնական հիմքը վկայում է այս դաստգահի մեծ կայունության, կանոնականացվածության մասին։ Ընդամին, ուրիշ միջավայրում կենցաղավարելը իր կնիքն է դրել, որը դրսևորվել է կառուցվածքի պարփակության, երաժշտական մտքի շարադրանքի հակիրճության վրա։ Հենց վերջին հատկանիշն է, որ հայկական մուղամները տարբերում է մյուս արևելյան մշակույթների ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի համանման ժանրերից։

Եթե իրանական դաստգահներում պարտադիր է մետրապես չափավորված համարների (ռանգերի, թեսնիֆների) առկայությունը, որոնց միջոցով ներառվում են ժողովրդական երաժշտության պարերգային տարրերը, ապա հայկական մուղամներում դրանք կարող են չլինել։ Բուն մուղամների մեղեդային նյութը արդեն հագեցած է ժողովրդական երաժշտության ռիթմաինտոնացիաներով։ Մուղամները հայկական միջավայրում երկարատև կենցաղավարման ընթացքում կրել են հայկական ժողովրդական երաժշտության ռիթմաինտոնացիոն համակարգի գործուն ազդեցությունը, որը նպաստել է հայկական երաժշտությանը բնորոշ առանձնահատկությունների բացահայտմանը։

Այսպիսով, իրանական դաստգահների հետ ունենալով որոշակի ընդհանրություն, Հայաստանի մուղամներն աչքի են ընկնում մի շարք ինքնատիպ հատկանիշներով, որոնք բխում են հայկական մոնոդիկ երաժշտության բնույթից, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության և բանահյուսության տարբեր ժանրերում վառ արտահայտություն ստացած նրա ազգային յուրօրինակությունից։

## ՎԵՐՋԱՐԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

*Մուղամաթի արվեստի քննությունը հայ-իրանական երաժշտական կապերի տեսանկյունով, հնարավորություն տվեց մի շարք հետևություններ անել իրենց ակունքներով դեպի վաղեմի անցյալը գնացող այդ կապերի բնույթի ու դրսևորումների մասին։*

*Ինչպես տեսանք վերևում, ուսումնասիրության այս փուլում հնարավոր չէ լիովին վերականգնել Իրանի ու Հայաստանի երաժշտական մշակույթների պատմական զարգացման ընթացքը նրանց փոխադրեցության և միահյուսվածության մեջ։ Այդ ճանապարհի որոշ հատվածներ մեր տրամադրության տակ եղած փաստացի նյութի սակավության պատճառով առայժմ մնում են իբրև չգրված էջեր։*

*Հայ-իրանական երաժշտական կապերի ամենավաղ շրջանների վերաբերյալ արժանահավատ քիչ թե շատ տեղեկություններ տալիս են նյութական մշակույթի հուշարձանները, մասնավորապես, կերպարվեստի և գեղարվեստական արհեստների նմուշները, որոնք հայտնաբերվել են Հայաստանի տարածքում կատարված հնագիտական պեղումների ժամանակ։ Այդ հուշարձանները վկայում են Հայաստանում երաժշտական մշակույթի հնագույն ավանդույթների, հարուստ գործիքարանի գոյությունը և դեռ վաղեմի ժամանակներում Հայաստանի և Իրանի երաժշտական մշակույթների միջև եղած շատ ընդհանուր գծերի առկայությունը։*

*Երաժշտական գործիքարանի բազմաթիվ զուգահեռները, հասարակական-սոցիալական նման միջավայրում միևնույն նվագարանների կենցաղավարումը երևան են հանում պատմական որոշակի ժամանակաշրջաններում այդ երկրների կյանքի մի շարք ընդհանրությունները։ Ինչպես կարելի է եզրակացնել դիտարկված նյութից, երաժշտական մշակույթը և հին ժամանակներում, և միջին դարերում մեծ դեր է խաղացել հարևան երկրների, այդ թվում և Իրանի ու Հայաստանի մշակութային կապերի ամրապնդման գործում։*

Պատմությանը հայտնի չեն առանձին մշակույթների մեկուսի զարգացման դեպքեր. բոլոր մշակույթները միշտ զարգացել են վերազգային կապերի ոլորտում: Հայաստանի մշակույթը ապրելով ու զարգանալով հին հունական և հին իրանական քաղաքակրթությունների հարևանությամբ, ավելի ուշ հաղորդակցվեց նաև՝ արաբականին ու թուրքականին: Իրենց ամբողջ ինքնատիպությամբ հանդերձ, այդ մշակույթներն ունեն նաև շփման եզրեր, որոնք բացահայտվում են մարդկային գործունեության հոգևոր և նյութական տարբեր բնագավառներում: Առանձնապես ցայտուն էին արտահայտվում կապերը Իրանի հետ, որը կարևոր դեր էր խաղում Մերձավոր ու Միջին Արևելքի պատմության մեջ: Ոչ միայն հայերը, այլև շատ ուրիշ ժողովուրդներ դեռևս հնում կապված էին Իրանի ժողովուրդների պատմական ճակատագրին: Հայաստանի ու Իրանի երկարատև հարևանությունը, իսկ ժամանակ առ ժամանակ էլ Հայաստանի՝ Իրանական պետության կազմի մեջ մտնելը, հանգեցրեց մի շարք ընդհանուր երևույթների առաջացմանը, այդ երկու երկրների մշակույթների փոխհարստացմանը: Երաժշտական մշակույթում դա առանձնապես վառ էր արտահայտված մոնոդիկ երաժշտության պրոֆեսիոնալ ժանրերի մեջ, մասնավորապես՝ մուղամաթի արվեստում:

Կարծում ենք, անվիճելի է, որ մուղամաթի արվեստի ակունքները սկիզբ են առնում Իրանի վաղմիջնադարյան մշակույթի խորքերից: Սակայն ծնվելով մեկ սկզբնաղբյուրից, մուղամներն այնուհետև ընդունվեցին միջինարևելյան տարածքի շատ ժողովուրդների կողմից: Կենցաղավարման յուրաքանչյուր որոշակի միջավայր իր կնիքն է թողել պրոֆեսիոնալ մոնոդիայի այս տեսակի վրա, որն իր հիմքով ընդհանուր է մի ամբողջ շարք ժողովուրդների արվեստի համար:

Ինչպես ցույց տվեց փաստական նյութի ուսումնասիրությունը, մուղամաթի արվեստը հայ իրականության մեջ նույնպես ստացել է ուրույն մեկնաբանություն: Դառնվելով հայկական ավանդական մոնոդիկ երաժշտության զանազան ճյուղերի, մասնավորապես՝ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ժանրերի ենթակարգում, Հայաստանի մուղամները ձեռք են բերել որոշ ինքնահատուկ գծեր: Այդ մասին են վկայում աշխատանքում բերվող արդյունքները, որոնք ստացվել են մուղամների և հայ ազգային մշակույթի այնպիսի ավանդական ժանրերի համեմատական վերլուծությունից, ինչպիսիք են շարականներն ու տաղերը: Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների և իրանական երաժշտության զուգահեռ ժան-

րերի համագործությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ մուղամները՝ հաստատվելով Հայաստանում, ըստ երևույթին ուշ միջնադարում, աստիճանաբար սկսել են զարգացնել տեղական երաժշտական ավանդույթները՝ հարստանալով հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեղեդային-ինտոնացիոն համակարգով, ենթարկվելով այդ երաժշտության արտահայտչական և կառուցվածքային օրինաչափություններին։ Այս հանգամանքը բերել է հայկական հողի վրա ժանրի՝ «աղճատմանը», հիմնական առանցքից հեռանալուն և տեղական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մյուս ժանրերին մերձենալուն։

Հայաստանի մուղամների և իրանական դաստգահների համագործության միջոցով հաստատվեց այդ ստեղծագործությունների ընդհանուր արմատներ ունենալու վարկածը։ Ավելին, մուղամների և հայկական մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ժանրերի (տաղեր, շարականներ, մեղեդիներ) համեմատական վերլուծությունը համոզում է, որ իրենց հնչարական նշանակությամբ այդքան տարբեր ժանրերն ունեն ընդհանուր խոր արմատներ։ Դրա հետ մեկտեղ ի հայտ են գալիս զանազան էթնիկ խմբերում միևնույն երևույթի գեղարվեստագեղագիտական ընկալման տարբերություններ։ Այստեղ հսկայական դեր է խաղում մուղամների իմպրովիզացիոն էությունը, որը նրանց թույլ է տալիս իրեն ժանր գտնվել անընդհատ զարգացման մեջ։ Մենք ընդգծում ենք այս միտքը, քանի որ առ այսօր այդ հարցի մասին միասնական կարծիք գոյություն չունի։ Օրինակ՝ ինչպես Անդրկովկասի, այնպես էլ Միջին Ասիայի որոշ երաժշտագետներ հակված են Հայաստանում կենցաղավարվող մուղամները դիտել իբրև ադրբեջանական մուղամների, կամ էլ իրանական դաստգահների մեխանիկական փոխառություններ։ Երաժշտական նյութի ուսումնասիրումը, ինչպես կենդանի հնչողությամբ, այնպես էլ նոտային ձայնագրություններում, հակառակն է ապացուցում։ Այն ցույց է տալիս, որ մուղամները Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ մտնելով, ստացան ինքնատիպ մեկնաբանություն, դարձան մակամաթի բազմաբարդ արվեստի մի առանձին ճյուղ։

Մյուս հետևությունը կապված է Միջին Արևելքի տարբեր երկրներում մուղամաթի արվեստի զարգացման մեջ հայ երաժիշտների դերի ու նշանակության հետ։ Փաստերը անվիճելիորեն վկայում են ոչ միայն Հայաստանում, այլև տարածքի մյուս երկրներում այդ երաժշտական ժանրի տարածման գործում հայ երաժիշտների խոշոր ներդրման մասին։

Պատմական զարգացման ընթացքում հայ երաժիշտները ստիպված էին գործել «ոչ թե իրենց ընտրած պայմաններում, այլ ընտրությունից անկախ, նրանց անմիջականորեն շրջապատող ու ժառանգած հանգամանքներում» (107.129—130)։ Հայ երաժիշտների գործունեությունը ոչ միայն նպաստում էր մուղամաթի արվեստի զարգացմանը, այլ օժանդակում Իրանի, Թուրքիայի և Անդրկովկասի երկրների միջև մշակութային փոխադարձ կապերի ուժեղացմանը։ Հայ մուղամաթահարների արվեստում Արևելքը ներկայանում է աղգայինի և վերազգայինի կենսական զուգորդման մեջ։

Այդ զուգորդությունը բխում է երևույթի, որպես արևելյան արվեստի տեսակի, բուն հիմքից և պայմանավորված է Միջին, իսկ մասամբ և Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների պատմական զարգացման ամբողջ ընթացքով։ Հենց այս պատճառով հայ երաժիշտների ստեղծագործության գնահատանքը, այդ արվեստում նրանց տեղը որոշելու հարցը դուրս է գալիս հայկական մշակույթի շրջանակներից և ամբողջ միջին-արևելյան տարածքի համար ստանում է համամշակութային նշանակություն։

Ընդունված է համարել, որ մակամաթը բացառապես «մուսուլմանական» արվեստ է։ Սակայն այս կարծիքը հերքվում է հենց փաստերի նյութով։ Մուղամների, տաղերի, շարականների, ինչպես և բանահյուսության որոշ երաժշտական նմուշների վերլուծությունը ապացուցում է, որ երաժշտությունը ստարում էին ժողովուրդները (և նրա ներկայացուցիչները՝ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժիշտները) առանց պարտադրվող հոգևոր չափանիշների հետ հաշվի նստելու։ Երաժշտության ակունքները սկիզբ են առնում նախախլամական ու նախաքրիստոնեական ժամանակներում։ Պատմական զարգացման որոշակի փուլերում երաժշտական արվեստը արտացոլում էր այն տիպականը, որը մերձեցնում էր միանման պայմաններում ապրող, անընդհատ ու սերտ հաղորդակցության մեջ գտնվող ժողովուրդներին։ Հասկանալի է, գերիշխող դաղափարախոսությունն իր կնիքն էր թողնում երաժշտական կենցաղի տարբեր կողմերի, որոշ երաժշտական ժանրերի կազմավորման վրա, բայց լիովին վերացնել այն ընդհանուրը, որը մերձեցնում է տարբեր ազգերի երաժշտությունը, այն չէր կարող։ Վերը տեսանք, որ ոչ միայն միջնադարյան Հայաստանի աշխարհիկ (տաղեր, շարականներ), այլ հրբեմն նույնիսկ զուտ հոգևոր հրաժշտության մոնոդիկ ժանրերում (սաղ-

մոներ) կարելի է ընդհանրության տարրեր հայտնաբերել իսլամական երկրների համար տիպական մուղամաթի արվեստի հետ։ Այստեղ հարկ է հաշվի առնել, որ միջին դարերում երաժշտության ազգային ինքնատիպության գաղափարը այնպիսի դեր չէր խաղում, ինչպես մեր օրերում։ Ուշագրավ փաստ է բերում Կվիտական։ «Պարսիկ Քութբեդդինը (մեռ. 1310 թ.), որը մեկնաբանել ու ծանոթագրել է Աբդուլ Մամմունի տրակտատը, չէր նշում, որ պարսկական և թուրքական երաժշտության մեջ որևէ տարբերություն կար (93.338)։ Գուցեև դա պայմանավորված էր նրանով, որ որոշակի փուլում պարսկական երաժշտությունը ինչ-որ իմաստով արևելյան երաժշտության տեսական չափանիշների օրենսդիրն էր, ուժեղ ազդեցություն ուներ, մասնավորապես, թուրքական երաժշտության վրա (182.680)։ Վերջինիս օգտին են խոսում նաև Հարութինի աշխատության մեջ հիշատակվող անհայտ վարպետի խոսքերը. «Իրականում, այդ իրանից անցավ (մեզ) Կ. Պոլիս, դիտությունն այս (երաժշտությունը)» (157.34)։

Այս կամ այն ժողովրդական մեղեդու որոշակի ազգային մշակույթի պատկանելիության հարցը շատ բարդ է։ Այն կապված է լեզվական ինտոնացիաների ծագման և հարևան երկրների երաժշտական մշակույթների փոխազդեցությունների խնդրի հետ։ Հաճախ միևնույն մեղեդին ներկայացված է լինում արևելյան տարբեր ժողովուրդների երգերի ժողովածուներում։ Հատկանշական է օրինակ Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր չան իմ» հայտնի երգի մեղեդին, որը դեռևս լսվում էր հայ գուսան Նազար Հովնաթանի (XVIII դար) ստեղծագործության մեջ։ Գ. Լևոնյանի վկայությամբ, այդ երգը վաղուց ի վեր լայնորեն տարածված էր Թիֆլիսում (104.176)։ Վերջերս նույն այդ մեղեդին ձայնագրվել է որպես Ադրբեջանում կենցաղավարող ժողովրդական երգ և ընդգրկվել ժողովածուներից մեկի մեջ (22.39—57)։ Ուրիշ օրինակ է «Պարսկական քայլերգ» անունը կրող մեղեդին, որը լայնորեն տարածված է Միջին Արևելքի տարբեր ժողովուրդների կենցաղում (46.17)։ Միանգամայն պարզ է, որ այդ մեղեդին չի կարելի համարել որևէ ազգային մշակույթի ծնունդ։ Այն ներառել է միջինարևելյան բանահյուսության բազմաթիվ տիպական գծեր և փոխակերպված ձևով ապրում է յուրաքանչյուր ժողովրդի կենցաղում՝ որպես նրա ազգային մեղեդի։

