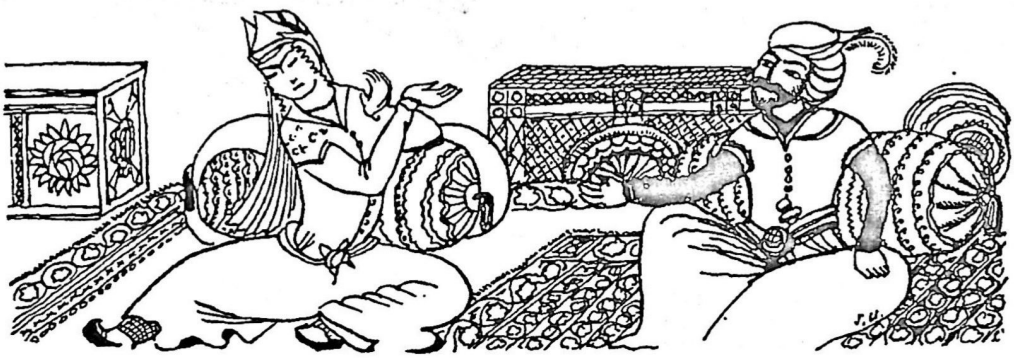
ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ՄԵՐՋԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

АШУГСКИЙ ЛЮБОВНЫЙ СКАЗ В КОНТЕКСТЕ БЛИЖНЕВОСТОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF ARMENIA
INSTITUTE OF ARTS

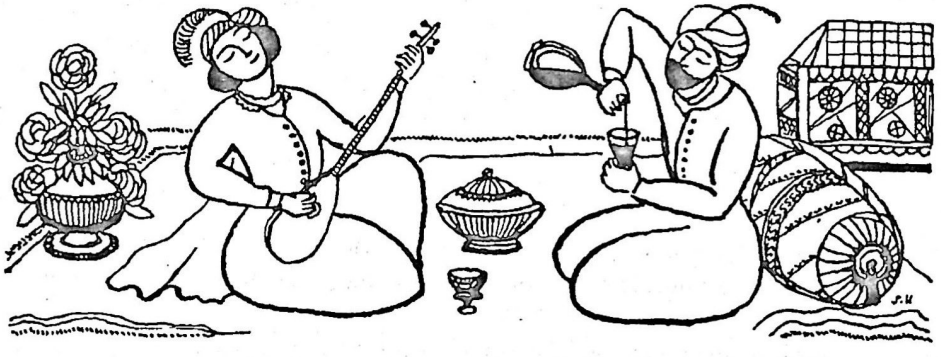
LILIT YERNJAKYAN

ASHOOGH LOVE ROMANCE IN THE CONTEXT OF NEAREASTERN MUSICAL INTERRELATIONS

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГИТУТЮН" НАН РА
2009

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ



ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ՄԵՐՁԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2009

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.3
Ե 916

Տպագրվում է
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,
պրոֆեսոր **Արաքսի Սարյան**

Երնջակյան Լ.
Ե 916 **Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում.** Եր., «Գիտություն» հրատ., 2009, 256 էջ:

Աշխատության մեջ լուսաբանվում են Արևելքի երաժշտաէպիկական ժառանգության առնչվող պատմատեսական, գեղագիտական ու կրոնամշակութային խնդիրներ: Առաջին անգամ հայ աշուղական ավանդույթն ուսումնասիրվում է մերձավորարևելյան տարածքի երաժշտական փոխազդեցությունների համատեքստում՝ քրիստոնյա և մահմեդական Արևելքներին բնորոշ ու բաղդատվող իրողությունների ընդգրկումով: Դիտարկվում են երաժշտաբանաստեղծական և պատմողական տեքստերի տիպաբանական հատկանիշները, ժողովրդածիսական ու առասպելաստեղծ ակունքները:
Գիրքը նախատեսված է Արևելքի ավանդական երաժշտական մշակույթով զբաղվող մասնագետների, էթնոերաժշտագետների և մշակութաբանների համար:

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.3

ISBN 978-5-8080-0805-2

© Լիլիթ Երնջակյան, 2009
© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2009

Նվիրում եմ հորս՝ արևելագետ
Վարդգես Երնջակյանի անմոռաց հիշատակին

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

XX դարի առաջին տասնամյակներից սկսած՝ բանավոր ավանդույթի երաժշտաբանաստեղծական արվեստն իր վրա է բևեռել տարբեր բնագավառների գիտնականների՝ բանագետների, էթնոերաժշտագետների, բանասեր-տեքստաբանների ուշադրությունը: Ամենատարբեր ազգային մշակույթներում կենցաղավարող էպիկական ասքերի, հերոսական դաստանների և սիրավեպերի բազմազանությունն ու դրանցում առկա տիպաբանական ընդհանրությունները խոստումնալից հեռանկարներ են բացում միջմշակութային փոխադարձ կապերի և փոխազդեցությունների ուսումնասիրման համար:

Էպիկական երգաստեղծության նկատմամբ այս հարաճուն հետաքրքրությունը խթանել է պատմողական արվեստի տարբեր կոթողների, ազգային ինքնատիպություն ունեցող ժանրային դրսևորումների տիպական հատկանիշների համակարգված դիտարկումն ու հետազոտական նոր մեթոդների առաջադրումը: Էպիկական տեքստերի հետազոտությունը խոսքային մակարդակում իրականացրել են Մ. Փերրին և Ա. Լորդը[1]: Սակայն էպիկական ստեղծագործությունները նաև երաժշտակատարողական ավանդույթ ունեցող կառույցներ են, որտեղ անցյալի գեղարվեստական «ուղերձներն» արտահայտվում են իդեալականացված հերոսների երգի միջոցով:

Բանասիրական և երաժշտագիտական մոտեցումների տարբերությունը նախ և առաջ դրսևորվում է անտարանջատ (սինկրետիկ) ժանրերի բաղկացուցիչներին՝ խոսքին և երաժշտությանը տրված առաջնությամբ: Երաժշտական բաղադրիչի քննությունը նույնպես կարևոր գործոն է էպիկական այուժեների տիպաբանական ուսումնասիրության և քնութագրական հատկանիշների դասակարգման խնդրում[2]: Այն վճռորոշ նշանակություն ունի ազգային մշակույթների համա-

1 Milman Parry Studies in Oral Tradition, edited by Stephen A. Mitchell and Gregory Nagy, Harvard University; Lord A. The Singer of Tales, Harvard Studies in Comparative Literature 24, Cambridge, MA,1960; Lord A., Epic Singers and Oral Tradition. Myth and Poetics. Ithaca & London. 1991; Music of Southslavic Epics from the Bihac Region of Bosnia, Transcribed by Stephen Erdely, New York & London, 1995.

2 *Кондратьева С.*, К исторической типологии эпических напевов, Типология народного эпоса, М., 1975. Ասենք նաև, որ էպիկական ստեղծագործությունների սինկրետիզմը դրսևորվում է ժանրի տարբեր մակարդակներում. նույնիսկ երաժշտակատարողական հիմնական ոճերի՝ ասերգի կամ մեղեդու տիպաբանական դասդասումներն առանձին ազգային ավանդույթներում բացարձակ չեն և կարող են համատեղ հանդես գալ միևնույն ասքի երաժշտակատարողական կերպավորման մեջ:

տեքստերում ձևավորված երաժշտակատարողական ավանդույթների համեմատական հետազոտության համար[3]:

Էպիկական երգարվեստի սահմաններն անընդգրկելի են, և մեր նպատակը չէ կենտրոնանալ էպիկական ասքի՝ իբրև գեղարվեստական պատմողական սեռի համապարփակ ուսումնասիրության վրա, որը, ձևավորվելով ընդհանուր բանահյուսական մտածողության ոլորտում, կապվում է մշակութաբանական կարգի բազում խնդիրների հետ: Մեր ուսումնասիրության առարկան աշուղական երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպն է, որի առնչությունը էպիկական ժանրերին վիճահարույց չէ: Աշուղական սիրավեպը *պրոսիմետրիկ* ժանր է՝ չափավորված երաժշտաբանաստեղծական տեքստերով ընդմիջարկվող արձակ պատմություն, որի երաժշտական բաղադրիչը խարսխված է գեղագիտական և կատարողական գործոնների համակարգի վրա[4]: Արտացոլելով սոցիալական որոշակի խավերի մշակութային նախընտրությունները և պատկերացումները, աշուղական սիրավեպն առանձնանում է իրեն հատուկ գեղարվեստական, կերպարային մտածողությամբ, արտահայտչամիջոցների ու ստեղծագործական սկզբունքների հատուկ ընտրությամբ: Ոճական առումով այն յուրատիպ շեղում է գրական օրենքներից և կրում է պատմողի անհատականության կնիքը: Նրա ուղենիշը ժողովրդական լեզուն է՝ ռիթմի ու ինտոնացիայի ինքնատիպ հնչերանգներով:

Լինելով Մերձավոր Արևելքի էպիկական երգարվեստի դասական դրսևորումներից մեկը՝ աշուղական սիրավեպը քննելի է իբրև հայ-արևելյան երաժշտական առնչությունների հարուստ շտեմարան, որտեղ ամփոփված են հարակից մշակույթներում ձևավորված գեղարվեստական երևույթներ՝ կրոնագեղագիտական ու ժողովրդահավատալիքային պատկերացումների ընդգրկումով:

Թեև Մերձավոր և Միջին Արևելքի երաժշտաէպիկական արվեստի ազգային կոթողները հավաքվել, համակարգվել և ուսումնասիրվել են ընդհանուր չափագծերով, դրանց երաժշտակատարողական ավանդույթը հիմնականում թերի է ներկայացված: Հրատարակված աշխատություններում աշուղական ասքերն ու սիրավեպերը դիտարկվում են ազգային-մշակութային ինքնության տեսանկյունից, մինչդեռ չափազանց կարևոր է համեմատական ուսումնասիրությամբ վերհանել Արևելքի ժողովուրդների ժանրերի ընդհանրական հատկանիշները:

Բազմաճյուղ և բազմաբնույթ աշուղական ավանդույթ հասկացությանն առնչվող երաժշտաբանաստեղծական, գեղագիտական, սոցիալական, կրոնական

3 Նախկին Խորհրդային Միության տարածքում ընդգրկված ազգային համեմատաբար ամբողջական տեսքով էպիկական ավանդույթները՝ ռուսական, ղազախական, ուզբեկական, թուրքմենական, աղրբեջանական, հայկական, կալմիկական և այլն, ներկայացված են Ի. Զեմցովսկու հրատարակած ժողովածուի մեջ. տե՛ս Музыка эпоса, Статьи и материалы, Йошкар-Ола, 1989.

4 Պրոսիմետրիկ (լատ. prose+metricus) եզրը մատնանշում է Արևելքի բանավոր ավանդույթի էպիկական տարբեր ժանրերին բնորոշ՝ չափավորված խոսքի և արձակ պատմության ընդմիջարկված զուգորդումով պայմանավորված ոճական առանձնահատկությունը (The Oxford English Dictionary, Second Edition, vol. XII, Poise-Quelt. Oxford, 1989, p. 665): Այն հավասարապես կիրառվում է միջնադարյան չինական նովելների, մոնղոլական ասպետական վեպերի և նմանատիպ այլ սեռերի նկատմամբ:

խնդիրները յուրաքանչյուր ազգային արվեստում իրենց արմատներն ունեն: Համաարևելյան այդ ավանդույթում ընդգրկված գեղարվեստական հիմնական հոսանքները բխում են Իրանի, Թուրքիայի և Անդրկովկասի տարբեր ժողովուրդների մշակութային ակունքներից:

Մեր անդրադարձը պարսկալեզու և թուրքալեզու ժողովուրդների էպիկական ավանդույթին նպատակամիտված է հայ երաժշտաբանաստեղծական, պատմողական արվեստի ծագման, դերի ու նշանակության պարզաբանմանը՝ ինչպես հայ մշակույթի, այնպես էլ համաարևելյանի համատեքստում: Սիրավեպի հայկական ճյուղն առ այսօր էթնոերաժշտագիտական հրատարակություններում ուշադրության չի արժանացել և, ընդհանրապես, մնացել է իբրև բոլոր չափագծերով անհայտ մի խնդիր, որը կարիք ունի ներկայացման, ուսումնասիրման և արժեքավորման[5]:

Դիտարկելով հայկական երաժշտապատմողական արվեստն իբրև համաարևելյանի գործուն մաս (հատկապես, երբ խոսքը XVIII - XX դարերի երաժշտակատարողական ավանդույթի մասին է)՝ աշխատության մեջ ներկայացրել ենք ժանրի կենցաղավարման պայմանները, սոցիալական հիմքն ու կարգավիճակը հայ արվեստի զարգացման տարբեր շրջաններում՝ ընդհուպ մինչև մեր օրերը: Առանձնահատուկ ուշադրություն ենք դարձրել հայ երաժիշտների գործունեությանը Միջին և Մերձավոր Արևելքի տարբեր երկրներում, նրանց ավանդին արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման, պահպանման ու հետագա սերունդներին փոխանցելու պատմական առաքելությանը: Այս կապակցությամբ նշենք, որ օտարալեզու գրականության մեջ մեր օրերում երբեմն առկայծում են խոստովանություններ հայ երաժիշտների խաղացած դերի մասին՝ մասնավորապես Իրանի և Թուրքիայի երաժշտական արվեստներում: Որքան էլ կողմնակալ են այդ խոստովանությունները՝ հայ երաժիշտներին վերագրելով միայն կատարողների դեր[6], այնուամենայնիվ, դրանք օբյեկտիվ իրողությանը վերաբերող փաստեր են և հայ երաժիշտների գործունեության գնահատման ուղղությամբ դրական քայլեր կարելի է համարել:

Իրավացի է Ն. Թահմիզյանի հարցադրումը հայ երաժշտության մեղեդիական հարստությունների մի ստվար քանակի հետագա ճակատագրի վերաբերյալ, որ «ուղղակի կամ անուղղակի կերպով ներքաշվել է մերձավորարևելյան արվեստի ընդարձակ խճանկարի մեջ»: Ըստ հեղինակի՝ գործընթացն սկսվել է XIII դարում

5 Թերևս, միակ փաստը, որը սպրդել է օտարալեզու գրականության մեջ, Քյոռօղլու հայկական տարբերակի գոյությունն է և դրա հետ կապված՝ XVII դարի պատմիչ Առաքել Դավրիժեցու հաղորդած տեղեկությունների հիշատակումը թուրքական էպոսի հետազոտություններում. տե՛ս *Reichl K.*, Turkic Oral Epic Poetry, Traditions, Forms, Poetic Structure, New York & London, 1992, p. 319. Այստեղ հեղինակը հղում է հետևյալ աշխատություններին *Каррыев Б.А.*, Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов, М., 1968 և *Фархадов Ф. К.*, К изучению эпоса Кер-Оглу, М., 1954.

6 Azerbayjan: Musique Traditionnelle, Recording Reviews, recordings and accompanying notes by Jean During, Ethnomusicology, 1992, vol. 36, № 2.

և աստիճանաբար խորացել հետագա հարյուրամյակներում[7]: Անշուշտ, գործընթացն իր տրամաբանական հիմնավորումն ուներ Օսմանյան կայսրության կազմավորման և հետագա հզորացման, Կ. Պոլսի երաժշտական կյանքի բուռն զարգացման մեջ, որը, դառնալով Մերձավոր Արևելքի մշակութային կենտրոն, դեպի իրեն էր գրավում գործիքահարների, երգիչների ու աշուղների լավագույն ներկայացուցիչներին:

Ուկրաինացի անվանի երաժշտագետ Կ. Կվիտկան պարզորոշ ճանաչելով է, որ «Թուրքիայի քաղաքային երաժշտությունը զարգացել է այլ ժողովուրդների և, մասնավորապես, հայ արվեստի նշանակալից ազդեցությունների ներքո»[8]: Վերոհիշյալ գործընթացը, նպաստելով հայ երաժիշտների գործունեությանը Մերձավոր և Միջին Արևելքի երաժշտական արվեստի զարգացման մեջ, լուրջ կռվան է հայ աշուղների ստեղծագործության արմատներն ու հիմքը ուշ միջնադարում պարզաբանելու խնդրում[9]: Օրգանապես միաձուլելով հայկականն ու արևելյանը (ավելի ստույգ՝ պարսկականն ու թուրքականը)՝ հայ աշուղները, իրավամբ, կրողները դարձան նաև համաարևելյան այնպիսի ֆենոմենի, որպիսին է երաժշտաբանաստեղծական աշուղական սիրավեպը: Եթե սկզբնական շրջանում նրանք նախապես հայերեն կատարումներով ժողովրդին ծանոթացնում էին արևելյան հայտնի սիրավեպերի և հեքիաթների, օրինակ՝ *Քյոռօղլու, Ասլի և Քյարամի, Շահ Իսմայիլի, Աշուղ Ղարիբի* և *Շահ Սանամի*՝ ստեղծագործաբար մշակված ու հայացված տարբերակներին, ապա հետագայում հայ աշուղները ստեղծեցին զուտ հայեցի ասքեր ու պատումներ՝ *Աղվան և Օսան, Սմբատ և Սոֆյա, Սոս և Վարդիթեր, Վարդ և Մանուշակ* և այլն:

Արդյոք այս երբեմնի գործուն և ազդեցիկ կատարողական ավանդույթը սոցիալ-քաղաքական ներկայիս պայմաններում կորցրե՞լ է իր արդիականությունը, դադարե՞լ զարգանալ իբրև կենդանի ռիթմ ու զարկերակ ունեցող արվեստ, այն է՝ մշակութային պահանջարկ ունեցող երևույթ: Եվ արդյոք ասվածը զուտ հայ իրականության և կրոնամշակութային տարբերությունների հետ կապված երևո՞ւյթ է, թե՞ տարածաշրջանում փաստված իրողություն: Ի վերջո, ենթակա՞ է տվյալ բնագավառը ժանրային ու ֆունկցիոնալ փոխակերպումների, թե՞ դատապարտված է մոռացության և կարող է բացառապես գիտական ուսումնասիրության առարկա դառնալ ու ապագայում, ինչպես և մուղամաքի պարագայում, նոր լիցք ստանալով՝ վերածնունդ ապրել:

Ուշ միջնադարից սկսած՝ առաջնային խնդիրներ էին դառնում հայ երաժշտարվեստի, հատկապես եկեղեցական երգարվեստի ինքնատիպության պահ-

7 *Тагмизян Н.*, Музыкальная культура Армении и её связи с Востоком.—Музыка народов Азии и Африки, т. 5, М., 1987, сс. 77-87.

8 *Квитка К.*, К вопросу о тюркском влиянии.—Избранные труды в 2-х томах. (Сост. и коммент. В.Гошовского), т. 1, Москва, 1971, сс. 336-348.

9 Իրանական և ադրբեջանական ավանդական երաժշտությանը նվիրված օտարազգի գիտնականների աշխատություններում ընդգրկված դաշտային նյութերում հաճախ են հանդիպում հայկական մեղեդիների ձայնագրություններ՝ "hava Armani" (*հավա՝* մեղեդի) անվան տակ. տե՛ս Albright Ch., The Music of Professional Musicians of Northwest Iran (Azerbaijan), University of Washington, 1976, p. 274.

պանումն ու հետագա զարգացումը՝ ազգային հոգեբանության և գեղագիտական ընկալումներին հարազատ հունով: Մշակույթի «արևելամետ» զարգացման պայմաններում հայ երաժիշտները ստիպված էին իրենց երգերում շոշափել ծանոթ թեմաներ և անուններ, օգտագործել ծանոթ տերմիններ ու բառեր, գովերգել կանոնավորված և հավանության արժանացած երաժշտաբանաստեղծական պատկերներով, ի վերջո՝ ստեղծագործել օտար, բայց աշուղական արվեստի դիրքերից դասական համարվող պարսկերեն ու թուրքերեն լեզուներով:

Նյութի ուսումնասիրումը մշտապես բախվում է երևույթների ընկալման մի բարդույթի հետ, որը բացահայտում է հայ իրականության հասարակական որոշ շերտերում առկա մշտարթուն պահանջը՝ հիմնավորելու քննարկվող ժանրերի «արևելյան կաղապարի» բացակայությունը մեր մշակույթում: Անցյալում ձևավորվել էր նաև հասարակական մի պատկերացում, որի համաձայն՝ հիշյալ ժանրերն առավելապես մահմեդական՝ պարսկա-թուրքական նկարագիր ունեն և անհարիր են մեր ազգային մշակույթին, ազգի ինքնությունը հավաստող գեղագիտական ու կրոնամշակութային խորհրդանիշերին: Նման վերաբերմունք կար հատկապես դասական մուղամաթի նկատմամբ, որն ընկալվում էր որպես մահմեդական մշակույթի խորհրդանիշ[10]: Նույն օտարմանն էր ենթարկվել նաև աշուղական սիրավեպը: Այսօր արդիական է դարձել ինչպես մահմեդական Արևելքի և քրիստոնյա Հայաստանի երաժշտական ավանդույթների համեմատական ուսումնասիրությունը, այնպես էլ արդեն «համաարևելյան» կարգավիճակ ձեռք բերած մշակութային այնպիսի երևույթների քննությունը, ինչպիսիք են՝ մակամաթի արվեստը, *սազանդարային*-գործիքային երաժշտությունը, աշուղական սիրավեպը:

Ուստի, դարերի պատմություն ունեցող հայ աշուղությունը պետք է դիտարկել ինչպես իր ազգային ծագումնաբանական հիմքով (ժողովրդական, հոգևոր և գուսանական երաժշտության տարբեր ժանրային դրսևորումների հետ ունեցած աղերսների տեսանկյունով), այնպես էլ ընդհանուր արևելյան երաժշտաբանաստեղծական պատմողական արվեստի ենթատեքստում:

Անկասկած, հայ գուսանա-աշուղական դպրոցի ձևավորման դարավոր ավանդույթները, միջնադարյան աշխարհիկ քնարերգության, ժողովրդական ու քաղաքային երգարվեստի պատմական զարգացման ընթացքը հուսալի և շքեղ պատվանդան դարձան հայ աշուղական ազգային դպրոցի կազմավորման համար, որի նահապետը դարձավ Սայաթ-Նովան[11]: Սակայն, կասկածից վեր է նաև, որ հայ աշուղությունը բազմաթիվ թելերով կապված է Մերձավոր և Միջին Արևելքի համապատասխան մշակութային երևույթներին, որոնցում խմորվել են արևելյան սիրավեպերը, ծաղկել ու զարգացել է աշուղական մրցույթի ավանդույթը՝ ծնունդ տալով բազում հանելուկների, հարց ու պատասխանի, աշուղական առանձնա-

10 Տե՛ս *Երնջակյան Լ.*, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991:

11 *Թահմիզյան Ն.*, Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Pasadena, CA, 1995.

հատուկ գաղտնալեզվի և կատարողական-տեխնիկական այլ հնարների: Այն է՝ աշխատության հիմնախնդիրը ենթադրում է ազգայինի և վերազգայինի փոխհարաբերությունը աշուղական արվեստում:

Հայ իրականության մեջ սիրավեպի ժանրի համարժեք դրսևորումներն աշուղ Ջիվանու, Ջամալու, Սազայու և այլոց հեղինակային փոխադրություններն են, որոնց շնորհիվ հին արևելյան սիրավեպը մեկ անգամ ևս հավաստեց իր կենսունակությունն ու զարգացման հնարավորությունները: Նրանց փոխադրությունները հայկական հնչերանգ ունեն, արտացոլում են հայ ժողովրդի կենցաղն ու կրոնական պատկերացումները, հավատալիքները, հերոսներին բնութագրելու ազգային, հեղինակային մոտեցումը: Այս ստեղծագործությունները հետաքրքիր են նաև հայ գրականության մեջ ռոմանտիկ սիրո թեմայի զարգացումը դիտարկելու առումով: Սրանք ժողովրդական ստեղծագործության այն ոլորտն են կազմում, որ «իրենցն» են համարում արևելյան տարբեր ժողովուրդներ, այնպես, ինչպես պարսկական երաժշտության դասական մեղեդիները, որոնք համաարևելյան մակամաթի արվեստի կանոնավորված հիմքն են: Դաստանների սյուժեների մեծամասնության հայրենիքն Իրանն է եղել, այստեղից են դրանք անցել Հնդկաստան, Միջին Ասիա և Անդրկովկաս[12]: Սերը (հաճախ բացահայտ էրոտիզմը, որ խախտում էր ժամանակի հասարակական վարքի նորմերը և դատապարտելի էր համարվում), գերբնական ուժերը, առասպելական ու իրական պատմություններն են ընկած այդ սյուժեների հիմքում, որոնց մեջ պատմական դեպքերի, իրականության զանազան երևույթների ընկալման իմաստաբանական մակարդակը մեծապես կախված է եղել տիրող կրոնական գաղափարախոսությունից:

Ցավոք, երաժշտական այսօրինակ հարուստ ավանդույթներով բնագավառի նկատմամբ եղած անուշադրությունը և թերագնահատումն իրենց արմատներն ունեն այն տեսություններում, որոնք ժամանակին դրանք որակել են իբրև ցածրարժեք, գռեհիկ, երկրորդական գրականություն՝ ուղղված ոչ մասնագիտական լսարանին: Թե՛ մեզանում, թե՛ Իրանում դրանց հանդեպ մտավորականության վերաբերմունքը եղել է եթե ոչ արհամարհական, ապա անտարբեր:

Սոցիալական նման պատկերացումները սահմանափակում էին ժանրերի զարգացման հնարավորությունները, արգելակում գիտական հետազոտությունը: Փաստորեն, Գ. Լևոնյանի աշխատություններից հետո, որոնցում, ի շարս բազում խնդիրների՝ արևելյան նվագարանների, մուղամաթի արվեստի, հայ աշուղների երգերում մերձավորարևելյան տաղաչափական ձևերի կիրառման, շոշափված է նաև Ջիվանու արևելյան սիրավեպերի փոխադրությունների արժեքավորման հարցը, ժանրի գիտական ուսումնասիրությունը դուրս է մնացել հայ երաժշտագիտության հիմնական շրջանակներից[13]:

Արժանահիշատակ են գրականագետ-աշուղագետ Շ. Գրիգորյանի ընդարձակ առաջաբանով լույս տեսած արևելյան սիրավեպերի հրատարակության

12 *Короглы Х.*, Трансформация заимствованного сюжета.— Фольклор. Поэтическая система, М., 1977, с. 106.

13 *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944:

առաջին հատորը, ինչպես նաև հեղինակի գիտական բազմամյա ուսումնասիրությունների արդյունքում ստեղծված ու վերջերս լույս տեսած մենագրական աշխատությունը՝ նվիրված աշուղական արվեստին առնչվող պատմատեսական բազմաբնույթ խնդիրներին, հայ նշանավոր աշուղների կյանքի ու ստեղծագործության լուսաբանմանը՝ նոր հայեցակետերի առաջադրումով[14]:

Ժանրի կառուցվածքային դրամատուրգիայի զարգացման ելման կետ ընդունելով երաժշտական բաղադրիչը՝ հնարավոր ենք համարել, մասնակիորեն ընդգրկելով գրական-բանաստեղծական և տեքստաբանական խնդիրներին առնչվող հարցերը, կենտրոնանալ երաժշտաբանաստեղծական մտածողությամբ պայմանավորված էպիկական կառույցի երաժշտական օրինաչափությունների վրա: Անշուշտ, ասվածը չի ենթադրում վերը նշված երեք գործակիցներից երկուսի՝ պատմողական ու բանաստեղծական տեքստերի անտեսումը: Խնդրի ձևակերպումը հետևյալն է. ուսումնասիրել երաժշտաբանաստեղծական ասքը ժանրի ծագումնաբանական, ձևակառուցվածքային, կատարողական ու կրոնահավատալիքային բովանդակության դիտակետերից՝ էքսոմշակութային համատեքստում:

Հայ-արևելյան սիրավեպերը երբևէ քննության չեն առնվել նշված չափագծերով. առաջին անգամ Ջիվանու փոխադրություների և մի շարք այլ հեղինակային ու անհեղինակ սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական կառույցները դիտարկել ենք տեքստ-երաժշտություն, տեքստ-մշակույթ և տեքստ-էքսոիրակաություն խորագրի տակ: Ձգտել ենք բացահայտել մշակութային այս ֆենոմենի ծագումնաբանական կապը հարևան ժողովուրդների՝ պարսիկների և թուրքերի երաժշտաէպիկական արվեստի հետ, որտեղ սիրային դաստաններն առ այսօր մշակութային խորհրդանիշի համարում ունեն:

Աշխատության հիմնական հղացքը՝ աշուղական սիրավեպի էքսոերաժշտագիտական քննությունը միջմշակութային առնչությունների դիտակետից, ենթադրում է և հայ-արևելյան սիրավեպի ուսումնասիրումը միֆոպոետիկ (առասպելաստեղծ) մտածողության կտրվածքով, որը թույլ է տալիս հիմնավորել երաժշտության՝ ժանրի պատմական բաղադրիչ լինելու կանխավարկածը: Այն հնարավորություն է տալիս նաև վերակառուցել ինչպես ասքի հերոսի գործի արմատները, վկայել նրանում առկա ելակետային երաժշտաբանաստեղծական համալիրի գոյությունը՝ իբրև գեղարվեստական, գեղագիտական և կառուցվածքային ոլորտների հիմնական առանցքի, այնպես էլ բացահայտել ազգային տարբերակների կրոնամշակութային առանձնահատկությունները: Երաժշտական և խոսքային բաղադրիչների տարանջատ դիտարկումը խախտում է ժանրի ներքին տրամաբանությունը:

Հայաստանի պատմաազգագրական գրեթե բոլոր շրջաններում տարբեր ժամանակներում կազմակերպված գիտարշավների ժամանակ ձայնագրվել են աշուղական սիրավեպերի համեմատաբար ամբողջական շարքեր և նմուշներ, որոնց ստվար քանակի նկարագրությունը, թվարկումն ու համակարգումը առանձին ուսումնասիրության առարկա կարող են դառնալ:

14 Տե՛ս Աշուղ Ղարիբ, Քյոռօղլի, Ամրաի և Սալվի, Աղվան և Օսան, Երևան, 1992 (Առաջաբան), *Գրիգորյան Շ.*, Հայ աշուղական գրականության պատմություն, Երևան, 2003:

Խորին գնահատանքով պիտի նշենք, որ հայ երաժշտագիտության ավագ սերնդի գրեթե բոլոր երախտավորներն իրենց լուման են ներդրել արևելյան սիրավեպի հաստատագրման գործում: Նրանց կատարած արժեքավոր ձայնագրությունները մասնագետներին հնարավորություն են ընձեռում իրենց դատողությունները հիմնավորել ավելի քան մեկ դար առաջ կենցաղավարած բանավոր երաժշտապատմողական արվեստի կենդանի հնչողությամբ: Անգնահատելի են Ա. Բրուտյանի ձայնագրությունները, որոնք կատարվել են XIX դարում և, իրենց տեսակի մեջ եզակի լինելով, արժեքավորվում են ողջ տարածաշրջանի սահմաններում: Լինելով Ջիվանու, Ջամալու, Շերամի, Պայծառեի, Ջահրիի և շատ ուրիշ անվանի աշուղների ժամանակակիցն ու նրանց արվեստի ջատագովը՝ Ա. Բրուտյանը ձեռնամուխ է եղել աշուղական երգ ու նվագի գրառմանը՝ գիտակցելով բանավոր ավանդույթով փոխանցվող մեղեդիների հաստատագրման անհրաժեշտությունն այդ արվեստի բնօրրաններից մեկում՝ Շիրակի դաշտավայրի գյուղերում և Ալեքսանդրապոլում[15]:

Դեռևս 1917թ. հրատարակված «Շիրակի երգերը» ազգագրական ժողովածուի մեջ տեղ են գտել Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած աշուղական սիրավեպերի՝ *Աշուղ Ղարիբի, Աշուղ Քյարամի*[16] ու *Աղվան և Օսանի* առանձին նմուշներ: Թերևս սրանք մերձավորարևելյան ողջ տարածքում ֆոնոգրաֆով կատարված ամենահին գրանցումներից են:

Աշուղական սիրավեպը չի վրիպել նաև Ք. Քուշնարյանի ուշադրությունից: 1927-1928 թթ. Անդրկովկասում ձեռնարկած գիտարշավի ժամանակ (Ե. Գիպսիուսի և Զ. Էվալդի մասնակցությամբ) ձայնագրվել են *Քյոռօղլու, Աշուղ Ղարիբի, Ասլի և Քյարամի* երաժշտաբանաստեղծական դրվագները: Երկլեզու ասերգողները (հայերեն և թուրքերեն) վերարտադրում են բանավոր ժառանգված ավանդույթի ամենատարածված ու սիրված օրինակները, որոնցից շատերն առանձնանում են կատարման պրոֆեսիոնալ մակարդակով և, դառնալով ասերգողների տարիքից, XIX դարի երաժշտակատարողական արվեստի արձագանքներն են: Արևելքի ժողովրդամասնագիտացված արվեստի դասական ժանրերի՝ մուղամների, դաստանների և հանկարծաբանական (իմպրովիզացիոն) բնույթի այլ սեռերի հաստատագրումն անցյալ դարի սկզբներին վաստակաշատ գիտնականի անգնահատելի ծառայություններից է, որը հնարավոր է դարձնում դիտարկել նյութն իր գոյատևման ու փոխակերպման բնականոն գործընթացում:

Առանձնահատուկ արժեք ունեն մեծանուն երաժիշտներ Մ. Աղայանի և Շ. Տալյանի կազմած ու հրատարակած «Ջիվանի» ժողովածուի մեջ զետեղված աշուղական սիրավեպերի հատվածները (Երևան, 1955 թ.): Քաջատեղյակ աշուղական արվեստի հիմունքներին, լինելով Սայաթ-Նովայի և Ջիվանու խաղերի

15 *Բրուտյան Ա.*, Ռամկական մրմունջներ, Մ. Բրուտյանի առաջաբանը, Երևան, 2002 , էջ 9-12:

16 Նշելի է, որ դարասկզբի կատարումներում օգտագործվում է «Աշուղ Քեարամի» անվանումը, ինչպես այն ընդունված է եղել մահմեդական երկրներում՝ աշուղ Քյարամին համարելով սիրավեպի իրական հեղինակ:

գիտակ մասնագետներ՝ նրանք անհրաժեշտ են համարել ներկայացնել նաև արևելյան սիրավեպերի՝ Ջիվանու հեղինակային երգերը՝ դրանք դիտելով իբրև աշուղի մեծահարուստ ժառանգության ինքնատիպ էջեր:

Երաժշտագետ-կոմպոզիտոր, աշուղական արվեստի լավագույն գիտակներից մեկի՝ Ա.Քոչարյանի գիտահավաքչական գործունեությունը նշանավորում է հայ-արևելյան սիրավեպի պահպանման և գնահատման մի նոր փուլ: Երկար տարիներ զբաղվելով աշուղական խաղերի տաղաչափական ու երաժշտաբանաստեղծական կառույցի խնդիրներով՝ նա, ըստ ամենայնի, հայ առաջին երաժշտագետն է, որի տեսադաշտում լայնորեն ընդգրկվել է երաժշտապատմողական հնագույն ժանրը: Հեղինակի 1976 թ. գրած «Աշուղական սիրավեպեր» անտիպ աշխատության մեջ ամփոփված են Հայաստանում կենցաղավարող արևելյան ու հայկական տասը սիրավեպեր՝ պատմողական և երաժշտաբանաստեղծական դրվագներով, որոնց հիմքում ընկած են իր կատարած արժեքավոր ձայնագրությունների վերծանությունները[17]:

Արևելյան սիրավեպերի առանձին օրինակներ տեղ են գտել նաև Ա. Պատմագրյանի կազմած 6-հատորյա «Գանձարան հայ երգերու» հրատարակված երգարաններում:

Հայ երաժշտագետների հետագա սերունդների անվանի և փորձառու ներկայացուցիչների՝ Մ. Մուրադյանի, Ռ. Աբայանի, Մ. Բրուտյանի, Մ.Մանուկյանի, Ա. Փահլևանյանի, Կ. Խուդաբաշյանի, Զ. Թագակչյանի և այլոց ջանքերով ու մասնակցությամբ գիտական տարբեր նպատակներ հետապնդող գիտարշավների ժամանակ գրանցված նյութի մի պատկառելի տոկոսն էլ արևելյան սիրավեպերի երգերն են կազմում՝ ձայնագրված թե՛ մասնագետ-աշուղների (մինչև 1970-ական թթ.), թե՛ ոչ մասնագետ բանասացների կատարումներից: Խնդրի իրագործմանը մեծապես նպաստել են պարսիկ, թուրք և եվրոպացի բանագետների հետազոտությունները, որոնք պատմողական արվեստի ազգագրական միջավայրի քննության առումով հարուստ նյութեր են պարունակում և թույլ տալիս որոշակի պատկերացում կազմել այս հնամենի ժանրի մահմեդական ճյուղի բնութագրական հատկանիշների մասին:

Աշխատանքի հիմքում ընկած են հայկական, թուրքական, աղրբեջանական և իրանական երաժշտաէպիկական կոթողների ամբողջական շարքեր ու առանձին նմուշներ, հրատարակված ժողովածուներ, դաշտային աշխատանքների արդյունքում հավաքված, համակարգված և վերծանված ձայնագրություններ: Երաժշտական օրինակների ընտրությունը կատարելիս աշխատել ենք ընդգրկել ասերգային ու երգային ոճի, քառյակային և ազատ շարադրանք ունեցող տարառոճ նմուշները՝ իբրև ժանրի հիմքում ընկած երկու հիմնակազմիկ կերպերի:

17 Ա.Քոչարյանի ձեռագիր աշխատությունը պահվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարանում: Ցավոք, որևէ պատկերացում չունենք ժողովածուի ներածականի և ծանոթագրությունների մասին (շուրջ 100 էջ՝ ըստ հեղինակի նշման), որոնք, անկասկած, գիտական լուրջ արժեք ունեն և կարող էին լույս սփռել արևելյան սիրավեպերին առնչվող տեսական-կատարողական բազմաթիվ հարցերի ու մանրամասների վրա:

ԳԼՈՒԽ I
ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԵՐԳԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱՏԵՍԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

1. ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ԷԹՆՈԵՐԱԺԾՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

Հայ երաժշտագիտության մեջ ձևավորված պատմամշակութային ավանդական պատկերացումների հիմքը կազմում է այն դրույթը, ըստ որի՝ հայկական ժողովրդամասնագիտացված արվեստը՝ գուսանաաշուղական ստեղծագործություն, մուղամաթ, սազանդարական երաժշտություն, զարգացել է մերձավորարևելյան մշակույթի ազդեցության ոլորտում: Անշուշտ, բազմադարյան հոգևոր մոնոդիայի, երաժշտական բանահյուսության զտարյուն ժանրերի համեմատ հիշյալ բնագավառը բնութագրվում է հիմնորոշ մի շարք հատկանիշներով, որոնք այն կամրջում են «համասարևելյան գեղարվեստական ավանդույթին»: Սկզբունքային ընդհանրությունները նկատելի են թե՛ ձևակառուցվածքային առանձնահատկություններում, թե՛ տաղաչափության մեջ, թե՛ երաժշտական բաղադրիչի ձայնակարգային հիմքում, որոնց տերմինաբանությունն օտարածին է: Այդ ընդհանրությունը հստակորեն արտացոլվում է նաև արևելյան տարբեր ժողովուրդների առասպելաստեղծ մտածողության շրջանակներում կենցաղավարող երաժշտապատմողական ժանրերի համակարգում, որոնք կատարող-հանկարծաբանող անհատից պահանջում են ինչպես որոշակիորեն համակարգված գիտելիքների իմացություն, այնպես էլ կատարման տեղից և իրավիճակից բխող հանպատրաստից ստեղծագործելու կարողություն:

Հարկ է նշել, որ աշուղական երգարվեստում համասարևելյանի, իսկ ավելի ստույգ՝ պարսկա-թուրքականի և հայկականի փոխհարաբերության հարցը հայ երաժշտագիտության մեջ միշտ համարվել է ապագայի գործ: Անշուշտ, այս ասպարեզում նս արվել են որոշակի քայլեր, դրվել կոնկրետ խնդիրներ՝ հիմնականում Սայաթ-Նովայի երգերի օրինակով: Նույնատիպ հարց է առաջանում աշուղական 50-ից ավելի երգ-եղանակների պարսկերեն ու թուրքերեն անունների առիթով: Ի՞նչ եղանակներ են եղել, և ովքե՞ր են եղանակել դրանք: Գիտնականբանասեր, հայ աշուղագիտության հիմնադիր Գ. Ախվերդյանը հաստատում է, որ պարսկական և թուրքական աշուղների մեծ մասը հայ է եղել: Նրանցից շատերը

ստեղծագործել են պարսկերեն ու թուրքերեն և անհնար է, որ իրենց հորինած եղանակներն ու ձևերը ներմուծած չլինեին նշված մշակույթների մեջ[18]:

Մեզ հետաքրքրող հարցի մասին իր տեսակետն է ունեցել նաև Գ. Լևոնյանը, որն անհիմն չափազանցրել է «պարսկական եղանակների ազդեցությունը»՝ բևեռվելով այն հանրահայտ փաստի վրա, որ Սայաթ-Նովան Հերակլ II-ի արքունիքում առաջինն է վրացերեն կատարել պարսկական դասական մեղեդիները, այսպիսով, իրանական արվեստը պրոպագանդելով Անդրկովկասի բազմազգ մշակութային կենտրոնում: Անշուշտ, Սայաթ-Նովան, լինելով պալատական երաժիշտ, չէր կարող անտեսել արքունիքում ընդունված երաժշտական ճաշակը: Սակայն դրանից չի հետևում, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ն. Թահմիզյանը, որ դա աշուղի ստեղծագործական սկզբունքն էր: Առավել ևս այդ վկայությունը վերաբերում է Սայաթ-Նովայի միայն վրացերեն խաղերին, որոնցից ոչ մեկի եղանակն առ այսօր հայտնաբերված չէ[19]: Ասենք, որ այս բնագավառին վերաբերող գրականությունը հայ երաժշտագիտության մեջ բավական լուրջ հիմքերի վրա է դրված: Այլ է պատկերը աշուղական սիրավեպերի ասպարեզում, թեև դրանք նույնքան խոր ակունքներ ունեն հայերի կենցաղում և բանահյուսության մեջ, որքան և աշուղական արվեստի այլ ձևերը, ինչպես և համապարևելյան մուղամաթի արվեստը, որի հարաբերակցության հարցը հայ ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության հետ անշեղորեն նյութ է երաժշտական մշակույթի տվյալ բնագավառն ուսումնասիրելիս[20]:

Հայ ժողովրդական և գուսանաաշուղական երաժշտության հարաբերության խնդիրը շոշափելիս մենք չենք անդրադառնում Կոմիտասի դիրքորոշմանը խնդրո առարկա բնագավառին[21]: Ընդհանուր առմամբ, տարբեր առիթներով Կոմիտասի արտահայտած դիպուկ մտքերն ու տարաբնույթ գնահատականները բավարար հիմք չեն տալիս հստակեցնելու նրա վերաբերմունքն աշուղական երգարվեստի, հատկապես «պարսկա-տաճկական» ավանդական եղանակների վերաբերյալ: Թեև հայ երաժշտության մեծ երախտավորի գիտական-ստեղծագործական գործունեության տարիներին ազգային աշուղական դպրոցը զարթոնքի շրջանում էր գտնվում և մեծ ժողովրդականություն վայելում, Կոմիտասն իր առջև խնդիր չի դրել զբաղվել հայ մոնոդիկ երաժշտության տվյալ ճյուղի ուսումնասիրությամբ: Թերևս, ժամանակի սոցիալ-քաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված նրա փոքր-ինչ զգուշավոր մոտեցումը նույնպես խոչընդոտել է բնագավառի ուսումնասիրությանը հայ երաժշտագիտության զարգացման որոշակի փուլում:

Հարուստ երկապնակ ունեցող հայ երաժշտարվեստը ուշ միջնադարում, քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական պայմանների բերումով, նոր հիմքերի վրա

18 *Լևոնյան Գ.*, Երկեր, Երևան, 1963, էջ 203:

19 *Թահմիզյան Ն.*, նշվ. աշխ., էջ 41:

20 Խնդիրը մասնակիորեն քննարկված է մեր «Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից» գրքում:

21 Տե՛ս *Մանուկյան Մ.*, Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարաբերության հարցը.– Կոմիտասական 2, Երևան, 1981, էջ 227-244:

սկսեց հարաբերվել իրեն շրջապատող մահմեդական աշխարհի գեղարվեստական երևույթների հետ: Պահպանելով գեղջկական երգ-երաժշտության անաղարտությունը և ուրույն կերտվածքը, սահմանազատելով եկեղեցական երաժշտությունն իբրև արևելա-քրիստոնեական հոգևոր երգարվեստի վառ ու ինքնատիպ երևույթ՝ այն իր ժողովրդական քաղաքային ճյուղով մխրճվեց Արևելքի բանավոր ավանդույթի երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հիմնական հոսանքի մեջ:

Ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության ոլորտում ստեղծագործող հայ երաժիշտները պատմականորեն տևական ու մշտական շփման մեջ են եղել հարևան մահմեդական շրջապատի հետ և, բնականաբար, ձգտել են ընկալելի լինել իրենց արվեստով: Այս բնական միտումն է մղել հայ երաժիշտներին տեսականորեն հարաբերակցել հայոց ութձայնը պարսկա - արաբական ձայնեղանակների հետ, դիմել օտար տերմինաբանությանը, ծնունդ տվել հայատառ թուրքերեն երգերի և արևելյան ոճ ու երանգավորում ունեցող, գեղգեղանքներով հարուստ մեղեդիների ստեղծմանը[22]:

Անշուշտ, «արևելյան թեքում» ունեցող ժանրերի կենցաղավարման պայմաններն էլ թելադրել են դրանց ճկուն և բաց բնույթը. եթե հայոց եկեղեցին ձգտում էր ավանդական հոգևոր երգերի անաղարտության և դրանց կատարողական ոճի մաքրության պահպանմանը՝ նպատակ ունենալով ժողովրդի հայեցի ոգու և իր գաղափարախոսության ամրապնդումը, ապա այլ էր աշուղական արվեստի հանրային-հասարակական դերը, այլ էին աշուղական լսարանի կազմն ու ըմբռնումները: Աշուղական արվեստը կոչված էր ծառայելու հիմնականում քաղաքային բնակչության «երկլեզու և եռալեզու» լայն խավերին, բավարարելու նրանց գեղագիտական ճաշակը: Միևնույն ժամանակ ավանդական-կենցաղային կուլտուրան, ինչպես նաև տվյալ տարածքում իշխող լեզուն անդրադառնում էին երկացանկի և կատարողական ոճի վրա, որի հետևանքով առաջանում էին տարբեր երկրների աշուղներին բնորոշ ոճական առանձնահատկությունները: Արևելքի մյուս երկրների աշուղների նման հայ աշուղները ևս ստեղծեցին իրենց կատարողական դպրոցը, վոկալ արվեստի սեփական սկզբունքները՝ առաջնորդվելով այն քաղաքների երաժշտարվեստի ավանդույթներով, որտեղ նրանք ապրում և ստեղծագործում էին: Ժողովրդամասնագիտացված արվեստի ներկայացուցիչների գեղագիտական հայացքների ու գեղարվեստական ճաշակի ընդհանրությունը դրսևորվում էր նրանց երաժշտական երկացանկում՝ կազմված աշուղական երգերից, սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագներից, պարեղանակներից և մուղամներից:

Հետաքրքիր օրինաչափությամբ հին հայկական գուսանական արվեստին բնորոշ որոշ երևույթներ՝ ավելի ճոխ դրսևորմամբ և մասնագիտական այլ հիմքերով, հանդես են գալիս մահմեդական Արևելքի երաժշտական մի շարք մշակույթների զարգացման ուշ ավանդույթում: Խոսքը վերաբերում է կին աշուղների և սազան-

22 *Երնջակյան Լ.*, Հայ մուղամաթիստները և նրանց դերն արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ.– ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1982, դ 2, էջ 44-53, *Yernjakian L.*, Armenian Musicians' Contribution to the Middle East Musical Culture Development. Borbad and Culture Traditions of Central Asiatic Peoples; The History and the Present, Dushanbe, 1990, p. 67-70.

դարերի գործունեության ու հանրային հասարակարգում նրանց գրաված դիրքին: Հայաստանում հնուց ի վեր մասնագետ երաժշտի համբավ ունեցող և *վարձակ* անունը կրող կին գուսանները՝ երգիչ-գործիքահար-պարուհիները, որոնք որոշակի դաս էին կազմում ու մասնակիցն էին խնջույքի և ուրախության[23], ինչպես և եղերամայրերը, որ սգո հանդեսների պարտադիր ուղեկիցն էին, պատմամշակութային զարգացման հետագա փուլերում կորցնելով երբեմնի կարգավիճակը, համարվելով հեթանոսական շրջանի վերապրուկ, պախարակելի դառնալով քրիստոնեական միջավայրում, կորցրին իրենց դասային գործառույթը և վերջնականապես դուրս մղվեցին հասարակական ասպարեզից:

Հայոց միջնադարը տվել է կին երաժիշտների ստեղծագործության այլ վսեմ օրինակներ. հիշատակելի են Խոսրովիդուխտ և Սահակադուխտ երաժիշտները, որոնց երգերն ընդունվել են հայ եկեղեցու կողմից և կանոնականացվել[24]: Ուշագրավ է, որ Խոսրովիդուխտի *Զարմանալի է ինձ* ողբը (VIII դար) իր երաժշտաոճական և հուզական չափազանցություններով հարում է գուսանական արվեստին՝ «ներկայացնելով մի ժամանակ հեթանոս Գողթան երգ-երաժշտության արձագանքներից մեկը եկեղեցական արվեստում»[25]. այն, ի դեպ, չափանմուշ օրինակ է դարձել նաև նմանատիպ այլ հորինվածքների համար[26]:

Մահմեդական երաժշտական ավանդույթը, հատկապես իրանա-թուրքականը, բնականաբար, հարուստ չէ կին երաժիշտների ստեղծագործության օրինակներով: Սակայն այս բնագավառում երևան են եկել ոչ վաղ անցյալի կին աշուղներին և մուղամաթահարներին նվիրված աշխատանքներ, որտեղ «կանացի ձայնը» կարևորվում է ազգային երաժշտական արվեստի պահպանման ու զարգացման ոլորտում, դառնալով մշակույթի խնդիրներում գենդեր գաղափարախոսության հզոր այուներից մեկը[27]:

Արդի ժամանակաշրջանում մահմեդական Արևելքում կին աշուղներն ու սազանդարները մարտահրավեր են նետում դարավոր և քարացած պատկերա-

23 Հիշատակելի է Մ. Խորենացու վկայած՝ երկրորդ դարում ապրած Նազենիկը՝ Սյունյաց Բակուր իշխանի նշանավոր հարճը, որը «երգէր ձեռամբ» (*Մովսես Խորենացի*, Հայոց պատմություն, Երևան, 1940, էջ 301), այն է՝ «խնջույքներում և հասարակական տեղերում պարող՝ երգող կին, գուսան», ինչպես բացատրում է *Ս. Մալխասյանցը* (Հայերեն բացատրական բառարան, հ. IV, Չ-Ֆ, Երևան, 1945, էջ 312-313): *Վարձակ* բառի մեկնաբանությանը, ըստ հայկական աղբյուրների, անդրադարձել է նաև *Ա. Քոչարյանը* «Հայ գուսանական երգեր» աշխատության մեջ (Երևան, 1976, էջ 11):

24 *Тагмизян Н.*, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, сс. 83-85.

25 *Թահմիզյան Ն.*, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ., Երևան, 1985, էջ 194:

26 *Թահմիզյան Ն.*, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 59:

27 Տե՛ս *Ի.Նարոդիցկայայի* հոդվածն Ադրբեջանի կին երաժիշտների մասին. "Azerbaijanian Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture", Ethnomusicology, 2000, vol. 44, դ 2. Տարիներ շարունակ նման խնդիրներով է զբաղվում *Զ.Տաջիկովան* «О музыкальном искусстве бухарских женщин-созанда».– Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность, М., 1987, рр. 74-82. Եգիպտոսի կին երաժիշտների և պարուհիների վերաբերյալ տե՛ս *Nieuwkerk Karin* van, A Trade Like any Other: female singers and dancers in Egypt, Austin University Press, 1995.

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

յումներից, փորձում ճկուն լուծումներ գտնել՝ ոչ յանկալի պիտակներից խուսափելու համար իբրև ստեղծագործական ներշնչման աղբյուր և փաստարկ օգտագործելով Ղուրանը:

Պարադոքս է նաև էմանսիպացիայի կամ սոցիալ-մշակութային համատեքստի փոփոխության հետևանքով կին-մոլլաների առաջացման փաստը: Երազի միջոցով և ի վերուստ ֆելադրված աշուղ-երաժիշտ կամ հոգևոր անձ դառնալու երևույթն առկա է արևելյան շատ երկրներում: Հիմնականում այրի կանայք երազում տեսնում են որևէ սրբի, իմամի կամ մոլլայի, որը նրանց հետևողականորեն համոզում է (երբեմն պատմություններում առկա է նաև սպառնալիքի պահը), փոխել իրենց կենսաձևը, ուսումնասիրել Ղուրանը և դառնալ մոլլա: Ղուրանի դասական լեզուն՝ արաբերենը, նրանց հրաշքով է տրվում (նկատի ունենալով մահմեդական կանանց մեծամասնության անգրագետ կամ կիսագրագետ լինելու հանգամանքը), որը հիշեցնում է երազի միջոցով աշուղ դառնալու և երաժշտական գործիքի տիրապետելու ավանդական մոտիվները, որոնցով ներծծված են արևելյան աշուղական սիրավեպերը: Քնակաճաբար, մոլլա դառնալով նրանք սկսում են մասնակցել սգո հանդեսների, հուղարկավորության, հարսանիքի արարողության, հմտանում հիշյալ ծեսերն ուղեկցող երգի ու նվագի կատարման մեջ, դասավանդում հոգևոր դպրոցում և, որ պակաս կարևոր չէ, վարձատրվում: Հարսանիքները, լավագույն *հանդեսների* (երգիչ-երաժիշտ) վկայությամբ, մշտապես եղել են վոկալ մուղամի կատարման լավագույն դպրոցը[28]: Ընդ որում, Աղրբեջանում է բյուրեղացել «կանացի» և «տղամարդու» մուղամների տարբերակման ոչ պաշտոնական ավանդույթը, որը կին երաժիշտների համար կարևոր հանգամանք է. այն երևակում է ինչպես ձայնի երանգապնակը, այնպես էլ ժանրի տեսակների, դրանց կատարողական վարպետության, տեխնիկական դժվարությունների և կերպարային գեղարվեստական լուծումների տարբերությունը: Այսպես կոչված՝ «կանացի» կամ իգական մուղամների թվին են պատկանում Սեգահը, Շահնազը, Բայաթի Շիրազը՝ իրենց բարձր ռեգիստրային առանձնահատկություններով և, համապատասխանաբար, Շուրը և Չարգահն ընկալվում են իբրև տղամարդու՝ թե՛ ռեգիստրով և թե՛ իրենց դրամատիկ-հերոսական բնույթով[29]:

28 *Naroditskaya I.*, Նշվ. հոդվածը, էջ 244:

29 Վերոհիշյալ մուղամային սեռակերպարային սահմանազատումներն այլ հիմք ունեն և կապված չեն հնդկական ավանդույթում ձևավորված ռագաների ընտանիքների ու դրանց սեռային բնութագրումների և կատարման առանձնահատկությունների հետ: Հնարավոր է, որ այս զուտ կատարողական-տեխնիկական խնդիրներով սկզբնավորված ավանդույթն իր հիմնավորումը կարող է գտնել միջնադարյան Արևելքի պարսկալեզու և արաբալեզու մատյանների տեսական բաժիններում արծարծված երաժշտակատարողական և գեղագիտական դրույթներում ու դրանց հետագա մեկնաբանություններում, որոնք մշակվում էին մոնոդիկ երաժշտության զարգացած ժանրերին, մասնավորապես, մակամաթի արվեստին ու նորմատիվային մտածողությանն առնչվող գործնական ու տեսական կատարողական հարցերի ընդհանրացման ուղիով: Կառուցվածքային և տերմինաբանական բազում ընդհանրություններ ունեցող նորմատիվային դարձվածքների համակարգն արտացոլվել է նաև հայ տեսաբանների ու երաժիշտների աշխատություններում, որոնք օգտվել են արդեն հաստատված պարս-

Մասնավորապես, Չարգահի նմանօրինակ բնութագրումների հանդիպում ենք արևելյան ամենատարբեր՝ պարսկական, հայկական, ուզբեկական, տաջիկական մշակույթներում: Դեռևս XIX դարի վերջին Ն. Տիգրանյանը Չարգահը որակել է իբրև «պատերազմի պոեմ»[30]:

XX դարի քաղաքական, սոցիալ-մշակութային կյանքի վճռորոշ փոփոխությունների համատեքստում, երբ մուղամաթի արվեստի և աշուղական լսարանի պահպանման խնդիրը միարժեք լուծված չէր Հայաստանում, Ադրբեջանում ու միջինասիական հանրապետություններում նույնիսկ վերանայվել է կին աշուղների և մուղամաթահարների դերն ու սոցիալական դիրքը հասարակության մեջ: Այն, ինչ դարեր շարունակ համարվել է տղամարդկանց մենաշնորհը, խորհրդային տարիներին և դրան հաջորդող մոդեռնիզացիայի, ազգայնականության և ապախորհրդայնացման պայմաններում մատչելի դարձավ Արևելքի կանանց համար, որոնք լծվեցին ազգային արժեքների պահպանման գործընթացին: Տաբուի վերացումը հանգեցրեց ժողովրդամասնագիտացված արվեստի թռիչքաձև զարգացմանը: Մահմեդական դոկտրինով կողմնորոշված վերաբերմունքը դեպի երաժշտությունն ու կինը փոխարինվեց հակակրոնական գաղափարախոսությամբ հիմնավորված քաղաքականությամբ, որը գալիս էր ժխտելու «վարդի և սոխակի» ավանդական բանաստեղծական այլաբանությունը (ալեգորիան), և որը մահմեդական մշակույթում մեկնաբանվում էր սեռային (գենդերային) դիրքերից. բյուլը՝ իբրև արու սոխակ, իսկ գյուլը՝ վարդի պես գեղեցիկ, բայց ձայնազուրկ կին: Մահմեդական պահպանողական դոկտրինը, խորհրդային տարիների հակակրոնական գաղափարախոսությունն ու դրան հաջորդող անկախացման շրջանում վերագտնված և ամրապնդված ազգայնամոլությունը կազմում են այն հետնախորքը, որի վրա քննվում են մահմեդական ավանդական երաժշտական ծեսերն ու սովորույթները, գնահատվում նաև կին երաժիշտների դերն ու հասարակական կարգավիճակը ժամանակակից մահմեդական երկրներում:

Ժողովրդամասնագիտացված երաժիշտների ստեղծագործական նվաճումներն ու գործունեությունը, թերևս, ի սկզբանե անտի իրարամերժ կարծիքների, քննարկումների, գնահատանքի ու պախարակման առարկա են եղել: Նրանց արվեստի հնչեղությունն ու հասարակական դերն այնքան մեծ է եղել, որ իր վրա է բևեռել թե՛ ժողովրդական զանգվածների և թե՛ պալատական վերնախավի ուշադրությունը: Պատահական չէ, որ արդեն զարգացած ավատատիրության շրջանի մատենագիրների, ինչպես, օրինակ, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի, Առաքել Սյունեցու, Հակոբ Ղրիմեցու և այլոց գրվածքներում կարևոր տեղ է հատկացվում գուսանական նվագին ու նվագարաններին, դրանց տեսական և գեղագիտական խնդիրների քննությանը:[31]

կական տերմինաբանությունից (տե՛ս *Тамбурист Арутин*, Руководство по восточной музыке, Перевод с турец., Предисловие и коммент. Н. К. Тагмизяна, Ереван, 1968):

30 *Гумрецци*, Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927.

31 *Թահմիզյան Ն.*, Սայաթ-Նովան և ..., էջ 20, 21:

Հատկանշական են նաև ժողովուրդների պատմամշակութային զարգացման օրհասական փուլերում, օտար զավթիչների կողմից պալատական-մասնագիտացված երաժիշտներին գերեվարելու միտումը, ինչպես նաև կրոնափոխությունը մերժելու համար երաժիշտ - աշուղներին, այն է՝ ժողովրդի իղձերը, ազատատենչ գաղափարներն ու գեղագիտական ճաշակն արտահայտող անհատներին, հետապնդելու ու մահվան դատապարտելու փաստերը, որոնք արձանագրված են ինչպես քրիստոնեական, այնպես էլ մահմեդական գրականության մեջ[32]: Կրոնափոխության և այն մերժելու հետևանքով մահվան դատապարտվելու մոտիվը լայնորեն տարածված է նաև բալկանյան երկրների էպիկական ավանդույթում՝ մասնավորապես բալկանյան մահմեդական երգերում[33]: Այն կարևոր տեղ է գրավում նաև միջինասիական բանավոր էպիկական ավանդույթում. օրինակ՝ Քյոռօղլու թոռը հազիվ է փրկվում մահից, որ կամովին ընտրել էր հերոսը՝ հավատափոխությունից խուսափելու համար:

Կենտրոնական Արևելքի և բալկանյան երկրների էպիկական ավանդույթի հիմնական մոտիվների ցուցակներն ի հայտ են բերում ավանդական մտածողության դաշտերում ձևավորված նյութական ու բարոյական արժեքների նմանությունները մշակութային տարբեր գոտիներում[34]:

Թեև ակնհայտ է, որ բանավոր ավանդույթն ունիվերսալ երևույթ է, և ներկայիս էթնոերաժշտագիտական միտքն ուղղված է համապատասխան դրույթներ մշակելուն, այնուամենայնիվ, դեռևս գտնված չէ ամենաբավ, ընդգրկուն մի բանաձև, որը կարող է աշխատել էպիկական ցանկացած դաշտում: Ու, թերևս, բանավոր մշակույթն էլ իր զարգացման վաղ շրջաններում բացարձակ մաքուր մշակույթ չի եղել, այլ դարձյալ եղել է տվյալ ժամանակին և երաժշտական տարածքին բնորոշ լեզվական, կրոնահավատալիքային ու վարքագծային գործոններով պայմանավորված գեղարվեստական պատկերների, հերոսական արարքների և հարաբերությունների իրական ու երևակայական արդյունք: Պատահական չէ, որ մաքուր բանավոր մշակույթի գաղափարը հաճախ գնահատվում է որպես մյութոս կամ առասպել, որն ինքը բանավոր ստեղծարարության եզակի և համապարփակ ձևերից է[35]:

Այդպիսիք են աշուղական ասքերը:

32 Խոսուն օրինակներից է նշանավոր երգիչ-գուսան Հովհաննես Մաճուկ Խլաթեցու նահատակությունը 1438 թ.: Այս փաստին Ն. Թահմիզյանն անդրադարձել է վերոհիշյալ մենագրական աշխատության մեջ՝ հղելով «Հայոց նոր վկաները», աշխատասիրությամբ Հ. Ամատունու և Հ. Մանանդյանի, Վաղարշապատ, 1903, էջ 284: Ի շարս այլ փաստերի՝ հիշատակելի է Ստալինի արյունալի հաշվեհարդարն ուկրաինացի երաժիշտների հետ, որոնց նա 1939 թ. կոնֆերանսի էր հրավիրել Խարկով՝ ժողովրդական երգիչներին բնաջնջելու և դարավոր ավանդույթն արմատախիլ անելու նպատակով:

33 *Reichl K.*, Moslem Balkan Songs, 1985, p. 27; Lord A., Epic Singers and Oral Tradition, p. 220.

34 Milman Parry Collection of Oral Literature. Widener Library, Harvard University, Cambridge, MA.

35 *Finnegan R.*, Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context, Bloomington and Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1992.

Մերձավոր և Միջին Արևելքը, իրավամբ, համարվում է պատմողական արվեստի հայրենիք, հեքիաթային, անեկդոտային, նովելային բնույթի, այսպես կոչված, «թափառող սյուժեների» բնօրրան: Այսօրինակ թեմաների անսպառ շտեմարան են արաբական *Հազար ու մեկ գիշերները*, ուր մասնագետները սովորաբար առանձնացնում են երեք շերտ՝ հնդկա-պարսկական, բաղդադյան, եգիպտական, և յուրաքանչյուրում հատուկ քննության է առնվում սիրային թեմատիկան՝ ըստ մշակութային ու էթնիկ երանգների[36]: Հատկանշական է, որ նովելի ոճով ստեղծված պատմությունները, մասնավորապես բուն արաբական ծագում ունեցող *Լեյլի և Մեջնունի* տիպի ողբերգական ավարտով դժբախտ սիրո սյուժեները միջնադարյան պարսկական վիպական-դաստանային գրականության հիմք դարձան: Այս փոքր ծավալի պատմողական սեռերն անմիջականորեն մասնակցել են էպիկական ծավալուն ասքերի ու պատումների կազմավորմանը՝ ապահովելով ժանրերի, սյուժեների ու մոտիվների տիպաբանական ընդհանրությունը, ինչպես և ժանրային փոխակերպումների օրինաչափ ընթացքը դիախրոնիկ զարգացման մեջ[37]: Բանաստեղծական և երաժշտական մոդելների բյուրեղացման, դրանց ընտրության բնականոն գործընթացը բանահյուսական ոլորտից գրականին անցնելիս իրագործվել է այնպիսի մեխանիզմի միջոցով, ինչպիսին է կանոնի և իմպրովիզացիայի համադրումը, որը միջնադարյան Արևելքի գեղարվեստական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկությունն է: Գեղարվեստական կանոնի աստիճանի բարձրացված բանաձևերի լեզվի՝ կանոնի և իմպրովիզացիայի փոխադարձ կապն ընկած է արևելյան ժողովուրդների երաժշտաբանաստեղծական պրակտիկայում: Ինչպես ցույց են տվել Մ. Փերրին և Ա. Լորդը, պատմող-կատարողը, օգտագործելով որոշակի բառային դարձվածքներ համապատասխան մետրական դիրքերում, հեշտացնում է իր բանավոր իմպրովիզացիան՝ այն տանում նախապես մտածված թեմատիկ կլիշեների հունով[38]:

Հեղինակների «բանաձևային տեսությունը» ենթադրում է մասնագիտացված լեզվի վրա հիմնված հստակ մեխանիզմ, որն աշխատում է կատարման ընթացքում (*composition in performance*) և հիմնված է որոշակի միավորների՝ բանաձևերի ու թեմաների, ինչպես նաև *"blocks of lines"* թեմատիկ շարքերի վրա[39]: Անշուշտ, պարզաբանվում են *իմպրովիզացիա* բառի կիրառման առնվազն երկու նշանակություն ու երանգ՝ տարբերելով «մաքուր» իմպրովիզացիան *"composition in performance"*-ից, որի քննությունը Փերրին ու Լորդը իրագործել են Հոմերոսի և հարավսլավական էպիկական երգերի օրինակների վրա[40]: Հետազոտական տվյալ

36 *Фильштинский И.*, Тысяча и одна ночь.— Избранные сказки. Предисловие, М., 1983; *Герхардт М.*, Искусство повествования.—Литературное исследование «1001 ночи», М., 1984, с. 106.

37 *Мелетинский Е.*, Введение в историческую поэтику эпоса и романа, М., 1986, с. 168.

38 *Lord A.*, The Singer of Tales, Cambridge, Mass., 1960.

39 *Lord A.*, Epic Singers and Oral Tradition, p. 2-3.

40 Նույն տեղում, էջ 235: Հիշյալ խնդրին են նվիրված «Հոմերոսն ու Հուսոն» խորագրով հրատարակված մի շարք հոդվածներ (տե՛ս Homer and Huso, Transactions of the American

սկզբունքը կամ մոտեցումը հիմնարար գործառույթ է վերագրում տիպականացված դարձվածքներին, բնութագրական պատմողական տեսարաններին, թեմատիկ մոտիվներին, երկարաշունչ պատմության ընթացքում հանդես եկող նախապես հայտնի կամ պատրաստի լուծումներ ունեցող սյուժեներին, որոնք կատարողին օգնում են ստեղծել տրամաբանական կառույց: Այս տեսությունը կիրառելով էպիկական կենդանի ավանդույթների, ինչպես նաև անտիկ ու միջնադարյան կոթողների նկատմամբ՝ հեղինակները ձգտել են հստակեցնել, թե ինչ դեր է կատարում բանաձևերի լեզուն բանավոր կամ գրավոր երկերում, և թե ինչպես պետք է բնութագրել այդ «լեզվով» գրված գործերը: Արդյունքում՝ Հոմերոսի պոեմների համակարգված բանաստեղծական լեզուն գնահատվում է իբրև *բարդերի* սերունդների ժառանգություն, որ կատարելագործվել է դարերի ընթացքում, այսինքն՝ տիպական-ավանդական: Մ. Փերրիի տեսության հիմքը բանաձևն է՝ որոշակի գաղափարի դրսևորման կերպը: Բանաձևերը վերածում են բանաձևային համակարգերի ու խմբերի՝ նույնպես օժտված համապատասխան իմաստային և շարահյուսական բնութագրական գծերով: Սրանց կիրառումը ճկունություն է հաղորդում բանաստեղծական լեզվին և հնարավորություն տալիս միևնույն չափական միավորներում ձևավորված նմանատիպ գաղափարներն օգտագործել տարբեր տեղերում կամ մեկը մյուսով փոխարինելով՝ հեշտացնել բանաստեղծի հանկարծաբանությունը: Այսպիսով, բանաձևային լեզուն դառնում է բանավոր ստեղծագործության ավանդական կերպը:

Արևելքի երաժշտաբանաստեղծական պատմողական ժանրերն ուսումնասիրելիս հնարավոր չէ կուրորեն առաջնորդվել Փերրի-Լորդի «բանաձևային կառույցվածքների և մտածողության» տեսությամբ կամ էլ «իմպրովիզացիան կառույցվածք է, որ ստեղծվում է կատարման ընթացքում» հասկացության կիրառումով, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է երաժշտական բաղադրատարրին, որն արդեն իսկ սինկրետիկ ֆենոմեն է: Բանասիրական և էթնոերաժշտագիտական մոտեցումների ու չափանիշների տարբերությունը, ինչպես արդեն ասել ենք, նախ և առաջ դրսևորվում է անտարանջատ էպիկական ժանրերի բաղկացուցիչներին՝ խոսքին կամ երաժշտությանը տրված առաջնային նշանակության մեջ: Թերևս, համեմատելով Հոմերոսին հարավսլավական էպիկական պատմությունների գիտակ և ավանդույթի կրող Քոռ Հուսոյի հետ, Փերրին առիթ տվեց յանկացած ֆանտաստիկ, երբեմն էլ անհիմն համեմատական ուսումնասիրության համար[41]:

Philological Association, 1938): *Քոռ Հուսոն* Մ. Փերրիի համար Հոմերոսին հավասար մի կույր լեգենդար երգիչ էր, որից բանասացները ժառանգել էին Հարավային Սերբիայի մահմեդական էպիկական ավանդույթի որոշ ասքեր:

41 Ավելորդ չէ նշել, որ այս տեսությամբ ոգեշնչված գիտնականներից ոմանք երբեմն այն կիրառում են այնպիսի ստեղծագործությունների նկատմամբ, որոնք բնավ չեն պարփակվում բանավոր բանաստեղծական ավանդույթի շրջանակներում: Խոսքը վերաբերում է Օ. Դավիդսոնի «Պոետը և հերոսը պարսկական թագավորների գրքում» մենագրությանը, որ վրդովմունքի մեծ ալիք է առաջացրել պարսիկ գիտնականների մոտ (տե՛ս *Davidson O.*, Poet and Hero in the Persian Book of Kings, Myth and Poetics, Ithaca, 1994, p. 197): Հեղինակը, հիմնվելով հիշյալ տեսության վրա, գտնում է, որ Ֆիրդուսու *Շահնամեի* հիմքը, ներշնչման աղբյուրն ու նյութը Փահլավի թագավորների կյանքն ու

Սակայն կասկածից վեր են նաև վերլուծական հիշյալ մեթոդի ընձեռած առավելությունները բանավոր երգաստեղծության բնագավառում, որտեղ դասականն ու նախատիպայինը տարրալուծվում են հեղինակային յուրաքանչյուր մեկնաբանության մեջ: Բանաձևային լեզվի կիրառումը համապատասխան ավանդույթի կրողների միջավայրում եզակի հնարավորություն է ընձեռում հասկանալի լինելու, ընկալվելու, ինչպես նաև տիպականացված արտահայտությունների ու մտքերի հակիրճ շարադրման համար. այն մասամբ էլ սահմանափակում է կատարող - անհատի դերը քննարկվող ժանրերում:

Բանավոր-բանաձևային լեզվի ըմբռնումն իբրև հաղորդակցման միջոց (ունկնդիր-լսարան-կատարող), որով կատարման ընթացքում տվյալ ավանդույթի կողավորված ինֆորմացիան պարզ ձևերով փոխանցվում է ունկնդրին, ընդհանուր առմամբ դիտելի է Մերձավոր Արևելքի մշակութային տարբեր իրողություններում: Սակայն էպիկական երգարվեստի զանազան ժանրերի երաժշտական բաղադրիչն ու ոճական-կատարողական առանձնահատկությունները տարբեր կուսանիշներով են համապատասխանում բանաձևված մտածողության տեսությանը հայկական, թուրքական կամ պարսկական ավանդույթներում:

Խնդրո առարկա բնագավառում իրենց ժանրային բնույթով հիմնականում տարբերվում են բալլադային, քնարական-հեքիաթային և հերոսական-առասպելական թեքում ունեցող երկերը, թեև երկու դեպքում էլ հնարավոր է արձանագրել ծագումնաբանական միևնույն հիմքը և տարբերությունների ու ընդհանրությունների խաչաձևման փաստը: Թե՛ էպոսը, թե՛ բալլադը, թե՛ ասքը երգվող պատմություններ են կամ պատմություն են երգի մեջ: Կատարողական ավանդույթի հիմնարար միջոցներով՝ բանավոր խոսք, բանաստեղծություն ու երաժշտություն, էպիկական երգիչները տվյալ մշակույթի սահմաններում կառույցում և հղկում են համապատասխան ազգային ոճ: Ըստ այդմ՝ կատարման տեղն ու ժամանակը, առիթն ու լսարանը դառնում են այն համատեքստը, ուր ընկալվում և իմաստավորվում են պատմական անցյալի դեպքերը, սիրված հերոսների վարքն ու բարքը, խորհրդավոր ու անբացատրելի երևույթները, լայն առումով՝ «սոցիալական էսթետիկան»[42]: Այլ

պարսկական բանավոր բանաստեղծական ավանդույթ են. համապատասխանաբար, *Շահնամեի* տեքստը դիտարկվում է բանավոր ավանդույթի արվեստի և չափագծերի տեսանկյունից՝ առիթ տալով անհամար սխալ մեկնությունների ու թարգմանությունների, արհեստական, չհիմնավորված փաստարկների ու եզրահանգումների (տե՛ս *Omidsalar M.*, Unburdening Ferdowsi, Journal of the American Oriental Society, 1996 (116), դ 2, pp. 235-242):

42 «Սոցիալական էսթետիկայի» դրույթը՝ իբրև պատմողական ժանրերի հետազոտական մեթոդ, արդյունավետ կիրառվում է տարբեր ազգային էպիկական ավանդույթներին վերաբերող աշխատություններում: Հանդես գալով զանազան տարբերակումներով՝ «սոցիալ-մշակութային», «սոցիալ-կրոնական», «էթնոհոգեբանական» և այլն, այն հիմնականում արտահայտում է ազգային հասարակական-մշակութային համատեքստի ու երաժշտության փոխհարաբերությունը: Այն է՝ ինչպես է էպիկական տվյալ տեքստը հարաբերվում երաժշտության հետ և ընդհակառակը, որքանով են տվյալ լեզվի հնչողությունն ու առանձնահատկությունները ազդում տեքստի և մեղեդու փոխկապակցվածության վրա, որից իր հերթին բխում են հիշողությամբ վերարտադրելու կամ բանավոր արվեստի տեխնիկային վերաբերող խնդիրները (տես՛ Text, Tone, and Tune.

կերպ ասած՝ մենք առնչվում ենք մի երևույթի, որը կարելի է միավորել էպիկական ավանդույթ ընդհանուր հասկացության մեջ: Իր հերթին այս ավանդույթն արտահայտում է ազգային երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունները և նախասահմանում որոշակի ազգային հողի վրա արվեստի տվյալ ճյուղի գեղարվեստական մարմնավորման անկրկնելիությունը:

Ասվածի վկայությունը կարող է դառնալ նույնիսկ էպիկական ասքն ուղեկցող նվագարանի ընտրությունն ու գործառույթը՝ տեքստի ու մեղեդու հետ դրանց ունեցած կապի կտրվածքով: Նկատենք, որ կոմիքային լարային գործիքներն օգտագործվում են չափական պարադիգմ ունեցող (կայուն քանակի շեշտված և անկայուն քանակի անշեշտ վանկեր) երաժշտաբանաստեղծական տեքստերում: Աղեղնավոր լարային գործիքները հիմնականում կիրառվում են կայուն վանկային սկզբունքով կերտված ասքերում: Անշուշտ, սա բացարձակ օրինաչափություն չէ, և դժվար է անվերապահորեն ընդունել գործիքի ընտրության ու տաղաչափական սկզբունքների միջև գործող ներքին կապերի այս վարկածը: Կարծում ենք, որ համեմատական բնույթի ուսումնասիրությունների համար սա չափազանց հրապուրիչ և արդյունավետ կռվան կարող է դառնալ: Ամեն պարագայում, նվագակցող գործիքի գործառույթն իր բոլոր չափագծերով արժանի է հատուկ ուշադրության թե՛ քրիստոնեական և թե՛ մահմեդական պատմողական ավանդույթներում: Այն հաճախ եզակի փաստարկներից է դառնում երաժշտական բաղադրիչի կրոնածիսական, առասպելական շերտերը բացահայտելիս:

Տեքստի կատարողական կերպը, մասնավորապես նրա երաժշտական զգեստավորումն է դառնում ազգային մենթալիտետի որոշիչ գործոնը՝ անկախ նրա երաժշտագեղագիտական արժանիքների աստիճանից՝ մոնոտո՞ն է, թե՞ բազմազան, ասերգայի՞ն է, թե՞ մեղեդային, երգային համարներո՞վ է հագեցած, թե՞ միալար շարունակական իմպրովիզացիա է: Երաժշտական կատարումը հաճախ որոշիչ է դառնում ժանրը որոշելու համար: Եթե *Քյոռօղլու* սյուժեն երգվում է, ապա այն հարում է վիպերգային ժանրերին՝ էպոսին կամ հերոսական ռոմանտիկ - արկածային ասքին, եթե պատմվում է առանց երգային հատվածների, ապա հեքիաթ – պատմություն է՝ ժողովրդական արձակ կամ գրական հիմք ունեցող սեռ: Այստեղից էլ բխում է Վ. Պրոպպի դրույթը ստեղծագործությունների կատարման ձևի առաջնության վերաբերյալ՝ բանահյուսական ժանրերի դասակարգման ժամանակ[43], այստեղից էլ՝ երաժշտական կատարման, երաժշտական բաղադրատարրի որոշիչ դերը էպիկական ժանրերի կառույցվածքի ուսումնասիրման ոլորտում: Ըստ մեր դիտարկումների՝ երաժշտական բաղադրիչն անհամեմատ վճռորոշ է հատկապես դաստանի կամ ասքի կառույցում (նկատի ունենք մերձավորարևելյան ավանդույթը), որտեղ ստեղծագործության արխիտեկտոնիկան մեծ մասամբ պայմանավորված է երաժշտական դրվագների ներմուծման տրամաբանությամբ:

Տարբեր են գրական և երաժշտական տեքստերի փոխհարաբերության յուցանիշները զանազան ազգային ավանդույթներում: Երբեմն հսկայածավալ

Parameters of Music in Multicultural Perspective. New Delhi, 1993, p. 11):

43 *Пропп В.*, Фольклор и действительность, М., 1976, с. 36.

տեքստերի կատարման համար օգտագործվում են զարմանալիորեն զուսպ և մոնոտոն երաժշտական միջոցներ. օրինակ՝ թուրքական երկարաշունչ *Մանասը* և *Քյոռօղլին* ամենից հաճախ երգվում են մեկ մեղեդիով: Ծավալուն սերբա-խորվաթական հերոսական ասքերի համար երգիչներն օգտագործում են երկու կամ երեք մեղեդի[44]: Ծանոթանալով հարավսլավական էպիկական ստեղծագործությանը՝ Բ. Բարտոկը նշել է, որ հերոսական ասքերի կամ էպիկական պոեմների երաժշտությունն առաջին հայացքից ահավոր մոնոտոն ասերգ է հիշեցնում. այն հիմնված է սահմանափակ հնչյունաշարի, երկու-երեք հնչյուններից բաղկացած մեղեդիական դարձվածքների վրա[45]: Միայն խորապես ծանոթանալուց հետո է Բարտոկը սկսել հաճույքով ուսումնասիրել և զգալ միօրինակության ներքին շարժումներն ու օրինաչափությունները: Նմանատիպ կարծիքներ են արտահայտել նաև ուրիշ հետազոտողներ:

Եվրոպական էպիկական ասքերի և բալլադների գիտակ Մ. Բեյսինգերի համոզմամբ՝ երաժշտությունը խոսքին արտահայտչականություն է տալիս, առօրեական մակարդակից այն բարձրացնում է արվեստի մակարդակի: Ընդունելով երաժշտության կարևոր դերը կատարման գործընթացում՝ միևնույն ժամանակ նա համարում է, որ բանավոր էպոսում էականը պատմությունն է և ոչ թե երաժշտությունը[46]: Ընդհանուր առմամբ, հիշյալ տեսակետն ընդունելի է ֆրանսիական, ռումինական, սերբա-խորվաթական, ալբանական, ռուսական և էպիկական մի շարք այլ ասքերի նկատմամբ, թեև այն մշտապես արտահայտվում է որոշակի վերապահումով. տեքստն առաջնային է, բայց երաժշտությունն առանձնահատուկ խորհրդավորություն է հաղորդում խոսքին, ընդգծում դրամատիզմը: "*Heroic Poetry*" աշխատության մեջ Ս. Բոուրան, որը մեծ հեղինակություն է բնագավառի գիտական մտքի համար, դեռևս 1952 թ. որոշակիորեն ձևակերպել է իր տեսակետը. պարզ լարային գործիքով ուղեկցվող հերոսական պոեմները մշտապես ասերգվել են, դրանց երաժշտությունը հիմնականում մեղեդի չէ, այլ մոնոտոն ասերգ (chant)՝ հաճախ մեկ հնչյունի վրա պահվող մեծաքանակ տողերի ամբողջություն: Իբրև ցայտուն օրինակ (բացի հարավսլավական, ֆրանսիական և ալբանական պոեմներից) նա նշում է ռուսական հայտնի բարդ Ռ-յաբինինին, որը սոսկ երկու մեղեդի է իմացել[47]: Կիրգիզական *Մանաս* էպոսում մասնագետներն ընդգծում են երկու հավասարազոր՝ ասերգային և երգային շերտերի, ինչպես նաև բնութագրական խորհրդանիշ մեղեդու առկայությունը, որի սեգմենտների բազ-

44 *Reichl K.*, Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure, New York, Gerland, 1992; Lord A., Rhythm and Performance in South Slavic Song Narrative, Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective, ed. by B. Wade, American Institute of Indian Studies, Oxford & IBH Publishing Co., New Delhi, 1993, p. 15-16.

45 *Bartók B.* and *Lord A.*, Serbo-Croatian Folk Songs, New York; Columbia Univ. Press, 1951; Erdely S., Music of Southslavic Epics from the Bihac Region of Bosnia, New York & London, 1995, p. 21.

46 *Beissinger M. H.*, Creativity in Performance: Words and Music in Balkan and Old French Epic, The Oral Epic: Performance and Music, ed. by K. Reichl and L. Fujie, 1999, p. 112.

47 *Bowra C.*, Heroic Poetry, London, 1952, p. 38-39.

մակի և բազմաձև ռիթմաելևէջային փոխակերպումները 7-8 վանկանի տաղաչափական հիմքով նպաստում են հսկայածավալ կառույցի երաժշտական մեկնաբանման դրամատուրգիական ամբողջականությանը[48]:

Ըստ էթնոերաժշտագետ Ֆ. Բոուսի՝ էպիկական երգիչների մտավոր էներգիան ուղղված է գրական-բանաստեղծական տեքստի կերտմանը, որի հետևանքով քիչ ուժ է մնում երաժշտական լիարժեք սխեմայի ծավալման համար[49]:

Հնդկական, ինդոնեզական մշակույթներում լայնորեն օգտագործվում են զանազան բնույթի մեղեդիներ ու հաստատուն դարձվածքներ[50]. երաժշտական բաղադրիչն ընկալվում է իբրև էպիկական երկի իմմանենտ հատկություններով սրբագրված նյութ: Որոշ դեպքերում դիտելի է տարբեր ժանրային պատկանելության երգերի առատ և ստեղծագործ ներմուծումը երաժշտաբանաստեղծական ասքի մեջ: Երբեմն էլ տարասեռ ժանրերն ինտեգրվում են էպիկական տեքստի մեջ՝ իբրև փոխառություններ, ինչպես, օրինակ, հարսանեկան երգերը, ողբերգերը, ծիսական երգերը և պարերը: Նշված փոխառությունների ընտրությունը պայմանավորված է ինչպես տվյալ ազգային ավանդույթին բնորոշ երաժշտական ժանրանիով, այնպես էլ կատարող-պատմիչի անհատական ճաշակով և գիտելիքներով:

Երաժշտաէպիկական մտածողության չափազանց հետաքրքիր տիպ են ներկայացնում հայկական էպոսի՝ *Սասնա ծռերի* երաժշտական դրվագները, որոնք վիպական շարքում դրամատուրգիական որոշակի բեռնվածք կրող կարևոր բաղկացուցիչներ են: *Սասունցի Դավթի* երաժշտական բաղադրիչի համակողմանի ուսումնասիրությունը մեծավաստակ գիտնական Ռ. Աթայանին թույլ է տվել հաստատել խոսքային-երաժշտական միասնական վիպական կառույցի գոյությունը հայոց միջավայրում, վառ արտահայտված արխայիկ տարրերով՝ մեղեդու վարընթաց օկտավային քռիչքներով, անհեմիտոն ձայնակարգային կազմավորումներով, կվարտ-կվինտային բնորոշ քայլերով, որ ավանդական եղանակակազմության հատկանշական գծերն են[51]: Ռիթմամեղեդային ընդհանուր հենքի առկայությունը և դրա ազատ հանկարծաբանական դրսևորումներն էպոսի տարբեր հատվածներում՝ իբրև ձևակառույցվածքային ու կատարողական սկզբունք, ինչպես նաև իմաստաբանական շեշտ կրող, խոսքային տեքստից բխող մեղեդիակերտման դիպուկ հնարներով հյուսված եղանակները թույլ են տալիս խոսել *Սասունցի Դավթի*՝ որպես երաժշտատիպականացված նկարագիր ունեցող կոթողի մասին, որի ավանդական ինքնատիպությունը պայմանավորված է նաև հայ հնագույն մոնոդիայի հետ ունեցած ելևէջային ու կառուցողական ընդհանուր տարրերով[52]:

48 *Виноградов В.*, Эпос «Манас», его стих и напев. — Музыка народов Азии и Африки, М., 1980, сс. 158-210.

49 *Bose F.*, Law and Freedom in the Interpretation of European Folk Epics, Journal of the International Folk Music Council 10, 1958, p. 30.

50 *Wadley S.*, Beyond Texts: Tunes and Contexts in Indian Folk Music, Text, Tone, and Tune, p. 73:

51 *Атаян Р.*, О музыкальном компоненте армянского героического эпоса «Сасунские удальцы».— Музыка эпоса, сс. 139-146.

52 Նույն տեղում, էջ 144-145:

Հայկական էպոսի երգվող հատվածները, ըստ Ա. Փահլևանյանի, «ամենևին էլ երգեր չեն ժանրային առումով, այլ ասացման ձև, միջոց, եղանակ, որը կոչված է ուժեղացնելու, ընդգծելու էպոսի հռետորական պաթոսը»[53]: Սասունցի Դավթի «միակերպ եղանակների» քննության արդյունքում հեղինակը երևակել է արխետիպային պատկերացումներով բացատրվող հաստատուն բանաձևային հենքը՝ սեպտիմային տոնիկ վարընթաց քռիչքը դեպի վերջավորող տոնը՝ ռեգիստրային համապատասխան ոլորտների ընդգծմամբ[54]: Ինչպես կտեսնենք իր տեղում, նույնատիպ հենքով է բնութագրվում *Քյոռօղլու* կանոնականացված եղանակը, և սա առհասարակ էպիկական մտածողության յուրատեսակ արտահայտչամիջոց է:

Վիպական մտածողության այլ չափանիշներով են ստեղծվել կրոնաառասպելական ծագում ունեցող *Կարոս խաչ-ը*, մուրազատու Ս. Կարապետին նվիրված հոգևոր և ժողովրդական երգերը, վիպաքնարական *Մոկաց Միրզան*, որոնցում անհատականացված, անընդմեջ մեղեդիացված ասերգային արտաբերումը, անդրադարձնելով *Սասունցի Դավթի* կատարողական եղանակին բնորոշ սկզբունքները, ավելի մոտ է բալլադային տիպի ստեղծագործություններին[55]:

Հայ վիպերգության տարբեր ժանրային դրսևորումների կրոնաառասպելական արմատների քննությանն են նվիրված Կ. Խուդաբաշյանի մի շարք աշխատանքներ, որոնցում հեղինակը ժողովրդական երգի իմաստաբանական շերտերը քննում է հեթանոսական և քրիստոնեական պատկերացումների դիտակետից[56]:

---

53 *Սահակեան Ա., Փահլեվանեան Ա.*, Սասնա ծռեր դիւցազնավէպը, առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ, Փասատենա, 1996, էջ 99:

54 Անդրադառնալով *Սասունցի Դավթի* երաժշտական հատվածներին՝ Գ. Գյոդակյանն առանձնապես ընդգծում է մեղեդիների հավասարազոր հենակետերի միջև եղած կվարտային փոխկապակցվածությունը (դո-ֆա-սի բեմոլ), իբրև դրանց ձայնաբարձրության կառույցի հիմնական հենքի, որտեղ ինտոնացիոն-ակուստիկ ֆունկցիոնալ կապերը դրսևորվում են պենտատոն կամ անհեմիտոն կազմավորումներում (տե՛ս *Геодакян Г.*, Функциональные связи тонов в звуковысотной системе армянской народной музыки.—Традиции и современность, кн. 2, Ереван, 1996, сс. 80-81): Հիշյալ ձայնակարգերի նշանակության խնդիրը հայ ժողովրդական երգարվեստում տե՛ս *Худабашян К.*, «Кварто-квинтовая структура и ангемитоника в армянской народной песне. — Третья респуб. научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов, Ереван, 1977, с. 157.

55 *Աբայան Ռ.*, Հայ գեղջուկ երգերի թեմային-ժանրային պատկերն ըստ Կոմիտասի հավաքած նյութերի (1899-1904 թթ.).—Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, տասերորդ հատոր, գիրք Բ, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն, Երևան, 2000, էջ 18:

56 *Խուդաբաշյան Կ.*, «Կարոս խաչ» վիպերգի կրոնաառասպելական արմատները (իմաստաբանական վերլուծության փորձ).—«Կարոս խաչ» ժողովածու, Ուսումնասիրություններ և բնագրեր, Երևան, 2000, էջ 22-37: Հոգևոր տաղի ժանրը հայ վիպերգության մեջ (ըստ Ալեքսանոսի մասին զրույցի).— «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001, էջ 79-87: *Քաղդասարյան Ա., Դիլանյան Ե., Խուդաբաշյան Կ.*, Սուրբ Կարապետին նվիրված հայ հոգևոր և ժողովրդական երգերը (բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների քննություն).—«Հայոց սրբերը և սրբավայրերը», էջ 29-48:

Սխալ չի լինի ենթադրել, որ *Սասունցի Դավթի* երաժշտախոսքային դրվագների ոճական առանձնահատկություններն ու կառույցի զարգացման օրինաչափությունները՝ իբրև հայկական վիպական երգայնության բարձրակետային փուլերից մեկի դրսևորումներ, ուղենիշ են դարձել նաև միջնադարյան գուսանական երաժշտության հետագա զարգացման համար:

Այսպիսով, վիպական երգաստեղծությունն անպայմանորեն չի ենթադրում մեր պատկերացումներով ու բանահյուսական չափանիշներով ընկալվող երգի ժանրի առկայությունը վիպելու ժամանակ: Երաժշտաբանաստեղծական վեպի գլխավոր հատկանիշը խոսքով, ասերգելով ու երգելով վիպելու ընթացքում անտարանջատ ժանրի բաղկացուցիչ տարրերի օգտագործումն ու դրանց փոխատեղումների և ընդմիջարկումների գիտակցված կիրառումն է՝ըստ իրադրության ու բովանդակային առանձնահատկությունների: Այստեղից էլ մեղեդային ու ասերգային կլիշեների գործառության լայն ոլորտը ծիսաարարողական կրկնվող մոտիվներով հագեցած տեքստերում, որ լավագույնս համապատասխանում է Փերրի-Լորդի վերը հիշատակված դրույթին:

2. ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒ ՏԵՐՄԻՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Մերձավորարևելյան շատ մշակույթներում ձևավորվել է տերմինաբանական մի կուռ համակարգ, որը, յուրաքանչյուր ազգային հողում ունենալով երևույթները բնութագրելու իր առանձնահատուկ եզրերը, միևնույն ժամանակ, մասամբ ընդհանուր է և կիրառելի տարածաշրջանում կենցաղավարող ժանրերի, ձայնակարգերի, գործիքարանի, ինչպես նաև կատարող երաժիշտների բնութագրման համար: Այդ իսկ պատճառով, նախքան բուն երաժշտապատմողական ժանրերի համեմատական ուսումնասիրությանն անցնելը, ընդհանուր գծերով քննարկենք հիմնական մասնագիտացված երաժիշտների՝ *աշուղների, բախշիների, ճաղղալների, դերվիշների* գործունեության ոլորտները: Պահպանելով իրենց բնութագրական հատկանիշները ժամանակի և տարածության մեջ՝ դրանք, այնուամենայնիվ, ենթակա են փոփոխությունների թե՛ հասարակական-մշակութային արժեքների չափացույցի և թե՛ երաժշտակատարողական երկայանկի ու գործառույթի շեղման առումով:

Մասնագիտություն, ժանր, աշխատանքային գործունեություն, կոնկրետ ճվագարանի կատարում մատնանշող գոյականների և համապատասխան վերջածանցների թեման շարահյուսական և իմաստաբանական քննության կտրվածքով առանձին ուսումնասիրության առարկա է[57]: Մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսանկյունից անդրադառնում ենք երաժշտամասնագիտական այն եզրերին,

57 *Gilbert L.*, Persian and Tajik, Current Trends in Linguistics, The Hague and Paris, 1970, vol. 6.

որոնք համընդհանուր տարածում են գտել արևելյան մշակույթներում: Տերմինաբանական համակարգի համեմատական քննությունն ինքնին հետաքրքիր բնագավառ է և տարբեր մոտեցումներ է ենթադրում: Խնդրի ուսումնասիրումը մասնավորապես բեղմնավոր է մահմեդական ավանդույթներում, որտեղ այն դարերի ընթացքում հղկվելով, հարստանալով լեզվական փոխառություններով՝ որոշակիացվել և կանոնավորվել է: Իրանական, թուրքական, թուրքմենական, տաջիկական, ադրբեջանական, ուզբեկական և այլ ժողովրդամասնագիտացված արվեստներում գործիքահար-երգիչներին ու ասացողներին հնարավոր է առանձնացնել ըստ տարբեր հատկանիշների՝ ծագման, աշխատանքի բնույթի, ժանրային հակումների: Ասքերի ու հեքիաթների կատարողներին հաճախ տարբեր անուններ են տրվում, հետևաբար՝ համարժեք ժանրերն ու դրանց կատարողների անունները զատորոշելու և մեկնելու կարիք ունեն տարբեր տեսանկյուններով.

ա. կոնկրետ ազգային մշակույթի,

բ. կատարողի կոչման և հասարակական դիրքի,

գ. կատարման տեղի և միջավայրի բնութագրման,

դ. օգտագործված տերմինաբանության,

ե. բանաստեղծական տեքստի լեզվի,

զ. երաժշտակատարողական ոճի,

է. նվագարանի ընտրության և նշանակության,

ը. կատարողների անունների, մականունների և երկասյանկի համապատասխանության:

Նշված կետերի սանկը կարելի է լրացնել, փոփոխել և շտկել, սակայն այն հիմնականում ընդգրկում է բնութագրական չափանիշների ընտրանին: Կարևորն այն է, որ մանավանդ իմաստաբանական դիտակետից հիշատակված չափանիշների քննությունը լույս է սփռում նաև ժանրերի ծագման, զարգացման, դրանց նախնական գործառույթի շրջանակների, ինչպես նաև կատարողական առանձնահատկությունների վրա:

Արևելյան ժողովուրդների էպիկական երգարվեստի լայն տեսականին ենթադրում է նեղ մասնագիտացում, ինչը նաև թելադրում է աշուղի ու *դաստանչու, հեքիաթասացի, բախշիի* կամ *նաղդալի* երկասյանկի ընտրությունը: Յուրաքանչյուր մանրամասն՝ հագուստ, նվագարան, աղանդային պատկանելություն, գրագիտության աստիճան, բանավոր ավանդույթի երաժշտաէպիկական անդաստանում վճռորոշ նշանակություն ունի, իսկ այդ մանրամասների համալիրը ստեղծում է որոշակի կրթություն ստացած վարպետի կերպարը:

Ամեն մի ժանրի կատարողները, ավանդույթի կրողներն ու պահպանողները ստացել են համապատասխան անուններ՝ *Շահնամե խվան, մանասչի, մակամչար, դաստանչի* և այլն, որ վկայում է բանավոր ավանդույթի շրջանակներում ձևավորված և խիստ դիֆերենցված համակարգի մասնագիտական հիմքը: Մասնագիտական մոտեցման մասին է վկայում նաև գրքերից ու հանրահայտ դաստանների պար-

զեկված հրատարակություններից օգտվելու սովորությունը. գնահատելի է կատարողի գրաճանաչ լինելը: Ավանդաբար կատարող-երաժիշտներն օգտագործում են իրենց մասնագիտական կոչումն իբրև ազգանուն, օրինակ՝ Մուհամեդ Հասան Նաղղալ (հեքիաթասաց, պատմող-ասացող), Աղա Շահնամե Խվան (Շահնամե կատարող), Մուխթար Բախշի, Աբդուլլահ խոշ-սազ հեյդար (լավ քամանչա նվագող) և այլն:

Պարսկերենի բառակազմությամբ ու վերջածանցներով պայմանավորված և արևելյան այլ ժողովուրդների երաժշտաբանաստեղծական արվեստ ներմուծված մասնագիտական մի ամբողջ շարք եզրերի, երաժիշտների զբաղմունքի և նրանց նվագարանի, ձայնակարգերի համակարգում տեղ գտած թվերի, մուղամների և դաստգահների անվանումների առկայությունը մի կողմից վկայում է իրանական երաժշտարվեստի բարձր կանոնավորվածությունն ու մշակվածությունը, մյուս կողմից՝ մերձավորարևելյան մշակույթի տվյալ բնագավառում նրա ունեցած զորեղ ազդեցությունը[58]: Մասնավորապես չի՝ *դաստանչի, դհոլչի, դութարչի*, գայեր՝ *բազինգայեր* (պարող ակրոբատ), *մոթեղայեր* (ապշեցնող, փոփոխվող), *դե՝ հաներնդե, սազայեներնդե, նավազայեներնդե* (երաժիշտ կատարող) և այլ վերջածանցներով կազմված բառերը ծանրակշիռ տեղ են գրավում արևելյան երաժշտական արվեստի բառապաշարում: Տերմինների բազմազանությունն ու իմաստային երանգների հարստությունը վկայում են նաև պատմողական արվեստի մասնագետ կատարողների հասարակական կարևոր նշանակությունը: Բնականաբար, երաժշտությունն ու երաժշտաարտահայտչական ձևերը կերտվում ու հղկվում են այն մշակույթով, որի մասն են կազմում: Երաժշտական տեքստի փոփոխությունները ճշգրտվում են երաժշտակատարողական գործունեության սահմաններով ու հանգամանքներով և, այսպիսով, բնորոշում այն բարդույթը, որ կարող է անվանվել երաժշտական ստեղծագործություն՝ ըստ մասնագիտական ուղղվածության:

Աշուղ բառը, որ արաբական ծագում ունի և նշանակում է «սիրահար», իրավացիորեն է տրվել Արևելքի այս երաժիշտ-բանաստեղծներին, քանի որ նրանց ստեղծած ու կատարած, ինչպես նաև այլ աշուղների կյանքին վերաբերող պատմությունների հիմքում ընկած է սիրային թեման, իրենք էլ հաճախ իրական կյանքում հետևում են իրենց դասական հերոսների՝ *Մեջնունի, Ղարիբի, Քյարամի* և այլոց օրինակներին:

58 Իրանի մշակույթի պատմությանը վերաբերող աշխատանքների մեջ երբեմն հանդիպում ենք մշակույթի էթնիկական որոշակիության չափազանցության փորձերի. պակաս վճռական գործոն չէ մշակութային տարածքը՝ գերէթնիկական մշակութային ընդհանրությամբ միավորված երկրների որոշակի խումբը (տե՛ս *Мерани Г.*, Теория субэкумена и проблема своеобразия восточных культур.—Труды по востоковедению, Уч. Записки Тартуского ун-та, вып. 393. Тарту, 1976): Նմանօրինակ վերէթնիկական առանձնացումը, որ խորք չէր նաև դասական արևելագիտությանը, հնարավորություն է տալիս բացատրել զարգացման որոշակի փուլում միանման ստեղծագործությունների հայտնվելը տարբեր ժողովուրդների մոտ՝ իբրև արդյունք նրանց մշակութային զարգացման անկախ միաժամանակության: Մերձավոր Արևելքի գեղարվեստական ավանդույթների հարազատությունն ու տիպաբանական ընդհանրությունը շոշափված երևույթի արտահայտությունն է:

Թեև *աշուղ* բառը արաբական ծագում ունի, սակայն երևույթն այլ ձևով է զարգացել արաբական երկրներում[59]: Դասական իմաստով՝ իբրև ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կրող, բանաստեղծ-երգիչ-գործիքահար, այն տարածված է եղել թուրքական, պարսկական, հայկական, աղրբեջանական ու վրացական միջավայրերում[60]: Ու թեև ժանրի ծագումը կապված է Իրանի մշակույթի հետ, այն ավելի մեծ հնչողություն և համարում է ստացել իրանական Աղրբեջանի հայ-թուրքական քաղաքային բնակչության ու արհեստավորական շրջաններում[61], ինչպես և Օսմանյան Թուրքիայում:

Իրանական Աղրբեջանում *աշուղ* բառը տրվում է տղամարդ մասնագետ-երաժշտին, որն օժտված է երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով և իր կատարումն ուղեկցում է սազի նվագակցությամբ: Հյուսիսային Աֆղանստանում *աշուղը* նշանակում է նաև խելագար, գինովցած[62]: Իրանի Խորասան նահանգում այն վերաբերում է ընդհանրապես մասնագետ-երաժիշտներին: Սրանց համարժեքն է թուրքմենական *բախշին*, որն ի զորու է եղել արտասանել բանավոր էպիկական ասքեր, բանաստեղծություն հորինել և դութար նվագել: Այս երաժիշտներին ձայնակցող զուռնա ու դհոլ նվագողները կոչվում են *մութրիբ* և ավելի պակաս հարգանք են վայելում տվյալ բնագավառի գիտակների շրջաններում[63]:

Բախշի բառը հյուսիսարևելյան Խորասանում մատնանշում է այն մարդկանց, որոնք կարող են Խորասանի թուրքերենով և քրդերենով դութարի նվագակցությամբ կատարել երաժշտաբանաստեղծական էպիկական ասքեր: Տվյալ գավառի հյուսիսարևմտյան բնակավայրերում ապրող թուրքմենների մոտ *բախշին* ավելի ընդգրկուն երևույթ է. պատմողական ասքերը նրանց երկացանկի միայն մի մասն են կազմում, և տվյալ հանրության մեջ այս առումով են նրանց ընկալում իբրև աշուղ կամ մոթրեբ[64]:

Բախշին պարսկալեզու և թուրքալեզու գրականության մեջ հանդիպում է XIII դարից: Ույղուրական աղբյուրներում այն նշանակել է *բուդդա*, որ համարժեք է տիբեթական *Լամային*: XVI դարում այս անվանումը տրվել է բժիշկներին: Առ այսօր կալմիկների, մոնղոլների և մանջուրների մոտ *բախշի բառը* պահպանել է իր նախնական նշանակությունը: Թուրքմենների և Անատոլիայի թուրքերի մոտ

59 *Reynolds D.*, The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition, New York, 1955.