Իբրև հետազոտության առանցքային նյութ մուղամներն ընտրելիս, մենք գիտեինք, որ Հայաստանի մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ժանրերի համակարգում նրանք առաջատար տեղ չեն գրավել և չեն գրավում, և եթե մուղամներում բացահայտում ենք շատ ընդհանրու-

թյուններ Իրանի համանման ժանրերի հետ, ապա ըստ ժողովրդի երաժշտական կյանքում նրանց կատարած դերի (Հայաստանը Իրանի հետ համեմատելիս) ավելի շատ տարբերություններ են ի հայտ գալիս, քան նմանություններ։ Եվ, այնուամենայնիվ, երաժշտական նյութի վերլուծության արդյունքները հաստատեցին ելակետային դրույթի ճշմարտացիությունը. մուղամաթի արվեստի ուսումնասիրությունը կարող է արգասավոր և կարևոր լինել ոչ միայն այնտեղ, ուր ներկայացված է իբրև առանձին, ամբողջական ժանր, այլ նաև այնտեղ, ուր ընդամենը ժողովրդական երաժշտական արվեստի ժանրերի ու ձևերի բաղադրիչ տարրերից մեկն է միայն։ Սա օգնում է կազմել մուղամների զարգացման ու կենցաղավարման ավելի լրիվ պատկերը, պարզաբանել ավանդական արվեստի այս ժանրի կապերը մյուսների հետ, որոնք տվյալ ազգային մշակույթի անքակտելի սեփականությունն են՝ նրա ամբողջ բազմազանության մեջ։

Հայկական մոնոդիկ արվեստի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ճյուղի ներկայացուցիչները պահպանում ու զարգացնում են հեռավոր անցյալից եկող ավանդույթները, և մեր օրերում մուղամները Հայաստանի այսօրվա մշակութային կյանքի կենդանի մասնիկն են։ Կարող ենք թվել շատ հայ մուղամաթահարների, որոնք ներկայացնում են մոնոդիայի այդ բարձրակարգ ժանրը, նրանց թվում՝ ավագ սերնդի հասուն վարպետների և ավելի երիտասարդների։ Այս երաժիշտների գործունեությունը հիմնականում կենտրոնացված է հանրապետության ռադիոկոմիտեի շուրջ, ուր գործում է ժողովրդական գործիքների անսամբլը։ Այստեղ կան և մուղամաթահարներ, որոնք հաճախ ու մեծ կազմով հանդես են գալիս մուղամների կատարումով, մեծ մասամբ՝ քյամանչայով ու դուդուկով։ Նրանցից լավագույնները դասավանդում են Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի արևելյան երաժշտության ֆակուլտետում՝ իրենց փորձը հաղորդելով երիտասարդությանը։ Մուղամաթահարներ կան նաև Հայաստանի մյուս քաղաքներում, ամենից շատ իր դուդուկահարներով փառաբանված Գյումրիում, որոնց երկացանկում մուղամներին նկատելի տեղ է հատկացվում։

Հայ մուղամաթահարների ելույթները հետաքրքրություն են առաջացնում ինչպես հանրապետությունում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս։ Օրինակ, նրանք բացառիկ հաջողություն ունեցան Միջազգային Երաժշտական Համագումարում (1971 թ., Մոսկվա), «Ասիայի երաժշտական ամբիոնի» համերգների (1973 թ., Ալմա-Աթա), Ավան-

դական արևելյան երաժշտության միջազգային փառատոներին (1978, 1983, 1987, Սամարղանդ, 1990, Դուշանբե)։

Այն փաստը, որ մուղամներն այսօր էլ շարունակում են ապրել, հուզել մարդկանց, անջնջելի տպավորություն թողնել ամենատարբեր երկրների ունկնդիրների վրա, գրավել նշանավոր կատարողների ուշադրությունը և արգասավորել կոմպոզիտորների ստեղծագործական միտքը, վկայում է բուն ժանրի կենսական ուժի, նրա հետագա գոյության լայն հեռանկարների մասին։

Առանձնակի հետաքրքրություն է առաջացնում Հայաստանի պրոֆեսիոնալ երգահանների ստեղծագործության և մուղամների առնչության հարցը։ Այն պայմանավորված է այսօրվա մշակույթի համար հույժ կարևոր անցյալի ավանդույթների ժառանգությունը պահպանելու անհրաժեշտությամբ, որն առանձնապես կարևոր է արևելյան երկրների արվեստում։ Պատահական չէ, որ միջազգային երաժշտական դիտաժողովներում «Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտություն» խնդիրը ընդհուպ մինչև մեր օրերը առաջ է բերում տարամետ տեսակետների բախում։

Արդեն հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման առաջին փուլում մոնոդիայի ավանդական ժանրերը հետաքրքրել են երաժիշտ-ստեղծագործողներին։ Սրա վառ վկայությունն է Ն. Տիգրանյանի գործունեությունը, որը ստեղծեց մուղամների ու դաստգահների մշակումների գեղարվեստական առումով կատարյալ մի ամբողջ շարք։

Մուղամաթի արվեստին դիմած հետագա սերունդների հայ կոմպոզիտորների գործերում այս համադրությունը հառնում է ուրիշ կերպարանքով՝ ավանդական-արևելյան և եվրոպական պրոֆեսիոնալ արվեստի բարդ փոխմիակցության մեջ։ Այդ փոխազդեցությունները մենք տեսնում ենք հայ ազգային երաժշտության այնպիսի դասականների մոտ, ինչպիսիք են Ալ. Սպենդիարյանը, Ա. Խաչատրյանը, Գ. Եղիազարյանը։

Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ մուղամաթի արվեստը գտել է հետաքրքիր արտացոլում։ Հիմնավորապես ուսումնասիրելով այդ արվեստը, կոմպոզիտորը դեմել է նրա կիրառման տարբեր եղանակների՝ մուղամաթի այս կամ այն արտահայտչական միջոցների, ինչպես «ցիտատային», այնպես էլ «ոչ ցիտատային»՝ ստեղծագործական-հեղինակային օգտագործման։ Հայտնի է, որ «Ալմաստ» օպերայի վրա աշխատելիս, Սպենդիարյանը արևելյան մեղեդիների տարբեր ձայնագրությունների հետ, մանրամասն ուսումնասիրել է Ն. Տիգրանյանի ձայնագրած պարսկական մուղամները, որոնք և դարձել են պարսից աշ-

խարհը բնութագրող հիմնական նյութը։ «Պարսկական քայլերգի» համար նա ընտրել է «Հեյդարի» և «Նովրուզ-Արաբի» մուղամները, մյուս հատվածներում (Շեյխի և Աշուղի արիանները)՝ Զարգահ, Ռաստ, Թակսիմ մուղամների լադահնտոնացիոն համակարգը (59.37)։)

Մուղամներն իրենց բնութագրող հատկանիշներով միահյուսվում են Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործության ընդհանուր հենքին։ Նրանք երբեմն հնչում են իբրև հայկական Արևելքի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտություն, երբեմն էլ հակադրվում հայկականին՝ իբրև այլազգի Արևելքի, մասնավորապես պարսկական երաժշտության դրսևորում։ «Երկու Արևելքի տարաբնույթ բանվածքի ստեղծումը,—նշում է Կ. Խուդաբաշյանը,—երաժշտական գրականության բնագավառում, մինչև այդ աննախադեպ էր... Սա բավականին բարդ խնդիր էր և պահանջում էր ընդհանրապես արևելյան երաժշտության խորը իմացություն» (167.159)։ «Ալմաստ» օպերայում փայլուն լուծված այս բարդ խնդիրը, Արևելքի մոնոդիկ երաժշտական արվեստի նկատմամբ կոմպոզիտորի ստեղծարար—գործունյա վերաբերմունքի վկայությունն է։

Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էսյուդները» մուղամաթի արվեստի էլ ավելի հասուն ըմբռնման արգասիք են։ Ստեղծագործության նշանակությունը մեծանում է նրանով, որ սա Արևելքի երաժշտության պատմության մեջ մուղամի սիմֆոնիկ մշակման առաջին փորձն է[93], Փորձը բացառիկ արգասաբեր եղավ։ Այն ապացուցեց, որ արևելյան մուղամների դրամատուրգիայի օրինաչափությունների մեջ թաքնված են սիմֆոնիզմի սաղմեր, որոնք թույլ են տալիս հասնել գեղարվեստական ընդհանրացման բարձունքների։

Ա. Խաչատրյանի արվեստում մուղամի արվեստի հետ կապը հանդես է գալիս միջնորդված ձևով։ Այստեղ դրսևորվում է կոմպոզիտորի վառ անհատականությունը, նրա ստեղծագործական նորարարությունը։ Խորամուխ լինելով նրանց գեղագիտական-իմաստաբանական էության մեջ, Խաչատրյանը անկաշկանդ կենսագործում է մուղմանների լադային զարգացման օրինաչափությունները, արևելյան մոնոդիայի դրամատուրգիական սկզբունքները։

«Արևելյան երաժշտության լադային համակարգերի զուգորդումը ժամանակակից խրոմատիկ տոնայնության (այդ տերմինի իմաստով) հետ,—գրում է Գ. Գյոդակյանը,—դարձավ Ա. Խաչատրյանի ողջ երա-

---

93 «Էսյուդներում» օգտագործված է «Հիջազ» մուղամը, որը կոմպոզիտորը ձայնագրել է 1916 թվին, երկու զուռնաչահարների և դոլրա նվագողի կատարումներից։

ժողովրդական ոճի անկյունաքարը» (56.103)։ Վառ օրինակ է նրա Առաջին սիմֆոնիան, որի թեմատիկ զարգացման մեջ և կազմավորման սկզբունքներում սերտ կապ է ի հայտ գալիս մուղամային ձևերի հետ։

Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում Արևելքը արտացոլվում է բազմագեմ կերպարանքով։ Բայց արևելյան ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ հարուստ արվեստի այս կամ այն երաժշտական ավանդույթի ժառանգական գծերը միշտ չէ, որ դյուրին են հայտնաբերվում։ Ծագումնաբանորեն տարասեռ արմատների այս կենսական միահյուսման մեջ է թաքնված խաչատրյանական երաժշտության ներգործության ուժը։ Միանգամայն արդարացի է հնդիկ երաժիշտ Նարայանա Մենոնը, երբ պնդում է, թե արևելյան կոմպոզիտորների համար, որոնք ձգտում են երաժշտություն հորինել՝ գործածելով եվրոպական արտահայտչամիջոցները, Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունն ու նվաճումները փարոսի լույսի են նման (116.40)։

Խնդրի ժամանակակից լուծման հետաքրքիր օրինակներից մեկն է Գ. Եղիազարյանի «Լուսաբացին» սիմֆոնիկ պատկերը, որը ստեղծվել է մուղամաթի արվեստից ստացած երկու ազդակների հիման վրա, առաջինը՝ Սահարի մուղամի ծխական արարության ավանդույթն է (տե՛ս գլ. 1-ին), երկրորդը՝ մուղամի նրաժշտությունն է, նրան բնորոշ իմպրովիզացիոն ոճով։ Իմպրովիզացիոն բնույթը տվյալ դեպքում հանդես է գալիս որպես գոյության ձև, և այդ մերձեցնում է կոմպոզիտորի հորինվածքը մոնոդիկ արվեստի բարձրարժեք նմուշներին։ Գ. Եղիազարյանի սիմֆոնիկ պատկերը մուղամի ժանրային-ձևակազմական առանձնահատկությունների ստեղծագործարար օգտագործման գեղարվեստականորեն ընդհանրացված մի նմուշ է։ Այն անցյալի մոնոդիկ մշակույթի ժառանգության ավանդույթների և կոմպոզիտորական ժամանակակից հնարանքների զուգակցման տեսանկյունից յուրովի հետանկարային է։

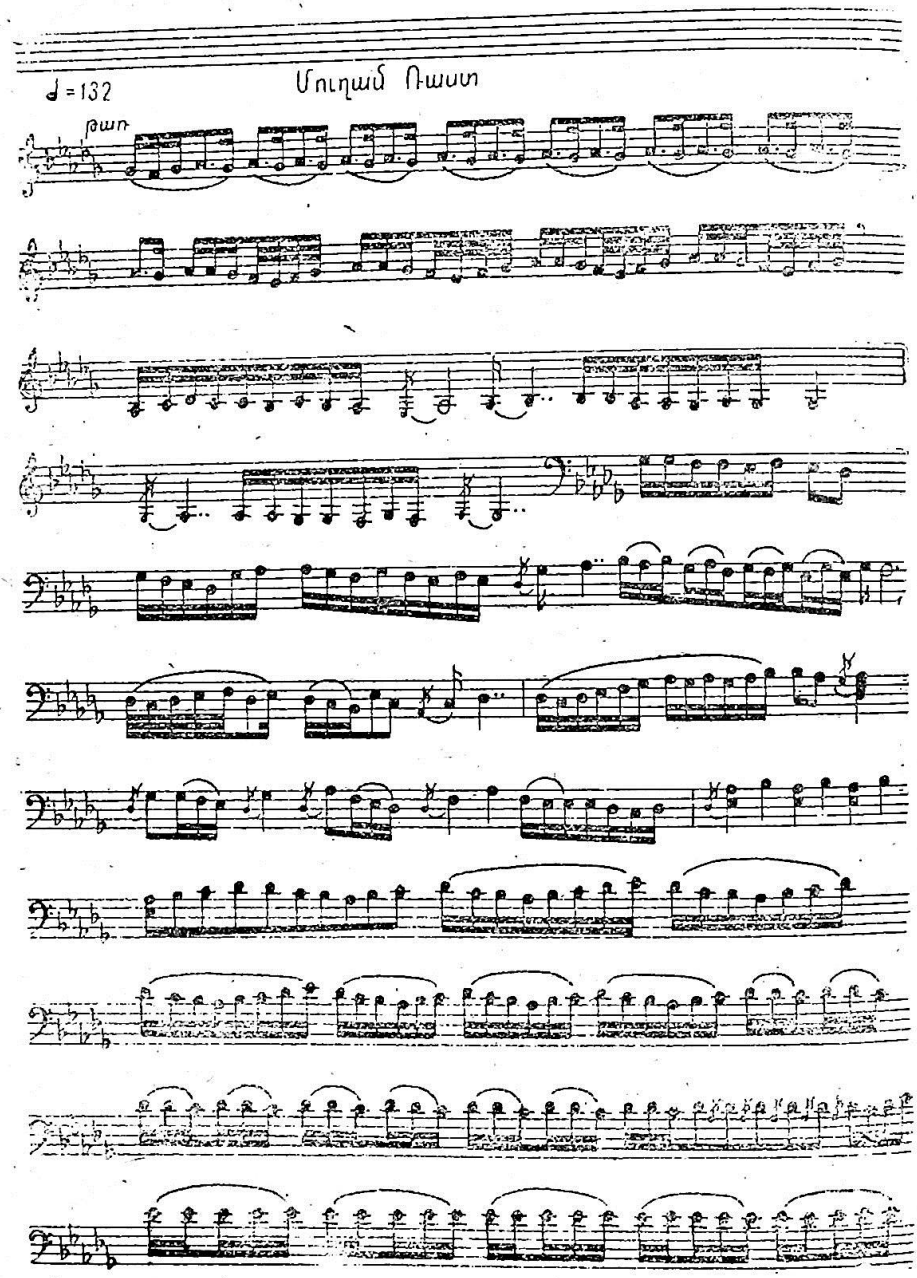
Չնայած հայ կոմպոզիտորների մուղամաթի արվեստին դիմելու փաստերը համեմատաբար սակավաթիվ են, դրանք, այնուհանդերձ, մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում։ Կարևորն այն է, որ կոմպոզիտորները չեն սահմանափակվում մուղամի մշակմամբ կամ վերաշարադրանքով։ Նրանց որոնումները հանգեցնում են մուղամաթի արվեստը բնութագրող առանձնահատկությունների ընդհանրական կիրառությանը, և առաջնակարգ են դառնում հեղինակի ոճական գծերը, նրա անհատական ձեռագիրը, և ոչ թե մուղամին ներհատուկ գծերը, որն իհարկե կապված է հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման ներկա փուլի

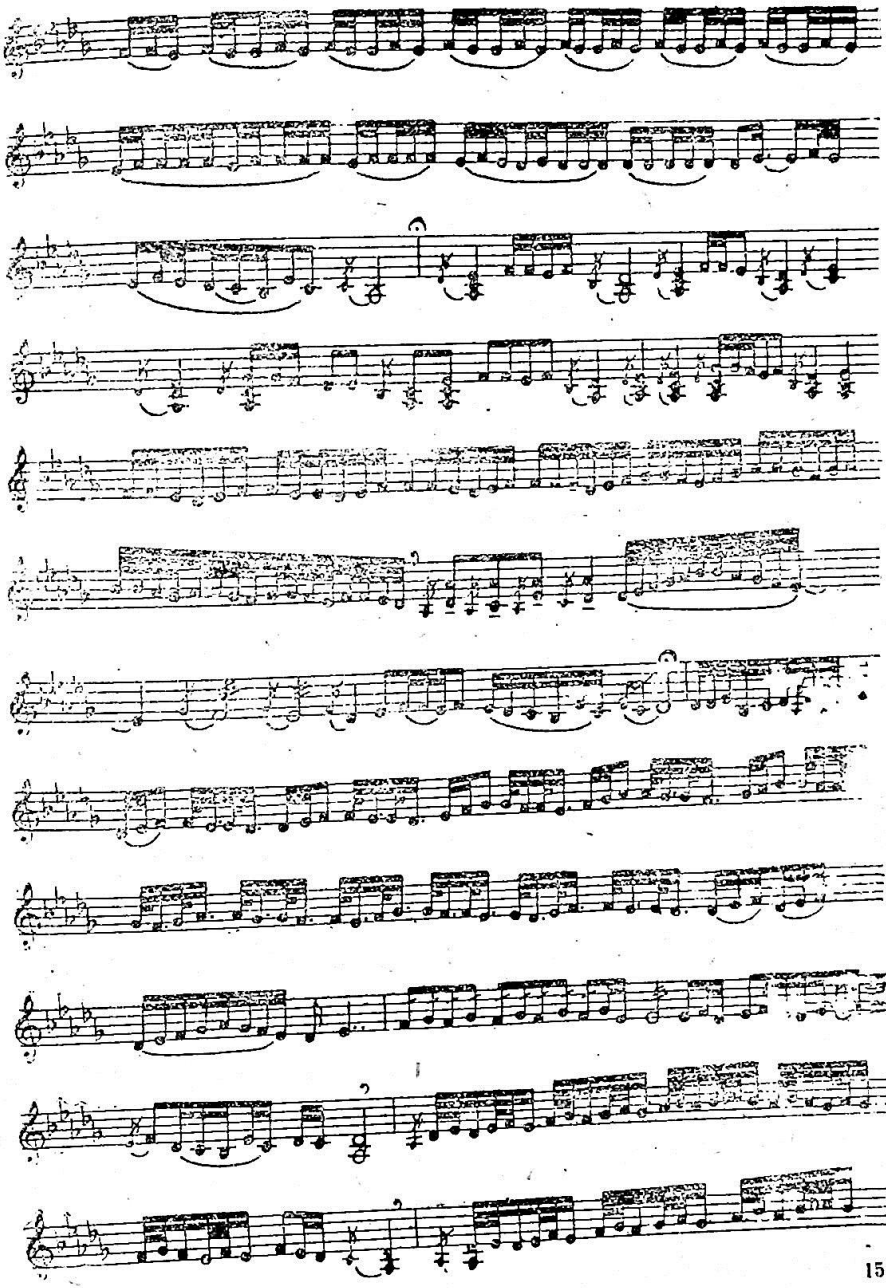
հետ։ Անկասկած, այս ճանապարհը միակը չէ։ Չի կարելի հայ կոմպոզիտորների մուղամներին դիմելու առանձին փորձերը համեմատել մոնոդիայի այդ ժանրերի օգտագործման արդեն կազմավորված ավանդույթի հետ խորհրդային Արևելքի այլ հանրապետություններում, ուր մուղամային թեման հաստատվել է որպես ազգային սիմֆոնիզմի կենտրոնական ուղղություններից մեկը՝ լայն հեռանկարներ բացելով ինտոնացիոն թարմ շերտեր յուրացնելու համար, ուր մուղամային տարրերը հանդիսանում են ծավալուն կտավներ ստեղծելու գլխավոր խթաններից մեկը։ Հայաստանում նրա գործունեության ոլորտը շատ ավելի սահմանափակ է՝ դա երաժշտական բառակազմի նորացման, արևելյան ավանդույթների զուգակցման ճանապարհով արտահայտչամիջոցների ընդլայնման հնարավորություններից մեկն է։ Կարևոր է, որ այս բնագավառում հայ կոմպոզիտորները հասել են բարձր գեղարվեստական արդյունքների։ Պատահական չէ, որ Խաչատրյանի ստեղծագործության հետ միասին, «արտաեվրոպական» մշակութային հողի վրա ստեղծված երաժշտությունը առաջին անգամ ձեռք բերեց համաշխարհային նշանակություն։

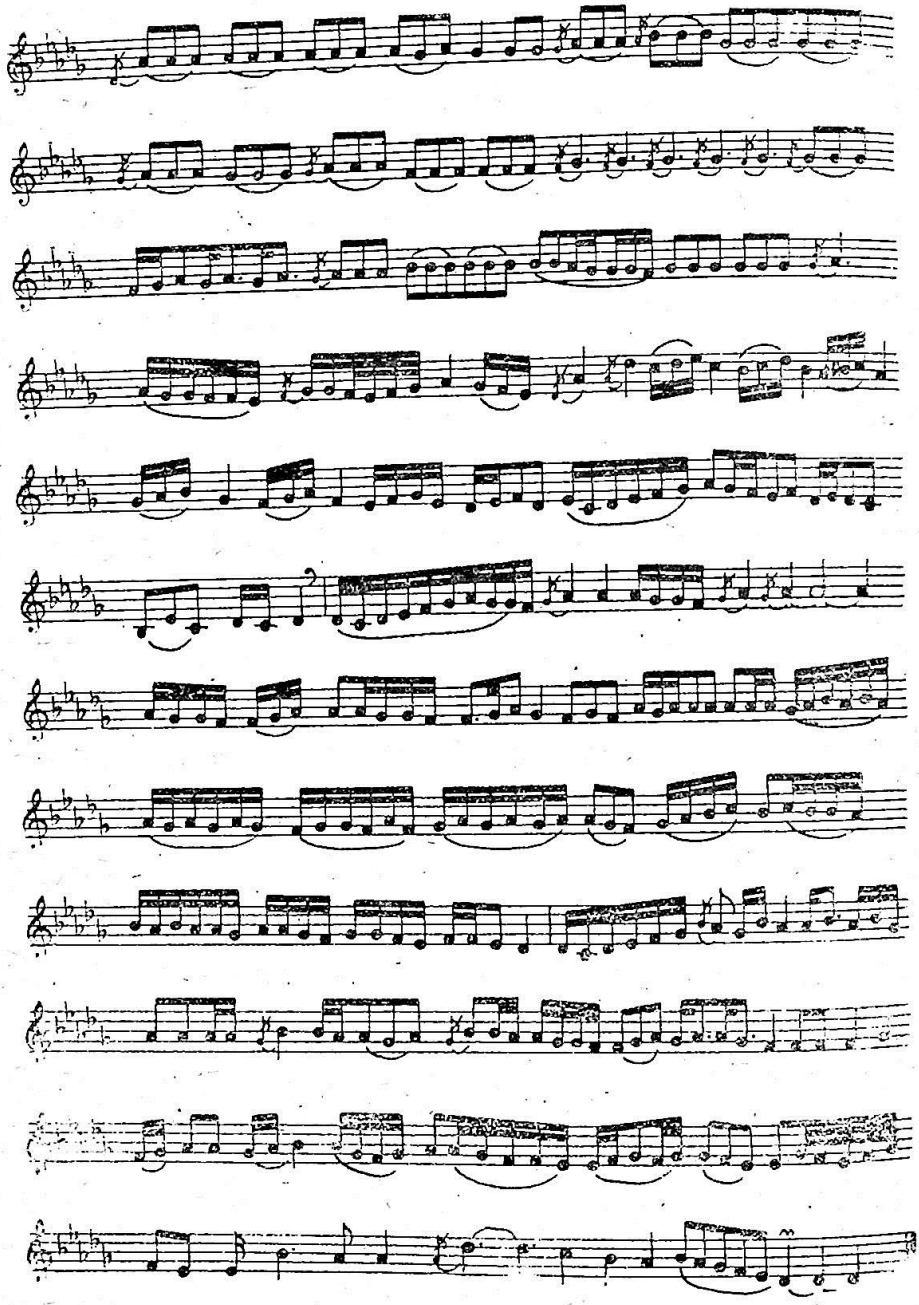
Բոլոր այս փաստերը Արևելքի երաժշտական արվեստի սկզբունքների կենսունակության ապացուցող անհերքելի փաստարկներ են. յուրաքանչյուր ազգային մշակույթ բարձր վերելքի կարող է հասնել ոչ թե մեկուսացման, այլ գեղարվեստական արժեքներով փոխադարձաբար հարստանալու, համագործակցության, մշակութային սերտ կապերի ճանապարհով։ Այդ է մեզ ուսուցանում անցյալի բազմադարյան փորձը, այդ են վկայում արևելյան երկրների այսօրվա երաժշտական արվեստի բարձր նվաճումները։