60 XIX դարին վերաբերող փաստագրական նյութերում հաճախ է հիշատակվում, որ Վրաստանում թափառական երգիչները հայեր են եղել (տե՛ս *Корганов В.*, Кавказская музыка, Сборник статей, Тифлис, 1908, с. 29):

61 *Геворков Н.*, Истоки армянской ашугской поэзии и её социальная среда.— Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Ереван, 1985.

62 *Slobin M.*, Instrumental Music in Northern Afghanistan, University of Michigan, 1969, p.199.

63 *Blum S.*, The Concept of the Asheg in Northern Khorasan.– Asian Music, vol. 5, №. 1, 1972, pp. 27-33.

64 Թուրքմենական բախշիների արվեստի և կատարողական երկացանկի ուսումնասիրության մասին տե՛ս *Гуллыев Ш.*, Искусство туркменских бахши, Ашхабад, 1985.

XVI դարից այն նշանակում է ապշեցնող երաժիշտ-ասացող, իսկ կիրգիզները օգտագործում են բուժող-շաման իմաստով[65]:

Ավանդաբար աշուղները թուրքալեզու քոչվոր ցեղերի հասարակարգում առանձնահատուկ տեղ են գրավել՝ ծառայելով խաների, բեյերի ու աղաների մոտ, գովերգելով նրանց քաջությունը և իմաստությունը, նրանց ընտանիքն ու ձիերին:

Աշուղը թուրքալեզու բանահյուսության մեջ XV դարից առաջ չի հանդիպում, սակայն թուրք գիտնականները նրանց անմիջական նախորդներն են համարում *օզաններին*՝ սազին նմանակ *կոպուզ* գործիքով էպիկական պոեմներ կատարողներին, որոնց ժողովուրդը սրբացնում և պաշտում էր նրանց զարմանահրաշ ձիրքի համար[66]: Հաճախ իշխանավորներն իրենք էին դառնում աշուղ. հիշատակելի է XVI դարի հայտնի Շահ Իսմայիլը՝ Սեֆյանների հարստության հիմնադիրը, որը պոետ ու երաժիշտ էր և իր երգերում հանդես էր գալիս իբրև շիհզմի ջատագով: Օրինաչափ է *Շահ Իսմայիլ* էպիկական ասքի լայն կենցաղավարումը խնդրո առարկա տարածքում:

Արաբերեն *համասա*՝ քաջություն, սխրանք, բառը պարսկերենում օգտագործվում է հերոսական պոեմների, էպիկական-պատերազմական ասքերի ժանրը բնութագրելու համար (*համասա-ի պահլավանի*) և այս առումով համեմատելի է հնդեվրոպական ազգերի հերոսական պատումների ու պարսկական դաստանի հետ: XIX դարից արաբական *համասան* թուրքերենում համարժեք է դառնում էպիկական ասքին՝ իրանական դաստանին: Թուրքական գրականության մեջ պարսկական դաստանն օգտագործվում է ավանդական, պատմողական, հանգավորված բանավոր ասքը նշելու համար:

Կենտրոնական Ասիայի օգուզ թուրքերի ասքերը չեն պահպանվել թուրքալեզու հնագույն աղբյուրներում: *Օգուզնամեն* օգուզ թուրքերի ազգային էպոսը, կարող է դիտարկվել բացառապես XV դարում կատարված *Քիթաբ-է Դեդե Կորկուտ*-ի արձակ բանաքաղության միջոցով[67]:

Նույնը կարելի է ասել նաև թուրքալեզու մյուս ցեղերի էպիկական գրականության կապակցությամբ: Իբրև մոդել փոխառնելով պարսկական կամ արաբական հերոսական պատմությունները՝ նրանք ստեղծել են իրենց ազգային հերոսների՝ Անատոլիայի զավթիչների հերոսական պատկերը՝ ներշնչված անհավատ-

65 The Encyclopedia of Islam, New Edition, vol. 1, A-B, Leiden-London, 1960, p. 953.

66 *Başgöz I.*, Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels, The Journal of American Folklore, vol 65, Boston, New York, 1952, p.331,

67 «*Քիթաբ-է-Դեդե Կորկուտ*»-ը «օգուզ» կամ թուրքական լեզուների հարավային լեզվախմբի (օսման-թուրքերեն, ազերի և թուրքմեներեն) ամենահին գրավոր հուշարձանն է: Արևելյան խմբին են պատկանում շախաթայը և ժամանակակից ույղուրները (տե՛ս Книга моего деда Коркута: Огузский героический эпос, М.-Л., 1962): «*Դեդե Կորկուտը*» ներառում է էպիկական 12 պատմություն՝ արձակ և բանաստեղծական տեքստերի մեջընդմիջմամբ, որտեղ նրա կերպարը ներկայացվում է իբրև էպիկական ասքեր ստեղծող ու կատարող, ինչպես նաև հերոսական իրադարձությունների մասնակից: Օրինակ, Ահմեդիի *Իսկանդարնամեում* (816/1413) էպիկական ասքի ոճով պատմվում է օսմանյան առաջին իշխանավորների մասին (տե՛ս *Melikoff I.*, Hamasa, The Encyclopedia of Islam, vol. 3, 1971, pp.110-115):

ների դեմ ուղղված «սրբազան պատերազմի»՝ *ջիհադի* գաղափարներով: Փոխառությունների դիտակետից հետաքրքիր է, որ համեմատաբար նորաստեղծ այդ ասքերում իրանական դասական ավանդույթի օրինակով պահպանված են նաև արաբա-պարսկական պրոսոդիայի *մասնևի* ձևը և *ռամալ* չափը[68]:

Կորկուտ աթայի առասպելական գերեզմանը, որ պահպանվել էր մինչև 1920-ական թթ. Սիրդարյայի մոտ (ներկայումս համանուն երկաթգծի կայարան է), մահմեդականների սրբատեղի և հիվանդությունների ապաքինման վայր էր համարվում, իսկ Դեդե-Կորկուտը՝ առաջին շաման-երգիչ (բախշի), կոբուզ նվագարանի ստեղծող, բժիշկ և գուշակ: Նրա անունը՝ իբրև բախշիների հովանավորի, հաճախ հիշատակվում է շամանական կախարդական դարձվածքներում[69]: Ներկայումս հյուսիսային Խորասանում *բախշի* տերմինն անպայման ենթադրում է ույալ և կրքված երգիչ-գործիքահար-պատմիչ, որ երբեմն իր պատմությունների հերոսն է դառնում:

XVI-XVII դարերի ընթացքում այս գրավոր աղբյուրից սերված բազում բանավոր պատումները կազմում են ներկայիս բախշիների (թուրքմենական և ուզբեկական ավանդույթներում) և աշուղների (օսման և ազերի թուրքերի ավանդույթում) երկայանկի միջուկը:

Աշուղական դաստանները թուրքական ավանդույթում կոչվում են *halk hikayeleri*, բառացի՝ ժողովրդական պատմություններ: *Հիքայեն (հիքայան)*՝ թուրքական ժողովրդական պատմությունները, հաճախ համեմատվում են արևմտաեվրոպական chantefable-ի կամ վիպակի հետ: Այս արձակ պատմությունները ներառում են բանաստեղծական-երգային հատվածներ, որոնցում ընդգրկված են թուրքական երաժշտական բանահյուսության տարբեր սեռեր՝ սիրերգեր, ծիսական երգեր, ողբերգեր, հերոսական երգեր և այլն: Օրինակ՝ *Քյարամ և Ասլի* հիքայեն թուրքական ավանդույթում ներառում է 143 երգ[70]: Հիքայեներ կատարողներն իրենց նվագակցում են սազով և կոչվում են *աշիկ*. նրանք հիմնականում ելույթ են ունենում սրճարաններում, տներում, հարսանեկան հանդեսների ժամանակ: Թուրքական ժողովրդական հեքիաթների համեմատությամբ հիքայեներն ավելի ծավալուն են: Երբեմն դրանց կատարումը տևում է 15 օր: Իրենց բնութագրական հատկանիշներով հիքայեները նման են էպիկական ասքերին, սակայն թեմատիկ բովանդակությամբ հարում են միջնադարյան ասպետական վեպին: Հիքայեները մեծ ժողովրդականություն են վայելում թուրքալեզու ժողովուրդների մոտ և շարունակում են կեն-

68 Նույն տեղում:

69 *Chadwick N.* and *Zhirmunsky V.*, Oral Epics of Central Asia, Cambridge Univesity Press, 1969. Արևելագետ Ա.Կրիմսկին, մասնավորեցնելով արաբերեն *շաիր* բառի՝ բանաստեղծ, գիտակ, գուշակ իմաստները, այն նույնացնում է գուշակ-*շամանի* և *քահինի* հետ, որին արաբները դիմում էին թե՛ խորհուրդներ ստանալու, թե՛ թշնամուն անիծելու և թե՛ սեփական ցեղի բարեմասնությունները գովերգելու խնդրանքով: Արաբների մոտ նույնպես շաման-քահին-շաիր-ը մշակույթի այլ մակարդակում դառնում է շաիր-բանաստեղծ՝ կորցնելով գերբնականի երանգը (տե՛ս *Крымский А.*, Арабская поэзия в очерках и образцах, М., 1906, сс. 6-10):

70 *Kerem ve Asli*. Istanbul, Ikbal, Kitabevi, 1941.

ցաղավարել իրանական Ադրբեջանում՝ Թավրիզում, Ռիզայեհում, Խոյում, Անատոլիայի թուրքերի մոտ, Ադրբեջանում, Միջին Ասիայում և այլուր[71]:

Սկսած XV դարից, երբ մասնագիտացված երգիչ-գործիքահարը ասպարեզ է եկել թուրքալեզու հասարակարգում, ժողովրդական պատմությունները վերաճել են գրական ժանրի՝ երգախառն հանգավորված համարներով առլեցուն արձակի՝ ծնունդ տալով բազում օրինակների:

Արևելքի ժողովուրդների բանավոր ավանդույթի էպիկական պատմությունները հետագայում զարգացել են երկու հիմնական ճյուղերով՝ քնարական-սիրային-արկածային թեմատիկ հղացք ունեցող և հերոսական-էպիկական բնույթի, սակայն երկուսի ծագումնաբանական արմատներն էլ նույնն են ու խարսխված են պարսկական միջնադարյան սիրավեպ-դաստանների գրական տեքստերի և թուրքական հեքիաթների փոխազդեցության արդյունքում ստեղծված սյուժեների վրա:

Հայտնի է, որ աշուղությանը նախորդող հայկական հին գուսանական արվեստը Հայաստանում գոյատևել է մինչև XIX դարը: Հայ պատմիչների աշխատություններում նրանց մասին հիշատակություններ են հանդիպում՝ V դարից: Ակնա շրջանի գուսանների արվեստին վերաբերող փաստերն իրավունք են տալիս եզրահանգումներ կատարել գուսանության և աշուղության անընդհատ զարգացման վերաբերյալ, որ չափազանց կարևոր է աշուղական արվեստի հիմքերը համասարևելյանի համատեքստում դիտարկելիս: Գուսանների և վիպասանների ստեղծագործության մեջ բյուրեղացած սինկրետիկ արվեստի հնագույն շերտերի հետքերը, Ք. Քուշնարյանի կարծիքով, պահպանվել են *Սասունցի Դավիթ* էպոսի ասերգային որոշ հատվածներում: Իր տեսակետը գիտնականը հիմնավորում է նրանով, որ այդօրինակ ասերգային ռիթմահնչառնացիան առկա է բացառապես «Սասունցի Դավիթ» էպոսում: Շոշափելով աշուղական դաստանների երաժշտական դրվագների խնդիրը՝ հեղինակը համարում է, որ դրանք ընդհանուր եզրեր ունեն հայ ժողովրդական, ընդհուպ գեղջկական երգի հետ[72]:

Աշուղների օտար մականուններն ու նրանց օգտագործած օտար տերմինաբանությունը, ինչպես նաև բուն հայկական երաժշտաբանահյուսական որոշ ժանրերին տրվող իրանա-արաբա-թուրքական ծագում ունեցող անվանումները պայմանավորված էին օտար իշխողների վարած քաղաքականությամբ. արվեստի (ինչպես և ժողովրդի) գոյատևման ու կենսագործունեության պայմանը համընդհանուրի կողմից հասկացվող և հովանավորվող պարսկերեն կամ թուրքերեն լեզուներն էին[73]:

---

71 *Başgöz I.*, Turkish Hikaye –Telling Tradition in Azerbaijan, Iran, The Journal of American Folklore, vol. 83, Boston, NY, 1970, p. 392.

72 *Кушнарев Х.*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 241.

73 Հատկանշական են Քյուփելի (ձախ ականջին օղ կրելու համար) անվանված հայ նշանավոր գուսանին, ինչպես և այլ վառ անհատականություններին տրված մականունները (տե՛ս՝ *Թահմիզյան Ն.*, Հուշամատյանների հետքերով (Մեծ եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները).– «Էջմիածին», 1968, դ 1, էջ 53, 54):

Մոնոդիայի վաղեմի տեսությունը մշակելով արևելյան մշակույթների համանման երևույթների համատեքստում՝ հայ երաժիշտները գործնականում հենվում էին տարբեր արևելյան երաժշտարվեստներում առկա արմատական կապերի վրա: Մահմեդական քաղաքակրթության տարբեր կենտրոններում նրանք նոտագրում, հրատարակում, ինչպես նաև ստեղծում էին արևելյան ավանդական ժանրերի նոր նմուշներ՝ շարականներ, տաղեր, մակամներ, բեշրաֆներ և սեմայիներ[74]: Տիրապետելով հայկական ութձայնի ուսմունքին և Արևելքի դասական երաժշտարվեստի տարբեր ժանրերին՝ նրանք համադրում էին ծագումնաբանական ընդհանուր հիմքեր ունեցող մոնոդիկ ոճերը, կազմում համապատասխան հնչյունաշարերի համեմատական աղյուսակներ: Սրանով է բացատրվում այն փաստը, որ հայկական հոգևոր մոնոդիաները կատարելու համար պոլսահայ երաժիշտները տեքստի վրա նշել են մակամների՝ իբրև հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ իրենց նմանակն ունեցող որոշակի ձայնեղանակների, պարսկական կամ թուրքական անվանումներ: Այս առիթով Ա. Շահվերդյանը նշել է, թե պետք չէ մեծ նշանակություն տալ հայ երաժիշտների կողմից պարսկական կամ արաբական տերմինաբանությունը օգտագործելու երևույթին[75]: Այն չի խանգարել հիրավի ազգային արվեստ ստեղծելուն:

Հիշյալ երևույթն արևելյան երաժշտության զարգացման պատմության մեջ միայն հայերի մոտ չէ որ արձանագրված է: Ըստ պարսիկ հետազոտողների՝ միջնադարյան Իրանի երաժշտական կենցաղ մուտք գործած արաբական ծագում ունեցող *մակամ* տերմինը XIX դարում փոխարինվել է պարսկական *դաստգահ*-ով, որն առ այսօր կիրառվում է որոշակի ձայնակարգերում կատարվող ընդարձակ, լայնածավալ երաժշտական ստեղծագործությունների վերաբերյալ. ավանդույթն այն վերագրում է Ֆորսեթ-է-Շիրազիին (1852-1920)[76]: Իրանական Ադրբեջանի աշուղների ստեղծագործությանը նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ Շ. Օլբրայթը նշում է, որ սոսկ Արևելքի դասական երաժշտության երկայանկիս փոխառնված եզրերը դեռևս բավարար հիմք չեն տալիս եզրակացնելու, որ երաժիշտները կատարում են միևնույն մեղեդիները[77]:

Կարևոր է, որ տվյալ բնագավառի հետ կապված որոշ եզրեր էլ իմաստաբանական իրենց մեկնություններն են գտնում հայերենի միջոցով: Էպիկական երգաստեղծության առաջին կրողների՝ *գուսանների* անվան բացատրությունը որքան որ մշուշապատ է այլ ազգերի մոտ, նույնքան էլ հստակ է հայերենում[78]:

74 *Հիսարլեան Ս.*, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց, 1769-1909, Կ. Պոլիս, 1914:

75 *Шавердян А.*, Очерки истории армянской музыки XIX-XX веков, М., 1959, с. 202. Պոլսահայ երաժիշտների գործունեության համակողմանի նկարագիրը տե՛ս *Худабашян К.*, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977, сс. 25-31.

76 Les Systemes de la Musique Traditionnelle de l'Iran, Teheran, 1973 (par M. Barkechli).

77 *Albright Ch.*, Նշվ. աշխ., էջ 259:

78 «Գուսան» ընդհանուր արմատիչ ծագել են «օզան» (Թուրքիայում, Ադրբեջանում) և «մգոսանի» (Վրաստանում) եզրերը:

Մովսես Խորենացին, խոսելով հայոց առասպելական զրույցների և երգերի մասին, օգտագործում է *զրույց, երգ վիպասանաց, առասպել* և, որ առավել հետաքրքիր է խնդրո առարկայի տեսակետից, *գուսանական* բառը, որը դեռևս հեռավոր անցյալում կիրառվել է երաժշտա-կատարողական որոշակի տիպ, իսկ ավելի ստույգ՝ երգային մասերով ընդմիջարկվող ասերգը մատնանշելու համար[79]:

Հայոց աշխարհիկ մասնագիտացված երգարվեստի ավանդույթները հազարամյակների պատմություն ունեն: Դարերի ընթացքում զարգացել են, միմյանց փոխարինել ու զուգակցել գովասանը, վիպասանը, գուսանն ու աշուղը: Պատմական, լեզվական և բանահյուսական տվյալների համաձայն՝ *գովասանի* կերպարը ձևավորվել է մ.թ.ա. երկրորդ հազարամյակում: Ըստ ակադեմիկոս Ա. Վեսելովսկու՝ խոսակցական տարրն ամրապնդվել, ինքնուրույն նշանակություն է ձեռք բերել նախնադարյան սինկրետիկ նախարարողության քայքայումից հետո, երբ դիախրոնիկ զարգացման հետևանքով աստիճանաբար ձևավորվել են քնարական-էպիկական տարրերը, որոնցից էլ սկիզբ է առել էպոսը, իսկ ավելի ուշ երգչախմբից առանձնացած մեներգիչը դարձել է մասնագիտացված երգիչ, երգային ավանդույթի պահպանող և կրող[80]: Հայաստանում, ինչպես և այլուր, մասնագիտացված երգիչ-բանաստեղծների հայտնվելը կապված էր այն նույն պատմաշրջանի հետ, երբ երգչախմբի կազմից անջատվում էր անհատ մեներգիչ-գուսանը[81]:

Գովասան նշանակում է գովք հյուսող և կատարող պոետ-երաժիշտ ու երգիչ-նվագածու: Ընդ որում, գովերգը բանավոր ավանդույթի երգաստեղծության մեջ լայն ընդգրկում ունի. այն կարող է լինել օրորոցային, հարսանեկան (հարս ու փեսայի գովք, ծնողների, խնամիների, քավորի), պանդխտության (ծննդավայրի, հայրենիքի գովք), ևան՝ մահերգ: Հատկանշական է, որ ամենահին իմաստով գովքը «զոհված հերոսի սխրանքների ու նրա կերպարի գովերգն է, և հենց այստեղ է բյուրեղացել էպիկական, քնարական տարրը»[82]: Հայերեն *գովասան* բառը հին պարսկերենում տառադարձվել և դարձել է *գուսան*, չի ստուգաբանվում պարսկերենով և ընդգրկված չէ ստուգաբանական բառարաններում: Այս անվանումը հայերը կիրառել են մասնագիտացված բանաստեղծ-երգիչ-գործիքահարի իմաստով, որին հետագայում դուրս է մղել *աշուղը*: Անշուշտ, սա սոսկ ձևական փոխարինում չէր, այլ կապված էր ժողովրդական բանաստեղծության խորքում բյուրեղացած սուֆիական պոեզիայի անմիջական ազդեցությունը կրող գրական նոր ժանրի ասպարեզ գալու հետ[83]:

---

79 *Մովսես Խորենացի*, Պատմություն Հայոց, Տփխիս, 1913, էջ 32-37...:

80 Նախնադարյան նախարարողության քայքայման և երգչախմբից մենակատարի անջատման մասին տե՛ս Иванов В., Очерки по истории семиотики в СССР, М., 1976, сс. 8-10.

81 *Тагмизян Н.*, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, сс. 18-27.

82 Հայկական Սովետական հանրագիտարան, հ. 3, Երևան, 1977, էջ 161, *Աճառյան Հ.*, Հայոց լեզվի պատմություն, հ. 2, Երևան, 1951, էջ 619-630:

83 *Геворков Н.*, Նշվ. աշխ., էջ 7:

Բացի *գովասանից*, հայկական մասնագիտացված աշխարհիկ երաժշտության մեջ առկա է և *վիպասանի* կերպարը, որ ասմունքելով ու մեջընդմեջ երգելով՝ պատմություններ է հյուսել գլխավորապես կրոնաաղիսյաբանական թեմաներով: Դրանցից են *Վահագն Վիշապաքաղի և Տորք Անգեղի, Հայկի ու Բելի, Արա Գեղեցիկի ու Շամիրամի* պատմությունները, որոնք Խորենացին վերապատմում է, ինչպես հիշատակեցինք վերը, անվանելով՝ զրույց, երգ վիպասանաց, առասպել կամ *գուսանական*[84]:

Դեռևս V դարում պատմահայր Խորենացին, խոսելով այս արվեստի մասին, որոշակիորեն նշում է նրա անտարանջատ բնույթը՝ երգ, ասերգ, մնջախաղ, պար և լարային կսմիթավոր *փանդիռ* կոչվող գործիքի նվագակցություն. «...ի նուագս փանդռան եւ յերգս ցցոց եւ պարուց»[85]: Ուշագրավ է, որ երաժշտական արվեստի զարգացման բոլոր փուլերում բնորոշ էր գործունեության համամիակցությունը՝ երաժիշտ, գործիքահար, երգիչ ու պոետ: Այդ նախնական անտարանջատ էությունն անխաթար պահպանվել է նաև մեր օրերի մասնագետ աշուղների արվեստում: Ինչպես անհնար է պատկերացնել աշուղին առանց սազի ու քամանչայի, այնպես էլ միջնադարյան գուսաններին՝ առանց սիրած գործիքի՝ *բամբիռի (փանդիռ)*, որի նվագակցությամբ նրանք ասմունքելով և երգելով կատարում էին առասպելներն ու հնագույն էպիկական ասքերը:

Լեզվաբանական հետազոտությունների համաձայն՝ թուրքերենում հայերենից փոխառնված ավելի քան 250 բառերից 24-ը երաժշտական եզրեր են, որոնք յուրացրել են թուրքերը՝ընդարձակելով նրանց օգտագործման շրջանակը: Սրան նպաստել է այն հանգամանքը, որ թուրքական փոքր խմբերը, ապրելով հայաշատ վայրերում, սկսել են սովորել հայերեն՝ փոխառնելով լեզվաոճական արտահայտությունները, կենցաղային բարքերն ու սովորույթները, որոնց բնութագրական եզրերը ներթափանցել են թուրքերենի մեջ[86]: Սկսած *պար* բառից և նրա բազմաթիվ ժանրային դրսևորումներից (օրինակ՝ բարդզ բար, վարդիվար բար, էրմենի բարլար), իրենց համապատասխան եղանակներով, օգտագործվում են թուրքական երաժշտարվեստում, որ հավաստում է հայ երաժշտության, մասնավորապես պարարվեստի ազդեցությունը թուրքական մշակույթի վրա:

Ըստ հայկական հնագույն ձեռագրանյութերի պահպանած տեղեկությունների՝ հիշյալ բնագավառի երգարվեստն ամենալայն ժողովրդականություն է վայելել թե՛ իշխանավորների, թե՛ հասարակ ժողովրդի շրջանում, թեև բովանդակային առումով այն ուղղված է եղել տիրող խավի ներկայացուցիչների

84 Վահագնին նվիրված գովքերի ծագման, ժամանակաշրջանի և հնդեվրոպական մշակույթի հետ ունեցած առանձնահատկությունների մասին հետաքրքիր նյութ է պարունակում Վ. Իվանովի հոդվածը (տե՛ս *Иванов Вяч.* Вс., Выделение разных хронологических слоев в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агну. – «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 4, 1983, էջ 22-43):

85 *Մովսես Խորենացի*, Պատմություն Հայոց: *Թահմիզյան Ն.*, Նյութեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գործիքագիտության. – «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1991, 1-2, էջ 186-201:

86 *Ամիրյան Խ.*, Հայերենից փոխառյալ բառերը արդի թուրքերենում, Երևան, 1996, էջ 7- 8:

փառաբանմանը[87]. փաստ, որը հաստատագրված է գրեթե բոլոր արևելյան մշակույթներում:

Ինչ վերաբերում է *օզանի* եզրին, ապա անհրաժեշտ է նշել, որ նույնիսկ օտար մասնագետները *օզանների*՝ իբրև երգիչ-դաստանչիների հատուկ խավի առկայությունը սելջուկյան պալատական շրջաններում համարում են հայերիից փոխառնված երևույթ: Իսկ իրանական Աղրբեջանի մասնագիտացված երգարվեստի, մասնավորապես աշուղականի մասնագետները հաճախ են նշում թուրքական երաժշտության վրա այլ մշակույթների՝ այդ թվում և հայկականի ունեցած խոշոր ազդեցությունը[88]:

Օզանի եզրին տված թուրք բանասեր Ֆ.Քյոփրյուլուի բացատրությանը հակադրվում է անվանի թուրքագետ Վ. Գորդլևսկու տեսակետը. *«Кюпрюлю-заде не подозревает, что термин «Узан», проникший в песни о «Коркут-деде», именно и говорит о распространенности среди мусульман армянских певцов»*[89].

1906թ. Փարիզում տպագրված Ա.Չոպանյանի՝ *"Les Trouvers Armenien"* ժողովածուի կապակցությամբ Ֆ. Քյոփրյուլուի գրած «Թուրք գրականության ազդեցությունը հայ գրականության վրա» գրախոսականի սխալ հարցադրումները նույնպես հերքվել են Վ. Գորդլևսկու կողմից. *«В этюде тенденциозном, но богатом фактическим материалом Кюпрюлю-заде ... пытается доказать, что современный институт народных певцов-ашугов заимствован армянами у турок. Однако небольшая справка из истории наводит на обратное заключение... Гусаны украшали двор армянских Аршакидов, когда армянское царство — «Великая Армения» пало, гусаны ушли к сельджукидам, покровителям искусств, а потом сохранились у османских беев в Анатолии»*[90].

Հեղինակավոր գիտնականի փաստարկներն ու հիմնարար դրույթները վստահելի աղբյուր են մեզ հետաքրքրող խնդրի՝ հայ-թուրքական երաժշտական հարաբերությունների իրական և անկողմնակալ պատկերն ուրվագծելու համար: Մերձավորարևելյան էպիկական երգարվեստում տարածված *հավա արմանի* անունը կրող չափանմուշ մեղեդիների մի ստվար քանակի առկայությունն այդ կապերի (ավելի ստույգ՝ յուրացումների) վկայություններից է, իսկ դրանց ուսումնասիրությունը ի հայտ է բերում հիշյալ մեղեդիների սերտ աղերսները հայկական մոնոդիայի ամենատարբեր ժանրային տարատեսակների հետ:

Օտարալեզու աղբյուրներում եվրոպացի ու թուրք գիտնականները երբեմն հիշատակում են և հայ երաժիշտների՝ իբրև լավագույն կատարողների անունները,

87 *Փավստոս Բուզանդ*, Պատմություն Հայոց, Վենետիկ, 1914, էջ 51, 52:

88 Ն.Թահմիզյանն այս հարցին անդրադառնալիս հղում է կատարում Շ.Նարդուճու հետևյալ հարցադրման վրա. «Ապագա երաժշտագետին կմնա լուծել երաժշտական երանգները՝ ճշտելու համար Անատոլու կոչված երկրամասի ժողովուրդներեն յուրաքանչյուրի ընդստը, առանց խաբվելու բառերուն ազգութենեն» (տե՛ս *Նարդուճի Շ.*, Յակոբոս Այվազեան երաժշտագետ, Փարիզ, 1958, էջ 89):

89 *Гордлевский В.*, Происхождение османского «узан».— Научные труды института народов Востока, М., 1930.

90 *Гордлевский В.*, Избранные сочинения, т. 3, М., 1963, сс. 264-265.

օրինակ՝ Օրֆանյան (քառ), Իշխանյան (քառ), Ղաֆուրյան (երգիչ): Սակայն եթե Պարսկաստանում և Թուրքիայում ստեղծագործող ու ապրող այլազգի երաժիշտների համար պարտադիր նշվում է ծագումը՝ թուրքմեն, քուրդ, բալուջի, ապա հայերի դեպքում երբևէ չի ընդգծվում նրանց ազգային պատկանելությունը:

Հատկապես Կ. Պոլսի և Փոքր Ասիայի տարբեր քաղաքներում, ինչպես նաև Իրանում ապրած հայ երաժիշտները, խնամքով թաքցնելով իրենց ազգությունը, առավելագույնս նպաստել են մերձավորարևելյան երաժշտական արվեստի զարգացման գործընթացին: Այս ցավոտ երևույթը, որ խոր արմատներ և բացատրություն ունի Մերձավոր Արևելքի տարբեր երկրներում ստեղծագործող հայ երաժիշտների պատմական ճակատագրի խորխորատներում, անդարձելիորեն բացասական դեր է կատարել այդ երաժիշտների ստեղծագործության ազգային ակունքների գնահատման խնդրում: Թե՛ կատարողական և թե՛ տեսական-ստեղծագործական ասպարեզներում լինելով առաջատար դիրքերում, հարըստացնելով տարածաշրջանի մեղեդային գանձարանը հայ երաժշտության մեղեդիական հարստություններով՝ հայ գործիքահարներն ու երգիչները ստեղծել են արևելյան որոշակի կողմնորոշում ունեցող հայ-պարսկական, հայ-թուրքական, հայ-վրացական և, ի վերջո, զուտ հայկական աշուղական դպրոցներ[91]:

XIX դարում հայ-արևելյան աշուղական դպրոցների ձևավորումը մասնագիտական հստակ պահանջներով և վարպետությունը հաստատող վկայագրերով՝ իր նմանը չունեցող առանձնահատուկ մի երևույթ է: Աշուղական «դպրոց» հասկացության ձևակերպումն առաջին անգամ տվել է Գ. Լևոնյանը: Ստեղծագործելով Միջին և Մերձավոր Արևելքի մշակութային տարբեր կենտրոններում՝ հայ աշուղներն ու սազանդարները կողմնորոշվել են ազգային գեղարվեստական ավանդույթով և այն արտահայտել իրենց կատարողական արվեստում: Համաարևելյանի մեջ հայկականի բացահայտման բարդությունը, ինչպես արդեն նշել ենք, պայմանավորված է նրանով, որ ժողովրդամասնագիտացված արվեստի բնագավառն իր զարգացած ժանրային համակարգով արևելյան որևէ ազգի մենաշնորհը չէ: Իսկ այդ ժանրերում առկա աղերսների համակողմանի քննությունը հեռանկարային է նաև արևելյան քաղաքակրթությունների հիմքում ընկած ընդհանրությունների լուսաբանման առումով:

Օրինաչափորեն վերանալով պատմամշակութային ասպարեզից, իրենց տեղը զիջելով զուտ հայկական աշուղական դպրոցին՝ արևելյան թեքում ունեցող հիշյալ դպրոցների ներկայացուցիչներն անգնահատելի ավանդ ունեն համաարևելյան աշուղական արվեստի երաժշտաարտահայտչական ձևերի ու կառուցվածքային սկզբունքների մշակման ոլորտում: Առանձնապես մեծ է նրանց ներդրումը երգային և պարային համարներով գործիքային իմպրովիզացիաները մեջընդմիջելու ու դրամատիկ և դինամիկ հակադրություններ ստեղծելու գործում: Հայ գործիքահարները դասական մուղամաթի ասպարեզ են ներմուծել հայկական ժողովրդական պարերի ու երգերի մի ստվար քանակ, որոնց հայտնաբերումը,

91 *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 34-45:

դասակարգումը և համեմատական ուսումնասիրությունը կարող է լույս սփռել մերձավորարևելյան երկրների բանավոր ավանդույթի մասնագիտացված երաժշտության, մասնավորապես աշուղական արվեստի մեղեդային ֆոնդի բնութագրման խնդրի վրա:

Մուղամաթի արվեստի կապակցությամբ արդեն առիթ ենք ունեցել ցույց տալու հայկական ժողովրդական *Շալախո* պարի՝ իբրև ներդիր չափավորված հատվածի (*ռանգի*) ներմուծումն իրանական դասական դաստգահների համակարգ: Չափազանց ուշագրավ է, որ իրանական, հայկական, թուրքական, աղրբեջանական մշակույթներում լայնորեն կենցաղավարող *Չարգահ* մուղամ-դաստգահի համեմատական ուսումնասիրության ժամանակ, չնայած կանոնավորված ընդհանուր ուրիշ մասերի առկայությանը (*Մանսուրիա, Բեստե-նիգյար, Հեսար, Մուխալիֆ* և այլն), *Շալախոն* հանդիպում է միայն իրանական ու հայկական նմուշներում՝ հիմք տալով մեզ ենթադրելու, որ այն ներմուծվել է իրանական Չարգահի համակազմ՝ Իրանի տարբեր քաղաքներում հաջողությամբ ելույթ ունեցած և այնտեղ մեծ հեղինակություն վայելած հայ կատարողների կողմից[92]: *Շալախոն* հանդիպում է և իրանական Աղրբեջանի, մասնավորապես Թավրիզի աշուղական դպրոցի երկացանկում ընդգրկված հավաների՝ մեղեդիների շարքում[93]:

Ընդհանուր առմամբ, իրանական դասական *ավազաթի* (գործիքային հանկարծաբանական բնույթի մակամների ամբողջությունը խոշոր դաստգահի կազմում) կշիռն ավելի մեծ է, քան չափավորված համարներինը: Մակամաթի ավանդական ժանրերի այս երկու հիմնական կառույցվածքային բաղկացուցիչների հարաբերությունն այլ է թուրքական և արաբական երաժշտության մեջ, որտեղ, չնայած ազատ մետր ունեցող *թաքսիմների* կարևոր գործառույթին, գերիշխում են մետրապես չափավորված համարները: Մասնավորապես, պարային ռիթմ ունեցող համարները՝ *ռանգերը*, զգալիորեն պակաս են դաստգահներում. Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների քննությունը մեզ թույլ է տվել կարևորել ռանգերի՝ իբրև վառ արտահայտված ազգային երանգավորում ունեցող համարների առկայությունն ու կառուցողական նշանակալից գործառույթը գործիքային մուղամաթի հայկական ճյուղում[94]: Թերևս այս երևույթն իր բացատրությունն ունի նաև իրանական մշակույթում երաժշտական արվեստի, մասնավորապես պարի նկատմամբ դարերի ընթացքում մշակված վերաբերմունքի մեջ, երբ երաժշտական որոշակի ժանրերի կատարումն առնվազն անպատվաբեր էր համարվում իսլամի «ճշմարիտ» հետևորդների տեսանկյունից:

Երգային ու պարային բնույթի չափավորված *գյաֆերը* քաղաքային ժողովրդական արվեստի այն ճևերն են, որոնք մուղամաթի արվեստը կամրջում

92 *Երնջակյան Լ.*, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, էջ 123:

93 *Albright Ch.*, Նշվ. աշխ., էջ 86:

94 *Երոնջակյան Լ.*, Традиционные жанры монодии в аспекте армяно-иранских музыкальных связей.— Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Второй Международный Симпозиум, Сборник материалов, М., 1987, сс. 128-132.

են աշուղականին և, մեր համոզմամբ, այս հանգամանքը չափազանց կարևոր է զանազան աշուղական *հավաների* ազգային բնույթն ու ծագումը քննելիս:

Մուղամաթի արվեստի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ դասական *դաստգահների և մուղամների գյաֆերի՝ ռանգերի ու քեսնիֆների* (չափավորված համարները) կատարման ժամանակ երաժիշտները հաճախ ներմուծել են և աշուղական հայտնի մեղեդիներ, որոնք իրենց ելևէջի ու համաձայնության կազմով համապատասխանում են տվյալ դաստգահին: Դրանցից է, օրինակ, Հայաստանում տարածված *Շուր* մուղամը, որի հանկարծաբաանական ոճի կառույցն ավանդաբար շրջանակվում է վառ արտահայտված պարային բնույթի *գյաֆով.* այն միանգամայն ներդաշնակ է մուղամի հիմնական բովանդակությանը և հայ ժողովրդաաշուղական երաժշտության ոգով ստեղծված պարային մեղեդու գեղարվեստական ավարտուն նմուշներից է: Երևույթն առկա է Հայաստանում կենցաղավարող այն մուղամներում, որոնց ոճական հատկանիշներն աղերսվում են աշուղական արվեստի երգային ձևերին[95]:

Էպիկական ասքերն ու պատմությունները հատվածաբար երգելու, ձայնով ասելու, տաղաչափորեն վիպելու ավանդույթը, որի զարգացածության բարձր աստիճանը վկայված է դասական պատմագրության մեջ, Հայաստանում շարունակել է զարգանալ ողջ միջնադարի ընթացքում՝ մարմնավորվելով, մասնավորապես, Ներսես Շնորհալու արտապաշտամունքային բնույթի *Ձիսուս որդի,* Առաքել Բաղիշեցու *Յովասափ և Բարաղամ* գրական-երաժշտական կոմպոզիցիա ենթադրող հորինվածքներում, որոնք համեմատելի են ուշ միջնադարյան մահմեդական ավանդույթում վերաձևավորված *Յովսեփ Գեղեցիկ, Իոսիֆ և Զուլեյխա, Միրաջնամե* երկերի հետ[96]:

Ձիսուս որդի ողբերգությունը, որ ժամանակին հատվածաբար պատմվել, երգվել ու ասերգվել է էպիկական ստեղծագործությունների կառուցվածքային սկզբունքների համաձայն, հատկապես բնութագրական է երաժշտական բաղադրիչի առանձնահատկությունների դիտակետից: Միջնադարյան գրչագրերում պահպանված լուսանցագրություններից հետևում է, որ հիշյալ տեքստը հնարավոր է եղել կատարել՝ ընդգրկելով տարբեր ձայնեղանակների մեղեդիական հյուսվածքները. «Ձիսուս որդի է. ԺԲ ձայն, գուն և մուղամ, էզկու և հավայ ունի, զորն որ կասես՝ հրամանքն քոյ է»[97]: Չափազանց ուշագրավ այս յուցմունքները մի կողմից վկայում են քերթվածի երաժշտաբանաստեղծական մարմնավորման կանոնավորված ավանդույթը, մյուս կողմից՝ կատարող-հանկարծաբանողին տրված հարաբերական ազատությունը: Թեև ստույգ պատկերացում չունենք ողբերգության երգվող հատվածների երաժշտական նյութի մասին, այսուհանդերձ,

95 *Երնջակյան Լ.*, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, էջ 97:

96 Վերոհիշյալ այուժետային հենք ունեցող ստեղծագործությունների բյուրեղացումը հայոց մասնագիտացված երգաստեղծության մեջ Ն. Թահմիզյանը կապում է Ներսես Շնորհալու անվան հետ (տե՛ս *Թահմիզյան Ն.*, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, էջ 32):

97 Նույն տեղում:

նշումներում օգտագործված օտար եզրերը հուշում են մեղեդիական ընդհանուր հյուսվածքի երգային-հանկարծաբանական էությունը, ինչպես և պարսկա-թուրքական տերմինաբանություն օգտագործելու վաղեմի սովորույթը: Եթե հիշատակենք նաև միջնադարյան ձեռագրերում ամփոփված փաստերը Շնորհալու անվանն աղերսվող երգվող հանելուկների ավանդույթի մասին, որոնք ընդհանուր եզրեր ունեն հայկական ժողովրդական վիճակախաղերի, «իր պահոցիների» (հմմտ. աշուղական *մուհամմաների*) հետ, ապա կարելի է եզրակացնել, որ բանաստեղծական հանգավորված տեքստի չափոգումը, ասերգային կամ մեղեդային կատարումը հայ ժողովրդամասնագիտացված երգարվեստի զարգացած ոլորտներից է եղել: Այս առումով աշուղական արվեստում կանոնացված մրցահանդեսների ժամանակ հանելուկները երգով առաջադրելու ավանդույթն իր «տեխնիկական ձևերով» հանդերձ, որ գուսանական արվեստում բյուրեղացած բազմաթիվ կանոնաձևերի յուրատիպ անդրադարձը կարող է համարվել, իրոք, խոր արմատներ ունի հայոց միջնադարյան երգաստեղծության մեջ. այս մասին խոսում են Գրիգոր Մագիստրոսն ու Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը[98]:

Հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ ստեղծվել են նաև փոխառական ընդօրինակումներ. օրինակ՝ *Շահնամայի* ձայնով (Կոստանդին Երզնկացի), Ղուրանի օրինակով (Գ. Մագիստրոսի *Առ Մանուէ*) և այլն, սակայն դրանք ոչ թե միակողմանի ազդեցությունների արդյունք են, այլ փոխադարձ կապերի ու միջնադարյան հայ բանաստեղծների մասնագիտական իրազեկության դրսևորում[99]:

Ինչ վերաբերում է *Միրաջնամեին*, ապա այն մահմեդական ողջ աշխարհում հայտնի Մուհամմեդի՝ դրախտ բարձրանալու պատմությունն է, որ իբրև բաղկացուցիչ մաս հաճախ ներմուծվում է սիրավեպ-դաստանների կառույցի մեջ: Օրինակ, *Աբբաս Թուֆարգանլի* սիրավեպում այն սիրահար աշուղի՝ Աբբասի էրուդիցիան ապացուցող դրվագներից է: Ասերգելով ու երգելով ժողովրդական այս հոգևոր պատմությունը՝ հերոսը մեկնաբանում է Մուհամմեդի վերելքի ճանապարհին հանդիպող յոթ աստիճանների (մակամների) դերն ու նշանակությունը, որպեսզի կատարի իր առջև դրված պայմանը՝ գիտելիքի ուժով հաղթի շահի իմաստուններին և արժանանա իր սիրուն: *Միրաջի* մոտիվը հանդիպում է Ղուրանի որոշ սուրահներում, որտեղ դրախտի սուրհանդակը հայտնվում է Մուհամմեդին (*Միրաջնամեում* Գաբրիել հրեշտակը) և մի գիշերում նրան ուղեկցում Մեքքայից Երուսաղեմ՝ Տիրոջ նշանները ճանապարհին տեսնելու համար:

98 *Թահմիզյան Ն.*, Ջայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում.– «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, դ 6, էջ 165, 166:

99 Գ.Նարեկացու *Տաղ եկեղեցւոյ*-ն *Շահնամայի* ձայնով կարդալիս երեք վանկանի յուրաքանչյուր ոտքի միջին մասը շեշտելով՝ հնարավոր է ստանալ գեղարվեստական համարժեք արտահայտչականություն.

Յերկի՞նքն ի յերկի՞րս եւ երկի՞րս ի յերկի՞նքն
Վայրէ՞ջք ի խոնա՞րհ եւ վերե՞լք ի բարձու՞նս:

Այս մասին տե՛ս *Աբեղյան Մ.*, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1946, էջ 554:

Գիշերային ճամփորդությունը Մուհամմեդը կատարում է բուրակի՝ մարդկային դեմքով և ավանակի կամ ձիու մարմնով հրաշագործ կենդանու օգնությամբ, որը հիշեցնում է Արևելքի ավանդական վիպերգության մեջ հանդիպող առասպելական ծնունդ ունեցող ձիերին: Այս մոտիվը լայնորեն արտացոլված է Արևելքի գեղարվեստական տարբեր դպրոցների ձեռագրային մանրանկարներում[100]:

Հոգևոր բնույթի դիպվածաշարային հորինվածքների ներմուծումը սիրավեպ-դաստանների մեջ կամ դրանց առանձին ինքնուրույն կատարումները ենթարկվում են բանավոր պատմողական ասքի կառուցողական օրենքներին: Դրանք ներկայացվում են պրոսիմետրիկ ժանրին բնորոշ բաղկացուցիչների հաջորդական կիրառմամբ՝ պատմողական մաս, երաժշտական գործիքով ուղեկցվող չափածո երգ ու ասերգ, որ մեկ անգամ ևս ընդգծում է կանոնավորված ժանրի հանկարծաբանական էությունը, նրա կախվածությունը կոնկրետ միջավայրից ու լսարանից:

Հայաստանում VII-VIII դարերում հոգևոր երգաստեղծության վերելքին զուգահեռ նկատելի է նաև աշխարհիկ ժանրերում հոգևոր մոտիվների ներթափանցման երևույթը: Ժողովրդական վեպերը, վերամշակվելով եկեղեցականների կողմից, համալրվում էին կրոնական բովանդակություն ունեցող ամբողջական դրվագներով, որոնք թեև հոգևոր այրերի հորինվածքներն էին, բայց ժամանակի ընթացքում, ինչպես նշում է Մ. Աբեղյանը, ժողովրդականանալով՝ թափանցում էին այլազան պատմությունների ու վեպերի մեջ և միահյուսվում շինականների զրույցներին ու երգերին[101]: Այս թեմատիկ մոտիվի արձագանքները հաստատուն կերպով և բազմազան տարբերակումներով առկա են թե՛ վիպական բանահյուսության մեջ, թե՛ աշուղական սիրավեպերի հայկական ճյուղում: Մասնագետ աշուղները հոգևոր մոտիվները զանազան փոխակերպումներով վարպետորեն շաղկապում են Արևելքում տարածված «թափառող սյուժեներին»՝ դրանք առավել արտահայտիչ ու ազդեցիկ դարձնելու նպատակով:

Ներկայացնում ենք իրանական Աղրբեջանում տարածված *Աբբաս Թուֆարգանլի* դաստանի *Միրաջնամե* դրվագը, որի երաժշտական բաղադրիչի հիմքում ընկած է *դուբեյթ* կոչվող եղանակը[102]: Այն սկսվում է սազի տիպական մուտքով, որը ներառում է բուն նախանվագը և B տոնիկական հիմքով մեղեդային տարբերակված հատվածը, որին հաջորդում է ասերգվող մասը: Վերջինիս երաժշտաբանաստեղծական յուրաքանչյուր տող եզրափակվում է սազի մեզ ծանոթ՝ տարբերակային եզրափակիչ բնույթի դարձվածքներով: Նվագարանի չափավորված մենանվագների ու ասերգի հերթագայման սկզբունքը երաժշտաբանաստեղծական ասքի անվերջ զարգացման հնարավորություն է ստեղծում և

100 *Grube E.*, The World of Islam, London, 1967, p. 94-95.

101 *Աբեղյան Մ.*, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1944, էջ 425:

102 *Դուբեյթ* (*դյուբեյթ*) աշուղական ձևի տաղաչափական առանձնահատկությունների և նրա հետ զուգորդվող մեղեդային որոշ կառուցվածքների մասին տե՛ս *Քոչարյան Ա.*, նշվ. աշխ., էջ 24-27: «Միրաջնամե»-ի օրինակը բերված է ըստ՝ Charlotte F. Albright, The Azerbaijani Ashiq and His Performance of a Dastan, Journal of the Society for Iranian Studies, vol IX, 1976, №4, p 231.

այս առումով համապատասխանում Ա. Լորդի «իմպրովիզացիան կատարման ընթացքում» հասկացությանը: Ընդհանուր առմամբ *Միրաջնամեն* իր ոչ քառյակային (ստրոֆիկ) կերտվածքով ավելի մոտ է միջինասիական *ակինների* կատարած *թերմեներին*՝ երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքները իմպրովիզացիոն ոճով ասերգվող ձևերին[103]:

Այսպիսով, ժողովրդական բանահյուսության ավանդական սյուժեները, աշխարհիկ ու կրոնական բովանդակություն ունեցող մոտիվները ներառնում են խոշոր կառույցների մեջ և էպիկական տեքստի երաժշտական վերարտադրման արարողության մասնիկ դառնում[104]: Թերևս այս նախնական ու խորքային, հոգևոր ու ծիսական շերտի զգայողությունը կամ խորհրդավոր արարողակարգին մասնակից լինելու գիտակցությունն է, որ կատարողին հասցնում է հուզավառության: Այս հարցին կանդրադառնանք իր տեղում:

Տարբեր ազգային մշակույթներում կենցաղավարող սիրավեպ-դաստանները պատմողական ավանդույթի ընդերքում ձևավորված հանկարծաբանության օրենքներով են ստեղծվել: Դրանց հիմքերը պետք է փնտրել բանահյուսական ավանդույթի և անհատական, հեղինակային ստեղծագործության սահմանագլխին: Կարևորն այն է, որ հերոսաքնարական այս պատմություններում գոյակցում են ամենատարբեր սեռերի հիմնորոշ՝սիրային, առասպելական, կրոնական, ծիսական տարրերը, որոնք ժանրի մակարդակում հանդես են գալիս «փոխներարկված» դրսևորումներով: Այդ սեռերի կառույցվածքային, իմաստաբանական, արտահայտչական հնարավորությունները մասնագիտորեն կիրարկվել են Արևելքի ժողովրդամասնագիտացված արվեստի ինստիտուցիոնալ կազմավորումների ներկայացուցիչների՝ *աշուղների, բախշիների, դերվիշների, մթրուբների* և այլոց կատարողական արվեստում: Էպիկական մեղեդիներն ավանդաբար ուսուցչից աշակերտին են փոխանցվել՝ հաղթահարելով ժամանակային և տարածական պատնեշները:

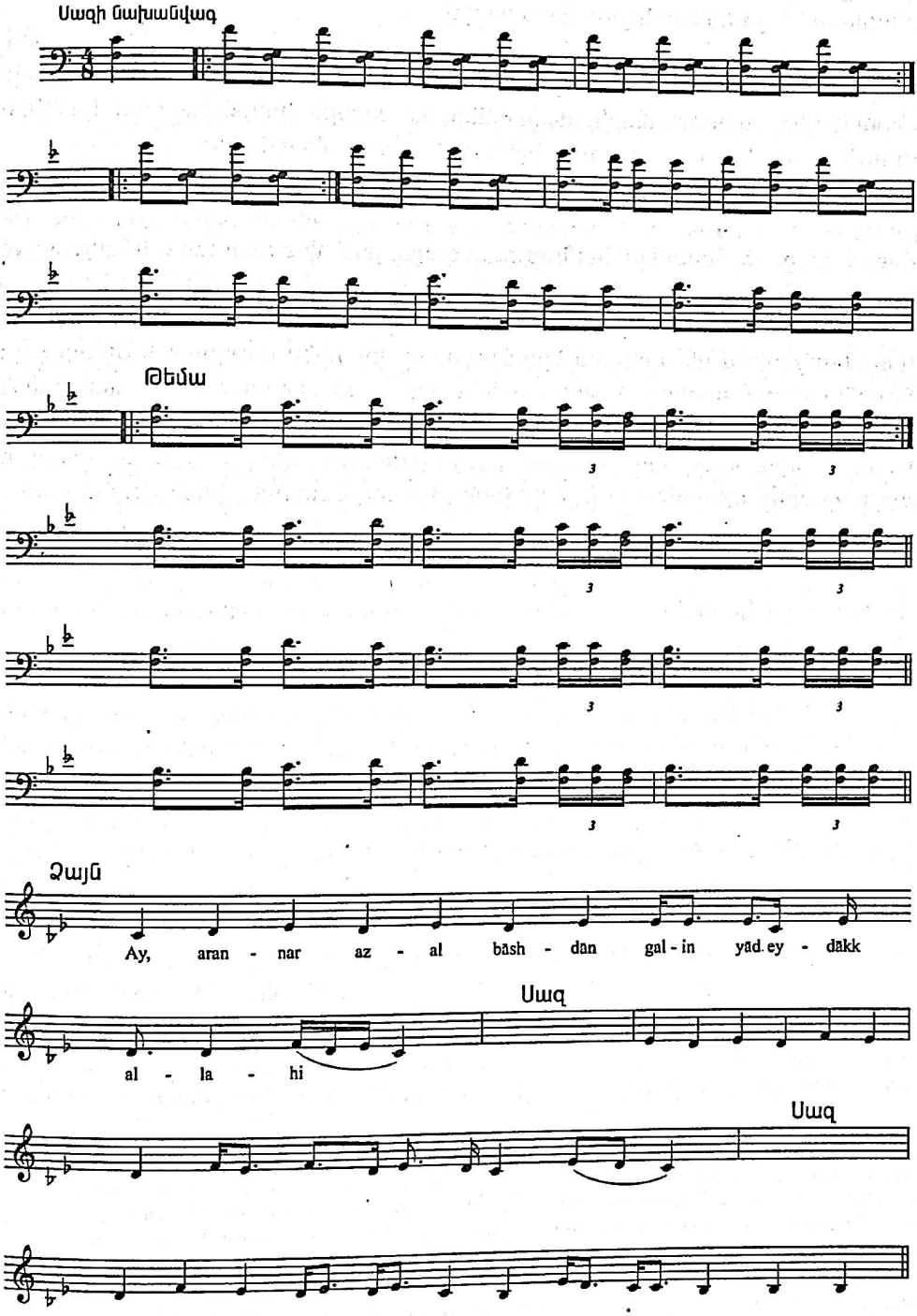
Մերձավոր և Միջին Արևելքում տարածված հանրահայտ դաստաններից շատերը որոշ ազգային մշակույթներում կենցաղավարում են իրրև ձեռագրերով վկայված հեղինակային գործեր կամ փոխադրություններ. օրինակ՝ թուրքմենական ավանդույթում տեղ գտած Մաղրումիի *Յուսուֆ և Ահմեդ*, մոլլա Նեպեսի *Թահիր և Զուհրա*, Շաբենդեի *Սայաթ և Հեմրա*, Քիվանու *Աշուղ Ղարիբ* ժողովրդական սիրավեպերը: Ըստ էության, սրանք իրենց ծագումով ավելի հին՝ ժողովրդական ասքերի հեղինակային մշակումներ են (XVIII-XX դդ.),

103 *Ակին* բառը իրանական ծագում ունի և նախկինում նշանակել է հոգևոր անձ, ուսուցիչ: XIX դ. երկրորդ կեսից եզրը սկսել են օգտագործել ժողովրդական բանաստեղծ-երգիչ-երաժիշտներին բնութագրելու համար:

104 Այս փոքր ծավալի հորինվածքների ու սեռերի անմիջական մասնակցությունը խոշոր պատումների կազմավորման գործընթացում ապահովում է ժանրերի ու սյուժեների տիպաբանական ընդհանրությունը, ինչպես նաև ժանրային փոխակերպումների օրինաչափ ընթացքը դիախրոնիկ զարգացման մեջ: Սա է, ըստ Ե. Մելետինսկու, պատմական պոետիկայի հիմնական օրենքը, որ նույնքան գործում է սիրավեպի ժանրում (տե՛ս *Мелетинский Е.*, Введение в историческую поэтику эпоса и романа, М., 1986, с. 168):

Օրինակ 1

Միրաջնամե



ստեղծվել են գրավոր ավանդույթի կազմավորման պայմաններում: Ժողովրդական գրականության այս նմուշների բանավոր տարբերակները հիմնականում անանուն են, չունեն ստեղծման տարեթիվ:

Արևելքի ավանդական երաժշտության յուրաքանչյուր ճյուղ իր հետքն է թողել աշուղական երաժշտաբանաստեղծական, պատմողական ժանրերի՝ սիրավեպերի, դաստանների, հեքիաթների ու ասքերի վրա, ընդաստելով հոգևոր ու աշխարհիկ երգարվեստների միջև եղած սերտ աղերսներին:

Էպիկական երգաստեղծությունն ազգի ինքնությունը վկայող եզակի բնագավառներից է, որ ապահովում է մշակույթի շարունակականությունը. թե՛ ժողովուրդը, թե՛ մտավորականությունը գովերգում, փառաբանում և երկփողում են *Ողիսևսին* ու *Ռուստամին*, *Քյոռօղլուն* ու *Սասունցի Դավթին*: Որոշ մշակույթներում, ինչպես թուրքականում (լայն առումով), երբեմն միևնույն հերոսները մարմնավորվում են գրական-երաժշտական տարբեր ժանրերի և ձևերի մեջ: Դրանցից է թուրքալեզու ժողովուրդների կենցաղում էպոսի, ասպետական ասքի կամ հեքիաթի ձևով հաստատված *Քյոռօղլին*: Ժանր, որն ընդգրկում է աղոթք, երգ ու նվագ, ծիսական արարողություն, մնջախաղ, հանելուկ և մրցույթ, ասերգ ու ավանդական պատմություն, իրավամբ, կարող է դիտվել իբրև մշակութային դրսևորում, իսկ նրա կատարումը կարող է դառնալ մշակույթի կառուցման ձև:

ԳԼՈՒԽ II
ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱՊԱՏՄՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԿՐՈՆԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

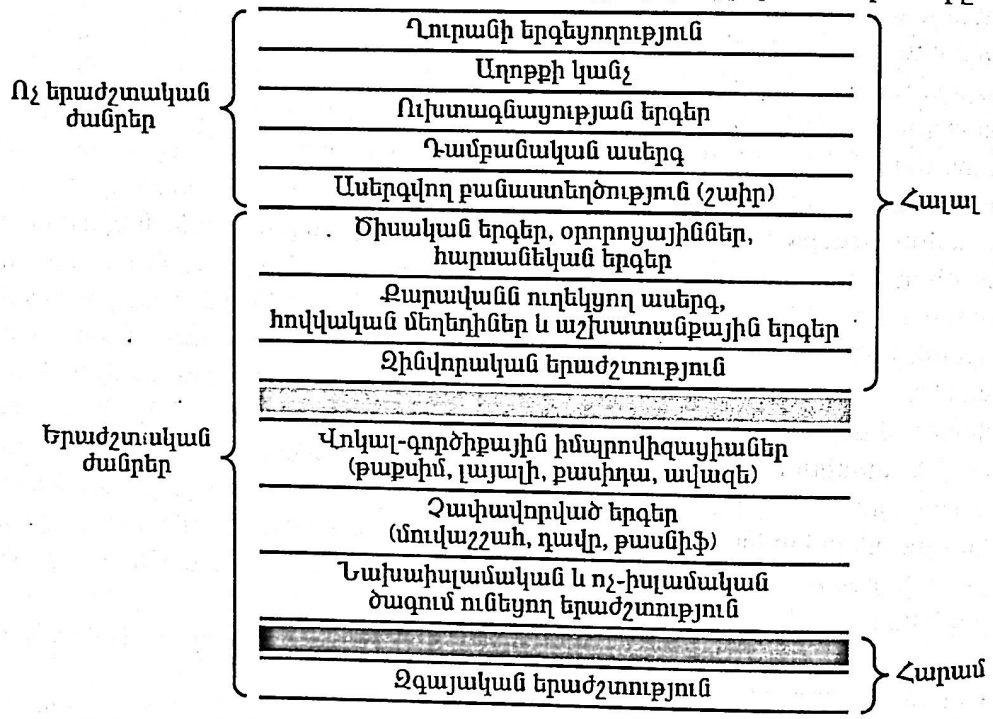
Մերձավոր Արևելքի ավանդական երգաստեղծության բնագավառը ներկայացնող երաժիշտների տարբեր դասերի, արևելյան մշակույթներում նրանց ունեցած կարգավիճակի և գործառույթի շրջանակների հետ կապված խնդիրները քննելիս մասնակիորեն շոշափել ենք նաև մասնագիտական կրթություն ունեցող այդ յուրատիպ վարպետների երկայանկի պարտադիր օղակը կազմող կրոնական բնույթի երաժշտաբանաստեղծական ժանրերի հարցը: Տարաբնույթ նյութերի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ երաժշտաբանաստեղծական պատմողական արվեստի պահպանման ու ժողովրդականության, ինչպես և նրա կառուցվածքային հատկանիշների ձևավորման խնդրում կարևոր դեր են խաղում նաև կրոնական ու ծիսաարարողական գործոնները: Հետևաբար, մերձավորարևելյան ավանդույթում ընդունված տերմինաբանական համակարգի, ժողովրդամասնագիտացված երաժիշտների անվանումների ու նրանց գործառույթի, վերջապես բուն ձայնեղանակներում առկա ընդհանրական հիմքի վկայումով չի ավարտվում երաժշտաէպիկական ժանրերի տիպաբանական ընդհանրությունների խնդիրը: Միաժամանակ համեմատական ուսումնասիրությունն ի յույց է դնում տարբեր ազգային ավանդույթներում ձևավորված սիրավեպերի հիմքում ընկած կրոնամշակութային իրողությունների համադրելիությունը, ինչու չէ, նաև ընդհանրությունը, որի հիմքերը խարսխված են Արևելքի «հոգևոր տրուբադուրների»՝ սուֆի-պոետների գեղագիտական դրույթների համակարգին:

Փորձենք ուրվագծել սուֆիզմի, իսլամի, երաժշտության ու էպիկական երգաստեղծության աղերսները:

Իսլամի պատմության մեջ երաժշտության ու նրա կարգավիճակի խնդիրն ի սկզբանե պարուրված է եղել երկակիության շղարշով՝ ընդունելի՞ է, օրինակա՞ն (*հալալ*), թե՞ մերժելի և անօրեն (*հարամ*)[105]: Այս երկակիության հիմքը կազմում է

105 Ուշագրավ է, որ Իրանում 1978 թ. հեղափոխությունից հետո, երբ երաժշտության վրա խիստ տաբուներ էին դրված, Այաթոլլա Խոմեյնիին խնդրել են պարզաբանել երաժշտությունը «հալալ» կամ «հարամ» համարելու կնճռոտ խնդիրը. նա պատասխանել է, որ եթե այն չի նպաստում կրքերի բորբոքմանը և բացառում է տղամարդկանց զբաղեցնող կանանց երգը, ապա այն «հալալ» է: Իրանի ամենաահեղինակավոր մարդու տված վկանանց երգը...

«երաժշտություն» բառի օգտագործումը Շարիաթի՝ իսլամի սրբազան օրենքի դիտակետից: Հունարենից փոխառնված *Musiqa* և պարսկերեն *Musiqi* եզրերը տրվել են եվրոպական ըմբռնումով երաժշտական ժանրերին (սոնատ, սիմֆոնիա և այլն): Ղուրանի երգեցողությունը երբեք *musiqi* բառով չի բնութագրվում, թեև այն անպայմանորեն ենթադրում է երգ և ասերգ: Նույնը կարելի է ասել *աղհանի* (*ազան*) ՝ աղոթքի կանչի կապակցությամբ, որը միշտ երգվում է: Բացասական վերաբերմունքն իսլամի աստվածաբանների կողմից մշակվել է ոչ թե ընդհանրապես երաժշտության, այլ իսլամի օրենքի կողմից արգելված՝ գերազանցապես զգայական, կրքոտ ռիթմով և շարժումներով ուղեկցվող որոշակի ժանրերի նկատմամբ: Այսպիսով, ձևավորվել է կրոնագեղագիտական պատկերացումներին համապատասխան սանդղակ, որն արտացոլում է երաժշտական յուրաքանչյուր երևույթի կարգավիճակը իսլամական աշխարհում: Ահա Լ. ալ-Ֆարուկիի կազմած աղյուսակը, որին հաճախ հղում են շոշափված խնդրով զբաղվող մասնագետները[106].



Ինչպես տեսնում ենք, երաժշտաբանաստեղծական պատմողական ժանրերը (*Musiqa* անունը չի տրվում), նաև վոկալ-գործիքային իմպրովիզացիոն բնույթի ստեղծագործությունները՝ մուղամներ, դաստգահներ, ավազեներ (*Musiqa* դասին

ներ վերսկսել են իրենց գործունեությունը: Իրանի ամենահայտնի երաժիշտներից մեկի՝ դաստգահների վիրտուոզ կատարող Ռ. Շաջարիանի վկայությամբ, այն ներկայումս զարթոնք է ապրում (տե՛ս *Youssefzadeh A.*, The situation of Music in Iran since the Revolution; the Role of Official Organization, British Journal of Ethnomusicology, 9/II, 2000, pp. 35-61):

106 *Nasr S.H.*, Islam and Music. The Legal and the Spiritual Dimensions. Music in the World's Religions, ed. by Lawrence E. Sullivan. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1997, pp. 222, 226.

են պատկանում), օրինավոր և միանգամայն ընդունելի են օրենքի տեսակետից: Այս հանգամանքն է ապահովել երաժշտական տվյալ ֆենոմենների զարգացման հնարավորությունը մահմեդական երկրներում: *Հալալ* և *հարամ* ժանրերը ներկայացնող աղյուսակում մուղամաթի արվեստն ու երաժշտաբանաստեղծական ասքերը թեև գտնվում են տարբեր հարթություններում և կատարվում են Արևելքի մասնագիտացված երաժիշտների տարբեր դասերի կողմից, սակայն իրենց տեսական-փիլիսոփայական հիմքով ու ձայնակարգերով օրգանապես շաղկապված են միմյանց, սնվում են միևնույն աղբյուրից՝ ժողովրդական ու մասնագիտացված երգարվեստից և յուրովի համապատասխանում կրոնագեղագիտական ընդունելի պատկերացումներին:

Ավելացնենք նաև, որ ոչ իսլամական երաժշտության առկայությունը մահմեդական երկրներում, որ բերված աղյուսակում ներկայացված է իբրև անբափանցելի տիրույթ, լայն և ընդգրկուն հասկացություն է: Այն ենթադրում է բուդդայական կամ հնդկական երաժշտության ձևերը մահմեդական երկրներում (օրինակ՝ Պակիստանում), գամելանի ավանդույթը Ճավայում, Սումատրայում, Քալի կղզում, որ դարձյալ թույլատրելի են, սակայն գործողության սահմանափակ շառավիղ ունեն և չեն միաձուլվում այլ ավանդույթների հետ: Ուշագրավ է, որ իսլամի երաժշտության մասնագետ Ս. Նասրը իբրև հանդուրժելի օրինակ նշում է հայկական երաժշտության ներկայությունը Ադրբեջանում՝ նույն հարթության վրա դիտարկելով նաև արևմտյան դասական երաժշտությունը[107]:

Վերադառնալով երաժշտական ժանրերի աղյուսակին՝ ասենք, որ դրանց համար գոյություն չունի հատուկ բնութագրական եզր: Ամեն դեպքում *Musiqi* եզրը չի կիրառվում կրոնական բնույթի երաժշտաբանաստեղծական տարբեր ժանրերի նկատմամբ: Գ. Ֆարմերի վկայությամբ, տերմինաբանական այս տարաձայնությունները սկիզբ են առել վաղ իսլամական շրջանի հեղինակների մոտ, որոնք հակադրվում էին երաժշտությանն ու երգին՝ իբրև Ղուրանի արտասանման ընդունելի կերպ համարելով միայն ասերգը (*taghbir*)[108]: Այս մտայնության համախոհների՝ ծայրահեղական կրոնամոլների տեսական դրույթներն ու նրանց առաջադրած ժանրային դիսկրիմինացիան էլ բացասական վերաբերմունք են ձևավորել երաժշտության նկատմամբ:

Իսլամի երաժշտությամբ զբաղվող գրեթե բոլոր մասնագետները նշում են Իրանի՝ իբրև Արևելքի դասական երաժշտության կարևորագույն կենտրոնի դերն ու ազդեցությունը մահմեդական ողջ երաժշտական տարածքում: Իրանում երաժշտական ավանդույթը դարեր շարունակ պահպանվել է երկու հզոր հովանավորների աջակցությամբ՝ պալատական վերնախավի և սուֆիական կազմակերպությունների: Թերևս առավելագույն չափով սուֆիներին պետք է վերագրել երկակի, հաճախ բացասական մտայնության պայմաններում երաժշտությունը զարգացնելու առաքելությունը: Նրանց միջնորդությամբ են ընդունվել և գոյատևել կրոնին ու Աստծու հետ հաղորդակցվելուն միտված ժանրերը՝ յուրովի ամրապնդելով

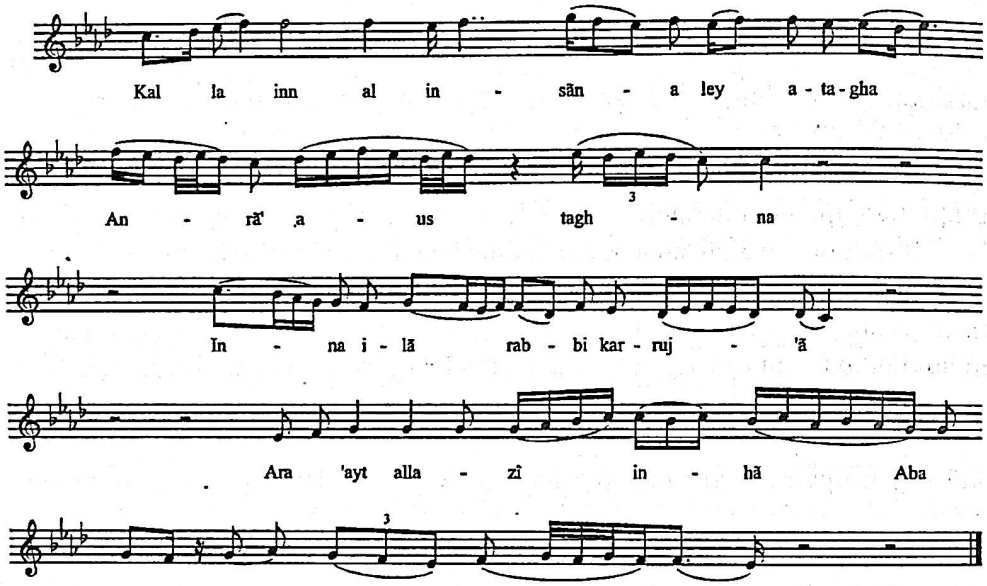
107 *Nasr S.*, Islamic Art and Spirituality, Albany, NY, 1987, p. 157.

108 *Farmer G.H.*, The Religious Music of Islam, Journal of Royal Asiatic Society, 1952, pp. 60-65.

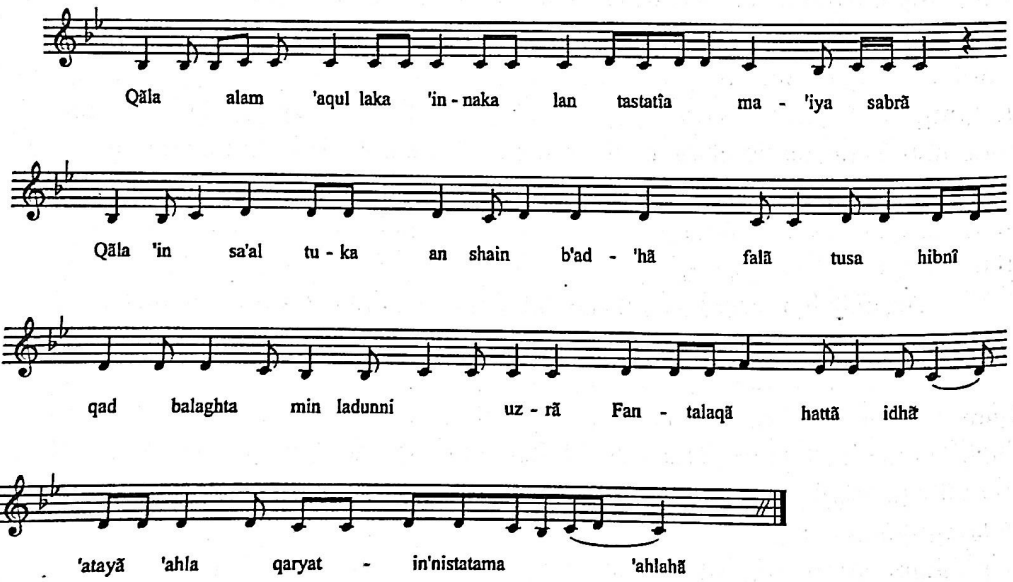
Օրինակ 2

Դուրանի երգեցողություն

Ա



Բ



հավատը, խորհրդավոր հմայք տալով կրոնասարարողական ծիսակարգին: Այս է պատճառը, որ իսլամական երաժշտական արվեստի ցանկացած դրսևորում իր իմաստավորումն է գտնում, այսպես կոչված, «իսլամի հնչյունային համատեքստում»[109]:

Դիտելով երաժշտությունն իբրև Քարձրյալի հայտնագործում անհատի հոգում, սուֆիներն այն համարում էին աստվածային ճշմարտության հոգևոր բանալի: Ոմանք դրան հասնում են կանգառների (*մակամաք*), ոմանք՝ հոգեվիճակների (*հալաք*), ոմանք՝ հոգևոր հայտնագործումների (*մուքաշիֆաք*), ոմանք էլ՝ տեսիլքների (*մուշահիդաք*) օգնությամբ: Երբ երաժշտությունը լսում են՝ հետևելով կանգառներին, ապա իրենց դեռևս մեղավոր են զգում, եթե լսում են՝ հետևելով վիճակներին, ապա հոգևոր միասնության մեջ են, և երբ լսում են՝ հետևելով տեսիլքներին, սուզվում են աստվածային գեղեցկության մեջ[110]: Ըստ պոետ-երաժիշտ և Ղուրանի մեկնիչ Ռ. Քաքլիի, որը աստծո, երաժշտության, բանաստեղծության ու մարդկային հոգու հարաբերության խնդիրներին անդրադարձած բյուր աստվածաբաններից մեկն է, այստեղ ընդգրկված են աստվածային գիտելիքին ձգտողների տարբեր ուղիներ: Բանաստեղծությունը իսլամական աշխարհի արտոնյալ և նախասիրած արվեստներից է, իսկ բանաստեղծության ասերգումն ու այն երաժշտական գործիքով ընկագակցելը՝ կրոնագեղագիտական հիմք ունեցող ավանդույթ: Հաֆիզի Դիվանը երաժշտական բանաստեղծություն է, Ֆիրդուսիի և Ռուդաքիի երկերը ողողված են երաժշտությամբ: *Շահնամեի* ուսումնասիրությունը երաժշտագիտական հարթության վրա թույլ է տալիս շոշափել էպիկական երգարվեստի և հոգևոր վերելքի միասնության խնդիրները: Իսլամական աշխարհի խոշորագույն միստիկ բանաստեղծներից մեկի՝ Ջալալեդդին Մավլանա Ռումիի ստեղծագործական գործունեությամբ է ներշնչված Մեվլևի դերվիշների կազմակերպության ստեղծումը, դերվիշների սրբազան պարի ռիթմն ու պտույտը: Իսկ բանաստեղծի երկերը հագեցած են երաժշտությանն ու ընկագարաններին բնորոշ խորհրդանիշերով[111]:

Ինչպես ասվեց, իսլամի և երաժշտության հարաբերության մեկնաբանությունները, ըստ օրենսդիր-գիտնականների, ծայրահեղորեն տարբեր են՝ կտրուկ

109 Ա. Շիլոան ընդգրկում պատմական ակնարկ է գրել՝ ընկիրված Իսլամի վերաբերմունքին դեպի երաժշտությունը, երգն ու ասերգը (տե՛ս L'Islam et la Musique, Encyclopedie des Musique Sacrees. Vol.1, Paris, 1968):

110 Islamic Spirituality, Manifestations, ed. S. Nasr, New York, 1997, p. 512.

111 Ռումին մեծ համարում է վայելել Կոնիայում, որտեղ XIII-XIV դդ. հունական և քրիստոնեական գիտափիլիսոփայական միտքը բավական հզոր ավանդույթներ է ունեցել: Լինելով Կապադովկիայի քրիստոնեական կենտրոններից մեկը՝ «հոռոմների երկիրը» (Ռում, այստեղից էլ ազգանունը՝ Ռումի), Անատոլիայում, մասնավորապես Կոնիայում խնամքով պահպանվել ու զարգացվել են հունաբան դպրոցի և, հատկապես, Պլատոնի տեսական դրույթները: Ռումիի բանաստեղծությունը հագեցած է աստվածաշնչյան թեմաներով և խարսխված է իր ժամանակին բնորոշ կրոնական միստիցիզմի վրա, որը քրիստոնեական և մահմեդական խորհրդանիշերի մի հարուստ շտեմարան է (տե՛ս *Schimmel A.*, Mystical Dimensions of Islam, The University of North Carolina Press, 1975, pp. 316-328):

մերժումներից մինչև ձոներգեր: Դիտելով միևնույն գաղափարները ու առարկաները իսլամի էթոսի, փիլիսոփայության և կրոնագիտության տեսանկյունից, նրանք կարողացել են տեսնել ու գիտականորեն խաղարկել երևույթների երկակիությունը. ոչ թե երաժշտությունն է ինքնին անհանդուրժելի, այլ նրա ընկալման եղանակն ու կիրառման ձևերը: Ոմանց համար երաժշտությունը մարդուն հանում է հավասարակշռությունից, պղտորում հոգին և ուղեղը, ստիպում գործել արարքներ, որոնք բնական վիճակում նա չի անում՝ գլխի շարժումներ, ծափահարություն, ոտքերի դոփյուն և այլն, ինչը բնորոշ է գինովցած ու մթագնած ուղեղով մարդկանց. հետևաբար, այն անհրաժեշտ է արգելել: Սակայն այնպիսի փիլիսոփա-երաժիշտների համար, ինչպիսիք են ալ-Քինդին, ալ-Ֆարաբին, իբն Սինան և այլք, որոնք ոչ միայն ժառանգել են հին հույների երաժշտատեսական միտքը, այլև այն հարստացրել նոր գիտական ըմբռնումներով, երաժշտությունը ներդաշնակ արվեստ ու գիտական բնագավառ է՝ «բաղկացած հոգևոր և նյութական տարրերից»... Հիմնական նյութը, որով այն տարբերվում է արվեստի մյուս ձևերից, մարդկային հոգին է[112]:

Սուֆիների համար երաժշտություն լսելու կարողությունը նրանց օգնում է ներքին կատարելության, բացարձակ լույսին հասնելու համար: Հոգևոր կայացման տեխնիկան՝ *al-sama*-ն (հոգևոր համերգը) ընդգրկում է այն բոլոր պայմանները ու հանգամանքները, որոնք հոգևոր ուղևորություն սկսող (*թարիքա*) անձին պաշտպանում են անցանկալի շեղումներից: Եվ երբ կրոնական աղանդի մասնակիցները հասնում են էքստազի (*վաջդ*), ապա նրանց կատարած շարժումներն ու պտույտները այլևս դատապարտելի չեն: Ավելացնենք նաև, որ «հոգևոր համերգի» բոլոր տարրերն օժտված են խորհրդավոր արժեքով և իմաստավորվում են էքստազին հասնելու բոլոր մակարդակներում ու վիճակներում. աստծուն միավորվելու պահը նշանավորվում է թմբուկով, թամբուրինով, երգով ու նեյի նվագով: Թմբուկը հայտարարում է Քարծրյալի ներկայությունը և այնկողմանիի հզորության խորհրդանիշն է, մարդկային ձայնն ու *նեյը* նշանավորում են նրա հավերժությունը (*al-ghina* - երաժշտություն, մեղեդի), թեև այն անհասանելի է հասարակ մահկանացուի երևակայությանը, բայց նրա ամեն մի հայտնությունը, ձևն ու տեղը (մակամ) կարող է ճշմարիտ հավատացյալին երջանկության և օրհնանքի արժանացնել:

Սուֆիզմի նշանավոր մեկնաբան Ահմադ Ղազալին ասում է. Ալլահի սրբերը իմացության ճյուղերն ու ոլորտները ընկարագրելիս հիշատակում են տարբեր երևույթներ և առարկաներ: Դրանցից է թամբուրինը, որ գոյություն ունեցող երևույթների շրջանն է խորհրդանշում, իսկ նրա վրայի կաշին՝ բացարձակ գոյը: Նվագարանի հարվածների ձայնն ազդարարում է աստծո հայտնությունը, բացարձակ գոյի վայրէջքը սրբազան խորհրդից: Երաժշտի շնչառությունը ճշմարտության աստիճանն է, երգչի ձայնը նշանավորում է Աստվածայինը, որն իջնում է խորախորհուրդ գաղտնիությունից և հասնում մինչև հոգու, սրտի ու գիտակցության մակարդակները: Ֆլեյտան (նեյ-*qasab*) մարդկային էությունն է բնութագրում, և նրա ինը անցքերը կապվում են մարդկային էակի արտաքին շրջանների՝

112 Islamic Spirituality, Manifestations, p. 489.

ականջների, քթանցքների, աչքերի, բերանի և ինտիմ մասերի հետ: Եվ շունչը, որ լցվում է ֆլեյտայի մեջ, խորհրդանշում է մարդու էության մեջ ներթափանցող Աստծո լույսը, պարը՝ հոգու պտույտը գոյություն ունեցող իրերի շուրջը և այլն...[113]

Սուֆիական որոշ աղանդների հարող երաժիշտ-գիտնականների գրվածքներում լայնորեն մեկնաբանվում են նաև երաժշտական այլ գործիքներ, օրինակ՝ *տանբուրը, ռեբաբը, քանոնը* և այլն: Սակայն եթե Արևելքի հայտնի երաժիշտ-գիտնականներ ալ-Ֆարաբին (որ փայլուն ուդահար և տեսաբան է եղել), ալ-Քինդին և այլք հիմնականում զբաղվել են նվագարանի չորս լարերի ու միկրո-մակրո կոսմիկական համակարգերի հարաբերության խնդիրներով, ապա սուֆի տեսաբանների մոտ առավել գերիշխում են երաժշտական ժանրի՝ մակամի, մեղեդու և հոգևոր վերելքի փոխհարաբերության հարցերը: Վեր հառնելով մեղեդու թևերով, երաժիշտն անցնում է մի կանգառից մյուսը՝ մակամից մակամ, մինչև երջանկության ու լիության ծայրագույն աստիճանը՝ իր հետ տանելով այն ունկնդրին, որի սիրտն ու հոգին բաց են:

Գործիքային և վոկալ երաժշտության, մեղեդու և ռիթմի նկատմամբ սուֆի միստիկների ու դոգմատիկ իսլամի հետևորդների իրարամերժ տեսակետների խնդիրը մեզ հետաքրքրում է նաև այլ առումով: Այն անհրաժեշտ կռվան է երաժշտապատմողական արվեստի հոգևոր, ծիսաարարողական հիմքերը փաստարկելիս և երևույթի առասպելաստեղծ շերտերը մեկնելիս:

Ինչ վերաբերում է դերվիշների սրբազան պտույտներով պարին, ապա այն որևէ առնչություն չունի մեր հասկացողությամբ պար եզրի հետ, և նրան բնութագրողը դարձյալ *սաման* է՝ հոգևոր համերգը: Սուֆիական առաջին խմբերի, մասնավորապես Մավլավիների մոտ, որոնք լայն տարածում են գտել հատկապես Թուրքիայում, այն բացառապես ծիսական նշանակություն ունի. սկսելով պարզ տարերային շարժումներով՝ սուֆիները, ի վերջո, հասնում են էքստատիկ վիճակի՝ անընդմեջ կրկնվող պտույտների ու ցատկերի միջոցով, որ ֆիզիկական արտահայտումն է Մարգարեի հետ հաղորդակցվելու հետևանքով նրանցից դուրս հորդող ուրախության[114]: Սաման որոշակի օրենքներով կանոնացված արարողակարգ է. հոգևոր առաջնորդը կանգնում է պարատեղի ամենահարգված անկյունում, և դերվիշները, նախքան պտույտներ գործելը, երեք անգամ անցնում են շեյխի մոտով ու նրան հարգալից ողջունում: Պտույտը կատարում են աջ ոտքով, որի ռիթմն աստիճանաբար արագանում է: Դերվիշների պարը իսլամական աշխարհի հոգևոր կյանքի ամենաարտահայտիչ ձևերից է և, պատահական չէ, որ նրան ուղեկցող երաժշտությունն առանձնանում է իր հոգևոր պաթոսով:

Պարը սկսվում է Ռումիից վերագրվող՝ Մարգարեին նվիրված երաժշտական հիմնով և վերջանում կարճ երգերով, որոնք հաճախ կատարվում են թուրքերենով[115]: Մարմնի վերին մասի, ինչպես նաև գլխի շարժումների փոփոխության ռիթմը, որ գնալով արագանում է, կապված է մահմեդականների (նաև հրեաների) կանոնական

113 Islamic Spirituality. Sacred Music and Dance, p. 478.

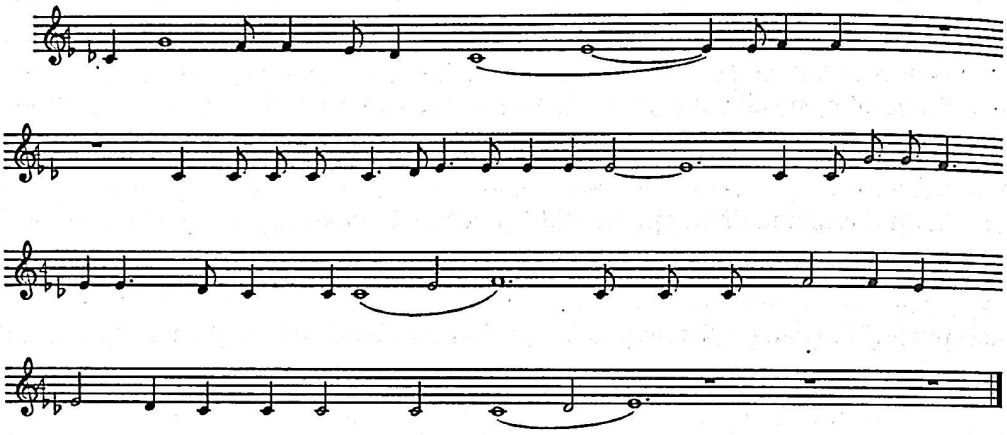
114 Encyclopedie des Musiques Sacrées, 1; pp. 441-453.

115 *Schimmel A.*, Նշվ. աշխ., էջ 325:

Օրինակ 2

Աղոթքի կանչ (ազան)

Ա

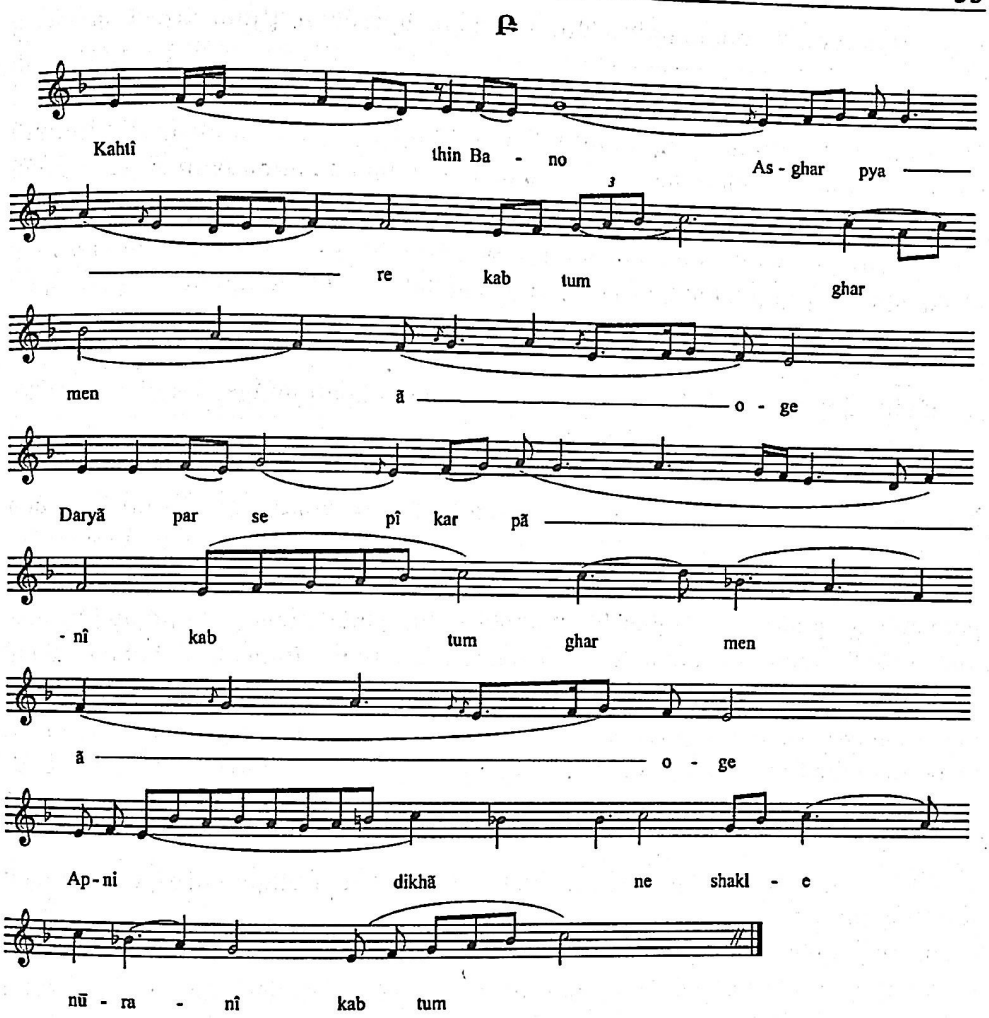


աղոթքն ուղեկցող շարժումների հետ, որ, կարծես, նրանց հոգին և մարմինը ներում է սրբազան համերգի հոսանքի մեջ:

Խորհրդապաշտական այս ժանրերը մեծ ժողովրդականություն են վայելում նաև Հնդկաստանի ու Պակիստանի մահմեդական բնակչության մեջ: XIII-XIV դարերում ձևավորված *քավալի* (արաբերեն՝ qwl-ասել արմատից) երաժշտաբանաստեղծական պոեմներն ասերգելու ավանդույթը, որի սկզբնավորումը կապվում է սուֆի պոետ Ամիր Խոսրովի անվան հետ (մ.թ. 1325 թ.), առ այսօր պահպանում է իր արդիականությունը, թեև, ինչպես և շատ ուրիշ համարժեք ժանրեր, ենթակա է կառուցվածքային և իմաստաբանական փոխակերպումների[116]: Ամիր Խոսրովի գերեզմանը, որ գտնվում է Դելիում, քավալի երգիչների ու դերվիշների նախասիրած վայրն է: Երգերի տեքստերը կատարվում են ուրդու լեզվով, պարսկերենով ու հնդկերենով և սուֆիական բանաստեղծության բնորոշ օրինակներից են: Ողջ ավանդույթի երաժշտական բաղադրատարրի բաղկացուցիչներն են պարսկական սիրո երգերը՝ *գազելները*, որոնց երաժշտական լեզուն ամբողջապես ներծծված է հնդկական *ռագաների* ռիթմամեղեդիական տարրերով:

Նմանօրինակ երևույթներ են արձանագրված նաև քրդերի մոտ: Իրանական Քրդստանի, ինչպես և մահմեդական այլ երկրների քրդական համայնքներում (Թուրքիա, Ադրբեջան, Աֆղանստան, Հնդկաստան, Պակիստան) շիա աղանդի (Ահլ-ի-հաք - ճշմարտության հավատացյալները) հետևորդների ծիսական արարողակարգում երաժշտության դերն ու ունկնդրումը պայմանավորված են սուֆիական աստվածաբանական դրույթներով: Երաժշտությունը ներշնչանքի աղբյուր է հավատացյալի համար, որը նրան հաղորդակից է դարձնում Սիրեցյալի՝ Աստծո

116 *Qureshi R.*, Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali, Cambridge, MA, 1987, pp. 187-208.



(Յար) հետ[117]: Հիշյալ հավաքների ժամանակ թամբուրի ընկերությամբ ասերգում են կրոնական պոեմներ, և մասնակիցների խումբը ճայնակցում է գործիքահար-երգչին (*քալամ-խվան*), ծափերով շեշտում ռիթմը և գոչում՝ «Իմ սկիզբն ու վերջը յարն է», որպեսզի գրավի աստվածայինի ուշադրությունը:

Այս ավանդույթի արմատները խորանում են նախաիսլամական Իրանի մշակույթի մեջ: Ընդ որում, երաժշտական բաղադրիչի հիմքում ընկած են իրանական դասական դաստգահները: Ահլ-ի-հաք աղանդի սրբատեղերում կատարվող խորհրդավոր արարողության երաժշտական ձևավորումը մեկ անգամ ևս առիթ է տալիս խոսել իրանական դաստգահների ծագման ու կիրառության վաղեմի՝ նախաիսլամական արմատների մասին. այն գալիս է գումարվելու մի շարք այլ իրողությունների, որոնք մեզ թույլ էին տվել հարաբերել նրանց կրոնագործառական նյութով առաջին հայացքից անհամատեղելի մուղամները և հայոց

117 La Musique Sacrée des Kurdis, Encyclopedie des Musiques Sacrées, vol. 1, pp. 441-453.

շարականներն ու տաղերը[118]: Պարսկական երաժշտության այս ներունակ հատկությամբ է պայմանավորված դաստգահների մեղիտատիվ էությունը, որ դրսևորվում է դրանց մեղեդային գծի անընդմեջ միաելևէջային ծավալման, զարգացման հանկարծաբանական եղանակի, ինչպես նաև կանոնական համակարգ ներմուծված երգերի ու ավազեների տեքստային բովանդակության մեջ: Երևույթների համադրումը մեզ հուշում է, որ քրիստոնեական հոգևոր մեղեդի և մահմեդական մակամ հարաբերությունը խարսխված է մեկ այլ՝ առավել խոր հենքի վրա, որի գործառական էությունը հարատևել է ժողովուրդների կրոնական մշակույթի տարբեր փուլերի բնականոն գործընթացում: Մոնոդիկ եղանակների կատարման գործառությունը նույնատիպ հոգևոր վերելքի ձեռքբերումն է՝ պայմանավորված սեմանտիկական կոդի համարժեքությամբ:

Հայ հոգևոր երգարվեստի հոգևոր վերելքի ձեռքբերման գործառությունն ակնհայտ է, իսկ մուղամաթի պարագայում այն կարիք ունի բացահայտման: Ինչպես քրիստոնեական եկեղեցու երաժշտածիսական արարողությունն է իր մեջ արտացոլել նաև հեթանոսական երաժշտական մշակույթի բազմաթիվ տարրեր, այնպես էլ սուֆիական սինկրետիկ ծիսակարգը ներառել է կրոնաառաքանդավորական բազմաթիվ երևույթներ և կրել հեթանոսության, քրիստոնեության, զրադաշտականության, նեոպլատոնականության ազդեցությունը[119]: Ըստ որոշ հեղինակների՝ մզկիթային արարողակարգի երաժշտական ձևավորումը, պաշտոնական երգչախմբի ներկայությունը IX դարում, ինչպես նաև Ղուրանի երգեցիկ ընթերցանությունը, որ կատարվել է զանազան մեղեդիներով ու հանգով, հետևանք է քրիստոնյա եկեղեցու ժամերգության ընդօրինակման, և այդ ոճը մեծապես ազդվել է քրիստոնեական պաշտոներգության ժամանակ արտասանվող հռետորական քարոզներից[120]: IX-X դդ. հոգևորականների կողմից պարբերաբար արգելվող և կանոնացվող այդ սովորույթը, ի վերջո, թափանցել է սուֆիական ծիսակարգ, որտեղ երաժշտության ունկնդրումը (հաճախ պարային շարժումներով ուղեկցվող) դարձավ հոգևոր էքստազի (*վաջդ*) և հուզավառության հասնելու անհրաժեշտ նախապայմաններից մեկը: Ճշմարիտ հոգևոր պոետը պետք է սուֆի լիներ, վարժ տիրապետեր հոգևոր երգեցողությանը և, մասամբ, սրբազան պարին. վերջինս ոչ բոլոր սուֆիների համար է ընդունելի եղել[121]:

Սուֆիական ծիսակարգում թրծված այս սինկրետիկ ատաղձը լավագույնս նպաստել է հոգևոր տեքստերի, երաժշտաբանաստեղծական որոշակի պատկերների ու բանաձևերի, դրանց բազմակի կրկնությունների և տարբերակումների կանոնացմանը՝ միաժամանակ լայն ասպարեզ տալով հոգու և մտքի հանկարծաբանական թռիչքին: Նշված դիխոտոմիան ընկած է թե՛ մակամի՝ իբրև երաժշտական ժանրի, թե՛ սիրավեպի երաժշտաբանաստեղծական կառույցի հիմքում:

118 *Երնջակյան Լ.*, Հայ հոգևոր մոնոդիաների և արևելյան դասական մեղեդիների փոխառնչությունները. – Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը, Երևան, 2000, էջ 211-216:

119 *Петрушевский И.*, Ислам в Иране в VII-XV веках, Л., 1966, с. 62.

120 *Мец А.*, Мусульманский ренессанс, М., 1966, с. 261.