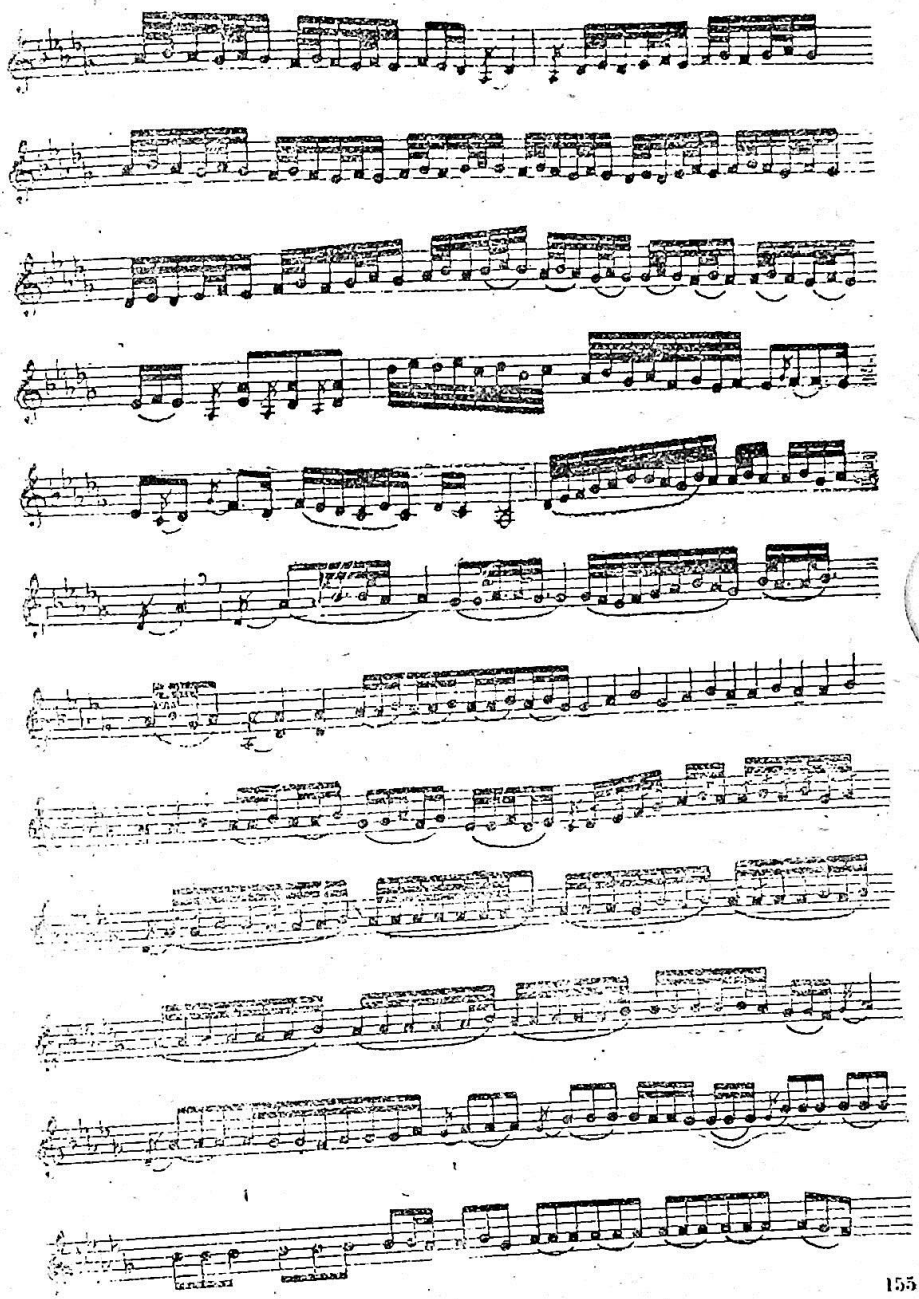
♩ = 132 Մուղամ Ռաստ

թառ



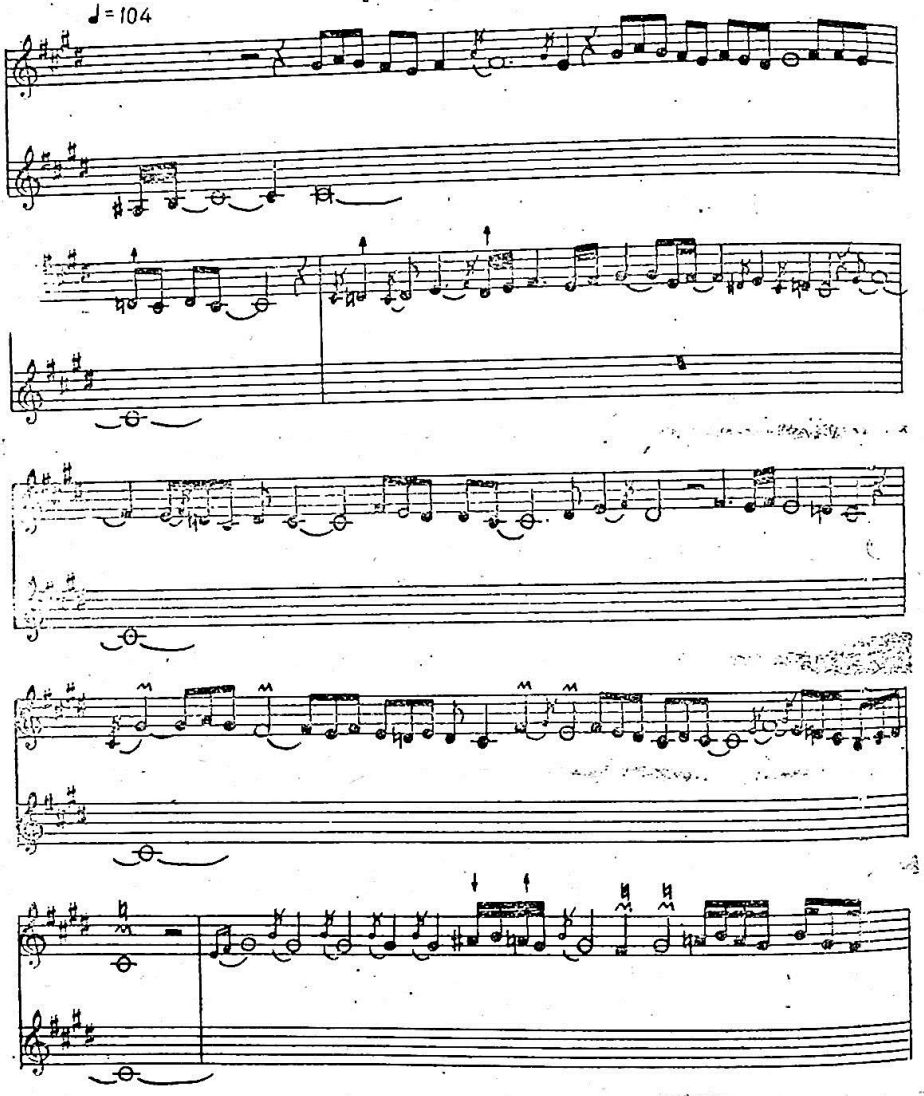


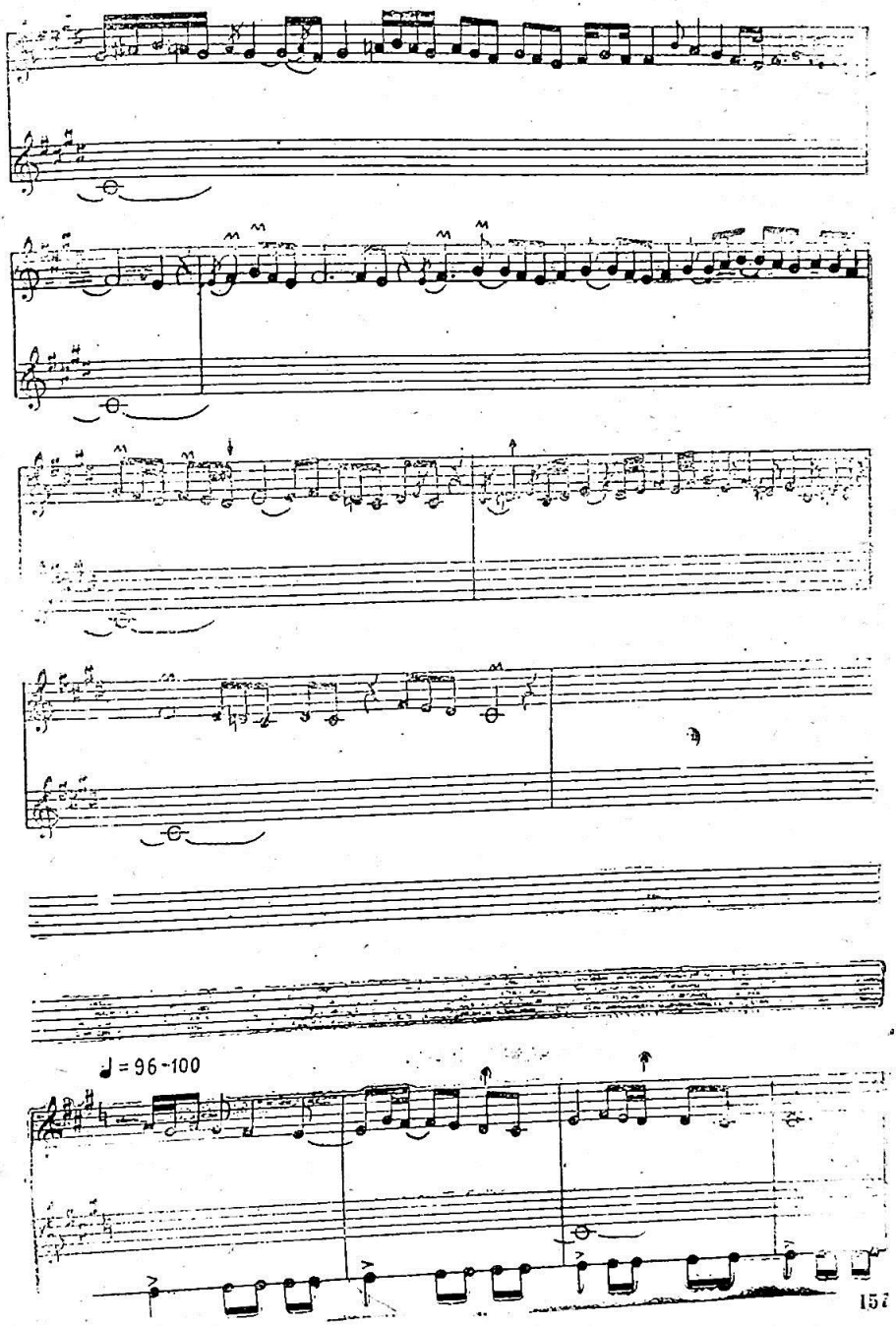


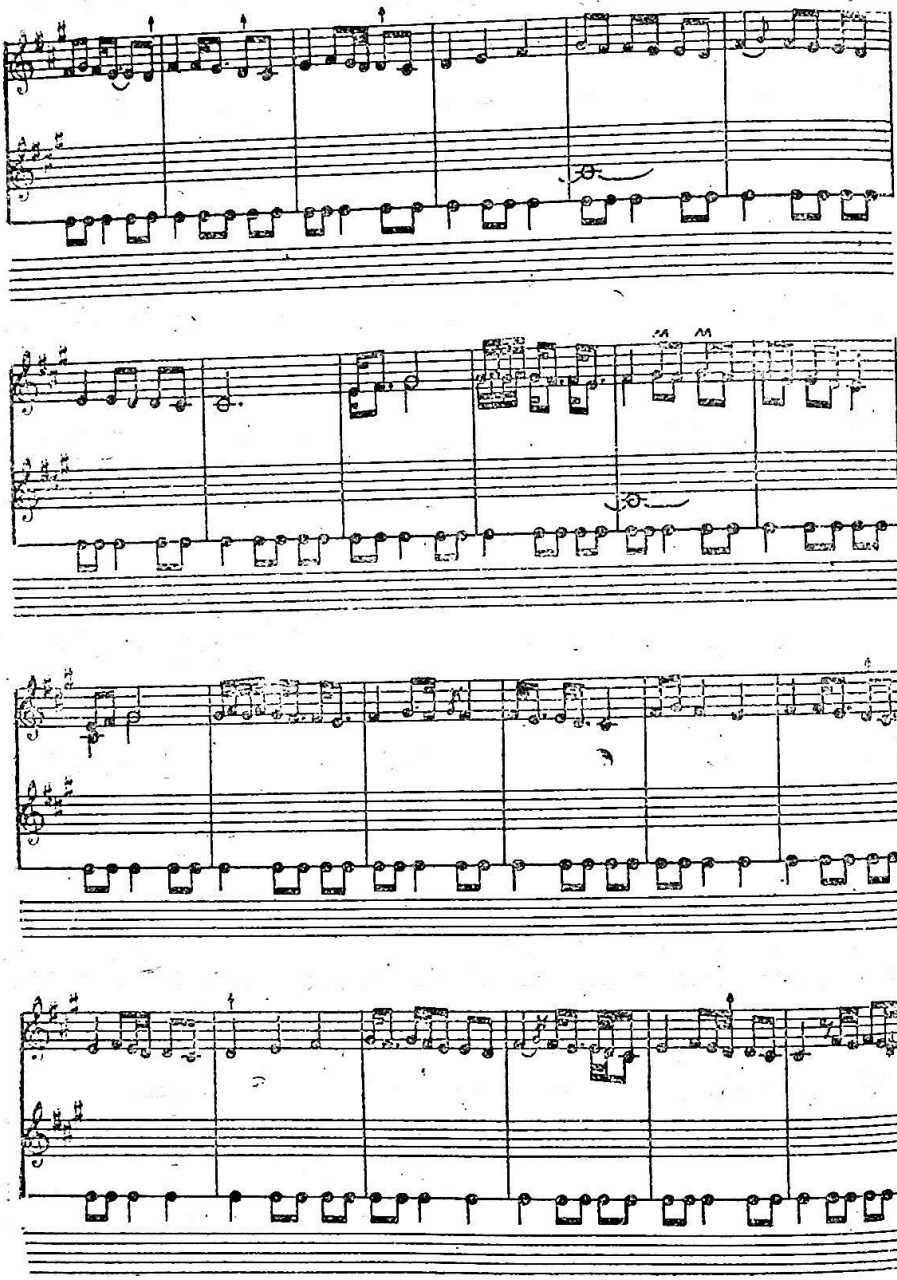


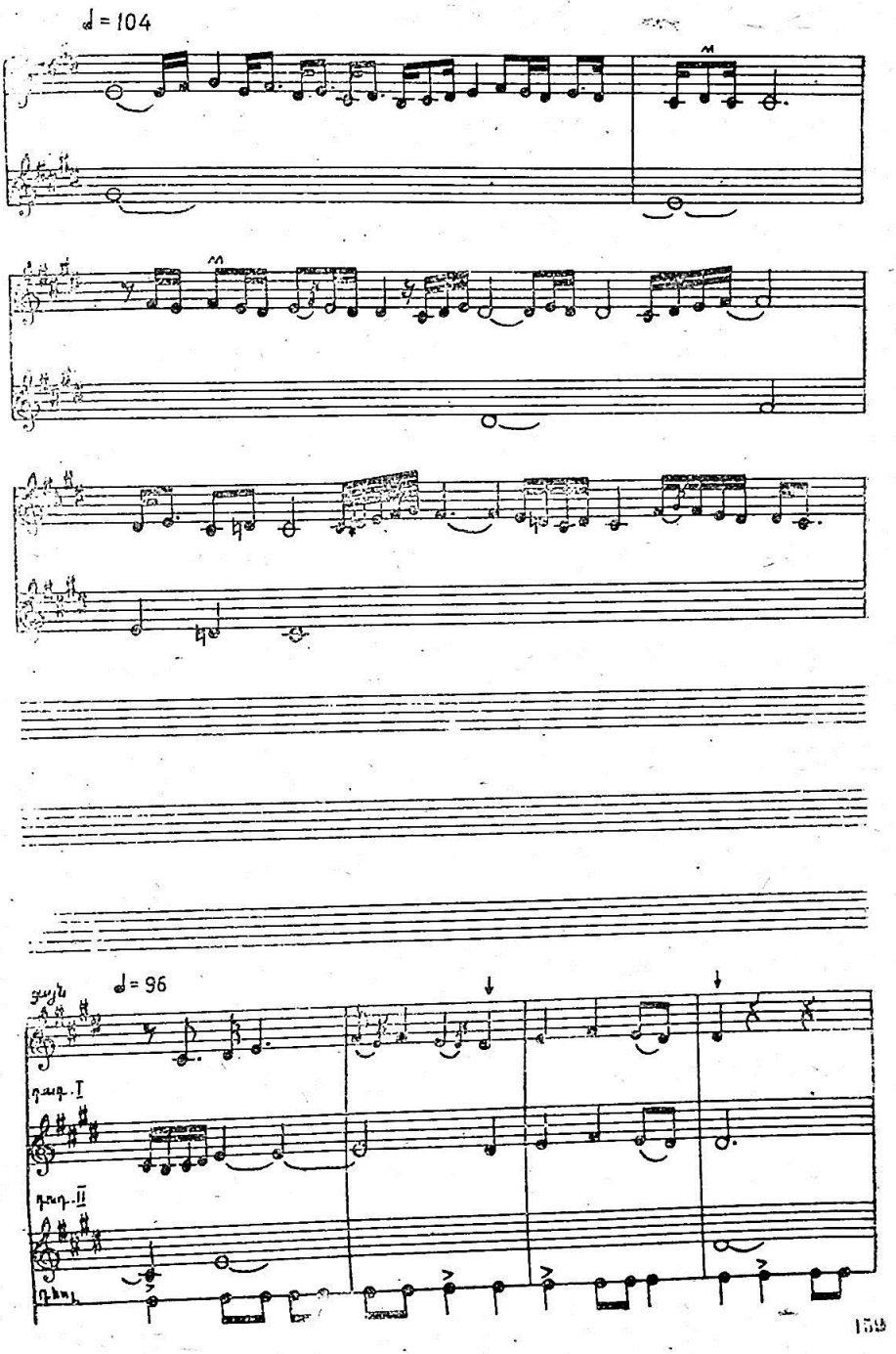
## Մուղամ հիջազ

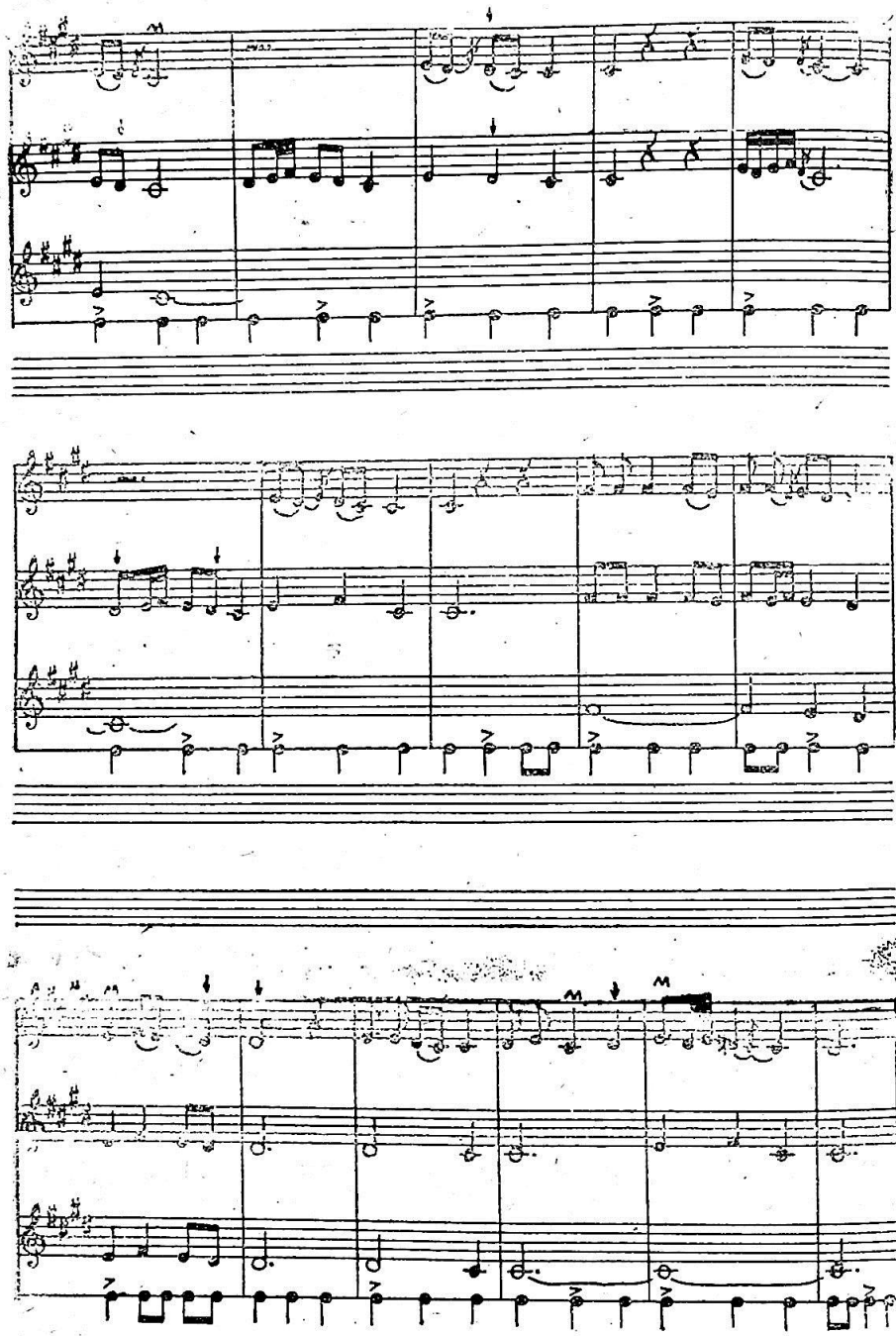
♩ = 104

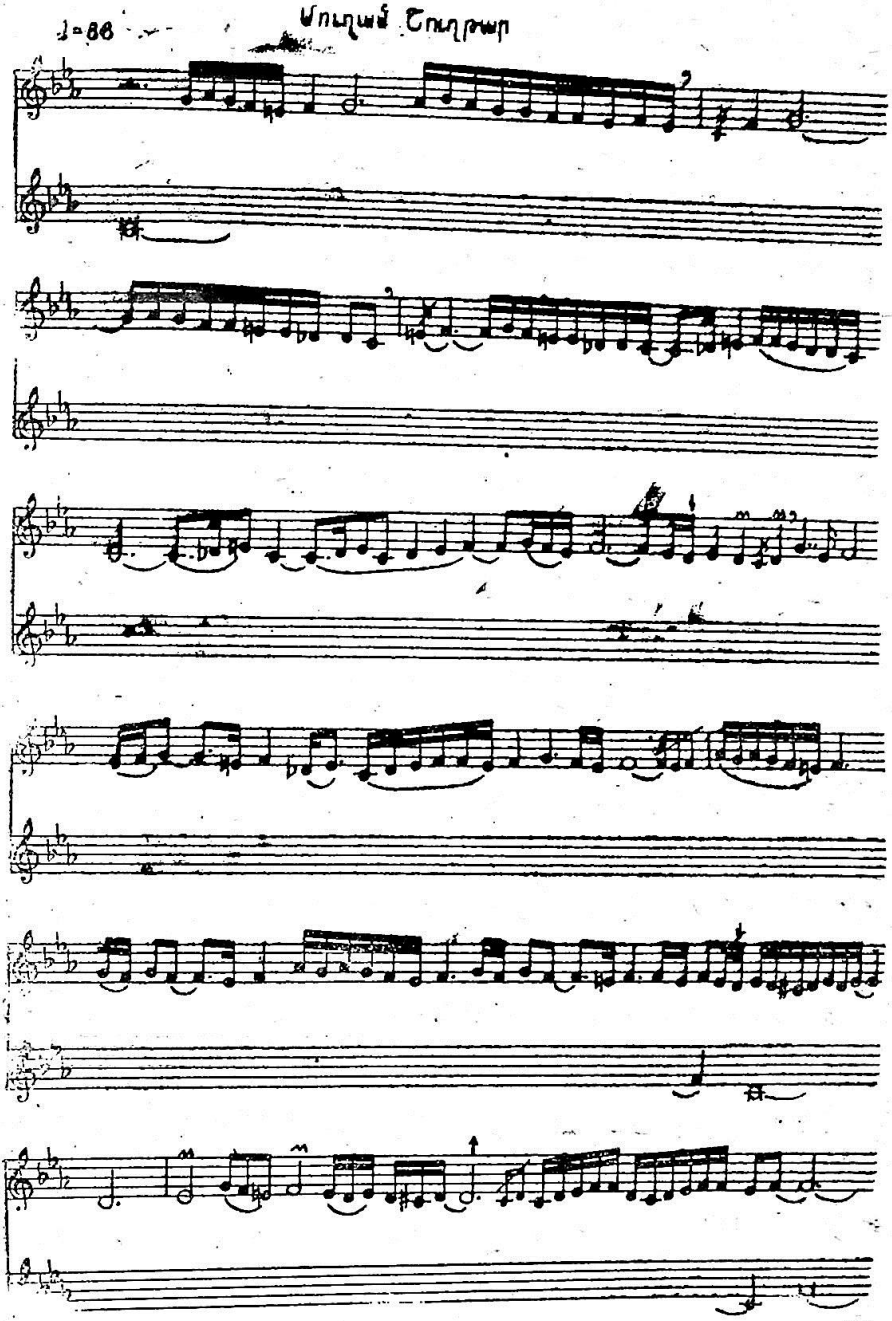


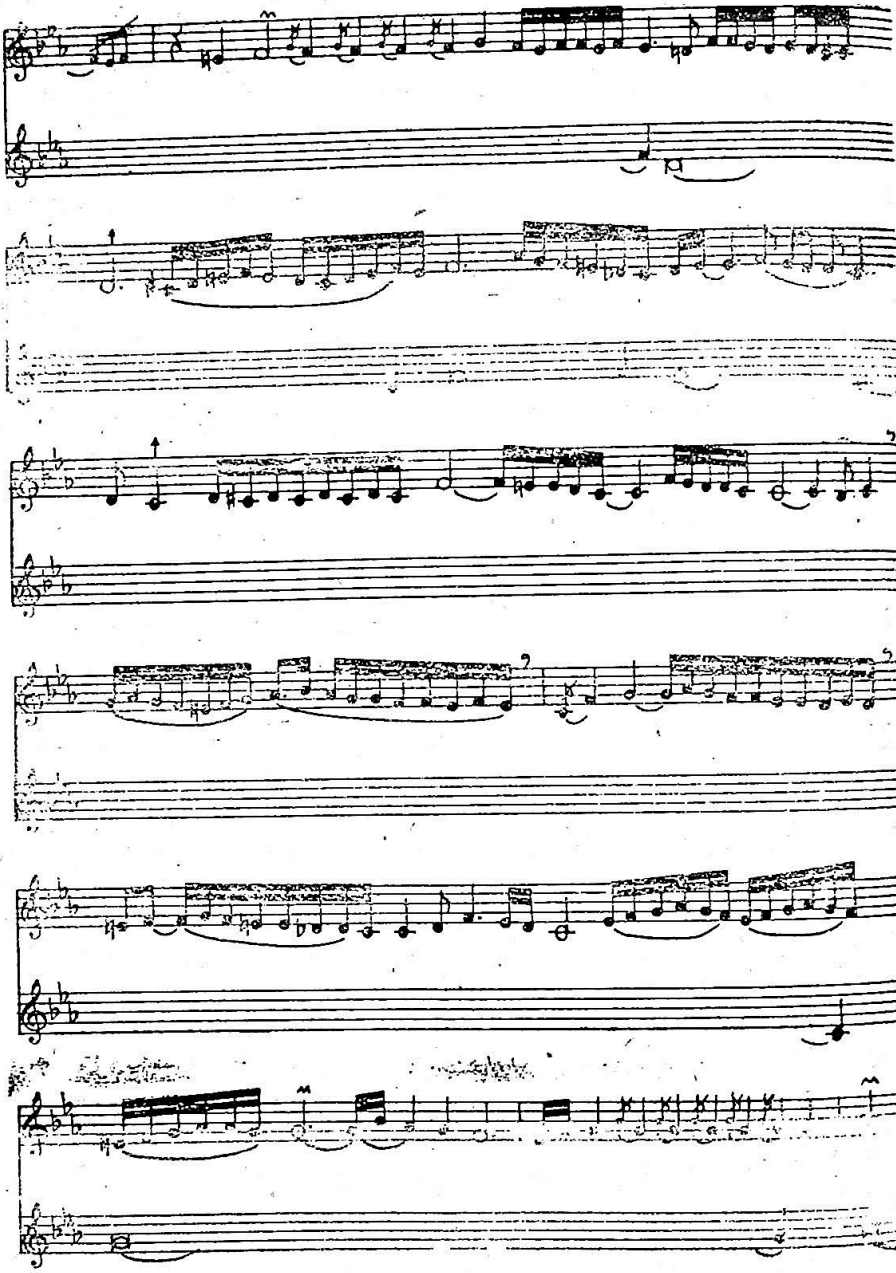

♩ = 96-100

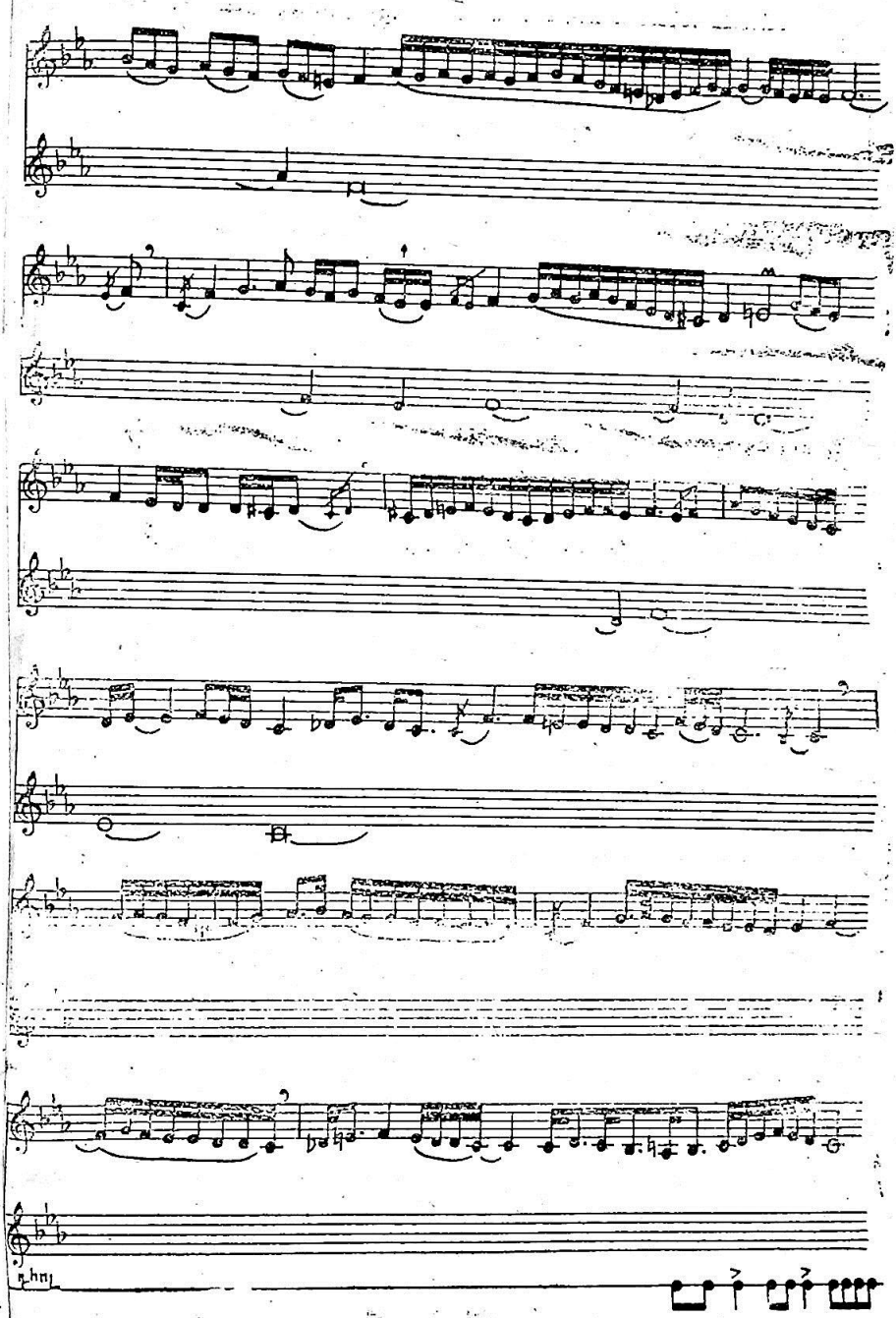


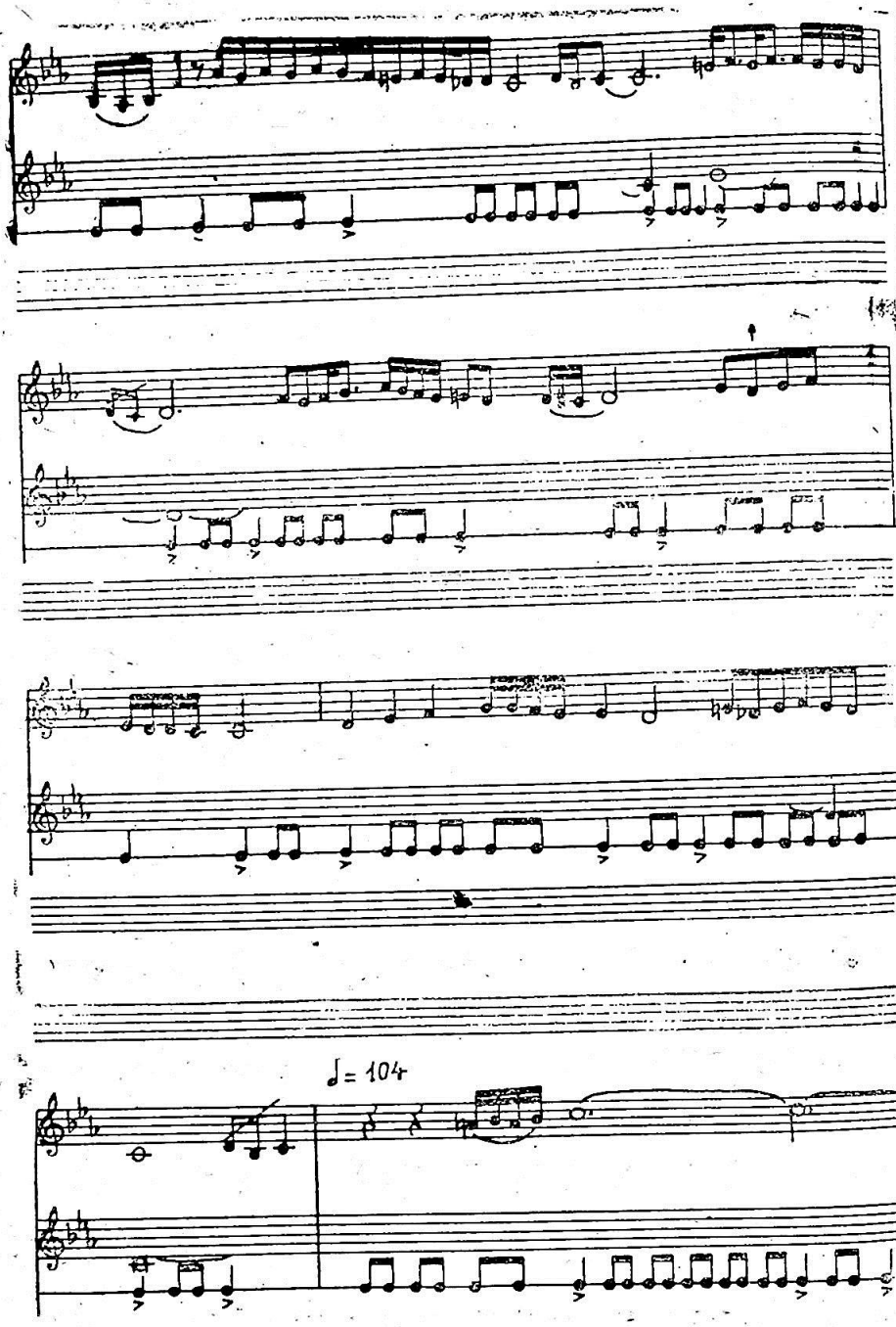

♩= 104
♩= 96

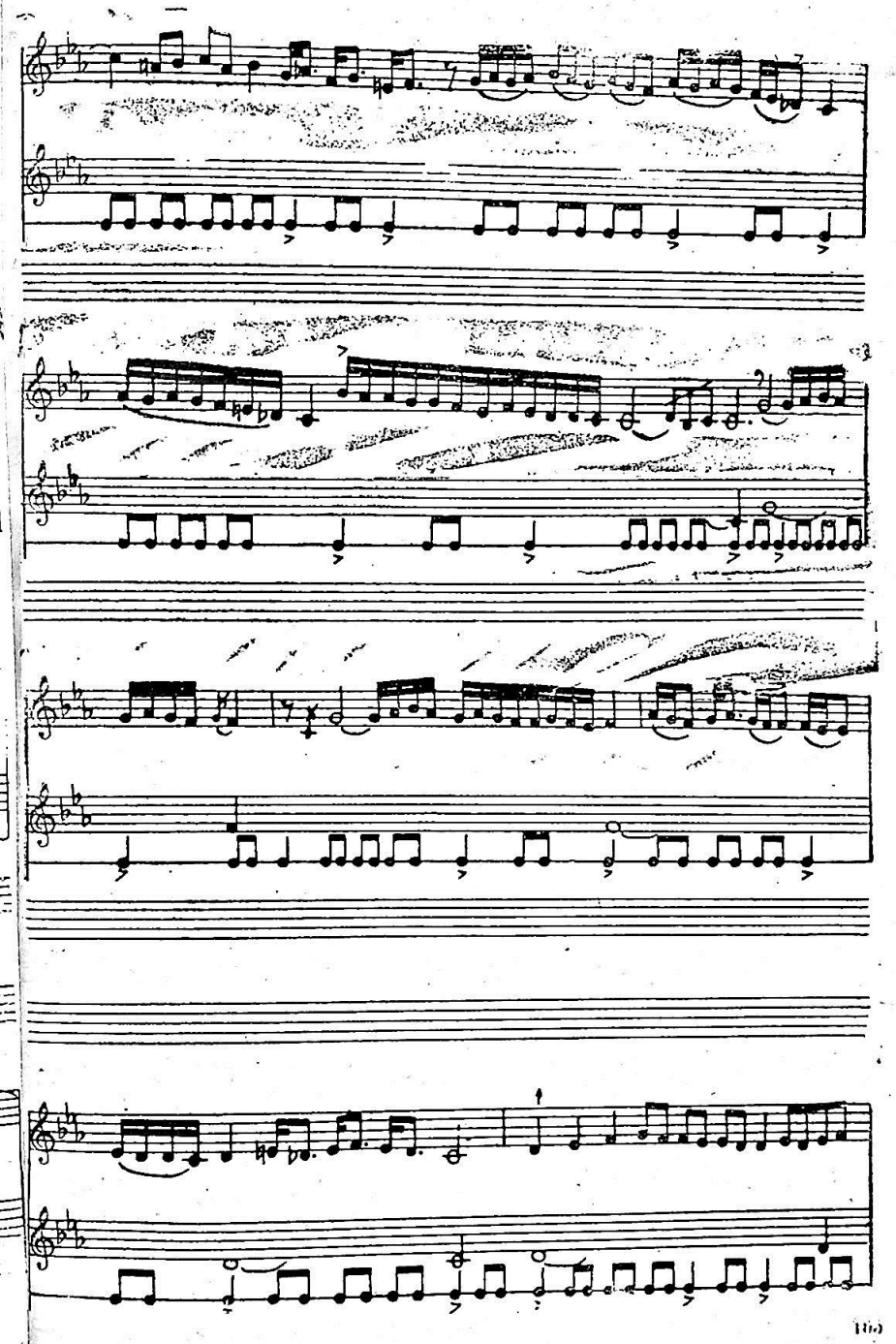


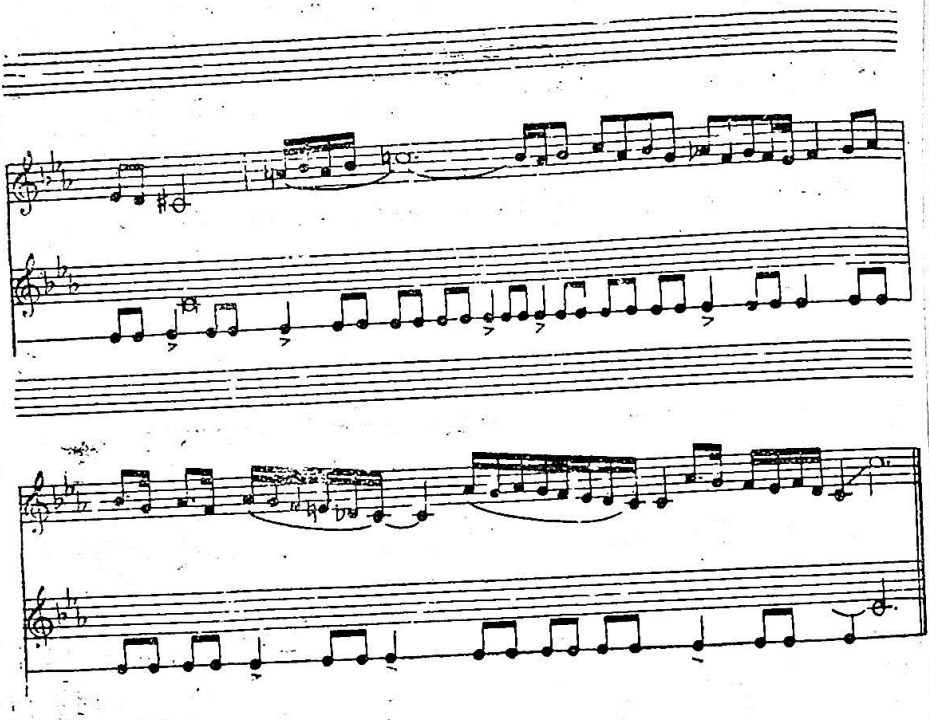

♩=86
Մուշամ Շուղրար






♩= 104





## Резюме

Культура Армении на различных этапах своего развития вступала в различные формы соприкосновения с культурами стран Ближнего и Среднего Востока. В общем русле культурного взаимодействия большую роль сыграли связи с искусством Ирана, возникшие в далеком прошлом и продолжавшиеся в течение длительных исторических периодов.

На данном этапе изучения проблемы невозможно восстановить полностью ход исторического развития музыкальных культур Ирана и Армении в их взаимодействии и переплетении. Целые этапы исторического пути остаются пока для нас неизвестными, представляют собой «белые пятна», что обусловлено скудностью фактического материала. По самым ранним этапам истории армяно-иранских музыкальных связей» эти пробелы в какой-то мере компенсируются памятниками материальной культуры, в частности, произведениями изобразительного искусства и художественного ремесла, обнаруженными благодаря археологическим работам, проводимым на территории Армении. Эти памятники свидетельствуют, во-первых, о существовании богатого инструментария, подтверждающего раннее развитие музыкальной культуры в Армении, а во-вторых, о наличии многих общих моментов, связывающих еще в эпоху древности культуры Армении и Ирана.

Многочисленные параллели в музыкальном инструментарии, бытование одних и тех же инструментов в сходных общественно-социальных условиях раскрывают общность целого ряда моментов в жизни этих стран в определенные исторические периоды. Как можно заключить из рассматриваемого материала, музыкальное искусство и в эпоху древности и в средние века играло большую роль в деле активизации культурных кантактов соседних стран, в том числе Ирана и Армении.

Длительное соседство Армении и Ирана, а временами и вхождение Армении в состав иранского государства, привело к возникновению ряда общих явлений, к взаимному обогащению этих двух стран. Применительно к музыкальной культуре это

проявилось особенно ярко в области профессиональных жанров монодической музыки, в частности, в искусстве мугамата. Являясь культурным достоянием обширного региона, мугамы на каждой музыкальной почве находили своеобразное претворение. Зародившись в условиях средневековья, мугамы вошли составной частью в современную музыкальную жизнь стран Среднего Востока, в том числе и Армении. Представляя собой художественное явление, обладающее исключительно широким радиусом действия, мугам сконцентрировал в себе многие общие черты художественного мышления различных народов региона.

Представляется бесспорным, что истоки искусства мугамата уводят в глубь раннесредневековой культуры Ирана. Но, родившись из одного источника, мугамы затем были восприняты разными народами Средневосточного региона. Бытование в определенной среде наложило свой отпечаток на этот вид профессиональной монодии, в своей основе общей для искусства целого ряда народов.

Как показало изучение фактического материала, искусство мугамата в армянской действительности также получило свою трактовку. Субординируясь с различными ветвями традиционной армянской монодической музыки, в частности, с народно-профессиональными жанрами, мугамы Армении приобрели некоторые специфические черты. Об этом свидетельствуют результаты сравнительных анализов мугамов и таких исконно традиционных для армянской национальной культуры жанров, как шараканы и таги. Сопоставление мугамов, бытующих в Армении, с аналогичными жанрами иранской музыки, приводит к выводу, что мугамы, «мигрируясь» в Армению, по всей вероятности, из Ирана в период позднего средневековья, начинают постепенно развивать местные музыкальные традиции, обогащаясь мелодико-интонационным комплексом армянской монодической музыки, подчиняясь ее выразительным и конструктивным закономерностям. Данное обстоятельство приводит к большой «деформации» жанра на армянской почве, отделения от основного ствола и приближения к другим жанрам народно-профессионального творчества.

Основным источником для данного исследования послужили фономатериалы экспедиции (частично расшифрованные автором), организованной Х. Кушнаревым с участием Е. Гиппиуса и З. Эвальд в 1927 г., а также записи мугамов в исполнении современных армянских мугаматистов, сделанные фольклористами в 50—60-е годы. Для сравнительного анализа привлечены «Иранские мугамы» Н. Тиграняна, иранские дастгахи в тегеранских публикациях М. Баркешли и М. Массоуди, как и отдельные тегеранские публикации нотных записей иранской классической музыки.

Как известно, дастгах—это монументальная циклическая композиция, включающая инструментальный и вокально-инструментальный разделы. Каждый из этих разделов—это целостный, крупномасштабный организм, имеющий свои внутридействующие связи, свои закономерности.

Генетически связанные с культурой Ирана, вокально-инструментальные циклы мугамы—дастгахи, в течение долгого времени бытовали со стихами персоязычных поэтов средневекового Востока. Однако в Армении получил устойчивое бытование только инструментальный мугам. Ни на языке оригинала, ни в переводе армянские мугаматисты не восприняли вокальные части мугамов. Сознательный или подсознательный отказ от вокала привел к усилению инструментального начала, к утверждению исполнительских традиций своего народа. Армянские мугаматисты по-своему стали трактовать форму мугама: она сужается, становится компактнее. Возникает новый уровень мугамного мышления, имеющий свои закономерности. Однако универсальные признаки мугама, заключающиеся в сочетании канона и импровизации, связанные тесными узами с многовековыми художественными традициями Востока, остаются независимыми от места бытования мугамов. Эти традиции опираются на те принципы монодического мышления, которые исторически сложились в народно- профессиональном искусстве Среднего Востока.

В качестве типических образцов классических (канонизированных) мугамов, издавна бытующих в Армении, выделены следующие: Раст, Хиджаз, Шуштар, Чаргях, Шур и Саари. Хотя Саари не относится к разряду канонизированных мугамов, однако он получил большое распространение в быту армян и имеет свои определенные жанровоисполнительские традиции.