121 Նույն տեղում, էջ 234:

Երաժշտության և հոգևոր-միստիկ փորձի շփումը խթանել է հիշյալ ժանրերի ձևավորմանը սուֆիների կրոնագեղագիտական պատկերացումների և մեկնությունների ոլորտում: Մասնավորապես, մակամի հոգևոր էությունը լուսաբանող կարևոր աղբյուրներից են կրոնափիլիսոփայական հասկացությունների և ավանդական խորհրդանիշերի համակարգով հագեցած սուֆի բանաստեղծների՝ Հաֆիզի, Ջամիի, Ռումիի, Նավոյիի և այլոց տեքստերը[122]: Դրանք ընկած են թե՛ մակամաթի վոկալ բաժինների, թե՛ իրանական դաստգահների հսկայածավալ շարքերում հանդիպող *ռահ-ռուհ* (հոգու ճանապարհ) անվանվող գործիքային *գուշեների* (պիեսներ) հիմքում:

Նվագարանային ու վոկալ երաժշտության մուտքը սուֆիական ծիսակարգ պայմանավորված էր նրան վերագրվող՝ հոգու ամենահզոր շարժիչի առանձնահատուկ դերով: Երաժշտությունը խթանում էր հոգու փոփոխությունների ընթացքը և այս մակարդակում համեմատելի դարձնում *մակամ*՝ կանգառ իմաստով, և *հալ*՝ աստվածային պայծառատեսության վիճակ, հասկացությունները՝ դրված սուֆիզմի գաղափարախոսության կենտրոնում: *Մակամ*ին կոչվում աստվածային էության հետ հաղորդակցվելու, նրան ձուլվելու և անէանալու համար սուֆիի հոգևոր վերելքի ճանապարհին հանդիպող 4, 7 կամ 10 հիմնական կանգառները: Երաժշտական առումով մակամը կատարյալ հնչյունաշար է, ձայնեղանակ (ուշ ավանդույթում միայն վերընթաց), որի աստիճանների հետևողական ելևէջային-ռիթմական զարգացումը հանկարծաբանական արվեստի միջոցներով կերտում է ծավալուն ստեղծագործություն՝ գագաթնակետային-էքստատիկ *առջի* (համմտ. էքստատիկ *վաջդի* հետ) ձեռքբերումով: Պատահական չէ, որ Արևելքի դասական ավանդական երաժշտության ամենազարգացած ժանրերը՝ մակամները, ընկած են իսլամական մշակույթի ամենատարբեր դրսևորումների՝ էպոսի, երաժշտաբանաստեղծական ասքերի, աղոթքի կանչերի և հոգևոր-ծիսական այլ մեղեդիների հիմքում: Եթե հայ հոգևոր երաժշտությունը զարգացել է կանոնակարգված կրոնական պատկերացումների հիման վրա, եկեղեցու պատերի ներսում, ապա մուղամի ժանրը դուրս է մղվել մզկիթից և կարևորվել սուֆիական ծիսակարգում[123]: Նրա պարփակումն աղանդի սահմաններում և օտարումը պաշտոնական արարողակարգի ժամերգությունից (հիշենք մակամների և դաստգահների կարգավիճակը աղյուսակում)՝ ժանրի հետագա զարգացումն ուղղել են դեպի ժողովրդամասնագիտացված, ավանդական երաժշտության բնագավառը: Սակայն հոգևորից աշխարհիկը տանող ճանապարհին մակամները, երկփեղկվելով ու զարգանալով մշակութային տարբեր ոլորտներում, սուֆիզմի աղանդավորական ծիսակարգում և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության մեջ պահպանել են իրենց խորքային իմաստաբանական լիցքը:

122 Սուֆիական պոեզիայի խորհրդանշական համակարգի մասին տե՛ս նաև՝ *Կոզմոյան Ա.*, Պարսից միջնադարյան պոեզիան սուֆիզմի գաղափարների և գեղագիտության համակարգում (Ռումի, Հաֆեզ). – Պարսից պոեզիայի ընտրանի, Երևան, 2004, էջ 9-43:

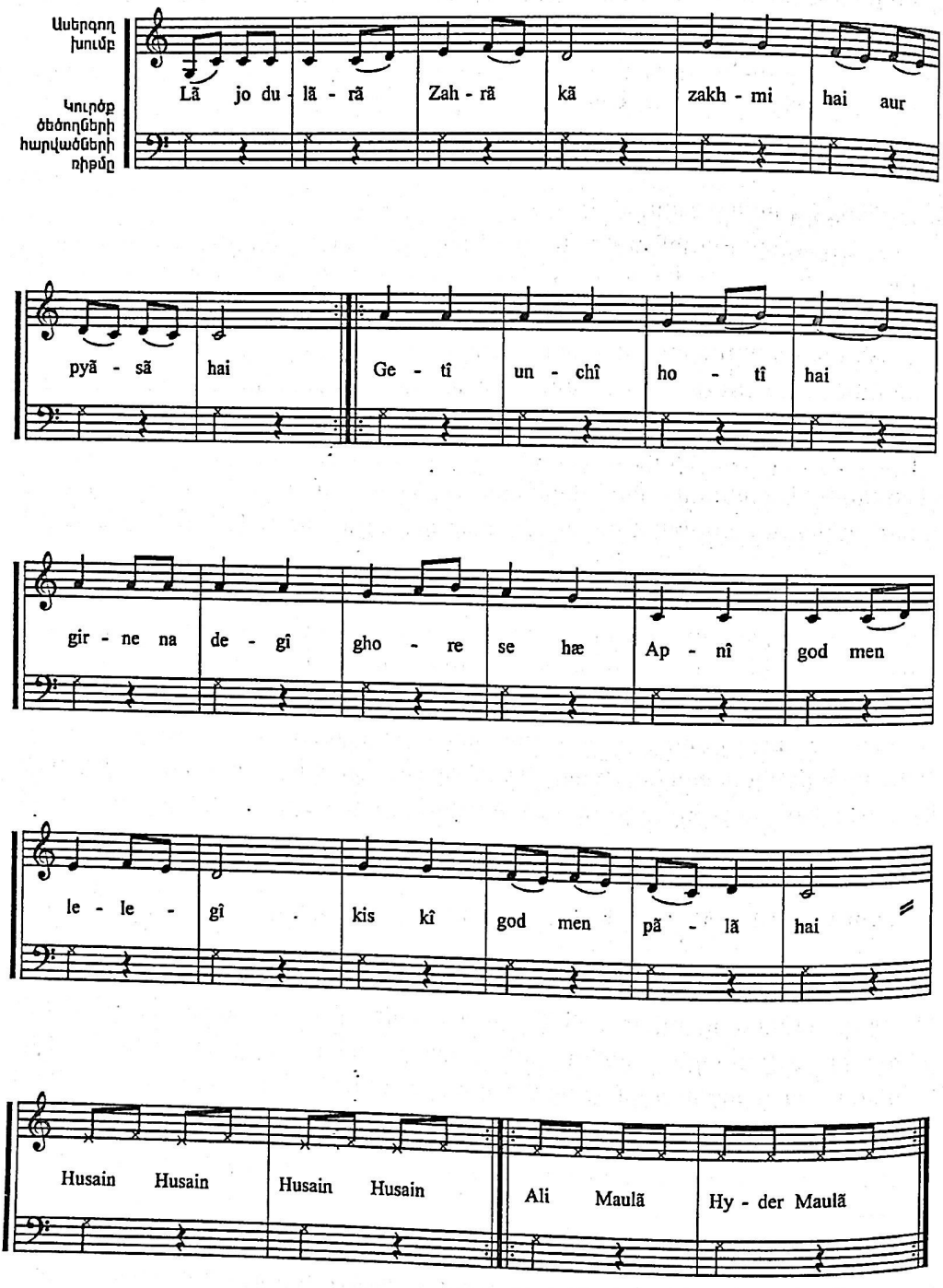
123 *Երնջակյան Լ.*, Հայ հոգևոր մոնոդիաների և սրնեյան դասական մեղեդիների փոխառնչությունները, էջ 215:

Օրինակ 4

Շահսեյ Վախսեյ

Ասերգող խումբ

Կուրծք ծեծողների հարվածների ռիթմը



Մշակութային աղերսների խնդիրը հոգևոր հարքության վրա տեղափոխելը մեզ հնարավորություն է տվել նոր դիտանկյունից լուսաբանել արևելյան սիրավեպերի տեքստի տարբեր մանրամասները, ճշգրտումներ կատարել դրանցում տեղ գտած տարաբնույթ իրողությունների, եզրերի, թվերի սիմվոլիկայի, ինչպես նաև հուզական-հոգեբանական հաստատունվիճակների առկայության վերաբերյալ:

Անդրադարձը մահմեդական և քրիստոնեական ավանդույթներում կանոնավորված էպիկական մեղեդիների աղերսներին ու դրանց հիմքում ընկած կրոնածիսական պատկերացումներին լայն հեռանկարներ են բացում Արևելքի երաժշտական ավանդույթներում առկա նախակառույց տարրերի բացահայտման (ձևակառուցվածքային մակարդակ) և իմաստաբանական մակարդակը վկայող հոգևոր *հիմքերի* ուսումնասիրության համար: Այն հասկանալի է դարձնում մեր իրականության մեջ հոգեբանորեն անջրպետված և անհարիր համարվող տարաբնույթ երևույթների ծագումնաբանական հիմքերը, պարզաբանում տարածաշրջանին բնորոշ սյուժեների ու մոտիվների համատարած կենցաղավարման փաստը մերձավորարևելյան տարբեր ազգային մշակույթներում:

Ընդհանրապես, շիա աղանդում կանոնացված երաժշտածիսական արարողությունների՝ իմամների հիշատակությունների, սգո հանդեսների ժամանակ կատարվող Շահսեյ-վախսեյ-ների՝ ինքնախարազանումների, ինչպես նաև դրանց թատերական բեմականացումների երաժշտական հիմքը դասական միևնույն դաստգահների համակարգն է: Հիմնականում ժողովրդական արվեստի մշակներն իրենց ելույթները սկսում են քարոզով. կատարումները տեղի են ունենում ուրբաթ օրերին ու ավելի հաճախակի դառնում մուհարրամ և սաֆար ամիսներին, երբ սգում են Հասան և Հուսեին իմամներին[124]:

Այս ինքնատիպ երաժշտական դրամաների ամեն մի հատվածի համար օգտագործվում է համապատասխան տրամադրություն արտահայտող դաստգահ: Սուֆիների խորհրդավոր պայծառատեսության ուղու ընթացքն ու կանգառները (*մակամները*) միահյուս են դասական դաստգահներին ու մուղամներին, և այդ օրգանական միասնությունն ուղղված է հոգու հաղորդակցմանը խորհրդապաշտական իրողությունների հետ: Այս է պատճառը, որ հաճախ հոգևոր, դասական ու ժողովրդական երաժշտության ժանրերի միջև չընչվում է անջրպետը, և ասերգն ու երգվող բանաստեղծությունը դառնում են թե՛ ժողովրդի, թե՛ հոգևոր այրերի և թե՛ ուսյալ շրջանների ժամանցի հիմնական աղբյուրը: Հոգևոր համերգը (*սամաե*) մահմեդական տարբեր ավանդույթներում ներառում է նաև հոգևոր երգեր ու աղոթքներ, գազելներ ու ժողովրդական երգեր՝ ներշնչված միևնույն խորհրդաշնական ոգով[125]:

124 Իրանի Մեշեդ քաղաքի բանավոր ավանդույթի պատմողական ժանրերի կատարողների՝ *նաղղալների, մոթրեբների, դերվիշների*, նրանց հարող այլ մասնագետների կերպարների ու գործունեության քննությանն է նվիրված Ս.Բլումի էթնոերաժշտագիտական աշխատությունը (տե՛ս *Blum S.*, Musics in Contact, The Cultivation of Oral Repertoires in Meshed, Iran, Urbana, Illinois, 1972):

125 Իսլամի մարգարեների ամմաձայն՝ Ղուրանը պետք է ասերգել՝ հետևելով արաբների մե-

Պարսկաստանում որոշակի աղանդների պատկանող դերվիշներ էպիկական տարբեր բնույթի պատմություններ կատարելիս ժողովրդին գրավում են նաև ասքերի հերոսների (օր.՝ *Ռուստամի*), իրենց անձը զոհաբերած իմամների ու սրբերի պատկերների կյանքադրությամբ: Ազգագրական ողջ տարածքը լցված է էպիկական հերոսների պատկերներով[126]:

ղեդիներին ու լեզվի հնչարտաբերման եղանակին: Եվ այս հրահանգի աներկբա կատարումով է պայմանավորված մահմեդական սաղմոսերգության ազգային դրսևորումների նմանությունը: Ղուրանի խոսքը բոլորին հասնում է միևնույն հնչմամբ, և այս համաձույլ հնչյունային-կրոնական տարածքում են ձևավորվել երաժշտական հիմնական ժանրերը (տե՛ս *Qureshi R.*, Sounding the Word: Music in the life of Islam, Cambridge, MA, 1997, p. 265):

Չնայած երաժշտական որոշ ժանրերի նկատմամբ իսլամի ունեցած բացասական վերաբերմունքին և նրա գործառույթը սահմանափակող դոգմաներին, այնուամենայնիվ, մահմեդական աշխարհի լեզվաազգագրական յուրաքանչյուր խոշոր գոտում՝ արաբական, իրանական, թուրքական և հնդկա-պակիստանյան, կարելի է առանձնացնել 3 ճյուղ՝ 1) հոգևոր-ծիսական, 2) դասական-ավանդական և 3) ժողովրդական երաժշտություն:

Նշված ճյուղերից կարևորագույնը, անշուշտ, առաջինն է, որ ներառում է Ղուրանի սաղմոսերգությունը, աղոթքի կանչը, մարգարեին նվիրված օրհներգությունները, մարտիրոսացված իմամներին հիշատակելու ծիսակատարությունները և «հոգևոր համերգի» (սամա) տարբեր ձևերը, որոնք հաճախ ուղեկցվում են խորհրդավոր շրջաններ գծող սրբազան պարով:

Հատկանշական է, որ դասական երաժշտության ժանրերը, մասնավորապես մուղամներն ու դաստգահները, որ քաղաքային բնակչության ու պալատական վերնախավի գեղագիտական ընկալումներն են բավարարում և հաճախ կատարվում են կրոնածիսականմիևնույնմթնոլորտում,հիմնվածենհոգևորժանրերիհատուկխորհրդապաշտական զգացմունքային վերելք ակնկալող տեխնիկական հնարների վրա: Ժողովրդական ժանրերի կիրառության ոլորտը հիմնականում սահմանափակվում է զանազան տոնակատարությունների, հարսանյաց և քաղման ծեսերի շրջանակներում: Վերջինը, բնականաբար, նույնպես կրում է հոգևոր բնույթի ժանրերի ազդեցությունը: Մանավանդ աղոթքի կանչի չափաելևջային տարրերն ու դարձվածքները սերտորեն ներաճել են երաժշտաբանաստեղծական հիմք ունեցող ժանրերի մեջ: Աղոթքի կանչի ավանդույթը, որ հաստատվել է մարգարեի կողմից *հիջրայի* (մահմեդական թվարկություն) սկզբին և իսլամի ամենահզոր խորհրդանիշերից մեկն է համարվում, կատարվում է ամեն աստծո օր 5 անգամ՝ հնչյունային, ժամանակային և հոգևոր ազդակներ ուղղելով մշակութային տվյալ տարածքում ձևավորված և գոյատևող կանկացած երևույթի վրա (ըստ ավանդության՝ Ալլահը պատվիրել էր մահմեդականներին օրվա ընթացքում աղոթել 50 անգամ և միայն Մուհամմեդի խնդրանքով է աղոթքների թիվը կրճատել և հասցրել 5-ի. (տե՛ս՝ *Фильштинский И.*, Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе. Восток - Запад. Исследования, переводы, публикации, М., 1989, с. 57): Ինչպես սաղմոսերգության, այնպես էլ աղոթքի կանչերի հիմքում ընկած են ձայնակարգային ու կշռութային որոշակի կառույցվածքներ, որոնց հանկարծաբանական բնույթը հարաբերական ազատություն է վերապահում տարբեր ազգային մշակույթներում կերպավորվելու համար:

126 Ընդ որում, այդ պատկերներում հանրահռչակ հերոսներն ամենաֆանտաստիկ դրվագներում են զետեղված, երևակայական առճակատումներ են ունենում հրեշների, օձերի, չարքերի հետ, որոնք, ընդհանուր առմամբ, դուրս են էպիկական ասքի թեմատիկ-մոտիվային շրջանակներից: Ռ. Գալուռովը գրում է, որ հասարակական վայրերում կիրառվող պատմողական այս ավանդույթը վաղեմի ծագում ունի, և այդ մասին դեռևս XVI

Հանրային-հասարակական ու ազգագրական այս միջավայրում իմաստավորվում և իր բացատրությունն է ստանում նույնիսկ դերվիշների որոշ խմբերի ու նրանց պատկանող նաղդալների համար ընդունելի մուրացկանության երևույթը[127]: Հետաքրքիր է, որ նույնիսկ այս կենսաձևը ստանձնած և փողոցային ելույթներ ունեցող խակսար դերվիշները պետք է հաճելի ձայն ու ճարտասանական օժտվածություն ունենային, որպեսզի իրավունք ստանային երգելու. մասնագիտական պատրաստվածության անհրաժեշտ պայման, որ ներկայացվում է բանավոր պատմողական արվեստի յուրաքանչյուր կրողին՝ նաղդալին[128], դերվիշին, աշուղին կամ կրոնական բնույթի բանաստեղծական-ասերգային բազմաթիվ ժանրեր կատարողներին: Միգուցե այստեղ տեղին է հիշել նաև Ղուրանում ամփոփված մարգարեական հետևյալ խոսքերը. «Աստված երբևէ որևէ մարգարե չի ուղարկել՝ առանց նրան գեղեցիկ ձայնով օժտելու»[129]: Այն է՝ աստվածային ուղերձը պետք է պարզորոշ և հնչեղ արտաբերվի՝ «Գեղեցկացրե՛ք ձեր ձայները Ղուրանով և գեղեցկացրե՛ք Ղուրանը ձեր ձայներով», որ վկայում է Աստծո ու մարդկային ձայների միասնությունը և որն իր հերթին հանգեցնում է կատարյալ երաժշտության կամ Աստծո խոսքի համար մարդկային ձայնն իբրև ամենահարմար գործիք ընկալելու պատկերացումներին:

Նման պատկերացումներն իրենց արտացոլումն են գտել դեռևս վաղ քրիստոնեական երաժշտածիսական արարողակարգում, ինչը սահմանափակել է ավանդական նվագարանների մուտքը եկեղեցի՝ գերադասությունը տալով մարդու մարմնից ծնված ձայնին և ոչ բնավ նրա ստեղծած առարկաների հնչողությանը:

դարում հիշատակում է Քաշիֆին (տե՛ս *Галунов Р.*, Маарике гири, Иран, Л., 1929, 3: сс. 94-106): Խոսքն ու նկարները միաժամանակ ուղղված էին բարոյականության չափանիշները գովերգելուն, վատի պախարակմանն ու հոգևոր դեմքերի փառաբանմանը: Նմանօրինակ տեսարաններով են զարդարված համապատասխան թեյարանների և սրճարանների պատերը:

127 Երբեմն այդ նույն սրբերի պատկերները վզից կախած՝ արտասանելով, պատմելով ու երգելով նրանք շրջում էին փողոցներով և փող հավաքում, որ պաշտոնական կրոնապետների տեսանկյունից հանդիմանելի էր: Այսուհանդերձ, դերվիշական որոշ աղանդներում մուրացկանությունն ընդունելի վարքագիծ է, փիլիսոփայություն և կենսաձև: Խաքսարների աղանդին հարող Մուհամմեդ Իլխանյանի վկայությամբ՝ ողորմությամբ լցված պարկը հետո նա բաժանում է կարիքավորներին, քանի որ իրեն չեն հետաքրքրում աշխարհիկ բարիքները: Նա ինքնակամ ընդունել է աղքատությունն իբրև ճակատագիր, որը օրենքի տեսակետից հալալ է՝ օրհնելով: Դերվիշի մուտքը շուկա, յոթ քայլերը դեպի կենտրոն, երգը, պատյտները, շարժումները, օտարված ժպիտները, աղոթքներն ու մաղթանքները և այլն, կատարվում են խիստ կանոնավորված հաջորդականությամբ և վկայում են վերջինիս մասնագիտական պատրաստվածությունը: Կարծես ամեն մի մոտիվ դերվիշն իբրև արարողություն է ներկայացնում՝ կլանված հոգևոր էքստազով (տե՛ս *Ivanov V.*, Some Persian Darwish Songs, Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1927, №. 23, pp. 237-242):

128 Արաբերեն *նաղդալ* (հեքիաթասաց, պատմող, թելադրող) բառը նշանակում է նաև կրել, պահպանել, փոխանցել, ավանդույթ: Նաղդալների և դերվիշների գործունեության պահպանել, փոխանցել, ավանդույթ: Նաղդալների և դերվիշների գործունեության հիմնախնդիրը շիիզմի պրոպագանդումն ու պարսկական դասական գրականության պահպանումն ու մշակումն է:

129 Ղուրան, XXVI, 195:

Հիշատակելի է ուշ հելլենիզմից վաղ քրիստոնեություն գրված և Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող *Յաղագս ծայնից* մեկնության հատվածը, որտեղ հեղինակը պարզաբանում է սաղմոսները առանց նվագարանների միջամտության երգելու անհրաժեշտությունը. «Արդ՝ յամենից դասս և ի յարմարումն բանիցս զՄինն աւրհնել և փառաւորել զԱստուած: Եւ առ այս ամեն ասէ մարգարէն. Սաղմոս ասացէք Աստուծոյ մերոյ: Սաղմոս ասացէք Թագաւորին մերոյ, սաղմոս ասացէք: Եւ դարձեալ՝ թէ երգեցէք Տեառն, երգեցէք անուան նորա: Եւ հրամանիս այս բազումք հաւատացին և հետևեցին: Ոմանք երգեն առանց գործոյ, ոմանք՝ գործովք: Ասափ և Եթամն ծնծղաւիք վերագոչեին: Զաքարեաս և Ողողիաս և Սիմեա և Եղիաս և Մովսէս և Թիղով տաւղովք երգէին: Արդ՝ ասացիս և զայս. լինի սաղմոսարանն գործի աւրհնութեան...»: «Արդ՝ մարդկանց առագաստին ոչ վայել է գործարան երգոց, որպէս ի հնումն, այլ եղիցի կոկորդն փոխանակ փողոյն, ունչս՝ փոխանակ սրնկի, կզակն, ծնծղաից, լեզուս. տնկըլկոցի, բոլոր մարմինն՝ թմբուկ, միտքն՝ տաւիղ, հոգին՝ քնար, զգայարանքն՝ սաղմոսարան. զի գրեալ է, թե մարդն է գործի աւրհնութեան»[130]: Եթե մեջբերված բնագրի առաջին հատվածում պարզորոշ նշվում է, թե ոմանք նվագարանով էին ուղեկցում սաղմոսերգությունը, ոմանք՝ առանց դրա, այդ նպատակով կիրառելով ծնծղան և տավիղը, ապա վերջին հատվածն արտահայտում է նվագարանները եկեղեցում կիրառելու ժխտողական դիրքորոշումը, քանզի՝ «մարդն է օրհնության նվագարանը»:

Թեև հայոց եկեղեցու արարողակարգում նախապատվությունը տրվում էր ձայնին, այնուամենայնիվ, հոգևոր ծիսակարգը չի պատճեշվել որոշակի նվագարանների ներմուծումից: Ուշագրավ է, որ քրիստոնեական եկեղեցու արարողակարգում հատկապես անսուրբ համարվող հեթանոսական տաճարի բնորոշ նվագարաններով էին վանում չարն ու անսուրբը:

Կրոնամշակութային պատկերացումների վերաիմաստավորման և խորհրդանիշերի փոխակերպման դիտակետից չափազանց ուշագրավ է սաղմոսագիր Դավիթ մարգարեի՝ հայ աշուղների և երաժիշտների հովանավոր դառնալը, որը ժողովրդական ավանդույթում փոխարինվում է Ս. Կարապետով[131], ինչպես նաև մեր օրերում Հայաստանում տարածվող զանազան աղանդների հոգևոր արարողակարգերում երաժշտական գործիքների ու պարի կիրարկման երևույթը: Հնարավոր է երկակի մեկնաբանություն՝ իբրև նախաքրիստոնեական ավանդույթի վերածնունդ և կրոնաղավանաբանական ու ծիսաարարողական այլ էթնիկ ակունքներից ներհոսած իրողություն[132]:

---

130 *Արևշատյան Ա.*, Հայ միջնադարյան «Ցայնից» մեկնություններ, Երևան, 2003, էջ 94-97, նույնի՝ Deux textes arméniens attribués a Basile de Cesarée sur l'Interprétation des Modes Musicaux, Revue des Études Arméniennes, t. 26, Paris, 1996-97, p. 346.

131 Ժողովրդական հավատալիքներում Ս.Կարապետի շիրիմը և անունը կրող վանքերն օժտված են երաժիշտներին, բանաստեղծներին ու լարախաղացներին հովանավորող ստեղծագործական ձիրք շնորհող, ինչպես և նվագարանները հրաշքով լարելու հատկություններով (տե՛ս *Չելեբի Է.*, Ծառայ աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Երևան, 1967, էջ 171):

132 *Պիկիչյան Հ., Երնջակյան Լ.*, Նվագարանները հայոց հոգևոր և աշխարհիկ ավան-

Քննարկվող երևույթների շարքում տեղին է հիշել նաև հեթանոսական շրջանից մինչև մեր օրերը հասած զուռնայով հնչող հոգևոր հիմնը՝ *Սահարին*, որ կատարվում է ավանդական տարբեր տոների ու ծեսերի ժամանակ: Իր բազմափոխարինվում է Ներսես Շնորհալու հեղինակած հանրահայտ *Առավօտ լուսոյ* հոգևոր երգով: Սահարին ավանդական, ծիսական մեղեդու դասական օրինակներից է, որի հեթանոսական շունչն արտահայտվում է հանկարծաբանական ոճի միատիպ կառույվածքային-ելևէջային տարրերի բազմակի կրկնություններով, նվագարանի ձայնածավալի բարձր ռեգիստրների օգտագործմամբ, որ, ի վերջո, ստեղծում է ստատիկ մտահայեցման մթնոլորտ: Նշված հատկանիշներով բնութագրվող մեղեդիները, ինչպես կտեսնենք աշխատության հաջորդ գլուխներում, հանդիպում են նաև աշուղական սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագներում: Ուշագրավ է, որ կատարողները, գիտակցելով սահարիների ծիսական-արարողական խորհուրդը, ինչպես նաև հանկարծաբանական էությունը, մեկ դրանք մուղամ են կոչում, մեկ՝ ժողովրդական մեղեդի: Այս երկակիությունը բխում է ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտական արվեստների արմատների ընդհանրությունից, դրանց ստեղծագործական-գեղագիտական ընկալումների հարազատությունից[133]: Հեթանոսական շրջանից մեզ հասած և ազգային ինքնության խորհրդանիշ դարձած արևին ձոնված հիմնի՝ սահարու անվանումը դարձյալ արաբա-իրանական տերմինաբանական փոխառությունների արգասիք է: Ամենայն հավանականությամբ, հայերը սահարի եզրով են վերանվանել դարեր ի վեր իրենց երաժշտական մշակույթում կիրառվող մեղեդիներից մեկը: Հնամենի ծիսական մեղեդիները, իբրև ավանդական աշխարհընկալման և երաժշտական մտածողության խտացված արտահայտություններ, անցնելով տարածքային ու ժամանակային սահմանները, արդի ժամանակաշրջանում ստանում են նոր դրսևորումներ և ժամանակակից ժանրային լուծումներ:

Կրոնական ու բարոյագիտական չափանիշների քարոզումը, տարբեր աղանդների ծիսական արարողակարգի խստիվ պահպանումը նպաստել են մշակութային առանձնահատուկ համատեքստի ձևավորմանը, ուր դարեր շարունակ կենցաղավարել ու կարևորվել են երաժշտաբանաստեղծական պատմողական ժանրերը, բյուրեղացել է դաստանների ու հիքայեների երաժշտակատարողական ավանդույթը: Որոշ նաղդալներ, ինչպես հիշատակեցինք, մասնագիտացված *Շահնամե* կատարողներ են, որոնք տարիներ շարունակ աշակերտել են որևէ հայտնի մասնագետ դերվիշի կամ ուրիշ նաղդալի՝ զուգահեռաբար հմտանալով նաև կրոնական բնույթի բանաստեղծական այլ ժանրեր ասերգելու մեջ: Այսօրինակ ուսուցումը, որ Իրանում կոչվում է *սինահ-բե-սինահ (կուրծք-կրծքի)*, բանա-

դույթում. – «Պար, երաժշտություն», Սրբուհի Լիսիցյանի ծննդյան 110-ամյակին, նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2004, էջ 60-70:

133 Սահարիների էթնոերաժշտագիտական ուսումնասիրության մասին տե՛ս *Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ.*, Հիմն Արևին. «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, Երևան, 1998:

վոր ավանդույթի արվեստի պահպանման և գիտելիքներն ուսուցչից աշակերտին փոխանցելու հիմնական ձևն է, որ առ այսօր պահպանվում է Արևելքի տարբեր երկրներում (*ուստա-շագերտ*):

Իրանում գոյություն ունեն *Շահնամեի* կատարողական տարբեր ավանդույթներ: Ֆիրդուսու գլուխգործոցն առիթ է տվել մշակութային զանազան երևույթների ձևավորմանը: Թեյարաններում ու սրճարաններում նաղդալներն ամեն օր *Շահնամեից* մի դրվագ են կատարում՝ երգն ու ասերգը ընդմիջարկելով բանաստեղծական տեքստի վերապատմումով: Ամենաղրամատիկ պահերին կատարողները ծափ են տալիս, բռունցքով հարվածում սեղանին, ցուցափայտով նշում *Շահնամեի* հրատարակված որևէ ձեռագրի համապատասխան էջը: Հիմնականում այդ էժանագին հրատարակությունները *Շահնամեի* պարզեցված, կրճատված տարբերակներն են, որ կոչվում են *Ռուստամ-նամե*: Հատկանշական է, որ այս էժանագին վարկածների նյութը էապես հագեցած է իսլամի գաղափարախոսությամբ և նրա սրբազան անձերի հետ կապված դրվագներով, թեև վերաբերում է նախաիսլամական շրջանի դյուցազունների սխրանքներին: Ուզում ենք հատկապես ընդգծել տեքստի իսլամականացման միտումը, քանի որ այն առկա է մահմեդական տարբեր մշակույթներում լայնորեն տարածված Ռուստամ-նամեի և այլ հերոսական, ռոմանտիկ ու սիրային դաստանների տարբերակներում: Սիրավեպ-դաստանների կրոնական հիմքի շեղման ու փոփոխման երևույթը նկատելի է և հայկական մեկնակերպերում, բնականաբար, վերջինիս քրիստոնեացման ու հայացման ուղղությամբ:

Երաժշտականստարողական և ոճական առանձնահատկությունների կապակցությամբ ասենք, որ պատմողական զանազան ժանրերի ասերգության ժամանակ կատարողները մեծ խտրականություն չեն դնում մարտիրոսացված հոգևոր անձերի (օր.՝ շիա առաջին իմամ Ալիի) և *Շահնամեի* հերոսների (օր.՝ Ռուստամի) սխրանքները բնութագրող մեղեդիների ընտրության մեջ: Այսպես կոչված «ռազմի»՝ պատերազմական բնույթի մեղեդիները, որ կիրառվում են Շահնամեի և, մասնավորապես, Ռուստամի հետ կապված տեսարանները ասերգելիս, հավասարապես ընդունելի են նաև ղազավոթների՝ կրոնական բովանդակությամբ պատմությունների կատարման համար[134]:

Ստորև ներկայացվող օրինակները կապված են իրանական էպոսի կենցաղավարման մեկնակերպերից մեկի՝ *զուրխանայի* ավանդույթի հետ: Այս յուրատեսակ մարզական դպրոցներում *փահլևաններն* իրենց վարժությունները կատարում են *զարբի* նվագակցությամբ հնչող *Շահնամեի* ասերգվող տեքստերով:

Առաջին երկու օրինակներն ընդգրկված են Ս. Բլումի հիշատակված հետազոտության մեջ[135]: Երրորդ օրինակը ձայնագրել և նոտագրել ենք պարսկահայ բանասաց[136]: Օրինակ Բ-ն, որ Ռուստամին բնութագրող մեղեդիներից է, մին-

134 *Miller W.*, Shia Misticism; The Sufis of Gunabad. Muslim World, 13; 1923, pp. 343-63.

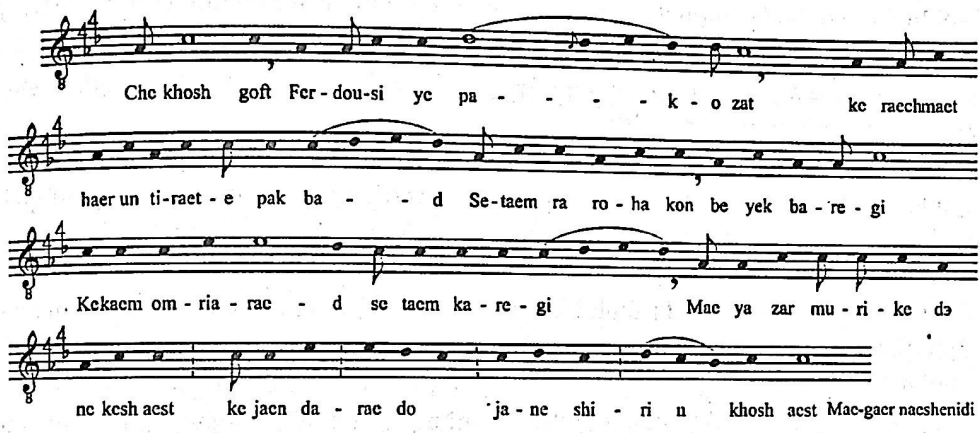
135 *Blum S.*, Նշվ. աշխ., էջ 302:

136 Այս և մի քանի այլ նմուշներ հիմք են դարձել Շահնամեին նվիրված մեր հոդվածների համար տե՛ս օրինակ, *Ернджакян Л.*, О бытовании иранских эпических мотивов в

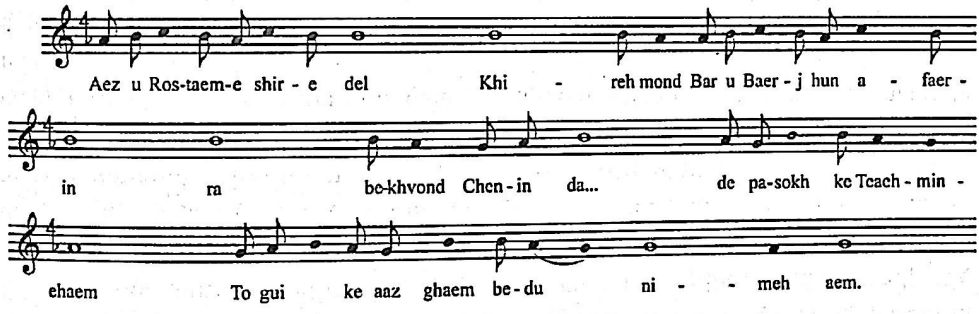
Օրինակ 5

Շահնամե

Ա

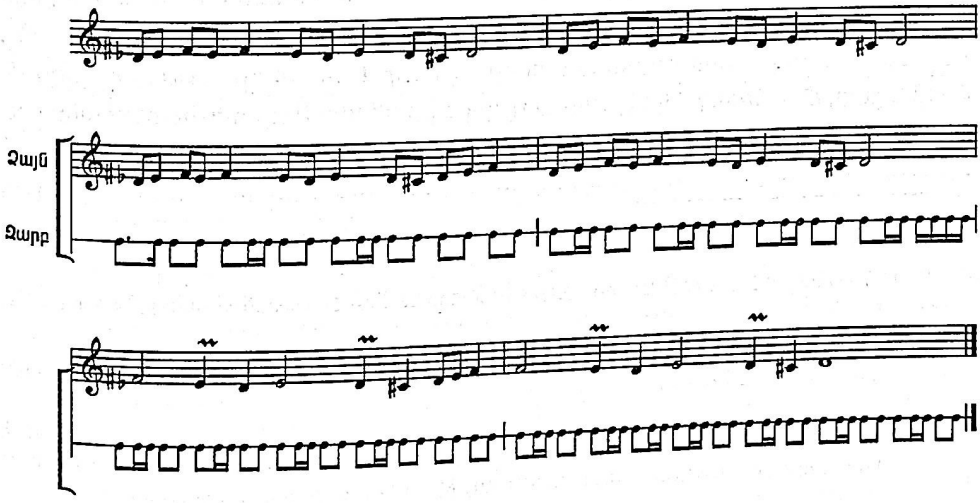


Բ



Գ

Ռուստամի մեղեդին



նույն ժամանակ իմամ Ալիի քաջագործությունները գովերգող ղազավոթ է:

Շահնամեի երաժշտակատարողական ավանդույթի համալիր ուսումնասիրությունը չափազանց տարողունակ խնդիր է: Էպոսի հերոսի՝ Ռուստամի անվան առաջին հիշատակությանը հանդիպում ենք Խորենացու մոտ, իսկ V-VII դդ. հայկական աղբյուրների նշանակությունը մեծապես կարևորվում է Իրանի պատմության ու մշակույթի հետազոտության խնդիրներով զբաղվող գիտնականների աշխատություններում[137]:

Իրանական էպոսի օրինակով ստեղծվել են ժողովրդական բազմաթիվ դաստաններ, աշուղական սիրավեպեր. ընդ որում, այդ նմանությունը նկատելի է ոչ միայն տեքստաբանական-սյուժետային մակարդակներում, այլ նաև՝ կառուցվածքային ու տաղաչափական: *Շահնամեի* կատարման երաժշտաբանաստեղծական ձևը հայտնի է եղել նաև Միջին ու Մերձավոր Արևելքի ոչ մահմեդական ժողովուրդներին, մասնավորապես՝ հայերին: Ուշագրավ է, որ Հայաստանում, դեռևս XIII դ., նույնիսկ վանքերում չափոգել են («ի ձայն ասէին») *Շահնամեն* պարսկերեն, հորինել են իրենց բանաստեղծություններն այնպես, որ հնարավոր լինի չափոգել *Շահնամեի* «ձայնով»: Այդ մասին վկայում է բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկացին[138]:

Շահնամեի երաժշտաբանաստեղծական մարմնավորման քննությունն ի հայտ է բերում նրանում առկա կանոնական տարրերի և Իրանի ավանդական երաժշտության, դաստգահների համակարգի հիմքում ընկած օրինաչափությունների փոխադարձ կապը: Մեր ձեռքի տակ եղած երաժշտաբանաստեղծական հատվածների ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս հիմնավորել նաև գեղարվեստական կանոնի աստիճանին բարձրացված բանաձևերի լեզվի՝ կանոնի և հանկարծաբանության, երկխոսական ձևերի, բինար հակադրությունների, իրավիճակային մեղեդիների ու ասերգի լայն գործառույթը այս չափանմուշ օրինակ դարձած էպիկական կոթողում: Ստեղծագործական նշված սկզբունքները և հաստատուն 11 վանկանի *մութաքարիբ* տաղաչափական ձևը, որով ստեղծված են էպիկական բազմաթիվ այլ ասքեր, ավանդաբար օգտագործում են ժողովրդամասնագիտացված երաժիշտները: Այս չափով են գրված բազմաթիվ *մեսնևիներ*[139], ինչպես նաև Ֆիրդուսու ժամանակակից Գրիգոր Նարեկացու *Տաղ եկեղեցւոյն*: Հետևաբար, *Շահնամեի* ձևով չափոգելը զուտ իրանական էպոսի ժողովրդականությամբ ու տաղաչափությամբ մեկնաբանվող երևույթ չէ. այն սերտորեն առնչվում է հայկական միջնադարի գեղարվեստական ավանդույթին և, հատկապես,

Армении и музыкальной традиции исполнения «Шахнаме».– Традиции и современность, Вопросы армянской музыки, кн. 2, Ереван, 1996, сс. 68-77.

137 *Browne E.*, A Literary History of Persia. From the Earliest Times until Firdawsi, London, 1902, p. 117.

138 *Աբեղյան Մ.*, «Շահնամայի» վոտանավորի չափը հայ բանաստեղծության մեջ.– Ֆիրդուսի, Երևան, 1934, էջ 119:

139 *Մեսնևին* արևելյան բանաստեղծության բնորոշ ձևերից է և լայնորեն կիրառվում է խոշոր կտավի էպիկական երկերում (տե՛ս *Дворяков Н.*, Строфика поэзии пашто. – Проблемы восточного стихосложения, М., 1973, с. 57):

տաղերգությանը[140]: Գ. Նարեկացու, Ն. Շնորհալու, Կ. Երզնկացու և այլ միջնադարյան այլ տաղերգուների ստեղծագործության մեջ հանդիպող ու ավանդաբար արաբա-պարսկական համարվող տաղաչափական ձևերի, հանգերի, չափակշռութային հնարների ու գեղարվեստական պատկերների ծագման և կիրառման պարագաների խնդիրը հնարավոր չէ մեկնաբանել մահմեդական Արևելքի ուղղակի ու միակողմանի ազդեցությամբ: Ահա թե ինչու վերջին տասնամյակներում գիտության մեջ առաջ է քաշվում այն կարծիքը, թե հայ պոեզիան, ավելացնենք նաև ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության բնագավառը, շատ ավելի քիչ են ենթարկվել Արևելքի ուղղակի ազդեցությանը, քան ենթադրում էին առաջ. «Առաջավոր Ասիայի ամբողջ կուլտուրական աշխարհը, այդ թվում նաև հայերը, համատեղ են աշխատել՝ ստեղծելու այն ոճը, որ բնորոշ դարձավ ինչպես արաբների ու պարսիկների քնարերգության, այնպես էլ միջնադարյան հայ պոեզիայի համար»[141]: Քննարկվող խնդրի կապակցությամբ բերենք մեկ օրինակ. Արևելքի ժողովուրդների պատկերավոր մտածողության արգասիք է վարդի ու սոխակի սիրավեպի թեման: Առանց հանգամանորեն քննելու վարդի ու սոխակի այլաբանության հայ-պարսկական մշակումների առնչության հարցը՝ նշենք, որ մասնագետները, եթե նույնիսկ դնում են թեմատիկ կամ բանաստեղծական չափածո ձևի հատկանիշների ազդեցության խնդիրը, միահամուռ ընդունում են, որ կառուցվածքային, գաղափարական ու արտահայտված տրամաղրությունների առումով այն միանգամայն ինքնուրույն մշակում է ստացել հայ տաղերգուների մոտ, «որոնք պոեզիայի մեջ մտցրեցին մի նոր ոգի, որը տարբեր է «արևելյան» իշխող ոգուց, մերժեցին անզուսպ գունագեղությունը, գույների անսանձ և պատկերների անսահման կուտակումը, որ արևելյան պոեզիայի անհրաժեշտ յուրահատկությունն է»[142]: Սյուժետային կոմպոզիցիաները, մասնավորապես նովելի ձևը, լայն տարածում են ունեցել միջնադարյան հայ գրականության մեջ: Հայտնի են Հովհաննես Թլկուրանցու *Տաղ քաջի Լիպարտին* պոեմը, ուր պատմվում է ինքնազոհ ասպետների սխրանքի մասին, Հովհաննես Երզնկացու պոեմը քահանայի տղայի և մոլլայի աղջկա սիրո մասին՝ *Հովհաննես և Այշա*[143], Առաքել Բաղիշեցու, Գրիգորիս Աղթամարցու և այլոց տաղերը՝ նվիրված *Բլբուլի ու վարդի* հավերժ թեմային, և այլն, որոնց հակիրճ կառուցվածքները և հենքն անմիջականորեն աղերսվում են խնդրո առարկա արևելյան սիրավեպի թեմատիկ կառուցվածքներին:

140 *Աբեղյան Մ.*, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, էջ 554: Տաղային արվեստի ու էպիկական երգաստեղծության ժառանգական-ծագումնաբանական աղերսների ու էպիկական երգաստեղծության ժառանգական-ծագումնաբանությունը և ազատ խնդիրների մասին տե՛ս *Նավոյան Մ.*, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ խնդիրների մասին տե՛ս *Նավոյան Մ.*, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001:

141 Поэзия Армении, под ред. В.Я.Брюсова, Ереван, 1966, с. 52.

142 *Ներսիսյան Վ.*, Վարդի և սոխակի այլաբանության հայ-պարսկական մշակումների առնչության հարցի մասին. – «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1960, դ 3, էջ 226-232:

143 Հայ դասական քնարերգություն, հ. 2, Երևան, 1966, էջ 67, 174:

Ինչպես նկատեցինք, մերձավորարևելյան երկրներում բանավոր պատմողական արվեստը զարգացել է որոշակի հանրային-հասարակական, ազգագրական միջավայրում և մեծապես պայմանավորված է արևելյան տվյալ ժողովրդի կրոնածիսական ավանդույթով, զանազան աղանդներին հարող երաժիշտների հավատամքով, դավանաբանական-վարքագծային նորմերի փոխհարաբերությամբ: Մահմեդական ավանդույթում երաժշտապատմողական ժանրերի կենցաղավարման համար օգտագործվել են արվեստի տարբեր միջոցներ ու երևույթներ, ստեղծվել է մի մթնոլորտ, որտեղ ունկնդրի և կատարողի հուզավիճակն ու ազգային-հայրենասիրական զգայմունքները համահունչ են, մթնոլորտ, որը նպաստել է ժողովրդի կրոնական զգայումների և գեղագիտական պատկերացումների ձևավորմանը:

Կրոնական այս մթնոլորտում շիկացած աղանդավորական դրսևորումների հետևախորքի վրա են գովերգել սիրված հերոսներին, նրանց կյանքն ու գործերը՝ իբրև ազգային բնութագրի ու հավատի մարմնավորումներ, և այս առումով միանգամայն օրինաչափ է, որ էպիկական ասքերն ու սիրային դաստանները կատարվում են հատկապես կրոնական մեծ լիցք կրող ամիսներին[144]:

Իսլամի երկու հիմնական՝ սուննի և շիա ուղղությունների ջատագովները նպատակադրված ձևով օգտագործել են նաև մասնագիտացված երգիչ-աստուածքողների արվեստը՝ մեծարելու Ալիի և նրա հետևորդների բարեգործությունները, սխրանքներն ու տառապանքները: Եվ դրա ամենահարմար վայրերը հասարակական հավաքատեղիներն էին՝ *մեչդաններն* ու *մեջլիսները*, փողոցներն ու շուկաները: Որոշ հեղինակներ ասերգող երաժիշտ-կատարողների երկացանկում առանձնացնում են երկու տիպի նյութ՝ *քասիդան*[145], որ 12 շիա իմամների գործը փառաբանող ու հոգևոր կրոնական դրույթներ պարունակող ժանրը է, և կրոնական էպիկական երգերն ու ֆանտաստիկ հեքիաթները, որոնցում պատմվում է իմամների

144 Թավրիզում երկու սրբազան ամիսներին՝ մուհարրամ և սաֆար, մասնագիտացված երգասացները բացառապես *Շահնամե* են պատմում ու ասերգում: Ռեզայեհում ամեն երեկո սրճարաններում Ֆիրդուսու երկն են կատարում. ընդ որում, հաճախ այն պատմում են թուրքերենով, սակայն երգախառն հատվածներն ասերգում են պարսկերենով՝ առանց բանաստեղծական չափի խախտումների:

145 *Քասիդը* կամ *քասիդան* արաբերեն նշանակում է նպատակ: Քասիդի ծագման ավանդական բացատրությունը կապվում է V դարի վերջին թաղլիբյան ցեղի առաջնորդ Քուլայբի սպանության հետ, երբ զոհվածի բանաստեղծ եղբայրը հորինում է առաջին քասիդը: Ժանրի բուն նպատակը՝քասիդը, գետեղված է երկարաշունչ բանաստեղծության վերջին մասում: Այստեղ է, որ բանաստեղծը՝ *շաիրը*, այպանում է բշնամուն և գովերգում իր ցեղը՝ հավաստացած լինելով, որ իր խոսքն ունի կախարդական ուժ և պետք է ազդի բշնամու ճակատագրի վրա: *Շաիրների* խոսքի ուժի այսօրինակ ընկալման արդյունքում նրանց վերագրվել են գերբնական հատկանիշներ և դարձրել պաշտամունքի առարկա: Արևելագետ Ա. Կրիմսկին մասնավորեցնում է շաիր բառի՝ պոետ, գիտակ, գուշակ իմաստները և նույնացնում գուշակ-շամանի ու քահինի հետ, որոնց արաբները դիմում էին թե՛ խորհուրդներ ստանալու, թե՛ բշնամուն անիծելու և թե՛ սեփական ցեղի բարեմասնությունները գովերգելու խնդրանքով: Արաբների մոտ նույնպես *շամանքահին-շաիրը* մշակույթի այլ մակարդակում դառնում է *շաիր*-բանաստեղծ՝ կորցնելով գերբնականի երանգը (տե՛ս *Крымский А.*, Арабская поэзия в очерках и образцах, М., 1906, сс. 6-10):

ռազմական քաջագործությունների մասին: Երկու դեպքում էլ տեքստը կազմավորվում է երգային և ասերգային հատվածների զուգորդումից[146]: Կարելի է եզրակացնել, որ Իրանում իշխանությունները, կրոնական որոշակի նպատակներ հետապնդելով, նպաստել են բանավոր ավանդույթի երաժշտաբանաստեղծական ժանրերի կանոնավորմանն ու ծիսաարարողական շերտերի ձևավորմանը[147]:

Հայոց ավանդույթում աշուղներն իրենց արվեստով ժողովրդական տոների, ծեսերի և ուխտագնացությունների մասնակիցն են եղել: Ուշագրավ տեղեկություններ են պահպանվել ժողովրդի կենցաղում աշուղների ունեցած դերի, ինքնության ընկալման և նրանց վերագրվող՝ ծագումնաբանական միևնույն աղբյուրից բխող հրաշագործ հատկությունների վերաբերյալ: Փաստագրական ու դաշտային նյութերի համաձայն՝ նրանք հաճախ ստանձնել են հասարակական տարբեր շերտերում ծագած անհամաձայնությունները հարթողի, «հաշտեցնող-կարգավորողի», ինչպես նաև ժողովրդի ու իշխանությունների միջև բանակցություններ վարողի պատվավոր դերը[148], որն ավելի է կարևորում արվեստի մշակների հեղինակությունը հայկական միջավայրում:

Ամփոփենք ասվածը: Իրանում, ինչպես և մահմեդական այլ երկրներում, դաստաններ երգելու ու պատմելու հիմնական շրջանը ձմեռն է կամ Ռամադանը,

146 *Bausani A.*, Religion in the Seljuq Period, The Cambridge History of Iran, vol. V, Cambridge, 1968, p. 293.

147 Այս առումով հատկապես նշելի է սուրբ իմամների տառապանքների չափազանցված արարողակարգը սուֆիական որոշ աղանդներում, ուր երաժշտաբանաստեղծական ժանրերի ուսուցումը XI դարից առ այսօր պահպանում է իր կրոնաբարոյագիտական և խորհրդանշական հիմքը: Զանազան իմամների գերեզմանները, դառնալով սրբատեղի և ուխտագնացության կենտրոններ, նպաստել են մասնագիտացված ասերգուների, դերվիշների ու նաղդալների գործունեության տարածմանը և գնահատանքին: Խրախուսվելով պաշտոնական իշխանությունների կողմից, դերվիշներն ու նրանց հարող երաժիշտ կատարողները հնարավորին չափ օգտագործում էին սուֆիական պոեզիայի միստիկ սիմվոլիզմը ի փառս իմամների, որոնք նաև համարվում էին շահերի նախնիները և այս համատեքստում ցանկացած անհավանական, ֆանտաստիկ պատմություններ, որոնք ասվում էին էքստատիկ վիճակում, ընկալվում և արժանանում էին հիացմունքի (*Ivanov V.*, Imam, Shorter Encyclopedia of Islam, Leiden; E. J. Brill. 1933, p.166): Վ. Միներսկին նշում է, որ բույիգ իշխանավորների օրոք ծայրահեղական շիիզմի ու Շահնամեի բարոյագիտությունն ու գաղափարախոսությունը կոնստրուկտիվ դեր են կատարել պարսիկների ազգային գիտակցության ձևավորման խնդրում (տե՛ս *Minorsky V.*, Iran: Opposition, Martyrdom and Revolt. Unity and Variety in Muslim Civilization, University of Chicago Press, vol. VII, 1955, p. 187):

148 *Պիկիչյան Հ.*, Աշուղը՝ երաժիշտ, բանաստեղծ և ծիսաառասպելական հերոս, Ինքնության հարցեր, Տարեգիրք, Երևան, 2002, էջ 149: Նկատենք, որ երևույթն իր զուգահեռներն ունի հին արևելյան, մասնավորապես, հնդկական ավանդույթում, որտեղ նվիրատվության ծեսի դրսևորումներից մեկը բանաստեղծական տեքստերի հորինումն ու կատարումն է եղել, իսկ երգիչ-պոետի գործունեության ոլորտում է գտնվել նաև տարբեր կաստաների միջև ձևավորված հարաբերությունների շտկման ու կարգավորման խնդիրը: Հիշյալ գործառույթի արձագանքները պահպանվել են հնդկական այն համայնքներում, որտեղ առ այսօր իրենց բարձր կարգավիճակով առանձնանում են երգիչ-պատմողները՝ բհատները (տե՛ս *Иванов В.*, Очерки по истории семиотики в СССР, М., 1976, с. 52):

երբ արևի մայր մտնելուց անմիջապես հետո ժամանակավորապես դադարեցվում է պասը: Երաժշտական ոչ բոլոր ժանրերն են իսլամական ավանդույթում համարվում հալալ՝ օրինական և, առավել ևս ընդունելի՝ Ռամադանի հետ կապված ծիսական արարողությունների համատեքստում. հանգամանք, որ ընդգծում է էպիկական պատմությունների կրոնածիսական շերտի նշանակությունն ազգային մտածողության չափանիշների տեսանկյունից: Սուֆիների ուսմունքը մեծ ազդեցություն է գործել Արևելքի բանաստեղծների և նրանց ստեղծագործությամբ միջնորդավորված՝ աշուղական արվեստի վրա: Այն թափանցել է երաժշտաբանաստեղծական երգարվեստի տարբեր ժանրերի մեջ. ներհյուսվելով աշուղների ու բախշիների երկացանկին՝ իր խոր հետքն է թողել և Անատոլիայի թուրքալեզու աշուղների ստեղծագործության վրա, որ դերվիշների խորհրդապաշտական և օսմանյան պալատական շրջաններում ձևավորված բանաստեղծական արվեստները շաղկապող օղակ է համարվում[149]:

Իրանի քաղաքային հասարակական հաստատությունների՝ շուկա, հրապարակ, սրբատեղի, աղոթավայր, մեդրեսեներ (աստվածաբանական դպրոցներ), դերվիշների հավաքատեղիներ և այլն, հետ է կապված մասնագիտացված երաժիշտ-ասերգողների գործունեությունը: Քաղաքական կյանքն ու ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության ներկայացուցիչները իսլամի հաստատման ու տարածման անհրաժեշտ պայմաններից են եղել: Իրանական Ադրբեջանի տարբեր շրջաններ, մանավանդ Խորասանը, իբրև վաղեմի արմատներ ունեցող մշակութային ու կրոնական բազմազգ կենտրոն, պարարտ հող են հանդիսացել բանավոր ավանդույթի երաժշտապատմողական ժանրերի զարգացման համար[150]:

Արևելքի դասական ավանդական երաժշտության յուրաքանչյուր ճյուղ իր նպաստն է բերել աշուղական երաժշտաբանաստեղծական պատմողական արվեստի ժանրերին՝ դաստանիներին, հիքայեներին ու ասքերին, որոնց կատարողական ավանդույթը որոշակիորեն երևակում է հոգևոր, ժողովրդամասնագիտացված երգարվեստների ու գործիքային երաժշտության միջև եղած սերտ կապերը: Քնագավառում իրենց ներդրումն ունեն և հայ երաժիշտները՝ աշուղներն ու սազանդարները, որոնք ճակատագրի բերումով ապրել և ստեղծագործել են Մերձավոր ու Միջին Արևելքի մշակութային կենտրոններում՝ համաարևելյանի համատեքստում զարգացնելով ազգային գեղարվեստական ավանդույթը:

Արևելյան դաստանների կատարողական չափագծերի քննությունը ազգային-հասարակական յուրաքանչյուր միջավայրում բացահայտում է երաժշտաբանաստեղծական մտածողության մեխանիզմը, որ յուրօրինակ կապ է

149 *Caferoglu A.*, Adhari (Azeri), Encyclopedia of Islam, 1960, p. 193.

150 Գ. Ֆարմերը հիշատակում է XI դարի հայտնի երաժիշտ իբն Զայլայի գիտական ձեռնարկը, որտեղ հեղինակը խոսում է Խորասանի և Սպահանի դաստանների (դաստանաք) մասին, որոնք նրանց էլ են հայտնի եղել: Հղելով մեկ այլ աղբյուրի՝ Ֆարմերը թվարկում է նաև մի շարք նվագարանների անուններ (տավղի տեսակներ, մուվաննայ), որոնք տարածված են եղել հատկապես Խորասանում: Ալ-Ֆարաբին քննարկում է *Խորասանի բամբուրը* և այլն (տե՛ս *Farmer G.*, The Music of Islam. New Oxford History of Music, vol. I, The Old Persian Musical Modes. Journal of the Royal Asiatic Society, 1926, pp. 93-95):

ենթադրում կատարող-պոետ-երաժշտի և լսարանի միջև: Այդ փոխադարձ երկխոսությունն ու փոխըմբռնումը, որ իրականացվում է անցյալի հերոսներին և նրանց սխրանքները կարևորելու, նրանց հետ միաձուլվելու ու միևնույն ավանդույթին պատկանելու գիտակցությամբ, էպիկական-քնարական ամեն մի տեքստի կատարումը դարձնում է անցյալը ներկային կամրջելու և վերակենդանացնելու կոնկրետ ասպարեզ: Այս դինամիկ գործընթացը թույլ է տալիս գնահատել էպիկական երկերի կատարողական առանձնահատկություններն ու կրոնամշակութային հիմքերը լեզվամշակութային որոշակի միջավայրի հետ ունեցած փոխադարձ կապի տեսանկյունով, կարևորել ժանրի գեղագիտական ու էթնոպոետիկ առանձնահատկություններն աշխարհիկ ու հոգևոր տոների հնչյունային համատեքստում:

ԳԼՈՒԽ III
ՍԻՐԱՎԵՊԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԾԻՍԱԱՌԱՍՊԵԼԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ

Սիրավեպ-դաստաններն իբրև ժանր իրենց սյուժետային, մոտիվային, կերպարային համակարգով ու կառուցվածքներով մեծապես կախված են ազգագրական համատեքստից: Միևնույն ժամանակ դրանց ժանրային առանձնահատկությունները պայմանավորված են ինչպես տեղային, այնպես էլ ունիվերսալ գործոնների համակցված կապով: Վերջին՝ վերէքսիլիկական մակարդակում են դրսևորվում քննարկվող ժանրերի ընդհանրական՝ արտաքին կառուցվածքային և հաստատուն ոճական հատկանիշները:

Մեզ մատչելի աղբյուրները՝ արևելյան հեքիաթների ու ասքերի հրատարակությունները, օտարալեզու գրականության մեջ ներկայացված երաժշտական սակավաթիվ օրինակներն ու որոշ սիրավեպերի համեմատաբար ամբողջական ձայնագրությունները հնարավորություն են տալիս խոսել պատմողական արվեստի ավանդական երկացանկի ամենատարածված նմուշների կառուցվածքային բաղադրիչների ու թեմատիկ կայուն մոտիվների դրսևորման օրինաչափությունների մասին:

Նախորդ շարադրանքի ընթացքում հիշատակել ենք, որ սիրավեպերը, ասքերն ու հեքիաթները կատարվում են հասարակական տվյալ միջավայրում ելկված խորհրդապաշտական և իրական ծագում ունեցող օրենքների պահպանմամբ: Դրանք են՝

ա) պատմություններն ունեն կատարման որոշակի ժամանակ՝ ձմռան և սրբազան ամիսներ, բերքահավաքին հաջորդող շրջան,

բ) հատուկ ժամ՝ մինչև կեսօր, երեկոյան ժամերին (ըստ կատարման շրջանի հագեցվածության աստիճանի),

գ) հատուկ առիթներ՝ հարսանիք, խնջույք, անհատական հրավեր, թլփատման ծես, սգո արարողություն,

դ) հատուկ վայր՝ սրճարան, թեյարան, *զուրխանա* (Իրանում մարզական հատուկ դպրոց), հրապարակ, շուկա, մեջլիս, սրբերի գերեզմաններ, փողոցներ,

ե) համապատասխան լսարան՝ իր պահանջներով և նախասիրություններով:

Նշված բոլոր գործոնների հաշվառումով են պայմանավորված սիրավեպերի ընտրությունը, կարճ կամ երկար՝ ամբողջական ներկայացումը, երգային դրվագների բնույթն ու քանակը և բազում այլ մանրամասներ, որոնք իմաստավորվում են հանրային-հասարակական տվյալ միջավայրում:

Առ այսօր սիրավեպերի և հեքիաթների կատարումը Թուրքիայի հարավարևելյան մարզերում ժողովրդի նախասիրած ժամանցներից է: Երաժշտության ու արվեստի այլ ժանրերի նկատմամբ Թուրքիան ամենալիբերալ վերաբերմունք ունեցող մահմեդական երկրներից է, որտեղ հոգևոր դասը սկզբունքորեն չի խոչընդոտել երաժիշտ-ստեղծագործողների արվեստին: Այդ իսկ պատճառով վերջին երկու-երեք հարյուրամյակների ընթացքում աշուղական երգաստեղծությունն այստեղ զարգացել է վերը թվարկված հիմնական պայմանածներում: Հեթանոսական շրջանի մշակույթին առնչվող պատմողական ժանրերը, ժողովրդական դրամա, ստվերների թատրոնը (*կարագյոզները*) հասարակական միջոցառումների մշտական ուղեկիցներն են եղել: Այս երևույթը դարձել է շարունակական. դա բացատրելի է նախաիսլամական և ոչ մահմեդական հզոր ու բազմազան մշակութային ավանդույթների առկայությամբ ներկայիս Թուրքիայի տարածքում, ինչպես նաև այդ մշակութային ժառանգությունը կրողների ստեղծագործական ունակությունների, գիտելիքի ու նրանց արվեստի նպատակամետ օգտագործման և ներմուծման միտումով իսլամական մշակույթի մեջ[151]:

Կրոնական հեղինակությունների կամքն ու կամայականություններն արվեստի վերաբերյալ, ինչպես տեսանք, առավել ցայտուն դրսևորումներ են ստացել Իրանում: Դրանց անմիջական արտացոլումն է սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական կառույցում հաստատված հոգևոր բնույթի երգերի պատկառելի քանակությունը: Կրոնական թեմաներն ու ավանդական աղոթքի դարձվածքները, օրհնությունները, նախաբանային գործառություն ունեցող կրոնական աֆորիզմներն ու մեջբերումները սուրբ գրքերից առկա են բոլոր մշակույթներում կենցաղավարող աշուղական դաստաններում: Սակայն դրանց գաղափարական-գեղագիտական նշանակությունն ու դաստանի կառուցվածքում կատարած դերն ուղիղ համեմատական է տվյալ երկրի կրոնական թեքման աստիճանին:

Թուրքիայում աշուղներն իրենց գործունեությունը նախապես համաձայնեցնում են տեղական ղեկավարության հետ և պարտավորված են զգում պատմողական ասքի ընթացքում կարճառոտ մաղթանքներ և օրհնանքներ հղել կառավարությանը, բանակին ու ազգին: Այսինքն՝ երկրի պետական կարգի կողմնորոշումն իր անմիջական արձագանքն է ստանում աշուղ-դաստանչիների ստեղծագործության մեջ: Նշված գործոնները, բնականաբար, բացակայում են Հայաստանում տարածված սիրավեպերի կատարողական ավանդույթում: Հատկապես իրանական Աղրբեջանում դաստաններն ու հիքայեներն առանձնանում են իրենց կրո-

151 Այս հարցի կապակցությամբ արժանահիշատակ են Ի.Բաշգյոզի օբյեկտիվ գնահատականները՝ Թուրքիայում իսլամի հետևորդ աղանդների գործունեության վերաբերյալ, որտեղ կրոնական հավաքատեղիները հաճախ դառնում են աշխարհիկ գրականության, երաժշտության և պարի հրապարակներ (տե՛ս *Bəşgöz I.*, Turkish Hikaye-Telling Tradition in Azerbaijan, Iran, էջ 402):

նական-գեղագիտական ամուր հիմքով, կառույցի կանոնավորվածությամբ և մեծ համբավ ունեն տարածաշրջանի թուրքալեզու բազմաթիվ ցեղերի մեջ:

Հիմնվելով Ն. Գևորկովի ուսումնասիրությունների վրա՝ Ն. Թահմիզյանը գրում է, որ մասնագիտացված աշուղության ծագումը կապված է Պարսկաստանի հայ-ադրբեջանական քաղաքային բնակչության արհեստավորական շրջանակների հետ, և նրա սկզբնական նպատակն է եղել ժողովրդականացնել Արևելքի դասական մեծ բանաստեղծների ստեղծագործությունը, երգելով ու պատմելով այն տարածել[152]: Երևույթը, անտարակույս, ավելի խոր արմատներ ունի, և, ինչպես կհամոզվենք, բազմաթիվ թելերով կապված է Արևելքի ժողովուրդների կրոնածիսական պատկերացումների ու առասպելաստեղծ մտածողության հետ, և այս մակարդակում է հաճախ աշուղական լեզուն (բառի լայն իմաստով) վերծանության ենթարկվում:

Այսուհանդերձ, ո՞րն է պատճառը, որ հատկապես իրանական Ադրբեջանում՝ Թավրիզում, Ռեզայեում, Խոյում և այլ քաղաքներում, ավելի շատ մշտական գործող աշուղական հաստատություններ կան, քան Թուրքիայում, և ավելի մեծ պահանջարկ կա տվյալ ժանրի՝ նկատմամբ: Մեր համոզմամբ, այս իրողությունը բացատրելի է Իրանում ադրբեջանական թուրքերի փոքրամասնությամբ: Աշուղ-դաստանչիները, անկախ իրենց էթնիկ պատկանելությունից, թուրքալեզու խավերի գեղագիտական ճաշակը բավարարող և ազգային ինքնագիտակցությունը պահպանող եզակի աղբյուրներից են:

Թուրքիայում և Հայաստանում աշուղներն իրենց նվագակցում են սազով. Իրանում աշուղ-դաստանչին հիմնականում պատմում և երգում է մեկ կամ երկու այլ գործիքահարների նվագակցությամբ՝ *դափ և բալաբան* (սրնգի տարատեսակ) նվագողների: Հաճախ նվագակցող գործիքահարները հայեր են լինում, մինչդեռ աշուղ-դաստանչիների շարքում նրանք այնքան էլ շատ չեն հանդիպում: Սակայն նրանցից հայտնիները, օրինակ՝ աշուղ Միքայելը, որ թուրքերենով դաստաններ է կատարել, գույն և շատ ուրիշ ծպտյալ հայ աշուղներ, անսահման հեղինակություն է վայելել, և նրան աշակերտողները առնվազն հինգ տարի ուսանել ու ծառայել են վարպետին՝ մասնագիտական հմտությունները կատարելագործելու համար[153]:

Դաստան կատարողների խմբի անդամների կրոնական տարբերությունները հիմնականում սրամիտ-կատակային ոճով են մատուցվում ունկնդրին: Ուշագրավն այն է, որ նույնիսկ այս մակարդակում կատարողներն անդրադառնում են երաժշտության և նվագարանի մոգական զորությանը ու գտնում, որ այն դժոխքում էլ անհավատին (տվյալ պարագայում՝ քրիստոնյա հայ երաժիշտներին) կփրկի տանջանքներից: Ի. Քաշգյոզն իբրև բնութագրական օրինակ ներկայացնում է անվանի աշուղ Հաջի Ալիի և նրա հայ բալաբանահար Առաքելի համագործակցության փաստը[154]:

152 *Թահմիզյան Ն.*, Սայաթ-Նովան և ..., էջ 33, 60:

153 Başgöz I., Turkish Hikaye-Telling ..., էջ 395:

154 Նույն տեղում, էջ 399:

Աշուղների հետ ունեցած հարցազրույցներում նրանք հաճախ նշում են, որ ժամանակին գոյություն են ունեցել 100 և ավելի հեքիաթ-դաստաններ, որ լավագույն երաժիշտներն ի զորու են եղել տարվա ընթացքում չկրկնել իրենց երկայանկը: Այս չափազանցված վկայությունը մեզ հիշեցնում է Արևելքի դասական երաժշտության ամենազարգացած ժանրի՝ մուղամաթի արվեստի կիսալեգենդար վարպետների՝ պարսիկ Բարբադի և հայազգի Սարգսի ստեղծագործական սխրանքները, որոնք տարվա յուրաքանչյուր օրվա համար համապատասխան մեղեդի ու երգ էին հորինում՝ երաժշտության սիրահար Խոսրով Փարվիզին զբաղեցնելու նպատակով[155]:

Տարեց աշուղների պատկերացումներն ու վարպետության չափանիշները էապես տարբերվում են ժամանակակից երիտասարդ աշուղների տեսակետներից: Եթե անցյալում հյուսիսարևելյան Թուրքիայի աշուղներն օգտագործել են 157 տարբեր մակամներ (ավանդական մեղեդիներ), ապա մեր օրերում դրանց գիտակների թիվը զգալի պակասել է, իսկ սիրավեպերի համատեքստում աշուղները հաճախ բավարարվում են 1-2 մակամի կատարմամբ[156]: Մինչդեռ պատվավոր բաշ աշիկ (գլխավոր աշուղ) անվանն արժանանալու համար հնում անհրաժեշտ էր 100-ից ավելի մակամների վարպետ իմացությունը[157]:

Ցավոք, որոշակի տեղեկություններ չեն պահպանվել Կարսում և Էրզրումում, հատկապես XIX-XX դարերում ստեղծագործած աշուղների մի ամբողջ համաստեղության՝ աշուղ Մուրատ Ցիլդիրի, Փյունհանիի, Վիրանիի, Չոբանօղլու, Էրզաղեի, Շենլիքի, Զուլալիի և այլոց կենսագրության ու ազգային պատկանելության վերաբերյալ, թեև, դատելով նրանց անուններից, ակնհայտ է ոմանց հայ լինելը:

Մեր ձեռքի տակ եղած նյութերի համաձայն՝ Մերձավոր և Միջին Արևելքում տարածված հանրահայտ հեքիաթ-դաստանների ու դրանց տարբերակների թիվը հասնում է 30-ի[158]: Բացի այդ, ամեն մի ավանդույթում ձևավորվել են նաև տեղային նշանակության, տվյալ միջավայրի իրողությունները վերարծարծող ազգային անվանումներ և բովանդակություն ունեցող պատմություններ, որոնց գեղարվեստական արժեքն ու նշանակությունը դեռևս ամբողջությամբ կարևորված չեն, մասնավորապես հայկական ժողովրդամասնագիտացված արվեստում: Այսուհանդերձ, ընդհանուր ծանոթությունը սիրավեպերի «հետշիվանական» փուլում ստեղծված մի շարք ստեղծագործությունների հետ վկայում է ժանրի

155 Այս հարցի մանրամասն քննությունը տրված է մեր «Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից» գրքում:

156 Տվյալները տե՛ս *Erdener Y.* The Song Contests of the Turkish Minstrels, New York & London, 1995, էջ 79: Գրքում տեղ գտած տարբեր աշուղների՝ Շերիֆի, Դաղաշօղլու և Ռեյհանիի վկայություններից:

157 Ժամանակակից ուզբեկ բախշիների երկայանկը ներառում է 5-ից 10 դաստան, իսկ անցյալում օժտված բախշիները կատարել են 30-ից 40 դաստան (տե՛ս *Мирзаев Т.*, Xalq Baxšilariniŋ epik repertuari (The epic repertory of the folk singers), Ташкент, 1979, с. 56):

158 Նմանատիպ վկայության ենք հանդիպում իրանական Ադրբեջանի երաժշտական արվեստին նվիրված ուսումնասիրություններում (տե՛ս *Albright Ch.*, Նշվ. աշխ., էջ 97):

զարգացման ընթացքում նկատելի լճացման միտումը: Թերևս, ժանրի գործողության շառավղի աստիճանական սեղմումը պայմանավորված էր նաև նոր պատմա-շրջանում կրոնագեղագիտական պատկերացումների և ծիսահավատալիքային ընկալումների թուլացման կամ բոնի արմատահանման քաղաքականությամբ, ինչպես և աշուղական ինստիտուտի հասարակական գործառույթի ու դերի նվազեցմամբ:

Այժմ ներկայացնենք Թուրքիայում, Իրանում և Հայաստանում տարածված ասքերի մեր կազմած ցուցակը[159] (Հայաստանի արևելյան և արևմտյան հատվածներում կենցաղավարող սիրավեպերն առանձնացրել ենք աստղիկներով).

* 1. Քյոռօղլի - բազմաթիվ ճյուղերով, տարբերակներով ու ենթավերնագրերով.
   ա) Քյոռօղլի և Սելմա
   բ) Քյոռօղլի և Նիգյար խանում
   գ) Քյոռօղլի և Թելլի
   * դ) Քյոռօղլին ջրաղացպան և այլն
   * ե) Պոլիբեկ և Քյոռօղլի
   * զ) Հասան փաշա և Քյոռօղլի
* 2. Շահ Իսմայիլ
* 3. Աբբաս Թուֆարգանլի[160]
* 4. Շահ Աբասի հեքիաթը
* 5. Քյարամ և Ասլի
* 6. Էմրահ և Սալվի
* 7. Աշուղ Ղարիբ և Շահսանամ
8. Աշուղ Ալասկերի հեքիաթը
9. Ասլան Բեյի հեքիաթը
10. Դեղե Կասիմի հեքիաթը
11. Ջահանգիրի հեքիաթը
12. Ջահանդարի հեքիաթը
13. Կուրբանիի հեքիաթը
14. Մոլլա Ալիի հեքիաթը
15. Սայադ ու Սադադի
16. Վալի ու Ջառնիգյար
17. Գերգերի Մահմեդի հեքիաթը

159 Թվարկվող հեքիաթներից ու պատմություններից շատերը ձայնագրվել են եվրոպացի, ամերիկացի և թուրք գիտնականների ջանքերով կազմակերպված գիտարշավների ժամանակ: Հավաքված նյութը պահվում է Անկարայի, Ստամբուլի, Բեռլինի, ԱՄՆ-ի տարբեր քաղաքների համալսարանների ու երաժշտական այլ կենտրոնների արխիվներում: Հայաստանում հաստատագրված նյութը պահվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի ձայնաղարանիներում:

160 Ըստ Է. Էլդարովայի՝ Աբբաս Թուֆարգանլին (XVII դ.) առաջին վարպետ երգիչներից է եղել, որ կրել է աշուղ անունը (տե՛ս *Эльдарова Э.*, Искусство ашугов Азербайджана, Баку, 1984, с. 8):

18. Բահրամ Շահի հեքիաթը
*19. Ալի Փաշայի պատմությունը
*20. Խուրշուդ և Մահմիհրի
*21. Սումմանի և Գյուլփերի
*22. Վամիկ և Ազրա[161]
*23. Լեյլի և Մեջնուն
24. Յուսուֆ և Զուլեյխա
*25. Էլբեյլիօղլու պատմությունը (Քեյօղլի)
*26. Կոզանօղլու պատմությունը
27. Դադաշօղլու պատմությունը
28. Կարասաօղլան
29. Հեմրա և Սայադ
*30. Թահիր Միրզա և Զոհրա
31. Գյուլ և բյուլբյուլ
32. Աբբաս և Գյուլգյոզ
33. Ղարա Մելիք
34. Ղաչաղ Նաբի[162]
35. Սաթթար խան
36. Ալիխան և Փերի
37. Նովրուզ
38. Քեշիշօղլու
*39. Ռուստամ Զալ
*40. Սիաբենտո և Խաջե Զարե
*41. Մամե-Աշե
*42. Աղվան և Օսան
*43. Սմբատ և Սոֆյա
*44. Սոս և Վարդիթեր
*45. Արտաշես և Սաթենիկ

161 *Վամիկ և Ազրան* (սիրահարը և կույսը), ինչպես և *Յուսուֆ և Զուլեյխան* կամ *Լեյլին ու Մեջնունը* գրականության մեջ հիշատակվող օրինակելի սիրահար զույգերից են: Ամենահայտնի տարբերակներից մեկի (ընդհանուր առմամբ 24) հեղինակը պարսիկ բանաստեղծ Աբու Կասիմ Ունսուրին է (1039-1040): Պահպանված հատվածների նորօրյա քննության համաձայն՝ նրա հիմքում ընկած է հունական *Մետիոչոս և Պարթենոպե* սիրավեպը, որի արմատները խորանում են ընդհուպ մինչև մեր թվարկության սկիզբը: Ալ-Բիրունին հիշատակում է, որ արաբերենից թարգմանել է *Վամիկ և Ազրա քիսան* (հեքիաթը). պահպանված է սիրավեպի ավանդական կառույցն իր բաղկացուցիչներով՝ զույգերի հանդիպում, հարց ու պատասխան, գիտելիքի քննություն, որտեղ հերոսը պատմում է երաժշտության և *բարքաթ* (հունական տարբերակում՝ Բարբիտոն) նվագելու ստեղծման պատմությունը (տե՛ս The Encyclopedia of Islam, vol. XI, Leiden, 2002, p. 134; *Каладзе И.*, Эпическое наследие Унсури, Тбилиси, 1983, с. 39-40):

162 *Ղաչաղ* բառայիորեն նշանակում է փախստական: Ըստ Է. Էլդարովայի՝ Ղարա Մելիք և Ղաչաղ Նաբի դաստանները պատկանում են աղրբեջանական դաստանային գրականության, այսպես կոչված, ղաչաղական խմբին (տե՛ս *Эльдарова Э.*, Նշվ. աշխ., էջ 35):

*46. Վարդ և Մանուշակ
*47. Արշալույս և Լուսաբերիկ
*48. Հմայակ և Արուսյակ
49. Գառնիկ և Աստղիկ
50. Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան

Սիրավեպ-դաստանների արձակ մասերը որպես օրենք պատմվում են երրորդ դեմքով, սակայն երգերը բացառապես կատարվում են առաջին դեմքով: Ասքի լարված դրամատիկ պահերին, երբ հերոսը խոսում է իր սիրո զգացմունքների, բնության գեղեցկության, Աստծո հզորության, վտանգների և դրանք հաղթահարելու իր պատրաստակամության մասին, բանաստեղծական խոսքն ու երաժշտությունն ընդմիջում են պատմողական տեքստը: Այս երգվող հատվածները ներկայացնում են մերձավորարևելյան երաժշտական բանահյուսության ներկայիս լայն երկացանկը՝ սիրերգերը, ծիսական երգերը, ողբերը, հերոսական երգերը և հեքիաթ-դաստանի կազմում հանդես են գալիս 4-5 տնից բաղկացած, տաղաչափական օրենքներով ստեղծված երգերի տեքստերով: Ամենատարածված ձևերից են *ղոշմա* և *մանիլ*[163]:

Անատոլիայում և իրանական Աղրբեջանում տաղաչափական այս ձևերով են երգվում շատ օրորոցայիններ՝ նանիներ և լայլայներ, աղիտներ և բայաթիներ (ողբեր): Ի դեպ, այս անվանումներով են սկսել կոչվել հայկական բանահյուսության բնիկ ժանրերը. սիրային քառյակները *մանի* են վերանվանվել, ողբը կամ լալիքը՝ *բայաթի*, վիճակախաղը՝ *ջանգյուլում*, ժողովրդական հայրենը՝ *ալագյոզլու* և այլն[164]: Սակայն անվանումների փոփոխությանը հաջորդել են ավանդական բանահյուսության քարգմանությունն ու զարգացումը օտար լեզուներով, մաս-

163 Թուրքական ժողովրդական երգերն իրենց անվանումները ստանում են ըստ տողերի քանակի, հանգավորման և տողի պարունակած վանկերի քանակի: Ղոշման պարունակում է՝ 4 տողանի 3-5 տներ, վանկերի քանակը սովորաբար 11 է, կազմավորվում է 6+5, 4+4+3 և 3+3+3+2: Հանգերը հետևյալն են՝ a b c b, a a b a: Մանին սովորաբար 7 վանկ է պարունակում և բաղկացած է 4 տողանի անկախ տներից (տե՛ս *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 54, 88, *Boratav P.*, Mani. –The Encyclopedia of Islam, vol. VI, Leiden, 1991, E.J. Brill, pp. 420- 421):

164 *Թահմիզյան Ն.*, Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության, ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1971, դ 9, էջ 28: Հատկանշական է, որ Ավ.Իսահակյանը Արագածին նվիրված բանաստեղծությունները վերնագրել է *Ալագյազի մանիներ*: Ինչ վերաբերում է ալագյոզլու կոչվող ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված ծագում ունեցող մեղեդիներին, ապա դրանք հիմնականում քնարական բնույթի երգեր են՝ ներծծված յար ջան, նազլու դիլբար, լեյլի-լեյլի և այլ բառերով ու բացականչություններով: Ըստ ամենայնի, հիշյալ մեղեդիները ծագումնաբանորեն կապված են ծիսական երգերի (Համբարձման առնի ժամանակ հնչող պարերգերի կրկներգի՝ համբարձում յալլա), Ավետիսի երգերի, ընդհանուր առմամբ, կենցաղյան և ուրախության երգերի (*ալալա, ալելուք, յալեյլի, ալելույա*՝ ստուգաբանվում են աքքադերենով, եբրայերենով, արաբերենով), լայլայների (պրս.՝ օրոր), լալիքների և ավանդական այլ հանկարծաբանական ասերգային բնույթի սեռերի հետ (տե՛ս *Մկրտչյան Ն.*, Երաժշտական բառարան, Երևան, 2000, էջ 17): Իբրև տիպական օրինակ կարող ենք նշել Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած *ալագյոզլին*, որի ելևէջային ու խոսքային տարրերը հանդիպում են արևելյան սիրավեպերի տարբեր նմուշներում (տե՛ս *Մելիքյան Սպ.*, Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր, Երևան, 1952, էջ 35):

նավորապես՝ թուրքերենով, որ XVII–XVIII դարերում դառնում է ժողովրդամասնագիտացված երաժիշտների ստեղծագործության անխուսափելի պայմաններից մեկը: Այս արևելամետ մշակութային համատեքստում հայ աշուղները, այնուամենայնիվ, օտարանուն կաղապարների մեջ պահպանել են ազգային արվեստի երաժշտալեզվական հիմքերը՝ միջազգային ասպարեզ դուրս բերելով հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեղեդային հարստությունները:

Ղոշմա բառը նախապես օգտագործվել է թուրքալեզու ժողովուրդների բանաստեղծական արվեստը բնութագրելու համար՝ ի հակադրություն պարսկական դասական բանաստեղծության, որը հիմնված է արաբական *արուզի* վրա: Հետագայում այն սկսել են կիրառել իբրև թուրքալեզու ազգերի բանահյուսական հիմնական ձևերից մեկի անվանում:

Ղոշման օզանների նախասիրած վանկաչափական կառույցներից է և լայն տարածում է ստացել նաև թուրք աշուղների մոտ. այն հավասարապես կիրառելի է գործիքային նախանվագ, ասերգ ու մեղեդի պարունակող երաժշտաբանահյուսական ձևերի նկատմամբ[165]:

Մասնագետ աշուղների մեծ մասի երկացանկը բաղկացած է թե՛ ավանդական ասքերից, թե՛ իրենց հորինած պատմություններից:

Դաստանների հերոսները երբեմն պատմական անձնավորություններ են՝ Շահ Աբաս, Շահ Իսմայիլ, Սուլթան Մուրադ IV: Իրական են նաև դրանցում հիշատակված աշխարհագրական վայրերն ու հայտնի քաղաքները՝ Սպահան, Թավրիզ, Կարս, Էրզրում, Թիֆլիս, Ստամբուլ: Եթե նույնիսկ հերոսներն ու քաղաքները առասպելական կամ երևակայական բնույթի են, աշուղն աշխատում է դրանք շաղկապել տվյալ հասարակարգին և հանրությանը ծանոթ անունների ու երևույթների հետ՝ իր պատմությունն առավել համոզիչ ու տպավորիչ դարձնելու նպատակով: Այստեղից էլ բխում են ասքի համատեքստում իրենց հիմնավորումը չունեցող, երբեմն անհեթեթ ու զվարճալի դրվագներ, որոնց միջոցով հեքիաթասացները ձգտում են փայլել իրենց հանկարծաբանական ճիրքով ու գիտելիքներով: Այս առումով հետաքրքիր է մեջբերել մեր բանասացներից մեկի՝ Գրիգոր Շահբազյանի պատմած *Շահ Իսմայիլ* հեքիաթից մի հատված.

«Շահ Իսմայիլը սուրը դուրս է քաշում և պալատի մի մասը քանդում, տեսնում է մի աղջիկ է նստած՝ աչքերից արյուն է գալիս և գործում է: Մտածում է՝ ինչ ազգ կլինի.

1. Բարև քեզ (պատասխան չի ստանում),
2. Սալամ ալեյքում (թուրքերեն),
3. Գամառ ջոբա (վրացերեն),
4. *Здравствуйте* (ռուսերեն և այլն)»[166]:

Սիրավեպ-դաստանների հերոսները շահեր, փաշաներ, հարուստ վաճառականներ ու զինվորական են կամ ազնվազարմ ծագում ունեցող, բայց սնանկացած

165 The Encyclopedia of Islam, vol. V, Leiden, 1991, E.J. Brill, p. 275.

166 Նյութը ձայնագրել ենք Կ. Խուդաբաշյանի և Հ. Պիկիչյանի հետ Երևանում, 1991թ.:

և աշուղ դարձած անձնավորություններ: Հիմնականում սիրավեպերը երջանիկ ավարտ են ունենում: Հանդիպում են նաև ողբերգական ավարտ ունեցող պատմություններ, օրինակ՝ *Ասլի և Քյարամը*:

Հեքիաթների ընտրությունը ճշտվում է հենց տեղում՝ սրճարաններում և թեյարաններում: Աշուղը դիմում է լսարանին, լսում ցանկություն-պատվերները, երբեմն էլ, ելնելով լսարանի բնույթից, ինքն է որոշում ասելիքը: Պատվիրված երգերի ու պատմությունների համար աշուղն առատորեն վարձատրվում է: Քանի որ լսարանը, ըստ էության, ծանոթ է ավանդական բոլոր պատմություններին, աշուղները ձգտում են նոր դրվագներով, երգերով, ասույվածքներով, հանելուկներով ու անեկդոտներով համեմել իրենց կատարումը՝ առանց խաթարելու հիմնական կառույցը: Այսօրինակ ինտերմեդիաների ժամանակ ունկնդիրն անմիջականորեն սկսում է մասնակցել ասքի հետագա ընթացքին, շարժումներով, ռեպլիկներով ու պատմություններով փոխազդում աշուղի պատմությանը՝ ժամանակակից հասարակական միջավայրին բնորոշ երգիծանքով հարստացնելով ավանդական ասքը: Բնականաբար, բանավոր ավանդույթի միջոցով փոխանցվող պատմությունը հագենում է նոր հնչողությամբ և տվյալ հանրությանը բնորոշ նոր արժեքներով: Իմաստային և կատարողական գործառույթ ունեցող այս դրվագները մի կողմից հնարավորություն են տալիս երաժիշտներին ու աշուղին հանգստանալու, մյուս կողմից զվարճացնում ու թարմություն են հաղորդում երկարաշունչ պատմությանը: Սրանց հիմնական թեմաներն են՝ կրոնը, սոցիալական արժեքները, ընտանեկան կարգավիճակն ու զգայական սերը, որ միասեռ արական լսարանի նախասիրածն է և ենթադրում է *յարի* ու անհատական փորձի նկարագրությունը՝ շաղախված հյութեղ և գռեհիկ արտահայտություններով: Երբեմն էլ իդեալականացնելով անցյալի ղեկավարների արդար քաղաքականությունը՝ աշուղները քննադատում են ժամանակակից պաշտոնյաների փոքրոգությունն ու անկարողությունը: Սակայն հիմնականում աշուղները խուսափում են կառավարության բացահայտ քննադատությունից և աշխատում են շահել նրա համակրանքը: Գյուղատնտեսական աշխատանքների եռուն շրջանում, երբ մշտական ունկնդիրների թիվը պակասում է, աշուղները գերադասում են ամբողջական դաստանի փոխարեն սիրված դրվագներ կատարել տարբեր դաստաններից՝ ենթագիտակցաբար նպաստելով երկարաշունչ ասքերի բուն ավանդական մասերի ամրապնդմանը:

Այսպիսով, դաստանների ձևավորումն ու թեմատիկ բովանդակությունը ձեռք են բերում տեղային հնչողություն, կատարման ընթացքում ստեղծվում է իրական, ժամանակակից մթնոլորտ, շոշափվում են համընդհանուրին հուզող հասարակական խնդիրներ: Սակայն ամենակարևորն այն է, որ, ինչպես և հին ժամանակներում, աշուղն իրեն ուզում է նույնացնել ասքերի աշուղ հերոսների հետ և այս նպատակին հասնելու համար ընդհատում է սովորական պատմողական խոսքն ու դիմում երաժշտաբանաստեղծական արտահայտչաձևերին: Ասերգող կամ պատմող աշուղը դերասան է, երաժիշտ, բանաստեղծ ու երգիչ, որն առաջնորդվում է ժանրին հատուկ կատարողական հնարների և միջոցների կանոնակարգով:

«Մեր գուսանների ձեռքերում եղած նվագարանները, բամբիռները միայն ձայնակցել են նրանց խոսքին: Իսկ դեմքի միմիկան, ձեռքի կամ մարմնի շարժումներն էլ (խաղ) օժանդակել են նրանց երգ ու նվագին: Ճիշտ այնպես, ինչպես մեր հին աշուղները զանազան հեքիաթներ ու սիրավեպ պատմելիս առաջնություն էին տալիս իրենց նյութին, պատմում էին մաև գալով, մեջ ընդ մեջ երգում ու նվագում, մարմնի թեթև շարժումներով «խաղում», բայց կարծեք թե միշտ հասկացնել տալով, թե տեսեք՝ մենք ինչ ենք ասում, ոչ թե ինչպես ենք ասում»[167], – այսպիսին է Գ. Լևոնյանի հարցադրումը: Թվում է, թե վաստակաշատ աշուղագետն ավելի ճշգրիտ կլիներ, եթե «ոչ թե»-ի փոխարեն ասեր «և», քանի որ այդ հրապարակային ելույթները, ինչպես և կատարողների կոչումը (գուսան, աշուղ, հեքիաթասաց) ենթադրում էին որոշակի վարպետություն, կատարողական ձիրք ու հմտություն: Գիտակցելով իրենց լուսավորչական առաքելությունը՝ նրանք հանդես էին գալիս իբրև բազմաշնորհ դերասաններ՝ զարգացնելով միջնադարյան Արևելքի բանավոր ավանդույթով փոխանցվող մասնագիտացված արվեստը: Այդ ավանդույթը, իր ողջ կանոնավորվածությամբ հանդերձ, ներփակ չէր. այն ներառում էր բազմալեզու Արևելքի մշակութային շերտերը և ապահովում զարգացման անընդհատությունը:

Ականատեսների և մասնագետների վկայությամբ, դեռևս XX դարասկզբին Իրանում հազվադեպ չէին երաժշտաբանաստեղծական թատերականացված տեսարանները, որոնց կատարողներին՝ ժողովրդական դերասաններ, պատմողներ ու երգողներ, հետապնդում էր շահը՝ ձգտելով եվրոպականացնել Իրանը: Ըստ պարսիկ գիտնականների՝ ժամանակակից Իրանում հրապարակային պատմողական արվեստն անկում է ապրում: Ցավոք, այդ արվեստը, որի վերաբերյալ զգալի քանակությամբ փաստագրական նյութ է պահպանվել, տակավին իր ամբողջության մեջ ուսումնասիրված չէ: Արևելագետ-իրանագետ Ա. Ռամասկևիչը «Պարսկական հեքիաթների» համար գրած նախաբանում տալիս է այդպիսի մի ելույթի նկարագիրը. «Պատմողն ամբողջությամբ շարժում և կյանք է. նա բարձր գոռում է, ժամանակ առ ժամանակ նրա խոսքը փոխվում է երգի, նա կրքոտ շարժուձև ունի, մերթ դանդաղ, մերթ արագ քայլում է, շրջվում տարբեր կողմեր, ամբողջ մարմնով գալարվում՝ ընդօրինակելով հեքիաթների գործող անձանց շարժումներն ու գործողությունները...»[168]: Հատկանշական է, որ նույնիսկ պարսկերենը չխմանալով՝ մարդիկ գեղագիտական հաճույք էին ստանում և համարյա ամեն ինչ հասկանում՝ այնքան արտահայտիչ էր պատմողների ելույթը:

Ականատեսների հար և նման վկայությունների շարքը կարելի է ավելացնել: Պարզ է, որ մասնագիտացված պատմողները տիրապետել են կատարողական յուրատիպ արվեստի, աշակերտել են հմուտ վարպետների և միայն հետո իրավունք ստացել ինքնուրույն գործունեության: Որպես օրենք, նրանց երկացանկն ընդգրկել է բազմաթիվ պատմություններ, հեքիաթներ, ոտանավորներ, ինչպես նաև «խոշոր կտավի» ստեղծագործություններ՝ դաստաններ՝ հագեցած աֆորիզմներով, ասաց-

167 *Լևոնյան Գ.*, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 25:

168 Персидские сказки, М.-Л., 1934, сс. 10-36.

վածքներով, Արևելքի դասական պոեզիայից քաղված քառյակներով ու սեփական հորինվածքներով:

Ինչպես արդեն նշել ենք, դաստանային սյուժեները տիպաբանորեն կարելի է բաժանել 2 խմբի.

ա) հերոսական պատմություններ, որտեղ հերոսը մարտնչում է թշնամիների, հարուստների, ժողովրդի հարստահարիչների դեմ՝ միևնույն ժամանակ հետամուտ լինելով իր սիրո առարկային: Այս խմբի ամենաբնորոշ, համայն Արևելքում հայտնի և բազմաթիվ պատումներով տարածված օրինակը *Քյոռօղլին* է,

բ) սիրային պատմություններ, որտեղ առաջնայինը սերն է, և հերոսի արկածները ու ճամփորդությունները պայմանավորված են սիրող զույգի միավորումն արգելակող խոչընդոտների հաղթահարմամբ:

Երկրորդ խմբի սիրավեպերի հերոսը հիմնականում աշուղ է՝ իրական կամ մտացածին, որ հյուսում է իր կյանքի և սիրո պատմությունը: Նրանցից են Քյարամը, Ղարիբը, Էմրահը, որոնք թուրքական և իրանական ավանդույթներում իրական աշուղների համբավ ունեն:

Սովորաբար հերոսը երիտասարդ տարիքում երազի մեջ սիրո խմիչքի գավաթ է ստանում որևէ սրբի (հաճախ՝ *Հիզիր Իլյասի*[169]) ձեռքով և սիրահարվում երազում տեսած աղջկան: Հրաշագործ խմիչքը նրան օժտում է նաև երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով ու որևէ նվագարանի տիրապետելու վարպետությամբ[170]: Միաժամանակ, միևնույն սրբի զորությամբ հերոսի սիրեցյալն էլ է երազում սիրահարվում: Սակայն նրանց միջև գոյություն ունեն տարաբնույթ խոչընդոտներ՝ հեռավորություն, սոցիալական, տնտեսական ու կրոնական տարբերություններ, և դրանք հաղթահարելու համար հերոսն անցնում է մի շարք փորձությունների միջով: Շնորհիվ իր աստվածատուր օժտվածության ու փոխակերպության, դարձյալ հովանավորող սրբի օգնությամբ, սիրահար-աշուղը բարեհաջող և հաղթական դուրս է գալիս բոլոր իրավիճակներից, ու պատմությունն ավարտվում է սիրող զույգի ամուսնությամբ:

---

169 *Հիզիր Իլյասը* (Քադիր, Քիդր, Հիդիր) մահմեդական հայտնի սրբերից է, որ երբեմն նույնացվում է բիբլիական Իլյայի, երբեմն էլ մերձավորարևելյան գարնան հնագույն աստվածությունների հետ: Թուրքերի ժամանակակից հավատալիքային պատկերացումներում Հիդիր Իլյասը գարնան տոնի՝ հիդրելեսի առաջին օրը՝ արևածագից առաջ հայտնվում է կամրջի կամ գետի մոտ և մարդկանց իղձերն ու ցանկությունները իրականացնում (հմմտ. մուրազատու Ս.Կարապետի հետ): Ալ Քադիրը բնութագրվում է իբրև գերբնական ուժերի տեր, կիսահրեշտակ - կիսամարդկային կերպար, որին տրված է հուսահատ մարդկանց փրկելու դերը: Նրան վերագրվում է նաև արհեստավորական միությունների հովանավորի գործառույթը (տե՛ս The Encyclopedia of Islam, vol. V, p. 1156):

170 Թուրքական բանահյուսության մեջ սիրո խմիչքը հաճախ փոխարինվում է թոնրի թարմ հայով, կանաչ լոբով, խնձորով կամ մեվլութի հյութով: Վերջինս կապվում է Մուհամմեդի ծննդյան տոնակատարության՝ Մեվլութի ժամանակ մրգի հյութ խմելու սովորության հետ: Այստեղ ակնհայտ է կոնկրետ ազգային միջավայրի ազդեցությամբ պայմանավորված ավանդական մոտիվի փոխակերպումը (տե՛ս Başgöz I., Turkish Folk Stories About the Lives of Minstrels, p. 332):

Այս թեմատիկ կլիշեն, տարբեր մանրամասներով, դեպքերով ու դեմքերով, ընկած է գրեթե բոլոր սիրավեպ-դաստանների հիմքում: Այսպես, *Սումմանի և Գյուլփերի, Ղարիբ և Շահսենեմ* պատմություններում երազում տեսած աղջիկներն ապրում են այլ քաղաքներում կամ երկրներում. *Էմրահ և Սալվի*, դարձյալ *Ղարիբ և Շահսենեմ* դաստաններում աղջկա հարազատները չեն ուզում ընդունել խեղճ աշուղին իբրև փեսայի. ճանապարհորդության ժամանակ *Աշուղ Քյարամ* և *Ասլի* սիրավեպի հերոսի վրա են հարձակվում 40 գող-ավազակներ, և միայն իր երգի ու սազի նվագի միջոցով է Քյարամը կարողանում փրկվել. Սիփան սարի գագաթի մառախուղը փակել էր Քյարամի ճանապարհը, և մոլորված հերոսն իր երգով է կարողանում ցրել այն ու գտնել իր ուղին. աշուղ Ղարիբը Թիֆլիս վերադառնալու ճանապարհին հզոր գետի ալիքներն իր երգի ուժով է խաղաղեցնում և ուղի հարթում իր համար. հաջորդ արգելքի ժամանակ, երբ Ղարիբի ձին չի դիմանում արագընթաց վարգին և սատկում է, հերոսին օգնության է գալիս Ս. Իլյասը, հայկական տարբերակում՝ Ս. Սարգիսը, որը երազում հրաշագործ խմիչք էր մատուցել, և իր ձիով Ղարիբին մեկ ակնթարթում հասցնում է Թիֆլիս[171]: *Աբբաս Թուֆարգանլի* պատմության մեջ ջրհորն ընկած հերոսին փրկում է այն նույն սուրբը, որը նրան երազում խմիչք էր տվել և այլն, և այլն:

Նշված դաստաններից միայն մի քանիսը (*Աբբաս Թուֆարգանլի, Աշուղ Քյարամ և Ասլի*) ողբերգական վախճան ունեն, քանի որ առկա է կրոնական արգելքը: *Ասլի-Քյարամ* սիրավեպում հայ քահանան՝ Ասլու հայրը, կախարդական հագուստ է տալիս աղջկան, որպեսզի կանխի նրա ամուսնությունը մահմեդական Քյարամի հետ: Ամուսնական գիշերը Քյարամը ոչ մի կերպ չի կարողանում քանդել Ասլու զգեստի կոճակներն ու ուժասպառ հառաչում է, որից էլ կրակ է բռնկվում, և հերոսն այրվում է: Ողբացող Ասլին փորձում է հավաքել սիրեցյալի մոխիրներն իր վարսերով, սակայն դրանք բոցավառվում են և այրում Ասլուն նույնպես[172]:

Սիրավեպ-դաստանների ցուցակում ավանդական և անհեղինակ ասքերն ավելի քիչ թիվ են կազմում: Սրանք բանավոր ավանդությամբ փոխանցված և այժմեական ու երաժշտակատարողական հաստատուն կառույց ունեցող երկեր են,

171 Հայ պաշտամունքային ավանդության մեջ իբրև աշուղների հովանավորող և երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով օժտող սրբություն հանդես է գալիս Մշո սուրբ Կարապետը (տե՛ս *Հարությունյան Ս.*, Մշո Սուրբ Կարապետ եկեղեցու պաշտամունքային նախահիմքերը.– Հայոց սրբերը և սրբավայրերը, էջ 21-28): Երբեմն հայ-արևելյան սիրավեպերում նմանօրինակ գործառույթ է վերագրվում Ս. Սարգսին. օրինակ *Աշուղ Ղարիբ*-ում հերոսի հայրենադարձումը կամ հրաշագործ տարածական նավ

որ երաժշտաբանաստեղծական տարբեր նկարագրերով պահպանվել են արևելյան ժողովուրդների մոտ: Մնացած հեքիաթ-պատմությունները հիմնականում նորագույն շրջանի ստեղծագործություններ են՝ հաճախ հայտնի իրենց հեղինակներով և էժանագին հրատարակություններով: Հերոսները ժամանակակից աշուղներն են՝ իրենց ինքնակենսագրական դրվագներով, կամ էլ նրանց պաշտելի ուսուցիչները՝ հայտնի աշուղները, որոնց անձն արդեն հերոսապատված է տվյալ միջավայրում: Ընդ որում, աշուղներն իրենց ինքնակենսագրականը շարադրում են համաձայն ավանդույթի՝ իրենց վերագրելով խորհրդավոր հատկություններ և երևույթներ:

Երգաստեղծության բնական այս գործընթացում հանգավորված մասերի կատարման համար աշուղները ստեղծում են հեղինակային երգեր, որոնցից լավագույններն աստիճանաբար ամրապնդվում են ժողովրդի հիշողության մեջ և դառնում տվյալ ասքի նախասիրված ու կանոնավորված մասերը: Այսպիսով, հենց ժամանակակից աշուղի ձեռքով նորաստեղծ ասքերի չափածո հատվածները ներծծվում են կիսաառասպելական մոտիվներով՝ բավարարելով ժանրի անհրաժեշտ պայմաններին: Պատմողական մասերը, կարծես, հետին պլան են մղվում և օգնում երաժշտաբանաստեղծական դրվագների միավորմանը ամբողջական կառույցում: Քանավոր ավանդույթի պայմաններում, ինչպես և բանահյուսական այլ ժանրերում, հաճախ ասքի հեղինակի անունը մոռացվում է, սակայն հաստատուն-կանոնավորված դրվագները պահպանում են իրենց կառույցողական նշանակությունը տվյալ պատմության սահմաններում: Այս է պատճառը, որ յուրաքանչյուր սիրավեպ-դաստան պահպանում է իրեն ներհատուկ բանաստեղծական հատվածները տեքստային մակարդակում՝ երաժշտական բաղադրատարրին վերապահելով ազատության առավել մեծ աստիճան: Նշված հատվածների մի մասի բնույթը երկակի է: Մի կողմից սրանք բանավոր ավանդույթով ամրապնդված հաստատուն մասեր են, մյուս կողմից՝ հասարակական նոր միջավայրի և լսարանի պահանջներին համապատասխան՝ փոխակերպված:

Մասնագիտական գրականության մեջ շոշափված է նաև էպիկական երգիչների ու շամանների միջև եղած գենետիկ կապի խնդիրը: Երազն ու ոգեկոչությունը, երազում սրբերի հայտնվելը և երազողին գերմարդկային հատկություններով օժտելն ու նրան առանձնահատուկ կարգավիճակ շնորհելը, սիրո խմիչքի և կերակրի մատուցումը, սիրեցյալի հետ հայելիների միջոցով ստեղծվող հոգևոր ու զգայական կապն ու սիրահարությունը, որ շամանիզմի ինտեգրալ մասն են, ինչպես տեսանք, մերձավորարևելյան սիրավեպերի ու հերոսաէպիկական ասքերի դրամատուրգիական կարևորագույն տարրերից են: Ամենայն հավանականությամբ, թյուրքալեզու ժողովուրդների կենցաղում շամանի և էպիկական երգչի, բախշիի կամ աշուղի դերերը սերտորեն փոխկապակցված են եղել մինչմահմեդական շրջանում: Մահմեդականությունն ընդունելուց հետո բախշիների գործունեության ոլորտն աստիճանաբար սահմանափակվել է՝ պահպանելով միայն հոգևոր էքստազի ժամանակ մարդկանց հրաշագործ եղանակով բուժելու հատկությունը[173]:

173 *Շաման-բախշիների* ծագման, մասնագիտական գործունեության և երաժշտաբանա-

Այս գործունեությունը իսլամական իշխանությունները դատապարտել են՝ այն համարելով սատանայական (*շեյթանի* հետ կապված): Հետագայում մոլլաները սկսել են քննադատել բախշիներին՝ նրանց երաժշտական գործիքներն ու կատարումները համարելով բարոյազրկող գործոններ: Բախշիների, աշուղների և մոլլաների միջև եղած այս հակամարտությունը հարթելու նպատակով Կենտրոնական Ասիայի բախշիները նույնիսկ ծեռնարկ են ստեղծել, որտեղ հիմնավորել են իրենց մասնագիտությունը և հովանավոր ճանաչում Մուհամմեդի դստերը՝ *Ֆաթիմային*[174]: Այստեղից էլ, թերևս, սկզբնավորվել է սրբերի, մարգարեների և փիրերի հետ իրենց երաժշտաբանաստեղծական օժտվածությունը կապելու և դժվարին իրավիճակներում նրանց օգնությանը դիմելու աշուղների ու ժողովրդամասնագիտացված այլ երաժիշտների սովորույթը:

Սրբերի և սիրելի անձնավորությունների գերեզմանների, աղբյուրների ու քարանձավների մոտ քնելու և երազի միջոցով երաժշտաբանաստեղծական շնորհքով օժտվելու երևույթը, որ աշուղների ստեղծագործության դոմինանտ մոտիվն է և սիրավեպերի իդեալական սյուժեի հիմնական միջուկն է կազմում, իր արմատներով խորանում է նախաքրիստոնեական և նախաիսլամական շրջանում ձևավորված կրոնական ու հոգևոր պատկերացումների, մասնավորապես, շամանական գիտելիքի մեջ, որտեղ նորեկն ուժ և իմաստություն էր ստանում աստվածների ու տոհմի առաջնորդների ոգիների հետ ուղղակի կապ հաստատելու միջոցով: Ոգեկոչության միջոցով է շամանի, բախշիի հոգին ճանապարհորդում 3 աշխարհներում՝ անդրաշխարհում, միջին աշխարհում (երկրում) և երկնքում (վերին աշխարհում): Սրբերի ու ոգիների ձեռքից են աշուղները և բախշիները ստանում աշուղական մրցույթում անպարտելի դարձնող կախարդական խմիչքները:

Վերջապես, ամենակարևոր հանգամանքը. երաժշտաբանաստեղծական դրվագների միջոցով են իրականացվում աշուղական մրցույթի տեսարանները, թերևս, անհիշելի ժամանակներում ձևավորված ու մինչ օրս պահպանված կայուն և գործուն կառուցողական միավորները: Մրցույթի ժամանակ են իմաստավորվում սինկրետիկ ժանրին բնորոշ տարբեր արտահայտչամիջոցներ՝ միմիկա, ժեստ, բայականչություն, նվագարանի կիրառություն, հարց ու պատասխան, հանելուկ՝ լայն առումով հանկարծաբանական հմտություն: Այս դրվագներին հանդիպում ենք գրեթե բոլոր դաստաններում:

Աշուղական մրցույթը սիրավեպի անքակտելի մասերից է[175]: Իր կառուցվածքային, բովանդակային-իմաստաբանական գործառույթով այն կարևոր տեղ է գրավում սիրավեպի ընդհանուր կառույցում և, կարծես, անտարանջատ ատաղձ ունեցող ժանրի մանրակերտ խտասյումն է:

Կովկասի ժողովուրդների կենցաղը նկարագրող XVIII-XIX դարերի փաստագրական նյութերում հաճախ են հիշատակվում հայտնի աշուղներն ու

ստեղծական արվեստի մասին տես՝ *Chadwick N.* and *Zhirmunsky V.*, Նշվ. աշխ.:

174 *Erdener Y.*, Նշվ. աշխ. էջ 52.

175 Աշուղների երաժշտաբանաստեղծական մրցույթն Աղրբեջանում կոչվում է *դեյիշմե* (տե՛ս *Эльдарова Э.*, Նշվ. աշխ., էջ 12):

նրանց հետ մրցելու նպատակով օտար վայրերից եկած վարպետների անունները: Արժանահիշատակ փաստերից է իրանական Ադրբեջանից ժամանած աշուղի մրցույթը Սայաթ-Նովայի հետ[176], որի երգերում հանդիպում ենք դասական սիրավեպերի հանրահայտ հերոսների՝ Մեջնունի, Փարհադի, Ղարիբի և այլոց անուններին: Ուշագրավ է նաև, որ հայ իրականության մեջ գոյություն է ունեցել նաև աշուղների հեռակա բանավեճի ավանդույթ: Ամենահայտնի և «մեծ աղմուկ առաջացրած» օրինակներից է աշուղ Շիրինի *Աքլորը*[177]:

Մրցույթում կենտրոնացված մշակութային տարբեր լիցքեր կրող տարրերի արմատները խորանում են առասպելաստեղծ մտածողության խորքերը: Առակի, հանելուկի, երգի ու նվագի, գործիքի լուռ կամ խորհրդավոր ներկայության, մնջախաղի, ծածկալեզվի և բազում այլ միջոցների օգնությամբ աշուղական մրցույթի տեսարանները պարուրվում են իմաստաբանական քողով ու բանավոր ավանդույթի արվեստի պայմաններում դառնում գիտելիքի պահպանման հուսալի միջոց:

Աշուղական մրցույթն իր բաղկացուցիչ տարրերով և դրանց հերթագայությամբ որոշակիորեն կանոնավորված ավանդույթ է: Մրցույթից առաջ աշուղները ու բախշիները վկայակոչում են իրենց հովանավորող սրբերին և փիրերին, որ սուֆիզմից փոխառնված եզր ու հասկացություն է: *Փիրը* դերվիշական կազմակերպության գլխավորն է, նրանց հոգևոր առաջնորդն ու ուսուցիչը: Այդ իսկ պատճառով նորելուկները նրա ձեռքից են ստանում հրաշագործ խմիչքը և խնդրում նրա օգնությունը:

Այսպես՝

Աշուղ Զուլալի

Զուլալին խմել է 40 սրբերի ձեռքից ստացած սուրբ խմիչքը,
Իմ փիրերի օգնությամբ ես չեմ տարվի երգի այս մրցույթը:

Աշուղ Շենլիք

Ես՝ աշուղ Շենլիքը իմ փիրի օգնությունը խնդրեցի,
Ես աստծո անունները անգիր արեցի:
(Ալլահն ունի 999 անուն)[178]:

Փիրերի ու իրենց պահապան հրեշտակների օգնությամբ աշուղները լուծում են մրցույթի ժամանակ առաջարկված հանելուկները, գուշակում պատից կախված պահուստի (*մուհամմա*) բովանդակությունը: Դժվարին իրավիճակներում վերջիններս հայտնվում են ծեր ու ալեհեր մարդու կերպարանքով և խորհրդավոր կերպով անհետանում:

Երազից հետո ապագա աշուղը հաճախ նոր անուն ու ինքնություն է ստանում, նոր լեզու և նվագել սովորում ու հետո միայն անպարտելի դառնում մրցույթում: Այն է՝ պահպանվում է աշուղ դառնալու ավանդական ինիցիացիան՝ իր խորհրդավոր ծիսական ողջ էությամբ: Եթե ինիցիացիոն երազից հետո

176 *Гришашвили И.*, Саят-Нова, Тифлис, 1918, с. 11.