Мугамы анализируются в аспекте их локальных особенностей, что прежде всего проявляется в тематически-интонационном и структурно-композиционном планах. Мугамы рассматриваются двояко: как проявление мугамного стиля в армянской действительности и как бытование традиционного жанра профессиональной музыки устной традиции всего восточного региона. Как показывает анализ, во всех мугамах чувствуется тяготение к лаконизму формы, что приводит к лаконизму выразительных средств. Это не мешает, скорее, даже способствует созданию в каждом из них, в соответствии с традициями данного вида искусства, единого настроения, целостности образа Характерная черта рассмотренных мугамов—сравнительная простота ритмического рисунка. Мелодическая линия развертывается плавно, сдержанно, без орнаментальных украшений. И эта «строгость» мелодической линии отражается и в исполнительской манере, в которой воплощение

эмоционально-содержательной стороны превалирует над стороной виртуозной.

При сопоставлении мугамов с различными жанрами армянской монодической музыки (шараканы, таги) обнаруживаются исходные типовые попевки, способы развертывания мелодико-интонационного материала, принципы формообразования. Отсюда исходя, можно предположить общность корневых истоков мугамов и различных жанров армянской монодической музыки—народной и народно-профессиональной. Очевидно, именно поэтому мугамы, как жанр профессиональной музыки устной традиции, попав в Армению в XVIII—XIX веках, нашли здесь благодатную почву для своего бытования. Вступая в активное взаимодействие со многими издавна сложившимися в Армении жанрами монодической музыки, они развивали местную музыкальную традицию и под ее воздействием постепенно трансформировались, приобретая тот вид, в каком они дошли до нашего времени.

При сравнительном изучении иранских дастгахов и мугамов Армении моменты общности и различия обнаруживаются не только на уровне цикла, но и на уровне отдельных частей. Общие черты наблюдаются в ладовой основе, в применении принципа импровизационного развития, в методах формообразования путем употребления ограниченного числа структурно-композиционных элементов, в приемах комбинирования отдельных стереотипных ритмо-интонационных формул.

Моменты различия обнаруживаются прежде всего в трактовке формы: в дастгахах—цикличность, включающая вокальные и инструментальные части, в мугамах Армении—одночастность инструментального плана. Масштабность как целого, так и отдельных частей и разделов—существенный фактор дастгахов, определяющий многие принципы структурно-композиционного, функционально-смыслового планов. В мугамах, распространенных в Армении, при наличии жестко закодированных правил, при сохранении равновесия устойчивых и неустойчивых компонентов, эти принципы действуют в ограниченных масштабах, не разрастаются до отдельных самостоятельных частей на уровне всего цикла. Черты различия наблюдаются также в мелодико-тематическом материале, а еще больше в его интерпретации. Если в иранских дастгахах обязательно наличие метрически-организованных, канонизированных номеров (теснифов, рангов), через которые происходит внедрение песенно-танцевальных элементов народной музыки, то в мугамах Армении, теснифы и ранги не обязательны. Но сам мелодический материал мугамов напитан ритмо-интонациями народной музыки. Длительное бытование мугамов в армянской среде, воздействие ритмо-интонационного комплекса армянской народной музыки активно воздействовали

на этот жанр, способствуя выявлению характерных для армянской музыки особенностей.