177 *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 80-84:

178 Օրինակները վերցրել ենք՝ *Erdener Y.*, Նշվ. աշխ., էջ 62:

խորհրդավոր գիտելիքով և աստվածատուր ձիրքով օժտվելու երևույթն անմիջականորեն հարում է շամանական ավանդույթին, ապա նոր լեզվի իմացությունն առնչվում է Ղուրանի սրբազան լեզվի՝ արաբերենի հետ և խորհրդանշում կրոնամշակութային նոր շերտի արտացոլումն այս հնագույն սինկրետիկ արվեստում: XVI-XVII դարերում Անատոլիայում, սուֆիական կազմակերպությունների տարածմանը զուգընթաց, աշուղներից ու բախշիներից շատերը սկսում են իրենց նույնացնել միստիկ պոետների կամ դերվիշների հետ՝ դառնալով աստվածային գեղեցկության սիրահար[179]: Մարդկային և աստվածային՝ հավերժական սիրո երկակի մեկնաբանությունը պահանջում էր նոր պատկերների ու խորհրդանիշերի համակարգ, որպիսին և դառնում է սուֆիականը՝ մանավանդ իրեն բնորոշ սիրո և գինու մոտիվներով: Թերևս, կախարդական-բուժիչ խմիչքի փոխարինումը սիրո խմիչքով արտացոլում է հենց շաման-բախշի կամ շաման-աշուղ փոխակերպումը: Աշուղ Ղարիբը երազում սիրո խմիչքն ըմպելուց հետո է սկսում սազ նվագել և բանաստեղծություններ հորինել:

Չափազանց բնութագրական է, որ ալկոհոլի արգելքն իսլամի կողմից իր դրոշմն է դնում և երաժշտաբանաստեղծական պատմողական արվեստի բովանդակության վրա: Դասական ասքերի նոր տարբերակներում, ավելի հաճախ՝ նորաստեղծ պատմություններում, գինու գավաթին փոխարինելու է գալիս շարբաթը, խնձորը (կամ որևէ այլ միրգ), հասը և այլն[180]: Աշուղ Չոբանօղլու *Փարվանե* հեքիաթում հերոսն աշուղ է դառնում՝ մի կտոր հաց ուտելով[181]:

Սուֆիզմի և շամանիզմի հետ է առնչվում աշուղական սիրավեպի դրամատուրգիայի մեկ այլ տարր՝ հայելին, որի միջոցով հերոսները ծանոթանում ու սիրահարվում են միմյանց: Հայելին տարբեր մեկնաբանություններ ունի զանազան մշակույթներում: Սուֆի պոետների համար այն Աստծո հավերժական գեղեցկությունն արտացոլող խորհրդանիշ է. նրանք տիեզերքը դիտում էին իբրև աստվածային գեղեցկություն արտացոլող հայելի:

Անատոլիայի աշուղներն իրենց հեքիաթներում հայելին օգտագործում են իբրև աշխարհը ճանաչելու և տեսնելու միջոց: *Աշուղ Ղարիբ*-ի թուրքական տարբերակներից մեկում փիրը խնդրում է հերոսին հայելու մեջ նայել: Ղարիբը տեսնում է ամբողջ աշխարհը, մարդկանց և սկսում է հաշվել նրանց մեկ առ մեկ՝ երկնքի աննիամար աստղերի պես: Մեկ այլ՝ *Աշիկ Կուրբանի* հեքիաթում, դերվիշները հերոսին հայելի են տալիս, որպեսզի նա իր աչքերից վարագույրը հեռացնի ու տեսնի ողջ աշխարհը, այդ թվում և՝ մի գեղեցկուհու[182]:

Այսպիսով, մրցույթի տեսարաններում, ինչպես և կանոնավորված այլ դրվագներում, աշուղներն ու բախշիներն օգտվում են ոչ միայն երաժշտաբանաստեղծական արվեստի շտեմարանից, այլև կրոնամշակութային ու ժողովրդա-

179 *Schimmel A.*, Նշվ. աշխ., էջ 291-294:

180 *Başgöz I.*, Dream Motif in Turkish Folk Stories and Shamanistic Initiation. Asian Folklore Studies 26, 1967, pp. 1-18.

181 *Erdener Y.*, Նշվ. աշխ., էջ 71:

182 *Başgöz I.*, Dream Motif.. էջ 1:

հավատալիքային ավանդական պատկերացումների այն համակարգից, որ ծանոթ էր ժողովրդին, շաղկապում էր նրա անցյալը և ներկան երաժշտությամբ, բանաստեղծությամբ ու խոսքով՝ մշակութային շարունակականության գիտակցությունն ամրապնդելով ժողովրդի լայն խավերի մեջ:

Խորհրդավոր-ծիսական և կրոնական գիտելիքի կիրառությունն է արտասովոր արտահայտչականություն հաղորդում աշուղների խոսքին, և նրա իմաստությունն է օգնում հասկանալ ավանդական մրցույթի էությունն ու իմաստը:

Նվագարանն առանձնահատուկ կարևորություն ունի մրցույթի արարողակարգում: Դաստանների և հեքիաթների հերոսներն իրենց երաժշտաբանաստեղծական ոդիսականների ժամանակ հաճախ հանգրվանում են որևէ հարուստ սրճարանատիրոջ մոտ՝ փող վաստակելու կամ սիրեցյալի մասին տեղեկություններ ստանալու նպատակով: Ըստ ավանդույթի՝ նորեկ աշուղը սազը կախում է պատից՝ ազդարարելով իր գալուստը, ինչպես, օրինակ, *Աշուղ Ղարիբ, Աշուղ Էմրահ և Սալվի* պատմություններում: Եթե նորեկ աշուղը վստահ էր իր ուժերին, ապա նվագարանը կախում էր տեղի աշուղի նվագարանից վերև, եթե իրեն սկսնակ էր համարում՝ ներքև: Եթե եկվորն իր սազը կախում էր տեղի վարպետների դիմաց, ապա դա նշանակում էր, որ նա կարճ ժամանակով է եկել և մտադիր չէ երկար մնալ: Սա հայտարարության լավագույն ձևն է եղել անցյալում:

Տեղեկություններ են պահպանվել նաև պարտվող աշուղի նվագարանը հաղթողին հանձնելու սովորության մասին: Նույնիսկ նվագել չիմացող աշուղներն այն կախել են ուսերից՝ հավաստելով իրենց ինքնությունը, և համապատասխան մթնոլորտ ստեղծել մրցույթի համար: Այս կարգի աշուղների համար, կարելի է ասել, սազը մասնագիտական ինքնության տեսանելի վկայական է:

Նվագող աշուղների համար, սակայն, նվագարանը բախտորոշ նշանակություն ունի: Այն օգնում է հանկարծաբանական գործընթացում, սքողում բանաստեղծության անհարթ պահերը, թույլ տալիս ժամանակ շահել և մտովի կազմակերպել երաժշտաբանաստեղծական հաջորդ դրվագը. ի վերջո, մրցահանդեսի ավարտին «հաղթելն հաղթողին» անձնատուր է լինում՝ իր սազը տալով[183]:

Կարսի և Էրզրումի նշանավոր աշուղների վկայությամբ, նվագարանը հոգեպես զոտեպնդում է նրանց, օգնում հանգավորման դժվարին պահերին, երբ տողի վանկերի քանակը միշտ չի հաջողվում պահպանել հանպատրաստից շարադրանքի ընթացքում[184]: Բնականաբար, արհեստական համատեքստում՝ ձայնագրության ժամանակ, երբ աշուղները զրկվում են իրենց քաջալերող և համահունչ լսարանից, հաճախ շփոթվում են ու դառնում անհետաքրքիր և անվստահ իրենց ուժերին:

183 *Սրվանձտյան Գ.*, Մանանա, Կ.Պոլիս, 1876, էջ 311:

184 Ա. Լորդը առաջիններից էր, որ ուշադրություն դարձրեց այն հանգամանքին, որ բանավոր ավանդույթում պոետն առանց երաժշտական նվագակցության կորցնում է ռիթմը և չափածոյի հետ միահյուսված արձակ է ստեղծում (տե՛ս *Lord A.*, Epic Singers and Oral Tradition, p. 72):

Աշուղական սիրավեպերի կատարման ավանդական վայրերում՝ սրճարան, թեյարան և այլն, գործիքային նախանվագները, կարծես, արարողական գործառույթ ունեն. ակնկալում են լուռ մթնոլորտ և միևնույն ժամանակ ունկնդրի համագործակցությունը՝ կանոնավորված փոխադարձ ողջույններ, հավանության նշաններ և ռեպլիկներ:

Այս համատեքստում թե՛ նվագարանը, թե՛ նվագն ու երգը ունկնդրի ուշադրությունը և համակրանքը շահելու կարևորագույն միջոց են դառնում: Եթե ծանոթ քառատողն արտասանվում է առանց նվագակցության, այն երբեմն մեխանիկորեն է ընկալվում. ասերգվող կամ երգվող խոսքը խախտում է սովորականությունն ու «արդեն իմանալու» զգայողությունը: Հետաքրքիր է, որ աշուղական մրցույթի կամ աշուղների ընկերական հանդիպման ժամանակ նույնիսկ հայհոյանքն ու վիրավորանքն այլ ձևով են ընկալվում: Այս դեպքում երաժշտական լեզուն մեղմում և գիտակցական խաղի կանոններին է ենթարկում մրցակցին նսեմացնելու ու հաղթողի առաջնությունն ընդգծելու միտումը: Տվյալ պարագայում երաժշտագեղագիտական և մասնագիտական չափանիշները՝ մեղեդին, վանկաչափը, ռիթմն ու ինտոնացիան, հետին պլան են մղում բանաստեղծական տեքստի բովանդակությունը:

Մրցույթն արևելյան սիրավեպի բուն էությունն է, որտեղ ամփոփված է բազմաշերտ ավանդույթի էներգետիկ լիցքը: Այն իր կառուցվածքային բաղկացուցիչներով երաժշտաբանաստեղծական տեքստի խորքային շերտերն արտացոլող խորհրդանշական հայելի է: Ու թեև երաժշտական բաղադրիչը միշտ չէ, որ գեղագիտական առաջնային գործառույթ ունի աշուղական մրցույթում, այն որոշակիորեն կանոնավորում է երկխոսությունը և հաճախ՝ այլ պարագաներում անթույլատրելի ու արգելված գաղափարներն արտահայտելու միջոց է դառնում:

Այսպիսով, աշուղական մրցույթի ընթացքում ստեղծված «կոնֆլիկտը» մրցակից կողմերին հնարավորություն է տալիս բացահայտելու ավանդական գիտելիքի ամենատարբեր շերտերը, հեղինակություն և լայն ճանաչում ձեռք բերելու, հերոսապատելու իրենց անունը, իրավերներ ստանալու և շրջագայելու: XX դարում աշուղական մրցույթները, որոնք տեղի էին ունենում տարբեր քաղաքների ու գյուղական վայրերի սրճարաններում, թեյարաններում, *մեյդան*-հրապարակներում, վերածեցին աշուղական փառատոների ու համահավաքների:

Թուրքիայի Կոնիա քաղաքի ավանդական դարձած մրցույթում մասնակիցներին առաջադրվում են որոշակի պահանջներ, և մրցանակներ են տրվում հետևյալ կարգերում.

1. Տարվա լավագույն 7 պոետները,
2. *Գյոզալլամա* (ձոներգություն),
3. Սազի նվագակցությամբ կատարվող բանաստեղծություն,
4. Ասերգություն,
5. *Դուդաքդեքմեզ* (հատուկ բանաստեղծության ձև, որտեղ շրթունքները չպետք է իրար կպչեն, այն է՝ որոշակի տառեր չպետք է արտասանվեն),

6. Ժողովրդական երգեր,

7. Հեքիաթ կամ սիրավեպ՝ ժողովրդական երգերի ուղեկցությամբ,

8. Հերոսական երգեր,

9. Այլ աշուղների երգեր[185]:

Դժվար չէ նկատել, որ նշված բոլոր ժանրերն ու ձևերն այս կամ այն չափով ընդգրկված են աշուղական սիրավեպի կառույցում, նրա բաղադրատարրերն են: Հետևաբար, սիրավեպի ժանրը կարելի է աշուղական արվեստի յուրատեսակ շտեմարան համարել, որից օգտվելու համար պահանջվում է Արևելքի ժողովրդամասնագիտացված արվեստի համապարփակ գիտելիք:

Հանկարծաբանական արվեստի ընդերքում ձևավորված աշուղական մրցույթի կանոնավորվածությունը դրսևորվում է տարբեր մակարդակներում՝ բանաստեղծական չափերի ու հանգերի կիրառման, գործիքային նախանվագների և միջնանվագների, բուն նվագարանի ծիսական գործառույթի, վարքագծի, երաժշտաբանաստեղծական ողջույնի ու մեծարանքի, առակի և հանելուկի, հայհոյանքի ու վիրավորանքի և բաղկացուցիչ ու կառուցվածքային բազում այլ տարրերի միջոցով:

Աշուղի վարպետությունն ընդգծող կատարողական կարևոր բաղկացուցիչներից է հիշատակված *դուդաքղեքմեզը*, որը կարիք ունի գեթ հպանցիկ մեկնաբանման:

Երգի մրցույթում պահանջվող հանկարծաբանական արվեստի կանոնները տարածվում են թե՛ երաժշտական, թե՛ բանաստեղծական տեքստի վրա: Դրանցից մեկն էլ բանաստեղծական տեքստում որոշակի տառերի օգտագործման արգելքն է, որը շատ քչերին է հաջողվում հաղթահարել: Այբուբենի մ, վ, փ, ֆ բաղաձայններն անհնար է արտաբերել առանց շրթունքները միացնելու: Այդ տառերից խուսափելով՝ հնարավոր է բանաստեղծություն հորինել առանց շրթունքների հպման, որը և կոչվում է *դուդաքղեքմեզ* (թուրքերեն՝ շրթունքները մի՛ կպցնիր)[186]:

Դուդաքղեքմեզը, ինչպես և *դիլ քափրամազը* (առանց լեզուն շարժելու) աշուղական արվեստի տեխնիկական ամենաբարդ ձևերից են ու լայնորեն կիրառվել են նաև հայ տաղասացների՝ Նաղաշ Հովնաթանի, Մարտիրոս Ղրիմեցու, Պաղտասար Դպիրի և այլոց կողմից: Չափազանց կարևոր է, որ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը (XIII դ.), խոսելով հայ միջնադարյան երաժշտարվեստի մասին, հիշատակում է երաժիշտներից պահանջվող պայմանները՝ լեզուն չշարժել, շրթունքներն իրար չհպել, առանց նշելու դրանց թուրքերեն անվանումները[187]:

185 *Ernsheimer E.*, Singing Contests in Central Asia, International Folk Music Journal, № 8, 1956, pp. 26-29.

186 *Gürsoy-Naskali E.*, Dudak değmez: A Form of Poetry Competition Among the Aşiks of Anatolia, pp. 151 – 157, Reichl K., Turkic Oral Epic Poetry; Traditions, Forms, Poetic Structure, New York & London, 1992.

187 *Թահմիզյան Ն.*, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան.– ՀԽՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1983, № 2-3, էջ 124-137: *Yernjakyan L.*, Ashoogh Love Romance in the Context of the Near East Musical Interrelations,

Տաղաչափական օրենքներին ավելացող հնչյունային այս հավելյալ բարդացումները ենթադրում են նաև բառերի ու պատկերների որոշակի համակարգ և, իրավամբ, վկայում են աշուղական արվեստի բարձր մասնագիտական ու տեխնիկական հնարավորությունների մասին:

Անշուշտ, մրցակցության լարված մթնոլորտում հնարավոր է ակամայից խախտել սահմանված պահանջները: Դրանցից խուսափելու համար աշուղներն իրենց շրթունքների մեջ քորոց են դնում, և ամեն մի սխալ կարող է «արյունալի» վախճան ունենալ[188]: Եթե դուդաքդեքմեզը մրցակից աշուղների տեխնիկական հնարավորությունները և վարպետությունն արտացոլող հնարք է, ապա հանելուկները, ասույթները, հարց ու պատասխանն աշուղի իմացությունը, մտահորիզոնն ու զարգացածության աստիճանը ցուցադրող կարևոր միջոցներ են[189]: Սրանց օգնությամբ մրցակիցները փորձում են ծուղակի մեջ գցել հակառակորդին, մասնավորապես, երբ շոշափվում են կրոնական (սուրբ գրքերի բովանդակության հետ կապված), փիլիսոփայական (աշխարհի ստեղծման, գոյի, դրախտի ու դժոխքի և այլն) կամ ծիսահավատալիքային խորհրդավոր հարցեր: Ժամանակակից աշուղների համար խրթին հարցերից է անվանի վարպետներից մեջբերումներ անելը, առավել ևս դրանք մրցակցին հարցնելը: Ավանդության համաձայն՝ աշուղական բանաստեղծական տեքստը երբեմն նույնիսկ եռալեզու է, ներառում է արաբերեն և պարսկերեն բազմաթիվ անհասկանալի բառեր, եզրեր ու արտահայտություններ: Հարց ու պատասխանի, մրցույթի կամ հանելուկների փոխանակման ժամանակ դրանք պարզապես զինաթափում են մրցակցին[190]: Հաճախ արաբերենի և պարսկերենի չիմացությունը հանգեցրել է ավանդական երգերի տեքստերի աղավաղմանը, անհասկանալի արտահայտությունների յուրովի մեկնաբանմանը՝ երբեմն խաթարելով բանաստեղծության կառույցն ու չափը[191]: Սակայն, ինչպես

ICANAS 38, Ankara, Turkey, 2007, pp.1215-1216.

188 *Erdener Y.*, The Song Contests of Turkish Minstrels, pp. 142-144.

189 Հանելուկների բազմաձև գործառույթի մասին տե՛ս The Oxford Classical Dictionary, Oxford, 1970, p.1009; Başgöz I., Functions of Turksih Riddles, Journal of Folklore Institute, № 2, 1965, p. 134; *Հարությունյան Ս.*, Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, 1960:

190 1920-ականներին Աթաթուրքի ռեֆորմն ուղղված էր նաև թուրքերենի մաքրմանն ու հարյուրավոր նոր բառերի ստեղծմանը, որոնք աստիճանաբար կիրառությունից դուրս էին մղում արաբերեն ու պարսկերեն բառերը: Մեղրեսեների և կրոնական կրթության արգելքը լեզվամշակութային պատնեշներ ստեղծեցին ժամանակակից թուրք աշուղների համար՝ առանց այն էլ հիմնականում ոչ գրաճանաչ: Մասնակիորեն անջրպետվելով իրենց նախորդների ստեղծագործություններից՝ հագեցած պարսկաարաբական բառապաշարով, նոր սերնդի ներկայացուցիչները ժամանակի պահանջարաբական բառապաշարով, նոր սերնդի ներկայացուցիչները ժամանակի պահանջների թելադրանքով ակամայից սկսեցին շեղել բանաստեղծական տեքստերի թեմա

և հնում, առաջնահերթ կարևորությունը տրվում է լսարանը երգ ու նվագով զբաղեցնելու ունակությանը՝ հանկարծաբանական արվեստին տիրապետելուն:

Ասվածն ապացուցում է, որ ի սկզբանե երաժշտական բաղադրիչին տրվել է առանձնահատուկ նշանակություն. այն ընկալվել է իբրև ասքի կառույցի անհրաժեշտ մաս, հերոսի բնութագիրն ու նրա արարքներն իմաստավորող հիմնական գործոն: Այս իրողության գիտակցումը, թերևս, աշուղներին հնարավորություն է տվել էթնիկ տարբեր միջավայրերում և տարբեր լսարանների առաջ հանդես գալ երաժշտաբանաստեղծական համապատասխան տարբերակներով, ըստ հարկի՝ նախասիրած մեղեդիների ու մակամների կատարմամբ անմիջական կապ ստեղծել ունկնդրի հետ, նրան ներքաշել գործողությունների հորձանուտ և դարձնել իրադարձությունների մասնակից:

Կարսի և Էրզրումի նահանգներում պահպանված աշուղական ավանդույթն ասվածի լավագույն վկայությունն է: Տվյալ տարածքներին վերաբերող ուսումնասիրություններում առանձնացվում են էթնիկ 5 խմբեր՝ յուրաքանչյուրն իր երաժշտաբանաստեղծական նախասիրություններով: Այսպես կոչված *յերլիները*՝ տեղացիները, սիրում են *Յերլի* Դիվանասի մակամը, կովկասցի վտարանդիները նախընտրում են *Թարաքամա* Դիվանասի լսել, ազերիները, քրդերը և թուրքմենները նույնպես իրենց հարազատ ու սիրելի մեղեդիներն ունեն[192]: Մնում է պարզել, թե թուրք հեղինակներն ի՞նչ նկատի ունեն տեղաբնակ-յերլիների անվան տակ: Պատմական և փաստագրական նյութը վկայում է, որ թուրքա-արաբական ծագում ունեցող *յերլի, յերլիյա* տերմինը «լոկալ», «տեղացի» իմաստով կիրառվել է դամասկոսյան աղբյուրներում՝ տեղի զինվորական զումարտակները մյուսներից՝ ենիչերիներից տարբերելու համար: XV-XVII դարերի արաբական և թուրքական փաստաթղթերում տվյալ եզրը միևնույն նշանակությամբ զատորոշում է տեղաբնակներին[193]: Այն, իբրև ժողովրդախոսակցական բառ, լայնորեն օգտագործվում է թուրքալեզու գրականության մեջ: Հնարավոր է եզրակացնել, որ *յերլի* անվանումը հավասարապես վերաբերել է թե՛ հիշյալ տարածքում ապրող թուրքերին (թեև թուրք բառը չի հիշատակվում), թե՛ դարեր շարունակ Կարսում բնակվող հայերին, որոնք, բնականաբար, ունեին իրենց ավանդական մեղեդիները:

Համապատասխան մեղեդու ընտրությունն ու կատարումը էթնիկ որոշակի միջավայրում աշուղի մասնագիտական պատրաստվածության և վարպետության չափանիշներ են համարվում: Ավելին, աշուղական լսարանով են պայմանավորված նաև կատարողական մի շարք առանձնահատկություններ ու տեխնիկական հնարներ: Հայտնի է, որ երբեմն բանաստեղծական տեքստի և երաժշտության միջև ծառացած անհամապատասխանությունները աշուղները հաղթում են ավանդական բառերով ու բացականչություններով, օրինակ՝ լե-լե, օյ-օյ, օֆ-օֆ, յար - յար, հեյ -հեյ, դիլո-դիլո օյ դիլո, զալիմ - ահ զալիմ, եյ բաբո, բալա-բալա օյ բալա, աման

Բանաստեղծական քառատողում նշված չափերը հանգավորվում են հետևյալ կերպ՝ x a x a, b b b a, c c c a, d d d a:

192 Erdener Y., Նշվ. աշխ., էջ 82-83.

193 The Encyclopedia of Islam, New Edition. vol. XI, W-Z, Leiden, 2002, pp. 333-334.

- աման, գյուլում - գյուլում և այլն: Ահա այստեղ է, որ աշուղներն անպայմանորեն կողմնորոշվում են լսարանի էթնիկ կազմով ու կիրառում վերջինիս համար ընդունելի և հարազատ բառերն ու արտահայտությունները: Եթե քրդախոս լսարան է՝ դիլո-դիլո, բաբո-բաբո, եթե թուրքախոս է՝ գյուլում - գյուլում: Յար, հեյ-վախ, օյ աման և մի շարք այլ բառեր հավասարապես ընդունելի են հայ, թուրք և այլազգի լսարանի համար:

3. Էրդեներին տված հարցազրույցի ժամանակ աշիկ Դադաշօղլին ասել է, որ միևնույն պոեմը տարբեր վայրերում երգվում է տարբեր մակամներում կամ մեղեդիներում: Եթե ազերաբնակ միջավայրում այն կատարվում է Ազերի Գյոզալլամասի-ով, ապա Կարսի սրճարաններում երգվում է այլ մեղեդիներով: Ցավոք, Կարսի և Էրզրումի նահանգներում աշուղական մրցույթի ավանդույթին նվիրված Էրդեների հիշատակված ուսումնասիրության մեջ գիտակցաբար տեսադաշտից դուրս է թողնված հայկական գործոնը: Մինչդեռ այն հիմնված է Կարսում գտնվող աշիկ Չորանօղլու սրճարանում մեկ տարվա ընթացքում հեղինակի դիտած 600 աշուղական մրցույթի տեսարանների, աշուղների հիշողությունների և նրանց հետ ունեցած հարցազրույցների վրա: Էապես համալրելով երգային էպիկական ավանդույթի խնդիրները շոշափող հետազոտությունների շարքը՝ հայ-թուրքական պատմամշակութային կապերի տեսանկյունից այն իր պարզամիտ կողմնակալ դիրքորոշումով գալիս է լրացնելու թուրքական ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության նվիրված գիտական օբյեկտիվ չափանիշները խախտող ուսումնասիրությունների շարքը:

Հետազոտությունները և փաստագրական նյութը վկայում են, որ աշուղական մրցույթի ավանդույթը ծաղկել ու զարգացել է Արևմտյան Հայաստանի Կարս և Էրզրում նահանգներում: Այդ տարածքներում բնակվող տարբեր ժողովուրդների երաժշտաէպիկական արվեստը զարգացել է մշտական կապերի և մշակութային փոխառնչությունների ոլորտում ու պարունակում է նրանցից յուրաքանչյուրին բնորոշ ազգային գծեր և ստեղծագործական սկզբունքներ: Կարսի, Էրզրումի, Իգդիրի, Անիի և հայաբնակ այլ շրջանների երաժշտական ավանդույթները տարրալուծվել են մերձավորարևելյան աշուղական երգարվեստի մեջ: Տարածաշրջանի աշուղական արվեստի զարգացման ու ճնավորման գործում (հատկապես XIX-XX դդ.) հետազոտողներն առանձնացնում և մեծապես կարևորում են այնպիսի անուններ, որոնք պարզորոշ հուշում են նրանց հայ լինելը՝ Դերյամի, Մուրադ Յիլդիչ (Աստղ), աշիկ Վիրանի Անիից, Զուլալի, Սազայի, Սեյհունի և այլն[194]:

Թեև հիշատակված աշուղների ազգային պատկանելությունը բացահայտորեն չի արձանագրվում, նրանք, իրավամբ, համարվում են ներկայիս աշուղական երգարվեստի հիմնադիրները, ինչպես Կարսն ու Էրզրումը՝ աշուղական մրցույթի ավանդույթի բնօրրանը[195]: Ավելին, թուրք հետազոտողները գրում են, որ աշուղ Շեյլիքիչ (1850-1913) առաջ ոչ մի փաստ արձանագրված չէ Թուրքիայի այլ

194 *Ensar A.*, Cildirli Aşik Senlik, Ankara, 1975, p. XLI.

195 *Erdener Y.*, The Song Contests of Turkish Minstrels, p. 32.

նահանգներում աշուղական մրցույթի կենցաղավարման վերաբերյալ[196]: Հիշյալ իրողության մեկնաբանումը միարժեքորեն կապվում է Կարս և Էրզրում նահանգների աշխարհագրական դիրքի՝ ռուսական ու իրանական Ադրբեջանի հետ նրանց ունեցած հարևանությամբ[197]. չեն հիշատակվում միայն Հայաստան և հայ անունները:

Պատմաքաղաքական նկատառումներով պայմանավորված նման դիրքորոշումը՝ հայկական գործոնի գիտակցական անտեսումն ու ժխտումը, այնուամենայնիվ, չեն կարողանում լիովին քողարկել հայ երաժշտության և հայ աշուղների ստեղծագործության հիմնարար նշանակությունը Արևելքի երաժշտապատմողական արվեստի զարգացման մեջ: Նույն աշուղների վկայությամբ՝ Անատոլիայում չեն եղել օժտված և գրագետ աշուղներ, այդ իսկ պատճառով նրանք՝ նախ ուսանելու, հետո էլ իրենց արվեստը կատարելագործելու նպատակով մեկնել են Թիֆլիս, Գյումրի, Ռևան (Երևան) և Բաքու: Այսպես, աշիկ Շերիֆը հատկապես ընդգծում է Էրիվանի ռադիոյի հաղորդումները և սազով մի շարք երգեր նվագելուց հետո ասում, որ այդ բոլոր մեղեդիները սովորել է Երևանի ռադիոյից[198]: Հաջորդ հարցին, թե արդյոք մյուս աշուղներն էլ են օգտվում նույն ռադիոյի երաժշտական հաղորդումներից, նա պատասխանում է՝ «Այ՛ո, շատերը»: Նախքան Կարսում ռադիոկայան տեղադրելը, բոլոր աշիկները լսում էին Էրիվանի ռադիոյի հաղորդումները[199]:

Հար և նման խոստովանություններն ու փաստերը գալիս են մեկ անգամ ևս հաստատելու հայ երգարվեստի ու երաժիշտների՝ մուղամաթահարների, սազանդարների և աշուղների ստեղծագործության դերն ու պատմական առաքելությունը Մերձավոր Արևելքի երաժշտամասնագիտացված արվեստի զարգացման և նրա լավագույն ավանդույթները հետագա սերունդներին փոխանցելու գործում:

Հենց ադրբեջանցի աշուղների երկսայանկում հաճախ են հանդիպում «Իռեվանի» կամ «Իռեվան չոխուրի», «Իռեվան շերիլիսի», «Իռեվան գերայլիսի» և այլ անուններ կրող մեղեդիներ, որ ասվածի լավագույն հավաստումն է: Է. Էլդարովան «Իռեվան գերայլիսի»-ն հիշատակում է մի շարք այլ «գերայլիների» (օր.՝ «Իրան գերայլիսի», «Նախչիվան գերայլիսի», «Ղարաբաղ գերայլիսի», «Քյուրդի գերայլիսի» և այլն) շարքում՝ մեկնաբանելով, որ «գերայլի» բանաստեղծական ձևում բազմաթիվ մեղեդիներ ու երգեր են հորինվում, և դրանց

196 Նույն տեղում:

197 Իբրև փաստարկ նշվում է, որ 1878-1918 թթ. Կարսը պատկանել է Ռուսաստանին, և տեղի աշուղները սերտ փոխհարաբերությունների մեջ են եղել Ադրբեջանի աշուղների հետ:

198 Erdener Y., Նշվ. աշխ., էջ 32-33:

199 Ի դեպ, աշիկ Շենլիքը, որի ծագումը չի նշվում, մահացել է Թիֆլիսից *Չըլդըր* (Cildir) վերադառնալու ճանապարհին: *Շենլիք* անունը, որ հայերեն կարելի է ստուգաբանել իբրև լիքը շեն (հիշենք *շենդ լիքը լինի* բարեմաղթությունը), թուրքերեն նշանակում է ուրախություն, տոնակատարություն: *Չըլդըրը* Կարսի նահանգի շրջաններից է՝ հայտնի իր երգային արվեստով: Այստեղ է Բելա Բարտոկը կատարել իր, այսպես կոչված, «թուրքական երգերի» ձայնագրություններից շատերը՝ երբեմն խուսանավելով երգերի ծագման, ժանրի ու տեքստի բնույթի հետ կապված բարդ խնդիրների լուսաբանումից (տե՛ս Bartók B., Turkish Folk Music from Asia Minor, Princeton University Press, 1976):

անունները պայմանավորված են նշված տեղանունների կատարողական ավանդույթներով: Սակայն հայ անվանի աշուղ Ավագի «Գերայլին»՝ Ջնդեք Հաջինի ձայնագրությամբ, Էլդարովայի գրքում մատույցվում է իբրև բանաստեղծական ձևին համապատասխանող, բայց կոնկրետ անվանում չունեցող համանուն մեղեդու օրինակ: Համոզիչ չեն և աղրբեջանական այլ երգերի բացատրությունները[200]:

Հետևաբար, հիշատակված մեղեդիների ծագումն անմիջականորեն առնչվում է Երևանի և հայ աշուղների ստեղծագործությանը, որ համասարևելյան աշուղական երգարվեստի այուներիչ է եղել ու էապես հարստացրել է բնագավառի երաժշտաարտահայտչական ձևերի շտեմարանը:

Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի աշուղ Ավագի երգերը, մասնավորապես նրա կատարմամբ հնչած *Քյոռօղլու* դաստանի մեղեդիները, որոնց մեղեդային հիմքը, հատու ռիթմն ու ելևէջային դարձվածքները (ինչպես կտեսնենք հետագայում) չափանմուշ օրինակ են դարձել տարբեր դպրոցների աշուղների համար:

Ինչ վերաբերում է մի ամբողջ շարք մեղեդիների, որոնք գրականության մեջ հայտնի են իբրև աղրբեջանական աշուղական երգեր, ապա դրանց սոսկ անվանումները բացահայտորեն մատնանշում են հայկական ծագումը, հետևապես և մեղեդիների հեղինակների ազգային պատկանելությունը: Օրինակ՝ Սարի թել, Քյավառի, Սարի գյուլ, Սարի բյուլբյուլ, Սուսամբար, Չալ փափախ, Սարի յայլաղ և այլն: Բնականաբար, բանավոր ավանդույթի պայմաններում երգերից շատերի տեքստը փոփոխության է ենթարկվում, և միևնույն մեղեդին այլ անվանում է ստանում, օր.՝ Ահմեդի-Հեյդարի կամ Քյուրդի գերայլի, Չալ փափախ՝ Նադան բալա և այլն[201]:

Հետազոտությունների արդյունքում ակնհայտ է դառնում, որ թուրքական ժողովրդական երգերի բազմաթիվ ժողովածուներում ընդգրկված *թուրքի* և *շարքի* կոչվող մեղեդիների մի մասն էլ հայկական միջնադարյան հոգևոր մեղեդիների, տաղերի, գանձերի թուրքերենի վերածված տարբերակներն են: Չափազանց

200 *Эльдарова Э.*, Նշվ. աշխ., էջ 62: Հեղինակի վկայությամբ (որ աղրբեջանական աշուղական արվեստի խոշոր գիտակներից մեկն է)՝ աշուղական երգերի անունները կապված են դրանց ստեղծողների (օր.՝ Քեշիշօղլի մեղեդու հեղինակը XVIII դարի համանուն հայ աշուղն է), քաղաքների ու երկրների (Խոթևան, Նախչիվան, Իրան, Ղարաբաղ), դաստանների հերոսների (Քյոռօղլին իր բազմաթիվ մականուններով՝ Բասմա Քյոռօղլու, Ղայթարմա Քյոռօղլու, Քյոռօղլու լալեսի, Քյուրդի Քյոռօղլու, Միսրի (Մսրի՝ Եգիպտոսի) Քյոռօղլու և այլն), զանազան տեղանունների, տոհմանունների, կեղերի ու ազգությունների (օր.՝ Ղարաչի, ավշարի, շահսեվանի, միսրի, բոշա, կիգան), բանաստեղծական ձևերի (Խոթևան գերայլիսի, Շիրվան գլոզալլամասի, Շեմքիր կամ Շամխոր գյոզալլամասի, Բորչալի դուբեյթի և այլ գործոնների հետ: «Ղարաչի» կոչվող մեղեդու կապակցությամբ հեղինակն ազնվորեն նշում է, որ այն բառացիորեն նշանակում է «կիգան» (բոշա, գնչու), այսինքն, իր իսկ լուսաբանման համաձայն, կապված է գնչուական երաժշտական ավանդույթի հետ: Թերևս, այս պատճառով էլ Աղրբեջանի աշուղների I համագումարի որոշմամբ այն վերանվանել են «Էլ հավասի» (ժողովրդական երգ):

201 Անկասկած, նույն ճակատագրին են արժանացել երաժշտական բազմաթիվ այլ ավանդույթներին առնչվող մեղեդիները:

բնութագրական է, որ, ներքաշվելով թուրքական ժողովրդական երաժշտության ոլորտը, հայկական մոնոդիաների ռիթմաչափական և արտահայտչական բնութագրերը ժանրային-գործառնական ու բովանդակային փոխակերպումների են ենթարկվել, սակայն ձայնեղանակային հիմքն ու մեղեդային գծագիրը մնացել են գրեթե անփոփոխ: Ցայտուն օրինակներից է *Vardar ovasi* (դաշտի մեղեդի) թյուրքում, որ Մ. Այրիվանեցու *Միրտ իմ սասանի* գանձի նմանակն է[202]:

Արևմտյան Հայաստանի Կարս և Էրզրում նահանգների երաժշտապատմողական արվեստի և այդ արվեստի հիմնադիր կրողների ստեղծագործության մասնագիտական քննությունը կարիք ունի անկողմնակալ վերաբերմունքի: Ընդհանուր առմամբ, շոշափված խնդիրներն ու ընդգրկված նյութը թույլ են տալիս եզրակացնել, որ աշուղական արվեստը խոր արմատներ է ունեցել տարածաշրջանում և ամուր թելերով կապված է եղել արևելահայության (ներառյալ Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում ապրող ու ստեղծագործող հայ արվեստագետների) երաժշտական ավանդույթների հետ:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության տվյալ ճյուղը զարգացել է մերձավորարևելյան երաժշտական այլ ավանդույթների հետ ունեցած փոխազդեցությունների մթնոլորտում, որտեղ դարերի ընթացքում ձևավորվել է Արևելքի դասական երաժշտության չափանիշներով թելադրված գեղագիտական կանոնը՝ ընդհանուր տարբեր ազգերի աշուղների համար: Միջնադարյան Արևելքում ստեղծվել են երաժշտական արվեստի էթնիկ սահմաններից անկախ միջազգային նորմեր՝ պարտադիր մասնագետ-երաժիշտների համար: Ավանդական երգարվեստի կանոնացման միտումը ապահովել է արևելյան մշակույթների երաժշտական տեսակների ու սեռերի ձևավորումը նորմատիվ մտածողության սահմաններում: Այս հանգամանքը մեծապես նպաստել է աշուղական արվեստի երաժշտաբանաստեղծական ունիվերսալ սկզբունքների բյուրեղացմանը և իր դրոշմն է թողել ժողովրդամասնագիտացված երաժիշտների հոգեբանության վրա՝ նրանցից յուրաքանչյուրին մղելով հասկանալի և ընդունելի լինել հնարավորին չափ լայն ունկնդիր լսարանի համար՝ հաղթահարելով լեզվական ու կրոնաբարոյական պատնեշները: Աշուղների մեծ մասի համար, թերևս, այնքան էլ էական չի եղել ընդգծել ազգային պատկանելության գործոնը. առավել կարևոր է համարվել վարպետության ու հեղինակության ճեռքբերումը:

202 Halk Türküleri, Istambul, 1929.

ԳԼՈՒԽ IV
«ՔՅՈՈՕՂԼԻ» ԴԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԿԵՐՊԵՐԸ ՄԵՐՁԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐՈՒՄ

Քյոոօղլին Արևելքի վիպասանական արվեստի հանրահայտ կոթողներից է: Նրա սյուժեն լայնորեն տարածված է Մերձավոր ու Միջին Արևելքի տարբեր ժողովուրդների՝ թուրքերի, աղրբեջանցիների, թուրքմենների, հայերի, վրացիների, քրդերի, տաջիկների, ուզբեկների, ղազախների և այլ ցեղերի ու ազգությունների մոտ: Էպիկական ասքի ժողովրդականության այսօրինակ յուցանիշը պայմանավորված է երկի սոցիալական բովանդակությամբ, հերոսի արտառոց նկարագրով և այն պատմական իրադրությամբ, որի համատեքստում հերոսի գործն ու վարքը վերաճել են լեգենդի, փոխակերպվել առասպելի և հիմք հանդիսացել բազմաթիվ ասքերի, դաստանների ու հեքիաթների զանազան տարբերակների ձևավորման համար:

Մեր նպատակը չէ մեկնաբանել հերոսաէպիկական այս երկի բովանդակությունը համեմատական-տեքստաբանական ուսումնասիրության դիտակետից: Այն բավարար չափով արվել է բանասեր-ֆոլկլորագետների կողմից[203]: Անդրադարձը ավանդական ասքի ծագումնաբանական խնդիրներին, ըստ օտար և հայկական աղբյուրների ընձեռած փաստագրական նյութերի, միտված է *Քյոոօղլու* հայկական պատումները դիտել իբրև հնագույն և ինքնուրույն ազգային տարբերակներից մեկը:

Քյոոօղլու պատմության հիմնական դրվագները ծավալվում են պարսկաթուրքաբնակ կամ դրանց հարակից վայրերում և հավասարապես հարազատ են բոլոր ազգերին: Սակայն, ինչպես նկատեցինք, այն խորապես արմատացել և ինքնուրույն մեկնաբանություն է ստացել հայերի, վրացիների, քրդերի բանա-

203 Նախկին Խորհրդային Միության հանրապետություններում լույս տեսած ակադեմիական հրատարակությունները ներառում են Քյոոօղլու տարբերակների համահավաք կան տեքստերը, անդրկովկասյան ճյուղի պատումները: (տե՛ս *Каррыев Б.А.*, Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов, М., 1968; *Фархадов Ф.К.*, К изучению эпоса Кер-Оглу, М., 1954; *Фархадов Ф.К.*, Закавказская версия эпоса Кер-Оглы, Баку, 1964; Քյոո-օղլի, ժողովրդական վիպասանություն, Երևան, 1941): Քյոոօղլու սյուժեն հիմք է դարձել նաև կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար: (տե՛ս *Лор-Меликова С.*, От легенды к опере. Эволюция темы Кероглу в советском Азербайджане, Баку, 1958):

հյուսության մեջ. ժողովուրդներ, որոնք իրենց պատմական զարգացման տարբեր փուլերում ապրել ու գոյատևել են թուրքերի բռնակալության ներքո կամ նրանց հարևանությամբ: *Քյոռօղլու* թեման, իրավամբ, կարող ենք թուրքական համարել՝ մի կողմ թողնելով հերոսի էթնիկ պատկանելության հետ կապված մանրամասները[204]:

Բանասեր-աշուղագետ Շ. Գրիգորյանն աշուղական սիրավեպերի հրատարակության համար գրած իր առաջաբանում, ի մի բերելով *Քյոռօղլու* հետ կապված փաստագրական նյութը, հենվելով հայ գրականության մեծերի՝ Խ. Աբովյանի, Ռ. Պատկանյանի, Ղ. Աղայանի դատողությունների, փաստարկների, Քյոռօղլու մասին գրած նրանց ստեղծագործությունների վրա, այն համոզմունքն է հայտնում, որ Քյոռօղլին հավասարապես կարող էր և հայ լինել կամ առնվազն՝ այլադավան: Այս փաստարկի օգտին են խոսում Հայաստանում (ինչպես և անդրկովկասյան այլ երկրներում) գտնվող Քյոռօղլու անունը կրող հիշարժան վայրերը՝ բերդերը, ամրոցները, կամուրջները և այլն, մասնավորապես, նրա նշանավոր Չամլիբել կոչվող բերդ-ամրոցը, որ գտնվել է Կարս-Էրզրում ճանապարհին[205]: Այս համոզմունքն են ունեցել նաև գուսան Հավասու ուսուցիչները՝ հայազգի աշուղ Թիֆլիսին և հույն Դովրանին[206]: Արևելագետ Ա. Խոճկոն, հիմնվելով իր ժամանակակիցների՝ XVIII-XIX դդ. իրանցի աշուղների և տարեց բանասացների, մասնավորապես, «Քյոռօղլի կատարող ռապսոդների»՝ Քյոռօղլու-խվանների կատարումների, նրանց հաղորդած տեղեկությունների ու հիշողությունների, ինչպես նաև իրանական Ադրբեջանում դաշտային աշխատանքի ընթացքում իր հավաքած նյութի ամբողջության վրա, համարում է, որ Քյոռօղլի անունով ավազակ-աշուղը հյուսիսային Խորասանից է՝ թուրքմենական տուկ ցեղից: Իր ավերիչ հարձակումները նա կատարել է Իրանից Թուրքիա տանող առևտրական մեծ ճանապարհին՝ Խոյ և Էրզրում քաղաքների միջև ընկած տարածքում: Նրա կառուցած Չամլիբել ամրոցի ավերակները գտնվում են Սալմաստի դաշտավայրում[207]:

Քյոռօղլու վերաբերյալ պահպանված ամենահին տեղեկությունները, սակայն, գտնում ենք հայ հեղինակների, բանասացների և պատմագիրների վկայություններում: Թե՛ ադրբեջանցի, թե՛ թուրք և այլազգի ֆոլկլորագետները դաստանի ծագման ժամանակաշրջանն ու հերոսի պատմական անձնավորություն

204 *Քյոռօղլու* վիպասանության թուրքական տարբերակներում նշվում է, որ նա թուրքմենական տուկ (տուկա, տեքելի, տեքքե, տուկի և այլն) ցեղի ներկայացուցիչն է: Այս քոչվոր ցեղը հայտնի է եղել իր մարտական ոգով և կարևոր դեր է խաղացել Սեֆյանների թագավորության հիմնադրման հարցում (տե՛ս Քյոռօղլի, ժողովրդական վիպասանություն, Խ. Սամվելյանի առաջաբանը, էջ 10: *Chodzko A.*, Specimens of the Popular Poetry of Persia as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, The Bandit Minstrel of Northern Persia, London, 1842:

205 Տե՛ս Աշուղ Ղարիբ , Քյոռ-օղլի, Ամրահ և Սալվի, Աղվան և Օսան, էջ 5-11 (Շ. Գրիգորյանի գրած առաջաբանը և ծանոթագրությունները):

206 Նույն տեղում:

207 *Chodzko A.*, Նշվ. աշխ., էջ 3-5:

լինելը փաստարկելիս դիմում են XVII դարի հայ պատմագիր Առաքել Դավրիժեցուն, որը, ըստ ամենայնի, Քյոռօղլու ժամանակակիցն է եղել, և XVIII դարի վաճառական և քաղաքական գործիչ Էլիաս Մուշեղյանին՝ իբրև առաջին ու միակ հավաստի աղբյուրների[208]:

Խոսելով Պարսկաստանի Շահ Աբաս II թագավորի օրոք տեղի ունեցած արյունալի ու կործանարար իրադարձությունների մասին՝ շահի դեմ ապստամբող ջալալի փաշաների և բեկերի շարքում Դավրիժեցին նշում է նաև Քյոռօղլու անունը՝ ասելով, որ «այս այն Քյոռօղլին է, որ բազում խաղ է ասպետալ, զոր այժմ աշըղներն եղանակեն»[209]: Պատմագիրը հիշատակում է նաև Քյոռօղլու ընկեր ու զինակիր Գզիրօղլու (Մուստաֆա բեյ), ասքում հանդիպող զանազան հերոսների՝ Ահմադ փաշա, Ալի փաշա, սուլթան Մահմուդ և պատմական այլ անձնավորությունների անունները՝ թույլ տալով ուսումնասիրողներին հավաստել ասքի պատմական հիմքը: Միայն մեկ լրացում կուզեինք անել Դավրիժեցու վկայության հետ կապված մեկնաբանությունների վերաբերյալ: Նա Քյոռօղլու անունը հիշատակում է խաների, բեյերի, փաշաների շարքում՝ նրան ևս համարելով նմանատիպ կարգավիճակ ունեցող անձնավորություն, և այս առումով հայկական որոշ վարկածներում ակնարկվող նրա ազնվական ծագումը մոտ է պատմական աղբյուրին ու համոզիչ: Այս վարկածների գոյությունը, ինչպես և այլ տարբերակներում հանդիպող բացահայտ խոստովանությունները նրա այլադավանության վերաբերյալ հնարավորություն են ընձեռում առնվազն չբացառել հայ ծագումով կտրիճ-աշուղի իրական գոյությունը Շահ Աբասի թագավորության տարիներին, որը, հարելով ջալալիներին, հանդուգն կերպով պայքարել է թե՛ պարսիկների, թե՛ թուրքերի դեմ: Դավրիժեցին ասում է, որ «Սոքա ամենեքեան Ջալալիք էին, որք ոչ հնազանդէին թագավորին...»[210]: Եթե հետևենք *ջալալի* բառի բացատրությանը՝ արաբերեն նշանակում է անվանի, ազնիվ, ահ ներշնչող, ապա Քյոռօղլին բոլոր չափագծերով այդպիսի մի իշխան էր, որ ապստամբել էր շահի դեմ, և միայն հետագայում էր նրա անունը նաև ստացել կիսառասպելական մեկնաբանություն[211]: Ասվածի վկայությունն են Ծ. Գրիգորյանի վերը նշված

208 Իրանցի հայտնի վաճառական Էլիաս Մուշեղյանը ժամանակի նշանավոր դեմքերից է եղել, որ շահի կողմից ուղարկվել է Ռուսաստան և Աստրախանում ձերբակալվել որպես *գաղտնի քաղաքական գործակալ:* Նրա արխիվային գործի մեջ հայտնաբերվել է 1721-ով թվագրված մի երգարան, որ պարունակում է Քյոռօղլուն վերաբերող տվյալներ, ինչպես և բուն ասքը՝ հայատառ թուրքերեն երգերով (տե՛ս Քյոռ-օղլի, ժողովրդական վիպասանություն, էջ 11-12):

209 Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցւոյ, Վաղարշապատ, 1896, էջ 86-87:

210 Նույն տեղում:

211 Տեղին է մեջբերել Խ. Աբովյանի խոսքերը Քյոռօղլու ծագման կապակցությամբ. «Լավ գիտեի, որ թե օսմանլվի, թե ղզլբաշի երկրում ինչքան էնպես երևելի, խելոք հունարով մարդ են եղել, ինչքան խանի, շահի, սուլթանի դռներին սիրական աշուղ, լավ խաղ ասող, ոտանավոր շինող մարդ են եղել, շատերը հայ են: Մենակ Քեշիշ-օղլին, Քոռ-օղլին, բավական են, որ ասածս սուտ չի դուրս գա» (տե՛ս *Աբովյան Խ.*, Երկեր, Երևան, 1984, Առաջաբան, էջ 7): Ղ. Աղայանը նշում է, որ, ըստ ավանդության, Ռուշանի հայրը քոռ չի եղել, այլ խոր կամ խոռ՝ Խորխոռունյայց ցեղից, որը, ավազակ դառնալով,

Առաջաբան-հոդվածում տեղ գտած *Քյոռօղլի* ասքից չափածո պատառիկները՝ հայերեն և թուրքերեն, որ հեղինակին տրամադրել է 90-ամյա Անդրանիկ Միհասյանը:

Ահա հատվածներ այդ պատառիկներից, որոնք համեմատական տեքստաբանական ուսումնասիրության տեսանկյունից առանձնահատուկ արժեք կարող են ունենալ:

Աղրբեջանական հատված՝

Հայի տղա էի՝ անվանեցին իսլամ,
Օսմանյան լծի տակ ինչ կանեիր դու, հայ,
Ջոռով ինձի ճանաչեցին թուրքման,
Լաց ու կոծով մեռավ մայրս (Խորիշան, իջավ գերեզման):

Հայերեն հատված՝

Բայց որ Հայկազունի, Երվանդունի, Մամիկոնյան ցեղից եմ,
Ողջ աշխարհը գիտե, որ ասպետ եմ, վախ չունեմ,
Հայրս ավազակ դարձավ ու խառնվեց ջալալի ցեղին,
Խոռ չկարողացան, Քյոռօղլի անվանեցին,
Նաև թուրքմեն կոչեցին իսլամական ազգից...
Այս ճիշտ պատմությունը հին գրքերում գրեցին,
Գալիք հայ սերունդները թող կարդան իմանան
XVIII դարի Արցախի Ղուխիների Ղազարեի
Աղջիկ Խորիշանին՝ մորս, Խորխոռունյայց
Ցեղից ավազակ դարձած Մուրադին՝ հորս,
Ծննդոց գրքում կգտնեք ծնողներիս ով լինելը:

Հիշատակելի է հատկապես XIX դարի առաջին կեսերին Հարավային Աղրբեջանում (Արաքս գետի մոտակայքում) Ի. Շոպենի ձայնագրած *Քյոռօղլու* պատումը, որտեղ առկա են ասքի տիպական բոլոր մոտիվները՝ ապագա հերոսի հոր անարդար կուրացումը, Ղռաք ձիու առասպելական ծագումը, հերոսի վրեժխնդրությունը, նրա հերոսական-հրոսակային հարձակումներն ու քարավանների թալանը, աշուղական ճիրքը, Չամլիբել ամրոցի կառուցումը, գեղեցիկ վրացուհու նկատմամբ տածած սերը և հերոսի մահը: Ի. Շոպենը հայտնում է, որ Օմար անունով մի երգիչ, չոնգուրի նվագակցությամբ, մեկ ասերգելով, մեկ երգով հուզիչ երգեր էր կատարում Քյոռօղլու սխրագործությունների մասին[212]: Այդ երգերը նա ձայնագրել է հայ թարգմանչի օգնությամբ և չի երաշխավորում դրանց ճշգրտությունը: Իր մեկնաբանություններում հեղինակն ընդունում է, որ Քյոռօղլուն նվիրված հազարավոր ժողովրդական բալլադներից, լեգենդներից, հեքիաթներից ու երգերից բացի, պատմական աղբյուրներում ոչինչ չի գտել: Հղելով Մ. Չամչյանին՝ ավելացնում է, որ միակ փաստը, որ ընդհանրություն ունի *Քյոռօղլու*

խառնվել է ջալալիներին և համարվել քուրդ կամ թուրքմեն: *Խոռ* անունը հետագայում փոխակերպվել է Քոռի, որտեղից էլ սկսվել է ավանդապատումը (տե՛ս *Աղայան Ղ.*, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1962 թ., էջ 100)

212 *Шопен И.*, Кер-Оглу, Татарская легенда.– Журнал «Маяк современного просвещения и образованности», «Труды ученых и литераторов, русских и иностранных», ч. I-II, СПб., 1840, гл. III, сс. 12-25.

պատմության հետ, հայոց թագավոր Սմբատ Բագրատունուն և նրա որդի Աշոտ Երկաթին վերաբերող տեղեկություններ են: Նա հիշատակում է, որ հոր սպանությունից հետո Աշոտ Երկաթն իր 600 զինվորների հետ պայքարել է արաբների դեմ, սպանել ու կոտորել նրանց Բագրևանդի, Շիրվանի, Քունարի (Թիֆլիսի մոտակայքում), Թաշիրի, Աղազքևի և Արշարունիի շրջաններում: Իր գործողություններով նա ավելի նման է եղել ավազակապետի, քան թագավորի և, որ առանձնապես կարևոր է՝ "Так как во всех сих округах сохранились развалины, которые доныне известны под именем Кер-оглу, то быть может, подвиги этого Ашота, переходя по преданию от аравитян к армянам и к татарам, составили основу рассказов о Кер-оглу. Некоторые, однако же, думают, что славный разбойник был татарин, который после падения династии Тимурленга, пользуясь междоусобиями поколений Аккоинли и Каракоинцев, занял разные замки, откуда производил хищнические набеги"[213].

Խորհրդային տարիներին լույս տեսած հրատարակություններում, առաջնորդվելով որոշակի գաղափարախոսական դրույթներով, Քյոռօղլու կերպարն ամենուրեք ներկայացվում է իբրև ճնշված, քաղաքական ու տնտեսական ծանր պայմաններում գտնվող ժողովրդի շահերը պաշտպանող մի հերոս, որն իր քաջերի հետ մարտնչում էր տիրող դասակարգի դեմ և վրեժխնդիր լինում նրանցից: Անշուշտ, վեպի մեջ լայնորեն արտացոլված են ժողովրդի ազատատենչ իղձերն ու դեմոկրատական տոգորումները, և սա է Քյոռօղլու անսահման ժողովրդականության հիմնական պատճառը:

Ասքի ձևավորման ժամանակաշրջանին ավելի մոտ աղբյուրներում Քյոռօղլին բնութագրվում է իբրև անվեհեր կտրիճ-ավազակ, որը, թալանելով քարավանները, սրի ու հրի մատնելով բնակատեղիները, կոպիտ ու շվայտ կյանք էր վարում իր զինակիցների հետ: Միևնույն ժամանակ նա օժտված աշուղ էր, որ սազով գովերգում էր իր Ղռաբ ձիուն, առևանգված գեղուհիներին, ծաղրում բռնակալներին[214]: Որոշ տարբերակներում հիշատակվում է, որ ասքի հեղինակը Ջունուն անունով մի աշուղ է եղել, որին Քյոռօղլին փրկել է մահից և, որն ի շնորհ երախտիքի՝ որոշել է փառաբանել ու անմահացնել նրա կյանքը և սխրանքները[215]: Միջինասիական վարկածներում Քյոռօղլին ոչ թե կույրի (քոռ), այլ գյոռի՝ գերեզմանի որդի է, քանի որ խորհրդավոր պայմաններում ծնվել է գերեզմանում[216]:

213 Նույն տեղում, էջ 22:

214 *Boratav P.*, Épopée et la Hikaye, 1965, p. 24.

215 *Eberhard W.*, Minstrel Tales from Southeastern Turkey, Berkeley, University of California, 1955, p. 80.

216 Տես՛ *Каррыев Б.А.*, Նշվ. աշխ., նաև՝ *Брагинский И.С.*, Заметки о таджикском эпосе «Гургули». — Краткие сообщения ИВ АН СССР, IX, 1953. Բոլոր ազգային տարբերակներում Քյոռօղլու բերդ-ամրոցը կոչվում է Չամլիբել, թեև փաստերը միարժեքորեն նշում են ամրոցի աշխարհագրական վայրը, միջինասիական տարբերակներում այն, բնականաբար, տեղափոխվում է Տաջիկստան, Ուզբեկստան և այլ երկրներ, որն առիթ է տալիս հակվելու երաժշտաբանաստեղծական դաստանի միջինասիական տարբերակների ավելի ուշ կազմավորման գաղափարին:

Հար և նման ավանդություններով հարուստ են թուրքական, հայկական և բանահյուսական այլ ավանդույթները:

Քյոռօղլին աշուղական սերունդների ասմունքի սիրված թեմաներից է: Տարածվելով, տարբերակվելով ու կենցաղավարելով տարբեր ազգային մշակույթներում՝ այն ազգագրական յուրաքանչյուր միջավայրում ձեռք է բերել տեղային կոլորիտ, դարձել ժողովրդի աշխարհընկալման, նրա բարոյական ու գեղագիտական ըմբռնումների հայելին: *Քյոռօղլու* բոլոր տարբերակներում ուրվագծվում է սկզբունքորեն միատիպ սյուժետային միջուկը:

Փաստագրական, բանահյուսական, ինչպես նաև դաշտային աշխատանքների ժամանակ կուտակված նյութից հետևում է, որ հայ իրականության մեջ *Քյոռօղլու* թեման խոր արմատներ ունի: Այն գոյատևել է ոչ միայն արևելյան դասական ասքի հայկական մեկնակերպերի ձևավորման, այլև զուտ բանահյուսական բարբառային տարբերակների ստեղծման եղանակներով[217]:

Քյոռօղլին հայ հեղինակների ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում: Նրանցից շատերն այն մշակել, թարգմանել ու փոխադրել են թուրքերենից՝ երբեմն չհմանալով, երբեմն էլ անտեսելով գոյություն ունեցող բանահյուսական տարբերակները: Այսպես, 1856 թ. Ռափայել Պատկանյանը աշուղական տաղաչափական ոճով շարադրել է *Քյոռօղլին*, որ անավարտ է մնացել: Ղազարոս Աղայանը արձակ փոխադրությամբ մի քանի դրվագներ է հրատարակել *Քյոռօղլու* վիպասանությունից[218]: Աշուղ Ջամալին թուրքերենից փոխադրել ու հրատարակել է Գզիր- օղլու և Պոլիբեկի, Դամրչի օղլու և Համզա բեկի հետ կապված դրվագները՝ *Քյոռօղլու* ասքից[219]: 1900 թ. Ալեքսանդրապոլում աշուղ Խայաթը հրատարակել է *Պոլիբեկ-Քյոռ-Օղլի*, իսկ 1910 թ.՝ *Հասան փաշա և Քյոռօղլի* հեքիաթներից մեկը:

Թերևս, կարելի էր գրական-բանահյուսական նյութի տեսանկյունից այսքան չխորանալ *Քյոռօղլու* թեմայի մեջ, եթե ասվածը չծառայեր առաջադրված

217 Խ.Սամվելյանի դիտարկումների համաձայն՝ Քյոռօղլու հայկական պատումները հատկապես լայն զարգացում են ստացել Արևմտյան Հայաստանում: Մասնավորապես, Վանի և Մոկաց բարբառներով ստեղծված տարբերակներում թե՛ գործող անձինք, թե՛ գործողության վայրերը հայկական անուններ ունեն, հագեցած են հայոց կենցաղին ու ժողովրդական ծեսերին բնորոշ մանրամասներով ու երգերով: Քնականաբար, Հայաստանում վերաբնակված պարսկահայերի շրջանում՝ Կոտայք, Ղամարլու (այժմ՝ Մեծամոր), Դարալագյազ (այժմ՝Վայոց ձոր), ասքի պատումները հարում են իրանական Աղրբեջանում ձևավորված տարբերակներին: Սակայն դրանցից ամենաուշագրավ և ամբողջական Սալմաստի տարբերակում լայնորեն արտացոլված է հայկական միջավայրը՝ լեզվամշակութային իր առանձնահատկություններով (տե՛ս Քյոռ-Օղլի, ժողովրդական վիպասանություն):

218 Քյոռ-Օղլի, ժողովրդական վիպասանություն, էջ 21: Ի դեպ, Ռ. Պատկանյանը և Պ. Պռոշյանը աշուղական մականուններ են ունեցել. Պատկանյանը իրեն կոչել է աշուղ Կարապետ, իսկ Պռոշյանը՝ Սոս, իր ստեղծած սիրավեպի՝ *Սոս և Վարդիթերի* հերոսի անունով (տե՛ս *Բրուտյան Ա.*, նշվ. ժող., էջ 177):

219 Տե՛ս Քյոռ- Օղլի հեքիաթը, Գզիր-Օղլու և Պոլի-բեկի հետ պատահած անցքերը, մաս I, Թիֆլիս, 1897: Քյոռ-Օղլու հեքիաթը, Դամրչի-Օղլու և Համզա բեկի հետ պատահած անցքերը, մասն II, Թիֆլիս, 1904:

խնդրի՝ *Քյոռօղլի* դաստանի երաժշտաբանաստեղծական կառույցի հայկական ինքնատիպ տարբերակի վաղեմի կենցաղավարման դրույթի հաստատմանը:

Նյութի ամբողջական քննությունից բխում է, որ ասքը (դաստանը), լայն ժողովրդականություն վայելելով հայ միջավայրում, դարեր շարունակ երգվել ու պատմվել է իբրև երաժշտապատմողական արվեստի ոլորտում ձևավորված մի երկ, որի երաժշտական բաղադրատարրը նույնքան ազգային-հայկական է, որքան և դաստանի գրական-բանաստեղծական մեկնակերպը: Անկախ իր ծագումնաբանական արմատներից և հերոսի ազգային պատկանելության խնդրից, թե՛ բանահյուսական, թե՛ ժողովրդամասնագիտացված (աշուղական) արվեստի մակարդակներում այն գոյատևել է ավանդական երգախառն պատմությունների ձևով՝ խարսխված և՛ հայ ժողովրդական, գուսանաաշուղական մեղեդային մտածողության, և՛ ընդհանուր արևելյան երաժշտական արվեստի կանոնակարգված մեղեդիական ֆոնդի վրա, որի ամենաակտիվ կերտողներն են եղել դարձյալ հայ աշուղներն ու գործիքահարները: Նրանց ստեղծած երգերից լավագույնները յուրատեսակ լեյտմոտիվներ են դարձել *Քյոռօղլի* վիպերգող աշուղների համար:

Հայ կոմպոզիտորները նույնպես մշակել և հրատարակել են այդ մեղեդիները. դրանք նյութ են դարձել նաև կինոարվեստի բնագավառում ստեղծված ազգային ֆիլմերի, մասնավորապես հանրահայտ *Պեպոյի* համար, որի երաժշտությունը գրել է Ա. Խաչատրյանը: Սոցիալական անհավասարության ու մարդկային անարդարության դեմ ընդվզող Պեպոյի ոգու և զգայմունքների համահունչ արտահայտություն է դարձել Քյոռօղլուն նվիրված ծոները, որով ավարտվում է Գ. Սունդուկյանի համանուն պիեսի՝ դարասկզբին կատարված էկրանավորումը:

Այսպիսով, *Քյոռօղլու* ասքն արդեն XVII դարում կենցաղավարելիս է եղել իրանական Աղրբեջանում և Անդրկովկասում. այստեղ են կատարվել առաջին ձայնագրությունները: Մեր նպատակն է դիտարկել տարածաշրջանում գոյատևող *Քյոռօղլու* տարբերակներն իբրև ծագումնաբանորեն մոտ և միևնույն աղբյուրից սերող վարկածներ[220], որոնց միջուկը ձևավորվել է Արևմտյան Հայաստանի Կարս – Էրզրում նահանգներում: Հետևաբար, հաստատագրված նյութը, որ ամենահինն է, արտացոլում է ժամանակի երաժշտաէպիկական մտածողության ավանդույթները[221]:

---

220 Գրականության մեջ հարավաղրբեջանական անվանվող այս ճյուղին են հարում հայկական, քրդական, վրացական և թուրքական վարկածները: *Քյոռօղլու* միջինասիական ճյուղը ներառում է թուրքմենական, ուզբեկական, տաջիկական և ղազախական վարկածները (տե՛ս Вопросы изучения эпоса народов СССР, М., 1958):

221 Եվրոպացի տեքստաբան-բանագետների դաշտային աշխատանքի ընթացքում ձայնագրած նյութի ամբողջական համեմատական ուսումնասիրությունը վկայում է, որ ամենահին տեքստերում ավելի հաճախ են հիշատակվում Իրանի և պատմական ամենահին տեքստերում Հայաստանի տեղանունները և վայրերը, մինչդեռ ավելի ուշ շրջանի տեքստերում (գերազանցապես XX դարի) գերակշռում են թուրքական քաղաքների անունները (տե՛ս *Wolfram E.*, Նշվ. աշխ., էջ 48):

■ ■ ■

Քյոռօղլի դաստանի երաժշտաբանաստեղծական հատվածները մեզ հետաքրքրել են երկու հիմնական դիտակետից. ա) արևելյան երաժշտապատմողական արվեստին բնորոշ բանաձևային դարձվածքների կիրառման և դրանց ձայնակարգի ու ելևէջի քննության և բ) հայկական, աղրբեջանական, իրանական ու թուրքական տարբերակների միջև առկա ընդհանրությունների և տարբերությունների բացահայտման: Համեմատական-տիպաբանական վերլուծության ժամանակ հիմնական շեշտը դրվում է ձայնակարգի զարգացման առանձնահատկությունների, ինտերվալային հենքի, որոշակի մեղեդիների տաղաչափական ու ձևակառուցվածքային սկզբունքների վրա: Ասքի համակազմում տիպական թեմաների կարևորումն ուղղված է տարածաշրջանի մակարդակով բնութագրական, կատարողների գիտակցության մեջ բյուրեղացած մոդուլի՝ ձայնեղանակային բնորոշ դարձվածքների կամ «մոտիվների կոնգլոմերատի» առաջատար գործառույթի վկայմանը: Այս կանխավարկածի հաստատումը հնարավոր է դարձնում նաև դիտարկել *Քյոռօղլի* դաստանը՝ իբրև մերձավորարևելյան երաժշտական «օյկոտիպի»[222], որը դարեր շարունակ պահպանվել է միաձման պայմաններում ապրող, անընդհատ ու սերտ հաղորդակցության մեջ գտնվող ժողովուրդների երաժշտական կենցաղում:

Մեր տրամադրության տակ ունենք իր տեսակի մեջ եզակի նյութ՝ 1830-ից 40-ական թվականները գրառված *Քյոռօղլու* ասքին վերաբերող մեղեդիներ (Մ. Անտոնի դե Կոնտսկու դաշնամուրային փոխադրությունների տեսքով), Ա. Խոճկոյի բնութագրմամբ՝ Քյոռօղլու երգեր կամ պարսկական մեղեդիներ (air):

Ներկայացնում ենք այդ ձայնագրությունների վերծանված և դաշնամուրի համար փոխադրած օրինակները, ըստ հեղինակի՝ ժամանակի ամենատարածված մեղեդիները: Ընդ որում, ասքի երգվող հատվածների՝ իմպրովիզացիաների հիմքում ընկած է *Քյոռօղլի* կոչվող մեղեդին (օր. 6):

Վառ արտահայտված տերց-կվինտային հիմքով, մաժոր երանգավորումով, երգային բնույթի այս պարզ մեղեդու չափառիթմը (չնայած Ա. Խոճկոյի հավաստմանը՝ մեղեդու անխաթար պահպանման մասին) փոքր-ինչ անբնական է և կիսատողերի ցեզուրային դիրքի առումով շեղված քառակուսի կառուցվածքի տպավորություն է ստեղծում: Միգուցե սա պայմանավորված է աշուղական երգի տաղաչափական կանոնների խախտումով, ոչ համարժեք վերարտադրված դաշնամուրային մեկնաբանությամբ: Պարբերություններն ավարտվում են քառակուսի կառուցվածք ունեցող կրկնակներով ու ընկալվում իբրև երգային հատվածը եզրափակող գործիքային նվագակցություն՝ գյաֆ:

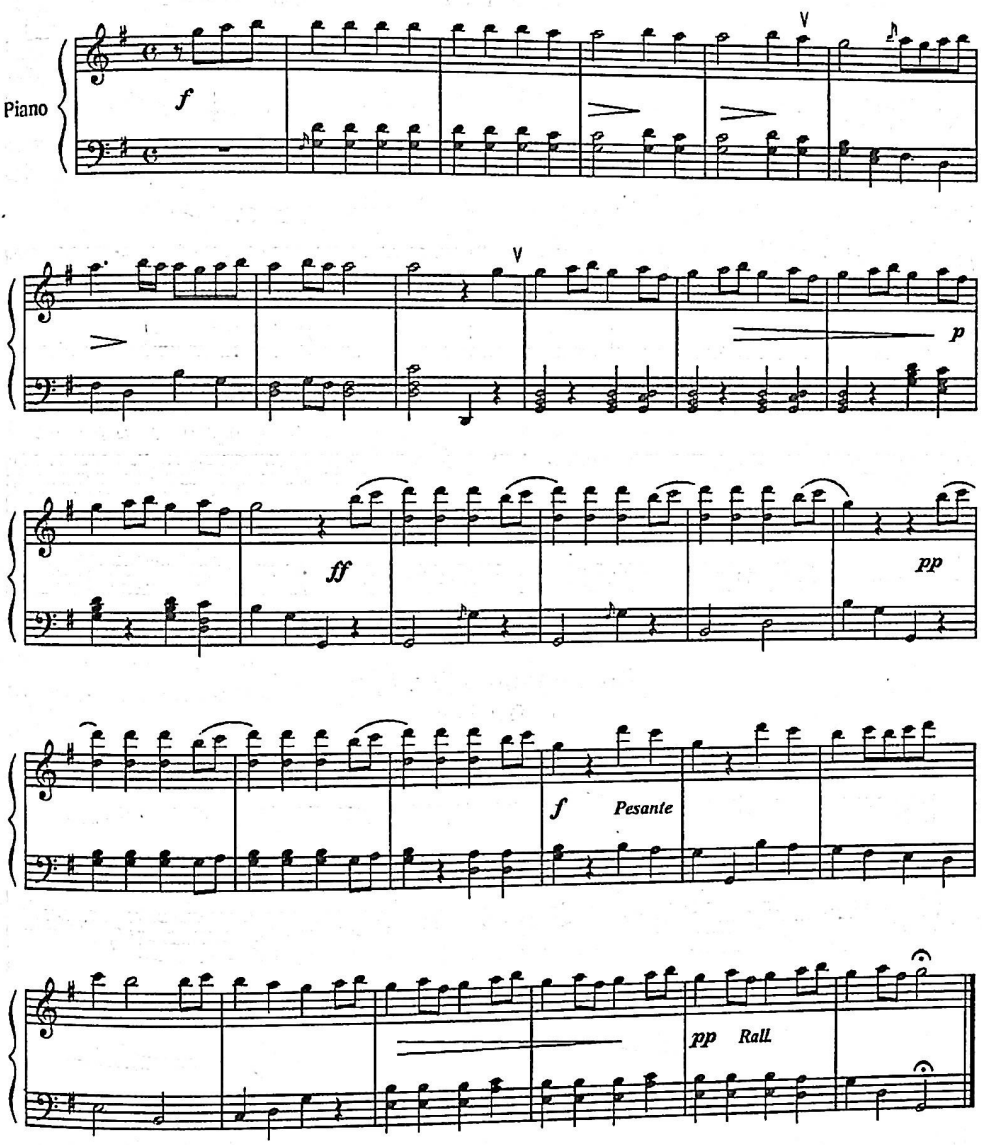
Մյուս ձայնագրությունները նույնպես ժանրային առումով մոտ են քաղաքային երգարվեստի նմուշներին՝ պարբերական կառուցվածք և պարզ չափակշռույթ

222 *Օյկոտիպ* եզրը գիտական շրջանառության մեջ է դրվել որոշակի տարածաշրջանում առանց էական փոփոխությունների կենցաղավարող տիպային հեքիաթները զատորոշելու համար (տե՛ս *Sydow C. von*, Geography and Folk-Tale Oicotypes, Copenhagen, 1948):

Օրինակ 6

Քյոռօղլի

(Ա. Խոճկո)



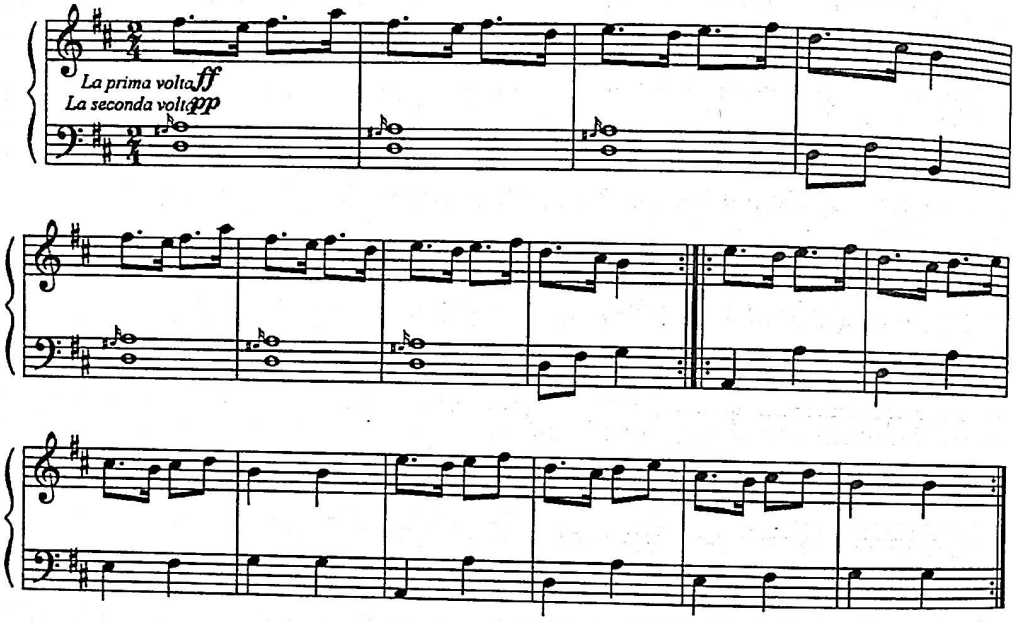
ունեցող երգերին: Անշուշտ, եվրոպական ներդաշնակության պարզունակ սկզբունքներով մշակված այս մեղեդիները, թերևս, զիջում են իրենց բնօրինակների գունագեղությանը, սակայն, ելնելով դրանք իրագործողի մեկնաբանությունից, մեղեդիները պահպանված են անխաթար տեսքով և այս առումով մեզ համար անգնահատելի երաժշտապատմական արժեք են ներկայացնում: Կարելի է զուգահեռներ անցկացնել Ն. Տիգրանյանի *Պարսկական մուղամներ*-ի մեղեդիների հետ,

Օրինակ 7

Ա

Պարսկական մեղեդի

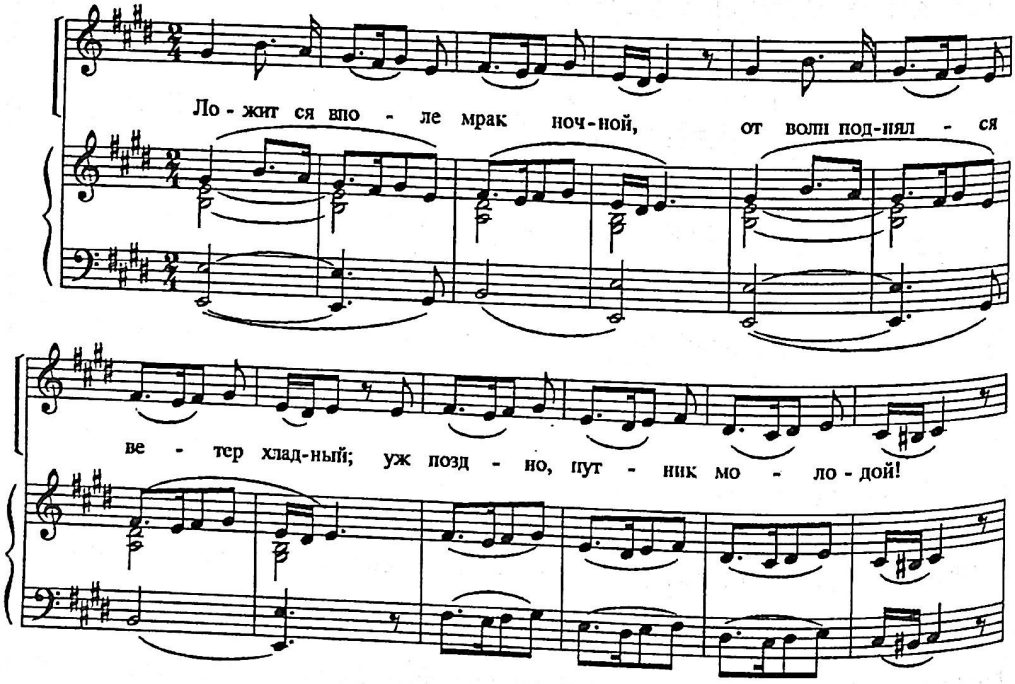
(Ա. Խոճկո)

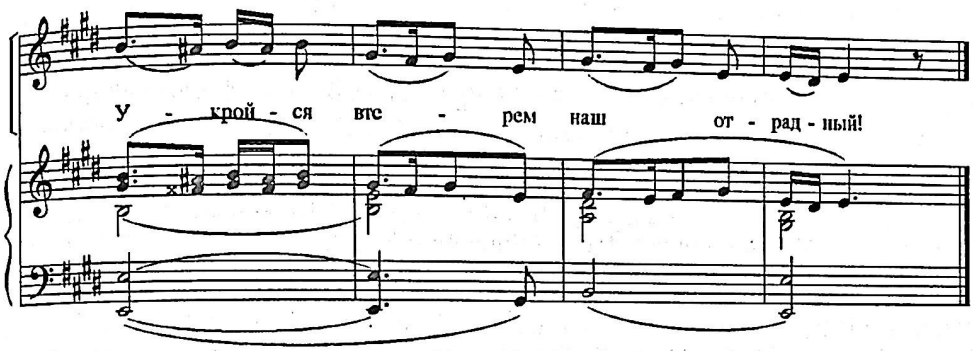


Բ

Պարսկական խմբերգ

(Մ. Գլինկա)





որ կոմպոզիտորի վկայությամբ պահպանված են նախնական տեսքով (նկատի չունենք վերջիններիս գեղարվեստական մեկնաբանման ինքնատիպությունը, այլ բնօրինակին հարազատ մնալու սկզբունքային դիքորոշումը):

Առանձնապես գրավիչ է *Պարսկական* կոչվող մեղեդին, որ Մ. Գլինկայի հանրահայտ *Պարսկական խմբերգի* բնօրինակն է:

Ընդհանուր առմամբ, *Քյոռօղլի* դաստանը պահպանված է սյուժետային փոխկապակցվածություն չունեցող պատումների ձևով, երաժշտաբանաստեղծական հատվածներով մեջընդմիջվող պատմողական՝ արձակ կամ չափածո մասերով: Ըստ թուրք մասնագետների՝ Քյոռօղլու դրվագների թիվը հասնում է 24-ի[223]: Ա. Խոճկոն նշում է, որ իր հրատարակած ձայնագրությունները ոչ թե մեկ ինֆորմանտ-աշուղից, այլ առնվազն 12 աշուղներից գրանցած համահավաք տեքստ են և ներառում են գոյություն ունեցող՝ երգվող և պատմվող համարյա բոլոր դրվագները. դրանք 13-ն են[224]: Այդ դրվագները կամ մեջլիսները որոշակի անվանումներ չունեն, և մենք, ելնելով դրանց բովանդակությունից, վերնագրել ենք հետևյալ կերպ.

1. Քյոռօղլու պատանեկությունն ու Ղռաք ծիու ծնունդը,
2. Քյոռօղլի և Դելի Հասան,
3. Այվազ խան,
4. Քյոռօղլի և Դեմիրչիօղլու,
5. Քյոռօղլի և Նիգյար խանում,
6. Հասան փաշան կամ Համզան ու Քյոռօղլին ջրաղացում,
7. Քյոռօղլին և Բեզիրգյանը (կամ հայ առևտրականը),
8. Քյոռօղլին և Ռեյհան Արաբը,
9. Արշավանք դեպի Տոկատ (քաղաք Կենտրոնական Անատոլիայում) կամ Այվազի ազատագրումը,
10. Նազար Ջալալի,

223 Տաջիկստանում հետազոտողները գրանցել են 32 և ավելի ճյուղեր. որոշ մարզերում Քյոռօղլու շարքը պահպանված է 64 ճյուղով (տե՛ս *Мирзаев З.*, Նշվ. աշխ., էջ 56):

224 Ա. Խոճկոյի ձեռագիրը պահվում է Փարիզի Bibliotheque Nationale-ում. արձակ մասերը պարսկերեն են, իսկ բանաստեղծական հատվածները՝ աղրբեջաներեն (տե՛ս *Boratav P.*, Նշվ. աշխ., էջ 21):

11. Մուստաֆա բեկ,
12. Քոլու բեկ և Դունյա խանում,
13. Քյոռօղլու մահը[225]:

Հիշատակված և մի շարք հայտնի այլ դրվագներից յուրաքանչյուրը կարող է առանձին կատարվել: Ասքի ամբողջական կատարման ավանդույթը, որը հնում օրեր և շաբաթներ է պահանջել, ներկա պայմաններում հանգեցրել է ավելի սեղմ տարբերակի ձևավորմանը[226]: Դրվագները, կարծես, ինտեգրված են մեկը մյուսի մեջ և, ընդհանուր առմամբ, նպաստում են գաղափարական ու բովանդակային ավելի կուռ շարադրանքին:

Ինչպես տեսնում ենք, վերնագրերը լիովին չեն համընկնում, սակայն բովանդակային առումով դրանք մոտ են միմյանց. տարբեր են արշավանքների նպատակակետերը, հերոսների անուններն ու տեղանունները: Ծագումնաբանորեն հարելով հարավադրբեջանական՝ իրանական ճյուղին, ադրբեջանցի աշուղների ստեղծագործության մեջ *Քյոռօղլու* պատումները ձեռք են բերել տեղական նկարագիր՝ արտահայտելով ժողովրդի ազգային նկրտումներն ու հերոսական տենչերը:

Ավանդական վիպերգության զարգացման գործընթացում աստիճանաբար աղվել են երկրորդական մոտիվներն ու մանրամասները, սակայն ասքի ընդհանուր կաղապարը, որի միջուկն են կազմում երաժշտաբանաստեղծական առավել բնութագրական ու կարևոր դրվագները, մնացել է հաստատուն: Հետևաբար, դրանք

---

225 Ադրբեջանական հրատարակություններում *Քյոռօղլու* դրվագների քանակը ավելանում է հրատարակման տարեթվերին զուգահեռ. այսպես, եթե 1940 թ. ռուսերեն լեզվով լույս տեսած առաջին հրատարակության մեջ դրվագների կամ ասքերի գլուխների թիվը 13 է, ապա 1959 թ.՝ 17 (տե՛ս Кер-оглы, Азербайджанский народный эпос, Составил Гулинский Али-Заде, перевод с аз. Азиза Шарифова, под. ред. и с предисловием Г. К. Шерифова, Баку, 1940): Ստորև բերում ենք 1940 թ. հրատարակության 13 գլուխների իրենց վերնագրերով՝

1. Кер-оглы.
2. Стамбульский поход Кер-оглы и похищение Нигяр-ханум
3. Кер-оглы и ашут Джунун.
4. Туркменский поход Кер-оглы.
5. Кер-оглы и Демирчи - оглы.
6. Арзрумский поход Кер-оглы.
7. Токатский поход Кер-оглы .
8. Кер-оглы и Болу-бек.
9. Багдадский поход Кер-оглы.
10. Баллиджинский поход Кер-оглы.
11. Румский поход Кер-оглы.
12. Дербентский поход Кер-оглы.
13. Старость Кер-оглы.

226 1950-ական թթ. Թուրքիայում կատարված ձայնագրությունների միջին տևողությունը 10-12 ժամ է (տե՛ս Eberhard W., Նշվ. աշխ., էջ 31): Ռամադանի 28 օրերի ժամանակ կատարվող ասքերը սովորաբար տևում են 45 րոպե, որից 10-15-ը երաժշտաբանաստեղծական հատվածներ են՝ հիմնված հաստատուն ռիթմամեղեդային որևէ դարձվածքի վրա: Ընդորում, երգային ընդմիջարկումները հաճախակի են դառնում պատմության ավարտին՝ ունկնդրին լարված պահելու նպատակով:

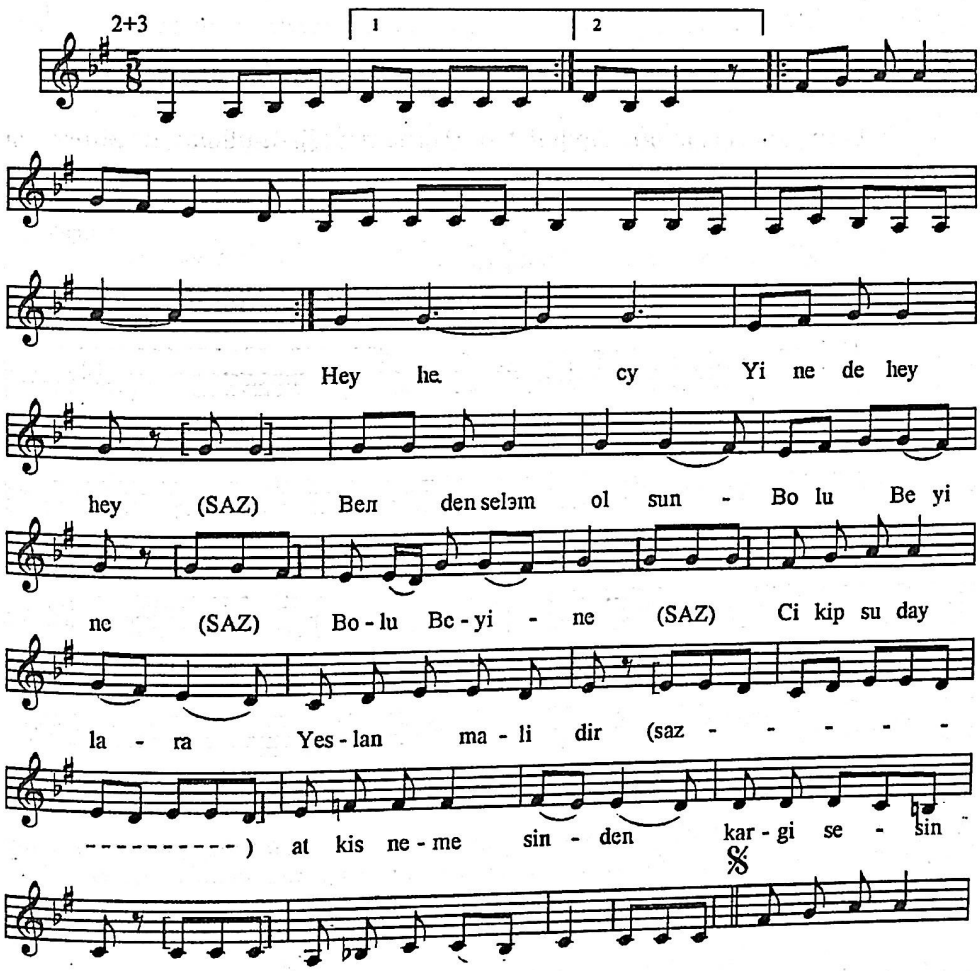
դաստանի կառույցի կայուն և տիպական մասերն են, ավելի քիչ ենթակա փոփոխության՝ իրենց պարունակած իմաստաբանական-արտահայտչական ու գաղափարական-գեղագիտական լիցքերի շնորհիվ:

Նախքան *Քյոռօղլի* դաստանի երաժշտական բաղադրիչի ընդհանուր քննարկմանն անցնելը, տեսնենք, թե ինչ հարաբերության մեջ են գտնվում Քյոռօղլու վերոհիշյալ երգերը մեր տրամադրության տակ գտնվող այլ նմուշների հետ: Յ. Էրդեների՝ թուրք աշուղների երաժշտական մրցույթի ուսումնասիրությանը նվիրված աշխատության մեջ բերված է միայն մեկ երաժշտական օրինակ:

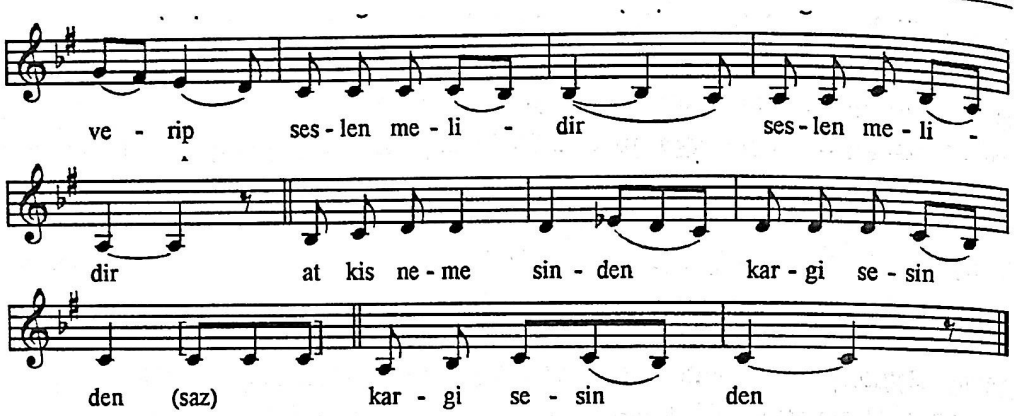
Հեղինակն այն ձայնագրել է Կարսում 1970-ական թթ. և իր իսկ վկայությամբ՝ Քյոռօղլու ամենահայտնի ու հաճախ հնչող ավանդական մեղեդիներից է, որը տեղացի աշուղներն անվանում են *Քյոռօղլու մական*[227]:

Օրինակ 8

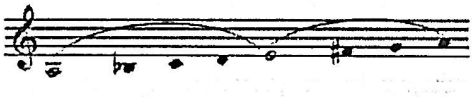
Քյոռօղլու մական



227 Տե՛ս Erdener Y., Նշվ. աշխ., էջ 81:



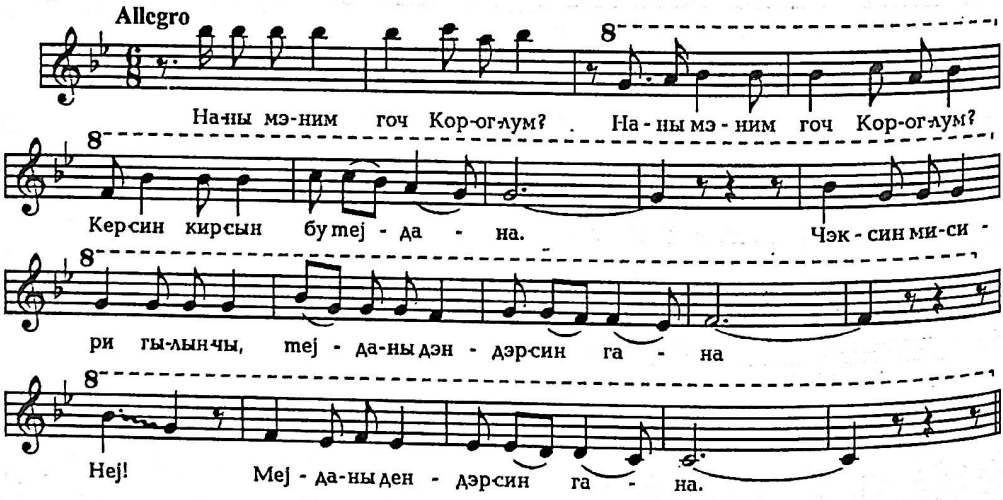
Թուրքական երաժշտության ձայնակարգերի համակարգում տվյալ հնչյունաշարը կոչվում է Հուսեյնի մակամ.



Է. Էլդարովայի գրքում բերված է Ս. Ռուստամովի ձայնագրած *Քյոռօղլու* մեղեդին՝ անվանի հայ աշուղ Ավագի կատարմամբ.

Օրինակ 9

Քյոռօղլի
(աշուղ Ավագ)



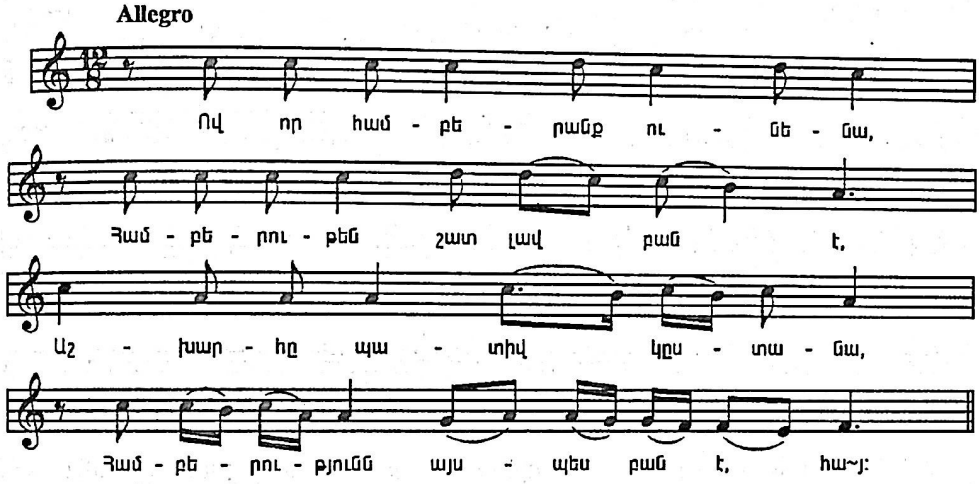
XIX դ. վերջին և XX դ. առաջին տասնամյակներում ձայնագրված նյութերն առանձնապես հարուստ են *Քյոռօղլու* երգերով: Ներկայացնում ենք Սպ. Մելիքյանի և Ք. Քուշնարյանի ձայնագրած *Քյոռօղլու* տարբերակները:

Օրինակ 10

Ա

Քյոռօղլի (Դուբեյք)

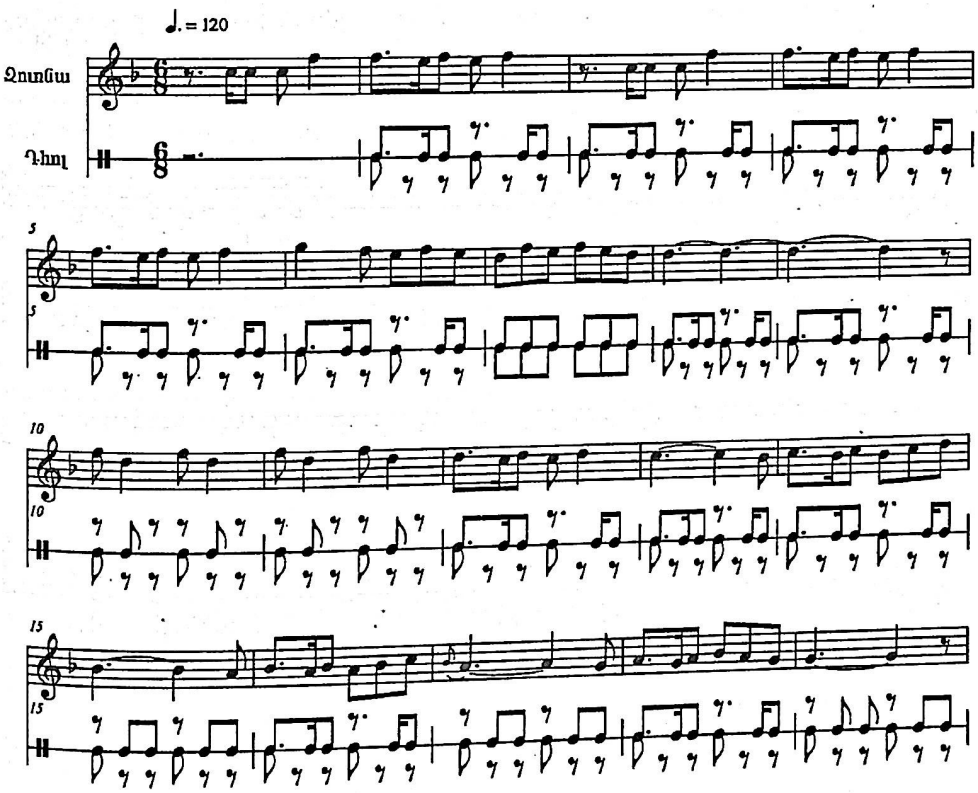
(Սպ. Մելիքյան)



Բ

Քյոռօղլի

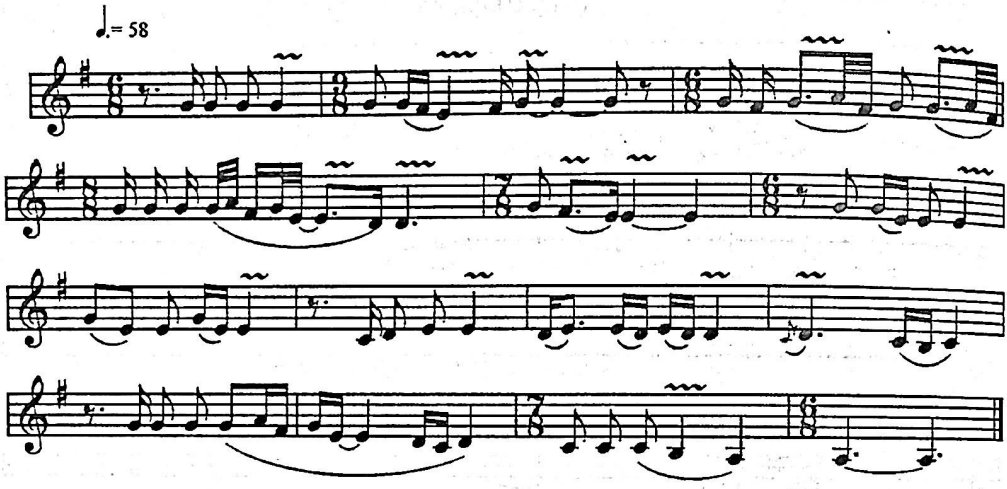
(Սպ. Մելիքյան)



Գ

Ջանգի Քյոռօղլի

(Ք. Քուշնարյան)

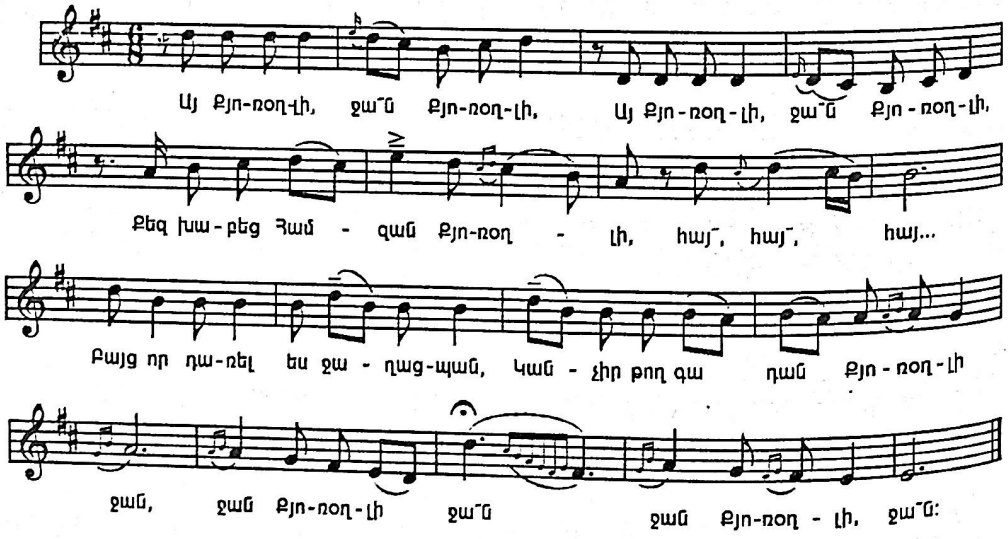


Ա. Քոչարյանի «Աշուղական սիրավեպեր» անտիպ աշխատության մեջ[228], որ ներառում է հայ-արևելյան սիրավեպերի երաժշտական առավել հայտնի դրվագներն իրենց համապատասխան արձակ պատմություններով, տեղ է գտել Քյոռօղլու երաժշտական բաղադրիչի կանոնական հետևյալ մեղեդին.

Օրինակ 11

Քյոռօղլին ջաղացպան

(Ա. Քոչարյան)



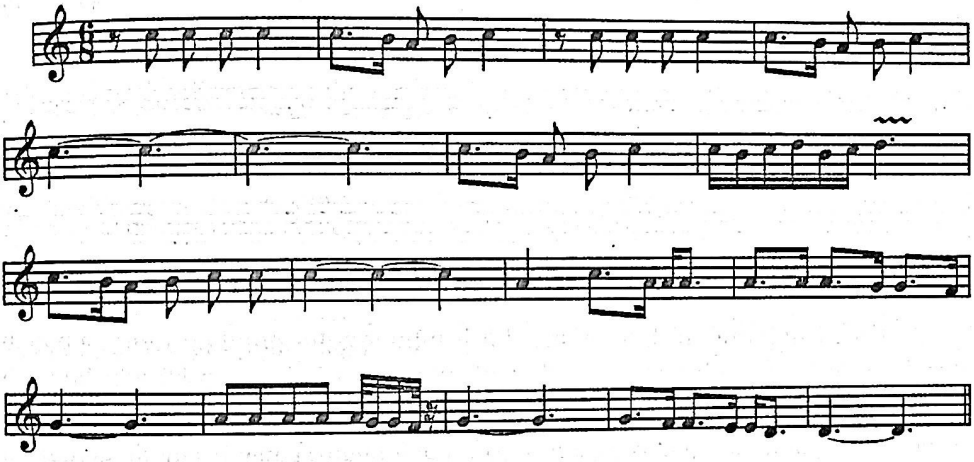
228 Ձեռագիր աշխատությունը, ինչպես վերը նշվեց, պահվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Կալիֆոռնիայի Սանտա Քարբարայի համալսարանի Արվեստների գրադարանում առիթ ենք ունեցել լսելու այս մեղեդու բազմաթիվ տարբերակների ձայնագրություններից մեկը՝ Music of Khorasan and Azeri, (1996, XCD6887):

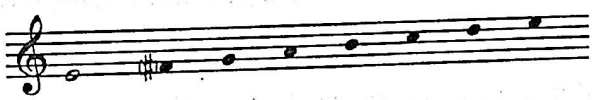
Օրինակ 12

Քյոռօղլու երգը

(Իրանական Ադրբեջան)



Օրինակներից երևում է, որ գործ ունենք չափակշռութային կայուն հիմք ունեցող մեղեդային մի մոդելի հետ, որն իր առաջին հաստատագրումից առ այսօր պահպանվել է տարբեր ազգային մշակույթների աշուղական սերունդների արվեստում: Մեղեդիների հիմքում ընկած են մոտ ազգակից համաձայնություններ՝ մաժորա-մինորային ելևէջներով բնութագրվող Շուրը, Հուսեյնին կամ մաժոր ու բնական (երբեմն դորիական) մինորների շեղումային և զարտուղային հարաբերությունը:

Մակամ Շուր 

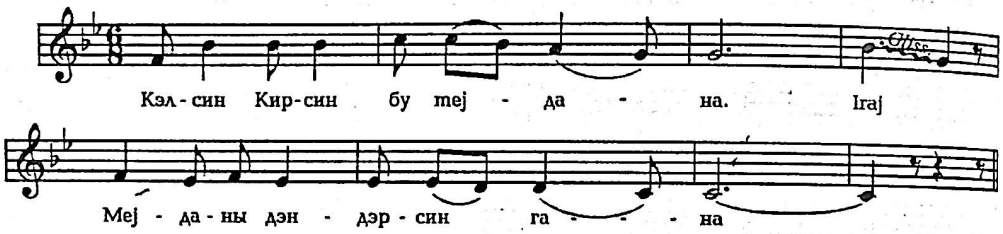
Ռիթմամեղեդային այս հաստատուն դարձվածքը, որ բոլոր օրինակներում խարսխված է սեպտիմայի վրա, առանձնահատուկ կոչական-հերոսական երանգավորում է տալիս ավանդական մեղեդուն: Հարկ է նշել, որ աշուղական երգերին առանձնապես բնորոշ չէ մեծ ամպլիտուդայով ինտերվալային կմախքը և, այս առումով, *Քյոռօղլու* քննարկվող մեղեդին թե՛ իր հաստատուն հուզական-ելևէջային, թե՛ ձայնակարգի, թե՛ չափակշռութային (առատ սինկոպային ռիթմը) հատկանիշներով արևելյան սիրավեպային երաժշտական գրականության բազմաթիվ նմուշներից է: Այս չափանմուշ եղանակի գծագրերը, գործիքային նախանվագների հերոսական բնույթը, ռեգիստրային բարձր դիրքն ու բանաստեղծական տեքստի հետ ունեցած փոխհարաբերությունները էապես նման են իրար:

Այսպես, թե՛ աշուղ Ավագի և թե՛ Ա. Քոչարյանի ձայնագրություններում բանաստեղծության ամեն մի տողին համապատասխանում է մեղեդիական որո-

շակի կառուցվածք: Երաժշտական նախադասություններն ու պարբերությունները իրենց համապատասխան բանաստեղծական երկտողերով և կրկնության սկզբունքներով հարց ու պատասխանի բնույթ են կրում: Չայնակարգի հենակետերի շրջազարդումով ուղեկցվող մեղեդու ներքընթաց շարժումը օկտավայի սահմաններում՝ փոքր սեպտիմայի ընդգծումով, դրամատիկ լարվածություն է հաղորդում երգին:

Օրինակ 13

Քյոռօղլի

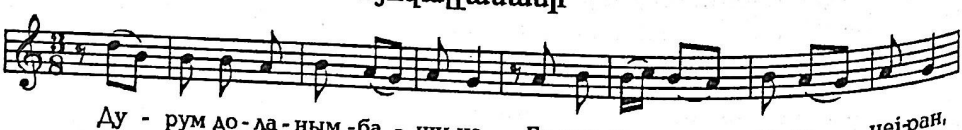


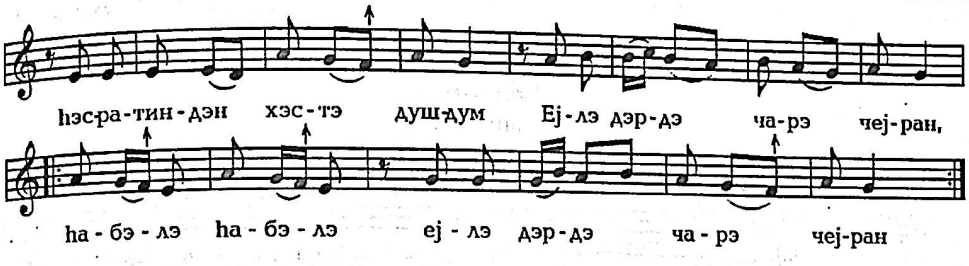
Սրան ավելանում է կվարտային և կվինտային տոների փոփոխական գերակշռումը՝ թռիչքաձև ու աստիճանական յուցադրումով, որոնք, ինչպես հայտնի է, հերոսական էպիկական բնույթի երգերի զինակիրներն են: Հատկանշական է, որ, մասնավորապես, վերոհիշյալ բնույթի մոտամներում Ռաստի, Շուրի, Հուսեյնիի կառուցվածքային կմախքը հիմնված է T S D տոների վրա, և հենց այս գլխավոր աստիճաններն են ներկայացնում աշուղների նախասիրած նվագարանի՝ սազի լարերը, որն իր հերթին պայմանավորում է աշուղական մեղեդիների հիմնական ձայնածավալը՝ կվարտա կամ կվինտա: Թուրք աշուղները մեղեդիական գիծը տանող լարը կոչում են *բարմաղ թելի*՝ բառացիորեն մատի լար կամ թել: Այս երկլեզու եզրը, (ինչպես և բազմաթիվ այլ եզրեր) նույնպես հուշում է հայ երաժիշտների մասնակցությունը աշուղական արվեստի բնութագրական երևույթների տեսական հիմքերի մշակման ոլորտում:

Քերված օրինակներում մեղեդիների եզրափակիչ ձևույթները հիմնված են *Շուրի* վրա՝ դարձյալ պայմանավորված սազի գործիքային նվագակցությամբ ու լարվածքով: Ըստ Ու. Հաջիբեկովի՝ Շուրը Արևելքի ամենահին ձայնակարգերից է, սկիզբ է առել պենտատոնիկայից, որի տարրերն առկա են աշուղական եղանակներում: Իբրև պենտատոն օրինակներ՝ Է. Էլդարովան, մասնավորապես, նշում է *Գեյչե Գյոզալլամասի, Քեշիշօղլի* ու *Փաշաքյոչղի* քնարական-երգային բնույթի մեղեդիները: Ասենք, որ սրանք իրենց բացարձակ զուգահեռներն ունեն հայկական և արևելյան աշուղական այլ երգարվեստներում:

Օրինակ 14

Գյոզալլամասի

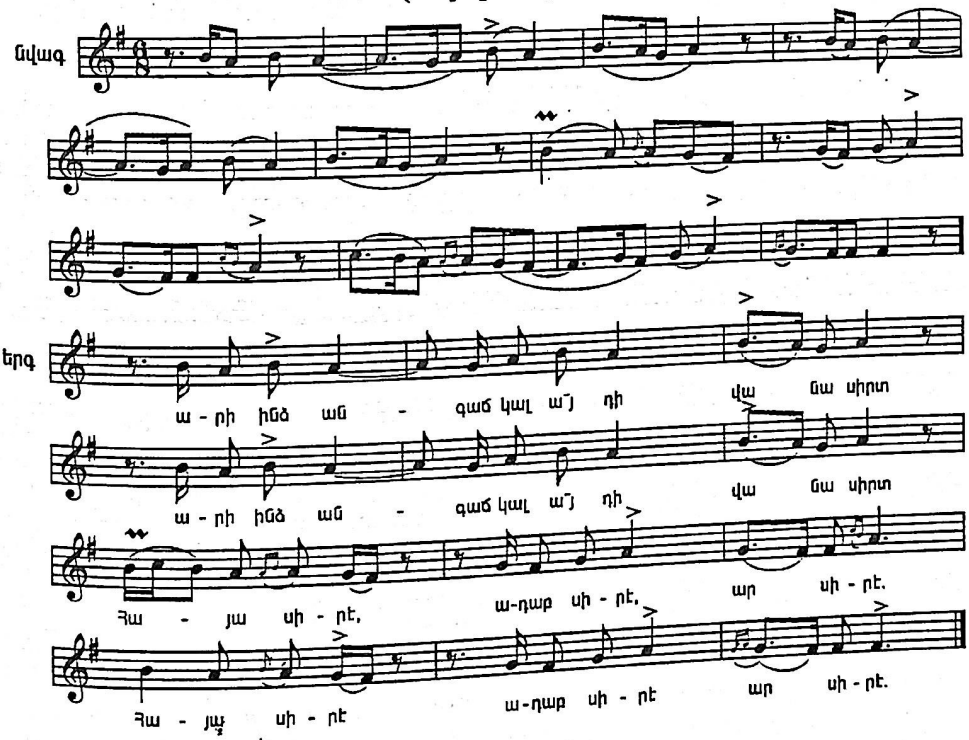




Ի դեպ, սա այն մեղեդիներից է, որը նախկինում կոչվել է *Չալ փափախ* և, ամենայն հավանականությամբ, ինչպես և *Քեշիշօղլին*, առնչվում է հայ աշուղների ստեղծագործությանը: Միևնույն դաշտում ենք պատկերացնում նաև այլ մեղեդիների փոխհարաբերությունը, որոնք թեև «ընդհանուր արևելյան» աշուղական արվեստի արգասիք են, սակայն իրենց հուզական-ելևէջային գունավորումով ու չափակշռությային դարձվածքներով սերտ աղերսների մեջ են հայ աշուղների ստեղծած դասական մեղեդիների հետ: Խոսքը վերաբերում է Սայաթ-Նովայի *Արի ինձ անգամ կալ, այ դիվանա սիրտ* մեղեդուն և նրան հարող՝ իրանական Աղրբեջանում գրանցված *Թարաքումա Գյոզալլամասի* ու Ս. Ռուստամովի ձայնագրած *Շերիլի* եղանակներին:

Օրինակ 15

Արի ինձ անգամ կալ, այ դիվանա սիրտ
(Սայաթ-Նովա)

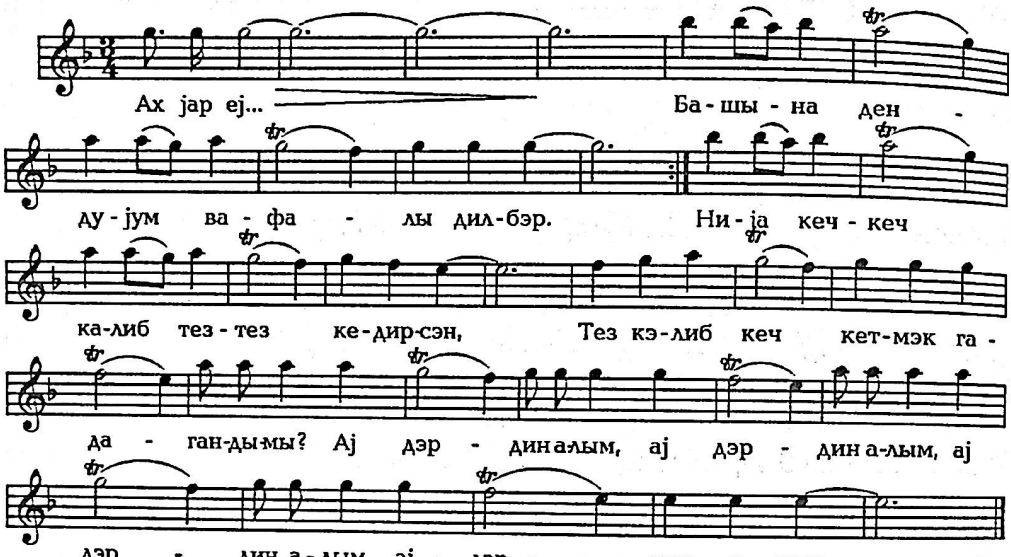


Օրինակ 16

Ա

Շէրիլի

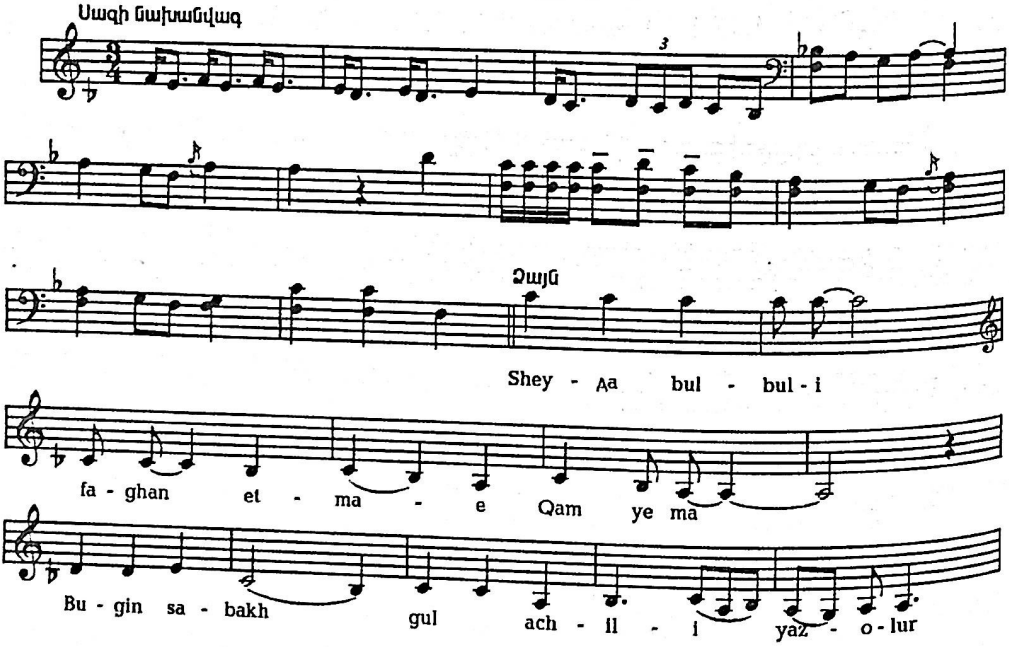
(Ս. Ռուստամով)



Բ

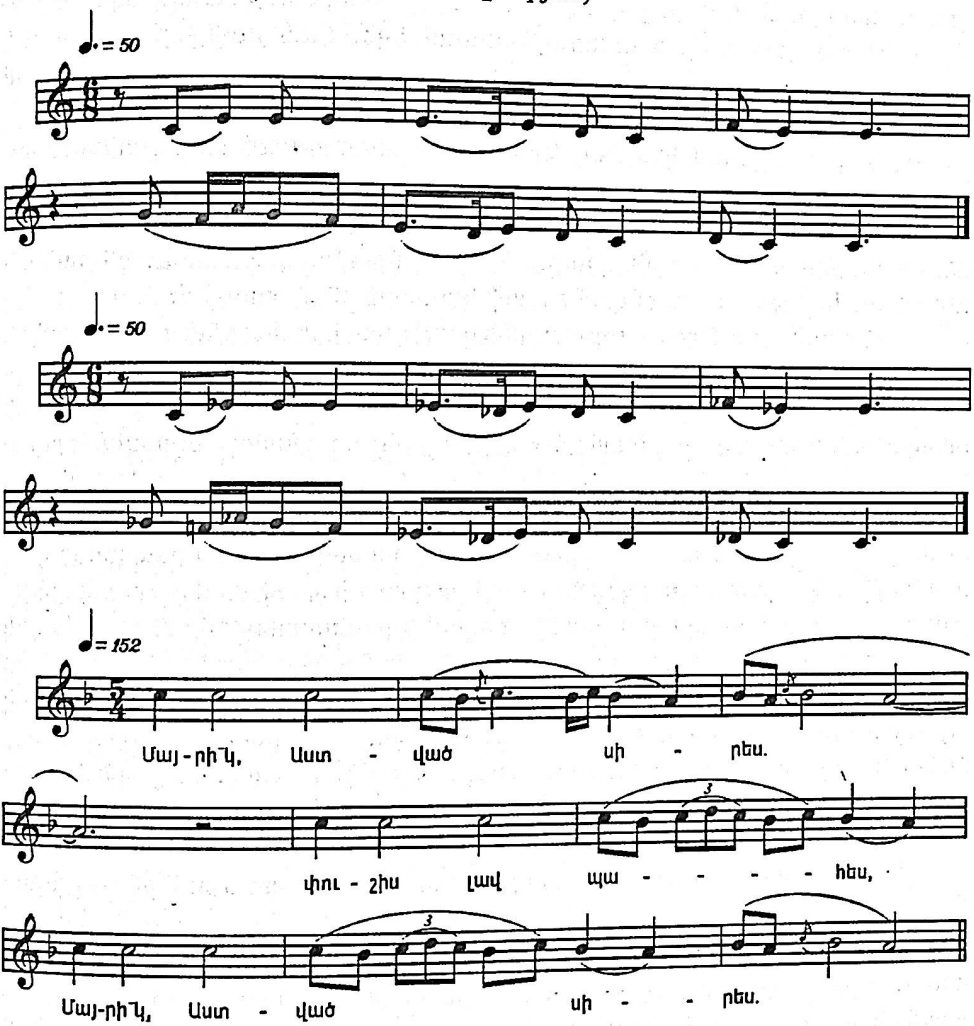
Թարաքամա գյոզալլամա

(Իրանական Ադրբեջան)



Գ

(Ք. Քուշնարյան)



Վերոհիշյալ և, ընդհանրապես, երգային թեքում ունեցող մեղեդիներին բնորոշ են հստակ ռիթմը, ճայնակարգի գլխավոր աստիճանների շրջազարդումը, ներընթաց շարժումը, վանկերի երկարաձգումը: Քառակուսի կառույցվածքի շրջանակում հարց ու պատասխանի բնույթի նախադասությունները համապատասխանում են բանաստեղծական տեքստի տողերին: Մեղեդիների հիմքում ընկած է *Գերայլի* տաղաչափական ձևը՝ հստակ քառակուսի կառույցով՝ A + B + C + B:

1-1/2-1 տետրախորդը, որ բնական մինորի և Շուրի հիմքն է կազմում և բխում է հենց սազի կառույցվածքային առանձնահատկություններից, կարևորվում է և այլ տեսանկյունով. լինելով գերիշխող աշուղական մեղեդիներում՝ այն, ընդհանուր առմամբ, պայմանավորում է աշուղական երգարվեստի դիատոնիկ բնույթը՝

համապատասխանաբար նվազեցնելով մծ. 2-ի և խրոմատիկ կիսատոների օգտագործման ոլորտները, որոնցով ավելի հարուստ է մուղամաթի արվեստը:

Այս 8 վանկանի քառատող բանաստեղծական չափը գերակշռում է *Քյոռօղլու* ադրբեջանական տարբերակների երգային բնույթի, գերազանցապես 6/8 չափակշռույթ ունեցող հատվածներում:

Բացառություն է կազմում *Քյոռօղլունու սուրուքմեսի* հնգաչափ մետրառիթմով եղանակը, որը, համաձայն ընդունված տեսակետի, հազվադեպ երևույթ է աշուղական երգարվեստում[229]: Սակայն, ինչպես տեսանք, Յ. Էրդեների՝ *Քյոռօղլու* թուրքական ձայնագրությունների հիմքում ընկած է հենց 5/8 չափը, և այն հիմնականում պահպանվում է ասքի կատարման ընթացքում:

Ասացինք, որ *Քյոռօղլի* դաստանի կառույցը դիսկրետ բնույթ ունի և գրեթե երբեք չի պատմվում ծայրից ծայր: Ասքի առանձին պատումները թուրք, հայ և ադրբեջանցի աշուղները կատարում են սազի նվագակցությամբ: Կատարման տևողությունը, երգային համարների ընտրությունն ու քանակը պայմանավորված են լսարանի առանձնահատկություններով՝ տարիքային, մասնագիտական, էթնիկ: Սովորաբար, որևէ պատումի կատարման ժամանակ աշուղներն օգտագործում են մեկ կամ երկու երգ, որոնց տարբերակային հանկարծաբանական փոխակերպումների ամբողջությունն էլ կազմում է տվյալ դրվագի երաժշտական բաղադրիչը: Ամեն անգամ պատմողական մասից երգային-բանաստեղծական հատվածին անցնելուց առաջ աշուղներն օգտագործում են ավանդական դարձվածքներ՝ «հիմա տեսնեք, թե ինչ ասեց», «սազը վերցրեց ու ասեց», «տվեք սազս, որ ես ասեմ» և այլն: Այս կլիշե-դարձվածքների՝ իբրև կապող օղակների պարտադիր կիրառումը, մի կողմից վկայում է դաստանի դրամատուրգիայում երկու բաղադրիչների վաղեմի առկայությունը, մյուս կողմից՝ աշուղի գիտակցության մեջ դաստանի ժանրային հատկանիշների ընդգծման անհրաժեշտությունը:

Ընդհանուր առմամբ, *Քյոռօղլի* դաստանի տարբեր ճյուղերն ու դրանց երաժշտաբանաստեղծական համապատասխան դրվագները ադրբեջանական, թուրքական և հայկական ժողովրդամասնագիտացված արվեստներում կարելի է ընդունել իբրև արևելյան աշուղական արվեստի ընդերքում բյուրեղացած ինվարիանտի ազգային տարբերակներ և քննել դրանց երաժշտական բաղադրատարրին բնորոշ ոճական-կառուցվածքային առանձնահատկությունների տեսանկյունից: Նշված բոլոր մշակույթներում առկա են տեքստի երգային ու աներգային մեկնաբանությունները, տիպականացված և հաստատուն մեղեդիները, տաղաչափական որոշակի ձևերի կիրառությունը, ընդհանուր և հանրահայտ մեղեդիների լայն կենցաղավարումը: Անշուշտ, համեմատաբար ամբողջական ադրբեջանական տարբերակների առատությունը հնարավորություն է տալիս առավել հստակ պատկերացում կազմել երգվող ու պատմվող ասքի կառույցի մասին, որի դասական տիպը էապես խաթարված է հայկական երաժշտապատմողական արվեստի ներկա պայմաններում[230]: Ուստի, հնարավորին չափ լայն ընդգրկելով թուրք-ադրբեջա-

229 *Эльдарова Э.*, Նշվ. աշխ., էջ 98:

230 Տե՛ս *Мамедов Т.* Песни Кёроглу, Баку, 1984: Աշխատության մեջ ընդգրկված են Քյոռ-

նական նյութը և այն հարաբերակցելով հայկականի հետ, փորձենք վեր հանել դաստանի երաժշտաբանաստեղծական մեխանիզմի կանոնական տարրերը:

Քյոռօղլու դաստանին կից հայտնի երգերի անվանումների թվարկումն իսկ՝ Քյոռօղլի, Քյոռօղլին ջրաղացպան, Քյոռօղլի *ջանգի* (ռազմասեր), Քյոռօղլի *Գյոզալլամա, Աջամ* (պարսիկ, իրանցի) Քյոռօղլի, *Պիյադե* (հետիոտն) Քյոռօղլի և այլն, բավարար հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ երաժշտապատմողական տվյալ ավանդույթի հիմքում ընկած է երաժշտական բաղադրիչի գերակշիռ գործառույթով ու մեղեդային վառ նկարագրով համակարգ: Թերևս, էպիկական երգաստեղծության առավել վաղ շրջաններում երաժշտապատմողական ժանրերին ավելի բնորոշ է եղել ասերգային ոճը, սահմանափակ հնչյունաշար ունեցող կլիշե-դարձվածքների վրա հիմնված երաժշտամտածողական կերպը, որն առկա է տարբեր ժողովուրդների էպոսում: Սիրավեպ-դաստանների երաժշտակատարողական ավանդույթի ձևավորմանը զուգահեռ, ժանրի առանձնահատկությունների բեկադրանքով, այն ձեռք է բերել մեղեդային ավելի կայտուն կուսանիշներ:

Դիտենք Տ. Մամեդովի ձայնագրած «Կռունկի փետուրները»[231] դրվագը (Քյոռօղլու ճյուղերից)՝ աշուղ Իմրանի կատարմամբ[232]: Հերոսը, դրսևորելով իր քաջությունն ու խորամանկությունները, գերությունից փրկում է սիրելի ընկերներին՝ Այվազին, Դեմիրչիօղլուն և Բելի Ահմեդին, որոնք գնացել էին փետուրներ բերելու և խաբեությամբ ձերբակալվել նենգ փաշայի կողմից: Այս պարզ սյուժեի ծավալման ընթացքում աշուղը մեղեդային-ելևէջային և չափակշռութային գծագրերով միմյանց մոտ չորս երգային համար է ներմուծում: Ընդ որում, համարներից ամեն մեկը կրկնվում է առնվազն 3 անգամ և բաղկացած է 3 քառատողից:

Օրինակ 17-ում ներկայացված է հատվածներից մեկը:

Տվյալ պատումի երաժշտական բաղադրիչը կուռ լեզվաոճական համակարգ է՝ գործիքի ու ձայնի համաձայնեցված գործառույթներով: Գործիքային նախա, միջնա և վերջնանվագները շրջանակում ու ավարտուն ձև են տալիս երգային-բանաստեղծական դրվագներին: Կվարտա-կվինտային կառույցվածքի համահնչյունների մշտական առկայությունը, որը, ինչպես ասացինք, սազի լարվածքի էությունից է բխում, յուրօրինակ ձայնառության, դամ-բուրդոնի դեր է կատարում, որի հաստատուն հիմքին հակադրվում է դրամատիկ-ասերգային բնույթի, լարված կրկնողություններով հագեցած վոկալ շարադրանքը: Բոլոր օրինակներն ընթանում են 6/8, 3/4 կամ 6/8-5/8, 2/4-3/4 փոփոխական չափերով և սկսվում են հա՛յ-հա՛յ, հե՛յ-հե՛յ, ախ յար, հե՛յ բացականչություններով՝ առկա

օղլու դաստանի 3 պատումներ՝ «Журавлиное перо», «Похищение Гирата Гамзой», «Встреча Кероглы с Базирганом»:

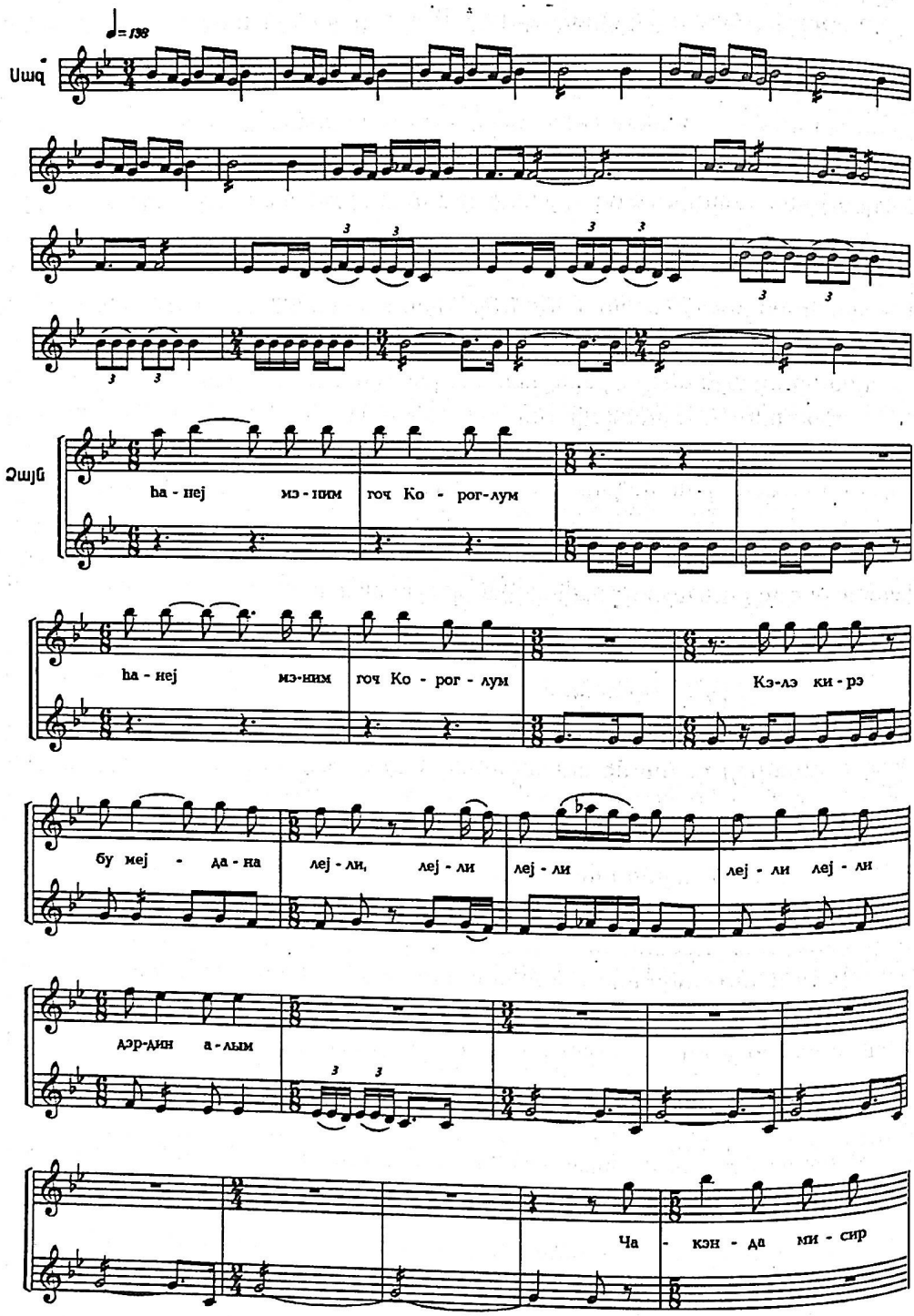
231 Նույն տեղում, էջ 19: Տվյալ պատմությունը համապատասխանում է Ա. Խոնկոյի *Քյոռօղլին և Բեզիրգյանը* դրվագին: Քյոռօղլու աղրքեջանական տարբերակները Տ. Մամեդովը ձայնագրել է 1978-1981 թթ. գիտարշավների ժամանակ:

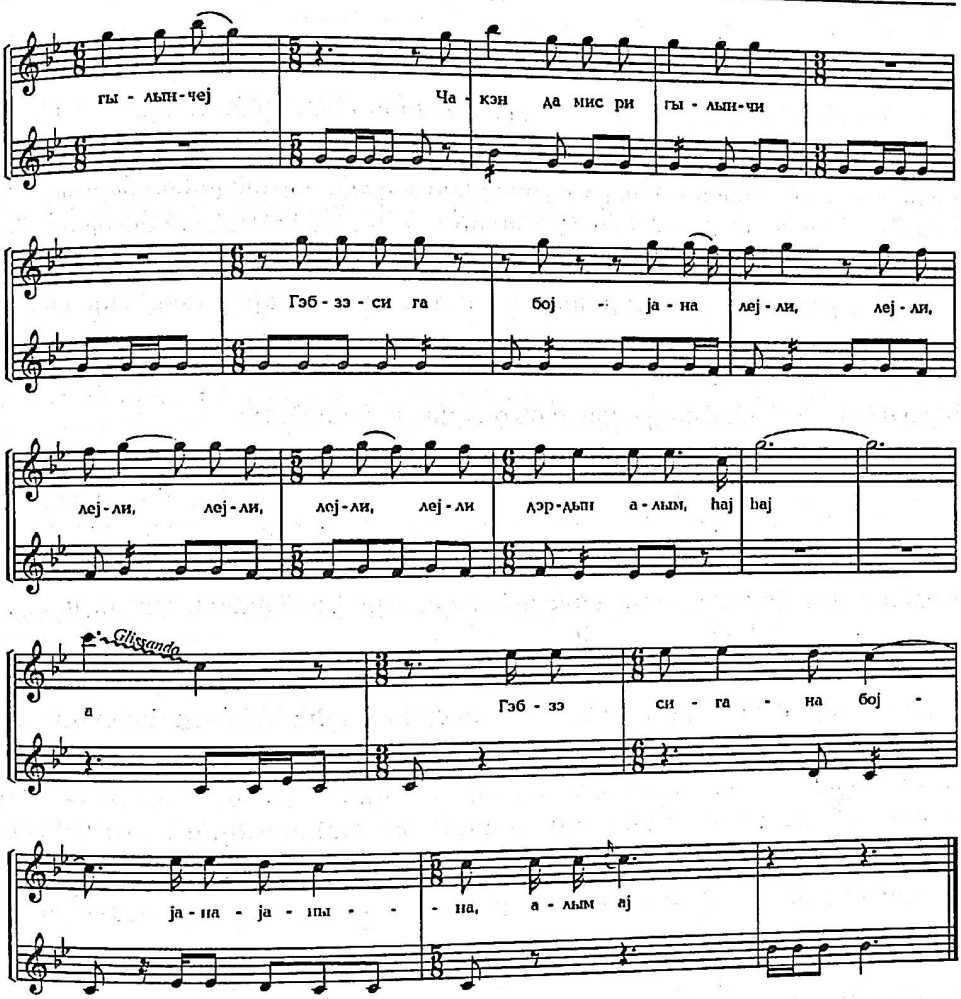
232 Ըստ Տ.Մամեդովի, աշուղ Իմրան Հասանովը ծնվել է 1928թ. Հայկական ՍՍՀ Աղբուլաղ (այժմ՝ Աղբերք) գյուղում: Նրան աշակերտած բազմաթիվ հայտնի աշուղների կալաղ (այժմ՝ Աղբերք) գյուղում: Նրան աշակերտած բազմաթիվ հայտնի աշուղների կալաղ տարումների ձայնագրությունները նույնպես ընդգրկված են Տ.Մամեդովի վերը նշված աշխատության մեջ:

Օրինակ 17

Քյոռօղլի (Կռունկի փետուրները)

(Տ. Մամեդով)





Քյոռօղլու դաստանի բոլոր ազգային մեկնակերպերի երաժշտական հատվածներում: Դիխորդային, տրիխորդային ելևէջային կրկնություններ, սուբդոմինանտային ու դոմինանտային վերջավորող ձևույթներն ու կշռութային դադարները (ցեզուրաները), սինկոպային պատկերների հագեցվածությունը հավասարապես բնորոշ են բոլոր օրինակներին: Ընդհանրություններն ակնհայտ են թե՛ տեքստի (երաժշտաբանաստեղծական համակարգ), թե՛ ձայնակարգի ու ռիթմամեղեդիական մակարդակներում և ուղղված են Քյոռօղլու հակասական՝ հերոսական, առնականմասպափազդու, միևնույն ժամանակ՝ քնարական կերպարի ստեղծմանը: Այն է՝ սարսափազդու, միևնույն ժամանակ՝ քնարական կերպարի ստեղծմանը: Այն է՝ կատարման ընթացքում կիրառվող երաժշտաբանաստեղծական բոլոր տարրերն ու ձևերն ունեն դրամատուրգիական և իմաստաբանական գործառույթ: Այս երկու յուցանիշների տրամաբանական հարաբերությունը հանգեցնում է էպիկական մեղեդու հաստատուն կառույցի ստեղծմանը:

Այժմ, քննության առնելով Քյոռօղլու դաստանի այլ պատումները՝ *Քյոռօղլու հանդիպումը տղայի հետ* կամ *Քյոռօղլի և Քյուրդօղլի* (նաև՝ Քյոռօղլու՝

Դերբենդի արշավանքը), տեսնենք, թե որոնք են ասքի երաժշտական խորքային կառույցի կերտմանը նպաստող, իմաստային բեռնվածություն կրող տարրերը:

Աշուղական եղանակների կառուցվածքը սերտորեն կապված է դրանց բանաստեղծական հիմքի՝ տեքստի տաղաչափական առանձնահատկությունների հետ: Բանաստեղծական ձևերի և աշուղական մեղեդիների անվանումները հաճախ համապատասխան են, օրինակ՝ *Ղոշմա* ձև, մեղեդի, չափ: Աշուղական երգարվեստի զարգացման ընթացքում տաղաչափական որոշ ձևեր և կառուցվածքներ դարձել են ավանդական մեղեդիների ստեղծման անհրաժեշտ պայմանը՝ նպաստելով տեքստ-մեղեդի հարաբերության միասնականությանը[233]: Էպիկական մեղեդիների հետ կապված որոշակի բանաստեղծական ձևերի վանկաչափական հատկանիշները վճռորոշ են մեղեդային տեքստի ձևավորման գործում:

Թուրքալեզու ժողովուրդների երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հիմքում ընկած է վանկային (սիլլաբիկ) սկզբունքը: Ժողովրդախոսակցական լեզվում այն անվանում են *բարմակ (բարմաղ)-հեսաբի*՝ մատներով հաշիվ: Այն տարբերվում է *արուզից* և չափական այլ համակարգերից, որոնք հիմնված են սուղ և երկար, շեշտված ու անշեշտ վանկերի հարաբերության վրա: Անշուշտ, այստեղ կարևոր է և լեզվի ֆոնետիկ առանձնահատկությունը. ձայնավորները գրեթե նույն տևողությամբ են արտաբերվում՝ բաղաձայն + ձայնավոր + բաղաձայն և ձայնավոր + բաղաձայն վանկային միավորները ժամանակային միևնույն տևողություն ունեն: Վանկը դառնում է թուրքալեզու բանաստեղծության հիմնական սինտագմատիկ միավորն ու ռիթմաչափակշռութային գործոնը[234]: Ինչպես և այլ արևելյան երաժշտաբանաստեղծական համակարգերում, այստեղ ևս ամենատարածվածը 7-8 և 9-10-11 վանկանի չափերն են, և տողի վանկերի քանակն ու դրանց խմբավորման սկզբունքները որոշիչ են բանաստեղծության ռիթմի համար:

Բանաստեղծության ստրոֆիկ կառուցվածքի արտահայտիչ հնչողության կարևոր գործոն է և հանգը, որ հանդես գալով հաստատուն մետրական պայմաններում՝ գլխավորապես տողերի և երկտողերի վերջում, առավել ցայտուն է դարձնում թե՛ բանաստեղծության ռիթմական կառուցվածքը, թե՛ համաձայնությունը[235]: Այսպիսով, հանգն ամրապնդում է բանաստեղծության ռիթմը, նշում տողերի սահմանը և դադարները:

---

233 Աշուղական երգարվեստին վերաբերող տաղաչափական խնդիրները քննարկված են Գ.Լևոնյանի, Է.Էլդարովայի, Ա.Քոչարյանի, Ն.Թահմիզյանի, Կ.Խուդաբաշյանի, Շ.Գուլինի և այլոց աշխատություններում: Հայաստանում կենսունակվող սիրավեպերի երաժշտական բաղադրիչի տաղաչափական առանձնահատկությունների քննությամբ զբաղվում է երաժշտագետ Դ.Դանիելյանը՝ հիմնվելով հայկական դաշտային նյութի իր կատարած արժեքավոր վերծանությունների վրա (տե՛ս *Դանիելյան Դ.*, Եղեգնաձորի շրջանում կատարված աշուղական սիրավեպերի երաժշտական հատվածների տաղաչափական որոշ առանձնահատկությունների մասին.– Արվեստագիտություն, հոդվածների ժողովածու, I, Երևան, 1998, էջ 41-64):

234 *Хамраев М.*, Основы тюркского стихосложения, М., 1963, с. 125.

235 *Жирмунский В.*, Теория стиха, Л., 1975, с. 246.

Այս հպանցիկ անդրադարձը, թուրքական տաղաչափության ընդհանուր օրինաչափություններին, որոնք բնորոշ են նաև հայկական ոտանավորին, բնավ չի ենթադրում բանաստեղծության ձևին յուրահատուկ չափակշռութային առանձնահատկությունների հետագա մանրամասն դիտարկում: Առավել ևս, որ աշուղական արվեստում տաղաչափական վերլուծությունը էապես չի հստակեցնում մեղեդիների ազգային նկարագիրը: Չափազանց բարդ այս խնդիրը ավելի շոշափելի է դառնում կատարողական ոճի ու ելևէջային նրբությունների տիրույթներում: Միևնույն մեղեդին, ըստ կատարողական կերպի կամ հնչարտաբերման եղանակի, կարող է տարբեր ձևով մատուցվել ու ընկալվել:

Աշուղական երաժշտաբանաստեղծական արվեստում հանդիպում են տաղաչափական բազմաթիվ և բազմաձև կազմավորումներ՝ իրենց հատուկ գծագրերով: Մեր ուշադրությունը կենտրոնացրել ենք *Քյոռօղլու* դաստանի երաժշտական դրվագներում հանդիպող այն ձևերի վրա, որոնք, կապվելով բնութագրական մեղեդիների սեմանտիկ կողին, նպաստում են դրանց արտահայտչական հնարավորությունների լիարժեք դրսևորմանը՝ անհրաժեշտության դեպքում ենթարկվելով փոփոխությունների: Այդպիսիք են, օրինակ, *Միսրին, Հերբե-զոռբան* (արաբ.՝ պատերազմ, մարտիկ, ֆենք), *Գերայլին, Ղոշման*:

Դիտարկենք *Միսրի* կոչվող էպիկական մեղեդին, որը կատարվում է, այսպես կոչված, «Հերբե-զոռբա» (ահասարսուռ) ժանրում: Ըստ Տ. Մամեդովի, այս ձև-ժանրը թատերական խաղի տարրեր է պարունակում[236], թեև տվյալ դեպքում միայն վերապահությամբ կարելի է դրանք զանազանել *Քյոռօղլու* երաժշտական բաղադրիչի միջուկը կազմող հանկարծաբանական այս մեղեդու տարբերակային շարադրանքներում: Ելնելով տեքստի բովանդակությունից՝ աշուղները մերթ Քյոռօղլու, մերթ նրա որդի Հասանի անունից են արտահայտվում. հերոսների դրամատիկ հանդիպման ու մենամարտի ժամանակ Քյոռօղլին, ի վերջո, հաղթելով Հասանին, ուզում է սպանել նրան: Սակայն Հասանի ձեռքին նկատելով իր թալիսմանը՝ ճանաչում է սեփական որդուն, որին տեսել էր միայն նոր ծնված ժամանակ: Մի հանրահայտ մոտիվ, որ հանդիպում է Արևելքի էպիկական ժառանգության տարբեր կոթողներում, մասնավորապես՝ *Շահնամեում, Անթարայում*[237], *Սասունցի Դավթում*, և որը վկայում է էպոսի ու հերոսական դաստանի սերտ աղերսները: Այն երաժշտաբանաստեղծական իր ուրույն լուծումն է ստանում *Հերբե-զոռբա* ժանրում՝*Ղոշմայի* ձևով:

Ստորև բերվող օրինակը Տ. Մամեդովի ձայնագրած *Միսրի Քյոռօղլու* տարբերակներից է՝ աշուղ Գ. Սարաջլիի և Ուլաչլիի կատարմամբ[238], ասքի տվյալ դրվագի հաստատուն միջուկն է:

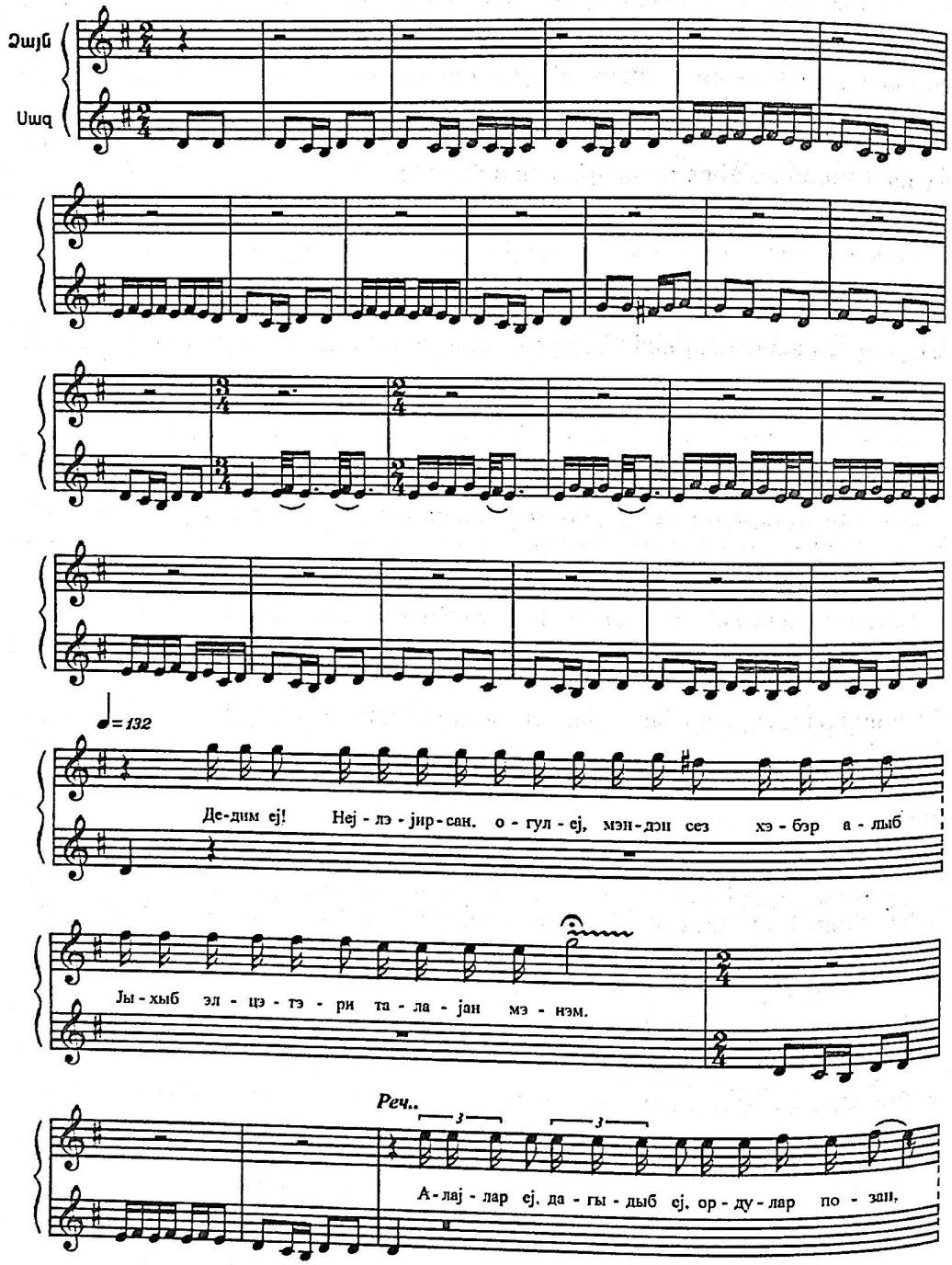
236 *Мамедов Т.*, Նշվ. աշխ., էջ 31: Է. Էլդարովան նշում է, որ հերբե-զոռբան որոշակի բանաստեղծական ձև չէ և ավելի հաճախ մարմնավորվում է *Ղոշմա, Թեջնիսև Մուխամմաս* ձևերում: Այն օգտագործվում է աշուղական մրցույթի ժամանակ և, թերևս, այստեղ ավելի ցայտուն ձևով են դրսևորվում թատերական տարրերը՝ մրցակցին վախեցնելու, ծաղրելու և սեփական առավելությունն ընդգծելու համար (տե՛ս *Эльдарова Э.*, Նշվ. աշխ., էջ 30):

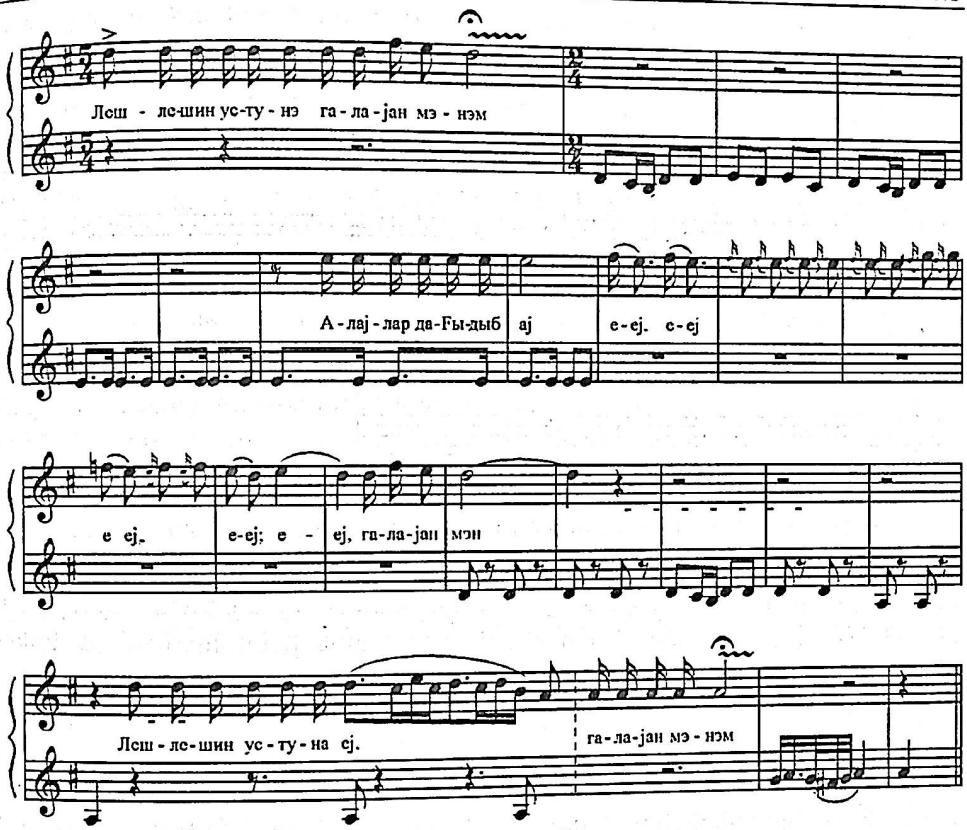
237 Жизнь и подвиги Антары, М., 1968.

238 Ասերգային ոճի այս մեղեդին անճշան փոփոխություններով հանդիպում է տարբեր աշուղների ստեղծագործություններում:

Օրինակ 18

Քյոռօղլի (Միսրի)





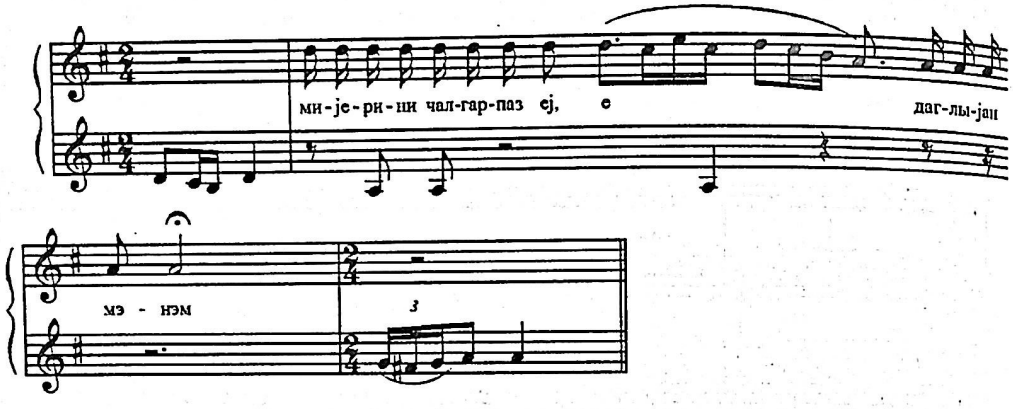
Այսպես, Քյոռօղլու կերպարը մարմնավորելու համար աշուղը դիմում է ավանդական ժանր-ձևին՝ միսրիին՝ կիրառելով ժողովրդաբանաստեղծական Ղոշմա չափը: Սազի նվագակցության հաստատուն ու չափավորված ռիթմաելևէջային ձևույթները և ձայնի ասերգային-հանկարծաբանական ոճը միմյանց հակադրվելով տարբեր ռեգիստրային և մեղեդիական մակարդակներում դրամատիկ լարվածության մթնոլորտ են ստեղծում. սազի քայլերգային-մարտական ռիթմաչափը (2/4), կարծես, ռազմի թմբուկներն է նմանակում: Միսրի մեղեդու հետաքրքիր առանձնահատկություններից են տրիխորդային դարձվածքի պարբերական կրկնությունն ու շրջազարդումը և եզրափակիչ հատվածում՝ ավանդական մոդուլյացիան դեպի Շուր:

Ռիթմաելևէջային ոլորտը կազմակերպող ձև-ժանր-մեղեդի գործոններին ոճական-արտահայտչական իր հատկանիշներով հակադրվում է բարձր սեպտիմային տոնի վրա դիճամիկ զարկերակով սկսվող ասերգը, որի թվացյալ հանկարծաբանությունը հիմնված է *Ղոշմայի* վրա: Հերթական կանոնավորված այս տարրը, բանաստեղծական տեքստի արտահայտչական լիցքի հետ կապված, որոշակի շեղումների է ենթարկվում: Ղոշման, ինչպես ասվել է, 11 վանկանի չափ է, տրոհման կամ ոտքերի խմբավորման սկզբունքները տարբեր են՝ 4+4+3, 3+3+3+2, 6+5[239]:

239 Գ. Լևոնյանը նշում է, որ *Ղոշման* աշուղական տաղաչափության հեշտ ձևերից մեկն է,

Օրինակ 19

Միսրի



Աշուղական արվեստի ամենատարածված չափերից *Ղոշման* միակն է, որը չունի (կամ չի պահպանվել) համանուն մեղեդի, թեև բազմաթիվ ավանդական երգ-եղանակներ կապված են հենց *Ղոշմայի* հետ: Բնութագրական կշռույթներն են՝ 6/8, 3/4, 2/4, 3/8: Քանի որ մեղեդիների ռիթմական կառուցվածքը պայմանավորված է ոչ միայն բանաստեղծության չափով, այլև նրա բովանդակությամբ, ապա, բնականաբար, միևնույն չափում գոյանում են ռիթմամեղեդիական և իմաստային-արտահայտչական տարաբնույթ ձևույթներ: Սակայն *Ղոշմայի* պարագայում մեզ հետաքրքրում է հատկապես նրա կապվածությունը աշուղական հանրահայտ մի շարք մեղեդիների՝ *Ղարաչի, Շերիլի, Նախչըվանի, Իրևան չուխուրի, Ղարաբաղի ղայթարմա, Քեշիշօղլի, Աջամ, Քյոռօղլի, Նադան բալա* և այլնի հետ: Ակներև է, որ թվարկված մեղեդիներից շատերի անվանումները ոչ թուրքական ծագում ունեն: Կրկնենք, որ, հենց աշուղական արվեստի մասնագետների վկայությամբ, մեղեդիների անվանումներն են իրենց ծագման ցուցիչները: Ուրեմն՝ *Ղոշման* նաև հայ ու այլազգի վարպետների նախասիրած բանաստեղծական չափերից է եղել, և նրանց ստեղծած ու չափանմուշ օրինակներ դարձած մեղեդիները, իրենց նախնական անվանումներով, պահպանվել են արևելյան մշակույթներում (տե՛ս օրինակ 16 Ա):

Պատահական չէ, որ տվյալ օրինակում բանաստեղծական և երաժշտական դաղարների միջև խզում կա, որն արտահայտվում է դրանց ռիթմերի անհամատեղելիության մեջ: Թերևս, տաղաչափական և իմաստային-արտահայտչական

որտեղ հնարավոր է անտեսել ոտքի կանոնները և պահպանել միայն վանկերի թիվը (տե՛ս *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 55, 88): Սայաթ-Նովայի *Ինչ կոնիմ հեքիմն* երգը *Ղոշմայի* ստեղծագործական նորովի կիրառման օրինակ է: Հետաքրքիր է, որ մեծ աշուղը հատկապես *Ղոշման* է ընտրել իր երկխոսական-սիրախաղ ներկայացող այս երգի համար, որի երաժշտաբանաստեղծական կառուցվածքն ու չափառիթմը զուգահեռ աշխատում են երգի իմաստային կողի՝ աշուղի և սիրուհու կարծեցյալ տաղաչափական մրցույթի բացահայտման համար: Հետևաբար, *Ղոշման*, իսկապես, թատերական, երկխոսական խաղեր պատկերող տեքստերի տաղաչափական-արտահայտչական բանալիներից կարող է համարվել:

այլ տեքստի հետ կապված մեղեդին արհեստականորեն է հարմարեցվել աղրբեջանական տեքստին և ամրապնդվել այդ ավանդույթում. այն սկսվում է նույն կլիշե բայականչությամբ՝ ախ, յար է՛յ:

Ղոշմայի կառույվածքը նաև ավելի լայն հնարավորություն է տալիս դաղարների ազատ տեղաբաշխման համար՝ ըստ տեքստի լեզվական առանձնահատկությունների, վանկերի արհեստական երկարաձգման և, այսպես կոչված, «ավելորդ սեգմենտների» ներմուծման օրինաչափությունների (է՛յ, ամաև-ամաև, հե՛յ յար և այլն), որոնք իմաստաբանական-արտահայտչական լիցք են կրում: Եվ, որ առավել հետաքրքիր է, *Ղոշմայի* նախատիպն է համարվում *Վարսակի (Վարսաղի)* կոչվող բանաստեղծական ձևը, որի ո՛չ ծագման, ո՛չ էլ երաժշտական բնութագրի վերաբերյալ թուրք աշուղներն ու մասնագետները որևէ բացատրություն չունեն՝ համապատասխան նյութերի բացակայության պատճառով[240]: Թուրք և աղրբեջանցի անվանի վարպետներին անհայտ է *Վարսաղի* կոչվող հատուկ մեղեդու գոյությունը: Սակայն որոշ թուրք հեղինակներ *վարձակ* (վարսաղ) բառի վաղեմի կիրառությունն իրենց մշակույթում հիմնավորելու համար վկայակոչում են Խորենացու «Հայոց պատմությունը», որտեղ այն օգտագործված է հարճի, խնջույքներում պարող ու նվագող կին երաժիշտների նշանակությամբ[241]: Ավելի ստույգ բնորոշում է տալիս Գ. Լևոնյանը՝ օրինակ բերելով Սայաթ-Նովայի *Այբ աստված սիրիս* երգը, որտեղ վարսաղին միակցված է ալիֆլամային: Վարսաղիի հանգավորվող տողերում վերջին բառը գրվում է տառերի անուններով[242]: Ամենայն հավանականությամբ, վարձակներն իրենց արվեստով, նախապես միևնույն գործառույթով մտնելով թուրքական կեղերի մեջ, հետագայում խառնվել են նրանց՝ առիթ տալով իրենց անվանն առնչվող *վարսաղ կամ վարսաղի* երաժշտաբանաստեղծական ձևի կազմավորմանը:

Տեսնենք, թե աշուղական արվեստի համար այսքան բնորոշ 11 վանկանի *Ղոշման* ինչպես է կիրառվում *Քյոռօղլու* ասերգային ոճի երաժշտաբանաստեղծական դրվագներում:

Համեմատության համար առանձնացրել ենք *Միսրի Քյոռօղլու* տարբերակներն ու Ք. Քուշնարյանի, Ա. Քոչարյանի և մեր կատարած ձայնագրությունների որոշ նմուշներ: Այսպիսով, նյութն ընդգրկում է XX դարի տարբեր ժամանակահատվածներում՝ Անդրկովկասի ու Թուրքիայի շրջաններում կենցաղավարող մեղեդիներ, որոնց բնութագրական հիմնական հատկանիշներն անշեղ փոփոխություններով պահպանված են քննարկվող դրվագներում (Օրինակ 20):

240 *Эльдарова Э.*, Նշվ. աշխ., էջ 96: Տարբեր աղբյուրներում *Վարսակին* բնութագրվում է մերթ իբրև պարային մեղեդի, մերթ՝ ժողովրդական երգ, Վարսաղ կոչվող ցեղի երաժշտաբանաստեղծական ձև: Տե՛ս *Радлов В.*, Опыт словаря тюркских наречий, т. 4, СПб., 1893-1911; *Успенский В., Беляев В.*, Туркменская музыка (т. 1, М., 1928). Գրքում բերված են «վարսակի» կոչվող գործիքային երկու պիեսներ գիջակի համար (էջ 357, օր. № 114 և 115):

241 *Ամիրյան Խ.*, Նշվ. աշխ., էջ 58:

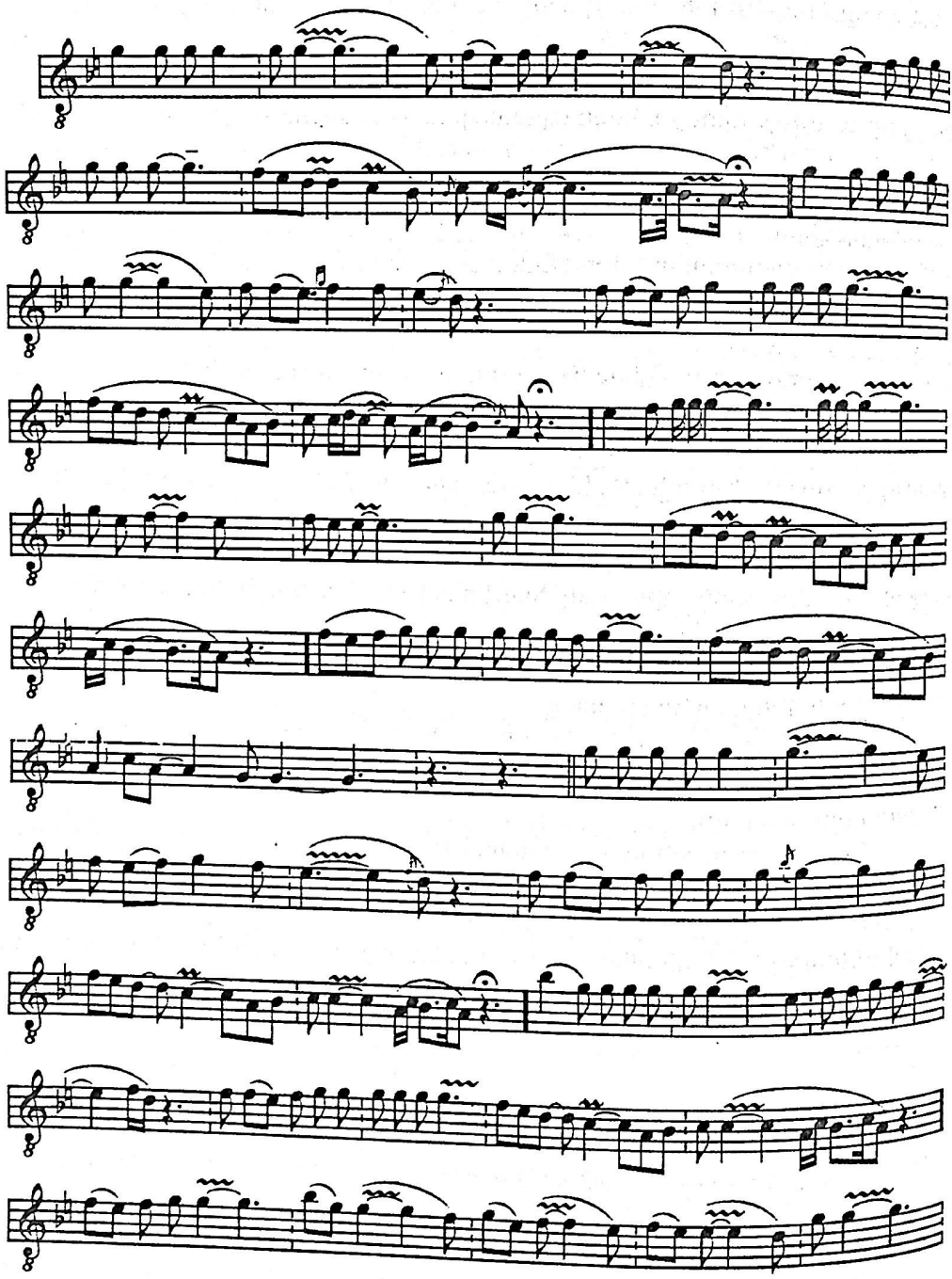
242 *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 75, 92:

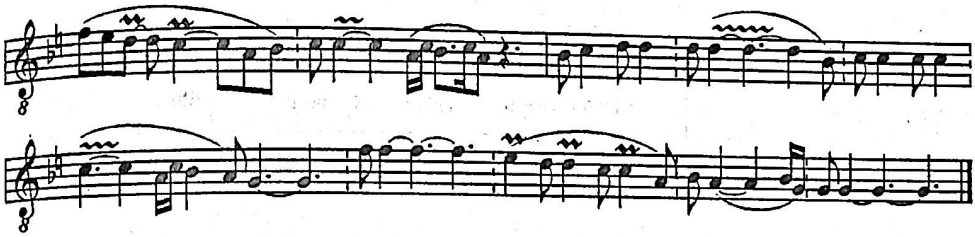
Օրինակ 20

Ա

Քյոռօղլի

(Ք. Քուշճաբյան)

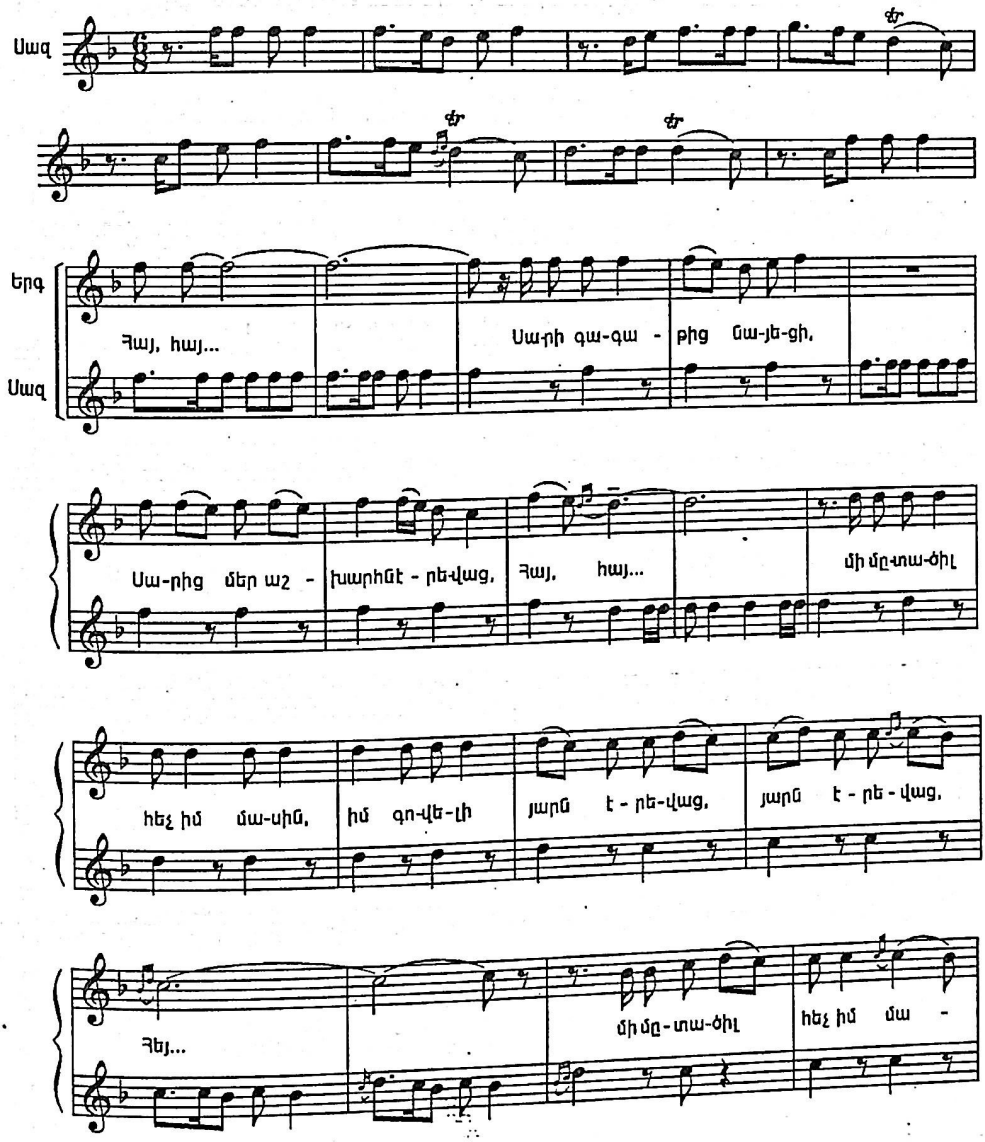


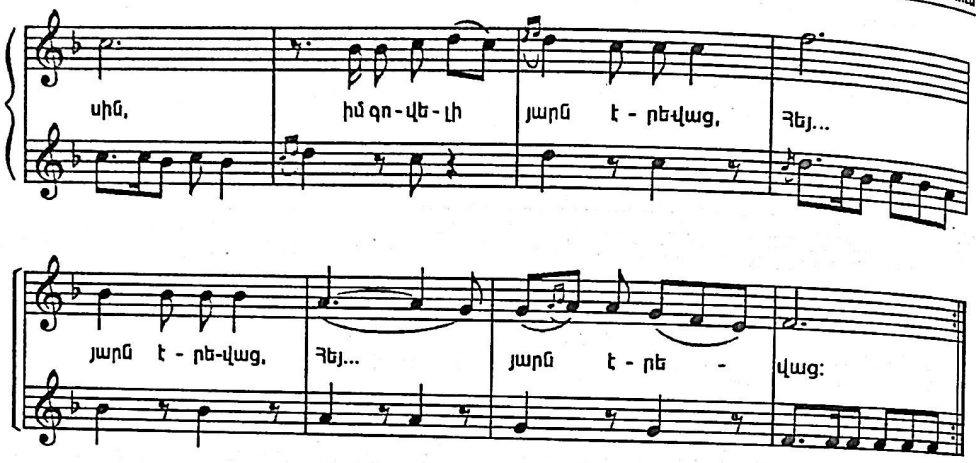


Բ

Սարի գագաթիկ ճայեցի

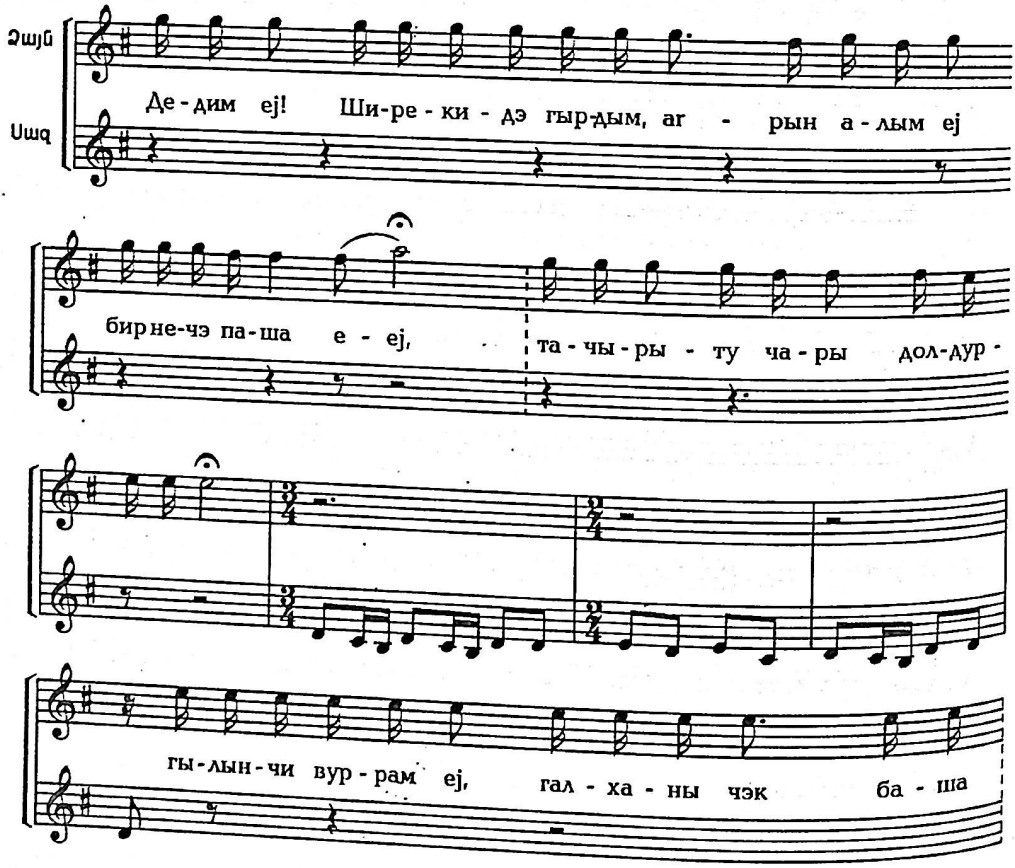
(Աշուղ Գրիգոր)

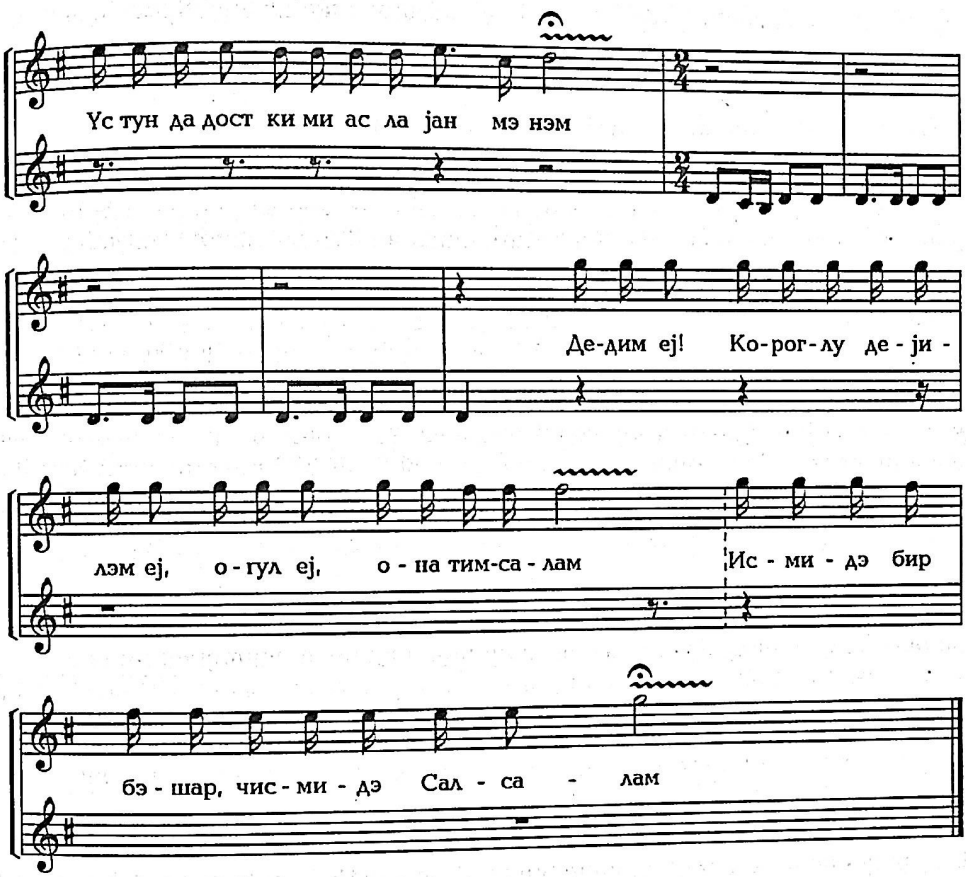




Գ

Հերբե-զորբա





Նկատենք, որ, բացի Ա. Քոչարյանի որոշ ձայնագրություններից, հայկական դաշտային նյութը չի ներառում նվագարանային ուղեկցություն: Այս առիթով անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ մի կարևոր հանգամանքի ևս: Իրենց ժանրային-դրամատուրգիական առանձնահատկությունների ու կառուցվածքային ավարտվածության առումով ժամանակակից հայկական նյութը երբեմն անհամատեղելի է դառնում աղբեջանական և թուրքական մասնագիտական ընդգծված չափանիշներ պահպանող (ժանրի, ձևի և տաղաչափական սկզբունքների փոխհարաբերության) վարպետ-աշուղների կատարումների հետ: Ավանդական նյութի պահպանման ու ավարտուն-արտահայտիչ մեկնաբանության արժեքավոր օրինակներ են Քուշնարյանի և հատկապես Ա. Քոչարյանի՝ *Քյոռօղլու* ձայնագրությունները (աշուղ Գրիգորի կատարումից), որտեղ առկա է սազի նվագակցությունը: Թեև հայկական ու աղբեջանական տեքստերի բովանդակությունը տարբեր է, սակայն, նկատի առնելով տվյալ ասքի հիմքում ընկած երաժշտաբանաստեղծական մեխանիզմի օրինաչափությունները՝ դրվագների դիսկրետությունը, երգային և ասերգային բնույթի հատվածների հավասարազոր առկայությունը, տարբեր դրվագները միևնույն ռիթմամետեղիական դարձվածքներով կատարելու

ավանդույթը, հնարավոր ենք համարել երաժշտաբանաստեղծական վերոհիշյալ տողերի համեմատությունը:

Այսպիսով, մեր ձեռքի տակ ունենք՝ ա) համարժեք համադրվող (աշուղական) և բ) տարարժեք համադրվող (սիրողական և աշուղական) նմուշներ:

Առաջ անցնելով նշենք նաև, որ մասնագիտական և ոչ մասնագիտական ծագում ունեցող աշուղական նյութերի հավասարակշռության խախտման ցուցանիշը անհամեմատ բարձր է Հայաստանում՝ վերջինիս գերակշռությամբ: Այս խնդիրն անմիջականորեն առնչվում է տարբեր արևելյան և հայկական աշուղական արվեստների փոխհարաբերությանը: Հայ աշուղության «օտարումը» մերձավորարևելյան ավանդույթից հայ իրականության մեջ բնականոն կերպով հանգեցրեց արևելյան սիրավեպի դասական մոդելի դեգրադացիային: Ջիվանու և նրա ժամանակակիցների ստեղծած հայկական ինքնուրույն վերնագրեր ունեցող սիրավեպերից հետո ժանրը, որպես այդպիսին, չի կենցաղավարում հայ ժողովրդամասնագիտացված ավանդույթում: Քայց նրա երաժշտական բաղադրիչի ցայտուն օրինակները՝ որպես հայ ժողովրդի կենցաղում խորապես արմատացած ինքնուրույն երգեր կամ հանրահայտ դասական սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական հատվածներ, շարունակում են գոյատևել իբրև երաժշտաէպիկական պատմողական արվեստի նմուշներ՝ բանահյուսական մակարդակում:

Համեմատվող օրինակներում թեև ընդհանուր է ռիթմամեղեդիական ուրվագիծը, այնուամենայնիվ, թուրք-ադրբեջանական նմուշներն առանձնանում են իրենց ոճական-արտահայտչական գործոնների կանոնավորվածությամբ՝ իբրև միևնույն երաժշտաէպիկական մտածողության դրսևորումներ:

Միսրի-Քյոռօղլու սկզբնատողերը (տե՛ս օրինակ 18-ում) սկսվում են «դեղիմ է՛յ» բացականչությամբ, ռիթմավանկային բանաձևույթը ներառում է տարբեր քանակի միավորներ (14-19): Ինչպես նկատել է Տ. Մամեդովը, ասերգի երկարացումը տեղի է ունենում բացականչությունների և ամբողջ բառերի շնորհիվ՝ «օղլու», «աղրին ալիմ էյ», իսկ դրանց սղումը տեքստից հանգեցնում է կանոնավոր 11 վանկանի *Ղոշմայի* ձևավորմանը[243]: Ըստ էության, պահպանելով չափառիթմի դասական կմախքը, կատարողները միևնույն ժամանակ փորձում են օգտվել բանաստեղծական տվյալ ձևի ընձեռած հնարավորություններից և հուզական մեծ լիցք կրող բացականչություններով ու բառակապակցություններով ընդաստում են նաև տեքստի սեմանտիկ կողի բացահայտմանը: Հիշեցնենք, որ այս դրվագներում աշուղները փոխեփոխ ներկայացնում են մեկ Քյոռօղլուն, մեկ՝ նրա որդուն. համապատասխանաբար, տեքստում և *Ղոշմայի* վանկաչափի գծագրում հայտնվում են մերթ «օղուլ» (Քյոռօղլու դեպքում), մերթ «աղրին ալիմ» (որդու դեպքում) բառերը: Աշուղները, կարծես, փորձում են ստեղծել իմաստային ենթատեքստ, որը պիտի բացահայտվի հոր և որդու միմյանց ճանաչելուց հետո: Միևնույն ժամանակ, արտատեքստային այս մասնիկները ցեզուրային բաժանարներ են դառնում և հստակեցնում վանկաչափի ներքին ռիթմն ու կառուցվածքը՝ 4+7, 6+5 և այլն: Կարծես, ձգտելով պահպանել կանոնական մոդելը, աշուղները

243 *Мамедов Т.*, Նշվ. աշխ., էջ 33:

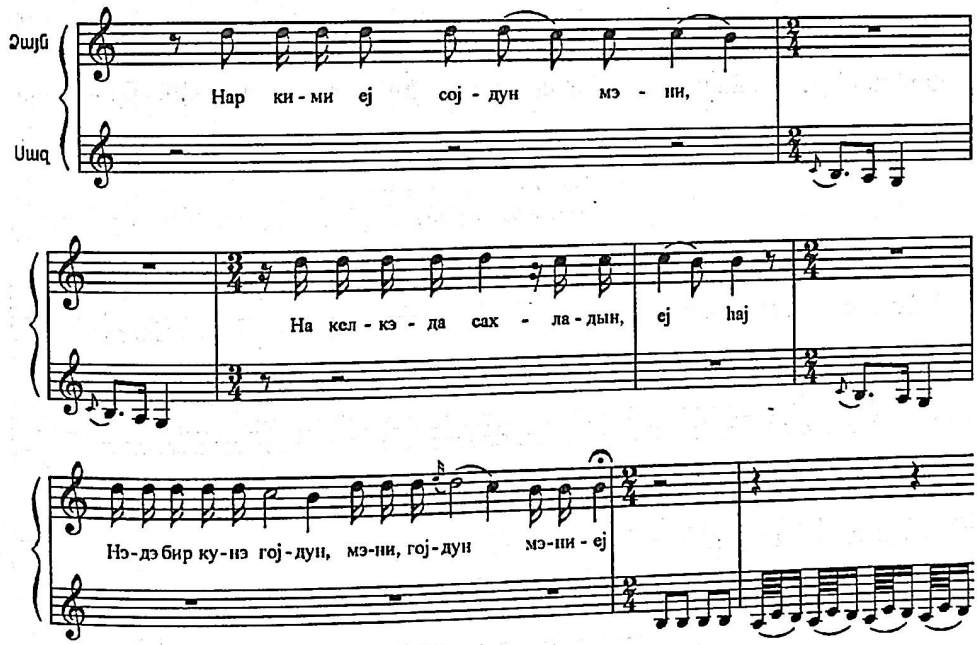
հանկարծաբանական տարրերով ընդգծում են վերջինիս իմաստային խորքը: Երկխոսական բնույթը լավագույնս դրսևորվում է նաև պարբերությունների ու տների ձևավորման մեջ: Ասերգի ու մեղեդային դարձվածքների օրգանական շաղկապվածությունն ու պատումի ողջ ընթացքում դրանց հաստատուն-տարբերակային զարգացման պահպանումը ստեղծում է երաժշտաբանաստեղծական ավարտուն դրամատուրգիա ունեցող կառույց՝ հիմնված Արևելքի մշակույթում կարևորված կանոն և հանկարծաբանություն փոխհարաբերության վրա:

Կանոնավորված մեկ այլ տարր է *ռեդիֆը*: Ամեն մի երկտողի վերջում հանդես եկող «մենեմ», «մենի» (ես եմ) ռեդիֆային բանաձևը քառատողը բաժանում է երկու պարբերությունների՝ կատարելով վերջավորող դարձվածքի դեր, որին հաջորդում է նվագը:

Օրինակ 21

Քյոռօղլի

(Տ. Մամեդով)



Ռեդիֆային դարձվածքի կաղապարային գործառույթի հետաքրքիր այլ օրինակ է աշուղ Ուլաչլիի կատարումը *Քյոռօղլու* համանուն պատումից (տե՛ս օրինակ 18):

Ասերգային քառատողի հիմքում ընկած ներքընթաց տրիխորդային հնտոնացիան յուրաքանչյուր տողում հանգավորվում է օյդում, սոյդում, գոյդում բառերով և «մենի» ռեդիֆով: Քանի որ III տողը ազատ է հանգավորումից, ապա եզրափակիչ IV տողի «մենի» ռեդիֆը կրկնվում է և ամրապնդվում «էյ» բացականչությամբ: Ամեն անգամ ասերգին ի պատասխան հնչում է գործիքային մե-

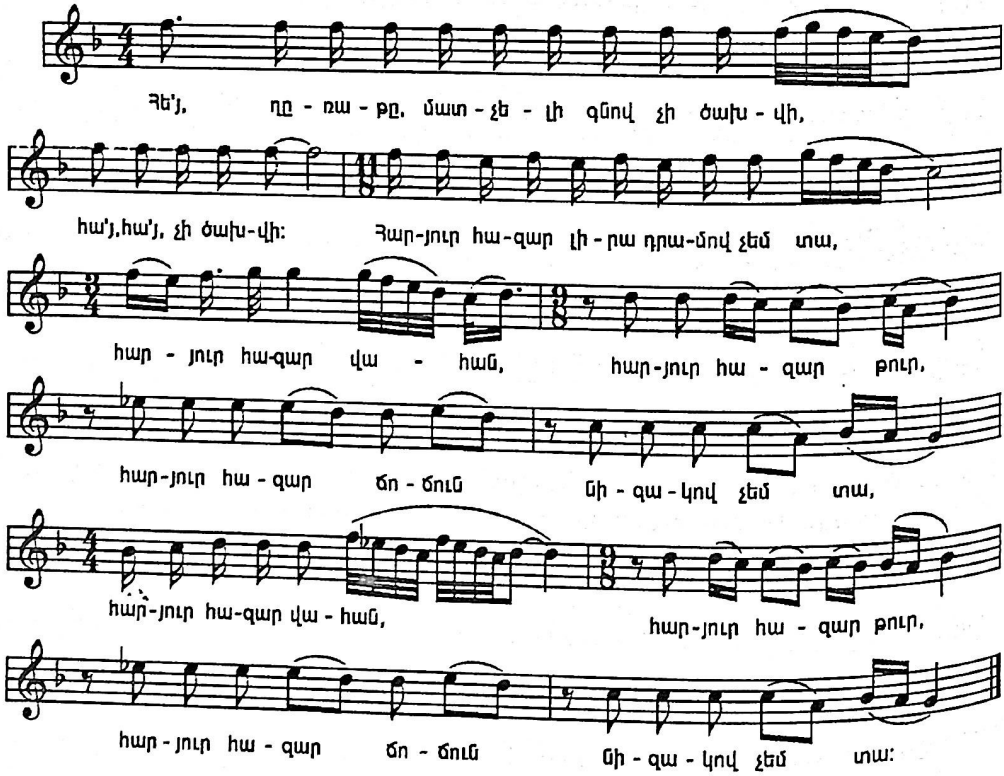
նանվագը՝ դարձյալ ստեղծելով երկխոսության պատրանք: Այս հատվածը կարելի է ընդունել իբրև 8 վանկանի *բայաթի* (որն ավելի հազվադեպ է հանդիպում) կամ 8 և 7 վանկանի տարբերակ, քանի որ աշուղը գիտակցաբար առաջին տողը 8 վանկով է մատուցում, երկրորդն էլ արտատեքստային բացականչությամբ է համապատասխանեցնում 8-ին: Տարբեր են նաև III ու IV տողերի բանաստեղծական ռիթմն ու վանկերի քանակը:

Հայկական օրինակում, ինչպես և թուրք-ադրբեջանական օրինակներում, մեղեդային ասերգը ծավալվում է Քյոռօղլու երգերին բնորոշ սեպտիմայի սահմաններում՝ ներքընթաց շարժումով: Հիմքում ընկած է 11 վանկանի չափը (հիմնականում 6+5 բաժանումով)՝ առանց էական խախտումների, հստակ դադարներով և տողերի վերջին վանկի ամանակային երկարացմամբ ու եղանակավորումով: Ընդհանուր առմամբ, սիմետրիկ կրկնվող կառույցը խախտված է I տողն ընդլայնող, սակայն տեքստի իմաստային հիմքն ընդգծող եզրափակիչ դարձվածքով:

Բոլոր օրինակներում հաստատուն կամ փոփոխական չափը էական դեր է կատարում. այն կազմակերպում է ռիթմական խմբավորումների հանկարծաբանական հոսքը և նպաստում մեղեդու ճկուն փոխակերպումներին: Մասնավո-

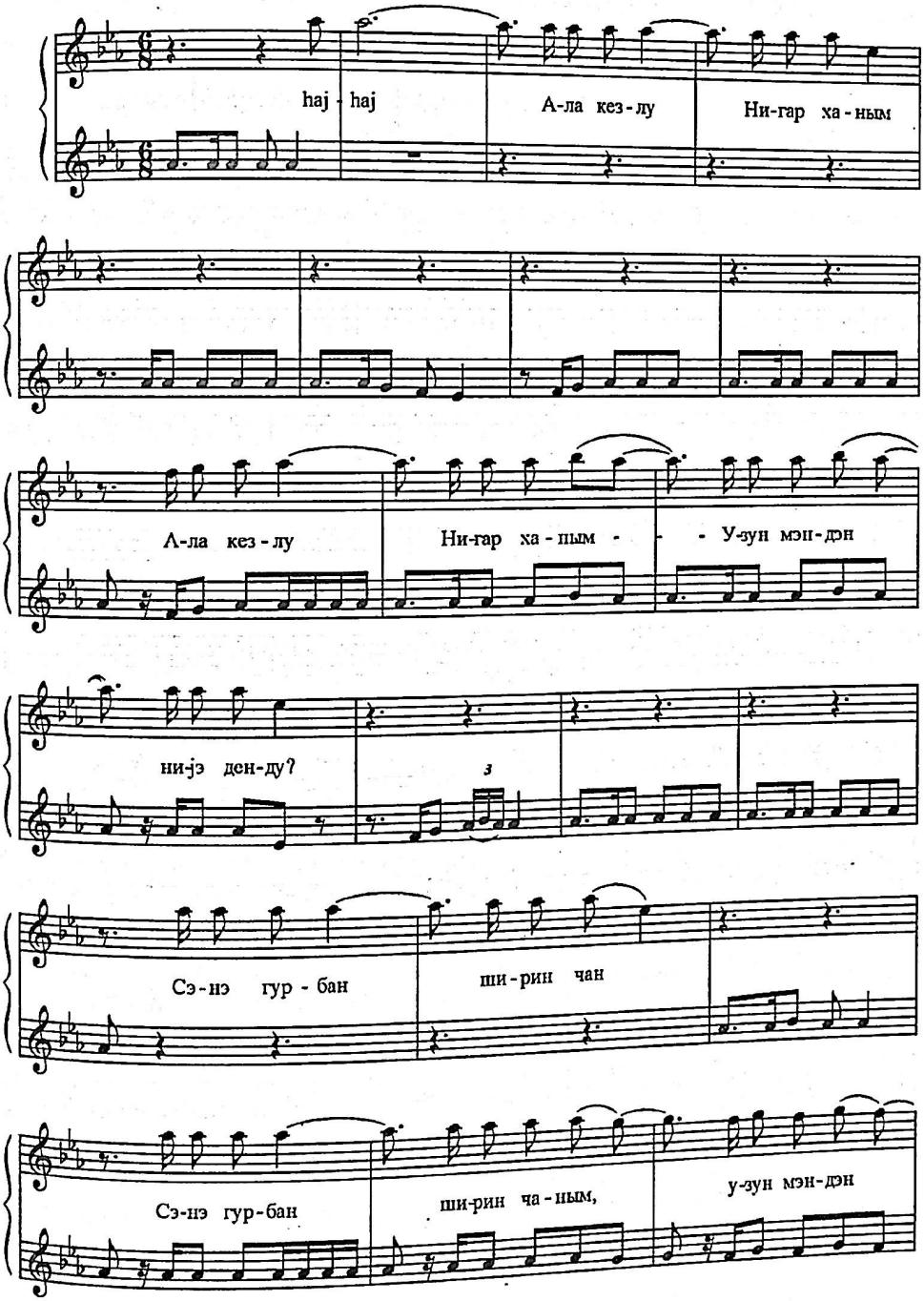
Օրինակ 22

Քյոռօղլի. Հե՛յ Ղռաթը
(Ա. Քոչարյան)



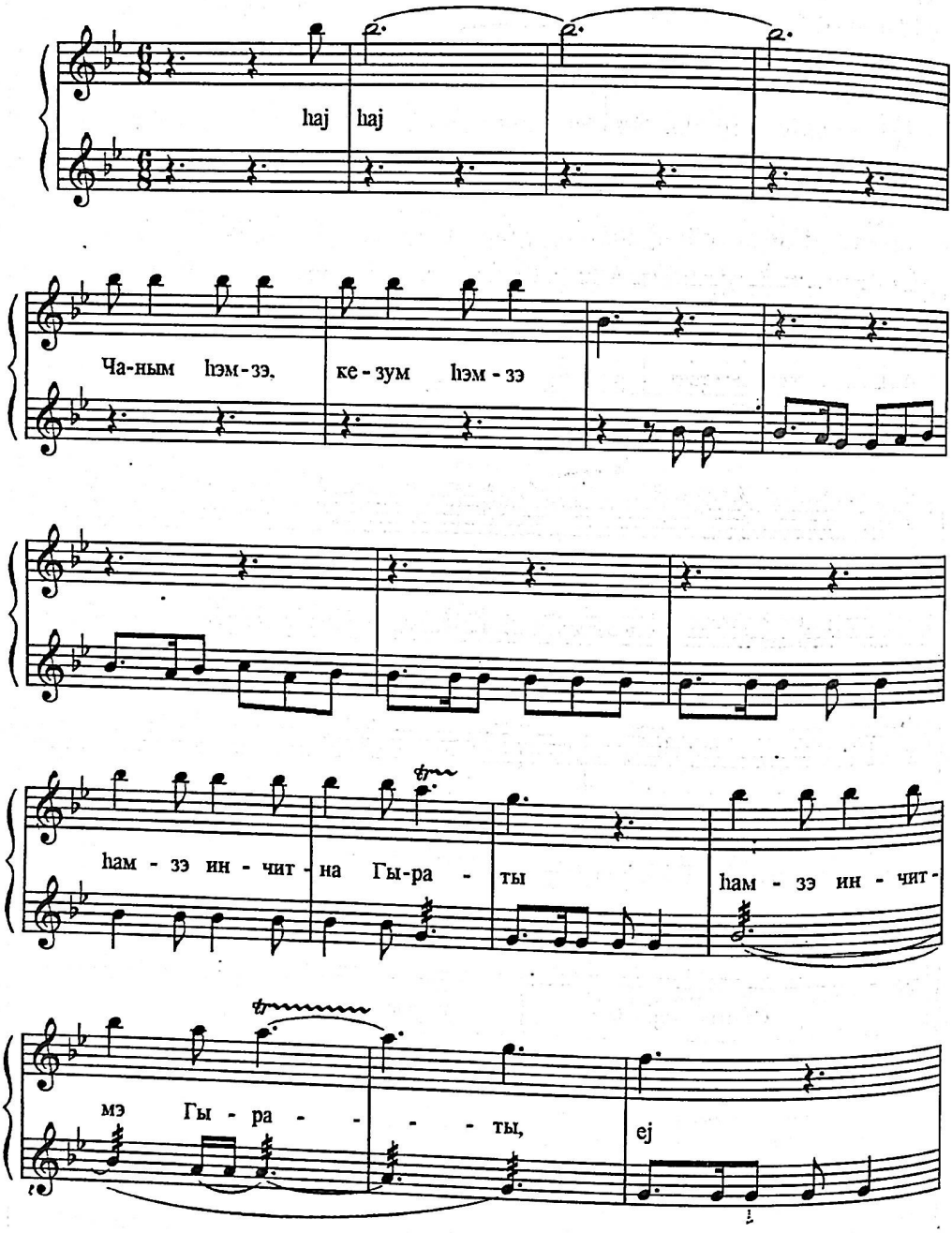
Օրինակ 23

Քյոռօղլի. Գյոզալլամա
(Տ. Մամեդով)



Օրինակ 24

Ջանգի Քյոռօղլի
(Տ. Սամեդով)



բացես, «Հե՜յ Ղըռաթը» երգում 4/4, 3/4, 9/8 զույգ ու կենտ չափերի միակցումը ստեղծում է փոփոխական շեշտադրության տպավորություն՝ ընդգծելով չափակշռույթի և տողի կամ կիսատողի վերջավորող դարձվածքների փոխկապակցվածությունը: Երգը հետաքրքիր է նաև քառատողի ներքին բաժանումների՝ կիսատողերի (6+5) և դրանց համապատասխան երաժշտական եղանակավորման սկզբունքների ներդաշնակության առումով:

Քյոռօղլու ձայնակարգային-ելևէջային միևնույն հիմք ունեցող դարձվածքները ժանրային-իմաստային մեկ այլ համատեքստում համապատասխան չափակշռութային կերպավորում են ստանում: Բերված օրինակը (23) ներկայացնում է *Քյոռօղլու Գյոզալլամասի* ծոներգը նրա սիրեցյալ կնոջը՝ Նիգյար խանումին:

Տվյալ դեպքում ժանրային առանձնահատկությունները՝ պարերգային հստակ չափավորված ռիթմը, քառակուսի կառուցվածքն ու 8 վանկի սիմետրիկ (4+4) բաժանումները, լավագույնս արտահայտում են ժանր-մեղեդի-տեքստ փոխհարաբերության օրգանական փոխկապակցվածությունը: Վերջինիս անհամապատասխանությունը տեսնում ենք 8 վանկի այլ՝ 5+3 չափակշռույթի խմբավորում ունեցող օրինակներում, որտեղ բանաստեղծության և մեղեդու դադարները չեն համընկնում:

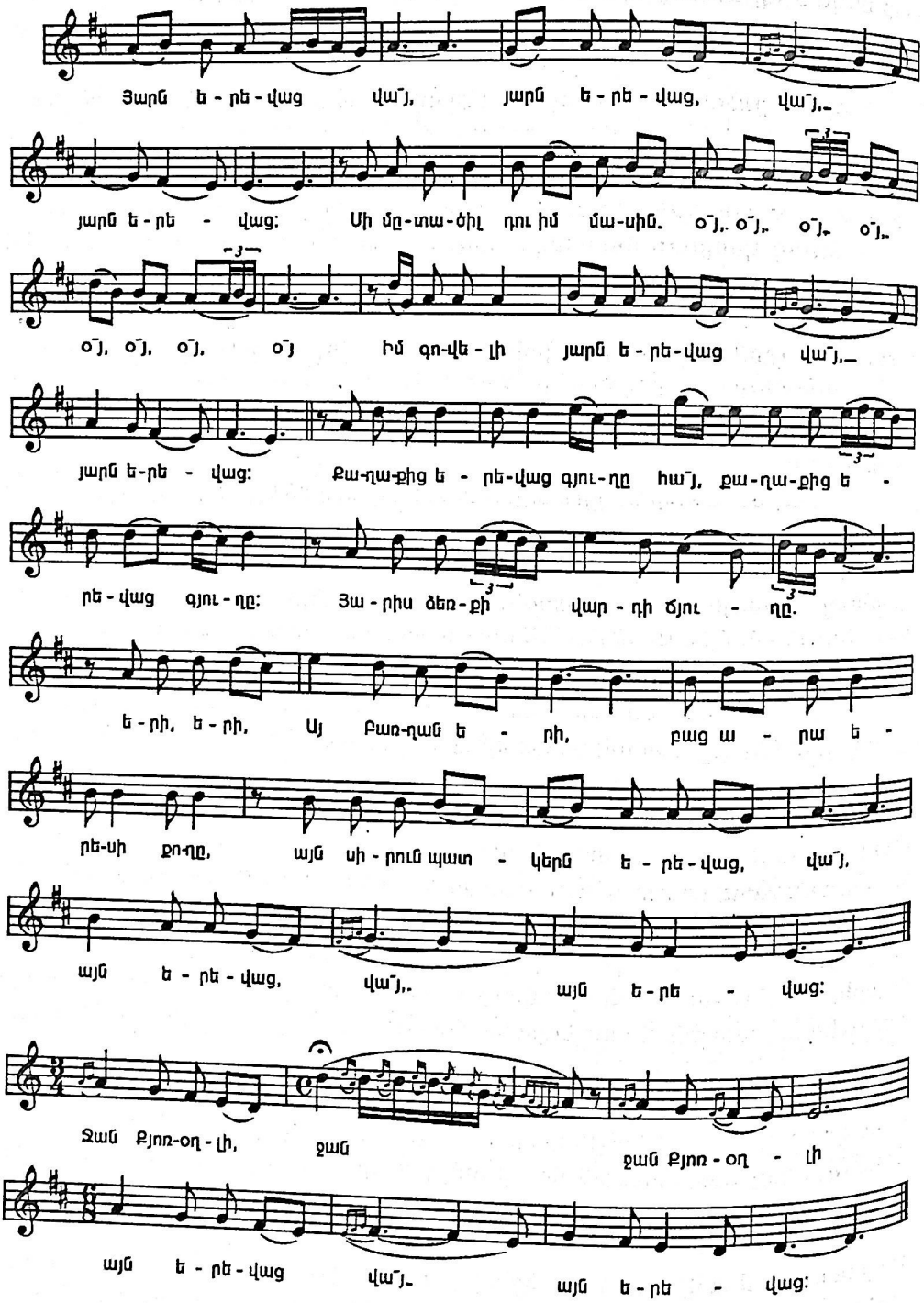
Այժմ քննենք *Քյոռօղլի* ասքի ամենատարածված պատումների հայկական և թուրք-ադրբեջանական հավասարազոր-համեմատելի տեքստերը. մի կողմից՝ միևնույն բովանդակություն, բայց տարբեր անվանումներ ունեցող *Քյոռօղլին ջաղապսան* (հայկական) և *Ղոռաթի առևանգումը* (թուրքական), մյուս կողմից համանուն՝ *Քյոռօղլին և Քազիրգյան* երաժշտաբանաստեղծական դրվագները, մասնագետ աշուղների կատարմամբ:

Ա. Քոչարյանի ձայնագրած *Քյոռօղլու* երաժշտական հատվածները մենք դիտարկում ենք իբրև ոճական առումով ամբողջական համակարգ, որի ներսում առանձնանում են երգային-մեղեդային և երգային-ասերգային բնույթի վառ նկարագիր ունեցող *Քյոռօղլին ջաղապսան, Հե՜յ Ղըռաթը, Սարի գագաթիկ նայեցի* (2 տարբերակ) հանրահայտ երգերը: Դրանց ելևէջային-չափակշռութային կանոնավորված տարրերն ու գրական-բանաստեղծական լեզվաոճական օրինաչափությունները օրգանական այնպիսի միասնության մեջ են, որ ընդհուպ թույլ են տալիս խոսել անհատական ոճի դրսևորման մասին: Պարզաբանենք ասվածը. երգերի, ինչպես և սազի ավագակարգության սկզբնական, միջին ու եզրափակիչ դիրքերում հանդիպող ռիթմամեղեդիական դարձվածքները, բնականաբար, տարբերակային մանրամասներով, ընդհանուր եզրեր ունեն թուրքալեզու տարբերակների բանաձևույթների հետ, սակայն այլ են տիպականացված այդ դարձվածքների հետագա ծավալման սկզբունքները: Սկսվելով ասերգային տիպի մեղեդիներից հատուկ բարձր սեպտիմային կետից՝ այդ դարձվածքները զարգանում են երգային մտածողության օրենքներով ու ելևէջվում բնութագրական եզրափակիչ ձևույթներով. աստիճանական մեղեդային ներքընթաց շարժումը՝ երաժշտաբանաստեղծական տողերի և կիսատողերի կրկնություններով (հաճախ օկտավային), պարբերությունների ներքին ընդլայնումներով տրամաբանորեն հանգեցնում է վերջա-

Օրինակ 25

Քյոռօղլի. Սարի գագաթից նայեցի

(Ա. Քոչարյան)



վորվող ձայնին: Արդյունքում ստեղծվում է ավարտուն երգ, որի վերջին տողի ընդլայնումն իրագործվում է բարձրակետի ընդգծված յուցադրմամբ և զարդոլորուն ոճի եզրափակիչ դարձվածքով:

Մեկ կարևոր հանգամանք ևս. նվագարանի ու ձայնի ներդաշնակ մեղեդիական նկարագիրը բնորոշ է հայկական տարբերակներին: Ինչպես տեսանք, *Միսրի Քյոռօղլու* բազմաթիվ տարբերակներում գործիքի և ձայնի փոխհարաբերության ոճական հակադրության սկզբունքն էր գործում: Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ գործիք-ձայն համադրական սկզբունքն առկա է *Քյոռօղլու* երգային բնույթի ադրբեջանական այն տարբերակներում, որոնց գրական-բանաստեղծական տեքստերը երկլեզու են՝ երբեմն տևական բացականչություններով հագեցած և իմաստային քիչ բառեր պարունակող թուրքախառն հայերեն: Ներկայացնենք հիշյալ տեքստերից առանձին հատվածներ՝ անփութորեն վրիպած Տ. Մամեդովի ուշադրությունից, թեև իր աշխատության առաջաբանում հեղինակը նշում է, որ ձայնագրություններն արվել են նաև Հայաստանի տարածքում: Հնարավոր է նաև, որ դրանց կատարողը՝ աշուղ Մահմուդը կամ աշուղ Աքպարը, հայ լիներ, կամ էլ վերարտադրեր հայ միջավայրում ձևավորված տարբերակները: Ամեն պարագայում, գործիքի և ձայնի փոխհարաբերության հիշյալ սկզբունքը հատկապես բնութագրական է հայ աշուղների ստեղծագործության համար (տե՛ս օրինակներ 10 Բ և 24 *Ջանգի Քյոռօղլի*):

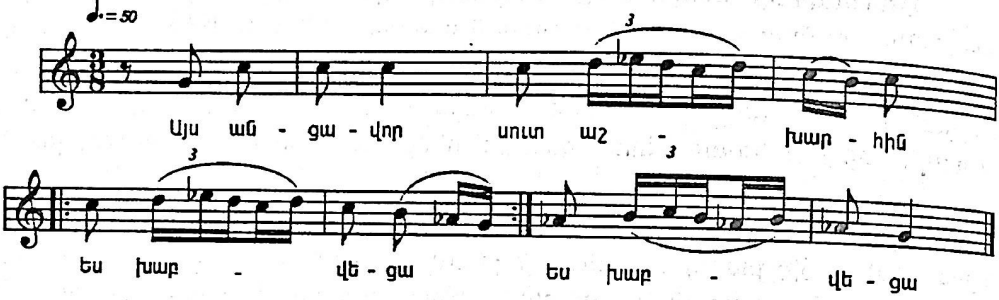
Քննարկվող օրինակներում, ինչպես և թուրքական համարժեք տարբերակներում ձևակառուցողական կարևոր դեր են կատարում կրկնողությունները. քառատող կամ ավելի տողեր պարունակող բանաստեղծություններում կարող են կրկնվել և՛ տողերը, և կիսատողերը, և՛ դրանց վերջին վանկերը՝ ինտոնացիոն միևնույն դասույթի զուգորդությամբ կամ ձայնակարգի նոր ոլորտի ներմուծումով:

Կրկնողություններով ընդլայնված կառույցի հետաքրքիր օրինակներ են *Սարի գագաթիչ ննայեցի* երաժշտաբանաստեղծական հատվածի երկու տարբերակները (տե՛ս օրինակ 20բ և 25): Ընդ որում, ընդհանուր կշռաչափի ու մեղեդու գծանկարի առկայության պայմաններում աշուղը ստեղծել է հուզական տարբեր տրամադրություններ. մի դեպքում՝ քնարական, որ միանգամայն համապատասխանում է տեքստի բովանդակությանը (հայրենի բնաշխարհի և «յարի» պատկերներին), մյուս դեպքում՝ հերոսական-կոչական, Քյոռօղլու արխետիպային բարձրակետի կարևորմամբ: Տվյալ դեպքում սազի նախանվագը և հետագա նվագակցությունն էական դեր չեն կատարում հուզական տարբեր ոլորտների ստեղծման համար, այլ հիմնական գծերով կրկնում են ձայնը: Երկու դեպքում էլ ակնհայտ է քառյակային (ստրոֆիկ) ձևի ընդարձակման միտումը. արտատեքստային բացականչություններն ու կրկնողությունները գեղարվեստական կերպարի զարգացման համար կառուցողական նշանակալից դեր են կատարում հատկապես քնարական նմուշում: Վերջինս անհամեմատ ընդարձակ է և հագեցած հավելյալ տարրերով:

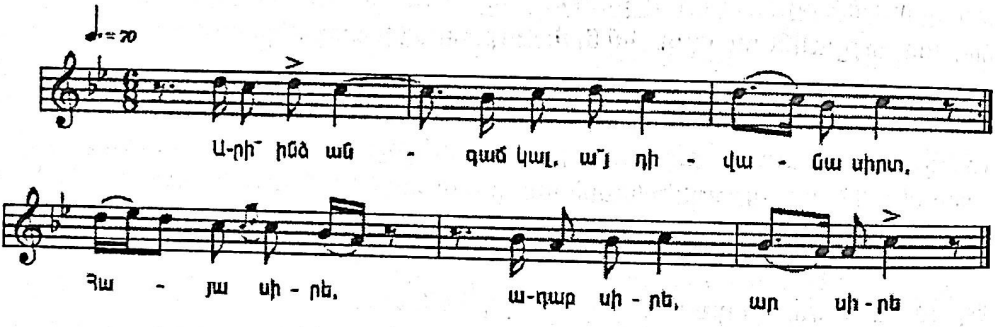
Հիմնական խնդիրն այստեղ այն է, որ քնարական երգի բնույթ ունեցող տարբերակի ձայնակարգի հիմքը փոփոխական է, և տողերի ելևէջային երանգավորումները մաժոր-մինոր խաղեր են պարունակում՝ հիշեցնելով հայ գեղջկական և ժողովրդամասնագիտացված քնարական մեղեդիները:

Օրինակ 26

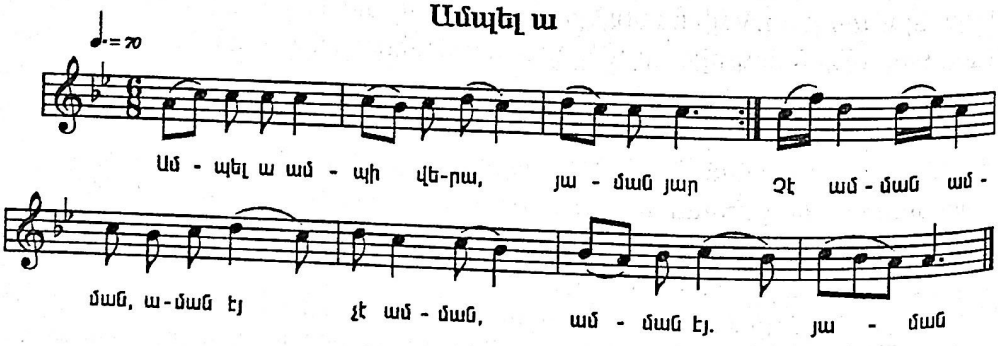
Ա
Վաշխառուի խոստովանանքը



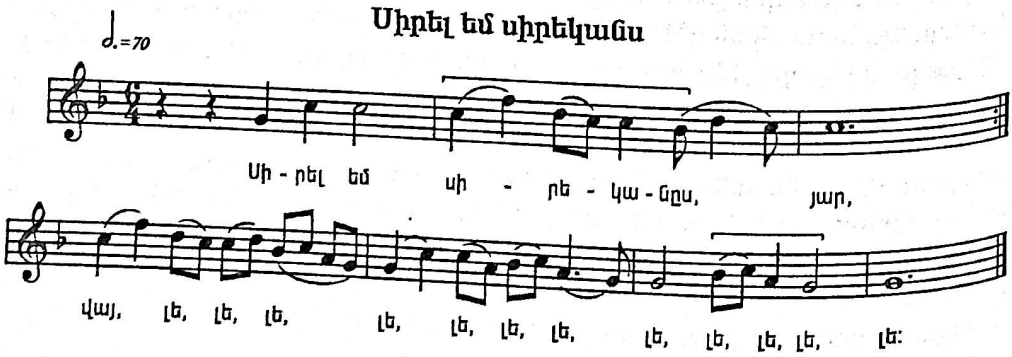
Բ



Գ
Ամպել ա



Դ
Սիրել եմ սիրեկանս



Ք. Քուշնարյանի դիտողությունների համաձայն՝ դրանց բնորոշ են կվարտա-կվինտային, երբեմն էլ տերցիային և սեկունդային հարաբերության մեջ գտնվող եզրափակիչ դարձվածքները, նախադասությունների հարց ու պատասխանի բնույթը: Նույն օրինաչափությունն առկա է քննարկվող պարբերության մեջ, որի եզրափակիչ դարձվածքները շեշտում են հնչյունաշարի սեպտիմային, կվարտային, կվինտային տոները: Տվյալ տարբերակի երկրորդ պարբերությունը հիմնված է նոր նյութի վրա, որի առանձին տարրերը թեև հանդիպում են *Քյոռօղլու* քուրքալեզու տարբերակներում, սակայն ամբողջական զարգացում են ստանում հատկապես հայկական նմուշներում:

Քնարական-աղերսական բնույթ ունեցող այս ձևույթը, որ բացակայում է երգի մյուս տարբերակում, Քյոռօղլու երաժշտական բաղադրիչի արտահայտչական լիցք կրող ընդգծված տարրերից է: Դրամատիկ բարձրակետային և քնարական ելևէջումով բնութագրվող տիպականացված այս երկու ձևույթների հերթափոխությունը նախադասությունների սկզբնահատվածներում յուրօրինակ հոսունություն է հաղորդում տվյալ դրվագի եռամաս ձևի կառույցին՝ A B A′, բաղկացած կրկնվող, հակադրվող, տարբերակվող և միավորվող տողերից: Ամբողջական կառույցի ներսում դրանք կազմակերպվում են գեղարվեստաարտահայտչական հարաբերականորեն ավարտուն միտք պարունակող ձևույթների, նախադասությունների ու պարբերությունների մակարդակներում և լիովին համապատասխանում են աշուղական արվեստին բնորոշ ստրոֆիկ ձևին: Իր ձևակառուցվածքային օրինաչափություններով այն համեմատելի է նաև Ջիվանու *Ազգ իմ* երգի հետ, որ հայ երաժշտության հերոսական էպիկական բնույթի մոնոդիաներից է[244]:

Տեքստերի հակադրվող ձայնակարգային ոլորտների տոնիկաները գտնվում են սեպտիմային հարաբերության մեջ, բարձր ռեգիստրում խաղարկվում է կվարտան, և երկրորդ նախադասության թեմատիկ շեղումը հանգեցնում է նոր ոլորտի կուսաղրմանը: Կառուցողական նման սկզբունքի կիրառման բնորոշ օրինակ է նաև երաժշտաբանաստեղծական մեկ այլ դրվագի հիմքում ընկած *Քյոռօղլին ջաղապպան* երգը, որի 5 տներում պահպանված է հերոսական-էպիկական և ժողովրդաքնարական ոլորտների հակադրությունը:

Երևույթն առկա է նաև աշուղ Ավագի (Ս. Ռուստամովի ձայնագրությունը) և հայ այլ կատարողների, ինչպես նաև Ա. Խաչատրյանի ու Մ. Մազմանյանի մշակած «Քյոռօղլի» հանրածանոթ երգի տարբերակներում[245]: Վերջինս Ա. Քոչարյանի ձայնագրած *Քյոռօղլին ջաղապպան*-ի նմանակն է:

Հետաքրքիր է տեսնել նաև, թե ինչ հարաբերության մեջ են գտնվում *Քյոռօղլու* հայկական պատումի տիպականացված ձևույթներն ու աղրբեջանական-քուրքական տարբերակների համարժեք տարրերը:

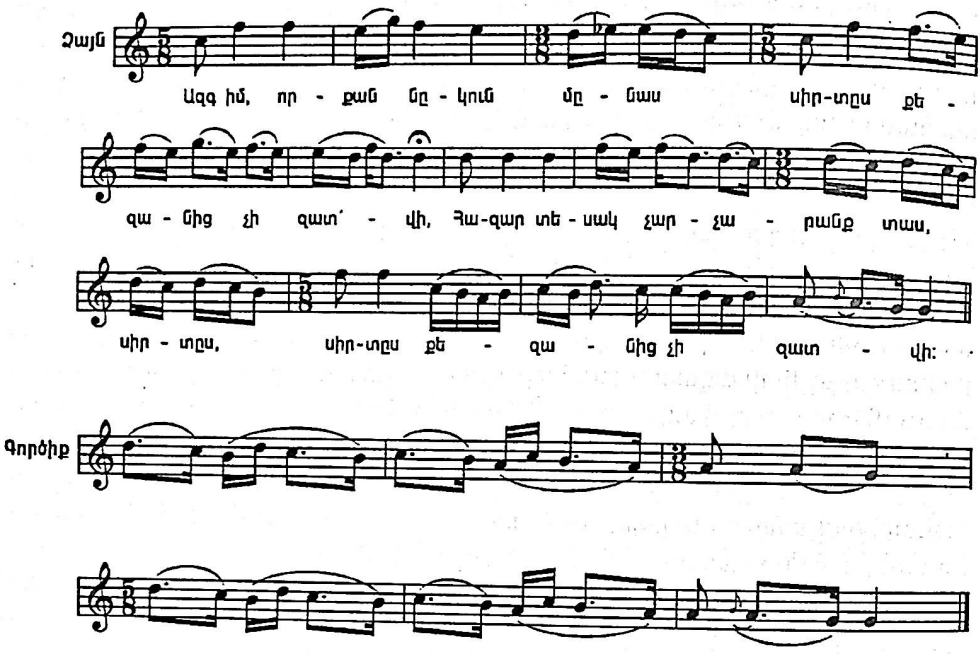
Համեմատական քննության համար առանձնացրել ենք *Ջանգի-Քյոռօղլու* երկու աղրբեջանական, *Գզիլօղլու* մեկ քուրքական և *Քյոռօղլին ջաղապպան* մեղեդիների երկտողերը.