При сравнении иранских дастгахов с мугамами, бытующими в наше время в Армении «Персидские мугамы» Тиграняна, записанные в конце XIX—начале XX вв., играют роль связующего звена. Мелодико-тематический материал тиграняновских мугамов и дастгахов своими корнями уходит в классическую иранскую музыку. Сходство обнаруживается при непосредственном сопоставлении отдельных частей.

Однако общность не означает тождества. Из общего комплекса выделяются моменты специфические, связанные с конкретной средой бытования, с местными традициями исполнительского искусства, наконец, с индивидуальной фантазией и вкусом отдельного исполнителя. Таким образом, возникает и другой фактор, фактор непохожести, отражающей особенности национальной психологии, национального музыкального мышления.

При сопоставлении мугамов Армении с иранскими дастгахами подтверждается наше предположение об общей корневой основе произведений. Вместе с тем выявляется различие художественно-эстетического восприятия одного и того же феномена в различных этнических группах. Огромную роль здесь играет импровизационная сущность мугамов, способствующая их постоянной эволюции на уровне жанра. Имеющийся материал показывает, что мугамы не просто бытовали в Армении, а получили здесь своеобразную трактовку, благодаря чему могут рассматриваться как особая ветвь многообразного искусства макамата.

Другой вывод связан с ролью и значением армянских музыкантов в развитии искусства макамата в разных странах Среднего Востока. Исторические данные свидетельствуют о важном вкладе армянских инструменталистов в распространении этого музыкального жанра. Их творчество не только способствовало развитию искусства макамата, но и содействовало активизации культурных взаимосвязей между Ираном, Турцией и странами Закавказья.

Третий вывод касается сложной проблемы исторических взаимосвязей стран, существовавших в условиях господства различных идеологий. Имеет место мнение, что макамат—это исключительно «мусульманское» искусство. Однако анализ образцов мугамов, тагов и шараканов, как и некоторых произведений армянского фольклора, позволяет предположить, что истоки этих музыкальных жанров уходят в глубь доисламской и дохристианской эпох. На определенных этапах исторического развития музыкальное искусство отражало то типичное, что сближало наро-

ды, жившие в сходных условиях, в непрерывном и тесном общении. Разумеется, господствующая идеология накладывала отпечаток на некоторые стороны музыкального быта. Известно, что принятие Ираном ислама (VII в.) отдалило его от христианской Армении. Однако это не оборвало культурные контакты между странами, не смогло стереть то общее, что сближало музыку народов на протяжении многих столетий.

Особый интерес вызывает вопрос о связях мугамов с творчеством профессиональных композиторов Армении. Уже на первом этапе зарождения армянской композиторской школы (конец XIX в.) проявляется интерес к традиционным жанрам монодии, свидетельством чего служит деятельность Н. Тиграняна, создавшего целый ряд обработок мугамов и дастгахов. В произведениях последующих поколений армянских композиторов, прямо или косвенно соприкасающихся с искусством мугамата, этот синтез предстает в ином облике—в сложном взаимодействии традиционно-восточного и европейского профессионального искусств. Это взаимодействие мы наблюдаем у таких классиков национальной армянской музыки, как А. Спендиаров (опера «Алмаст», «Эриванские этюды»), А. Хачатурян (Первая симфония), Г. Егиазарян (симфоническая картина «К восходу солнца»).

Обращение к искусству мугамата показывает, что композиторы не ограничиваются жанром обработки или переложением (аранжировкой) мугама. Их поиски приводят к обобщенному использованию характерных особенностей мугамов.

Безусловно, в системе жанров традиционной монодической музыки Армении мугамы не занимают ведущее место. Так было в прошлом, такое положение сохранилось и сегодня. И, если в самих мугамах мы обнаруживаем много совпадений с аналогичными жанрами Ирана, то по их функциям в музыкальной жизни людей найдем гораздо больше различий, чем сходств. Тем не менее, нам представляется чрезвычайно важным изучить искусство макамата как там, где оно представлено особенно полно, так и там, где оно представляет собой лишь один из составных элементов в общем комплексе жанров и форм национального музыкального искусства.

## ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ


1 *Абасова Э.* Опера «Алмаст» А. Спендиарова. Баку, Азмузгиз, 1958.

2 *Абасова Э.* Тарист Бахрам Мансуров. — М.: Сов. комп., 1977.

3 *Абасова Э.* Узеир Гаджибеков. В кн.: Музыка республик Закавказья. Тбилиси, Хеловнеба, 1975.

*4 Աբրահամյան Ա., Համառոտ ուրվագիծ հայ գաղթավայրերի պատմության, հ. Ա, Երևան, 1964։*

*5 Ալիպաբեգյան Թ., Շահամիր Շահամիրյանն ու հնդկահայոց համայնական ինքնավարությունը 18-րդ դարում, Տեղեկագիր ՀԽՍՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի, հ. 4, Երևան, 1929։*

6 *Агаева С.* Термин «мугам» в трактатах Абдулгадыра Мараги (XIV—XV вв.). В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.

7 *Агаева С.* Абдулгадыр Мараги и его музыкально-теоретическое наследие Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979.

*8 Ադայան Մ., «Սայաթ-Նովա» ժողովածուի առաջարանը, Երևան, 1964։*

9 *Алиев А.* К вопросу изучения азербайджанских мугамов. В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.

*10 Ալիշան Ղ., Ննորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873։*

11 *Аммар Ф.* Арабский лад Раст и вопросы его развития. Ученые записки Баку, 1975, № 1.

12 *Аракелян А.* История развития духовной культуры армянского народа с I в. (до н. э.) по XIV в. Автореф. дис. докт. фил. наук. Ереван, 1954.

*13 Առաքելյան Հ., Պարսկաստանի հայերը, նրանց անցյալը, ներկան և ապագան։ Մասն Ա—Վիեննա տպ. Մխիթ. միութ., 1911։*

14 *Аракелян Б.* Гарни (Крепость и население), т. II,—Ереван, АН АрмССР, 1957.

*15 Առաքելյան Բ., Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. 6-րդ դ. մ.թ. 3-րդ դ.), Երևան, 1976։*

16 *Аракелян Б.* Античный этап армянского искусства. II Международный симпозиум по армянскому искусству. ИИ АН Армении. Ереван, 1978.

*17 Հայ գուսանական երգեր, կազմեց՝ Ա. Քոչարյանը, Երևան, 1976։*

18 *Артановский С.* Историческое единство человечества и взаимное влияние культур.—Л.: Просвещение, 1967.

19 *Арутюнов Д.* О преломлении традиций восточной и европейской музыки

в творчестве А. Хачатуряна.—В кн.: *С. С. Скребков.* Статьи и воспоминания. М., Сов. комп., 1979.
20 *Արշյան Ռ.,* Գրիգոր Գապասաքալյանը և խազարանությունը, հ. 5, *ԲՄ, 1960։*
21 *Атаян Р.* Об изучении мугамов в Армении.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
22 *Արշյան Ռ.,* Հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության մի քանի հարցեր, *ՊԲՀ, հ. 3—4, 1961։*
23 *Атаян Р.* Жанр тагов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении X—XII веков.—II Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978.
24 *Աճառյան Հ.,* Հայերեն արմատական բառարան (Ա—է), *Երևան, 1928—35։*
25 *Ашрафи М.* Заметки о музыкальной жизни Ирана.—Звезда Востока, 1975, № 4.
26 *Бадалбейли А.* Проблема народности в творчестве композиторов Азербайджана.—В кн.: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М., Музыка, 1956.
27 *Бартольд В.* Персидская культура и ее влияние.—Соч., т. VI, М., Наука, 1966.
28 *Бауер Э.* Армяне в византийской империи и их влияние на ее политику, экономику и культуру.—II Межд. симп. по арм. искусству, Ереван, 1978.
29 *Беляев В.* О музыкальном фольклоре и древней письменности.—М., Сов. комп. 1971.
30 *Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР.—М., Музгиз, 1962, вып. I.
31 *Беляев В.* Персидские теснифы.—М., Музыка, 1964.
32 *Бертельс Е.* Избранные труды. История персидско-таджикской литературы.—М., Изд. восточной литературы, 1960.
33 *Бертельс Е.* Теория музыки в современной Персии.—В кн.: Музыкальная этнография. Под ред. Н. Ф. Финдейзена, Л., 1926.
34 *Болдырев А.* Отражение древних культурных традиций в классической литературе Ирана.— В кн.: История иранского государства и культуры.— М., Наука, 1971.
35 *Бузанд Ф.* История Армении Фавстоса Бюзанда (перевод с древнеармянского и комментарии М. Геворгяна).— Ереван, АН АрмССР, 1953.
36 *Брутян М.* О бытовании мугамата в Армении.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
37 *Брутян М.* Регламентированно-импровизационная крупная форма в Армении.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность, Ташкент, 1981.
38 *Брюсов В.* Об Армении и армянской культуре.—Ереван, АН АрмССР, 1963.
39 *Виноградов В.* Классические традиции иранской музыки.—М., Сов. комп., 1982.

40 *Виноградов В.* Музыка советского Востока. От унисона к полифонии. Очерки.—М., Сов. комп., 1968.
41 *Вызго Т.* Афрасиабская лютня.—В кн.: Из истории искусства великого города, Ташкент, 1972.
42 *Вызго Т.* К вопросу об изучении макомов.—В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, М., 1972.
43 *Вызго Т.* О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формообразования узбекской песни.—В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.—М., Музыка, 1972.
44 *Вызго Т.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки.—М., Музыка, 1980.
45 *Вызго Т.* Об одном эстетическом принципе средневекового Востока.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.
46 *Вызго Т.* Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой.—М., Музыка, 1970.
47 *Вызго-Иванова И.* Пути постижения творческого наследия.—Сов. музыка, 1979, № 10.
48 *Вызго Т., Рашидова Д.,* Музыкально-теоретическое наследие великих Средneазнатских мыслителей.—В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1969.
49 *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки.—Баку, 1945.
50 *Гафуров Б.* К 2500-летию иранского государства.—В кн.: История иранского государства и культуры. М., Наука, 1971.
51 Գևորգյան Ա., *Արհեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, Երևան, 1973։*
52 Գևորգյան Գ., *Սաշա Օգանեզաշվիլի, Երևան, 1973։*
53 *Галицкая С.* Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии.—В кн.: История и современность, М., Музыка, 1972.
54 Գալպասաճալյան Կր., *Գրքույկ որ կոչի նուագարան, Կ. Պոլիս, 1794։*
55 Գալպասաճալյան Գր., *Գիրք երաժշտական, Կ. Պոլիս, 1803։*
56 *Геодакян Г.* Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатряна.—В кн.: Музыкальный современник, вып. 3, М., Сов. комп. 1979.
57 *Гогошидзе Ю.* Из истории грузино-иранских взаимоотношений в VI—I вв. до н. э.—В кн.: Искусство и археология Ирана и его связи с искусством народов СССР с древнейших времен, М., Сов. художник, 1979.
58 *Грубер Р.* История музыкальной культуры, т. I, ч. 1,—М.—Л., 1941.
59 *Гумреци* Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока.—Л.. 1927.
60 Խաճեղյան Լ., *Հայերի բռնագաղթն Իրան 17-րդ դարում (Ա. Դավրիժեցու տվյալներով), ԼՀԳ, հ. 8, 1969։*
61 *Джани-Заде Т.* Мугам—импровизация на лад.—В кн.: Современные методы исследования музыковедения, вып. XXXI, М., 1977.
62 *Джани-Заде Т.* Проблема канона в макомной импровизации.—В кн.:

Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент 1978.
63 *Диль Ш.* История византийской империи.—М., Госиздат, 1948.
64 *Еремян С.* Рецидивы языческого культа.—Ереван, 1948.
65 *Еремян С.* О рабстве и рабовладении в древней Армении.—Вестник древней истории, 1950, № 1.
66 *Еолян И.* Очерки арабской музыки,—М., Музыка, 1977.
67 *Ернджакян Л.* Традиционные жанры монодии в аспекте армяно-иранских музыкальных связей. Сб.: Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987.
68 *Ернджакян Л.* «Сазари» в армянской народно-профессиональной и симфонической музыке.—IV республ. научн. конф. по проблемам культ. и искусства Армении. Тез. докл., Ереван-Сардарапат, 1979.
69 *Ернджакян Л.* К вопросу изучения мугамов, бытующих в Армении.—Вестник Ереванского университета, 1979, № 2.
*70 Երնջակյան Լ., Հայ մուղամաթիատները և նրանց դերը արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ, ԼՀԳ, հ. 2, 1982։*
71 *Жуков Н.* Информация (философский анализ информации).—Минск, Наука и техника, 1966.
72 *Завадская Е.* Культура Востока в современном западном мире.—М., Наука, 1977.
73 *Закс К.* Музыкальная культура Вавилона и Ассирии.—В кн.: Музыкальная культура древнего мира, М., 1937.
*74 Զուլալյան Մ., Թուրք-պարսկական պատերազմները Հայաստանի տերիտորիայի վրա և նրանց հետևանքները (1500—1555 թթ.), Տեղեկագիր հաս. գիտ., հ. 3, 1959։*
75 *Иванов В.* Очерки по истории семиотики в СССР.—М., Наука, 1976.
76 *Измаилова Л.* Ладовые истоки музыкального стиля Дебюсси.— В кн.: Вопросы теории музыки, М., Музыка, 1968.
77 *Иностранцев К.* Сасанидские этюды.—С.-Петербург, 1909.
*78 Հիսարլյան Ա., Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություն երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914։*
79 Искусство Азербайджана, т. II.—Баку, АН АзССР, 1949.
80 *Исмайлов М., Карагичева Л.* Народная музыка Азербайджана.—В кн.: Азербайджанская музыка, М., Гос. музиздат, 1961.
81 История Азербайджана, т. I.—Баку, АН АзССР, 1958.
82 История армянского народа, ч. I.—Ереван, Армгиз, 1951.
*83 Հայ ժողովրդի պատմություն, Երևան, 1980։*
84 История иранского государства и культуры.—М., Наука, 1971.
85 История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.—М., Музыка, 1972.
86 *Капанцян Гр.* Хайаса—колыбель армян.—Ереван, АН АрмССР, 1947.
87 *Капанцян Гр.* Хеттские боги у армян (в связи с хеттским влиянием на армян и генезисом армянского пантеона вообще), Ереван, Изд. Гос. университета, 1940.