244 *Կուշարեւ Խ.*, Նշվ. աշխ., էջ 569:

245 *Մազմանյան Մ.*, Մեներգեր, ժողովրդական և գուսանական երգերի մշակումներ, Երևան, 1974, էջ 63-66:

Օրինակ 27

«Ազգ իմ»
(Ջիվանի)



Ակնհայտ է, որ բոլոր օրինակների հիմքում ընկած է միևնույն տիպական վանկաչափի հենքի վրա կազմավորված, միևնույն չափակշռութային միավորներով ու դրանց համապատասխան ձայնելևէջային հիմնանյութով շաղախված գեղարվեստականորեն ավարտուն և ճկուն կանոնական մի մոդել: Անկախ լեզվական, հնչյունաբանական ու ոճական առանձնահատկություններից՝ այն անքակտելիորեն կապված է ավանդական ասքի երաժշտաբանաստեղծական կառույցի հետ, ավելին՝ նրա իմաստաբանական, արտահայտչական և կատարողական չափագծերի կիզակետն է:

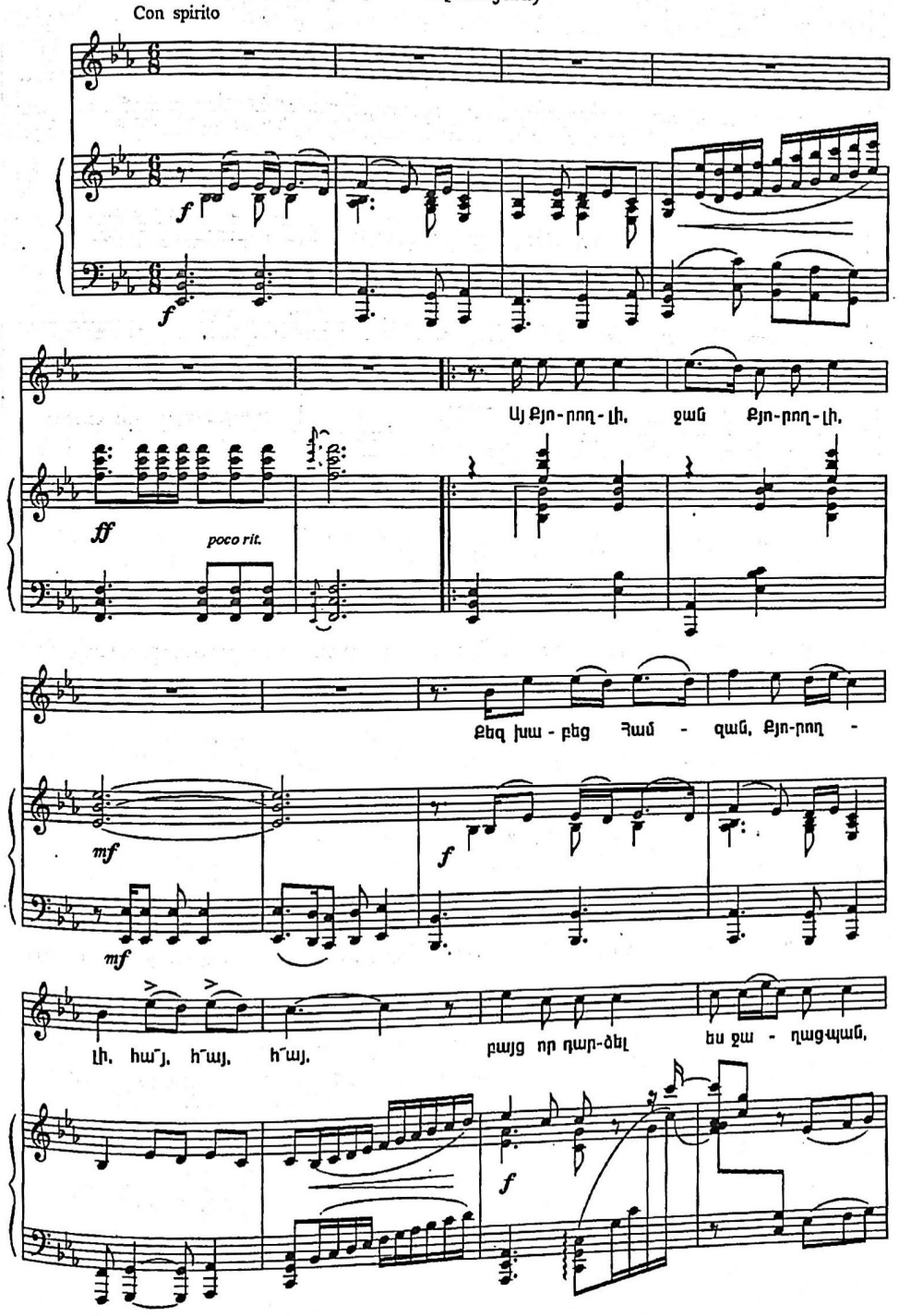
Արխետիպային այս մոդելի իմմանենտ հատկությունների հետագա բացահայտումը հանկարծաբանական արվեստին բնորոշ մասնատման և հանգաձների կիրառման միջոցով երաժշտաբանաստեղծական յուրաքանչյուր դրվագի կամ բնութագրական առանձին մեղեդու կառույցների մակարդակներում դառնում է տվյալ կատարման ավանդական և անհատական հայտը: Մեղեդիների ձևակառուցվածքային - իմաստաբանական առանձնահատկությունների դրսևորման կերպը պայմանավորված է կատարողի՝ աշուղական արվեստի ժանրային և տաղաչափական ձևերի օգտագործման հմտությամբ, քանի որ չափակշռութն ու հանգաձնը հանգուցային դեր են խաղում չափանմուշ մոդելի ժանրային փոխակերպման խնդրում: Վառ ապացույցն են *Ջանգի Քյոռօղլու* և *Քյոռօղլու Գյոզալլամա* երգերը:

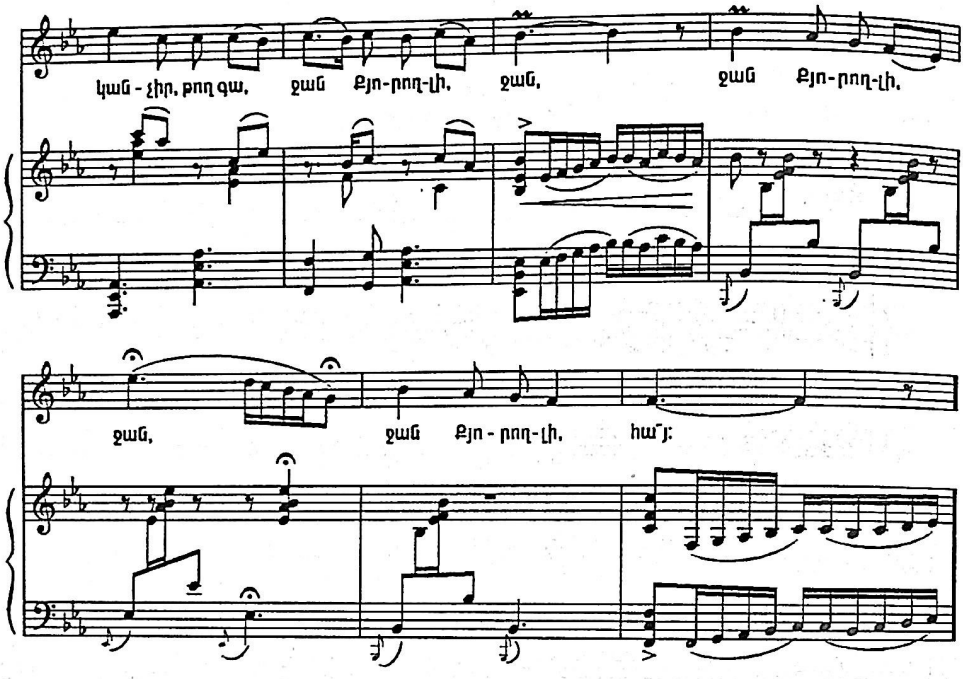
Օրինակ 28

Ա

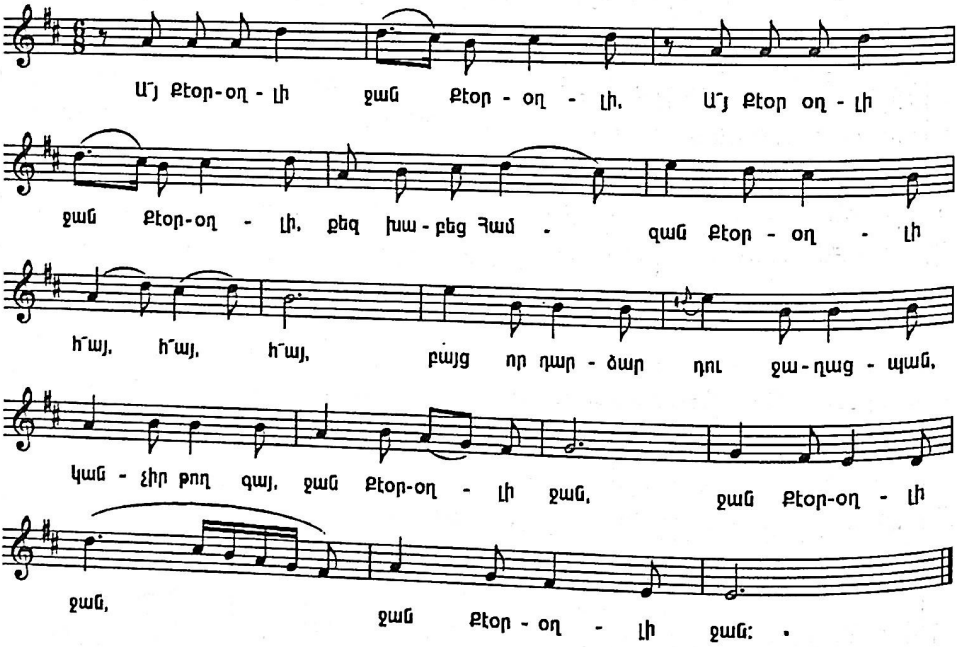
Քյոռօղլի

(Մ. Մազմանյան)



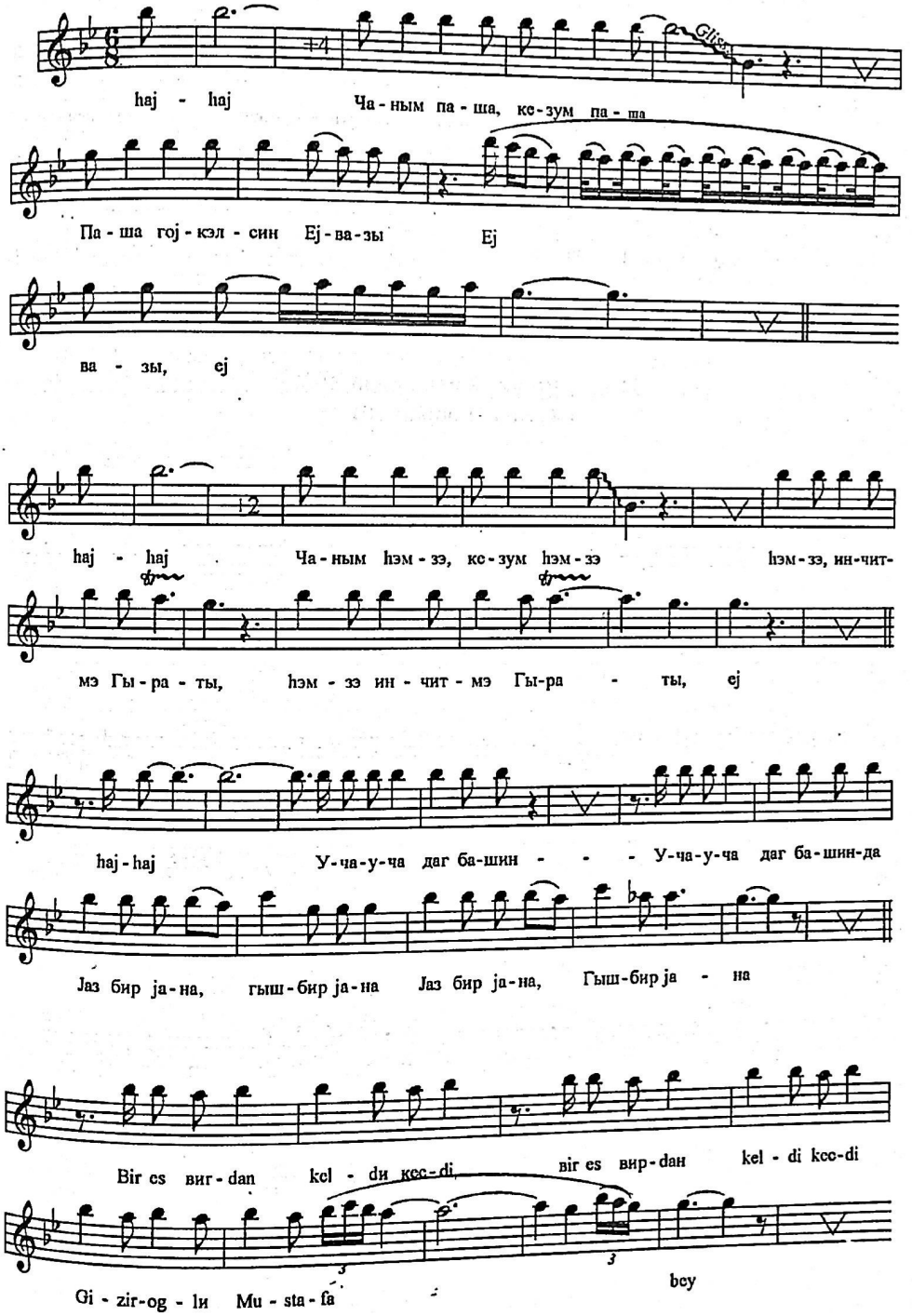


ՊԷՊՕ
Ա՛յ, Քէօրօղլի



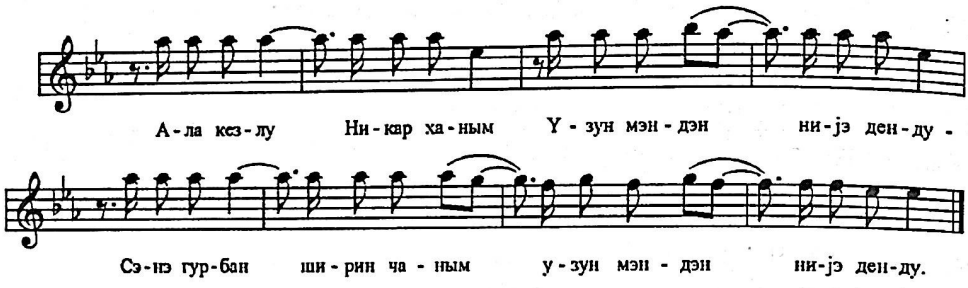
Օրինակ 29

Քյոռօղլի
(Տ. Մամեդով)



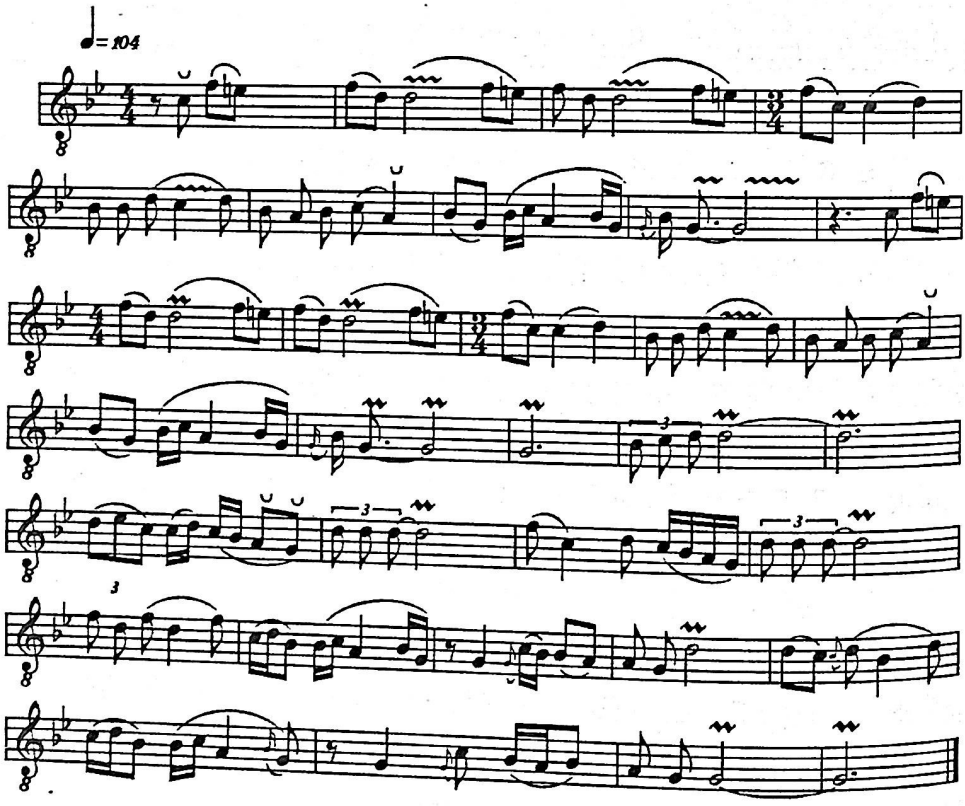
Օրինակ 30

Քյոռօղլի
(Տ. Մամեդով)



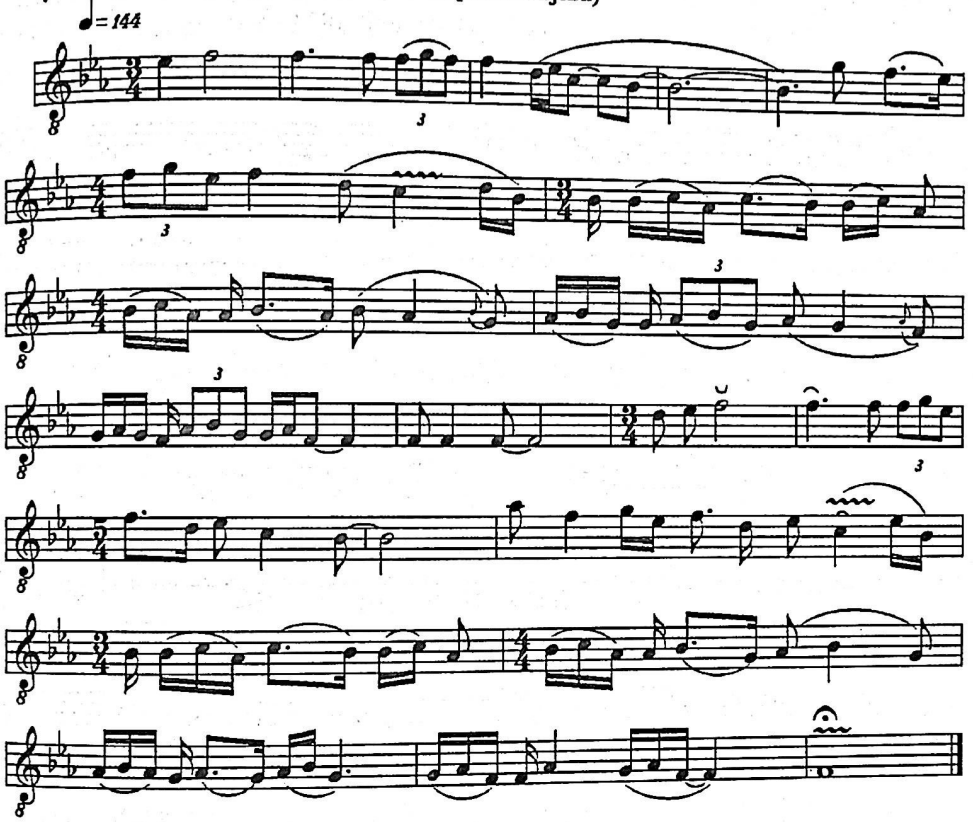
Օրինակ 31

Ա
Քյոռօղլի (Ք. Քուշճարյան, 1927)
(Վ. Տեր-Առաքելյան)



Բ

Քյոռօղլի (Ք. Քուշճարյան)
(Մ. Հովհաննեսյան)



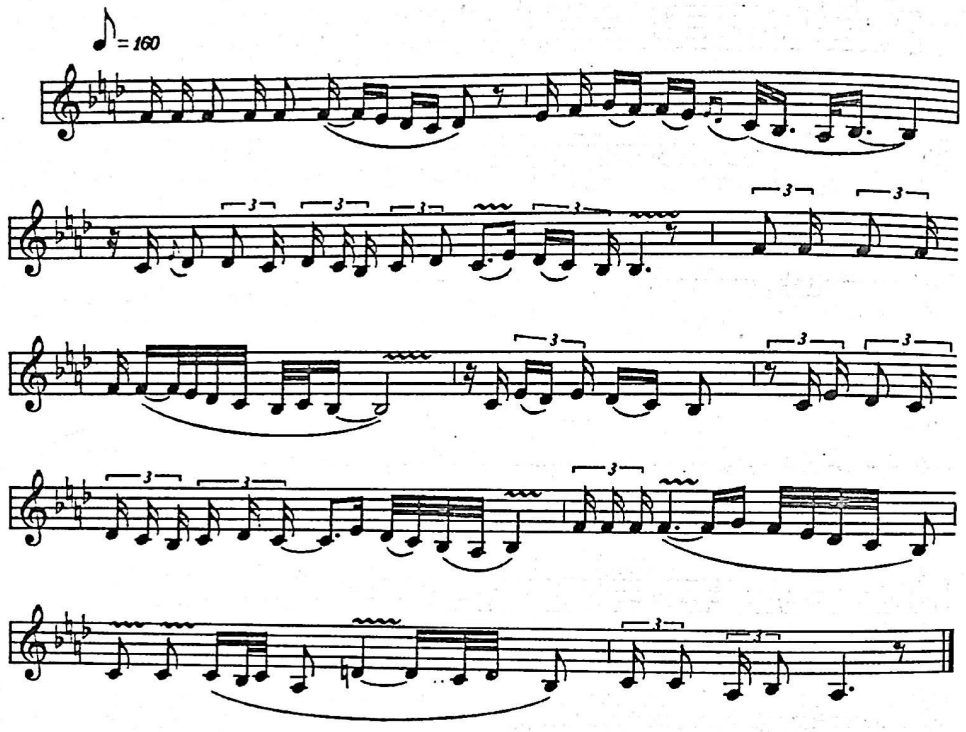
Հեշտ է նկատել, որ հայկական երգի ու աղրբեջանական նմուշների (աշուղ Մահմուդի, կարող ենք ավելացնել նաև աշուղ Ավազին) թուրքախառն հայերեն կատարումները գրեթե նույնական են՝ շնորհիվ վերը քննարկված տարաբնույթ ձևույթների համադրական կամ հակադրման կիրառության, որը և նրանց կատարումներին երգային բնույթ է հաղորդում: Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ *Քյոռօղլու* հայկական տարբերակներին բնորոշ է երգային մտածողության գերակշռումը ասերգի նկատմամբ, և դա հարազատ է հայ ժողովրդամասնագիտացված մոնոդիկ երաժշտության չափանիշներին: Այս հանգամանքը չի բացառում ասերգի և ասերգային ոճի էպիկական մեղեդիների առկայությունը հերոսառում ասերգի և ասերգային ոճի էպիկական մեղեդիների առկայությունը հերոսառում ասքում: *Քյոռօղլու* առավել ամբողջական պատումներում կամ առանձին կան ասքում: *Քյոռօղլու* առավել ամբողջական պատումներում կամ առանձին կատարվող հայտնի երգերում ակնառու է այդ միտումը: Սակայն Հայաստանի տարբեր շրջաններում գրանցած դաշտային նյութի, մասնավորապես մեր ձայնագրած օրինակների (Եղեգնաձոր, Կոտայք) քննությունը հաստատում է ասերգային ոճի, խոսակցական բնույթի միօրինակ կշռույթների կրկնողության վրա հիմնված երաժշտաբանաստեղծական դրվագների կատարման ավանդույթը հիմնականում ոչ մասնագետ բանասացների շրջաններում:

Օրինակ 32

Ա

Քյոռօղլի

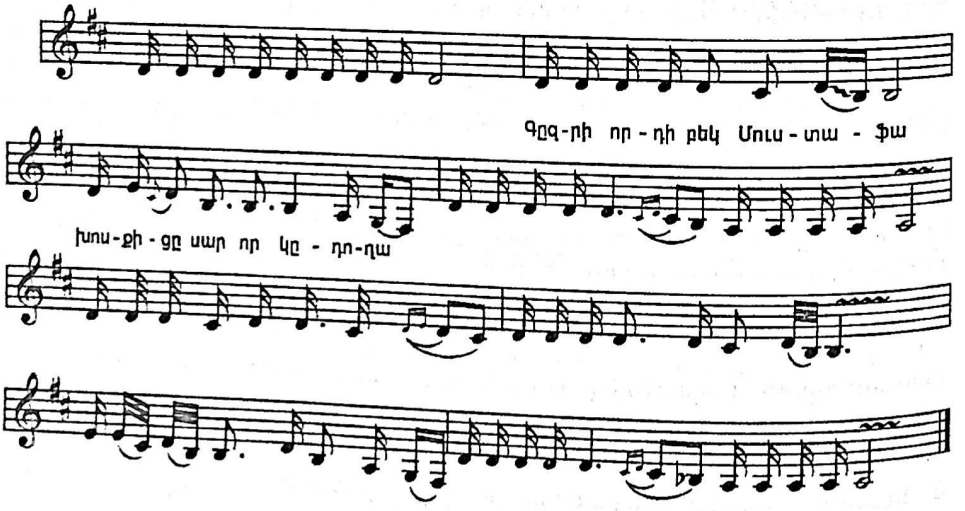
(Ք. Քուշնարյան, Եղեգնաձոր, 1928թ.)



Բ

Քյոռօղլի

(Գ. Շահբազյան, Եղեգնաձոր, 1991թ.)

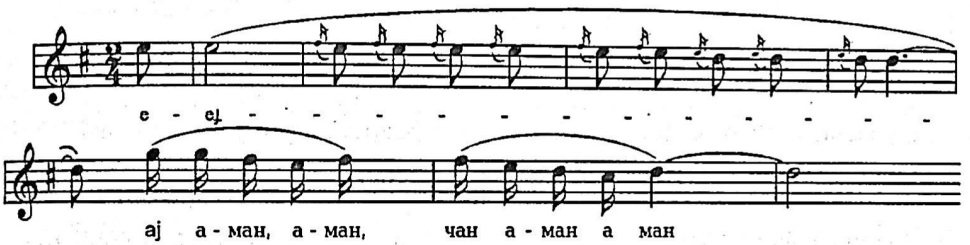


Տիպաբանական ընդհանրությունների շարքում նշանակալից են «ընդհանուր արևելյան» բայականչությունների ու բառակապակցությունների իմաստային արտահայտչական և կառուցողական գործառույթները: Որոշ դեպքերում դրանք ամբողջական տողեր են կազմում, որ կարող ենք բնութագրել իբրև «հանկարծաբանական կրկնակներ»:

Օրինակ 33

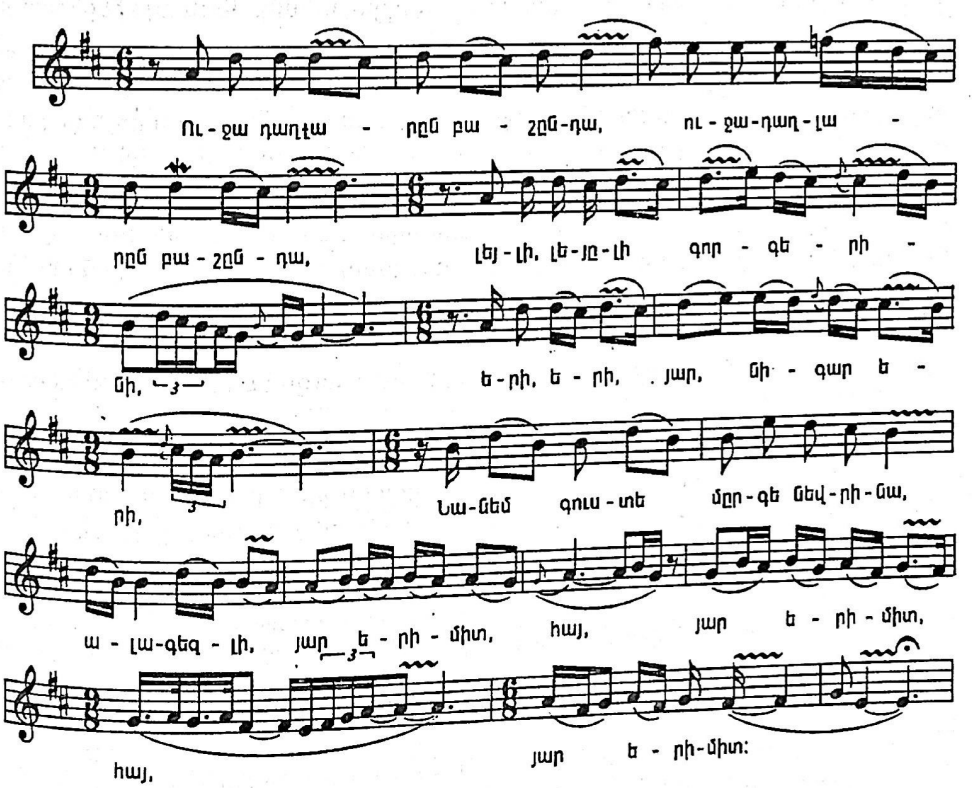
Ա

Միսրի



Բ

Քյոռօղլի (Ք. Քուշճարյան, Թբիլիսի, 1927թ.)
(Վ. Տեր-Առաքելյան)



Կարծում ենք, որ նախկինում արտատեքստային այս սեգմենտներն ու հանկարծաբանական կրկնակները կապված են եղել որոշակի բովանդակություն կամ ժանրային ընկարագիր ունեցող մեղեդիների հետ: Այլ խոսքերով՝ վայ, ամանաման, հայ-հայ, լեյլի, լեյլի, յար ջան լեյլի և այլ բառակապակցությունները որոշակի համատեքստում կարևոր կարգավիճակ են ունեցել ու միայն հետագայում, անջատվելով բուն տեքստից, վերածվել են խորհրդանշական օժանդակ միավորների:

Այս առումով առանձնապես հետաքրքիր են թուրքական *Օսմանլի բոզուգու* (*Ղոաթի առևանգումը*, աշուղ Մահմուդ) և *Դելի Քյոռօղլու* (*Քյոռօղլին և Բազիրգյանը*, աշուղ Աքպար) մեղեդիները:

Ընդհանրապես, և՛ աշուղ Մահմուդի, և՛ Աքպարի կատարումների տեքստերը, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է Ղոաթին՝ Քյոռօղլու անբաժան «ընկերոջը», ներծծված են ընդհանուր արևելյան բացականչություններով ու հայերեն բառերով[246]: Հատկապես այս տեքստերում են նվագարկվում մեր ընկատած քնարական-երգային բնույթ ունեցող ձևույթները, որոնք մեծ ընդհանրություն ունեն հայկական օրինակների և հայ մոնոդիկ երաժշտության ժանրային այլ ձևերի հետ:

Ընդհանուր առմամբ, օրինակներում տարբեր են ինչպես նվագարանի և ձայնի շաղկապվածությունը, այնպես էլ զուտ նվագարանային հատվածների ոճական հատկանիշները: Հայկական նմուշներում գործիքը հիմնականում նվագակցում է ձայնին, մինչդեռ թուրքականում և ադրբեջանականում այն ինքնուրույն դեր ունի: Սազի մենանվագներն ամբողջացնում ու ընդգծում են քառյակային ձևի սահմանները: Տեխնիկական կիրառություն ունեն նաև նվագարանի լարերը. բաց լարն ընդգծում է ձայնեղանակի ներքընթաց շարժման ընթացքում գոյացող ժամանակավոր հենակետերը, իսկ մյուս երկու լարերն ապահովում են մշտական դամի առկայությունը՝ ստեղծելով մոնոդիկ և հարմոնիկ ֆոն: Ձայնի դիտարկումը այդ ֆոնի վրա եռաշերտ տարածական պատկեր է տալիս ու ընկալվում որպես մոնոդիկ մտածողության պայմաններում ստեղծվող բազմաձայնության ինքնատիպ դրսևորում: Այս երևույթն անչափ բնորոշ է ժողովրդամասնագիտացված արվեստի հանկարծաբանական բնույթի ժանրերին, մասնավորապես մուղամներին[247]: Նվագարանի ու ձայնի փոխկապակցված և զուգահեռ մեղեդային շարադրանքներն էապես տարբերվում են ադրբեջանական *Միսրի Քյոռօղլուց*, որը չենք հայտնաբերել հայկական նյութերում:

Դելի Քյոռօղլու թե՛ սազի նախանվագի և թե՛ երգի ընդհանուր մեղեդային հիմքը նույնն է. գործիքային նախանվագը ներքընթաց սեկվենտային դարձվածքներից բաղկացած մի ամբողջական կառույց է:

246 Տվյալ տեքստերի հայերեն կամ հայ ժողովրդախոսակցական լեզվում լայնորեն օգտագործվող արևելյան օտարալեզու բառերի մանրամասն քննությունը, դրանց կշիռն ու դիրքը համապատասխան տողերի երաժշտական ռիթմի կազմավորման մեջ հատուկ ուսումնասիրության արժանի խնդիրներ են և պահանջում են նմանատիպ տեքստերի լայն ընդգրկում:

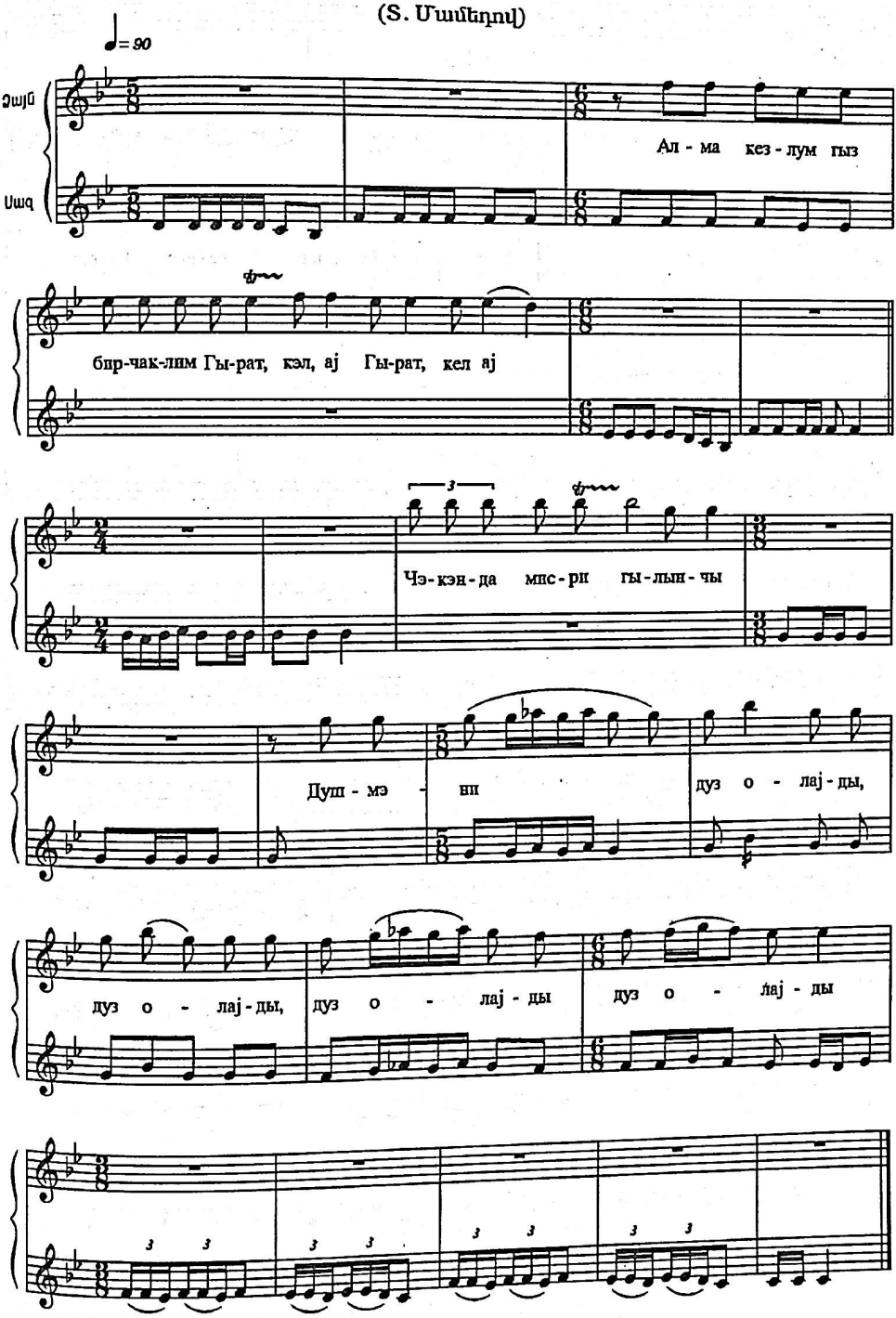
247 Տե՛ս մեր վերծանած և հրապարակած *Հիջազ* մուղամը՝ *Երնջակյան Լ.*, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, էջ 156-160:

Օրինակ 34

Ա

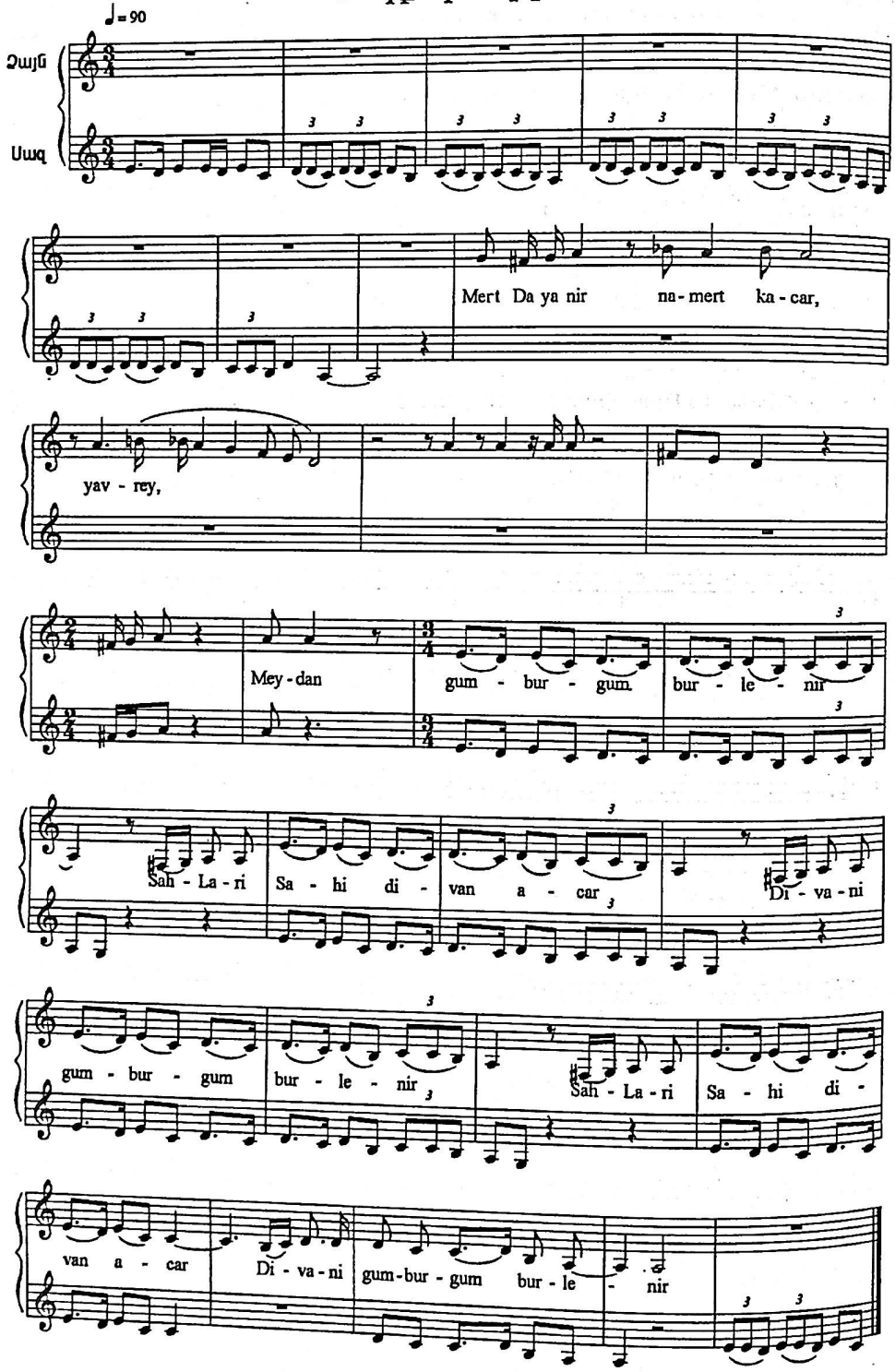
Քյոռօղլի

(Տ. Սամեդով)



Բ

Թուրքական երգ

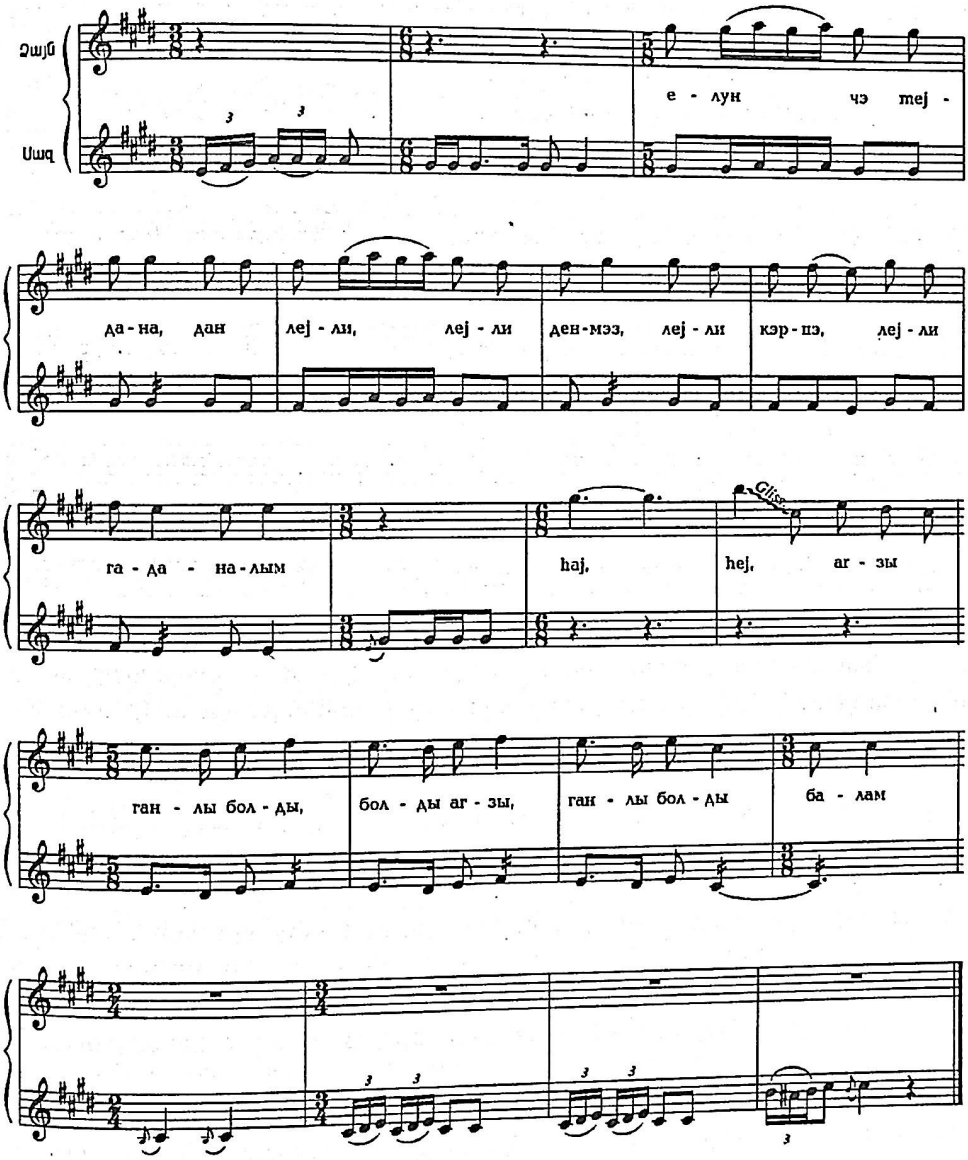


Օրինակ 35

Ա

Քյոռօղլի

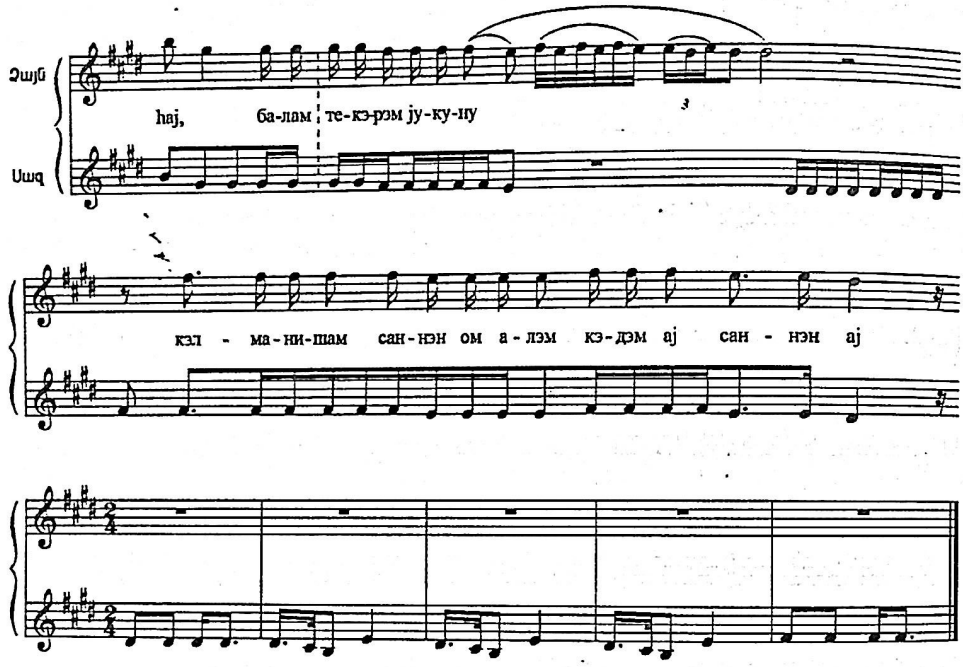
(աշուղ Աբպար)



Ք

Քյոռօղլի

(աշուղ Աքպար)



Դրա ներսում առանձնանում են երկու՝ ժողովրդական խաղիկի ռիթմամեղեդային կերտվածքը հիշեցնող օղակներ: Ձայնի հանկարծաբանական մուտքը ևս անսովոր է, խոսքերը՝ անորոշ: Սկսվելով «մերթ» (թուրքերեն՝ պատվարժան մարդ) բառով՝ այն մերթ հոգևոր-խոհական (*Տիրամայր, Կռունկ*), մերթ էլ Սայաթ-Նովայի մուղամային-աշուղական հնչերանգներն է հիշեցնում (օրինակ 34 Ք):

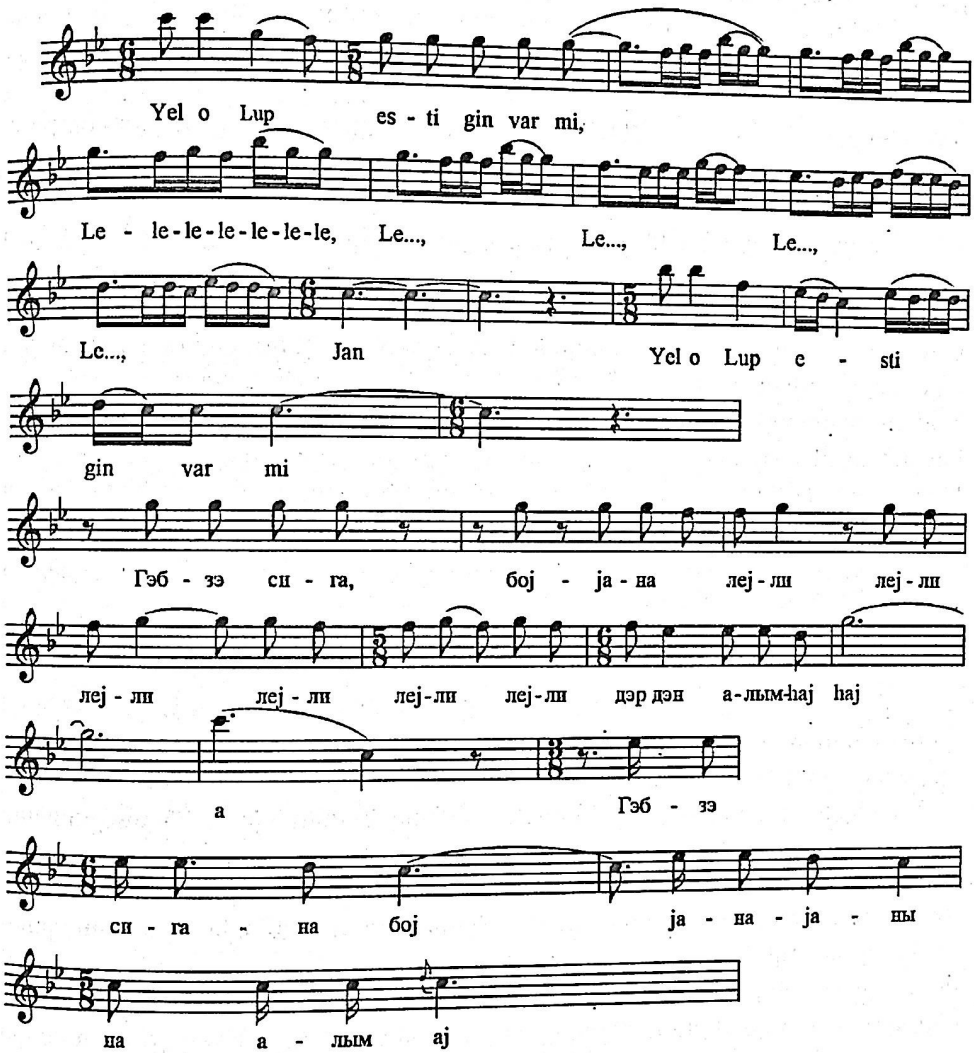
Տարակուսանք է հարուցում և թուրքական «*Karli daglarin ardindan*» (*Ձյունածածկ լեռներից անդին*) կոչվող երգի ծագումը, որի պարերգային բնույթը, համաձայնութային հիմքը՝ լե-լե վանկարկմամբ, ձայնակարգի աստիճաններով ներքընթաց ելևէջումներն ու գրական տեքստը առիթ են տալիս այն հարաբերելու հայկական ժողովրդական երգերին:

Երաժշտաբանաստեղծական հատվածը քառակի կրկնվող եռատակտ է, որն ամփոփվում է նմանատիպ հանգաձևով: *Քյոռօղլու* չափանմուշ մեղեդիներին այն հակադրվում է քնարական բնույթի մեղեդային դարձվածքով, որի հիմքում ընկած է էոլական 5-ը՝վերին անտիթեզի՝կվինտային տոնի (a-e) գերիշխանությամբ[248]:

248 Տվյալ կազմավորումը Ք. Քուշնարյանն առաջնային է համարում էոլական տոնիկայով մյուս ձայնակարգերի համեմատությամբ, և, որ ավելի կարևոր է, այն լայնորեն կիրառվում է հայ մոնոդիկ երաժշտության բոլոր ճյուղերում, ներառյալ Հայաստանում տարածված մուղամաթի արվեստի երգային բնույթի նմուշները՝ *Շուր, Շուշթար* և այլն (տե՛ս՝ *Кушнарев Х.*, նշվ. աշխ., էջ 464-478):

Օրինակ 36

Karli daglarin ardindan



Դիտարկումները թույլ են տալիս հաստատել մերձավորարևելյան, մասնավորապես թուրքական և աղրբեջանական երաժշտաէպիկական ավանդույթներում հայկական ծագում և հնչերանգ ունեցող մեղեդիների՝ փոփոխված անուններով ու աղավաղված տեքստերով կենցաղավարելու փաստը:

Ինչպես տեսանք, թուրք-աղրբեջանական երգերի կատարողներից շատերը հայ աշուղներն են, որոնց մոտ մասնագիտական կրթություն ստացած երաժիշտները (այլազգի աշուղները) շարունակել են իրենց «ուստա»-ներից լսած ու սովորած ավանդական մեղեդիների պահպանման ու Արևելքի բանավոր արվեստի գեղագիտական սկզբունքներին հարիր կանոնական ոյութի անխաթար վերարտա-

դրման գործընթացը: Գեղագիտական այդ համակարգի հիմքում ընկած է «ավանդույթով սրբագործված» կանոնի և հանկարծաբանական մտածողության փոխհարաբերությունը, որը ենթադրում է ոչ թե «նորի» ստեղծում, այլ «հնի» պահպանում:

Մի ամբողջ շարք խառը՝ երկլեզու կամ եռալեզու (հայերեն, քրդերեն, թուրքերեն, երբեմն՝ պարսկերեն-թուրքերեն), տեքստեր ունեցող և օտար անվանումներ կրող, պարզապես չափանմուշ օրինակ դարձած հանրահայտ երգերի հեղինակները հայ աշուղներ են եղել, որոնց անունները, ցավոք, հիշատակության չեն արժանացել Արևելքի ավանդական երաժշտությանը նվիրված հետազոտություններում:

Քյոռօղլու դաստանի ավանդական մեղեդիների հիմքում ընկած հայկական և այլ արևելյան երգարվեստների ոճական տարրերի փոխհարաբերության քննությունը թույլ է տալիս ենթադրել հերոսական ասքի հայկական ինքնատիպ երաժշտաբանաստեղծական մեկնակերպի գոյությունը ուշ միջնադարից մինչև մեր օրերը: Անշուշտ, XX դարի վերջերին ու ներկա ժամանակաշրջանում երաժշտապատմողական արվեստում նկատելի և օրինաչափ փոխակերպումներն իրենց դրոշմն են դրել նաև աշուղական սիրավեպերի կենցաղավարման պայմանների ու առանձնապես կառույցի վրա: Դաշտային նյութի քննությունից հետևում է, որ *Քյոռօղլին*, լինելով Հայաստանում տարածված ամենահայտնի ասքերից մեկը, մեր օրերում պահպանվել է հիմնականում մեկ-երկու դրվագների և դրանց շուրջը համախմբված երգերի ձևով:

Քյոռօղլու հայերեն երգերն այնքան սիրված են եղել Անդրկովկասում ու Թուրքիայում, որ նույնիսկ ժամանակի և սոցիալ-քաղաքական իրավիճակի փոփոխության պայմաններում աղավաղված ու վերանվանված շարունակել են գոյատևել ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կրողների երկացանկում: Այդ երգերի հուզական-արտահայտչական չափագծերն այնքան ցայտուն և ազդեցիկ են եղել, որ կատարողները ճգտել են վերարտադրել ավանդական երաժշտական մոդելը՝ երբեմն անտեսելով գրական տեքստի լեզվական համասեռությունը: Խոսքը, անշուշտ, չի վերաբերում պարսկերեն ու թուրքերեն զանազան բառերի, ալեգորիկ արտահայտությունների և խորհրդանշական պատկերների օգտագործմանը, որ աշուղական արվեստի կրոնափիլիսոփայական հիմքն ու սուֆիական միստիցիզմի ազդեցությունը վկայող տարրեր են: Դրանց առկայությունը սիրավեպ-դաստանների ժամանակակից հայկական տեքստերում ավելի շուտ տուրք է ավանդույթին և ոչ թե սուֆիական էթոսի անմիջական դրսևորման ձև, այնպես, ինչպես ժամանակակից մուղամաքահար-գործիքահարներն օգտագործում են «մուղամաքների ճանապարհները (ճամփաները)» արտահայտությունը՝ նկատի ունենալով ձայնակարգային զարտուղության և շեղումների եղանակները, բնավ չգիտակցելով, որ այս արտահայտության հիմքում ընկած են Աստծո հետ հաղորդակցվելու սուֆիական ճանապարհին հանդիպող մուղամ-աստիճանները[249]:

249 Մեր այս դիտարկումը նաև հիմնված է Երևանի Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայում շուրջ 20 տարի «Արևելքի դասական երաժշտության հիմունքները» դասընթացը վարելու ընթացքում արևելյան նվագարանների բաժնի ուսանողների և դասախոսների հետ ունեցած հարցազրույցների վրա:

Վերադառնալով *Քյոռօղլու* դաստանին՝ ասենք, որ եթե աշուղի վարպետության չափանիշը կանոնավորված երաժշտաբանաստեղծական դրվագներն են որոշում և ոչ թե արձակ պատմողական մասերը (որոնց ծավալը, բովանդակությունը, գործող անձինք և տեղանունները կարող են տարբերակվել զանազան արևելյան մշակույթներում), և դրանց միջոցով է բացահայտվում ասքի կրոնածիսական խորքային շերտը, ապա երաժշտական բաղադրիչը դառնում է ժանրի արխիտեկտոնիկան ձևավորող հիմնական գործոնը, ինչը հերքում է երաժշտական բաղադրիչի ածանցյալ լինելու մասին տեսակետը:

Հայկական նյութի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ հանրային-հասարակական նոր պայմաններում *Քյոռօղլին* կենցաղավարում է պատմողական հակիրճ դրվագների ձևով՝ ազատ լեզվաոճական սահմանափակումներից (գրական, բարբառային, խառը, երկլեզու և այլն): Մինչդեռ աղրբեջանական միջավայրում *Քյոռօղլու* իբրև ազգային էպոսի կարգավիճակի գիտակցումը աշուղներին պարտավորեցնում է տեսակարար այլ կշռով մատուցել պատմողական դրվագները, քեև դրանց սեղմման և միավորման միտումն ակնհայտ է ամենուր: Նույնիսկ այն ավանդույթներում, որտեղ *Քյոռօղլին* իբրև ամբողջական դաստան այլևս չի կենցաղավարում, ինչպիսին է, օրինակ, հայկականը, նրա առանցքային մոտիվների՝ Ղռաթի գովքի, սիրային արկածների ու քաջագործությունների հետ կապված երաժշտաբանաստեղծական դրվագները սիրավեպ պատմողների երկացանկում շարունակում են հնչել որպես հայ երաժշտաէպիկական արվեստի հնագույն և հաստատուն նմուշներ:

Քյոռօղլու աղավաղված հայերենով երաժշտական տեքստերի հայտնաբերումը թուրք և աղրբեջանցի աշուղների երկացանկում փաստացի հաստատում է մեր առաջադրած դրույթները՝

ա) Հայաստանի պատմաազգագրական տարբեր գոտիներում, մասնավորապես ներկայիս Թուրքիայի Կարս և Էրզրում նահանգներում երաժշտապատմողական ավանդույթի հզոր արմատների կենսունակությունը, և

բ) հայ աշուղների (հավասարապես և սազանդարների ու մուղամաթահարների) ներդրած անգնահատելի ավանդը մերձավորարևելյան ժողովրդամասնագիտացված արվեստի բնագավառում:

Քյոռօղլու պարագայում դա մեզ հնարավորություն է տալիս վկայել ասքի հայկական երաժշտաբանաստեղծական մեկնակերպի վաղեմի գոյության փաստը:

■ ■ ■

Հիմքեր ունենք հաստատելու, որ *Քյոռօղլին* միակ օրինակը չէ, որ ապացուցում է քուրքական երաժշտապատմողական ավանդույթի զարգացման գործում հայ երաժիշտների ունեցած վաստակը:

Արդեն ասացինք, որ պատմողական արվեստը ավանդաբար ձևավորվել ու մեծ ժողովրդականություն է վայելել պատմական Հայաստանի Կարս և Էրզրում նահանգներում: Այսուհանդերձ, Արևմտահայաստանի հյուսիսարևելյան շրջան-

ներում՝ Ադանայում, Ղազիայնթափում, Կոզանում, նույնպես մասնագետներին հաջողվել է ձայնագրել մի շարք հիքայեներ: Ամենատարածված պատմություններից են *Էլբեյլիօղլին, Կոզանօղլին* և *Ալի փաշան*: Այս պատմությունների զանազան տարբերակներում հերոսները ծագումով Մարաշից կամ Ադանայից են. հաճախ հիշատակվող վայրերից են Մալաթիան և Ուրֆան: Սրանք համեմատաբար ուշ ծագում ունեցող (XVIII դարի վերջ- XIX դարի սկիզբ) պատմություններ են, որտեղ առկա է հայ-թուրքական բշնամական հարաբերությունների մոտիվը:

Ձայնագրված համարյա բոլոր ասքերում հայազգի հերոսները ներկայացվում են իբրև բացասական կերպարներ՝ հայտնի կեղերի առաջնորդների և Ստամբուլի սուլթանի միջև ծագած խոռվությունների հրահրողներ: Այս կապակցությամբ թուրքագետ-բանասեր Վ. Էբերհարդը նշում է, որ թուրքական պատմություններում հայերի այսօրինակ նկարագիրը Առաջին համաշխարհային պատերազմին հաջորդող հայերի ջարդի և նրանց տեղահանության հետևանքով ստեղծված բշնամական վերաբերմունքի արտացոլումն է[250]: Ցավոք, որևէ հրատարակության մեջ ընդգրկված չէ հիշյալ պատմությունների երաժշտական բնութագիրը: Տարբերակներից մեկը թուրքերենով Վ. Էբերհարդին է տրամադրել կոզանաբնակ Մ. Խաչիկյանը, որը 1909 թ. հայերի կոտորածից հետո լքել է Կոզանը և տեղափոխվել Սան Ֆրանցիսկո: Հայկական մյուս տարբերակն ընդգրկված է Միսակ Քելեսյանի աշխատասիրած «Սիս մատյան» գրքում[251]: «Կոզանի հայկական պատմությունը» ներառում է մի ասք, որ ստեղծվել է Գևորգ աղա Քյուփելյանի՝ հանրահռչակ Կոզանօղլու մոտ ծառայող տոհմիկ ընտանիքներից մեկի ներկայացույցի մահվան կապակցությամբ: Այս պատմություններըմեծ ընդհանրություններ ունեն, և միայն տեքստաբանական՝ համեմատական մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը կարող է երևակել դրանց միջև եղած կապն ու ընդհանուր ծագումնաբանական հիմքը, ինչպես նաև լույս սփռել թուրքալեզու աշուղների և նրանց պատմությունների հերոսների ազգային պատկանելության խնդրի վրա: Ընդհանուր առմամբ, Թուրքիայի տարբեր գավառներում կենցաղավարող և մասամբ գրանցված նյութը էապես կարող է նպաստել հայ իրականության մեջ աշուղական արվեստի տվյալ ճյուղի առավել ամբողջական պատկերմանը:

Ուշագրավն այն է, որ այս պատմություն-պոեմները, մասնավորապես *Կոզանօղլին*, հավասարապես տարածված են եղել հայկական ու թուրքական միջավայրերում՝ թեմատիկ միևնույն առանցքով, բայց հերոսի տարբեր ազգային նկարագրով: Կոզանի հայկական պատմողական ավանդությամբ հերոսը տոհմիկ ընտանիքի ներկայացույցիչ Գևորգ աղա Քյուփելյանն է, որն ըմբոստացել և պայքարել է սուլթանի դեմ: Սակայն նրա ուժերն աստիճանաբար սպառվել են, համախոհները սպանվել կամ հեռացել են, ու նա հանձնվել է քուրդ փաշային, որը ստիպել է հերոսի 14-ամյա որդուն սպանել հորը: Նույնիսկ մահվան սպառնալիքի տակ տղան չի համաձայնվել. փաշայի զինվորներից մեկն է սպանել Քյուփելյան

250 Eberhard W., Նշվ. աշխ., էջ 13.

251 Սիս մաղյան (Կոզանի հայկական պատմությունը), Բեյրութ, 1949:

աղային և նրա ընտանիքն աքսորել: Ասքի հատվածները հիմնականում պատմվում են հերոսի երիտասարդ այրու կողմից՝ իբրև երգ-էլեգիա:

Հայկական տարբերակներում պոեմն ավելի կարգավորված և տրամաբանական շարադրանք ունի: Մ. Խաչիկյանի տրամադրած նյութն ամենահինն է ծագումով: Տեքստաբանական մակարդակում թուրքական և հայկական տարբերակների համեմատությունը բացահայտում է ազգային մտածողության, բանաստեղծական կերպարների, անունների, տեղանունների տարբերություններ. երևույթ, որին առնչվել ենք համանուն սիրավեպերի հայկական և մահմեդական մեկնաբանություններում: Ակնհայտ է, որ դեպքերը կատարվել են XIX դ. վերջին քառորդում Արևմտյան Հայաստանի նահանգներում, որտեղ տեղական հայտնի և զորեղ զանազան իշխաններ, բեյեր ու աղաներ փորձեր են կատարել ընդվզել սուլթանի բռնությունների դեմ: Կոզանօղլի-Քյուփելյանը չի ցանկացել լքել Հայրենիքը և պայքարել է մինչ ի մահ, թեև նրան խորհուրդ են տվել գնալ *գյավուրների* սարերը: Ասքի բոլոր տարբերակներում այրիացած կինն անիծում է Դերվիշ փաշային, որ կանանց որբևայրի է թողել: Վերոհիշյալ տարածքը հարուստ է ասերգվող և երգային մասեր պարունակող նմանօրինակ բալլադ-ասքերով, սակայն *Կոզանօղլի*-ն քե՛ իր թեմատիկ առանցքով, քե՛ պատկերների վերարտադրման միջոցներով և մոտիվային բովանդակությամբ տարբերվում է մյուսներից: Ժամանակի ընթացքում այն մոռացության է մատնվել կամ գիտակցաբար դուրս մղվել ասերգողների երկացանկից՝ տեքստի անթաքույց հակաթուրքական (կամ հակաքրդական) բնույթի պատճառով:

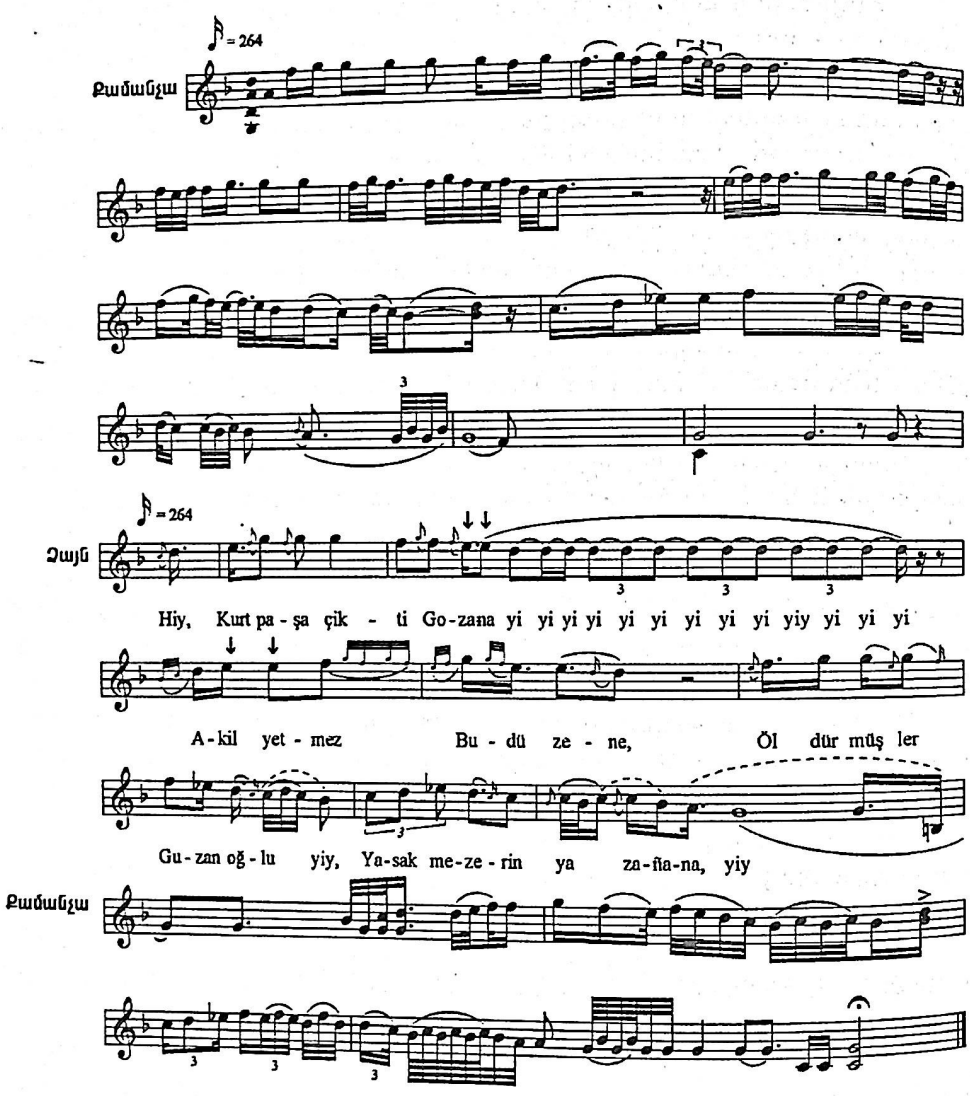
Երկարատև պրպտումներից հետո այդ հոգեցունց պատմության երաժշտաբանաստեղծական պատառիկները հայտնաբերեցինք Բելա Բարտոկի «Թուրքական ժողովրդական երգեր» ժողովածուի մեջ[252]: Դրանք հինգն են. երգերի ծանոթագրություններում Բարտոկը նշում է, որ բանասացներից շատերը գիտեին այս երգը, սակայն առանց բառերը հիշելու: Հեղինակի ձայնագրած երկու տներում հիշատակվում են Կոզանօղլու դրամատիկ մահը և ողբացող կնոջ անեծքը՝ ուղղված Դերվիշ (Kurt) փաշային, որը պարտադրելիս է եղել տղային սպանել իր հորը: Ժողովածուի N 8 երգի 5 տարբերակներից երկուսը (8 ա և բ) հիմնված են միևնույն տեքստի վրա, մնացած երեքի տեքստերը տարբեր են (տե՛ս օրինակ 37) :

Տվյալ պարագայում մեզ հետաքրքրողը ասերգվող հերոսական պատմությունների կամ բալլադային ժանրի կենցաղավարման ավանդույթի հավաստումն է Արևմտյան Հայաստանում: Ավանդույթ, որի պատմական հիմքի տեղաշարժը կործանարար ազդեցություն է թողել գրական բաղադրիչի վրա՝ դժվարացնելով երաժշտական նյութի հայտնաբերման և վերջնական գնահատման խնդիրը: Ակնհայտ է, որ ժողովուրդը հայազգի իշխանի սխրանքների ու ողբերգական մահվան շուրջը պատմություն է հյուսել և ասերգել երաժշտաբանաստեղծական

252 Բելա Բարտոկի ժողովածուն հայ-թուրքական երաժշտական կապերի մեկնաբանման դիտակետից չափազանց կարևոր մի հրատարակություն է և կարիք ունի բազմակողմանի ուսումնասիրության, որը ծրագրել ենք իրականացնել ապագայում (տե՛ս Bartók B., Նշվ. աշխ., էջ 75-81):

Օրինակ 37

Բ. Քարտոկ



հաստատուն կաղապարով: Աստիճանաբար տեքստը մոռացվել ու հարմարեցվել է այլ խոսքերի՝ տարրալուծվելով թուրքական ժողովրդական ստեղծագործության մեջ:

Աղանայի վիլայեթում հաճախ իրենց ծննդավայրն ու ծագումը չհիշող բանասացներից ձայնագրված այս (և բազում այլ երգերի) պատառիկների գրական-բանաստեղծական և երաժշտաարտահայտչական հատկանիշների ինքնատիպ ոճն ու գեղարվեստական ավարտվածությունը հարուցել է Բ. Քարտոկի տարակուսանքը: Հաճախ տեքստերի ընդգծված գրական արտահայտություններն ու գործիքային հանկարծաբանական մտածողության սկզբունքները փորձառու

ֆոլկլորագետի և մեծ երաժշտի ականջին անսովոր են թվացել ու չեն տեղավորվել քաղաքակրթությունիչ կտրված Թուրքիայի հեռավոր գյուղերի անգրագետ բանասացների պատկերացումների համակարգում, որոնք, չհիշելով, երբեմն էլ չհասկանալով աղավաղված բառերի ծագումն ու իմաստը, փորձում են վերականգնել իրենց նախնիներից լսած երգերը: Սակայն մեզ համար ավելի քան տարակուսելի է, որ Բարտոկը, նշելով ու թվելով բոլոր հնարավոր քոչվոր և նստակյաց ցեղերի ու ազգությունների անունները, որոնց հետ թուրքերը շփվել են դարեր շարունակ, գեթ մեկ անգամ չի հիշատակում հայերի անունը: Հնարավոր է, որ դա նաև խմբագրական «լուրջ» աշխատանքի արդյունք է. ժողովածուն հրատարակվել է թուրքական կառավարության որոշմամբ և կոմպոզիտոր Ադնան Սայգունի անմիջական մասնակցությամբ հավաքչական աշխատանքներին: Ավելացնենք նաև, որ աշխատանքի վերջում Սայգունի և Բարտոկի հարաբերությունները մեզ անհայտ պատճառներով խզվել են:

Հիշատակված հատվածների տարբերակները (օրինակ 38 Ա, Բ) քառատող պարբերություններից բաղկացած և քամանչայի նվագակցությամբ կատարվող չորս տներ են, որ ունեն ռիթմամեղեդիական կայուն կառույցներ: Բոլոր տների առաջին տողերն ավարտվում են վերջին վանկի ընդգծված երկարացմամբ, որ ամբողջական կառույցի մակարդակում հեղինակային ինքնատիպ կատարողական հնարանքի է նմանվում[253]:

Աշուղական արվեստին բնորոշ մեղեդային բարձրակետի յուցադրումով և ներքընթաց շարժումով ծավալվող մեղեդու հետագիծը օկտավա է ընդգրկում: Առաջին երկու տողի ժամանակավոր հենակետը կվինտան է, երրորդինը՝ տերցիան և չորրորդինը, բնականաբար, տոնիկան, այն է՝ ընդհանուր գծերով պահպանված է էպիկական երաժշտական լեզվամտածողությանը բնորոշ արխետիպային սխեման: Ի դեպ, A A B A ձևը, որ քննարկվող տեքստերում, ինչպես նաև հայկական աշուղական ու ժողովրդական երգերում հաճախ նկատվողներից է[254], Բարտոկը համարում է թուրքական ժողովրդական երգաստեղծության առանձնահատուկ չափագիծը, քանի որ այն չի հանդիպում «իրեն ծանոթ արևելաեվրոպական մյուս ժողովուրդների մշակույթներում»[255]:

253 Նշված տարբերակներում խոսվում է անհնազանդ Կոզանի ապստամբության ու թուրք փաշայի կողմից Կոզանօղլու սպանության մասին: Մյուս երգերում տեքստերը թեև լի են խորհրդանշական արտահայտություններով՝ մուկ-ժանդարմ-բամբասանք և այլն, սակայն բացահայտորեն կապված չեն բալլադի մեզ ծանոթ հատվածների բովանդակությանը: Ընդհանուր առմամբ, ըստ Բ. Բարտոկի, երգերի և «ֆոլկլորեմների» բովանդակությունն ու կառուցվածքային առանձնահատկություններն այնքան այուրեալիստական են, որ մոտենում են ժամանակակից դասական բանաստեղծությանը (*Bartók B.*, Նշվ. աշխ., էջ 205): Այս կարևոր դիտողությունն առիթ է տալիս ենթադրել որոշ տեքստերի հեղինակային ծագումը կամ Արևելքի բազմալեզու մշակութային կենտրոններում ձևավորված ժողովրդամասնագիտացված ստեղծագործության տարբեր ճյուղերին հարելու հանգամանքը:

254 *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 50:

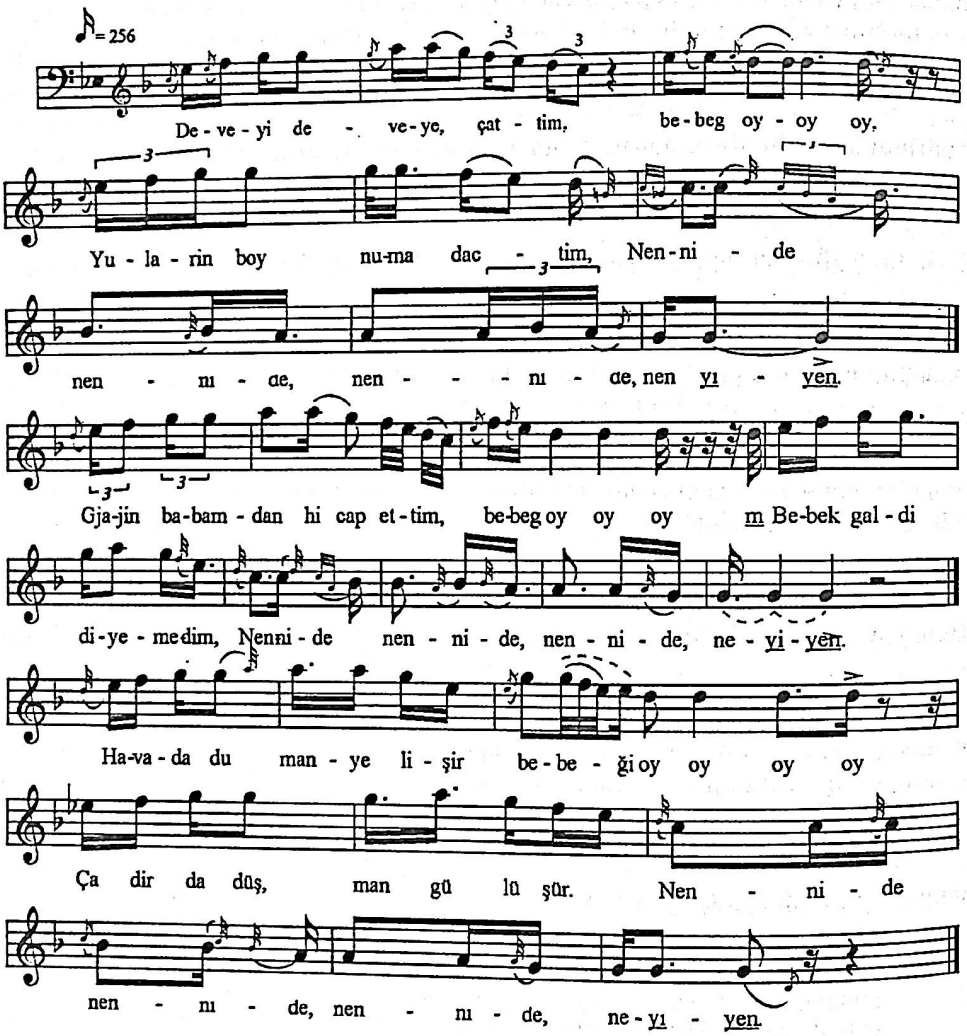
255 *Bartók B.*, Նշվ. աշխ., էջ 203: Իր տեսակետը Բարտոկը հիմնավորում է՝ հենվելով *Ի. Կունոսի* թուրքական մանիների հրատարակության վրա, որոնց տեքստերի

Օրինակ 38

U

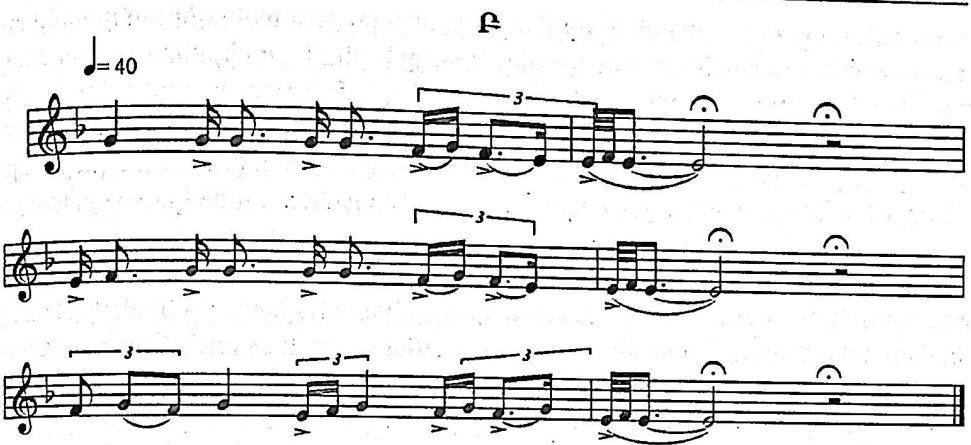
Oyun havasi

(Ք. Քարտոկ)



Սակայն նույնիսկ 8 վանկանի a-a-b-a հանգով ստեղծված բանաստեղծական տեքստերում բառերի և երաժշտության շեշտերը հաճախ չեն համընկնում, այդ իսկ պատճառով կատարողը յուրաքանչյուր տողի վերջում ավելացնում է եզրափակիչ «յի» վանկը: Մեղեդու տխուր հնչերանգները բնական կամ

մեծամասնությունը վերոհիշյալ հանգավորման ձևն ունի: Առայժմ կարող ենք միայն ենթադրել, որ մանիների ուսումնասիրությունը մեզ հետաքրքրող դիտակետից օգտակար կարող է լինել հայ մոնոդիկ երաժշտության ելևէջային-ոճական ոլորտների սահմանները հստակեցնելու խնդրում: Հիշեցնենք, որ այլազգի շրջապատի ազդեցությամբ, հայկական հին սիրային քառյակները սկսել են *մանի* հորջորջվել:



դորիական մինորի վերին օղակում են, և դրանց տարբերակային կրկնողությունները ամեն մի տողի սկզբնամասում ողբերգ են հիշեցնում:

Դժվար է վերջնական որևէ կարծիք հայտնել վերը բերված դրվագների երաժշտաբանաստեղծական կառույցի միասնության կամ շեշտադրական անհամապատասխանության վերաբերյալ՝ առանց պատկերացնելու անցյալ դարի սկզբին Ադանայի վիլայեթում կատարվող այս երգերի ներքին շեշտադրության, երգային տվյալ ոճին հատուկ և հետագայում մոռացված յուրահատկությունները: Անհմաստ է նաև բացատրել երևույթը՝ առաջնորդվելով թուրքերենի ագգլյուտինատիվ էությամբ (ինչպես անում է Բարտոկը), որը հնարավորություն է ընձեռում փոքր մասնիկների կուտակումների շնորհիվ հասնել բառերի էներգետիկ ուժի մեծացմանն ու երկարաձգմանը[256]: Սրա օգտին կարող էր խոսել նաև թուրքերենի վերջին վանկի շեշտադրման օրենքը, եթե այն առկա չլիներ նաև հայերենում: Թուրքամետ որևէ փաստարկի առաջնությունը հնարավոր է հերքել տեքստերում հանդիպող անհասկանալի և չթարգմանված, աղավաղված հայերեն բառերի, վանկերի ու ինտերպոլյացիաների անբնական առատությամբ: Այս պարագայում կարևորվում է տեքստի ալեգորիկ շերտը նս. հնագույն մեղեդու միջոցով դուրս հորդող բողոքի և վրդովմունքի ձայնն ու անեծքը՝ ուղղված քուրդ կամ թուրք փաշային.

Հնարավո՞ր է արդյոք,
Որ տղան սպանի իր հորը,
Փաղիշահի (կամ սուլթանի) մարդիկ
Սի՞թե կմնանք աշխարհի տերը...

Ընդհանուր ծանոթագրումը երգերի որոշակի խմբի ձայնակարգերի (հիմնականում՝ էոլական, դորիական և փռյուգիական), ժանրային ընդգրկման (նաև,

256 Թուրքերենը և ուգրո-ֆիննական լեզուները համարվում են ագգլյուտինատիվ: Եզրը մատնանշում է ածանցյալ բառերի և քերականական ձևերի կազմավորման միջոց, որով ածանցները միակցվում են բառերին՝ առանց խաթարելու դրանց հնչողությունը՝ նպաստելով բանաստեղծության հեշտ հանգավորմանը (տե՛ս Словарь иностранных слов, М., 1989, с. 14):

Ղարիբի, Լորկե, անձրևաբերության երգեր, ողբերգեր, պարերգեր), ռիթմամեղեդային դարձվածքների հյուսվածքի հետ ի սույն է դնում դրանց սերտ աղերսները հայ երաժշտության տարբեր սեռերին ու ժանրերին: Իսկ որոշ երգերի տեքստերը, վերնագրերն ու երաժշտահուզական համապատասխան մտահղացումներն առնվազն իրենց համարժեքներն ունեն հայ մոնոդիկ երգարվեստում: Միայն այն փաստը, որ 11 վանկանի տեքստերի գերակշիռ մասի մետրական կառույցի քննությունն առանց երաժշտական բաղադրիչի (ըստ Բարտոկի խոստովանության) երևակում է 4/4/3 վանկատրոհումը, մինչդեռ մեղեդային արտաբերմամբ այն դառնում է 6+4+1 կամ 6+3+2, կամ էլ՝ մեղեդային տողի կառույցը (melody stanza) հիմնականում ավելի շատ վանկեր է պահանջում, քան գրական տողն է պարունակում, խոսում է երաժշտական բաղադրիչի անկախության կամ ինքնուրույնության մասին: Հավելենք նաև տեքստերի բովանդակության ապակողմնորոշող, երբեմն էկլեկտիկ ու անհեթեթ, խորհրդավոր և բազմիմաստ լեզուն: Հուսանք, որ ապագա ուսումնասիրությամբ Բարտոկի համար հանելուկային և տարօրինակ այս երևույթն իր բացատրությունը կարող է գտնել հայ երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթում: Եթե բոլոր տարակուսանքներով, անորոշություններով և չբացահայտված խնդիրներով հանդերձ Բարտոկը «Թուրքական ժողովրդական երգերը» փորձել է համեմատել հունգարականի հետ՝ դրանց միջև եղած ընդհանրությունների տեսանկյունից, ապա ավելի քան հրատապ և խոստումնալից է դրանց քննարկումը հայկական մոնոդիայի հետ ունեցած ծագումնաբանական ընդհանուր կապի դիտակետից:

Ինչ վերաբերում է *Էլբեյլիօղլու* պատմությանը, որը ժամանակին նույնքան մեծ ժողովրդականություն է վայելել տարածաշրջանի ավանդական միջավայրում, ապա առայժմ կարող ենք միայն վերապահումով ասել, որ Ա. Բրուտյանի *Ռամկական մրմունջներում* մեր ուշադրությունը գրաված *Քյամբախ Քեյօղլին* (վանեցու կնոջ զգացմունքը դեպի յուր ամուսինը) երգը հիշյալ պատմության երաժշտական պատառիկներից մեկն է: Այդ են հուշում թե՛ երգի բովանդակությունը, թե՛ կշռույթի ու ելևէջի հյուսվածքը, որ ներդաշնակ է Բարտոկի ձայնագրությունների լեզվաոճական համակարգին:

Հերոսական ասքի կառույցի ուսումնասիրությունը մերձավորարևելյան ժողովուրդների մշակույթներում միարժեքորեն ցույցադրում է դասական ինվարիանտի՝ խորհրդանշական մոդելի ինքնատիպ վերարտադրումը տարբեր ազգային ավանդույթներում:

Խոսքն ու մեղեդին, դադարն ու բացականչությունը ասքի համատեքստում շաղկապվում են իմաստային թելերով և միտվում հերոսի կերպարի վերարտադրմանը՝ դառնալով նրա նշանակիրները: Այստեղից էլ տիպականացված ու բնութագրական մեղեդիների առկայությունը ժանրի դասական կատարողական մակարդակում, որտեղ անկախ լեզվամշակութային ու կրոնագեղագիտական առանձնահատկություններից՝ պահպանում են իրենց խորհրդանշական իմաստը: Կառուցվածքային մակարդակում կանոնն ու հանկարծաբանությունը նպատակաուղղված են տվյալ նշանի կամ խորհրդանշանի արտահայտչական հնարավորությունների վերարտադրմանը, հերոսին ընդօրինակելու նպատակով կիրառվող

գեղարվեստական ու ոճական հաստատուն հնարների ձևավորմանը՝ բարձր ռեգիստրում հնչող հզոր ձայն, սարսափազդու իմիտացիոն ժանր-ձևի ընտրություն, նույնատիպ բացականչությունների առատություն, առաջին դեմքով և հաճախ թուրքերենով՝ հերոսի մայրենի լեզվով (ընդունված տեսակետի համաձայն) երգելու սովորույթ:

Կանոնավորված մեղեդային-ոճական հատկանիշներով բնութագրվող *Քյոռօղլի* դաստանը Մերձավոր Արևելքում ձևավորված երաժշտասլատմողական մի *օյկոտիպ* է, որի խորհրդանշական ներքին լիցքերը տարբեր մշակույթներում ձեռք բերելով ազգային երանգավորումներ, միաժամանակ պահպանում են տիպական ուրվագիծը:

ԳԼՈՒԽ V
«ԱՇՈՒՂ ԴԱՐԻԲԸ» ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ

Հայկական երաժշտապատմողական արվեստն իր ուշ ավանդույթում՝ XIX - XX դարերում, չափազանց հարուստ ներկապնակ ունի: Հայաստանի ազգագրական գրեթե բոլոր գոտիներում ձայնագրված աշուղական սիրավեպերի համեմատաբար ամբողջական շարքերի և առանձին նմուշների ուսումնասիրությունը մեզ թույլ է տվել ուրվագծել ժանրի կենցաղավարման ընդհանուր պատկերը, ամփոփ պատկերացում կազմել սիրավեպի հայկական ճյուղի երաժշտակատարողական, ոճական և կառուցվածքային առանձնահատկությունների մասին:

Անշուշտ, անհնար է ընդգրկել Հայաստանում հաստատագրված գիտարշավային ողջ նյութը, և մեր նպատակը չէ տալ վերջինիս համակողմանի ու սպառիչ նկարագիրը: Ծանոթանալով տարբեր ժամանակահատվածներում ձայնագրված աշուղական սիրավեպերի օրինակներին և դրանք բաղդատելով XX դարի տարաբնույթ հրատարակություններում զետեղված օրինակների հետ՝ կարող ենք ասել, որ Հայաստանի տարածքում հարատևած երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպային գրականությունը, որքան որ ծավալուն է ըստ քանակի, նույնքան էլ հաստատուն և վերջավոր է ըստ ժողովրդի կենցաղում լայն տարածում ստացած նմուշների թվի: Եթե խնդիրը փորձենք ձևակերպել վիճակագրության տեսության սահմաններում, ապա ակնհայտ է դառնում, որ գոյություն ունի բաշխման մի ընդհանուր սկզբունք, ըստ որի նյութի տարբեր բաղադրյալ տարրերը կրկնվում են գրեթե միևնույն հաճախականությամբ: Ընդ որում, բաշխումը հիերարխիկ կառուցվածք ունի. այն դրսևորվում է ժանրի (սիրավեպ), կոնկրետ սիրավեպի (օր.՝ *Աշուղ Ղարիբ*) և ամեն մի սիրավեպին հատուկ բնութագրական երգերի մակարդակներում: Այսպիսով, հնարավոր է դառնում առանց հավակնելու «ընդգրկել անընդգրկելին», որոշակի օրինաչափություններ բացահայտել ինչպես ընդհանուր ժանրի, այնպես էլ ամեն մի սիրավեպի կառույցի վերաբերյալ:

Հայաստանում տարածված հեղինակային, անհեղինակ, ընդհանուր արևելյան և զուտ հայկական շուրջ 20 սիրավեպերից ամենից շատ ժողովրդականություն են վայելում *Աշուղ Ղարիբ, Քյոռօղլի, Ասլի և Քյարամ, Շահ Իսմայիլ, Աղվան և Օսան, Մմբատ և Սոֆյա* ասքերը. վերջին երկուսը հայ իրականության ծնունդ են: Տարածված են նաև աշուղ Սազայու *Ամրահ և Սալվի, Արտաշես և Սաթենիկ, Գառնիկ և Աստղիկ, Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան, Սոս և Վարդիթեր, Վարդ և Մանուշակ, Խոսրով և Շիրին, Լեյլի և Մեջնուն*, ինչպես և Ջիվանու գրչին պատ-

կանող *Արշալույս և Լուսաբերիկ* ու *Հմայակ և Արուսյակ* պատմությունները: Համեմատաբար սակավ են հանդիպում *Ռուստամ Ջալ, Սիաբենուռ և Խաջե Զարե, Մամե-Աշե* պարսկա-քրդական թեմատիկ առանցք ունեցող սիրավեպերը, որոնք մասնավոր քննության են արժանի: Թվարկած բոլոր սիրավեպերին առնչվող զանազան դրվագները հանդիպում են միաձման, տարբերակված կամ երաժշտաբանաստեղծական միանգամայն նոր ձևարագրով, սակայն ինքնին դրվագները կայուն են իրենց բովանդակությամբ, հաճախ նաև՝ բնութագրական մեղեդիների առկայությամբ: Անշուշտ, այս խնդրում կարևոր դեր է կատարել նաև այն հանգամանքը, որ ժողովրդական կատարողներն իրենց գիտելիքները ստացել են XIX դարում և XX դարի սկզբներին հրատարակված ու հետագայում բազմիցս վերահրատարակված սիրավեպերի հեղինակային հայերեն փոխադրություններից: Ջիվանու, Ջամալու, Սազայու, Խայաթի և այլ վարպետների ստեղծագործական բովով անցած արևելյան սիրավեպերի փոխադրություններն ու սեփական արարումներն արմատացել են ժողովրդի կենցաղում և ըստ արժանվույն գնահատվել հենց իրենց՝ մեծերի կատարումներով: Նրանց ստեղծած հեղինակային մեղեդիներն ամրապնդվել են սիրավեպերի հայկական ճյուղի ավանդույթում. այսպես, օրինակ, Ջիվանու հանրահայտ «Եկա անցնելու քեզանից, Արաքս, ինձ մի ճանապարհ տուր» երգը[257], հաստատուն կերպով պահպանվում է տարբեր շրջանների երգասացների երկացանկում: Մ. Աղայանի ձայնագրած և հրատարակած այս նմուշը նույնությամբ մեջ է բերված Ա. Քոչարյանի կազմած սիրավեպերի հիշատակված անտիպ ժողովածուի Աշուղ Ղարիբ պատումում:

Սակայն մեր հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ հեղինակային տվյալ գրական տեքստը հաճախ բոլորովին այլ մեղեդիական-ռճական մարմնավորում է ստանում ոչ մասնագետ ասացողների մոտ: Օրինակը (№ 39) ձայնագրել ենք 1991 թ. Եղեգնաձորի Վերին Գետաշեն գյուղում, Ղարիբ Մանասերյանի կատարումից, որի նախնիները Խոյից ու Սալմաստից են եղել:

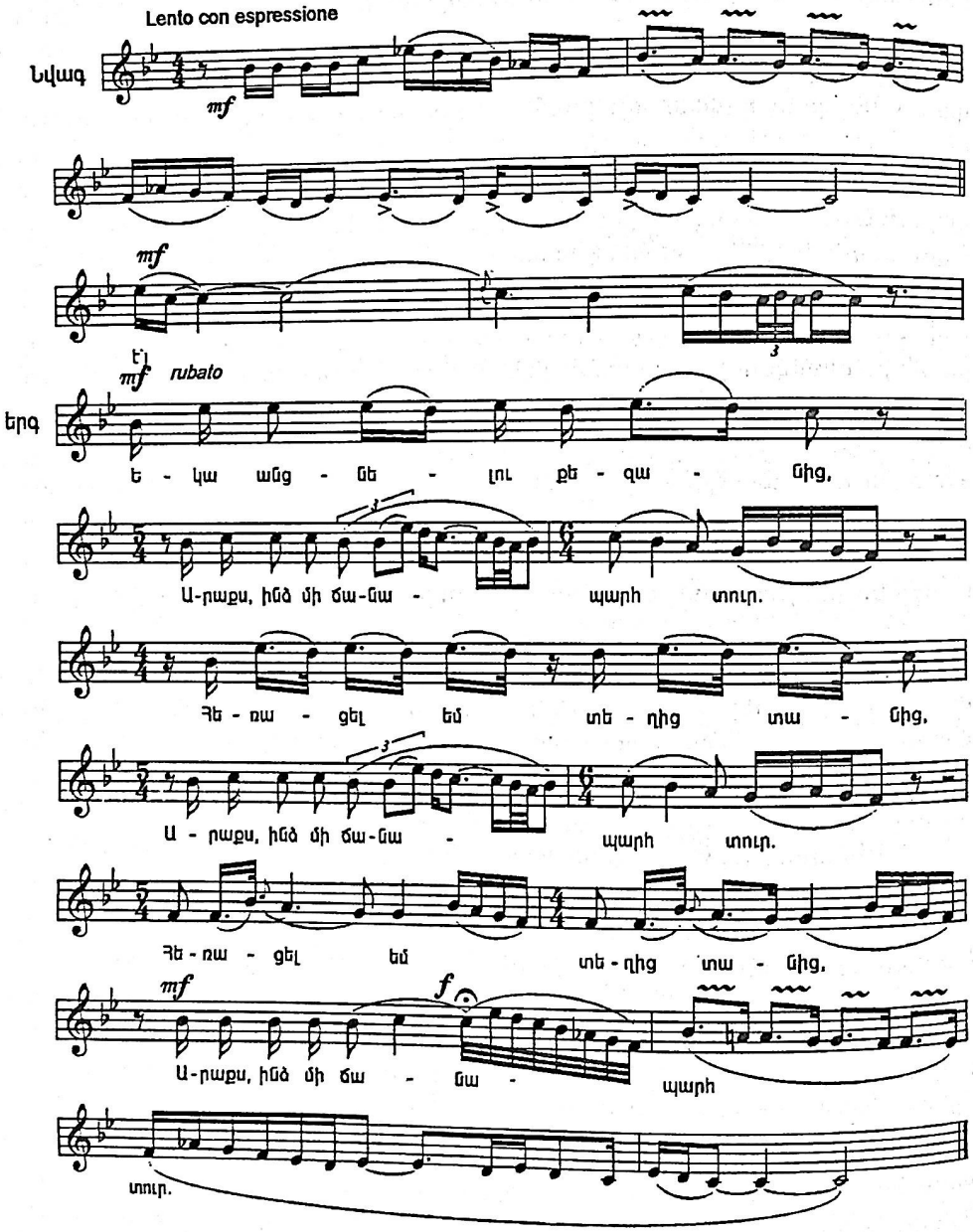
Սերելով երգիչ-գործիքահարների ընտանիքից՝ բանասացն ընդգծում է, որ տվյալ մեղեդին (ինչպես և շատ ուրիշները) ժառանգաբար իրեն է հասել ապուպապերից: Արժեքավոր այս վկայությունը նախ հաստատում է *Աշուղ Ղարիբի* վաղեմի կենցաղավարումը հայ միջավայրում, ապա՝ երաժշտաէպիկական արվեստի գործուն սկզբունքներից մեկի՝ բանաստեղծական տեքստի ու մեղեդու ազատ փոխհարաբերության սկզբունքը, որը, ըստ մեր դիտարկումների, շատ ավելի ծանրակշիռ է քնարական-սիրային և ռոմանտիկ-արկածային բնույթի (ոչ հերոսական) սիրավեպերում:

Համարյա անխտիր բոլոր ժամանակների ձայնագրություններում հանդիպում են՝ «Երբ լուսացավ լուսն ու բարին» (*Աղվան և Օսան*), «Այս էր երազս, երազս» (մեկ՝ *Ասլի-Քյարամ*, մեկ՝ *Աղվան և Օսան*), «Ով անպիտան, ասա տեսնեմ երազս» (մեկ՝ *Ասլի-Քյարամ*, մեկ՝ *Աղվան և Օսան*), «Վառվում եմ, Ասլի ջան, վառվում եմ» կամ՝ «Ով ինչ մարդ ես» (*Աղվան և Օսան*), «Վառվում եմ, Ասլի ջան, վառվում եմ» կամ՝ «Ով ինչ մարդ ես» (*Աղվան և Օսան*), «Կոտապաշտ մայրդ քաշեց ատամներս» նագելիս մի լար, բավ է» (*Ասլի և Քյարամ*), «Կոտապաշտ մայրդ քաշեց ատամներս» նագելիս մի լար, բավ է» (*Ասլի և Քյարամ*), «Քեզ առաջարկելու ունեմ մեկ պայման» (*Ասլի և Քյարամ*), (*Ասլի և Քյարամ*), «Քեզ առաջարկելու ունեմ մեկ պայման» (*Ասլի և Քյարամ*),

257 Ջիվանու քնարը, Երևան, 1959, էջ 9:

Օրինակ 39

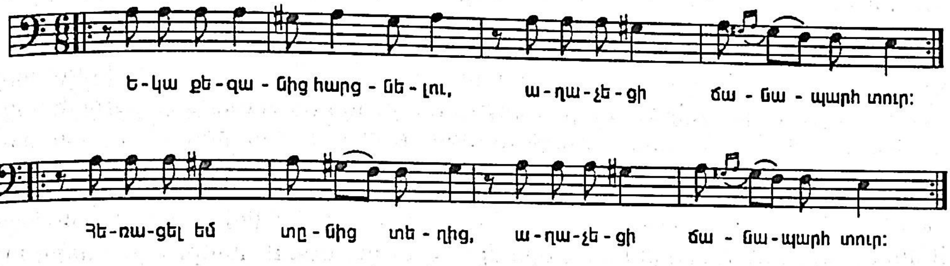
Աշուղ Ղարիբ
(Մ. Աղայան)



Օրինակ 40

Աշուղ Ղարիբ

(Ղարիբ Մանասերյան, Եղեգնաձոր, 1991թ.)