88 *Каримова Э.* Навои в музыке.—В кн.: О музыке. Статьи молодых музыковедов.. М., Сов. комп., 1980.
89 *Каримова З.* О роли национально-художественных традиций в становлении современного узбекского романса.—В кн.: История и современность. М., Музыка, 1972.
90 *Кароматов Ф.* Макамат в условиях современности.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.
91 *Кароматов Ф.* Основные задачи изучения макомов и мугамов в республиках советского Востока.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
92 *Касимов К.* Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в.—В кн.: Искусство Азербайджана, т. II, Баку АН АзССР, 1949.
93 *Квитка К.* К вопросу о тюркском влиянии.—В кн.: Избранные труды в 2-х томах. (Сост. и коммент. В. Л. Гошовского). Т. I, М., Сов. комп., 1971.
94 *Квитка К.* О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов.—В кн.: Избранные труды, т. I, М., 1971.
*95 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941։*
96 *Конен В.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века.— В кн.: Музыкальный современник, вып. I, М., Сов. комп., 1973.
97 *Конрад Н.* Запад и Восток. Статьи. М., Наука, 1966.
98 *Корганов В.* Кавказская музыка, Тифлис, 1908.
99 *Кочарян А.* Армянская народная музыка. Общий обзор,—М.—Л., Музгиз, 1939.
100 Культура раннефеодальной Армении (IV—VII вв.). Ереван, АН АрмССР, 1980.
101 *Кушнарев Х.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л. Гос. муз. изд-во, 1958.
102 *Кушнарев Х.* К вопросу о закавказских мугамах.—В кн.: Статьи. Воспоминания. Материалы, М.—Л., Музыка, 1967.
*103 Լևոնյան Գ., Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944։*
*104 Լևոնյան Գ., Հայ ժողովրդական և աշուղական երգերը, Տեղեկագիր ՀԽՍՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի, հ. 4, 1929։*
105 *Луконин В.,* Искусство древнего Ирака.—В кн.: История иранского государства и культуры, М., Наука, 1971.
106 Ленин и Восток, М., Восточная культура, 1960.
107 *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. М., 1957, т. 1.
108 *Мазманян Р.* Никогайос Тиграняи, Ереван, Советакан грох, 1978.
109 Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, Изд-во лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1978.
110 *Мамедбеков Д.* Симфонические мугамы Ф. Амирова. Пояснение, М., Сов. комп., 1961.

111 *Марр Н.* Ани. Ереван, Армгиз, 1939.
112 Международная трибуна стран Азии (Алма-Ата, 1973), М., Сов. комп., 1975.
113 *Мелик-Пашаян К.* Некоторые вопросы культа Анаит в новейшем толковании. Автореф. дис. ... канд. ист. наук, Ереван, 1952.
114 Մելիքսեթ-Բեկ Լ., Վրաց աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, հտ. Գ, ՀԱՍՀ ԳԱ, 1955։
115 Մելիքյան Սպ., Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935։
116 *Менон Н. Свет маяка.*—Сов. музыка, 1976, № 6.
117 *Милка А.* Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И. С. Баха для виолончели соло.—В кн.: Творческие проблемы музыкальных форм и жанров, М., Музыка, 1971.
118 *Михальский Ф.* Персидский исторический роман XX века.—В кн.: Сообщения польских ориенталистов, вып. II. М., Изд-во восточной литературы, 1961.
119 *Монроу Дж.* Устный характер доисламской поэзии.—В кн.: Арабская средневековая культура и литература. Сб. статей, М., Наука, 1978.
120 Музыка народов Азии и Африки, вып. III, М., Сов. комп., 1980.
121 Музыкальная культура народов. Традиции и современность, М., Сов. комп., 1973.
122 Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М., Музыка, 1956.
123 *Нуцубидзе Ш.* Руставели и Восточный Ренессанс, Тбилиси, Заря Востока, 1947.
124 Музыкальная трибуна Азии. М., Сов. комп., 1975.
125 *Орбели И.* Предисловие к русскому переводу эпоса «Давид Сасунский».—В кн.: «Давид Сасунский», М.—Л., АН СССР, 1939.
126 *Орбели И.* Проблема сельджукского искусства.—II Межд. симп. по арм. искусству. АН АрмССР. Ин-т искусств, Ереван, 1978.
127 *Орбели И.* Тревер К. Сасанидский металл, М.—Л., Академия, 1935.
128 *Орджоникидзе Г.* Фольклор в контексте интернациональных взаимосвязей культур.—В кн.: Музыкальная трибуна Азии. М., Сов. комп., 1975.
129 Очерки развития эстетической мысли в Армении. М., Искусство, 1976.
130 Персидско-русский словарь (составил Миллер Б. В.), М., Гос. изд. иностран, и нац. словарей, 1950.
131 Персидско-русский словарь (под редакцией Рубинчика Ю. А.), М., Сов. энциклопедия, 1970.
132 *Пиотровский Б.* История и культура Урарту, Ереван, АН АрмССР, 1944.
133 *Пиотровский Б.* Кармир-блур, т. 1, Ереван, АН АрмССР, 1950.
134 *Пиотровский Б.* О происхождении армянского народа, Ереван, АН АрмССР, 1946.
135 *Пичикян И.* Малая Азия—Иран—Средняя Азия. Искусство и археология

Ирана и его связь с искусством народов СССР с древнейших времен. Тез. докл. 3-я Всесоюзн. конф., М., Сов. худ., 1979.
136 *Плахов Ю.* О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакома.—Автореф. дис. ... канд. искусствоведения, Ташкент—Ленинград. 1975.
137 *Померанц Г.* Теория субэкумена и проблема своеобразия восточных культур. Труды по востоковедению.—Уч. записки Тартуского ун-та, Тарту, 1976, вып. 393.
138 По следам древних культур, (Сб. статей. Ред. и введ. Г. Б. Федорова). М., Госкультпросветиздат, 1951.
139 Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент. Изд. лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма. 1981.
140 *Пугаченкова Г., Ремпель Л.* История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века, М., Искусство, 1965.
141 *Пугаченкова Г.* Искусство Туркменистана, М., 1967.
142 *Раджабов И.* Макомы.—Автореф. дис ... д-ра искусствоведения, Ташкент—Ленинград, 1970.
143 *Рашидова Д.* Трактовка термина «макам» в музыкально-теоретических трудах среднеазиатских ученых XVI—XVII вв.,— В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
144 *Ремпель Л.* Архитектурный орнамент Узбекистана, Ташкент, Госполитиздат УзССР, 1961.
145 *Сейидов М.* Певец народов Закавказья, Баку, АН АзССР, 1963.
146 *Семенов В.* К проблеме регионов в литературах Востока.—Народы Азии и Востока, 1966, № 5.
147 Советская музыка на современном этапе. Сб. статей, М., Сов. комп., 1981.
148 *Спендиаров Ал.* Статьи и исследования, Ереван, АН АрмССР, 1973.
149 *Струве В.* История древнего Востока (краткий курс), М., Соцэкгиз, 1934.
150 *Тагмизян Н.* Армяно-византийские музыкальные связи в эпоху раннего средневековья (доклад, прочитанный на IX Всесоюзной византийской сессии), Ереван, 1971.
151 *Тагмизян Н.* Обзор данных об эллинистической культуре древней Армении. Проблемы античной истории и культуры (доклады XIV Международной конференции «Эйрене»), Ереван, АН Армении, 1979.
152 Թաւմիզյան Ն., *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973։*
153 *Тагмизян Н.* Об изучении методов импровизации в профессионально-музыкальном искусстве устной традиции Востока.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
154 Թաւմիզյան Ն., *Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եղանակների մասին, «Տեղեկագիր ՀԽՍՀ ԳԱ-ի (հաս. գիտ.)», հ. 10, 1963։*
155 *Тагмизян Н.* Теория музыки в древней Армении, Ереван, АН АрмССР, 1977.

156 Թաւմիզյան Ն., Գրիգոր Գապասուքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի դիտութեանս» անտիպ աշխատությունը, ԲՄ, հ. 11, 1973։
157 *Тамбурист Арутин.* Руководство по восточной музыке. Перевод с турец., предисловие и коммент. Н. К. Тагмизяна, Ереван, АН АрмССР, 1968.
158 *Тигранян Н.* Мысли о восточной музыке.—В кн.: *Корганов В.*, Кавказская музыка, Тифлис, 1908.
159 *Тревер К.* Очерки по истории культуры древней Армении (II в. до н. э.—IV в. н. э.), М.—Л., АН СССР, 1953.
160 *Тума Х.* Макам. Импровизационная форма.—В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. III, М., Сов. комп., 1980.
161 *Тер-Мартиросов Ф.* Терракоты из Арташата.—ВОН АН АрмССР, 1973, № 4.
162 *Фрай Р.* Наследие Ирана,—М., Наука, 1972.
163 Խանզադյան Է., Հայկական հին երաժշտական գործիքները, Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմության թանգարանի, հ. 5, Երևան, 1959։
164 Խորենացի Մ., Պատմություն Հայոց, Տփղիս, 1913։
165 *Хубов Г.* Арам Хачатурян, 2-е изд., М., Музыка, 1967.
166 *Худабашян К.* Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, АН АрмССР, 1977.
167 *Худабашян К.* Мугамы в творчестве армянских композиторов конца XIX—начала XX вв.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
168 *Худабашян К.* Форма-структура и принципы формообразования в мугамах, записанных в Армении в конце XIX века.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность, Ташкент, 1981.
169 *Чукасзян Б.* Армяно-иранские литературные связи в V—XVIII вв.—Автореф. дис. ...канд. фил. наук, Ереван, 1962.
170 *Чукасзян Б.* К вопросу о влиянии персидской литературы на творчество Григориса Ахтамарци.—ВОН АН АрмССР, 1960, № 5.
171 *Шавердян А.* Очерки по истории армянской музыки XIX—XX вв. М., Музгиз, 1959.
172 *Шахназарова Н.* Арам Хачатурян и музыка Советского Востока.—Музыка и современность, вып. II, М., Госмузизд., 1963.
173 *Шахназирова Н.* О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада.—В кн.: Музыкальная трибуна Азии, М., 1975.
174 *Штакельберг Р.* Об иранском влиянии на религиозные верования древних армян.—Из II тома. II вып. «Древностей Восточных», М., 1900.
175 *Юсфин А.* Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки.—В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., Музыка, 1971.
176 *Якубовский А.* Кавказ и Иран в эпоху Руставели.—В кн.: Памятники эпохи Руставели, Л., АН СССР, 1938.
177 *Barkechli Mehdi.* L'art Sassanide base de la Musique arabe.=Teheran, 1947.

178 *Christensen A.* L'Iran sous les Sassanides.—Copenhaguen. 1944.
179 *Farmer H.* G. An Outline of History of Music and Musical Theory.—In Arthur U. Pope and Phyllis Ackerman, A Survey of Persian Art, London, 1939.
180 *Farmer H.* G. „Islam" Musikgeschichte in Bildern, Band III, Lieferung 2, Leipzig, S. 194.
181 *Farmer H.* G. „Ud"—in the Encyclopedia of Islam, ed. M. T. Houtsma, T. W. Arnold, R. Basset, R. Hartmann, Leiden, 1914–1938.
182 Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. VI (Persian Music), Eric Blom, London, 1954.
183 Harvard Dictionary of Music by Willi Apel, Cambridge—Massachussets, 1973, Persia.
184 Khatchi Khatchi. Der Dastgah, Regensburg, 1962.
185 Curt Sachs. The History of Musical Instruments. New York, 1968, p. 253.
186 The New Oxford History of Music, vol. I: Ancient and Oriental Music, London, 1960, Oxford University Press. New York, Toronto. ed. Egon Wellesz, The Music of Islam.
187 The Modal System of Arab and Persian Music. A. D. 1250—1300. By O. Wrich. Oxford University Press. 1978.
188 Zonis Ella. Classical Persian Music. Cambridge—Massachussets: Harvard University Press, p. 233.
189 اسماعیل رائین ایرانیان ارمنی

### Նոտային հրատարակություններ

*190* Եկմալյան Մ., *Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Լայպցիգ, 1896։*
191 *Мамедов Н.* Азербайджанский мугам Чаргях, М., Сов. комп., 1961.
192 *Мамедов Н.* Азербайджанские мугамы Чаргях и Хумаюн, Баку, 1962.
193 *Мамедов Н.* Азербайджанский мугам Раст, М., Сов. комп., 1978.
*194 Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստաննեայց ս. եկեղեցւոց, Վաղարշապատ, 1877։*
*195 Ձայնագրեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878։*
196 Саба Абулхасан, Радиф. 5-е изд., Бахман, 2535.
*197 Սայար-Նավա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու (Գ. Լևոնյանի խմբագրությամբ), Երևան, 1931։*
*198 Տիգրանյան Ն., Իրանական մուղամներ, Երևան, 1938։*
*199 Շեռամ (կազմեց՝ Վ. Տալյանը), Երևան, 1948։*
200 Les systemes de la musique Traditionnelle de l'Iran,—Teheran, 1973 (par M. Barkechli).
201 *Kuckerts J.* and Massoudieh M. Musik in Bushehr. (Süd—Iran), München—Salzburg, 1976, S. 123.
202 Radif Vocale de la Musique Traditionnelle de l'Iran. Teheran, 1978 (par M. Massoudieh).

203 Հայկական ԽՍՀ մինիստրների խորհրդին առընթեր Մաշտոցի անվան Մատենադարան, 349—էջ 113բ, 351—էջ 291բ, 554ա, 70, 90—էջ 5։

204 Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի նյութերից (Օգանեզաշվիլու ֆոնդ), № 291։

205 Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Օգանեզաշվիլու ֆոնդ, «Նամակներ» № 291։

206 Հովհաննիսյան Հ., Հայոց երաժշտության պատմություն։ Ձեռագիրը պահվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանդարանում։

207 *Халеги Р.* История музыки Ирана, Тегеран, 1954—1955 (в двух томах). Перевод Н. Баймухамедовой. Ձեռագիրը պահվում է Տաշքենդի Համզա Հաքիմ—Զադե Նիյազիի անվան արվեստաբանության ինստիտուտի գրադարանում։

3/847

БИБЛИОТЕКА
Ереванской
Госконсерватории

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ


Ներածություն . . . . . 5

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Հայաստանի և Իրանի վաղեմի մշակութային առնչության հարցի շուրջ . . 14

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Հայաստանում կենցավարող մուղամների ընդհանուր բնութագիրը . . . 51

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Մուղամներ-դաստգահներ . . . . . 100

Վերջաբանի փոխարեն . . . . . 142

Հավելված . . . . . 152

Ամփոփում . . . . . 167

Գրականության ցանկ . . . . . 173

ԼԻԼԻԹ ՎԱՐԴԳԵՍԻ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ

# ՀԱՅ–ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

*Հրատ. խմբագիր* Ա. Վ. Հովակիմյան
*Կազմը* Հ. Ն. Գործակալյանի
*Տեխ. խմբագիր* Ա. Պ. Շահինյան
*Սրբագրիչ* Ն. Հ. Մկրտչյան

ИБ № 1586

*Հանձնված է շարվածքի 0504 1990 թ.։Ստորագրված է տպագրության 7.02. 1991 թ.։ Չափը 60×84 1/16։ Թուղթ № 1։ Տառատեսակ «գրքի սովորական»։ Բարձր տպագրություն։ Պայմ. 10,7 մամ., տպագր. 11,5 մամուլ։ Ներկ. մամուլ 10,7։ Հրատ.-հաշվարկ. 10,0 մամուլ։ Տպաքանակ 1000։ Հրատ. № 411։ Պատվեր 7852։ Գինը 2 ռ. 05 կ.*

*ՀԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24։*
Издательство АН Армении, 375019, Ереван. пр. Маршала Баграмяна. 24 г,

*ՀԳԱ հրատարակչության տպարան, 378310, ք. Էջմիածին։*
Типография Издательства АН Армении, 378310, г. Эчмиадзин.