«Կարդացեք իմ բախտի նամակը» (*Աշուղ Ղարիբ*), «Մնաս բարով, Թավրիզ քաղաք» (*Աշուղ Ղարիբ*), «Շեն մնա, Հալեպ քաղաք» (*Աշուղ Ղարիբ*), «Ղարիբի և Հազիրի մրցումը», «Պալատ, ինձ մի ճանապարհ տուր» (*Շահ Իսմայիլ*), «Աշուղ Մաղաքի հարցը» (*Շահ Իսմայիլ*), «Շահ Իսմայիլի դիմումը աշտարակին», «Պալատ քեզնից ճամփա կուզեմ» (*Շահ Իսմայիլ*), «Զեյթուն քաղաքից եմ գալիս» (*Սմբատ և Սոֆյա*) երգերը: Սրանք սիրավեպային երկսյանկի հաստատուն համարներն են: Սակայն իր ամբողջության մեջ նյութը, իրավամբ, այնքան խայտաբղետ, բազմազան և տարրողունակ է, որ կարիք ունի խստիվ համակարգման ինչպես ըստ առանձին շրջանների, այնպես էլ ըստ առանձին սիրավեպերի, որի առաջին փորձը՝ թեկուզ ոչ ամբողջական ընդգրկումով, պատկանում է Ա. Քոչարյանին:

Թվարկած երգերի վերնագրերը, կարծես, արտացոլում են սիրավեպ-դաստանների կառույցում տեղ գտած առասպելական ու հեքիաթային մոտիվները, դրանց խորքային իմաստաբանական շերտերը: Այս հանգամանքն է իր վրա բևեռել մեր ուշադրությունը և առիթ հանդիսացել ուսումնասիրելու հայ-արևելյան երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպերը՝ դրանցում արտացոլված մոտիվների կրոնահավատալիքային բովանդակության և առասպելաստեղծ մտածողության կտրվածքով: Տվյալ դիտակետից սիրավեպի ժանրի ըմբռնումը հնարավորություն է տալիս վերակառուցել ինչպես ասքի հերոսի գործի արմատները, այնպես էլ բացահայտել հայկական տարբերակների մշակութային առանձնահատկությունները:

Սիրավեպ-դաստանների առասպելաստեղծ էությունը սկսվում է հենց դրանց կատարողի անվան մեկնությունից, նրա դերի և ունակության ընկալումից: Հիշեցնենք, որ *աշուղ* բառի միջինասիական համարժեքը՝ *բախշի*, նշանակում է նաև բժիշկ, հրաշագործ, կախարդ, որը երգ ու նվագի մոգական ուժով հիվանդից հեռացնում է չար ոգիներին: Ըստ ավանդության, եթե ապագա աշուղը գիշերեր առասպելական Մուրադդաղ լեռան վրա (որը հունական Պառնասի տարբերակն է), խմեր աղբյուրի ջուրը և մտներ քարանձավ, ապա գերբնական որևէ էակ կամ սուրբ նրա համար նվագարան էր պատրաստում, երգեցողության գաղտնիքները օծում երաժշտաբանաստեղծական արտառոց ձիրքով. արքնաբացահայտում, օժտում երաժշտաբանաստեղծական արտառոց ձիրքով. արքնանալով հերոսը սկսում էր իր երաժշտասիրային ողիսականը: Կամ էլ՝ հերոսը երի-

տասարդ տարիքում երազի մեջ սիրո խմիչքի գավաթ է ստանում որևէ սրբի (Սուրբ Սարգիս կամ Հիզիր Իլյաս) ձեռքով և սիրահարվում երազում տեսած աղջկան: Հրաշագործ խմիչքը նրան օժտում է երաժշտաբանաստեղծական ճիրքով և նվագարանի տիրապետելու վարպետությամբ: Միաժամանակ, միևնույն սրբի զորությամբ հերոսի սիրեցյալն էլ է երազում սիրահարվում: Սակայն նրանց միջև գոյություն ունեն տարաբնույթ խոչընդոտներ՝ հեռավորություն, սոցիալական, տնտեսական, կրոնական տարբերություններ, որոնք հաղթահարելու համար հերոսն անցնում է մի շարք փորձությունների միջով: Շնորհիվ իր գերբնական օժտվածության ու փոխակերպության՝ դարձյալ հովանավորող սրբի օգնությամբ սիրահար-աշուղը բարեհաջող ու հաղթական դուրս է գալիս բոլոր իրավիճակներից, և պատմությունն ավարտվում է սիրող զույգի ամուսնությամբ: Թեմատիկ այս կլիշեն, տարբեր մանրամասներով, դեմքերով, դեպքերով ու երանգներով, ընկած է գրեթե բոլոր սիրավեպ-դաստանների հիմքում:

Հայկական սիրավեպերում հերոսները չեն գիշերում առասպելական Մուրադդաղ լեռան վրա, որպեսզի օժտվեն երաժշտաբանաստեղծական ճիրքով, այլ հիմնականում երազ են տեսնում տանը, այգում կամ էլ գերեզմանի մոտ:

Աշուղ Ղարիբ սիրավեպի հայկական տարբերակները, առանց բացառության, երջանիկ ավարտ ունեն. հերոսը, յոթ տարի պանդխտության մեջ գտնվելով, կատարում է իր առջև դրված պայմանը և վերադառնալով Թիֆլիս՝ ամուսնանում է Շահսենեմի հետ: *Շահսենեմ և Ղարիբ*-ի թուրքմենական որոշ տարբերակներ ողբերգական ավարտ ունեն[258]: *Ասլի և Քյարամ* սիրավեպի ողբերգական ավարտը, որ չի փոփոխվում հայկական տարբերակներում (մինչդեռ այն առկա է մահմեդականում)՝ պայմանավորված է կրոնական անհաղթահարելի անջրպետի սուր արտահայտված զգայողությամբ: Որպես կանոն, հերոսը, բոցավառված իր սիրուց, խորհրդավոր ձևով այրվում է՝ երգելով հայտնի «Վառվում եմ, Ասլի, վառվում» երգը, որ համեմատելի է *Ադամ և Լիլիթ* «բիբլիական լեգենդի» տարբերակի հետ, որտեղ դիվայինի, հեթանոսական կրքով պարուրված Լիլիթը, չտեղավորվելով քրիստոնեաստեղծ առասպելի կրոնաբարոյական նորմերի մեջ, այրվում-մոխրանում է[259]: Երկու դեպքում էլ քողարկված հնչում է կրոնական

258 Kurbanova D., The Singing Traditions of Turkmen Epic Poetry, The Oral Epic: Performance and Music, ed. by Reichl K., Berlin, 2000, p. 120:

259 Ավետարանի առասպելական տարածքը կանոնական չէ: Սրբազան գրքերով և ճեռագրերով ավանդված լեգենդներից ոչ բոլորն են դիմակայել կրոնական «գրաքննության» և իբրև կանոնական պատմություն պահպանվել Ավետարանում: Դարեր շարունակ գիտնականները դավանաբանական որոշակի կանոնների դիրքերից հղկել և տարբեր մեկնաբանություններ են տվել տեքստերին՝ ձևավորելով Նոր կտակարանի բովանդակությունը: *Ադամ ու Լիլիթ* լեգենդի խորքային շերտերում դրված տղամարդու և կնոջ հավասարության գաղափարը կրոնական որևէ ավանդույթում ընդունելի չէ: Իր դիվային բարքերի և Ադամին հավասար լինելու հավակնության պատճառով Լիլիթն արտաքսվել է դրախտից, համարվել հեթանոս չար ոգի և չի կանոնականացվել: Լիլիթի պրոտո-սեմական արմատը՝ Լիլ, նշանակում է գիշեր, գիշերային կին-դև, քամու ոգի, աստվածուհի և այլն: Նման և ուրիշ իմաստներով անունը հանդիպում է շումերական, բաբելական, աքքադական, հրեական և այլ տեքստերում՝ սկսած մ.թ.ա. 3-րդ հազարամյակից: Այնուամենայնիվ, այսպես կոչված, Քեն-Սիրայի, Միդրաշի ավե-

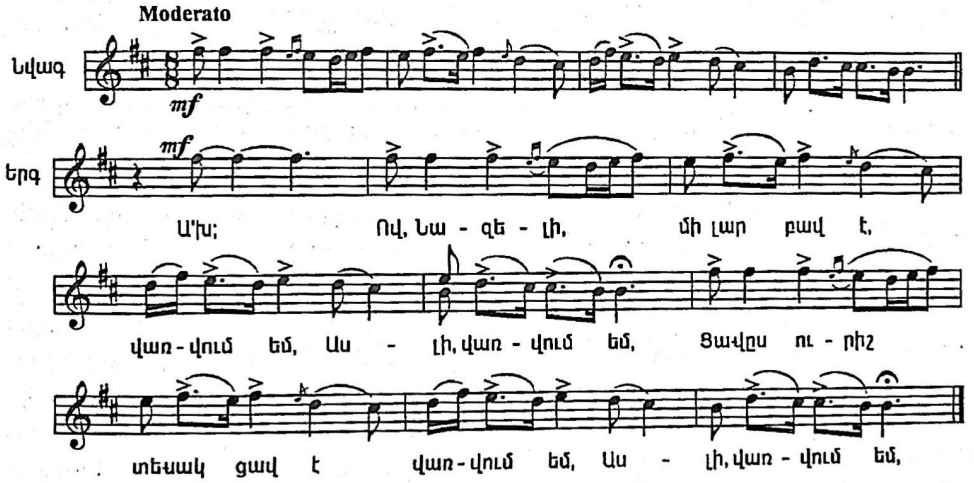
արգելքը կամ երկու կրոնները այնպես են հակադրվում միմյանց, ինչպես չարն ու բարին, և այդ հակադրության անհաղթահարելիությունը հանգեցնում է հերոսներից մեկի ոչնչացմանը:

Ներկայացնենք Ա. Քոչարյանի ձայնագրած «Ով նազելի, մի լար» կամ՝ «Վառվում եմ, Ասլի, վառվում եմ» *երգը* (Ա. Բրուտյանի ձայնագրության նմանակը) որը, ի դեպ, տարբերվում է 1991 և 1993 թթ. Եղեգնաձորի շրջանում մեր ձայնագրած նմուշներից:

Օրինակ 41

Ասլի Քյարամ

(Ա. Քոչարյան)

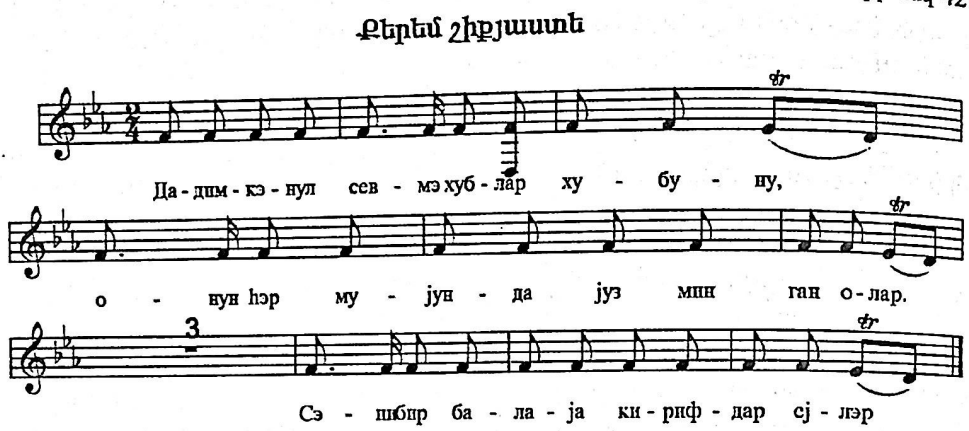


Նկատենք, որ ադրբեջանական աշուղական արվեստի ուսումնասիրությանը նվիրված է. Էլդարովայի գրքում, որտեղ լայնորեն ընդգրկված են *Քյոռօղլու* զանազան բնութագրական երգերը, բացակայում են *Աշուղ Ղարիբ, Ասլի և Քյարամ, Շահ Իսմայիլ* և դասական այլ սիրավեպերի օրինակները: Միակ նմուշը 11 վանկանի Ղռշմայի ձևով կատարվող *Քերեմ շիքյաստեսի* եղանակն է՝ հիմնված ասերգային ոճի կրկնվող մեղեդիական դարձվածքների վրա: Այն իր ոճական առանձնահատկություններով հարում է աշուղական արվեստի տիպական ռիթմաչափական կազմավորումներին և զերծ է երաժշտաբանաստեղծական կերպարի անհատականության միտումից: Հնարավոր է, որ սա նաև աշուղ Քյարամին վերագրվող պարեղանակ է:

Տարբեր առիթներով արդեն նշել ենք, որ խնդրո առարկա տեքստերի մեջ զգալի տեղ են գրավում ծիսական, հավատալիքային տարրերը: Այս շերտը շոայլորեն համալրվում է զանազան երաժշտախոռհորդանիշերով (նվագարանի լարի

տարանի երկու տեքստերում պահպանված է Ադամ և Լիլիթ պատմությունը: «Բիբլիական լեգենդ» արտահայտությունը օգտագործվում է ոչ թե կանոնականի, այլ հնամենի ծագման իմաստով:

Օրինակ 42



կտրվելն ազդարարում է կյանքի ընդհատում, իբրև աղեղնավոր նվագարան օգտագործվում է մազի հյուսքը՝ վարսի պաշտամունք. օրինակ՝ *Ամրահ և Սալվի*, *Աղվան և Օսան*), երազ-տեսիլքներով, նամակներով, պայմանադրությամբ և սինկրետիկ ժանրում ընդգրկված ժանրային մի շարք բաղկացուցիչներով՝ առակ, հանելուկ, ասացվածք և այլն[260]: Քննարկվող տեքստերի դրամատուրգիական ուշագրավ տարրերից են ակնթարթային տարածական տեղաշարժերը՝ մշտապես արտահայտված երգերով: Կառուցվածքային կարևորագույն նշանակություն ունեցող այս կապող մասերի միջոցով է հաղթահարվում ժանրի ֆրագմենտայնությունը:

Ավելի հանգամանալից խոսել ենք նաև հերոսների երազում և դժվարին իրավիճակներում հայտնվող սպիտակ ճիավորի կամ սրբի մասին, որին մարմնավորողները Սուրբ Սարգիսը (հայկական ավանդույթում) և Հիդիր Իլյասն (մահմեդական ավանդույթում) են: Միջինասիական, մասնավորապես, թուրքմենական ժողովրդակրոնական պատկերացումների համաձայն, Հիդիր Իլյասն ապրում է անապատում և կանաչ գլխարկ կրում գլխին՝ ի նշան առատ բերքի հովանավորության: Թերևս, կանաչը հարմարեցվել է նաև մահմեդականների խորհրդանշական գույնին: Սակայն թե՛ Հիդիր Իլյասը, թե՛ Սուրբ Սարգիսը էպիկական տեքստերում նույնացվում են գործառույթի իմաստով՝ ակնթարթային տեղափոխություն տարածության մեջ և հրաշագործ խմիչքի մատուցում:

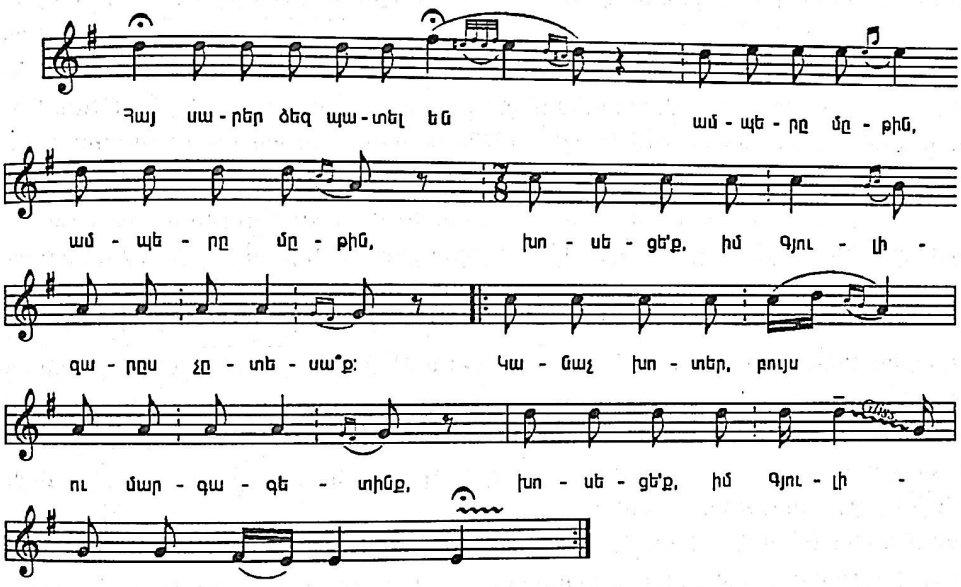
Այսպես, Աշուղ Ղարիբը իր հարսնացուի հարսանիքը կանխելու նպատակով, Սուրբ Սարգսի օգնությամբ քաղաքից քաղաք տեղափոխվելիս, ամեն անգամ դիմում է սրբի օգնությանը («Խնդրում եմ, աղերսում եմ» երգը. օրինակ՝ 45): Զանազան խոչընդոտներ հաղթահարելու համար կատարվում են բնության տարերքներին ու երևույթներին ուղղված պարտադիր խնդրանք-երգերը, քաղաքներին հրաժեշտ տալիս՝ Թավրիզի, Թիֆլիսի, Հալեպի, Էրզրումի, Կողբի

260 Կողավորված լինելով լեզվամշակութային որոշակի միջավայրում՝ իմաստային և արտահայտչական մեծ լիցքեր ունեցող այս փոքր սեռերը, փոխադրվելով ժանրային նոր համակարգ, հիմնականում հանդես են գալիս երկխոսական ձևերում, մրցույթի տեսարաններում՝ ընդգծելով դրանց խորհրդավոր, արարողական էությունը:

գովերգերը, որոնց ակունքները հասնում են մինչև հայկական աշխարհիկ մասնագիտացված երգաստեղծության կազմավորման շրջան՝ գովասանի, վիպասանի և գուսանի խիստ դիֆերենցված գործառույթներով:

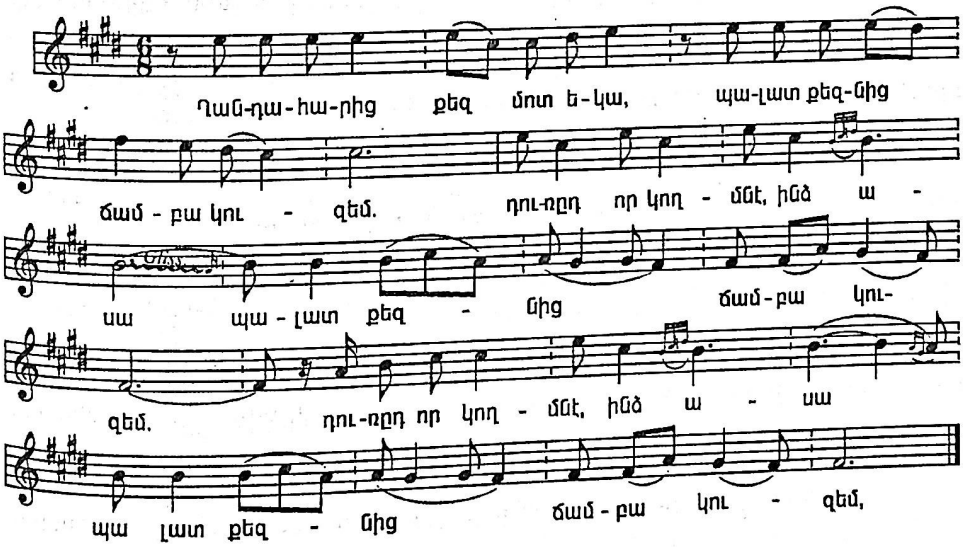
Օրինակ 43

Շահ Իսմայիլի երգը սարերին
(Ա. Քոչարյան)



Օրինակ 44

Շահ Իսմայիլ
Անանցյանների ապարանքի մոտ



Երգերի զգալի քանակ էլ կապված է նամակի ու երազի հետ՝ իբրև սիրահար զույգերի խորհրդապաշտական և իրական հաղորդակցության միջոցների. օրինակ՝ *Կարդացեք իմ բախտի նամակը*, «Տար նամակս Ամրահին» (*Ամրահ և Սալվի, Աշուղ Ղարիբ*), «Պատմեմ երազս, երազս» (*Աղվան-Օսան, Ասլի-Քյարամ, Աշուղ Ղարիբ*): Այն է՝ պատմողական տեքստն ընդմիջարկվում է երգվող մասերով այնտեղ, որտեղ հրաշք է սպասվում: Հերոսների աստվածատուր ճիրքը երգելու մեջ է, ոչ թե պատմելու, իսկ առանց այդ ի վերուստ տրվող ճիրքի՝ հրաշագործություն և տարածության մեջ տեղաշարժվելու հիմնավորում էլ չի կարող լինել, քանի որ երգելու ունակությունն առաջին ապացույցն է արտասովոր մարդ լինելու: Օրինաչափ է, որ ինիցիացիոն երազից հետո է միայն ապագա աշուղը նոր անուն ու նոր ինքնություն ձեռք բերում, նոր լեզու և նվագել սովորում և, ապա, անպարտելի դառնում մրցույթում:

Այս անքակտելի միասնության ըմբռնումը առասպելաստեղծ մտածողության տեսանկյունից թույլ է տալիս բնութագրել սիրավեպերի երաժշտապատմողական տեքստը որպես ժողովրդածիսական, հավատալիքային կառույցի արտահայտչաձև, երաժշտության ու հմայական ուժի կապի և դրա նկատմամբ ունեցած առասպելական հավատի դրսևորում: Այդ է վկայում և գլխավոր գործող անձանց համար բնորոշ դարձվածք-բանաձևը, որը դարձյալ պարտադիր հնչում է պատմողական մասից երգայինին անցնելիս՝ «Դա չեմ կարող բառերով ասել, սազով պետք է երգեմ» կամ դժվարին կացության մեջ գտնվելիս նվագարանին դիմելու անհրաժեշտությունը՝ «Ես իմ ցավս լեզվով չեմ կարող պատմել, սազս տուր, որ երգով ասեմ» և այլն:

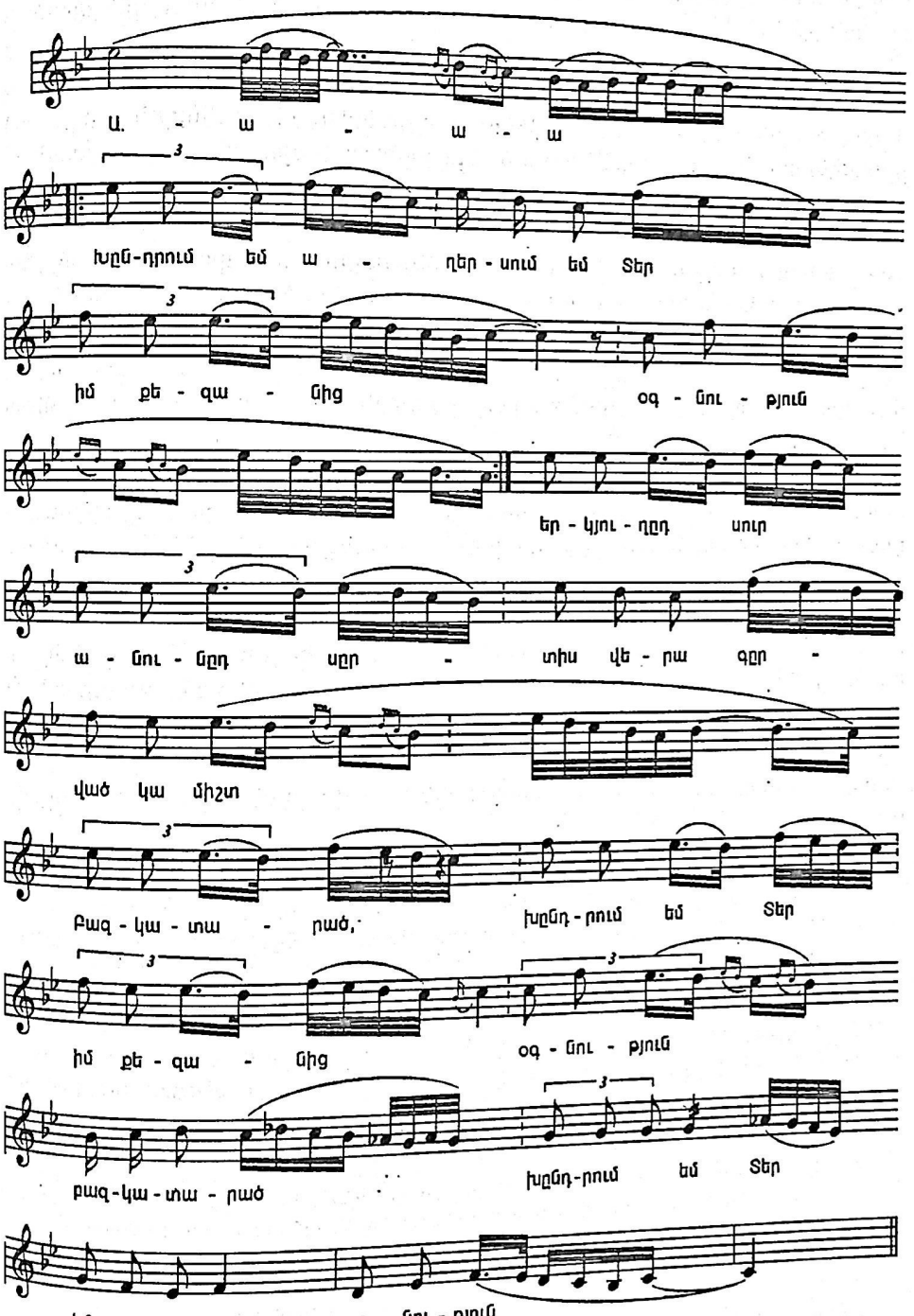
Հիշատակված արխայիկ բաղկացուցիչների, մոտիվների ակունքները խորանում են միֆոպոետիկ գիտակցության շերտերի մեջ, և այս հանգամանքը լուրջ կռվան է դառնում էպիկական տեքստերի տիպաբանական հատկանիշների քննության ժամանակ, հիմնավորում դրանցում առկա ելակետային երաժշտաբանաստեղծական բարդույթի գոյությունը՝ իբրև գեղարվեստական, գեղագիտական ու կառուցվածքային ոլորտների հիմնական առանցք: Երաժշտական և պատմողական բաղադրիչների տարանջատ դիտարկումը խախտում է ժանրի ներքին տրամաբանությունը, անհասկանալի դարձնում թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը:

Երաժշտաբանաստեղծական տեքստի տարբեր մակարդակներում չափազանց բարդ խնդիր է վերհանել միֆոպոետիկ մտածողության դրսևորման օրինաչափությունները ու ձևերը: Առայժմ նշենք, որ դրանց արձագանքները հատկապես գտնում են հնչում երկխոսություններում, աշուղական մրցույթի արարողակարգում և իրավիճակային զանազան երգերում: Պատմողական տեքստն ընդմիջարկող երաժշտական դրվագները հանդես են գալիս այն բոլոր իրավիճակներում, երբ առկա է շփման հասարակական-կրոնական արգելքը, ծանոթությունը տարածական մակարդակում, սիրո բացատրությունը, հրաժեշտը, ճանապարհի սկիզբը, վերադարձ և այլն: Հետևաբար, նշված մոտիվներով ստեղծված երգերի դասակարգումը կարող է երևակել ասքի մեղեդային-սեմանտիկ մոդելի դինամիկան:

Իբրև արևելյան դաստանների սիրային-քնարական բնույթի դասական

Օրինակ 45

Աշուղ Ղարիբ
(Ա. Բրուտյան)



օրինակ, որ դարեր շարունակ լայն ժողովրդականություն է վայելել Հայաստանում ու Մերձավոր Արևելքի գրեթե բոլոր երկրներում, դիտարկենք *Աշուղ Ղարիբը*, որի «ղարիբային»՝ պանդխտության մեջ գտնվող օտարականի մոտիվները առանձնապես բնորոշ են հայ իրականությանը[261]: Այս սիրավեպի ազգային ծագման ընկալմամբ և աննախադեպ ժողովրդականությամբ է պայմանավորված նրա առանձնացումը իբրև համալիր հետազոտության առարկայի, որի քննությունը ժողովրդամասնագիտացված արվեստի այլ ժանրերի հետ ունեցած աղերսների դիտակետից թույլ է տալիս բարձրացնել արևելյան սիրավեպի երաժշտական լեզվաոճի ազգային նկարագրի խնդիրը[262]:

Հայաստանում այդպես էլ չի ձևավորվել ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կոնկրետ որևէ ստեղծագործություն կատարողի կերպար, օրինակ՝ *մանասչի, շահնամեխվան, քյոռօղլուխվան* և այլն: Սակայն փաստագրական նյութի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ ծայրահեղորեն հստակեցված երկայանկի սահմաններ և նեղ մասնագիտական հմտություն ենթադրող մահմեդական Արևելքի մշակույթներում երաժշտական բաղադրատարրի դերն ու նշանակությունը միշտ չէ, որ ուղիղ համեմատական է տվյալ կատարողական ավանդույթի կանոնավորվածության աստիճանին: Մասնագիտական հմտությունն ավելի յայտնում է արտահայտվում գրական տեքստի մակարդակում: Այլ խոսքով, թեև Հայաստանում հատուկ «ղարիբասացներ» չեն ձևավորվել, սիրավեպն այնքան հոգեհարազատ է և տեղային իր ծագումով, որ նույնիսկ աշուղների դասի ու նրանց արվեստի աստիճանական դեգրադացիայի պայմաններում այն իր ժամանակակից ժանրային մարմնավորումը ստացավ սիրավեպի իրադարձությունների ծավալման հիմնական բնօրրանում՝ Թիֆլիսում, Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործական ինքնատիպ մտահղացման ձևով[263]:

Համապատասխան անդրադառնանք Անդրկովկասում *Աշուղ Ղարիբի* գրական տարբերակների ստեղծման պատմությանն ու բովանդակության որոշ առանձնահատկություններին:

---

261 Սրանով է, մասնավորապես, Շ. Գրիգորյանը հիմնավորում սիրավեպի հայկական ծագման վարկածը՝ գտնելով, որ ղարիբությունը հայոց ազգային մենաշնորհն է և բնավ հատուկ չէ թուրքական իրականությանը: Սիրավեպի բովանդակության որոշ մանրամասներ, գործողությունների տրամաբանական ընթացքն ու հիշատակվող հայկական տեղանունների առատությունը նույնպես վկայում են *Աշուղ Ղարիբի* ազգային հենքը: Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս աշուղական սիրավեպերի առաջին հատորի համար հեղինակի գրած առաջաբանը:

262 Կարծում ենք, Կոմիտասի *Շար Ակնա* ժողովածուն նույնպես հիմնարավոր կռվան է իր պարունակած երգերի անվանումների (*Ալագյոզլու, Ղարիբի* և այլն), ձևի ու ոճի (հանթախծի, կարոտի ու «ղարիբային» մոտիվների դրսևորման առումով: Պատահական չէ, որ Ք.Քուշնարյանը դրանք դիտում է իբրև ժողովրդագուսանական արվեստում հայ մոդալության տարբեր շերտերն արտացոլող նմուշներ, միջանկյալ օղակ գեղջկական երգի և տաղային արվեստի միջև (*Кушнарев Х.*, Նշվ. աշխ., էջ 202): Մեր աշխատանքում նպատակահարմար չենք գտել ընդգրկել հիշյալ ժողովածուի և *Աշուղ Ղարիբի* ավանդական մեղեդիների համեմատական վերլուծությունը՝ այն համարելով ապագայի խնդիր:

263 *Калантар К.*, Очерки о Параджанове, Ереван, 1998.

Աշուղ Ղարիբի առաջին գրառումներն ու հրապարակումները կատարվել են Թիֆլիսում՝ Անդրկովկասի ժողովուրդների մշակութային խաչաձևումների ու փոխազդեցությունների օրրանում: Այստեղ է 1837թ. Մ.Լերմոնտովը գրի առել *Աշիկ Կերիբ* հեքիաթը (լույս է տեսել 1846թ.), որը հետագայում թարգմանվել է հայերեն (1857թ., Ստեփանոս Նազարյան), կաբարդիներեն (1864թ.), վրացերեն (1865թ.): Աղրբեջանական համանուն դաստանը լույս է տեսել 1892թ.[264]: Սայաթ-Նովայի առաջին ուսումնասիրող և կենսագիր Գ. Ախվերդյանը նույնպես շարադրել է *Աշուղ Ղարիբի* բովանդակությունը՝ ըստ Թիֆլիսում կենցաղավարող տարբերակների (1852թ.): Լերմոնտովին զուգահեռ, 1840թ. Խ. Աբովյանը գրառել և գերմաներեն լեզվով գրված «Հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտությունը» հոդվածի մեջ ընդգրկել է «Աշուղ Ղարիբի» և «Ասլի-Քյարամի» ռոմանտիկ սիրո պատմությունները, որոնք, ցավոք, անհայտ պատճառներով ժամանակին չեն հրատարակվել և, դուրս մնալով լերմոնտովագետների ուշադրությունից, չեն մտել գիտական շրջանառության մեջ[265]:

«Աշիկ Կերիբի» և ասքի հայկական տարբերակների համեմատական քննությանը նվիրված ընդգրկուն հոդվածում Մ. Դարոնյանի ուշադրության կենտրոնում են գտնվել մտավորականների, գրողների, հայագետների ու արևելագետների լսած պատմությունների հակիրճ հրապարակումներն ու մեկնաբանությունները, որ միանգամայն հասկանալի դիտակետ է: Զարմանալի է, որ հեղինակին ծանոթ չեն եղել «Աշուղ Ղարիբի» բազմաթիվ աշուղական՝ հեղինակային և անհեղինակ հրատարակո՛ւթյունները (թարգմանություններ, փոխադրություններ)՝ իրականացված Ալեքսանդրապոլում, Երևանում, Թիֆլիսում, Բաքվում և այլուր, ինչպես նաև բանահյուսական տարբերակները՝ առիթ տալով հերոսի Ռաշիդ (Արշակ, Ռասուլ) անվան հետ կապված սխալ մեկնաբանություններին: Մ. Դարոնյանի «Աշուղ Ղարիբի» քննած տարբերակները, ըստ երևույթին, չեն ներառում հերոսի նախահինդիսիսիոն շրջանը, երբ նա ոչ թե աշուղ Ղարիբն էր, այլ ընդամենը՝ Ռաշիդ, Ռասուլ կամ Արշակ (ըստ համապատասխան ազգային տարբերակների) անունով մի երիտասարդ: Խոսքը վերաբերում է հերոսի կյանքի այն շրջանին, երբ նա դեռևս երազի միջոցով նոր ինքնություն չէր ստացել: Դարոնյանը, ի հաստատումն իր առաջ քաշած վարկածի, որի համաձայն Աշուղ Ղարիբը ժողովրդական «певец-странник»-ի ընդհանրական կերպար է և այդ պատճառով էլ լայնորեն տարածված Կովկասի, Միջին Ասիայի ու Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների ֆոլկլորում, հերոսի Ռաշիդ անվան հիշատակումը բացատրում է բանահյուսական հնարքի դիրքերից: Թիֆլիս վերադառնալուց հետո Ղարիբը վշտից ու լույից կուրացած իր մորը, որը չէր ճանաչում 7 տարի օտարության մեջ գտնվող որդուն, հիշեցնում կամ ակնարկում է իր առաջին անունը: Բնականաբար, եթե Դարոնյանին ծանոթ տեքստերում բացակայում է երազի

264 *Даронян С.*, «Ашик-Кериб» Лермонтова и армянские записи сказания.—«Вестник общественных наук», АН АрмССР, 1974, № 4, с.79.

265 Այն թարգմանել և ծանոթագրություններով հրապարակել է Պ.Հակոբյանը (տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1959, № 1):

դրվագը, որ, ինչպես ասել ենք, սիրավեպի ժանրի կվինտէսենցիան է կազմում, ապա այս նոր անվան ներմուծումն իմաստազրկվում է և հեղինակին առիթ տալիս այն բացատրել բանահյուսության մեջ հանդիպող «розыгрыш»-ով, ինչպես նաև անվան իմաստաբանական մեկնությամբ՝ Ռաշիդ-խիզախ:

Արևելքում տարածված սիրավեպերի հերոսները ոչ այնքան ընդհանրացված կերպարներ են, որքան՝ պատմական անձնավորություններ ու իրական աշուղներ, որոնց կյանքի պատմությունը կոնկրետ մարմնավորում է ստացել կանոնական ժանրային մոդելի մեջ: Միևնույն ասքի տարբերակներում հանդիպող տարբեր անունները ոչ այնքան «անդեմ կամ սիմվոլիկ կերպարի» վկայություն են, որքան ազգագրական կոնկրետ միջավայրի ծնունդ, իսկ հերոսները՝ աշուղ Ղարիբը, աշուղ Քյարամը, Քյոռօղլին և այլն, մասնագիտական գրականության մեջ դիտարկվում են իբրև իրական անձնավորություններ[266]: Լերմոնտովի «Աշիկ Կերիբի» սիրեցյալի անվանումը՝ Մահուլ-Մեհրի (պարսկերեն՝ Լուսին և Արև), առնչվում է երկնային լուսատուների պաշտամունքին: Ս. Դարոնյանի կարծիքով այստեղ վաղնջական առասպելների արձագանքներն են հնչում[267]. ընդ որում, հեղինակը հետաքրքիր զուգահեռ է անցկացնում Լերմոնտովի հեքիաթի և *Սասունցի Դավթի* համապատասխան դրվագների՝ ակնթարթային տարածական տեղաշարժերի միջև[268], ինչպես նաև անդրադառնում է Հիդիր Իլյասի և Ս. Սարգսի նույնացման երևույթին: Հայկական որոշ տարբերակներում հանդես է գալիս Ս. Գևորգը:

Ակներև է ազգագրական միջավայրի և կրոնամշակութային պատկերացումների անմիջական դրոշմը ավանդական սյուժեի վրա: Հետևաբար, հայկական ժողովրդաէպիկական արվեստում դիտելի է նաև առասպելական մոտիվների իմաստաբանական շերտի փոփոխման կամ քրիստոնեական իրողություններով դրանք հիմնավորելու երևույթը, որի հետևանքով հեքիաթ-պատմություններն ավելի են կապվում տեղային ազգագրական հիմքին: Խնդիրն այստեղ, մեր կարծիքով, հետևյալն է. հիշատակված տարբերակները բանահյուսական մակարդակում կենցաղավարող սիրավեպերի հեքիաթային պատումներն են, որոնց սյուժեները թեև ներառում են առասպելական, հոգևոր-կրոնական մոտիվներ, բայց ժանրային այլ ոլորտում են ձևավորվել: Պատահական չէ, որ դրանք հեքիաթ (Լերմոնտով) կամ երգ-պատմություն (Աբովյան) են կոչվում, իսկ Լազարյան ճեմարանի պրոֆեսոր Ս. Նազարյանը Լերմոնտովի «Թուրքական հեքիաթ» ենթավերնագիրը պարզապես հանել է իր թարգմանությունում և, հավանաբար, այն համարելով հայկական, վերնագրել է՝ «Դժբախտ սիրահարը»[269]:

Մեկ նկատառում ևս. երբեմն ոչ մասնագետ երգասացներն ու հեքիաթասացները շփոթում են պատմության հերոսների անունները կամ կամայական անուններ են օգտագործում: *Մեհրի* անունը հաճախ է հանդիպում սիրային սյուժե

266 *Başgöz I.*, Turkish Folk Stories... p. 332.

267 *Даронян С.*, Նշվ. հոդվածը, էջ 88:

268 Նույն տեղում:

269 Նույն տեղում, էջ 79:

ունեցող ասքերում: Օրինակ, մեր բանասացներից մեկը՝ եղեգնաձորցի Գրիգոր Շահբազյանը, որ աշուղական սիրավեպերի վարպետ ասացողի համբավ ունի, պատմել է *Շեհրի* և *Մեհրի* հեքիաթը, որտեղ առկա է սիրային մոդելը, սակայն բացակայում է երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպի հանգուցային՝ «աշուղի մկրտության» թեման[270]: Հավանաբար, Լերմոնտովի բանասացը կամ շփոթել է հեքիաթների հերոսների անունները, կամ էլ անվան փոփոխությամբ ձգտել է իր պատմությանը անհատական, հեղինակային երանգներ հաղորդել: Հնարավոր է նաև, որ արև-լուսին էպիտետով ասացողը պարզապես ընդգծել է հերոսուհու ոչ երկրային գեղեցկությունը:

Ժողովրդածիսական և կրոնական հավատալիքների վրա հիմնված ավանդական մշակույթներում երկու սիրող զույգերը հաճախ համեմատվում են արևի ու լուսնի հետ, ստանձնում նրանց ատրիբուտները և, ասես, դառնում տիեզերքի երկնային լուսատուների պրոյեկցիան երկրի վրա: Էքսոմշակութային մակարդակում հերոսները օժտված են հողեղեն չափագծերով և ենթակա հոգևոր-հասարակական տվյալ համատեքստին: Հիշեցնենք, որ սերը և իմացությունը հանդիպում են հոգևոր-սրբազան ճանապարհի վերջին կանգառում և սուֆի պոետների կողմից մեկնաբանվում են իբրև տիեզերքի շարժիչ ուժեր: Սրբազան գիտելիքի ու սիրո կրողները՝ աշուղները, ներհյուսված են սոցիալ-մշակութային տվյալ միջավայրին: Այդ են վկայում սիրույց խելագար բոլոր հերոսների՝ Մեջնունի, Քյարամի, Ղարիբի երգերն ու վարքը:

Աշուղ Ղարիբի և Շահսանամի անունների ամենահավաղ գրավոր հիշատակությանը հանդիպում ենք Սայաթ-Նովայի «Մե խօսք ունիմ իլթիմազով» երգում.

Օխտըն տարի էլ ման գու քամ սազըն ձիռիս Ղարիբի պես,
Բութա Շահսանամըս դուն իս, էլ չունիմ օչով, աչքի լուս:

Ակնհայտ է, որ Սայաթ-Նովային ծանոթ է եղել Թիֆլիսում վաղուց ի վեր լայն ժողովրդականություն վայելող աշուղական սիրավեպի բովանդակությունը, այլապես նա կբավարարվեր պարզապես Ղարիբ կամ Ղարիբի պես արտահայտություններով, իբրև «ղարիբի»՝ տնից-տեղից կտրված կամ օտարության մեջ գտնվող սիրահար-աշուղի ընդհանրական իմաստով, այնպես, ինչպես ասում է նաև «Մեջլումի պէս կորած եարըս, Լեյլի ջան, ման եմ գալիս եանա-եանա» երգում:

Տեղին է հակիրճ շարադրել *Աշուղ Ղարիբի* թեմատիկ բովանդակությունը: Ըստ ավանդության՝ աշուղ Ղարիբը՝ մինչև ինիցիացիայի պահը, Թավրիզի հարուստ վաճառականի տղա է լինում, որ հոր մահից հետո մսխելով նրա ժառանգությունը՝ անելանելի կացության մեջ է ընկնում: Հոր գերեզմանի վրա ողբալուց հետո նրա քունը տանում է, և երազում սրբի ձեռքով գինի է ստանում ու սիրահար-

270 Ոչ մասնագետ երգասացների կատարումներում հիշատակված մոտիվները հաճախ գիտակցված չեն, քողարկված կամ պարզապես բացակայում են: Նրանք չեն ձգտում իրենց գիտելիքի կատարելագործմանն ու խորացմանը, քանի որ դա նրանց ապրուստի միջոցը չէ, բնավ չեն ակնկալում ճանաչում ձեռք բերել, հանդես գալ հասարակական տարբեր միջոցառումների և բազմազգ լսարանի առջև: Օժտվածության, հիշողության և ձայնային տվյալների միասնությունն է որոշում ավանդական նյութի վերարտադրման ճշգրտությունն ու գեղարվեստական արժեքը:

վում սրբի կույս տված նկարի աղջկան: Միևնույն ձևով Շահսանամն էլ է երազում սիրահարվում Ղարիբին: Արթնանալուց հետո բացահայտվում է Ղարիբի աշուղական անգերազանցելի տաղանդը, և նա ստանում է «Աշուղ Ղարիբ» անունը: Մոր և քրոջ հետ աշուղ Ղարիբը տեղափոխվում է Թիֆլիս՝ իր սիրեկյալին գտնելու նպատակով:

Հերոսի երազի աղջկա հայրը Թիֆլիսի մեծահարուստ և պատվավոր մարդկանցից էր, որ աշուղի անզուգական նվագը լսելով ու տեսնելով սիրահար զույգի զգայմունքների խորությունը՝ պայման է դնում Ղարիբի առջև, այն է՝ յոթ տարի օտարության մեջ աշխատել, հարստանալ և նոր միայն արժանանալ իր դստերը: Յոթ տարի շարունակ աշուղ Ղարիբն իր արվեստով հմայում էր մարդկանց, փող վաստակում: Ժամկետը մոտենում էր ավարտին: Սակայն Շահսանամին որոշում են ամուսնացնել՝ մտածելով, որ Ղարիբը մահացել է: Ս. Սարգսի օգնությամբ Ղարիբը հրաշքով հասնում է Շահսանամի հարսանյաց հանդեսին: Նրա սազի անզուգական նվագի ու երգի շնորհիվ թե՛ սիրուհին և թե՛ հարսանիքի մասնակիցները ճանաչում են հերոսին ու ընդհատում հարսանյաց հանդեսը: Ղարիբը կատարել էր պայմանը, և աղջկա հայրը տալիս է իր համաձայնությունը: Ղարիբն ու Շահսանամը ամուսնանում են և երկար ու երջանիկ կյանքով ապրում:

Ավելի չխորանալով սիրավեպի կառույցի ավանդական, առասպելական ու հեքիաթային մոտիվների քննության մեջ՝ ասենք, որ ինչպես *Աշուղ Ղարիբի*, *Քյոռօղլու*, այնպես էլ մյուս ասքերի մոտիվների թեմատիկ տարրերը կարող են իրենց համարժեքներն ու տարբերակներն ունենալ Աարնե-Թոմփսոնի տիպական մոտիվների[271] կատալոգներում կամ ուսումնասիրվել *Պրոպպի* ֆունկցիոնալ ֆորմուլաների դիտակետից՝ իբրև պատմողական արխետիպերի դրսևորումներ[272]: Աշուղ Ղարիբի և մյուս հերոսների սիրո ճանապարհին հանդիպող նվիրագործման բոլոր աստիճանները, սիմվոլիկ պատկերները, ժամկետն ու թվերը, երազները, սրբերի հետ հաղորդակցվելը նպատակամղված են նոր՝ անպարտելի մարդու ծննդի (երբեմն անդրաշխարհից կամ գերեզմանից դուրս եկող միջինասիական Գռոօղլին), նրա առասպելական ուժի ու գիտելիքների ազդարարմանը: Այս մոտիվների և հեքիաթների մանրամասն դիտարկումը կրոնամշակութային համապատասխան միջավայրում՝ առանձին խնդիր է: Մեր նպատակն էր դրանցից մի քանիսի լուսաբանումը սիրավեպերի հայկական տարբերակների տեքստերում, ինչը մեծապես նպաստում է սիրավեպի կառույցի և սիրահար-աշուղի վարքագծային նորմերի խորքային շերտերն ըմբռնելուն:

Խորհրդանշական պայմաններում երաժշտության ու նվագարանի մուտքը պրոսիմետրիկ ժանր, ինչպես նաև վերջինիս ոչ մարդկային կամ գերբնական ծագումը առանձնահատուկ չափագիծ ու գործառույթ են հաղորդում դրանց, որ ակամայից հիշեցնում են փոխակերպման անհրաժեշտ երևույթը՝ mutatis mutandis-ը, կամ էլ պարզապես նվիրագործման ծեսը: Հաճախ նվագարանը ոչ թե սովորական վարպետի ստեղծագործություն է, այլ վերերկրային հայտնության

271 Thompson I., Motif-index of Folk-Literature, Bloomington, 1956.

272 *Пропп В.*, Морфология сказки, М., 1969.

արգասիք (հերոսն արթնանում է և տեսնում, որ իր ձեռքին իսկապես նվագարան կա), որով և ընդգծվում է նոր ինքնության առանձնահատուկ կարգավիճակը:

Հետևաբար, առասպելական, փիլիսոփայական ու բարոյագիտական թեմաներով ստեղծված երգերը, որոնցով ներծծված են սիրավեպերը, շաղկապված լինելով կոնկրետ ազգային մշակույթներին, ժանրը կոդավորող կարևոր բաղկացուցիչներ են, և դրանց երաժշտաոճական ու կառուցվածքային հատկանիշների քննությունը սիրավեպի «ընթերցման» հիմնական բանալիներից մեկն է:

Իբրև հիմք ընդունելով այս դրույթը՝ փորձենք վերակառուցել *Աշուղ Ղարիբի* հենքը ըստ երաժշտաբանաստեղծական դրվագների: Ընդհանուր առմամբ, տարբեր շրջանների ու տարիների գրառումներում հանդիպող *Աշուղ Ղարիբի* երգվող դրվագների թիվը հասնում է 30-ի: Այդ երգերի հարացույցը կազմելիս առաջնորդվել ենք սիրավեպի սյուժետային-թեմատիկ մոտիվների զարգացման տրամաբանությամբ.

1. Ստեղծողից սրտով խնդրեցի մի բան (Թիֆլիս՝ Շահ Սանամին սիրահարվելու),
2. Գլխովդ պտույտ գամ, ծնող քանկագին (Երազիս մեջ տեսա սիրուն պատկերը, մայրիկ, ես Վրաստան գնալու եղա),
3. Եկ, տուր օրհնությունըդ, մայր իմ հարազատ (Գնամ օտար երկիր, ման գամ մեկ միջոց),
4. Ղարիբ եմ, հուզված եմ, տխուր,
5. Մնաս բարով, Թավրիզ քաղաք,
6. Գլխիդ մատաղ լինեմ ծերունի հայրիկ, մայրս եկեղեցու գավթում մնաց,
7. Լսեցեք, պարոններ, սկսեմ մաս-մաս, ձեզի անեմ գովասանքը Թավրիզի,
8. Ով անմեղ թռչուններ կամ երանի ձեզ, որ գնում եք Հայրենիք
9. Քեզ որ տեսա, խելքս եղավ ցիր ու ցան,
10. Պալատից դուրս եկավ մի կույս, զարթիր որսորդ, որսդ եկավ,
11. Ղարիբի և Սանամի երկխոսությունը,
12. Ղարիբի և մոր երկխոսությունը,
13. Ղարիբի և քրոջ երկխոսությունը,
14. Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը,
15. Հորիզոնդ ամպոտ, սարերդ մշուշ կարծեցի, երկնքումդ չիք արև, Ծալկա,
16. Եկա անցնելու քեզանից, Արաքս, ինձ մի ճանապարհ տուր,
17. Էրզրումի գովքը,
18. Հալեպի գովքը,
19. Աշուղ Հազիի և Ղարիբի մրցույթը,
20. Թե Աստված կսիրես, ով վաճառական,

Ասա՛, իմ սիրելոյս թող չմնա, գա,

Ճիշտ յոթ տարի է՝ կսպասեմ ձորաձ,
Ասա՛, իմ սիրելոյս քոդ չմնա, գա՛:

21. Խղճա՛, Տեր իմ, խղճա իմ գոյությունս, խնդրել է սիրուհիս, որ գնամ շուտով,
22. Խնդրում եմ, աղերսում եմ, Տեր իմ, Քեզանից օգնություն,
Քո Ղարիբն եմ խղճալի, ցույց տուր, Տեր իմ, մեկ
Ճանապարհ (հայտնվում է Ս. Սարգիսը),
23. Հրաշքով ես եկա ահա, փառք, որ տեսա Թիֆլիս քեզի,
24. Քո Ղարիբը կամ ճամփումն է կամ քո տանն է,
25. Աղջիկները մխիթարանք չտված, մահս չժամանած՝ Ղարիբը հասներ,
26. Այս գիշերը հարսանիք կանեն,
27. Օտար երկրից վերադարձա, խոսիր՛, մի լռիր իմ սազս,
28. Ինձ իմ ճազելուցս նամակը հասավ,
29. Թող՛, Սանամ, երեսիդ մի կուշտ մտիկ տամ,
Վառվռուն սոխակիս դու վարդ անթառամ,
Երկրորդ Անահիտն ես ճիշտ, ո՛չ առասպել,
Լուսնթագն էլ չունի քեզ նման պատկեր,
30. Շահ Սանամի դիմումը Ղարիբին,
(Ղարիբ, լըսե այս խոսքերս, և միտ առ,
Մի օր չուրախասյա, ինչ դու գըննայիր):

Նշված երգերի խումբը կամ շարքը, ըստ էության, վերարտադրում է սիրավեպի բովանդակության բոլոր հանգուցային պահերը, և եթե նույնիսկ աբստրահվենք պատմողական մասերից, կարող ենք խոսել երաժշտաբանաստեղծական սիրային ավարտուն պոեմի մասին, որի բազմաշերտ կոդավորված կառույցը ճնավորվել է հասարակական-գեղագիտական որոշակի համատեքստում: Տվյալ բարդույթի դեկոդիֆիկացիան հնարավոր է իրականացնել՝ քննելով երաժշտական լեզուն իբրև կոմունիկատիվ համակարգ՝ բաղկացած կանոնական շարակարգային սեգմենտներից, այն է՝ պարզաբանել երաժշտաոճական հատկանիշները գործնական կատարողական տեսության և հեղինակային մեկնաբանման, կամ հանկարծաբանության ու կանոնի փոխհարաբերությամբ: Ցանկացած կողմնորոշում միտված է երաժշտապատմողական տեխնիկայի հիմնական բաղկացուցիչների քննությանը, դրանց հաջորդական կիրառման ու փոխկապակցվածության սկզբունքների բացահայտմանը: Այնպես, ինչպես սիրավեպի տեքստերի մոտիվային հարացույցն է դետերմինացված, այդպես էլ երաժշտական մոտիվների ու կառույցվածքների համակարգն է կանոնական և հարաբերականորեն հաստատուն: Քնութագրական կառույցվածքային կազմավորումներն ու տաղաչափական ձևերը յուրատեսակ մոդելներ են, որ կարող են հանդես գալ ամբողջական կտավի տարբեր մակարդակներում՝ երաժշտաբանաստեղծական շարքի, առանձին դրվագի, երգի կամ քառատողի, ինչպես նաև մեկ մեղեդային տողի, որը կարող է դառնալ անտարանջատ ժանրի հատկանշական միավոր:

Աշուղ Ղարիբի քննության համար հիմք են ծառայել Ջիվանու հեղինակային երգերն[273] ու Եղեգնաձորի շրջանում կազմակերպված գիտարշավների ժամանակ մեր կատարած ձայնագրությունները (1991, 1993թթ.): Մասնակիորեն ընդգրկել ենք նաև գիտարշավային այլ նյութեր ու տարաբնույթ աղբյուրներում զետեղված նմուշներ:

Ա. Քոչարյանն իր վերոհիշյալ անտիպ աշխատության մեջ *Աշուղ Ղարիբի* երաժշտական բաղադրիչը ներկայացնելու համար օգտագործել է Մ. Աղայանի և Շ. Տալյանի կազմած ժողովածուի երգերը, ինչպես նաև Ա. Բրուտյանի «Խնդրում եմ, աղերսում եմ» մեղեդու ձայնագրությունը: Ժողովածուն ընդգրկում է երաժշտաբանաստեղծական 12 դրվագ, որոնք ընդգրկել ենք *Աշուղ Ղարիբի* երգերի հարաբույթում: Դրանք են՝

1. Ըստեղծողիս սրտով խնդրեցի,
*2. Մնաս բարյավ, Թավրիզ քաղաք,
*3. Գլխիդ մատաղ լինեմ, ծերունի հայրիկ,
4. Քեզ որ տեսա խելքս եղավ ցիր ու ցան,
5. Եկ տուր օրհնությունդ, մայր իմ հարազատ,
*6. Ղարիբի հրաժեշտը (2 տարբերակ),
*7. Երանի ձեզ, որ գընում եք Հայրենիք,
*8. Եկա անցնելու քեզանից, Արաքս, ինձ մի ճանապարհ տուր,
9. Ղարիբի մոր և Սանամի ողբը,
10. Օտար երկրից վերադարձա,
11. Թող Սանամ, երեսիդ մտիկ տամ,
12. Շահ Սանամի դիմումը Ղարիբին (երկու տարբերակ):

Աստղիկներով նշված երգերը ձայնագրել ենք նաև Եղեգնաձորի շրջանում. բացի սրանցից, այստեղ գրառել ենք մի շարք այլ երգեր, մասնավորապես «Պալատից դուրս եկավ մի կույս, զարթիր որսորդ, որսդ եկավ»: Երգի բանաստեղծական բնօրինակը, Ջիվանու մեկնաբանությամբ, հրապարակված է «Գանձարան հայկական երգերու» ժողովածուի մեջ[274]: Գիրք Ե-ն պարունակում է նաև Ջիվանու «Լսիր, ո՛վ վարպետ, հարցնեմ մի բան» (աշուղական մրցույթի տեսարանից), Շահ Սանամի «Աղաչում եմ քեզ, հայր իմ, ինձ մի տա Շահվալատին» և «Երազումս մի աստղ տեսա, մայրիկ, Թիֆլիս քաղաքումը» երգերը (հրատարակողն այս և մյուս սիրավեպերն անվանում է «ժողովրդական օբերեթ»):

Ջիվանու «Աշուղ Ղարիբի» երաժշտաբանաստեղծական դրվագները հաբերականորեն ավարտուն կազմավորումներ են՝ պարադիգմատիկ շարքի հավասարազոր անդամներ՝ իրենց հատուկ բնութագրական գծերով: Դրանք կարելի է դիտարկել նաև իբրև բանալի անդամներ կամ տեքստեր, քանի որ ամեն մեկի կատարումով բացահայտվում է կողավորված տեքստի հերթական օղակի իմաստը՝ հերոսի երաժշտաբանաստեղծական ողիսականի հերթական փուլը:

273 Ջիվանի, կազմեցին և խմբագրեցին՝ Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1955:

274 Տե՛ս Բ Գիրք, էջ 96:

Բոլոր համարները սկսվում են գործիքային կարճ նախանվագներով, որոնց հենքն ամբողջությամբ խարսխված է բուն մեղեդիների վրա և, ասես, դրանց սեղմ ելևէջային-իմաստային արտահայտություններն են: Հնարավոր է, որ այս սկզբունքի անխաթար պահպանումը բոլոր համարներում նաև խմբագրական աշխատանքի արդյունք է, քանի որ մեղեդիները չեն եզրափակվում կամ զուգորդվում գործիքային նվագներով[275]:

Առհասարակ, հայկական ժողովրդամասնագիտացված արվեստի տվյալ բնագավառում գործիքային նվագների մեղեդիական հիմքը լիովին համապատասխանում է, հաճախ՝ նույնական է երգին: Երևույթը, մասնավորապես, դիտելի է երգային ոճի մուղամներում: Հանկարծաբանական կառույց ներմուծվող չափավորված համարների՝ *գյաֆների* միջոցով ստեղծվում է երգի ու նվագի մեջընդմիջման պատրանք: Գործիքային նախանվագների հիմնական գործառույթը տվյալ երկի երաժշտական հղացքի ամփոփ շարադրումն է, որ կրկնվում է երգի սկզբում: Թերևս, կրկնությունից խուսափելու նպատակով, Ա. Բրուտյանը չի գրանցել աշուղական երգերի գործիքային նախանվագները. դրանք առկա են Ք. Քուշնարյանի որոշ ձայնագրություններում, ինչպես նաև Մ. Աղայանի ու Շ. Տալյանի կազմած ժողովածուում: Առաջին հայացքից կատարողական-տեխնիկական խնդիրներին առնչվող այս երևույթի հետագա դիտարկումները թույլ են տալիս խոսել նաև Հայաստանում սիրավեպի ժանրի հետագա զարգացման գործընթացում տեղի ունեցած արմատական փոփոխությունների մասին: Երգվող պատմությունների դասական կատարողական ավանդույթին զուգահեռ XX դարի սկզբներից Հայաստանում սկսել է ձևավորվել բանահյուսական ժանրերի ոլորտում կենցաղավարող սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական հատվածների ինքնուրույն կատարողական ավանդույթը մասնագիտական հավակնություններ չունեցող երգասացների մոտ, որոնք չէին տիրապետում որևէ նվագարանի և չէին ճգտում վարպետասացողի համբավ վաստակել: Բնականաբար, այս մակարդակում սիրավեպերի հայտնի նմուշները, անջատվելով համատեքստից, ժանրային առումով մոտենում են ժողովրդական երգաստեղծության այլ ժանրերին ու սեռերին (սիրերգերին, գովերգերին, պանդխտության երգերին): Այս հանգամանքը մի կողմից նպաստել է հանրահայտ պատմությունների երգվող դրվագների ժողովրդականացմանը, մյուս կողմից՝ դասական կառույցի աստիճանական քայքայմանն ու աղճատմանը, ինչն իր հերթին անդրադարձել է երաժշտական բաղադրիչի ազգային հնչողության ուժեղացմանը:

Ուսումնասիրվող տեքստերի հիմքում ընկած են 11 և 8 վանկանի բանաստեղծական չափերը՝ անկախ երաժշտական ռիթմաչափի մարմնավորման սկզբունքներից կամ գրական-երաժշտական բաղադրիչների համապատասխանությունից: Կառուցվածքային առումով, դրանք բանաստեղծական քառատողին կամ երկտողին համապատասխանող պարբերություններ են՝ սովորաբար

275 Աշուղական երգերի Ա. Բրուտյանի ձայնագրություններում բացակայում են գործիքային մենանվագները: Բացառություն է կազմում Ջիվանու *Խելքի աշեցեք* երգը (տե՛ս Բրուտյան Ա., նշվ. ժող., էջ 11):

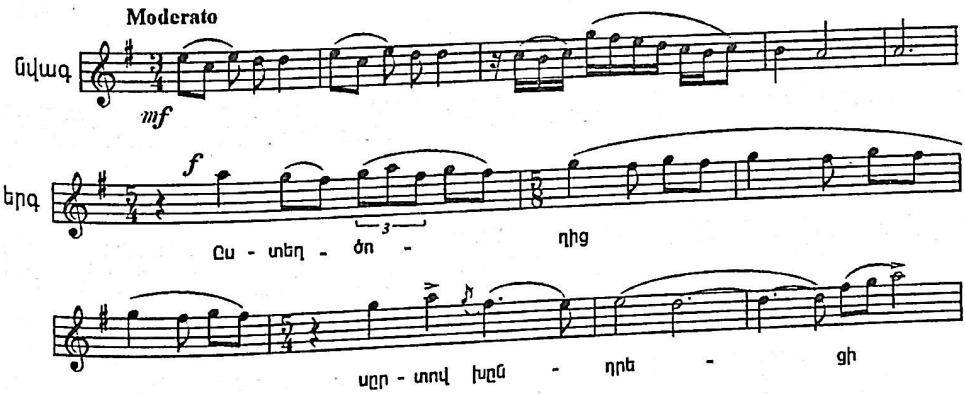
բաղկացած կրկնվող նախադասություններից: Սակայն երբեմն մեղեդու շրջագիծը բավարարում է ամբողջ տանը և առիթ տալիս հավելյալ ելևէջային զարդոլորումների, վանկերի երկարաձգման ու եզրափակիչ դարձվածքների կրկնողությունների: Երբեմն, ըստ բանաստեղծական հանգի՝ A B A B, երաժշտական նախադասությունները նույնպես կրկնում են միևնույն սխեման: Այս առումով չափազանց հետաքրքիր. նմուշ է «Ըստեղծողից սրտով խնդրեցի» երգը, որը կարելի է բնութագրել որպես բինար կառույցների և մտածողության օրինակ. բանաստեղծության ու երաժշտության ռիթմաչափի համամասնությունը ձգտում է զրոյի: Դրա փոխարեն քառատող տան առաջին երկու տողերին համապատասխանում են իրենց ոճական արտահայտչական հատկանիշներով տարբեր՝ ազատ հանկարծաբանական (I տողը) և հաստատուն չափավորված (II տողը) նախադասություններ, որոնք տարբերակված ձևով կրկնվում են III և IV տողերում՝ արդյունքում պահպանելով բանաստեղծական տան A B A' B' կառույցը:

Երգի տան խաչաձև հանգավորումը՝ a b a b, հաջորդ տների c c c b, d d d b կազմավորման սկզբունքով, աշուղական տաղաչափության հիմնական օրենքներից մեկն է, որը լայնորեն օգտագործում է նաև աշուղ Ջիվանին[276]:

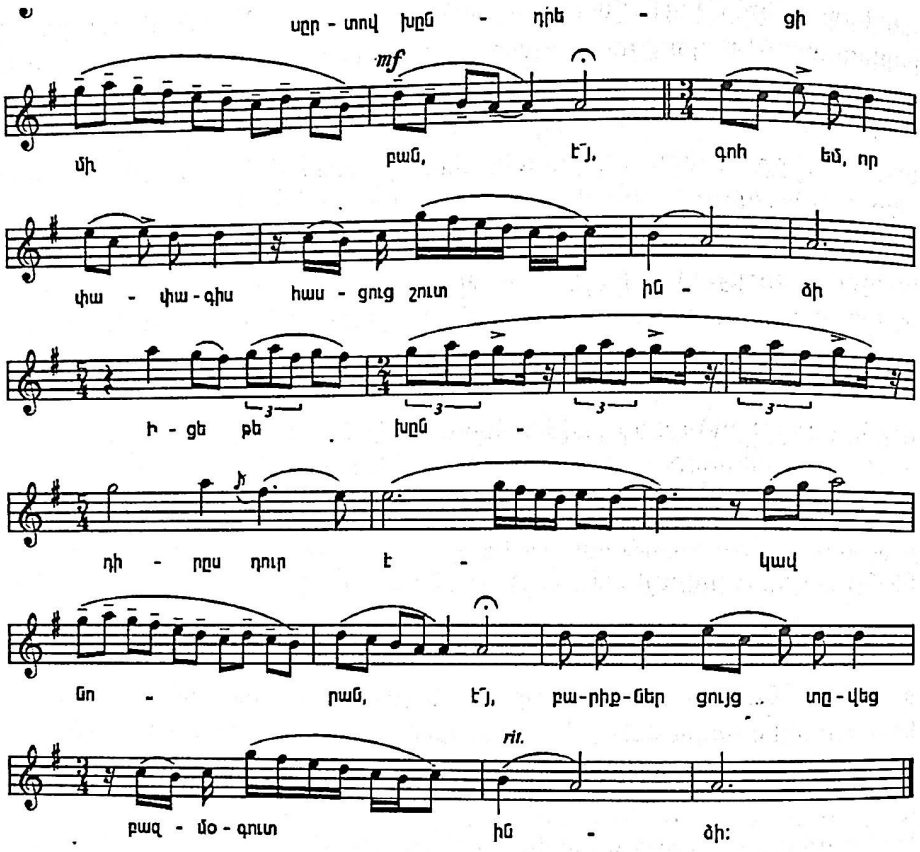
Ընդհանուր առմամբ, Ջիվանու մեղեդիների լեզվաոճական առանձնահատկությունները թույլ են տալիս խոսել հեղինակային ճեռագրի մասին, թեև դժվար է քննարկվող 12 երգերից դուրս բերել հաստատուն որևէ բանաձև: Դրանք երաժշտակերպարային միևնույն մտածողության սահմաններում ստեղծված եղանակներ են՝ սիմետրիկ հակադրական կամ սիմետրիկ տարբերակային ռիթմամեղեդային դարձվածքներում երկարաձգված զարդոլորուն ճևույթներով: Մի շարք երգերում քառատողը վերաճում է 6 հավասարազոր երաժշտական նախադասությունների, և երաժշտական մտքի զարգացման ընթացքը պահանջում է II և IV տողերի կրկնություն՝ ստեղծելով A B B' A B B' կառույցը:

Օրինակ 46

Աշուղ Ղարիբ



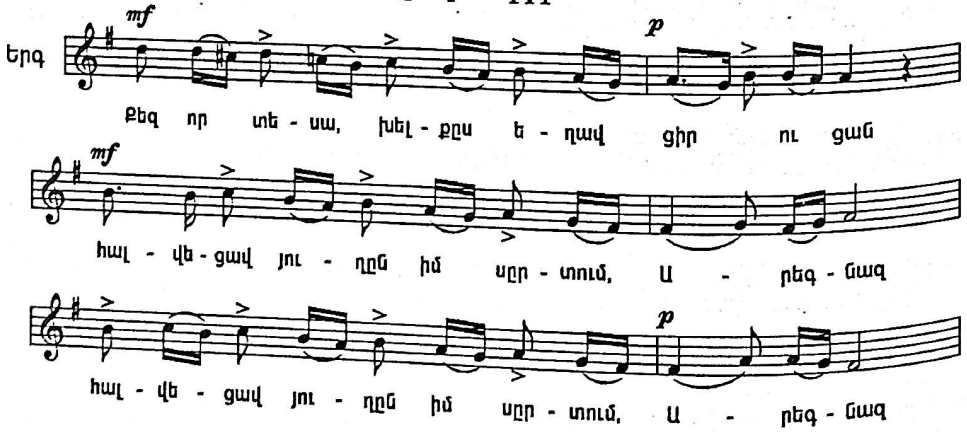
276 *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 48:



Վերը նշված կառույցի տարբերակային օրինակ է «Եկ տուր օրհնություն» երգը. բանաստեղծական քառատողի I և III տողերը նույնական են, սակայն երաժշտական մարմնավորման ժամանակ կրկնվում են բոլոր տողերը՝ կազմավորելով A B B’ A A B B’ քառակուսի պարբերությունը:

Օրինակ 47

Աշուղ Ղարիբ



Կառուցվածքային հիշյալ սկզբունքը հիմնականում կիրառվում է և՛ 11, և՛ 8 վանկանի տեքստերի նկատմամբ, ինչպիսիք են վերը քննարկված, նաև «Եկա անցնելու», «Ղարիբի մոր և Սանամի ողբը», «Թող Սանամ, երեսիդ մտիկ տամ» երգերը: Երկխոսական տեքստերին բնորոշ է նաև չափազանց ուշագրավ տաղաչափական-գեղարվեստական մեկ այլ հնար: Թեև երկխոսող կողմերի (մի դեպքում՝ Ղարիբն ու մայրը, մյուսում՝ մայրն ու Շահսանամը) քառյակներում պահպանված է 11 վանկանի հատածական չափը՝ 6+5, խաչաձև հանգածևի կառույցը քառատողերի ամբողջական շարքի մակարդակում ենթադրում է I-II-III և այլ տների տաղաչափական որոշակի օրինաչափություն, որը տրվում է ոչ թե միջանցիկ զարգացման սկզբունքով, այլ ընդմիջարկված՝ յուրաքանչյուր կողմի I քառյակից սկսվող հաշվարկով՝ A A' B B' C C' և այլն.

Ղարիբ I տուն Ա
Մայր I տուն Ա1
Ղարիբ II տուն Բ
Մայր II տուն Բ1
Ղարիբ III տուն Գ
Մայր III տուն Գ1

Անշուշտ, տաղաչափական նշված հնարը կարող է դրսևորվել նաև երաժշտական բաղադրիչի տարբերակումներում, սակայն մեկ տան նոտային հաստատագրումը հնարավորություն չի ընձեռում այդ կարգի դիտարկումների համար:

Այսպիսով, աշուղը երաժշտական և բանաստեղծական տողերի հարաբերության ժամանակ նախապատվությունը տալիս է երաժշտական մտքի զարգացման ու մեղեդիական դարձվածքների տրամաբանական ընթացքին, որն ամբողջական եղանակի կառուցվածքային մակարդակում պահանջում է տողերի հավելյալ կրկնություններ: Արդյունքում՝ Ջիվանու մեղեդիները համապատասխանում են մեկ երկտողին, մեկ էլ քառատողին՝ ընդմիջարկվելով էյ՛, վա՛խ-վա՛խ, յար և աշուղական արվեստին բնորոշ այլ բացականչություններով, բառերի ու դարձվածքների կրկնություններով: Այս առումով հատկապես բնութագրական են «Ղարիբի հրաժեշտը» և «Շահ Սանամի դիմումը Ղարիբին» երգերը՝ ներկայացված երկու տարբերակներով:

«Ղարիբի հրաժեշտը» (կամ «Մուտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը») բանաստեղծական երկտողին համապատասխանող լայնաշունչ պարբերություն է: Ռիթմաեղևէջային դարձվածքների տարբերակային կրկնությունները, փոփոխական չափը (6/8, 9/8), յար-յար, յար ջան բազմակի կրկնություններն ու մարալս, ջեյրանս արտատեքստային բառերը և բացականչությունները խախտում են բանաստեղծության 11 վանկանի չափն ու քառյակային ձևը և այն մոտեցնում գեղջկական քնարական երգերին՝ բնորոշ թախծոտ կոչական երանգներով: Ընդհանրությունները նկատելի են թե՛ համաձայնույթի, թե՛ կառուցվածքային և թե՛ թեմատիկ ելևէջային կազմավորումների մեջ: Երգերի հիմքում ընկած է կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգը, որի վերին դոմինանտային օղակն անհեմիտոն է: Ըստ Ք. Քուշնարյանի՝ գեղջկական երգերի տվյալ ճյուղը օրինակ

է ծառայել XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի աշուղական բազմաթիվ մեղեդիների համար[277]: Այս դիտարկումը հաստատվում է գեղջկական ու աշուղական զանազան եղանակների համեմատական քննության ժամանակ և թույլ է տալիս հայկական աշուղական, այդ թվում և Ջիվանու երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները մեկնելիս կողմնորոշվել սկզբունքային դրույթով. եթե աշուղական արվեստի տաղաչափական հիմքը խարսխված է ընդհանուր արևելյան համակարգին (թեև այս բնագավառում էլ ակնհայտ են միջնադարյան հայ տաղերգուների ստեղծագործության հետ ունեցած աղերսները), ապա երաժշտական բաղադրիչն օրգանական կապի մեջ է հայկական մոնոդիայի այլ ճյուղերի՝ գեղջկական, ժողովրդաքաղաքային, միջնադարյան ժողովրդագուսանական ու հոգևոր երաժշտության ժանրային տարբեր դրսևորումներին հատուկ լեզվաոճական և համաձայնույթային-ելևէջային առանձնահատկությունների հետ: Բնութագրական օրինակներից են Ջիվանու *Աշուղ Ղարիբի* երգերը, որոնցից երկուսը Քուշնարյանն ընդգրկել է հայկական մոնոդիկ երաժշտությանը չափազանց բնորոշ էոլական տոնիկայով կազմավորումների շարքում:

Դրանցից առաջինի՝ «Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը» երգի[278] մեղեդու կառույցում գիտնականն առանձնացնում է 4 «ցիկլ», որոնցից վերջին երկուսը «օժանդակ» բնույթ ունեն, թեև բանաստեղծական տան երկրորդ տողն են ներկայացնում[279]: Իսկապես, առաջին տողին հաջորդող յա՛ր, յա՛ր բառերով կազմված քնարական-հանկարծաբանական շեղումը, որը համարվում է երկրորդ հիմնական ցիկլը (Քուշնարյանը ցիկլ ասելով նկատի ունի երաժշտական ավարտուն միտք արտահայտող ռիթմամեղեդային փոքր դարձվածքների հաջորդական շարքը), արտատեքստային ամբողջական կառույց է, թեև արտահայտչական-հուզական մեծ լիցքով, որի տրումը հանգեցնում է տաղաչափական կանոնների դիրքերից առավել հստակ երաժշտաբանաստեղծական կառույցի ձևավորմանը: Օժանդակ կամ լրացուցիչ ցիկլերը ձևի տեսակետից երկրորդական չեն կարող լինել, քանի որ բանաստեղծական եռատուն տեքստն ամբողջությամբ կատարելիս նրանք պետք է ամեն մեկում երկու անգամ հնչեն՝ տրամաբանական ավարտի հասցնելով երաժշտաբանաստեղծական կերպարի զարգացումը: Մեր խնդիրն այստեղ, բնականաբար, ոչ թե առաջնային և երկրորդական ցիկլերի հաստատումն է, այլ քառյակային ձևի ոչ նորմատիվ մեկնաբանումը: Կարևորելով երաժշտական բաղադրիչի դերը և այն ամբողջացնելով հանկարծաբանական բնույթի դարձ-

277 *Кушнарев Х.*, Նշվ. աշխ., էջ 479:

278 *Մելիքեան Սպ. եվ Տեր-Ղեւոնդեան Ա.*, Ժողովրդական երգեր.–Ազգագրական ժողովածու, հ. I, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, էջ 70, № 137:

279 Ա. Քոչարյանի ձայնագրություններում կան է տվյալ երգի փոխադրված ձայնակարգով օրինակը, որն օգտագործել է Ք. Քուշնարյանը՝ սոլ տոնիկայով էոլական ձայնակարգը ներկայացնելու նպատակով: Քուշնարյանն այստեղ կիրառել է «ինտոնացիոն ցիկլ» հասկացությունը, որ երաժշտական ճյուղի մասնատման առանձնահատուկ միավոր է: Ցիկլի սահմանները ուղղակի առնչություն չունեն երաժշտական ձևի մասերի՝ ֆրազների, նախադասությունների, պարբերությունների հետ (տե՛ս *Кушнарев Х.*, Նշվ. աշխ., էջ 418):

վածքներով, արտատեքստային միավորների տնական հավելումներով, որ վերածում են նախադասությունների, Ջիվանին հեղինակային ազատ լուծում է առաջարկում: Այդ իսկ պատճառով երաժշտական և բանաստեղծական կազմավորումների սեգմենտավորումը չի երևակում դրանց համապատասխանությունը աշուղական եղանակներին բնորոշ կանոնավոր տաղաչափության դիրքերից և առիթ է տալիս տարարժեք մեկնաբանությունների:

Բանաստեղծական տեքստի նկատմամբ ունեցած հեղինակային ազատ մոտեցման ապացույց է նաև խնդրո առարկա երգի երկրորդ տարբերակը, որն իր հիմնական չափագծերով էապես տարբերվում է առաջինից (տե՛ս օրինակ 48): Բնականաբար, հիշատակված մեղեդիներով կատարվում են նաև այլ՝ բովանդակային առումով մոտ հատվածներ, օրինակ՝

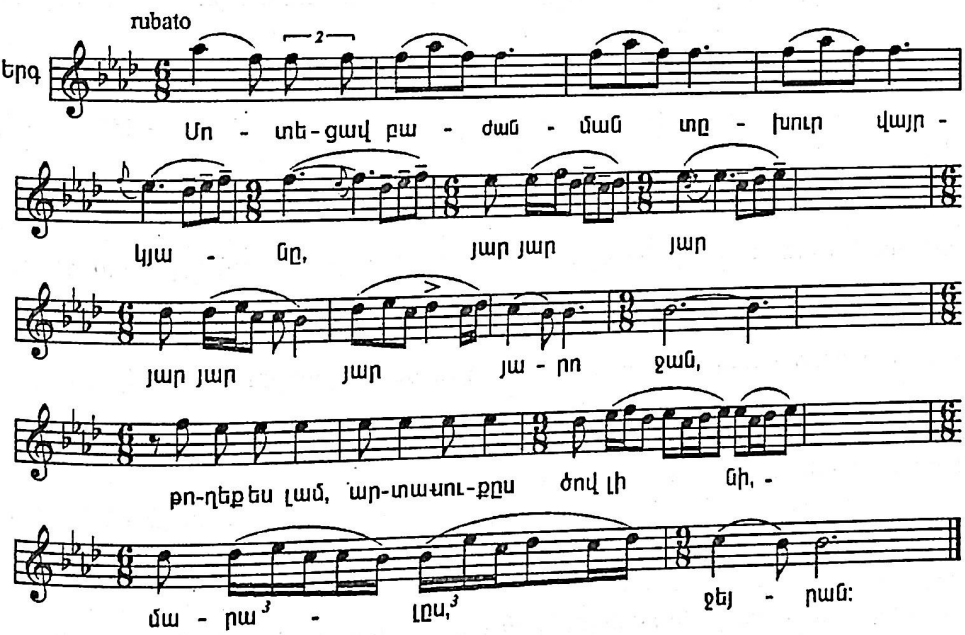
Եկ, իմ քաղցր Սանամ, սրտով վշտացած
Գնամ օտար երկիր, իսկ քե չգնամ,
Սկզբանե այսպես կամեցավ Աստված,
Գնամ իմ սիրուհիս, իսկ քե չգնամ:

Ինչպես տեսնում ենք, (օրինակ՝48), տարբեր են երգերի տեմպերը՝ չափավոր-դանդաղ, բնույթը՝ թախծոտ-կոչական, հուզավառ-դրամատիկ, ձայնակարգի բարձունքների կուտակման եղանակը՝ սկզբնական, որին հաջորդում են վարընթաց շարժումը և վերընթաց լարված շարժումով տոնիկական հնչյունի ընդգծումը, որին հետևում է սեկվենցիոն վայրէջք: Տարբեր է նաև երկրորդ տարբերակի կառույցը.

Օրինակ 48

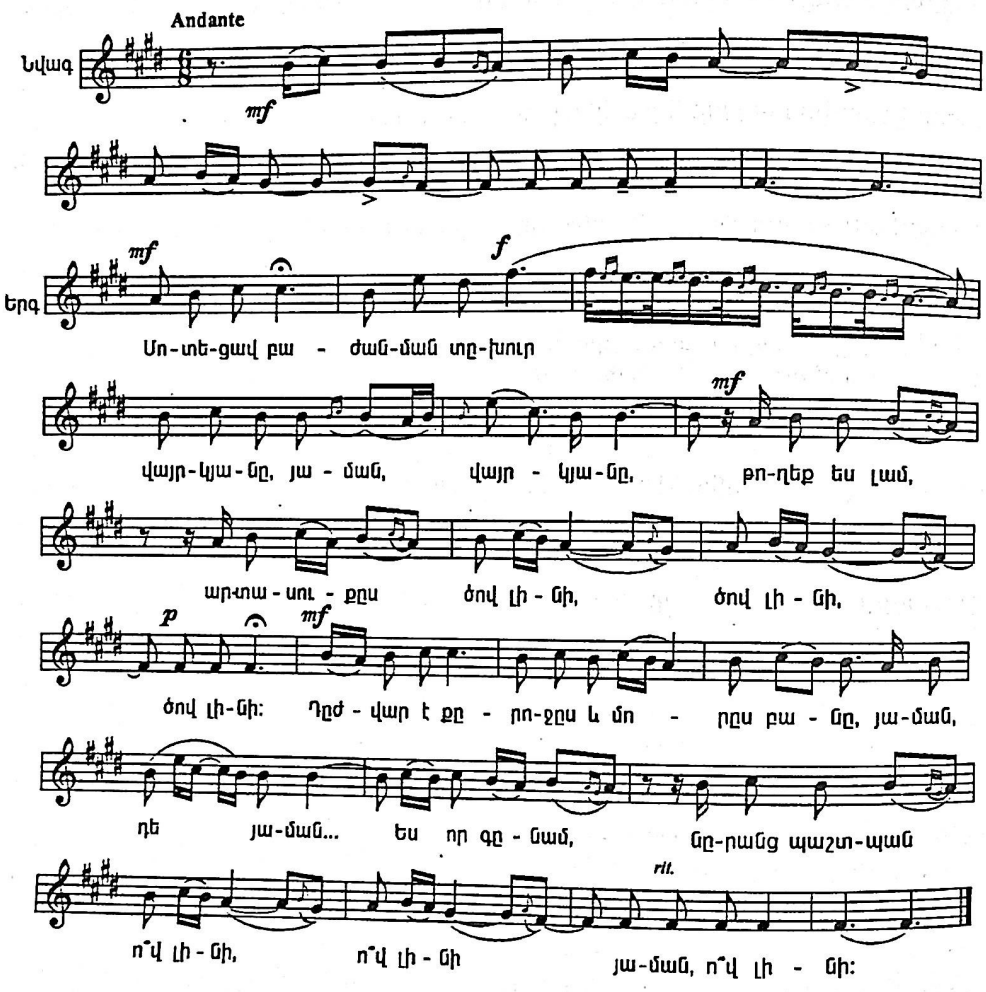
Ա

Ղարիբի հրաժեշտը



Բ

Ղարիբի հրաժեշտը



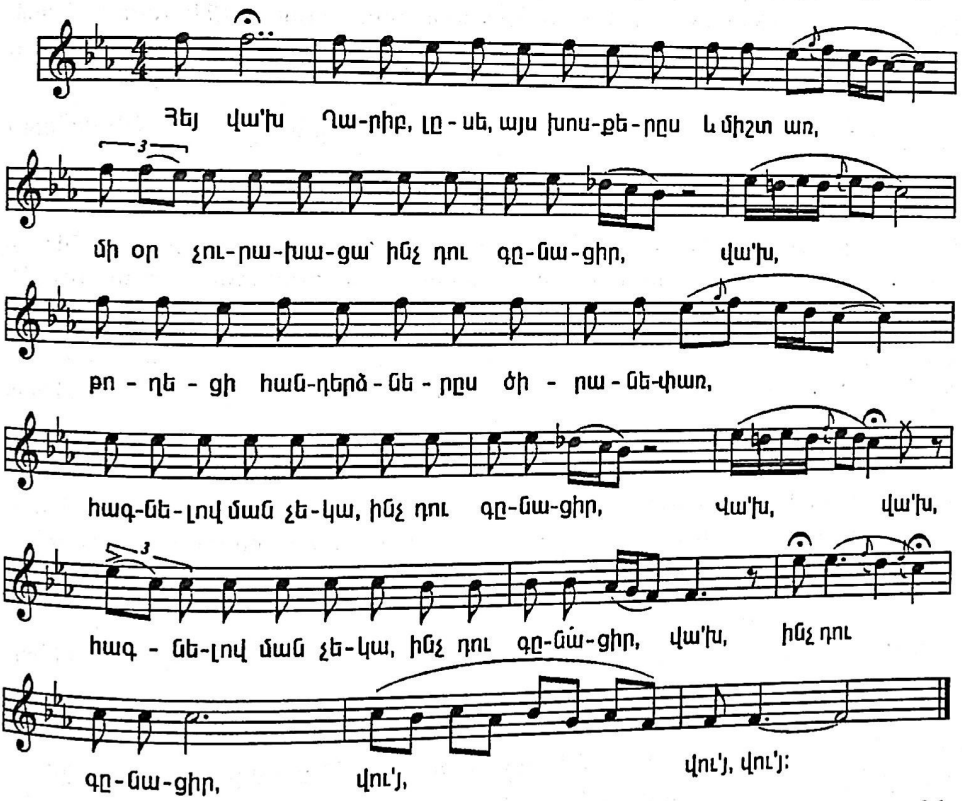
բանաստեղծական տան յուրաքանչյուր տողին համապատասխանում է մեկ նախադասություն՝ տողերի վերջին բառերի կրկնություններով և բացականչություններով: Արտասանական ոճի թեմատիկ հոսքը՝ կազմակերպված A B C D կառույցում, չկրկնվող տողերով քառատողի երաժշտական արտացոլումն է դառնում: Տարբերակումները կատարվում են հանկարծաբանական սկզբունքով, երբ փոքր սեգմենտների հաջորդական խմբերը կազմում են դարձվածքներ, նախադասություններ և, ի վերջո, պարբերություն, որի մակարդակում ի հայտ է գալիս ամբողջական կառույցի համասեռ ելևէջումը:

Կանոնի և հանկարծաբանության փոխհարաբերության գեղարվեստական սկզբունքը ինքնատիպ լուծում է ստանում եզրափակիչ դարձվածքների կիրառման մեջ. I - III և II - IV նախադասություններն ավարտվում են միանման դասույթներով՝ համապատասխան բանաստեղծական տողերի նմանօրինակ հանգավորմանը,

ինչը Ջիվանու նախասիրած տաղաչափական հնարներից է (տե՛ս օրինակ 48, եզրափակիչ դարձվածքները): Այն գերիշխում է ոչ միայն *Աշուղ Ղարիբում*, այլև հայ-արևելյան մյուս սիրավեպերում: Խնդրի առավել հանգամանալից քննարկումը տարբեր սիրավեպերի ընդգրկումով կարող է ավելի հստակեցնել հայ աշուղների ստեղծագործության մեջ ձևավորված երաժշտաբանաստեղծական լեզվառճը: Բերված օրինակում քառյակային ձևը կազմավորող այս սկզբունքը մասնակիորեն խախտված է երգի առաջին տարբերակում՝ վերջինս մուտեցնելով միջանցիկ զարգացում ունեցող երգերին:

Աշուղական արվեստի ասերգային ոճի տիպական օրինակ է «Շահ Սանամի դիմումը Ղարիբին» երգը: Խաչաձև հանգավորումով տաղաչափական կառույցի բանաստեղծական տողերից յուրաքանչյուրը զուգորդվում է տարբերակված նախադասություններով և վերջինի կրկնությամբ էլ ավարտվում է դրամատիկ բնույթի երաժշտաբանաստեղծական դրվագը:

Օրինակ 49



Վանկաչափական սկզբունքի գերակշռությամբ այս օրինակը հարում է Քյոռօղլու ասերգային-մոնոտոն խմբի մեղեդիներին. 11 վանկանի դասական կառույց՝ (1 հնչյուն - 1 վանկ)՝ վերջին վանկի երկարացված ելևէջումով: Ուշադրություն են գրավում դարձյալ երաժշտական միտքն ամփոփող տիպական հավելյալ հնչյունները, որ խաչաձև հանգավորմանը համապատասխան վերջավորող դարձվածքները,

կրկնվում են I-III և II-IV տողերում: Ընդ որում II և IV տողերում ներմուծված են նաև արտատեքստային վա՜խ-վա՜խ բացականչությունները, իսկ IV տողի կրկնությունը պահանջում է լրացուցիչ գեղարվեստական հնարք՝ կրկնվող բառերի վրա հիմնված ծավալում և բնորոշ սեպտիմայի սահմաններում ընդգրկված ներքընթաց կազմավորում, որն ամփոփում է լարված բնույթի դրվագը: Այն դարձյալ դասական կառույցի անհատական մեկնաբանության բնութագրական նմուշներից է:

Այսպես կոչված, «արտատեքստային» միավորների կապակցությամբ ավելացնենք հետևյալը. դրանց հանկարծաբանական, բայց հետևողական կիրառումը տարբեր դրվագներում (ինչպես նաև տարբեր սիրավեպերում)՝ իբրև կառուցողական և իմաստաբանական գործառույթով տարրերի, թերևս, ավելի խոր արմատներ ունեցող երևույթ է: Մի կողմից ասվածը հավաստում է երգաստեղծության ոլորտում ձևավորված «դարձվածքային» լեզվի գոյությունը՝ կրկնվող բացականչություններ, աֆորիզմներ, էպիտետներ, այն է՝ որոշակիորեն կոդավորված ուղերձներ կոմունիկատիվ այնպիսի համակարգի ներսում, ինչպիսին է էպիկական ասքի համատեքստը, մյուս կողմից՝ ժանրի բանավոր կատարողական կերպը, թեև հիմնականում ավանդական կանոններով ստեղծված հեղինակային ստեղծագործություններ են:

Որոշ հեղինակներ, հիմնվելով եվրոպական էպիկական ասքերին բնորոշ բանաձևային լեզվի և առատորեն օգտագործվող պերճախոսությունների կամ «ավելորդաբանությունների» վրա, կարծում են, որ դրանք պայմանավորված են կատարողական միջավայրի առանձնահատկություններով՝ կատարողի և լսարանի միջև անմիջական փոխադարձ կապ հաստատելու, ունկնդրի ուշադրությունը գրավելու, ինչպես նաև պատահական շեղող հանգամանքներն ու աղմկոտ մթնոլորտը կարգավորելու նպատակով[280]: Այստեղից էլ նախաբանային մուտքերի անհրաժեշտությունը, աղոթքներն ու բարեմաղթությունները, ընդմիջումներից հետո հնչող կլիշե դարձվածքները: Մենք հակված ենք ենթադրելու, որ հիշյալ միավորները պրոսիմետրիկ ժանրում տեղ գտած բիևար հակադրությունների դրսևորման ձևերից են, երբ պատմողական եղանակն անհրաժեշտ է եղել ընդմիջարկել կոչական և բացականչական եղանակով, այն է՝ իմաստային-գեղարվեստական գործառույթով հակադիր ոճական կառույցով:

Միջանցիկ զարգացման սկզբունքով կերտված հերոսաէպիկական բնույթի երկերում (stichic), ինչպիսիք են Հոմերոսի պոեմները, հունական բալլադները, հարավսլավական ասքերը կամ մեծածավալ «Մանասը», բազմաքանակ տողերը կատարվում են միևնույն մեղեդիով, և ասերգվող տողը դիտվում է իբրև էպիկական կառույցի չափագծային միավոր: Նման տեքստերում է տողերի «անվերջ» շարքի երաժշտական մարմնավորումը հաճախ որակվում իբրև միապաղաղ: Այս սկզբունքին էապես հակադրվում է հայ-արևելյան սիրավեպերում գերիշխող երգատիպ մեղեդիների կազմավորման կերպը (strophic):

Չխորանալով բանավոր էպիկական արվեստի հիմքում ընկած այս երկու

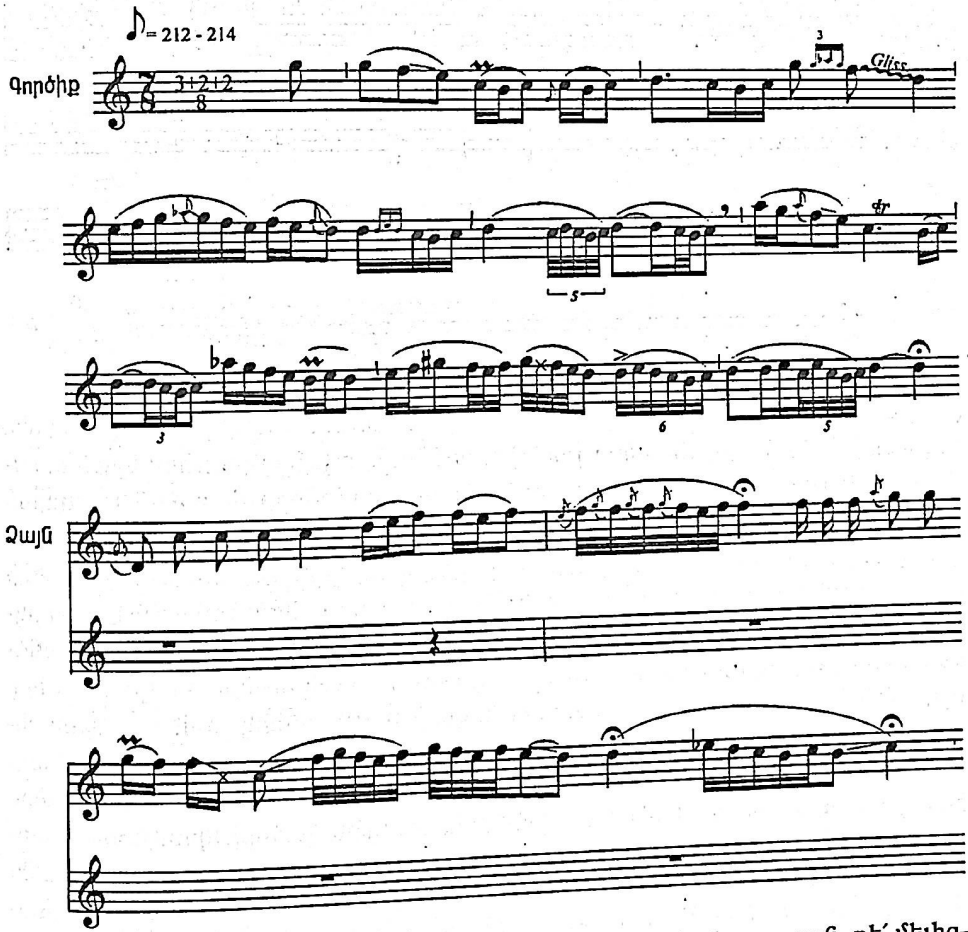
280 *Lindow J.*, A Note on the Sources of Redundancy in Oral Epic, The Journal of American Folklore, vol. 87(346), 1974, pp. 365-69.

կարևորագույն կառուցողական լծակների այլևայլ ազգային դրսևորումների մեջ՝ բերենք բնութագրական երկու օրինակ հունական երաժշտասլատմողական ավանդույթից, որտեղ երկուսի գործողության շառավիղը հավասարազոր է: Բնականաբար, ասերգային ոճի մեղեդիները հստակ վանկաչափական են, հարթ մեղեդիական գծագրով, իսկ երգայինները՝ մոտիվային զարգացում պարունակող, առատ զարդանախշերով և երկարաձգված եզրափակիչ դասույթներով[281]:

Օրինակ 50

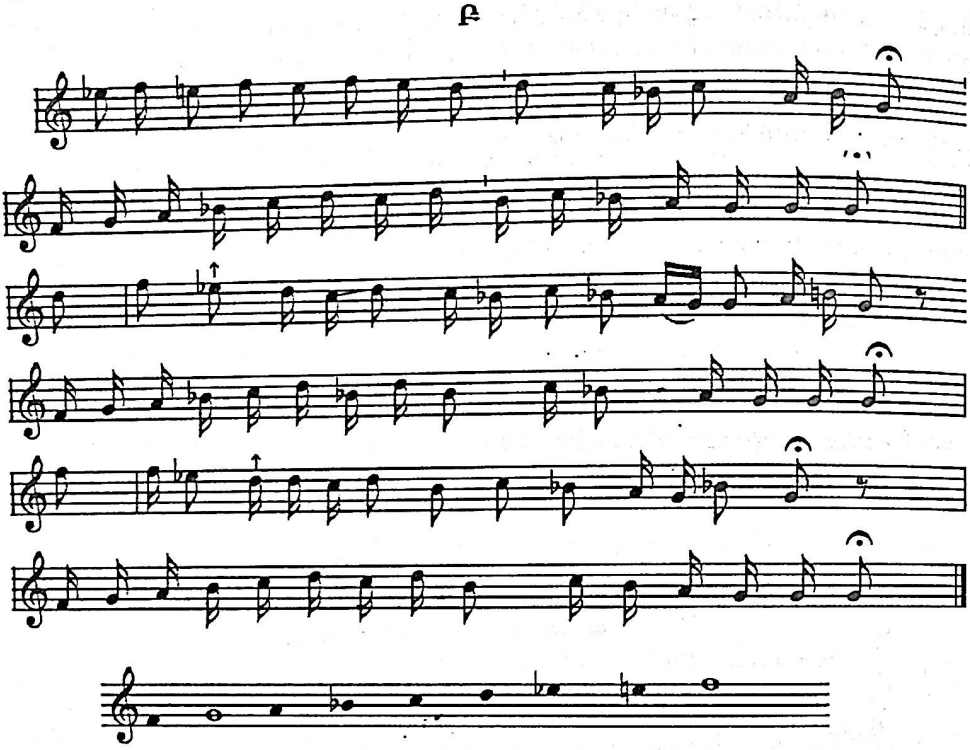
Ա

Կլեպտիկ երգ



Բերված օրինակները կարելի է դիտել թե՛ սաղմոսերգության, թե՛ մելիզմատիկ ոճի դրսևորման մակարդակներում: Դրանք հավասարապես բնորոշ են հունական, այսպես կոչված, «կլեպտիկ» երգերին (կլեպտ՝ գող), որոնց արմատները խորանում են Օտտոմանների տիրապետության ժամանակ (XVII-XIX դդ.)

281 Օրինակները տե՛ս *Notopoulos G.*, Modern Greek Heroic Oral Poetry, New York, 1959, pp.16, 25.



թուրքերի դեմ պայքարող հույն ռազմիկների հերոսական երգերի մեջ (Kléphtika tragoúdia)[282]: Բանավոր ավանդույթով փոխանցված այս երգ-բալլադների տաղաչափական և տիպաբանական հատկանիշների ակունքները սերում են հունական էպիկական ասքերից ու քնարական պոեմներից: Սակայն դասական շրջանում գերիշխող՝ հաստատուն մեղեդիական հիմքով ասերգվող էպիկական պոեմների կատարողական եղանակը ժամանակի ընթացքում փոփոխությունների է ենթարկվել՝ ձեռք բերելով երգային նկարագիր, որի շնորհիվ էլ կլեպտիկ երգերն առանձահատուկ ժողովրդականություն են վայելում հունական հերոսական երգերի երկայանկում[283]: Դրանք կատարվում են հոգևոր ու աշխարհիկ տոների՝ հարսանիքի, մկրտության կամ պարզապես «քեֆի» կոչվող խնջույքների ժամանակ: Կլեպտիկ բալլադների կենցաղավարման պայմաններն ու ոճական հատկանիշները իրենց համարժեքներն ունեն մերձավորարևելյան սիրավեպերի երաժշտակատարողական ավանդույթում: Նույնիսկ հպանցիկ համեմատական ուսումնասիրությունն ի ցույց է դնում տարբեր ազգային մշակույթներում ձևավորված էպիկական երգաստեղծության՝ իբրև ունիվերսալ երևույթի, ընդհանրական հիմքը:

Վերադառնանք *Աչուղ Ղարիբի* թեմատիկ-մոտիվային տարբերակման սկզբունքով ստեղծված երգերին: Պարբերական կառույցի ուշագրավ օրինակներից

282 Նույն տեղում, էջ 3:

283 Հակաթուրքական շարժման մեջ ներգրավված հույն պարտիզանները հարձակումներ են գործել թուրք ոստիկանների վրա և ճնշել վերջինիս, որի համար էլ կոչվել են քալանող ավազակներ կամ գողեր:

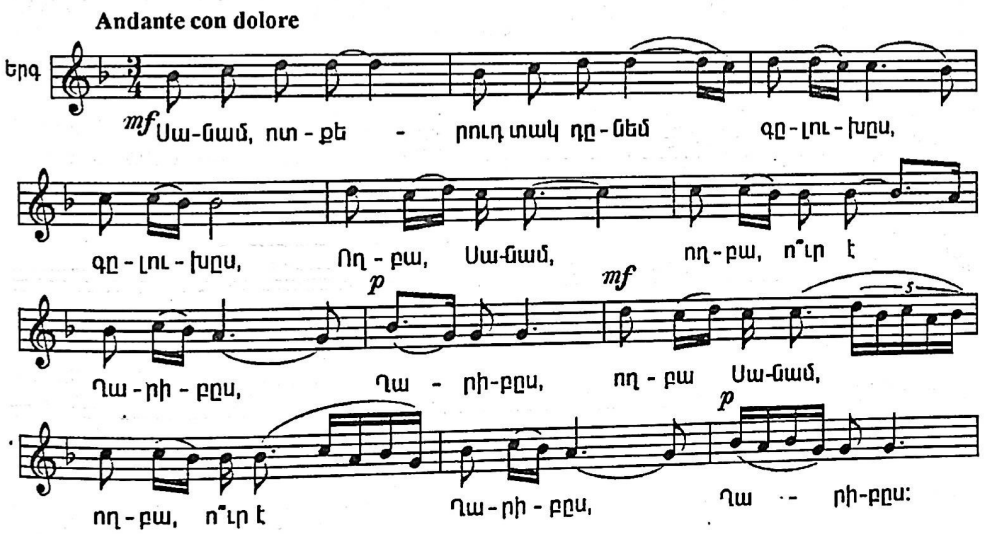
է «Ղարիբի մոր և Սանամի ողբը» երկխոսական դրվագը՝ երգային բնույթի մեղեդիներին բնորոշ տարրերով: Միևնույն ժամանակ, իր լեզվառճական առանձնահատկություններով այն հարում է կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգում ծավալվող «քախծոտ» ելևէջներով ժողովրդական երգերին: Ք. Քուշնարյանը շեշտում է այդ երգերի ձայնակարգի անտիքեզի շրջազարդումը հարակից հնչյուններով[284]:

Մեղեդու աստիճանական վարընթաց զարգացման ժամանակ հարաբերական կայունություն ձեռք բերած IV և III աստիճաններն ընդգծող սեկվենցիոն օղակների հոսքը հանգեցնում է տոնիկային: «Ղարիբի մոր և Սանամի ողբը» ու հայկական ժողովրդական երգերի մի քանի նմուշներ բացահայտորեն նման են ինչպես *Աշուղ Ղարիբի* շուրջը համախմբված այլ երգերին (օրինակ՝ «Մուտեյավ բաժանման տխուր վայրկյանը»), այնպես էլ վերջինիս գրեթե համարժեք՝ աշուղ Ջահրիի «Կարդացեք իմ բախտի նամակը» երգին:

Օրինակ 51

Ա

Աշուղ Ղարիբ

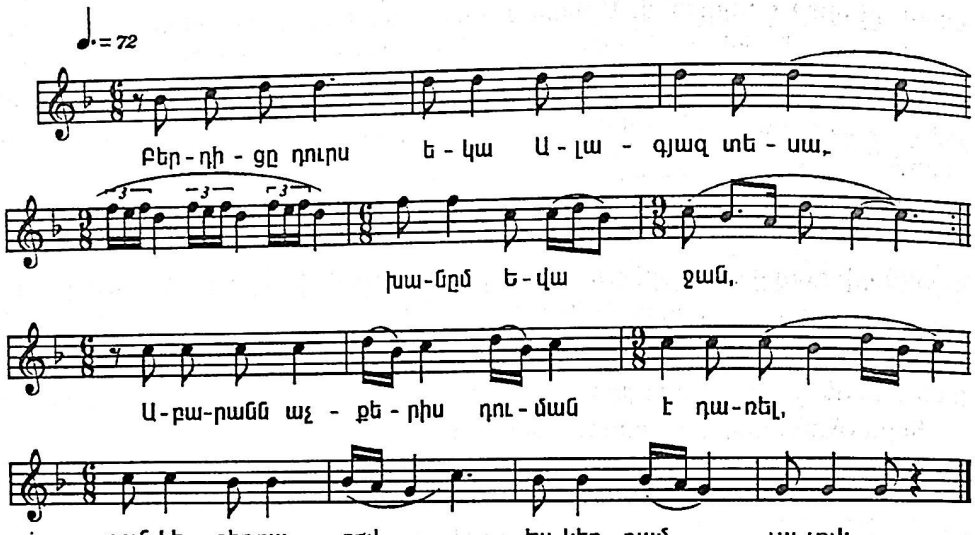


Տարբեր չափագծերով կանոնական երգի՝ «Ղարիբի մոր և Սանամի ողբը» կառույցն ուշագրավ է նաև իր անհատական կողմերով: Երաժշտաբանաստեղծական տողերում վերջին բառերը կրկնվում են այնպես, որ 11 վանկաչափը հասնում է 14-ի՝ մեղեդիական գծի տրամաբանական դադարին համապատասխան, իսկ II և IV տողերի կրկնությունները ձևակառուցվածքային կարևոր դեր են կատարում՝ բանաստեղծական երկտողն ամբողջացնելով ավարտուն պարբերության մակարդակում (տե՛ս օրինակ 51 Ա):

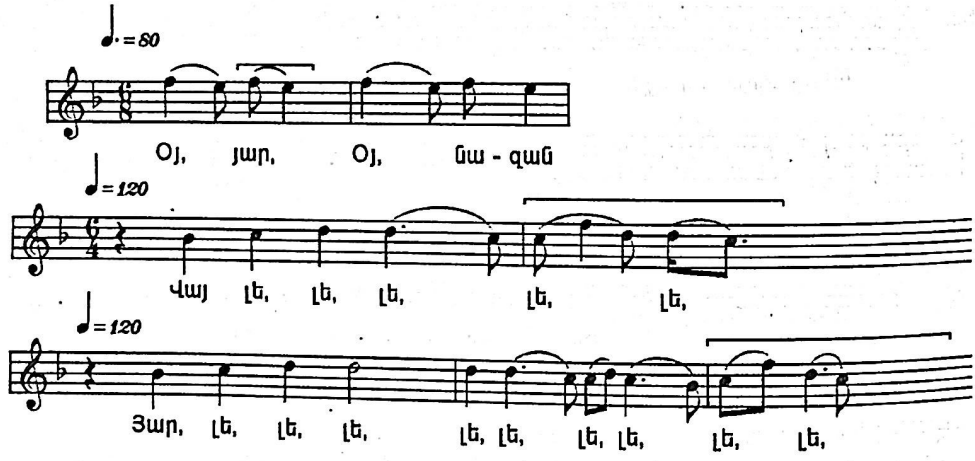
Ջայներանակային նման ոլորտում է մեկնաբանված «Մնաս բարյավ, Թավրիզ քաղաք» 8 վանկաչափով և խաչաձև հանգավորումով երգը. դարձյալ

284 *Кушнарев Х.*, Նշվ. աշխ., էջ 465:

Բ



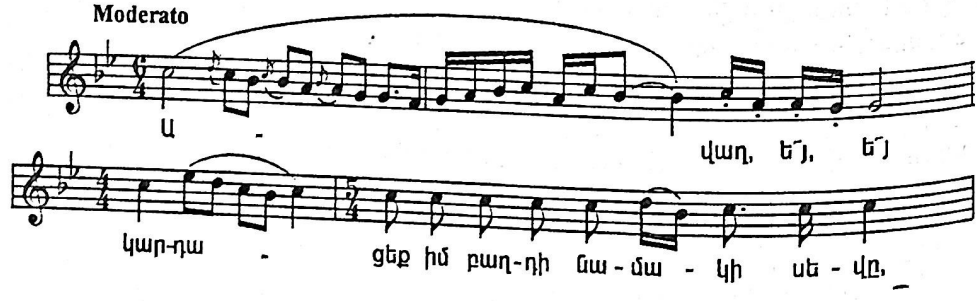
Գ

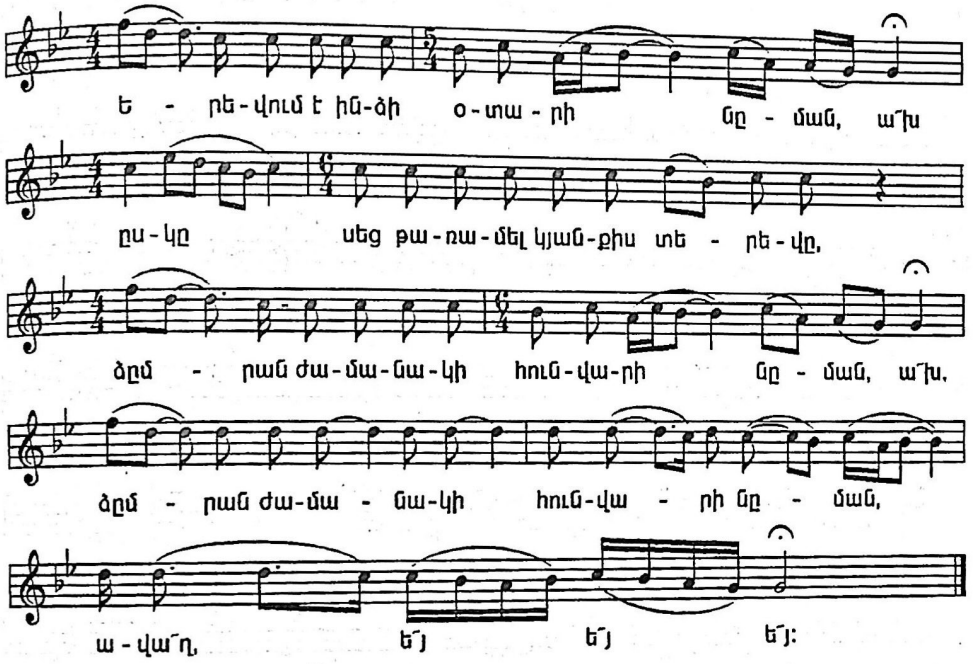


Դ

Աշուղ Ջահրի

Ղոշմա

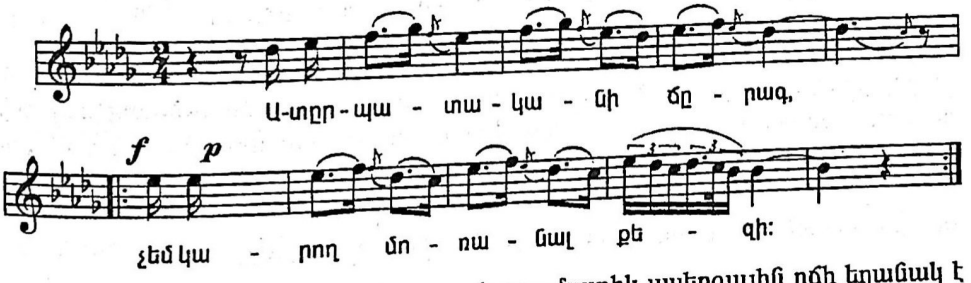




երաժշտական լիարժեք պարբերույթի հիմքում ընկած է երկտողը, և քառատողի վերջնական եզրափակման խնդիրը լուծվում է IV տողի կրկնությամբ՝ առաջացնելով A B A B B պատկերը: Քանի որ պարբերությունները նույնական են, ստորև ներկայացնում ենք վերջինը՝ կրկնվող տողովը:

Օրինակ 52

Աշուղ Ղարիբ

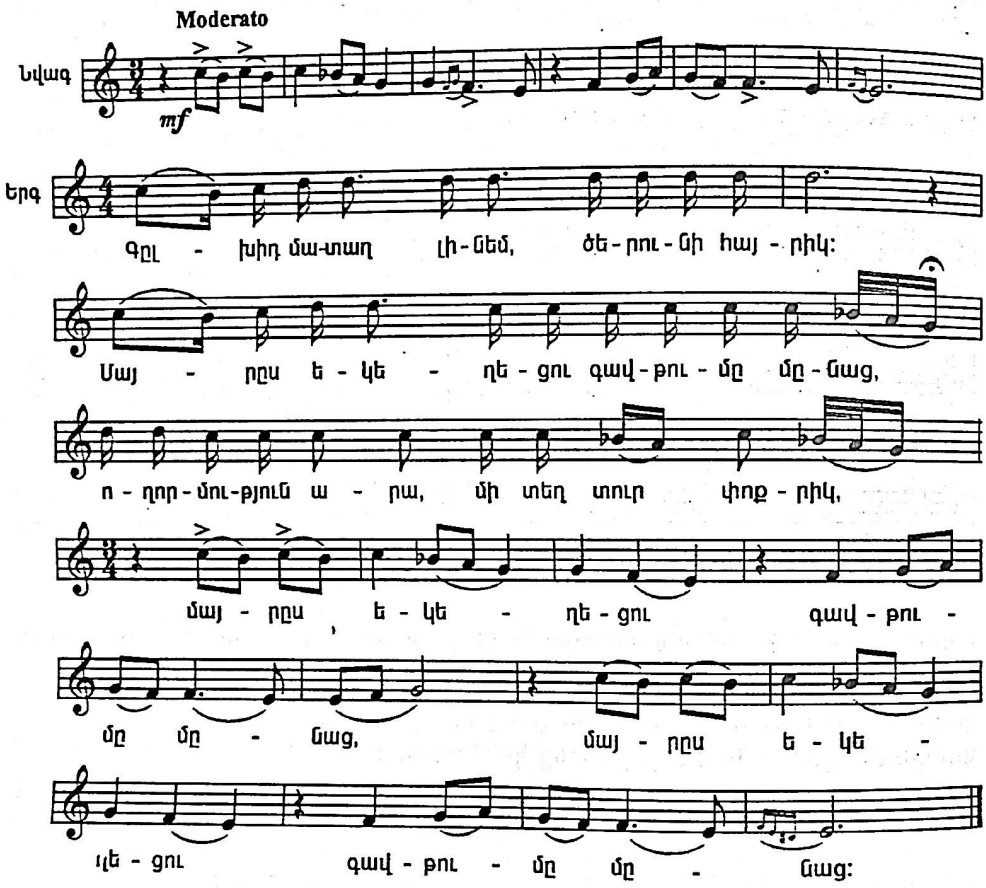


Աշուղական արվեստին հատուկ դրամատիկ ասերգային ոճի եղանակ է «Գլխիդ մատաղ լինիմ, ծերունի հայրիկ» երգը. սկսվելով բարձրակետային սեպտիմային տոնի կուսադրումով՝ այն աստիճանական ներքընթաց տրոհումներով հասնում է վերջավորող ձայնին:

Մեղեդիական սկզբնաձևը հանդիպում է հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերում, մասնավորապես Սայաթ-Նովայի մի շարք երգերում: Իր հետագա զարգացման օրինաչափություններով ու մոտիվային դասույթներով այն ընկալվում է իբրև «Աշխարըս մէ փանջարա է» երգի տարբերակ: Երաժշտաբա-

Օրինակ 53

Աշուղ Ղարիբ



նաստեղծական առաջին երեք տողերը եղանակված են միևնույն ոճով կամ, ինչպես ընդունված է ասել երաժշտական սայաքնովայագիտության մեջ, «ծանոթ մեղեդիի հանգով», սակայն այուժետային-բովանդակային այլ համատեքստում, այլ տաղաչափական հաշվարկով և չափակշռութային այլ պատկեր ունեցող IV տողի կրկնակի հաստատումով: Վերջինս դարձյալ Ջիվանու նախասիրած գեղարվեստական հնարներից է, երգի անհատական նկարագրի հայտը:

Բանավոր ավանդույթի ժողովրդամասնագիտացված արվեստի պայմաններում բյուրեղացած կանոնական զանազան եղանակների, ձայնեղանակային դարձվածքների ու դասույթների փոխառման և ստեղծագործական իրացման երևույթը, ինչպես գիտենք, միջնադարյան Արևելքին բնորոշ գեղագիտական սկզբունքներից է, որտեղ դասականն ու նախատիպայինը տարրալուծվում են հեղինակային ամեն մի առանձին մեկնաբանության մեջ[285]:

285 Սայաթ-Նովայի խաղերի կապակցությամբ աշուղական փոխառությունների հարցին անդրադարձել են Գ.Լևոնյանը, Սպ.Մելիքյանը, Մ.Աղայանը, Ք.Քուշնարյանը և Ն.Թահմիզյանը: Վերջինս «Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-

Ժամանակին Մ. Աղայանը, նկատելով Սայաթ-Նովայի մի շարք երգերում հանդիպող տիպական «թեմատիկ ֆրազը», այն համարել է հեղինակային ձեռագրի վկայություն, որը թույլ է տալիս տվյալ դասույթը պարունակող երգերը դասել աշուղի ինքնուրույն եղանակների թվին[286]:

Շարունակելով Սայաթ-Նովայի խաղերին բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների, եզրափակիչ հանգավորումների հայտնաբերման ու բազմակողմանի քննության գործընթացը՝ Ն. Թահմիզյանը պատմամշակութային լայն հենքի վրա դասակարգում է աշուղի հայերեն խաղերին բնորոշ լեզվաոճական առանձնահատկությունները, երաժշտական մտահղացումների իրականացման սկզբունքները, ընդհանրացնում երաժշտական բաղադրիչի բազմաշերտ խորքերով և հանճարի կնիքով պայմանավորված մեղեդիների գեղարվեստական արժեքը: Այս ամենից նա տրամաբանորեն հանգում է կարևորագույն մի դրույթի. Սայաթ-Նովայի մեղեդիները ոչ թե պետք է մասնատել «ինքնուրույն», «փոխառնված» և «աշուղական» տեսակների, այլ անհրաժեշտ է դիտարկել որպես ինքնուրույն ու ազգային-հայկական դրոշմով ստեղծված երկեր, որոնց բարդ համաձուլվածքում նշանակալից է բազմազգ Թիֆլիսի երաժշտական կենցաղում բյուրեղացած հայկական երգարվեստի «տեղային ճյուղի» լեզվաոճական ազդեցությունը[287]:

Ջիվանու «Գլխիդ մատաղ լինիմ» երգը վստահորեն կարելի է համարել Սայաթ-Նովայի արվեստում կանոնականացված և, ընդհանրապես, հայ երգաստեղծության տարբեր ճնուշներում հանդիպող լեզվաոճական տարրերի ստեղծագործական մշակման օրինակ:

Սայաթ-Նովայի խաղերի հետ ունեցած փոխառնչությունների նման մակարդակում պետք է դիտել Ջիվանու «Օտար երկրիկ վերադարձա» երգը, որի տիպական մեղեդիական սկզբնաձևն ու հաջորդող թեմատիկ դասույթները նույնությամբ տեսնում ենք Սայաթ-Նովայի «Ուստի գուքաս, ղարիբ բըլբուլ» և «Ինչ կօնիմ հէքիմըն» եղանակներում:

Ջիվանու վերոհիշյալ երգը 8 վանկանի խաչաձև հանգավորումով քառակուսի պարբերական կառույց է. III և IV տողերի կրկնակի կրկնությունը մեղեդիական նոր դարձվածքներով եզրափակիչ լիարժեք պարբերույթ է ձևավորում: Ե՛վ չափի (7/8), և՛ կառույցվածքի, և՛ հանգավորման ու համաձայնույթի տարբեր կազմավորումների զուգորդման սկզբունքներով այն «Ուստի՞ գուքաս, ղարիբ բըլբուլի» պարզեցված տարբերակն է[288]:

երաժշտությունը» աշխատության մեջ հանգամանորեն քննարկում է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական ժառանգության ասպարեզում հայ գիտնականների կարևորագույն ձեռքբերումները:

286 *Աղայան Մ.*, Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները.–Սայաթ-Նովա, կազմեցին և խմբագրեցին՝ Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1946, Առաջաբան:

287 *Թահմիզյան Ն.*, Սայաթ-Նովան և... էջ 174:

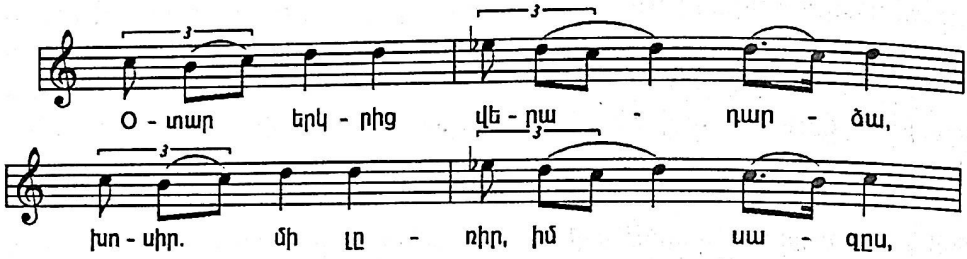
288 Մեղեդիական հիշյալ սկզբնաձևը, ինչպես նկատում է Ն. Թահմիզյանը, «գրեթե նույնությամբ կարելի է տեսնել Նաղաշ Հովնաթանից մեզ հասած միակ եղանակի՝ «Տաղ ուրախության» մեջ» (նույն տեղում, էջ 169):

Օրինակ 54

Ա

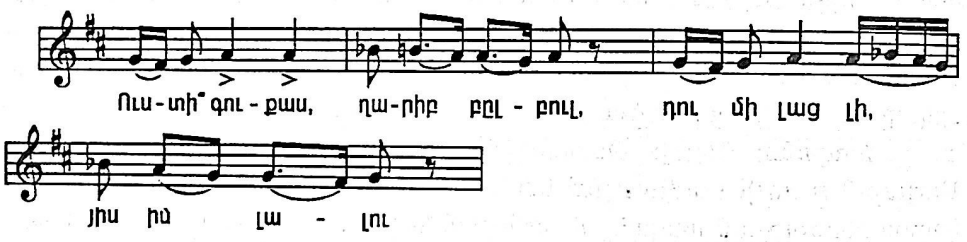
Աշուղ Ղարիբ

(Մ. Աղայան)



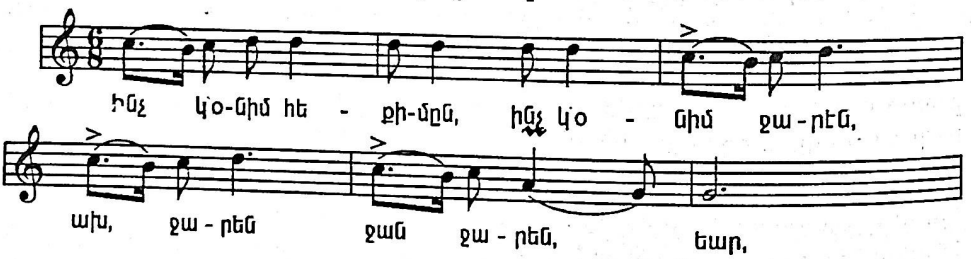
Բ

Սայաթ Նովա



Գ

Սայաթ Նովա



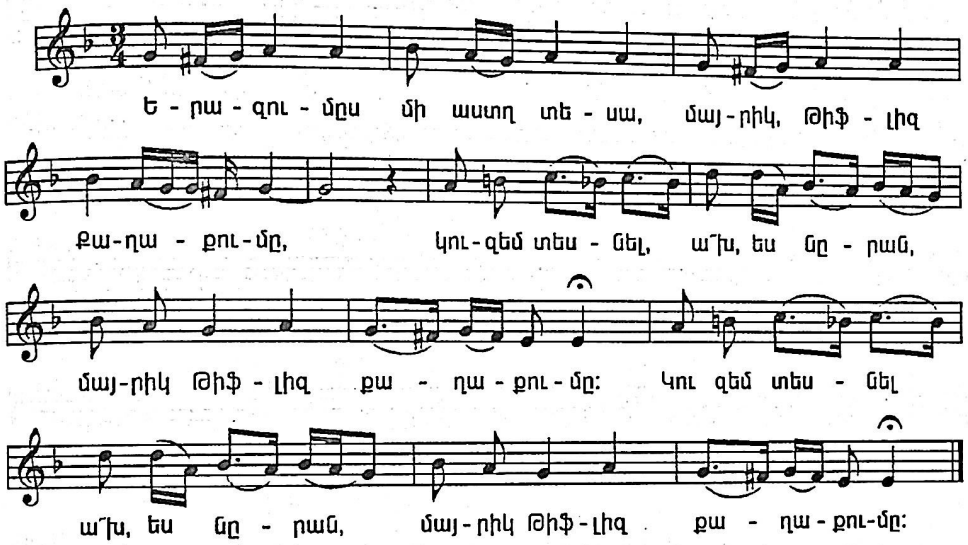
Երկու դեպքում էլ 8 վանկանի բանաստեղծական երկտողերին համապատասխանում են հարց ու պատասխանի բնույթի նախադասություններ, իսկ տոնիկական վերջավոր հնչյունը հանդես է գալիս ամբողջական կառույցի վերջում՝ ձայնակարգի փոփոխական ոլորտների յուցադրումից հետո: Ք.Քուշնարյանը ձևակառուցողական այսօրինակ սկզբունքը՝ բնորոշ բազմաթիվ երկերի, անվանում է նովելայինի[289], որը, ինչպես համոզվում ենք, գործում է նաև սիրավեպի պարագայում: Մեղեդիական այս մոդելը *Ջիվանին* օգտագործում է *Աշուղ Ղարիբի* երաժշտաբանաստեղծական տարբեր դրվագների համար. «Երազումս մի աստղ տեսայ» երգը (ընդգրկված է հայկական երգերի Գանձարանի Ե գրքում) «Ուստի գուքաս, ղարիբ բըլբուլի» համարժեք տարբերակներից է:

289 *Кушнарев Х.*, Նշվ. աշխ., էջ 259:

Օրինակ 55

Աշուղ Ղարիբ

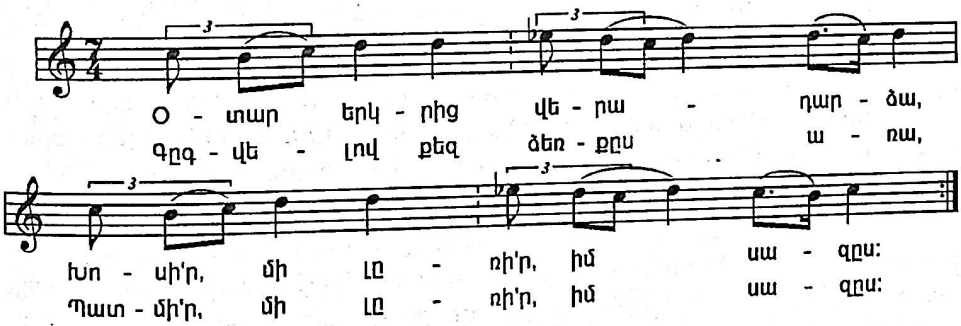
Moderato



Օրինակ 56

Ա

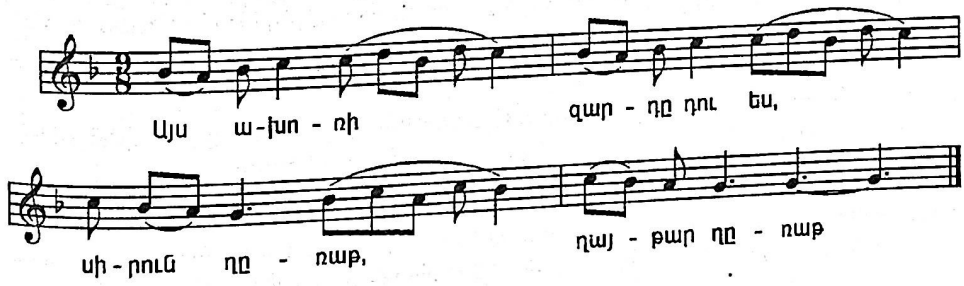
Աշուղ Ղարիբ



Բ

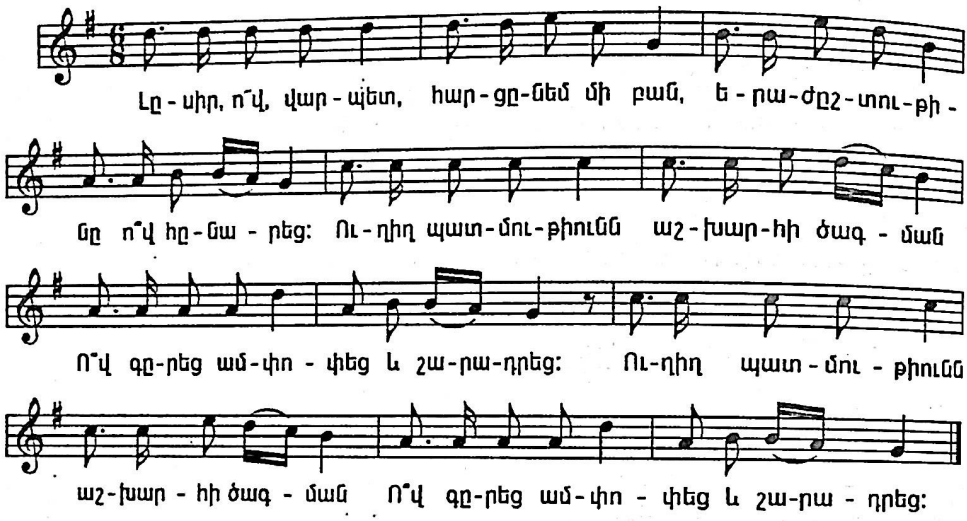
Քյոռօղլի

(Սպ. Մելիքյան, 1927 թ.)



Օրինակ 57

Աշուղ Ղարիբ



Գիտակցաբար, թե ենթագիտակցաբար Ջիվանին դիմել է քնարական բնույթի կանոնական երաժշտաբանաստեղծական այս մոդելին՝ շաղկապված հիմնականում զարտուղի ճայնեղանակում ընթացող գուսանական և ժողովրդածիսական բազմաթիվ հնագույն երգերին: Արևելյան սիրավեպի միֆոպոետիկ շերտերում նվագարանն ու կինը (հերոսական ասքերում՝ նաև ձին) հավասարապես սիրելի միավորներ են, նրանց նվիրված դրվագներն օժտված են արտահայտչական միևնույն ուժով ու նկարագրվում են համարժեք պատկերավոր արտահայտություններով: Բերված օրինակում Ղարիբը օտարությունից վերադառնալուց հետո դիմում է իր տան պատից պանդխտության ժամանակահատվածում կախված սազին, որ աշուղի կենդանության խորհրդանշանն էր:

Նույն հատորում է ամփոփված նաև Ջիվանու Աշուղ Ղարիբից «Լսիր՛, ով վարպետ, հարցնեմ մի բան» աշուղական մրցույթի տեսարանը, որը հեղինակի հանրահայտ և վառ անհատականության կնիքով եղանակներից է (օրինակ 57):

Պանդխտության թեմային առնչվող հաստատուն մոտիվներից են կռունկների երամին կամ այլ թռչուններին դիմելու երգերը, որոնց միջոցով հերոսներն արտահայտում են իրենց կարոտը Հայրենիքի, սիրած էակների նկատմամբ[290]: Հայ իրականության մեջ խոր և վաղեմի արմատներ ունեցող այս երևույթը, որ ողջ միջնադարի ընթացքում ծնունդ է տվել բազմաթիվ ստեղծագործությունների, յուրովի մեկնաբանություն է ստացել նաև հայ-արևելյան սիրավեպերի՝ տարբեր իրավիճակներում հանդիպող երգերում: Այն մարմնավորվում է ողբի («Ախ, կյանքի կռունկներ»՝ *Աշուղ Ղարիբի* այլ ճայնագրություններում), քնարական երգի (ավե-

290 Տե՛ս *Նազարյան Շ.*, «Կռունկ» երգը և նրա պատմությունը, Երևան, 1977: Շ. Գրիգորյանի կարծիքով՝ XV դարի բանաստեղծ աշուղ Ղուլ-օղլի Երզնկացու գրչին է պատկանում առաջին հայատառ թուրքերեն *Թուրնալեր* (Կռունկներ) տաղը:

տաբեր, նամակաբեր), ասերգային դրամատիկ ոճի մեղեդիների («Երանի ձեզ, որ գնում եք Հայրենիք»), երբեմն էլ պարզապես «Կռունկ, ուստի կուգաս»-ի և աշուղական շատ ուրիշ հանրահայտ եղանակների ամբողջական կամ աղավաղված մեջբերումների ձևով:

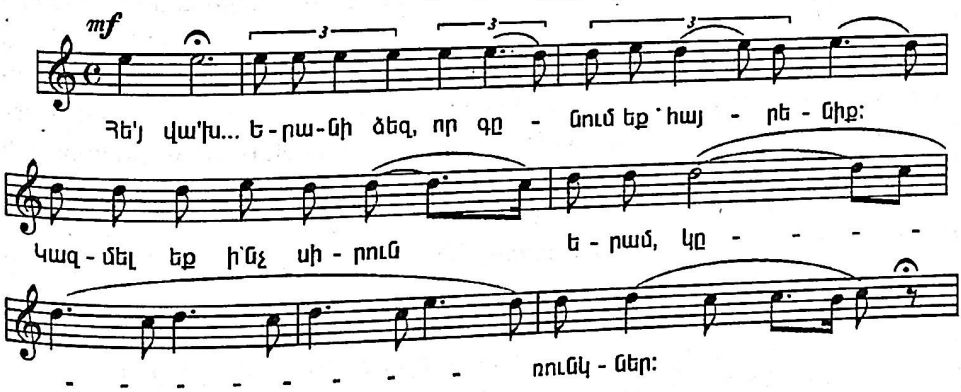
Ջիվանու «Երանի ձեզ, որ գնում եք Հայրենիք» երգն իր լեզվաոճական առանձնահատկություններով լիովին ներդաշնակ է *Աշուղ Ղարիբի* երաժշտաբանաստեղծական մյուս դրվագներին: Այն 4 պարբերությունից բաղկացած պաթետիկ-ասերգային ոճի հորինվածք է՝ քառյակային ձևի ազատ կիրառումով և պարբերությունների ներքին միջանցիկ զարգացման միտումով: Առաջին երկու տարբերակված պարբերությունները համապատասխանում են բանաստեղծական առաջին տանը, վերջին երկուսի հիմքն է կազմում դարձյալ երկրորդ երկտողը՝ հավելյալ բառերով ու բացականչություններով, թեմատիկ միևնույն դարձվածքների տարբերակային կրկնողություններով ու վերջավորող ձայնի ուշացած հայտնության ծանոթ հնարքով:

Ինչպես տեսնում ենք, քառյակային ձևի տարատեսակներն անվերջ են ընդհանուր առմամբ կանոնական կառույցվածքների ներսում, իսկ վերջավորող հնչյունի կուսակդրումը հարաբերականորեն ծավալուն քառամաս խաղի վերջում նպաստում է դրամատիկ լարվածության աճին՝ երևակելով երաժշտական բաղադրիչի ձայնակառույցվածքային կարևոր գործառույթը: Թեպետ տվյալ դրվագի մեղեդային բնութագիրն առանձնապես անհատականացված չէ և չի պարունակում ռիթմամեղեդային յուրատիպ ձևույթ, սակայն այն երաժշտաոճական և տաղաչափական իր ընդհանուր գծագրերով պահպանվել է երգասացների երկայնակում: Օրինակը ներկայացնում է Ջիվանու երգը և Եղեգնաձորի գիտարշավի ժամանակ մեր գրանցած դրա համանուն տարբերակի առաջին տունը՝ Գ. Շահբազյանի կատարմամբ[291]:

Օրինակ 58

Ա

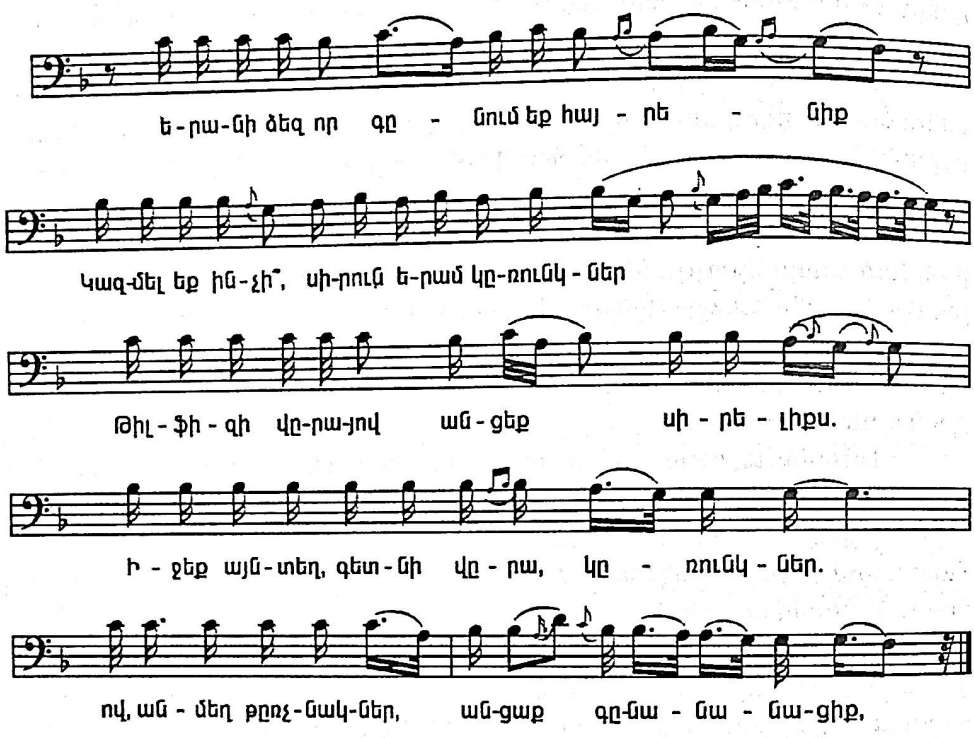
Աշուղ Ղարիբ



291 Բանաստեղծական տեքստը որոշակիորեն աղավաղված է, որ ժողովրդական երգասացության մեջ հաճախակի դիտվող երևույթներից է:

Բ

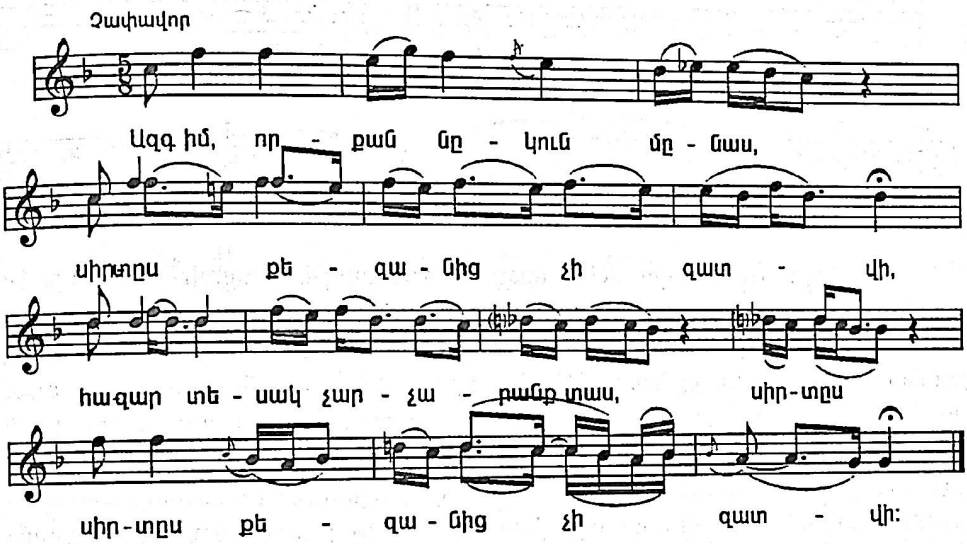
(Եղեգնաձոր, 1991 թ.)



Երբեմն հանդիպում ենք և հակառակ երևույթին. աշուղները փոխառնում են ժողովրդական սիրային երգերին բնորոշ գրական կլիշեները ու եղանակավորում ինքնատիպ մեղեդիներով: Օրինակ՝ «Քեզ որ տեսա, խելքս եղավ կիր ու կաս» ժողովրդական սիրային քնարական երգը՝ հագեցած աշուղների սիրած «մարալլըս», «ջեյրանըս», յա՛ր, վա՛յ և այլ արտահայտություններով, որոնց մասին արդեն խոսել ենք Քյոռօղլու սիրային երգերի կապակցությամբ: Սակայն երաժշտական բաղադրիչի առումով Ջիվանու «Քեզ որ տեսա»-ն ինքնուրույն հորինվածք է: Մաժոր երանգավորում, կոչական-ասերգային ելևէջներ պարունակող ժողովրդական (օրինակ՝ «Արորն ասաց տատրակ հավքուն») և աշուղական մի շարք մեղեդիների շրջանակում է ծավալվում «Եկա անցնելու քեզանից» երգը, հարաբերելի հենց իր՝ Ջիվանու «Ազգ իմ» հերոսական երգին: Այն բանաստեղծական տանը համապատասխանող 8 վանկանի խաչաձև հանգավորումով, տիպական վերջույթներով պարբերություն է՝ A B A′ B կառույցով ու ներքին փոփոխական մետրով: Վերջին երկտողի կրկնությունը՝ իր լայնաշունչ և զարդոլորուն եզրափակիչ դարձվածքով, մեղեդին հասցնում է ներքին վերջավորող ծայնին:

Օրինակ 59

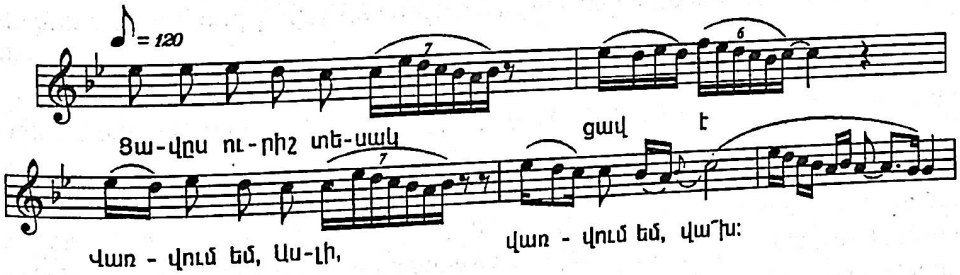
Ջիվանի
(Ա. Բրուտյան)



Նմանօրինակ տիպական դարձվածքները հանդիպում են ինչպես *Աշուղ Ղարիբի* տարբեր ձայնագրություններում, այնպես էլ այլ սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագներում, մասնավորապես, *Ասլի-Քյարամի*՝ «Վառվում եմ, Ասլի» հանրահայտ երգի տարբերակներում:

Օրինակ 60

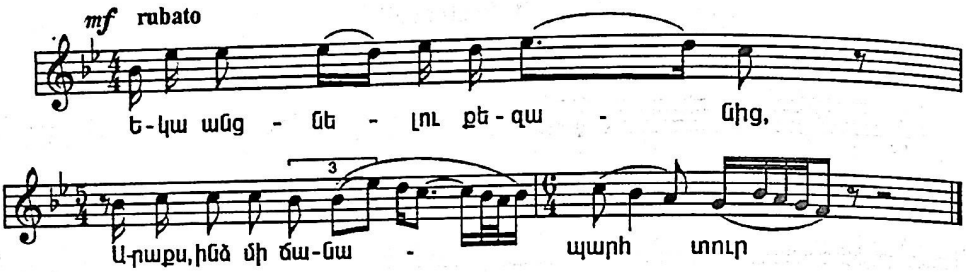
Ասլի Քյարամ
(Ա. Բրուտյան)



Իր տաղաչափական, լեզվաոճական հատկանիշներով և դրամատիկ-հուզավառ բնույթով «Եկա անցնելու քեզանից» երգը մոտ է «Խնդրում եմ, աղերսում եմ» մեղեդուն. երկու դեպքում էլ զգայվում է գրական տեքստի քելաղրանքով հոգևոր-ստատիկ մթնոլորտ կերտելու միտումը, երկուսն էլ իրավիճակային խնդրանքերգեր են՝ հանկարծաբանական բնույթի մոնոդիաներին բնորոշ պաթետիկ ասերգային ելևէջումներով, լայն ձայնածավալով, եզրափակիչ դասույթներով, օկտավային հարաբերության տոնիկական ոլորտների ցուցադրությամբ:

Օրինակ 61

(Ա. Բրուտյան)



«Խնդրում եմ, աղերսում եմ» երգը (տե՛ս օրինակ 45) կարելի է դիտել որպես ղազել, որտեղ առաջին տան I-II-IV տողերը միանման են հանգավորված, իսկ III-ը ազատ է[292]: Երաժշտական բաղադրիչը հիմնական գծերով պահպանում է տաղաչափական կառույցի առանձնահատկությունները: Բանաստեղծական տան յուրաքանչյուր տողին համապատասխան տարբերակվող պարբերույթների միատիպ եզրափակիչ դարձվածքների ամեն մի կրկնությունն ավելացնում է Տիրոջն ուղղված «օգնության կանչի» արտահայտչականությունը՝ ստեղծելով երաժշտաբանաստեղծական միաձույլ կերպար: «Ա՜խ» դասույթը, որ նույնությամբ հանդիպում է թե՛ Ջիվանու «Ավետաբեր խոսնակը», թե՛ Հավասու «Բոլոր երկրներեն» երգերում, մեկ անգամ ևս հաստատում է հայ աշուղների արվեստում գոյություն ունեցող տիպական դարձվածքների համակարգի գոյությունը, ինչպես նաև միևնույն եղանակով կամ բանաձևույթով տարբեր բանաստեղծական տեքստերն ու տաղաչափական ձևերը մարմնավորելու ավանդույթը: Տվյալ դեպքում հանկարծաբանական ոճի, վանկային երկարացումներով թեմատիկ դասույթի արտահայտչական լիցքն իրեն է ենթարկում *Սեմայի* և *Ղազել* տաղաչափական ձևերին բնորոշ շեշտադրական կանոնները:

Բանավոր ավանդույթի պայմաններում նույնիսկ իմաստաբանական խորքային շերտ ունեցող «իրավիճակային» տեքստերը հաճախ երաժշտական բոլորովին այլ լուծում են ստանում: «Եկա անցնելու» («Եկա հարցնելու») երգը, որ *Աշուղ Ղարիբի* ամենահայտնի ղրվագներից է, եղեգնաձորցի Ղարիբ Մանասերյանի կատարմամբ կայուն վանկաչափական և ռիթմամեղեդիական կառույց է (մեկ տող-մեկ դասույթ): Հարմոնիկ քառալարի հնչյունների վրա հիմնված հաստատուն և պարզ դարձվածքի տարբերակային համառ կրկնողություններն իսկապես աղերսալից տրամադրություն են ստեղծում՝ փոխեփոխ ընդգծելով երկու պոտենցիալ տոնիկաները:

Համանուն տեքստի տարարժեք մեկնաբանության մեկ այլ օրինակ է «Պալատից դուրս եկավ մի կույս» հորինվածքը՝ Ջիվանու և եղեգնաձորցի մեկ այլ բանասացի կատարմամբ[293]:

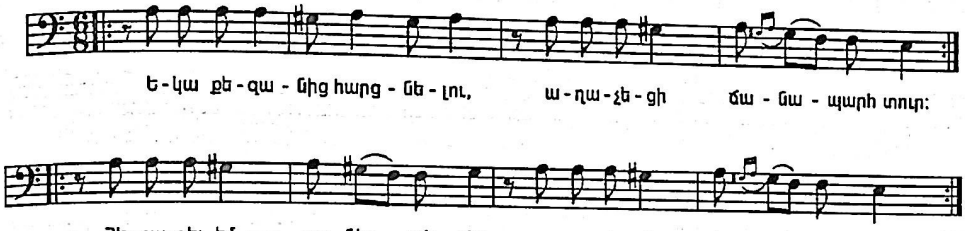
292 Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Լևոնյան Գ.*, Աշուղներն ու նրանց արվեստը, էջ 52:

293 Եղեգնաձորի և, ընդհանրապես, ժամանակակից սիրավեպ ասերգողների կատարումներում բանաստեղծական տեքստերը հիմնականում աղավաղված են ու բացակայում են գործիքային նվագակցությունները:

Օրինակ 62

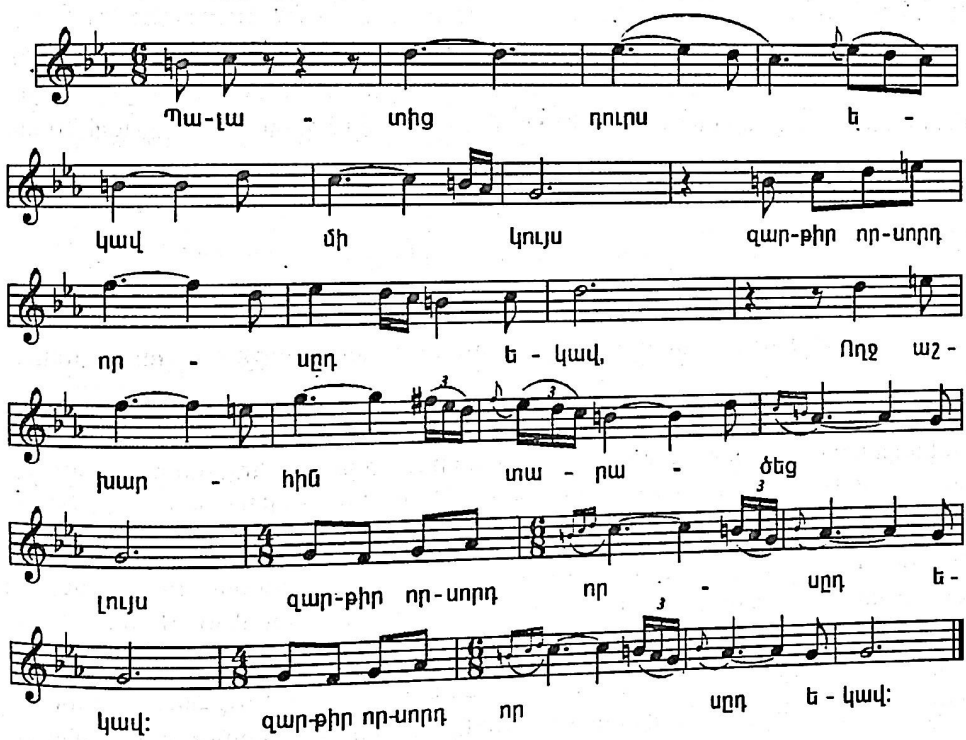
Աշուղ Ղարիբ

(Ղարիբ Մանասերյան, Եղեգնաձոր, 1991 թ.)

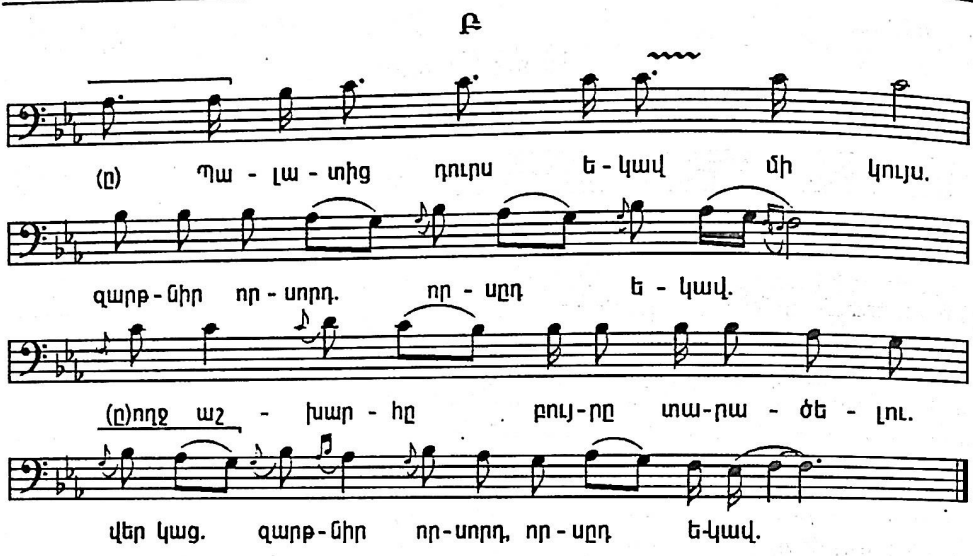


Օրինակ 63

Ա
Աշուղ Ղարիբ



Օրինակների քիվը հնարավոր է ավելացնել ինչպես Ջիվանու *Աշուղ Ղարիբի* շարքում համախմբված երգերով ու դրանց տարբերակներով, այնպես էլ այլ ձայնագրություններից վերցված նմուշներով: Այսպես, Ք. Քարտոնի վերը հիշատակված ժողովածուի մեջ ընդգրկված են նաև *Ղարիբ* կոչվող երկու նմուշներ, որոնցից մեկը վառ արտահայտված ասերգային բնույթի հորինվածք է, իսկ մյուսը՝ գործիքային նվագ զուռնա-դավուլ: Գրական տեքստը որոշակի հանգավորումով,



աղճատված տողերով եռատուն կառույց է, հավանաբար, հանպատրաստից հարմարեցված ասերգին: Իր ողջ անկանոնությամբ հանդերձ, գործիքային մտածողության կնիքը կրող այս մեղեդին ընդհանուր եզրեր ունի հայ-արևելյան սիրավեպերի երաժշտական բաղադրիչին բնորոշ ելևէջների հետ, որը հատկապես ակնհայտ է երաժշտաբանաստեղծական առանձին տողերի համեմատության ժամանակ:

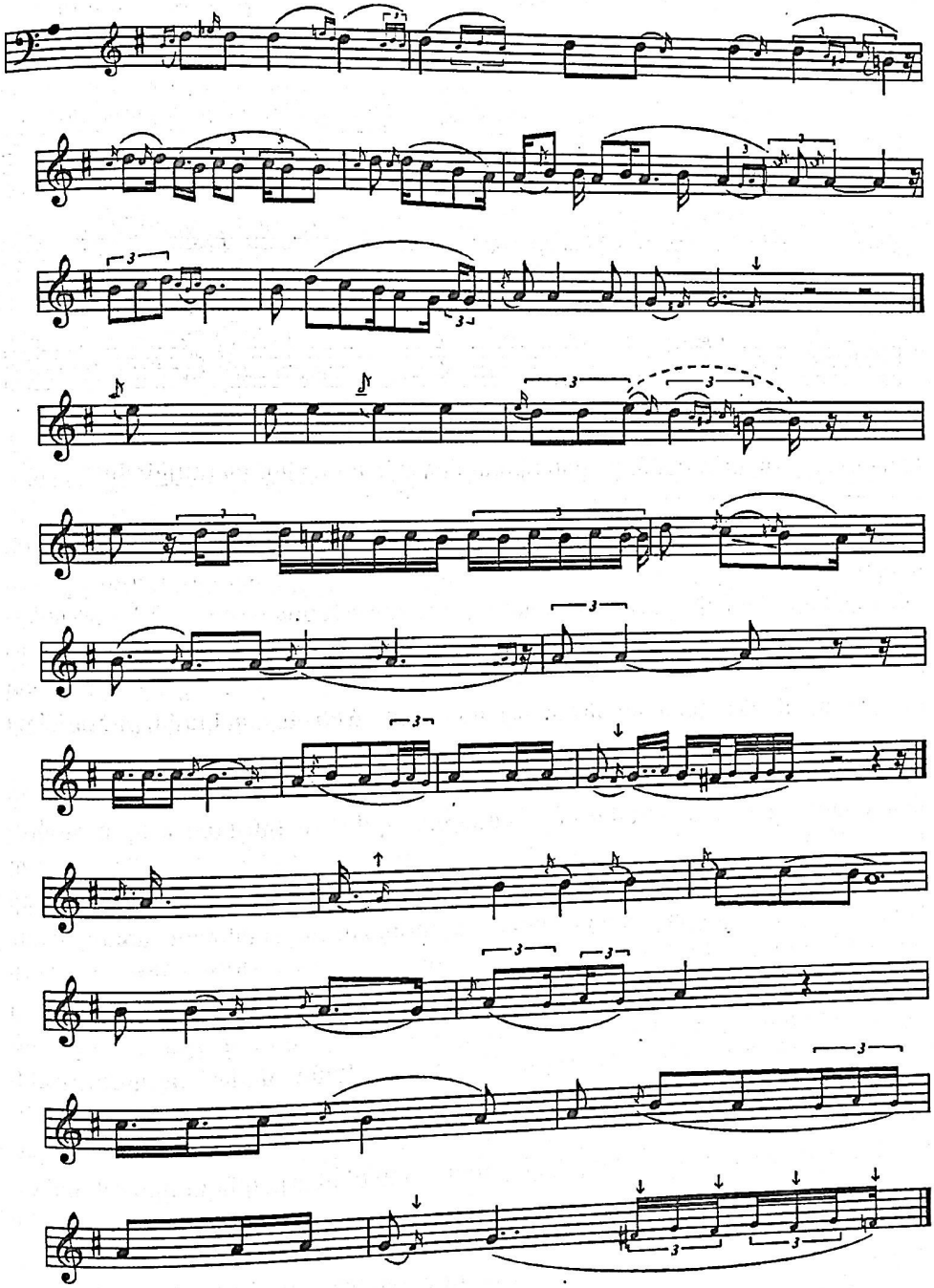
Կարծում ենք, ներկայացված նյութը բավարար է աշուղական մեղեդիների երկապնակը պատկերելու և ընդհանրացումներ կատարելու համար:

Աշուղ Ղարիբի երգերը լեզվաոճական ընդհանրությամբ շաղկապված եղանակներ են՝ բանավոր երաժշտաէպիկական ավանդույթի սահմաններում կերտված օրինաչափություններով: Առաջնային են կանոնական մեղեդիների կամ ինվարիանտի վերարտադրման միտումը, որ հանգեցնում է նոր տարբերակների ստեղծմանն ու հավասարազոր կենցաղավարմանը, երգային և ասերգային ոճերի մեղեդիական մտածողության առկայությունը, քառյակային ձևի դասական ու ազատ մեկնաբանությունը, տաղաչափական 11 և 8 վանկանի կառույցներին տրվող նախապատվությունը: Երաժշտական բաղադրատարրի ձևակառուցվածքային և գեղագիտական-արտահայտչական գործառույթի առանձնահատուկ կարևորումը հանգեցնում է հանկարծաբանական բնույթի արտատեքստային տարրերի լայն ներմուծմանը, որոնք, հայտնվելով տեքստի հանգույցային կետերում՝ պարբերույթի սկիզբ, ավարտ և այլն, նպաստում են տիպական վերջավորվող դարձվածքների ընդլայնմանը: Տեքստերի տարբեր մակարդակներում վճռորոշ է կրկնության սկզբունքը, որ, մասնավորապես, փոքր ծայնածավալ ունեցող երգերի դինամիկ աճի հզոր ազդակներից է: Հանկարծաբանական և կանոնական թվարկված տարրերը, ռիթմամեղեդիական մոդելները սիրավեպ-դաստանների երաժշտաբանաստեղծական դրվագների վերարտադրման օրենքների համակարգն են

Օրինակ 64

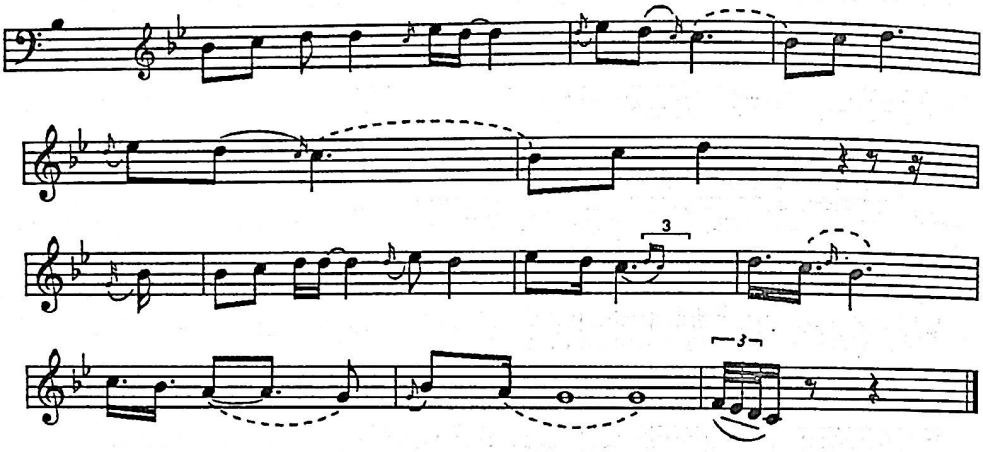
Ղարիբը

(Ք. Բարտոկ, 1936թ.)



Օրինակ 65

Ք. Քարտոկ
(գ. Վարդան, 1936 թ.)



ներկայացնում, որ մասնակիորեն դիտարկել ենք նաև միջժանրային փոխազդեցությունների համատեքստում:

Ռիթմամեղեդային նշված բարդույթները՝ առկա հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ժանրերում, հավաստում են Ջիվանու հորինվածքների ազգային խոր ակունքները: Ժողովրդական, քաղաքային ու գուսանաաշուղական երգաստեղծության շերտերում բյուրեղացած «ռեպրեզենտատիվ մոդելների» ստեղծագործական կիրառման արդյունքում ստեղծվում են ոճապես միաձույլ երգեր, որտեղ տաղաչափական ավանդական կառույցները ճկվում են հեղինակային լուծումների ներքո:

Ի վերջո, *Աշուղ Ղարիբի* քննությունը թույլ է տալիս ընդգծել մի կարևոր հանգամանք ևս: Ժամանակի թելադրանքով Ջիվանու (ինչպես և նրա ժամանակակից այլ աշուղների) ստեղծագործությամբ արևելյան սիրավեպը վերածնունդ ապրեց՝ ձեռք բերելով հայեցի նկարագիր, դառնալով ավանդական ժանրի ազգային հեղինակային մեկնակերպ: Հետագայում աշուղի ստեղծած մեղեդիները՝ անհատականացված բնութագրերով, չափանմուշ օրինակներ դարձան երաժիշտների համար՝ նպաստելով ժանրի առանցքային դրվագների ժողովրդականացմանն ու հեղինակային տեքստի հիման վրա ստեղծված տարբերակների բազմացմանը: Հետևաբար, Ջիվանու ստեղծագործությունն ավանդույթի փոխանցման գործընթացում նշանակալի փուլ է՝ «արևելյան» կողմնորոշում ունեցող ժանրն իր ժամանակի սոցիալ-մշակութային համատեքստում գեղագիտական ընդունելի կերպավորումով ներկայացնելու դիտակետից:

Սիրավեպի տեքստի ունիվերսալ «լեզվի» փոխակերպումը կատարվում է ավանդույթի ներսում և այն կրող վառ անհատականությունների կողմից և տեքստի տաքսոնոմիկ քննությունը թույլ է տալիս լուսաբանել այդ լեզվի հիմքում ընկած տիպական կառուցվածքային իմաստաբանական միավորների միակցման,

զարգացման ու տարբերակման քերականական բարդ համակարգը, որից վարպետորեն օգտվում են կատարողները: Այն նպատակաուղղված է համապատասխան չափագծերով կառուցվածքային կարգերի հայտնագործմանը՝ կոհերենտ և իմաստալից տվյալ մշակույթի «հնչյունային տարածքում»:

Ժամանակակից սիրավեպ երգողների երկացանկը բազմերանգ է: Այստեղ հանդիպում են թե՛ Սայաթ-Նովայի, թե՛ Ջիվանու, թե՛ ուրիշ հայտնի աշուղների և թե՛ անհեղինակ մեղեդիների հիմքով եղանակված երաժշտաբանաստեղծական դրվագներ, որոնք հիմնականում համապատասխանում են սիրավեպերի հրատարակված գրքույկներում ամփոփված տեքստերին: Այս հանգամանքը մի կողմից նպաստել է հայ-արևելյան սիրավեպերի ասերգվող դրվագների կանոնավորմանն ու ամրապնդմանը ժողովրդի հիշողության մեջ, մյուս կողմից՝ հնարավորություն է ընձեռել հաստատագրված տեքստը մեկնաբանել անհատական գիտելիքի, երաժշտական օժտվածության և ազգագրական այն միջավայրի բանահյուսական ավանդույթների համաձայն, որի կրողն է բանասացը:

Նյութերի ուսումնասիրությունը հաստատում է աշուղական սիրավեպի երաժշտական բաղադրիչի հիմքում ընկած ավանդական երկու տիպերի՝ ասերգային և երգային մեղեդիական մտածողության առկայությունը: Ընդ որում, ինչպես Մերձավոր Արևելքի տարածքում պահպանված դասական մեկնակերպերն են երևակում հերոսական ասքին՝ *Քյոռօղլուն* և սիրային դաստանին՝ *Աշուղ Ղարիբին* բնորոշ երաժշտաոճական առանձնահատկությունները, այնպես էլ Հայաստանում գրանցված դաշտային նյութերի համեմատական ուսումնասիրությունն է վկայում դրանց տիպաբանական տարբերությունները:

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Աշուղական սիրավեպը ձևավորվել է Մերձավոր Արևելքի մշակութային փոխազդեցությունների «խառնարանում», և դրանով են պայմանավորված նրա բազմաշերտ էությունն ու գեղարվեստական-պատմական ակունքների հարստությունը: Ժանրի արմատները հասնում են մինչև Արևելքի ժողովուրդների մոնողիկ արվեստների խորքերը ու խարսխվում մերձավորարևելյան տարածքի մշակութային ժառանգության բազմաձև երևույթներին և իրողություններին:

Տեղական ավանդույթների բարեբեր հողում ածած հայկական երաժշտապատմողական արվեստը մշտապես զարգացել է միջազգային բազմակողմանի կապերի ոլորտում: Ինչպես և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության յանկյացած ճյուղ, աշուղական սիրավեպը նույնպես, մարմնավորելով ազգային երաժշտական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկությունները, օրգանապես միահյուս է Մերձավոր Արևելքի երաժշտական ավանդույթին: Ասվածի հավաստիքն են՝ հայկական, իրանական, թուրքական ու աղրբեջանական երաժշտարվեստների արժեքավոր նմուշների համեմատական վերլուծության արդյունքները:

Ակնհայտ է սուֆիների ուսմունքի ազդեցությունը Արևելքի բանաստեղծների և նրանց ստեղծագործությամբ միջնորդավորված՝ աշուղական արվեստի վրա: Սկսած X դարից, սուֆիական միստիցիզմը, թափանցել է երաժշտաբանաստեղծական երգարվեստի տարբեր ժանրերի մեջ, ներհյուսվելով աշուղների ու բախշիների երկացանկին՝ իր խոր հետքն է թողել և Անատոլիայի թուրքալեզու աշուղների ստեղծագործության վրա:

Հաղորդակցվելով իրանական դասական պոեզիային ու երաժշտաբանաստեղծական պատմողական ավանդույթին, դերվիշների ու նաղդալների երկացանկին՝ իբրև բարձր մշակույթի դրսևորումների, թուրքալեզու ժողովուրդներն այդ ավանդույթը հետագայում զարգացրել են ցեղակրոնական ու գեղագիտական սեփական պատկերացումներին համապատասխան: Արդյունքում ձևավորվել է թուրքական աշուղական երաժշտապատմողական արվեստը, որտեղ իրանական դյուցազնահերոսական մոտիվներն աստիճանաբար հետ են մղվել՝ տեղի տալով ռոմանտիկ-արկածային և սիրային թեմաներին:

Իր հերթին, թուրքական դասական երաժշտությունը, ժառանգելով իրանական, արաբական, բյուզանդական ձայնեղանակային համակարգը, ժողովրդամասնագիտացված արվեստի բնագավառում հարստանալով հայկական, հունական և այլ հնագույն երաժշտական ավանդույթներից բխող մեղեդիական հարստու-

թյուններով, նշանակալի դեր է խաղացել աշուղական երգաստեղծության զարգացման ուշ ավանդույթում (XVIII – XIX դդ.):

Անվիճելի է, որ հայ իրականության մեջ արևելյան սիրավեպը ստացել է ինքնատիպ մեկնաբանություն՝ զարգանալով հայկական մոնոդիկ երաժշտության ենթակարգում: Ակնհայտ է նաև հայ երաժիշտների ներդրումը Մերձավոր ու Միջին Արևելքի երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ: Նորահայտ փաստերը համալրում են մեր պատկերացումները հայ աշուղների և սազանդարների խաղացած վճռորոշ դերի մասին Իրանի, Թուրքիայի և Անդրկովկասի էպիկական երգաստեղծության բնագավառում, ապացուցում նրանց հեղինակած մեղեդիների անհեղինակ կենցաղավարումը աշուղական արվեստում:

Ժանրային բազմազան դրսևորումների, դրանց տարբերակված գործառույթների, ինչպես նաև ծայրահեղորեն հստակեցված եզրերի առկայությունը միարժեք չի ապահովում երաժշտական բաղադրիչի արտահայտչական գործառույթի բազմազանությունը տարբեր արևելյան մշակույթներում: Այս մակարդակում այն հաճախ մնում է միապաղաղ կամ սահմանափակ գործառույթով բաղադրատարր: Երաժշտական նվագարանի կրավորական կամ խորհրդանշական ներկայությունը՝ այն չհնչեցնելը, պարզապես ուսին դրած ասերգելը, որ կիրառվում է տարբեր ազգության աշուղների մոտ, վկայում է երաժշտության՝ իբրև ասքի կառույցի անքակտելի բաղադրատարր լինելը: Առաջնայինը երաժշտության մասնակցությունն է, և ոչ թե նրա ռելևանտությունը սինկրետիկ ժանրում: Պատահական չէ, որ հսկայական և բազմազգ մշակութային այնպիսի տարածքում, ինչպիսին է իրանական Աղրբեջանը՝ երաժշտական ժանրերի ու կատարողների լայն ցանցով, կանոնավորված ավանդույթներով, մեկ, լավագույն դեպքում երկու մեղեդի է օգտագործվում միևնույն ասքի կատարման ժամանակ:

Աշխատության հիմնական մտահղացքի հիմքում դրված էր երաժշտական բաղադրիչի «դեկոդիֆիկացիան»՝ իբրև սիրավեպ-դաստանների ազգային մեկնակերպերի ինքնատիպության գրավական: Հետազոտությունը մեզ բերեց այն համոզման, որ արևելյան երաժշտաբանաստեղծական ասքերին առանձնահատուկ երանգավորում են հաղորդում երաժշտական լեզվաոճի դրսևորման ձևերը: Դրանց քննությունը պատմողական տեքստի մակարդակում հիմնականում կապվում է լեզվական տարբերությունների և ազգագրական միջավայրին բնորոշ իրողությունների հետ:

Աշուղական սիրավեպն արժանացել է և՛ «ժամանակավրեպ» պիտակավորմանը, և՛ գտնվել է օտարված ժանրերի ցանկում, սակայն սիրո պատմությունը հարատևող ժանր է, որի ավանդական ընկալմանը կից կարող են ձևավորվել նորովի մեկնաբանություններ ու ժամանակի պահանջներով թելադրված այլաձև դրսևորումներ: Սիրավեպի ժամանակակից կատարումները էապես տարբերվում են ժանրի ձևավորման դասական շրջանում հաստատագրված կատարողական ավանդույթից:

XVIII–XIX դարերում ազգագրական ավանդական չափանիշներով արժեքավորվող միջավայրում աշուղական սիրավեպի կրոնաառասպելական հիմքն ու

ծիսաարարողական էությունը լավագույնս դրսևորվում էին եռաչափ կառույցի բաղկացուցիչների սինտագմատիկ հաջորդականության մեջ: XX դարում էթնիկ մշակութային ճնշափոխումների հետևանքով առաջնային նշանակություն ստացավ դիսկրետ կազմավորումների պարադիգմատիկ շարքը: Ավանդական կենցաղի արդիականացումն ու եվրոպականացումը աստիճանաբար շղարշեցին դարերով կանոնավորված կառույցի խորհրդանշական ընկալումը: Գեղագիտական նոր արժեքների համատեքստում արևելյան սիրավեպը, ենթարկվելով գործառնական-իմաստային փոխակերպումների, կարողացավ կանգուն մնալ ժողովրդամասնագիտացված արվեստի ժանրային համակարգում՝ գոյատևելով երաժշտաբանա-ստեղծական դրվագների տեսքով:

Ավանդական մշակույթի յանկացած ճյուղ ենթակա է փոխակերպման և վերածնման: Բացառություն չէ նաև էպիկական երգաստեղծության ոլորտն իր բազմաձև դրսևորումներով: Մշակույթի պահպանման և փոխանցման խնդիրն առանձնապես ակնառու է արևելյան սիրավեպի օրինակի վրա, երբ սրբազան գիտելիքն ու խորհրդաբանական գործողությունը նպատակաուղղված են ավանդական-դասական մոդելի վերարտադրմանը և կատարող-անհատի վարքագծային ձևերի պահպանմանը: Եթե ստեղծագործության բովանդակությունը համահունչ է նաև կատարողական միջավայրի հոգևոր-ծիսական համատեքստին (մահմեդական ավանդույթ), ապա նրա իմաստաբանական-խորհրդանշական շերտը լիարժեք կարևորում է ստանում:

Հայկական միջավայրում արևելյան սիրավեպը, անմիջական շփման եզրեր չունենալով ժողովրդի տոնածիսական և հոգևոր արարողակարգի հետ, նեղացել է իր գործառույթի ու գեղագիտական կշռի առումով: Խաթարված կամ մասնատված, հանրահայտ նմուշների կամ հակիրճ շարքերի ձևով այն հաճախ հնչում է նաև զանազան արարողությունների ժամանակ՝ հարսանիք, կնունք, թաղում, հավաքույթ: Այդ իսկ պատճառով սիրավեպի հայկական տարբերակներն ավելի շատ են աղճատվել ամբողջական կառույցի մակարդակում, իսկ մեր օրերում ակնհայտ է դասական կատարողական ավանդույթի զգալի կորուստը:

Հայ աշուղության «օտարումը» մերձավորարևելյան ավանդույթից բնականոն կերպով հանգեցրեց արևելյան սիրավեպի դասական մոդելի դեգրադացիային հայ իրականության մեջ: Ջիվանու և նրա ժամանակակիցների ստեղծած ինքնուրույն սիրավեպերից հետո ժանրը, որպես այդպիսին, չի զարգանում հայ ժողովրդամասնագիտացված արվեստում: Սակայն նրա երաժշտական բաղադրիչի յայտուն օրինակները՝ որպես հայ ժողովրդի կենցաղում խորապես արմատացած ինքնուրույն երգեր, շարունակում են գոյատևել բանահյուսական մակարդակում: *Քյոռօղլին* հիմնականում կատարվում է ասերգային, դրամատիկ լեզվաոճի սահմաններում, մինչդեռ *Աշուղ Ղարիբին* ավելի բնորոշ է ժողովրդա-երգային կերպավորումը: Սա չի կարելի բառացի ընդունել. ինչպես տեսանք, հիշատակված երկու տիպերն էլ հանդիպում են տարբեր սիրավեպերի երաժշտա-բանաստեղծական հատվածներում: Խոսքը վերաբերում է «հերոս աշուղի» և «աշուղ հերոսի» իմաստային-գաղափարական տարբեր շեշտավորման

թելադրանքով պայմանավորված սիրավեպ-դաստանների ժանրային առանձնահատկություններին, որոնք մի դեպքում կողմնորոշվում են վիպերգային, ընդհուպ բուն էպոսին բնորոշ արխետիպային մտածողությամբ, մյուս դեպքում՝ աշուղական արվեստի քնարական-սիրային ոլորտում գերիշխող մեղեդային մտածողությամբ:

Թեև դժվար է միանշանակ ուրվագծել էպիկական երաժշտաոճերի ժամանակագրական հարաբերությունը, որի մի հատվածում զուսպ և ասերգային, առղային չափակշռությամբ հանկարծաբանությունն է գերիշխում, մյուսում՝ տաղաչափական ձևերի մեղեդային կիրարկումով քառյակային ձևը, այնուամենայնիվ, սիրավեպերի տեքստերում դիտելի օրինաչափությունները ու առանձնահատկությունները թույլ են տալիս շոշափել «ավանդական սիրավեպ» և «վիպերգային ավանդույթ» հասկացությունների չափազանց տարողունակ խնդիրը դիախրոնիկ զարգացման մեջ:

Սիրավեպերի տեքստերում առանձնացված երկու՝ երգային ու ասերգային բնույթի երաժշտալեզվական ոճերի տեսակարար կշռի փոփոխությունը ժանրի կենցաղավարման ուշ ավանդույթում թույլ է տալիս մեզ առաջադրել մի կարևոր դրույթ: Երգային ոճի ու քառյակային ձևի գերակշռումը ժամանակակից երաժշտապատմողական ավանդույթում ոչ միայն գեղարվեստական գիտակցության մի մակարդակից մյուսին՝ վիպերգականից քնարականին, անցման արտահայտություն է, այլև հոգևոր-ծիսական շերտի վիրտուալ կորուստ, որը լրացվում է կառույցողական նոր տարրերով՝ ժողովրդաերգային ձևերով:

Ի սկզբանե սիրավեպի ժանրում ամփոփված է կառույցի ամբողջականության և մասնատման միտումը: *Աշուղ Ղարիբի, Ասլի-Քյարամի* և այլ սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագների հարաբերական ավարտվածությունը և մեղեդային վառ նկարագիրը նոր միջավայրում դիմակայելու դրսևորում են: Երաժշտաբանաստեղծական դրվագներն ամբողջական շարքի ինքնուրույն անդամներ են՝ կոնկրետ ու բազմիմաստ, ազգային ու վերազգային:

Համադրության միջոցով հաստատվում են նաև արևելյան սիրավեպի տարբեր ազգային մեկնակերպերի ընդհանուր ծագումնաբանական հիմքն ու կրոնածիսական բովանդակությունը: Այստեղ հսկայական դեր է կատարել ժանրի արարողական էությունը, որը նրան համեմատելի է դարձնում հոգևոր բնույթի այլ սեռերի հետ: Թե՛ սիրավեպը, թե՛ հոգևոր հիմներն ու սաղմոսները և թե՛ պատարագը նվիրատվության ծեսը խորհրդանշող ժանրեր են, որոնց սկզբնավորման հիմքում հնարավոր է տեսնել սրբազան տեքստեր հորինող ու կատարող երգիչ-պուետներին. չկա ունկնդիր, չկա և ժանրի կատարում: Երկու դեպքում էլ ծեսի հրամայականն ի կատար է ածվում կանոնակարգված միջոցներով, երկու դեպքում էլ տեքստերը կարող են արտասանվել առանց երաժշտության: Սակայն դրանց հիմնական գործառույթը նվիրաբերման ծեսն է, որի արարողական խորհուրդն ընդգծվում է խոսակցականից երգային ոճին անցնելով: Երգիչն ու ունկնդիրը գտնվում են հոգևոր-ծիսական միևնույն դաշտում: Վարպետ ասպետներն առանձնապես կարևորում էին երաժշտաբանաստեղծական կառույցը ձևավորող նախաբանային մաղթանքները, աղոթքի դարձվածքներն ու կրոնական բովանդակություն պարունակող

նակող բանաձևված խոսքը: Պատահական չէ, որ հայոց ավանդույթում և՛ *Սասնա Ծռեր* դյուցազնավեպի *Ողորմիսների* երգեցողության ընթացքում ոգեկոչվող տոհմի նախնիների, և՛ *Պատարագի* արարողակարգի ժամանակ սրբերի ու եկեղեցու կողմից սրբացված հերոսների հիշատակումը հարգվում է հոտնկայս ունկնդրումով:

Շաման-աշուղ այլափոխությունը սիրավեպի համատեքստում դառնում է ժանրի կատարողական ավանդույթը ձևավորող անկյունաքարային նշանակություն ունեցող սկզբունք, էքստատիկ ասերգային ոճը մեղեդայնացնելու հիմնավորում: Այսպիսով, ծեսի գործառույթը հետին պլան է մղվում, երաժշտությունը դառնում է առաջնային և ունկնդրին գրավելու առավել զորեղ միջոց: Այս հարթության վրա հասկանալի են դառնում և՛ կանոնակարգված կառույցի ամբողջականության մասնատումը, և՛ երգային պարզ ձևերի առատ ներմուծումը, և՛ նվագարանի աղման միտումը, որը գնալով ամրապնդվում է սիրավեպի հայկական ավանդույթում:

Հետևելով արևելյան սիրավեպի զարգացման ընթացքին, ըստ պրոսիմետրիկ ժանրի բաղկացուցիչների տեսակարար կշռի փոփոխության և դրանցում արտահայտված առասպելաստեղծ մտածողության ու կրոնածիսական մոտիվների կերպափոխական մեկնությունների, կարող ենք ասել, որ երաժշտաբանաստեղծական դրվագները սիրավեպ-դաստանների ավանդական կառույցի հիմնակազմիկ մոդելներն են, նրա գաղտնագրված բանաձևային դրսևորումները: Պատմամշակութային տարբեր համատեքստերում պահպանելով իրենց սեմանտիկ ու պրագմատիկ յուցանիշները՝ հիշյալ մոդելները փոփոխվում և հարմարեցվում են տվյալ էթնիկ հասարակարգի ու տվյալ ժամանակափուլի գեղագիտական ըմբռնումների համալիրին: Բնականաբար, հարյուրամյակների ընթացքում տեղի ունեցող փոխակերպումները հանգեցնում են նաև ավանդույթի անճանաչելի ձևափոխմանը՝ առիթ տալով որակավորել երևույթն իր ամբողջության մեջ՝ իբրև անկումային շրջանում գտնվող կամ մեռնող:

Երբևմն նույնիսկ մահմեդական ամենապահպանողական հասարակարգերում անախորոնիկ պիտակավորումով աշուղներին կամ էպիկական երգիչներին սրճարաններից ու թեյարաններից վտարելու փաստը առիթ է տալիս խորհել սոցիալ-մշակութային արժեքների պահպանման և արդի ժամանակաշրջանում դրանց գոյատևման բարդ խնդրի շուրջը[294]: Ներկայիս աշուղությունը չունի ո՛չ երբեմնի հնչեղությունը, ո՛չ էլ լսարանի խանդավառությունը, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է քաղաքային բնակչությանը: Իսկ առավել դժվար է համոզել ժամանակակից աշուղին թափառել մի քաղաքից մյուսը՝ տարածքային ու ժամանակային խորհրդավոր անջրպետները հաղթահարելով, առասպելաստեղծ մտածողության շառավղից դուրս գտնվող և հասարակական-գեղագիտական այլ արժեքներով կողմնորոշվող հասարակարգում:

294 Հարկ է նշել, որ նման փաստեր արձանագրված են արևելյան՝ թուրքական, արաբական տարբեր երկրների երաժշտական կենցաղում: Ավանդույթի ժխտման երևույթն այնքան լուրջ խնդիր է, որ իր արտացոլումն է գտել նաև ժամանակակից գրողների ստեղծագործության մեջ: Մասնավորապես, եգիպտացի հայտնի արձակագիրներ Նագիբ Մահֆուզի և Գամալ ալ-Ղիտանիի պատմվածքներն արտացոլում են սոցիալ-տնտեսական նոր պայմաններում պատմողական ժանրերի նկատմամբ ձևավորված բացասական վերաբերմունքը:

Էպիկական ասքերի կատարողական ավանդական միջավայրը պահպանելու խնդիրներով մտահոգ որոշ ընկերյալներ նույնիսկ փորձեր են արել հատուկ թեքումով սրճարաններ բացել, որտեղ բացառապես աշուղական երաժշտություն, մասնավորապես դաստաններ պիտի կատարվեին: Որքանով դա կնպաստի ավանդույթի պահպանմանը նոր հասարակական-մշակութային համատեքստում՝ կյույց կտա ապագան: Մեր օրերում արևելյան սիրավեպը շարունակում է մնալ ավանդական մշակույթի փոխանցումն ապահովող եզակի երևույթների շարքում:

АШУГСКИЙ ЛЮБОВНЫЙ СКАЗ В КОНТЕКСТЕ БЛИЖНЕВОСТОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

РЕЗЮМЕ

Книга представляет собой этномузыковедческое исследование характерного для эпического песнетворчества на Ближнем и Среднем Востоке явления – ашугского любовного сказа. Это синкретический жанр, в котором прозаическое повествование перемежается рифмованными музыкально-поэтическими текстами, чей музыкальный компонент наделен семантическими и прагматическими показателями. Музыкально-поэтические, эстетические, социальные, религиозные аспекты разнородной и разнохарактерной ашугской традиции в каждом национальном искусстве Востока имеют свои корни. Отражая культурные ценности и представления определенных социальных слоев, любовные сказы-дастаны отличаются приемами художественного, образного мышления, особым подбором выразительных средств.

Ашугский любовный сказ формировался на перекрестках культурных влияний Ближнего Востока, этим и обусловлены его многослойная сущность и богатство художественно-исторических истоков. Корни жанра уходят в глубины монодического искусства народов Востока, питаясь явлениями и реалиями ближневосточного культурного наследия. Основные художественные течения, составляющие ближне- и средневосточную традицию, восходят к культурным истокам народов Ирана, Турции и Закавказья.

Ближний и Средний Восток по праву считается родиной эпического искусства, колыбелью сказочных, анекдотических, новеллистических, «бродячих сюжетов». Истории взаимной любви Лейли и Меджнуна, Шахсанам и Гариба, Асли и Кярама, Соловья и Розы по-разному отразились в авторских и безымянных произведениях иранского, арабского, армянского и турецкого народов. Сами их названия уже моделируют жанр. В основу этих сюжетов легли реальные истории и легенды о любви и сверхъестественных силах, где осмысление явлений действительности и исторических событий во многом обусловлено господствующей религиозной идеологией.

Обращаясь к восточной, в частности ирано- и тюркоязычной эпической традиции, мы имели целью проследить возникновение армянского музыкально-поэтического и эпического искусства и определить его место и значение в контексте как армянского, так и общевосточного искусства. Мы рассматривали армянское музыкально-эпическое искусство в качестве существенного компонента общевосточного и попытались показать в книге условия бытования жанра, социальную основу и статус армянского музыкально-эпического искусства на разных этапах его развития вплоть до наших дней. Особое внимание было уделено вопросу деятельности армянских музыкантов в разных странах Среднего и Ближнего Востока, их вкладу в развитие и сохранение восточной музыкальной культуры, а также их исторической миссии в передаче этой культуры грядущим поколениям.

Благодаря армянским ашугам Дживани, Джамали, Сазаи и другим, жанр музыкально-поэтического сказа в XIX-XX вв. еще раз подтвердил свою жизнестойкость и возможности развития в армянской действительности. Их переложения и собственные творения отличаются национальным армянским колоритом, отражая быт и религиозные представления, поверья армянского народа, но в них явствен и авторский подход, особенно в характеристике героев. Фонд фольклорно-мифологических образов в христианской среде претерпел изменения, получил новое осмысление. Эти произведения интересны так же как развитие темы романтической любви в армянской литературе. Они являют собой ту область народного творчества, которая считается своей у разных народов Востока, подобно классической ладовой системе иранской музыки – канонизированной основе искусства общевосточного макамата.

Армянская традиция любовного сказа по сей день не нашла отражения в этномузыковедческих изданиях, будучи по всем своим параметрам неисследованной областью, нуждающейся в описании, изучении и оценке. Изучение в современном этномузыковедении института армянского ашугства и тем самым его признание позволит определить историческую роль армянской музыкальной традиции в народно-профессиональном песнетворчестве Ближнего Востока, пока недооцениваемую. Это существенно расширит границы исследований в музыкальном востоковедении.

В книге впервые делается попытка проследить истоки ашугского искусства в контексте характерных для культур мусульманского Востока и христианской Армении сопоставимых реалий, а также выявить генетическую связь любовного дастана с музыкально-эпическим искусством соседних народов – персов и турок, у которых он до сих пор служит символом национальной культуры.

Придавая большое значение характеру взаимосвязи текста и музыки в данной национальной традиции, мы рассматриваем соотношение этих компонентов, обусловленный литературным текстом эмоциональный и идейный «заряд» мелодий, музыкально-стилистические и метрические особенности самих мелодий и типичных мелодических фраз. Взаимосвязь музыкального контекста и музыкальной партитуры – один из важнейших критериев ашугских дастанов, его посредством определяется своеобразие национального варианта.

Основная концепция работы включает также изучение армяно-восточных любовных сказов в плане мифотворческого мышления, позволившее обосновать предварительную гипотезу, что музыка выступает исторически неотъемлемым компонентом любовного сказа как жанра. Это в свою очередь позволяет обнаружить мотивы поступков героев сказа, говорить о наличии в нем исходного музыкально-поэтического комплекса как художественного, эстетического и композиционного стержня, а также выявить религиозно-культурные особенности национальных вариантов.

Материалом работы послужили относительно полные версии ашугских любовных сказов и отдельные эпизоды, записанные в историко-этнографических районах Армении в разное время. Знаменательно, что представители почти всех поколений армянского музыкознания внесли свой вклад в фиксацию восточного любовного сказа; ценные записи А. Брутяна. Х. Кушнарева, М. Агаяна, А. Кочаряна и других дают возможность проследить развитие армянской ветви ашугского искусства за полтора века его бытования. Кроме армянских исследуются турецкие, азербайджанские и иранские музыкально-эпические произведения, приводятся собранные автором в экспедициях записи. Сопоставительный материал дает представление о том, как соотносятся традиционное и современное в музыкальном искусстве народов.

Политические и социально-экономические условия обусловили то, что армянское музыкальное искусство с его богатыми традициями стало в позднем средневековье по-новому относиться к художественным явлениям окружавшего его мусульманского мира. Сохраняя в чистоте и своеобразии крестьянское песнетворчество и церковную музыку, это яркое и оригинальное явление восточнохристианского духовного песнетворчества, армянское народно-профессиональное искусство, тем не менее, влилось в основное течение устной традиции Востока. По сравнению с многовековой духовной монодией, с исконными жанрами музыкального фольклора изучаемая область, несомненно, характеризуется рядом основополагающих признаков, которые соотносят ее с ближневосточной художественной традицией. Принципиальная общность просматривается и в композиционных особенностях и в метрике и в ладовой основе музы-

кального компонента, терминология которого заимствована. Чужеязычные имена ашугов и употребляемая ими терминология, равно как персидско-арабско-турецкое происхождение названий некоторых исконно армянских музыкально-фольклорных жанров, обусловлены политикой тогдашних властей. Условием существования и бытования искусства и самого народа были господствовавшие общедоступные персидский и турецкий языки.

Армянские музыканты долгое время были тесно связаны с окружающим мусульманским миром и стремились довести до него свое искусство. Это естественное стремление заставило армянских музыкантов соотнести армянское восьмигласие с персидско-арабской ладовой системой, воспользоваться чужеязычной терминологией, создавать песни на турецком языке в записи армянскими буквами и мелодии в восточном стиле с богатой мелизматикой. С другой стороны, в рамках тяготеющей к Востоку культуры армянские ашуги сохраняли в чужеродных формах музыкально-стилевые основы своего искусства, вынося на международную сцену все богатство мелоса армянской монодической музыки.

Аналогиями в жанровой терминологии, заимствованными именами и функциями народно-профессиональных музыкантов и наконец, наличием общей основы в ладовой системе не исчерпывается вопрос типологической общности музыкально-эпических жанров. Сравнительное исследование выявляет религиозно-культурные реалии, легшие в основу сформировавшихся в разных национальных традициях любовных сказов, а именно эстетические принципы поэтов-суфиев — «духовных трубадуров» Востока.

Доминирующий мотив произведений ашугов и основное ядро любовных сказов — сон у могилы святого или возлюбленной, у родника или пещеры для обретения музыкально-поэтического дара — восходит к религиозным представлениям, еще дохристианского и доисламского периода, в частности шаманским, по которым «новичок» получает силу и мудрость в прямом контакте с божествами и предками. Лишь после этого будущий ашуг становится известным, благодаря своему дару играет и слагает стихи, выходит победителем на состязаниях; таким образом, ашуг символически воспроизводит пройденный им обряд инициации. Посредством музыкально-поэтических фрагментов разыгрываются сцены ашугских состязаний, которые сформировались в незапамятные времена и сохранились по сей день, как самые устойчивые конструктивные элементы.

Состязание ашугов — неотъемлемая часть любовного сказа. По своим композиционным и смысловым функциям оно вместе со сном занимает центральное место в строении сказа, будучи квинтэссенцией этого синкретического жанра. Здесь сосредоточены элементы, несущие различный культурный заряд; их корни уходят в глубины мифологической мен-

тальности. Картины ашугских состязаний благодаря басням, загадкам, вопросо-ответным формам, песням и инструментальной игре, молчаливому либо символическому присутствию инструмента, пантомиме, языку жестов и иным средствам принимают эзотерический вид, становясь в искусстве устной традиции надежным способом сохранения и передачи знаний.

Согласно фактографическим материалам и исследованиям традиция ашугских состязаний развивалась и процветала в областях Карс и Эрзерум Западной Армении (современная Турция), граничивших с Ираном и Азербайджаном. Музыкальные традиции Карса, Эрзерума, Игдыра, Ани и других населенных армянами мест растворились в ближневосточном ашугском песнетворчестве. В истории ашугского искусства этого региона в XIX – XX вв. особенно значимы мастера, чьи имена указывают на их армянское происхождение, – ашик Вирани из Ани, Зулали, Сазаи, Сейгуни и др. Они по праву считаются основоположниками нынешнего ашугского песнетворчества.

Игнорирование роли армянской традиции, имеющее историко-политические причины, тем не менее, не может затушевать большое значение армянской музыки и произведений армянских ашугов в развитии музыкально-эпического искусства Востока. В интервью специалистам современные ашуги говорят, что большинство своих мелодий они переняли у мастеров армянского происхождения, а позднее – из ереванских радиопередач. Изучение фактографических материалов в иностранных источниках, как и обследование нотных изданий показывает, что часть турецких народных песен и мелодий, включенных в многочисленные сборники под названием тюрки и шарки, это отуреченные варианты армянских средневековых духовных мелодий, тагов и песен.

Ввиду своего большого значения отдельно рассматриваются в нашей книге в качестве предметов комплексного исследования два характерных типа ашугского дастана в армянской традиции, героический сказ «Кероглы» и любовно-приключенческий сказ «Ашуг Гариб». «Кероглы» – общеизвестный музыкальный памятник эпического искусства Ближнего и Среднего Востока. Беспримерная народность этого эпического сказа обусловлена его социальным содержанием, необычным образом героя и той исторической ситуацией, в контексте которой поступки героя переросли в легенду, послужив основой для многочисленных сказов, дастанов и сказок. Нами рассмотрены некоторые вопросы генезиса сказов по фактографическим материалам в армянских и иностранных источниках, послужившим опорой для рассмотрения армянских вариантов «Кероглы» как древней и самостоятельной национальной версии традиционного сказа.

Для армянских вариантов «Кероглы» характерно пропорциональное сочетание песенного и речитативного стиля в отличие от турецкой и

азербайджанской версии, где преобладает речитатив. Опорой такого стиля армянским ашугам служат принципы родной народно-профессиональной монодической музыки. Исследование собранных в разных районах Армении экспедиционных материалов, в частности наших собственных записей, подтверждает и существование традиции исполнения музыкально-поэтических фрагментов, основанной на повторе однотипных речитативных ритмо-интонаций (в основном среди непрофессиональных сказителей).

Достойно упоминания то, что основоположник армянской профессиональной музыки – Комитас записал в XIX в. самую известную песню армянской версии «Кероглы» – «Ай Кероглы, джан Кероглы», ритмико-мелодическая модель которой после первой фиксации сохранилась в искусстве ашугов до наших дней. Для ашугских песен нехарактерна интервалика большой амплитуды. Песня Кероглы с ее нисходящими скачками на септиму, подчеркиванием разных регистров, каждый со своей ритмо-интонационной формульной основой, объяснимой архетипическим мышлением, напоминает армянское эпическое песнетворчество, в частности музыкально-стилистические особенности и ораторский пафос эпоса «Сасунские безумцы».

Лучшие песни армянских ашугов стали своеобразным лейтмотивом для сказителей-исполнителей «Кероглы». Эти мелодии также были обработаны и изданы армянскими композиторами, послужив материалом для национальных фильмов, в частности для фильма «Пепо», музыку к которому написал Арам Хачатурян. Армянские песни «Кероглы» так полюбились в Закавказье и Турции, что даже с изменением социально-политической ситуации они остались в репертуаре мастеров народно-профессионального искусства. Эти песни наделены столь яркими эмоционально-выразительными свойствами, что их исполнители стремились воспроизвести традиционную музыкальную модель, игнорируя языковую однородность литературного текста. Речь идет, конечно, не о словах персидского или турецкого происхождения либо об использовании аллегорических выражений и символических образов, что свидетельствует о религиозно-философской основе ашугского искусства и влиянии на него суфийского мистицизма. Его элементы в современных армянских текстах любовных сказов-дастанов скорее дань традиции, нежели непосредственное проявление суфийского этоса.

Исследование лежащей в основе традиционных мелодий «Кероглы» взаимосвязи интонационно-стилистических элементов армянского и иного восточного песнетворчества позволяет предположить наличие (начиная с позднего средневековья до наших дней) армянской музыкально-поэтической трактовки героического дастана. Безусловно, начиная с середины XX в. и на современном этапе развития музыкально-эпического искусства

ощутимые и закономерные трансформации повлияли и на ашугские любовные сказы, особенно на их композицию. Анализ материала показывает, что «Кероглы», будучи одним из наиболее распространенных в Армении сказов, сохранился до наших дней в основном в виде нескольких эпизодов и объединенных вокруг них песен.

Что касается «Ашуга Гариба», то в Армении собственно гарибасацы (его сказители) так и не оформились, но этот любовный сказ был так близок армянам по духу и своему происхождению, что даже при постепенной деградации института ашугов их искусство нашло современное жанровое воплощение там, где развертываются основные события сказа, – в Тифлисе; это фильм Сергея Параджанова «Ашик Кериб».

Все без исключения армянские варианты сказа «Ашуг Гариб» имеют счастливую концовку (при том что некоторые туркменские варианты «Шахсенем и Кериб» заканчиваются трагически). Его герой Аршак, сын армянского купца, после инициационного сна становится ашугом Гарибом. За семь лет скитаний он выполняет поставленные перед ним условия и, вернувшись в Тифлис, женится на Шахсенем. В то же время трагический конец любовного сказа «Асли и Кярам» обусловлен непреодолимым религиозным барьером. Герой мистически сгорает от любви, исполняя песню «Горю я, Асли, горю», что можно сравнить с легендой об Адаме и Лилит, где охваченная дьявольской, языческой страстью Лилит, не вписываясь в иудейско-христианские этические нормы, сгорает и превращается в пепел. В обоих случаях подспудно звучит тема религиозного запрета либо две религии противопоставляются друг другу как добро и зло, и непреодолимость этого противостояния приводит к гибели одного из героев.

В книге сделана попытка исследовать закономерности и формы мифотворческого мышления на разных уровнях музыкально-поэтического текста. Мифологические отголоски особенно четко звучат в диалогах, в ритуале ашугского состязания и разных ситуативных песнях. Музыкальные фрагменты, перемежающие повествование, появляются во всех эпизодах, где есть общественно-религиозный запрет общения, сближение в пространстве, объяснение в любви, прощание, начало пути, возвращение и т.п.

Ашуг Гариб, чтобы не допустить свадьбу собственной невесты, с помощью св. Саргиса мгновенно переносясь из одного города в другой, каждый раз поет обращенную к святому песню «Прошу тебя, молю тебя». Для преодоления разных препятствий исполняются обязательные песни-просьбы, обращенные к природным стихиям и явлениям, а при прощании с городами – Тебризом, Тифлисом, Алеппо, Эрзерумом, Кохбом – песни-оды, истоки которых относятся к периоду формирования армянского

светского профессионального песнетворчества с его строго дифференцированными функциями говасана (восхвалителя), випасана (сказителя) и гусана.

Значительная часть песен связана с письмами и снами («Ашуг Гариб», «Асли-Кярам», Агван и Осан») как способами реального и символического общения возлюбленных. Повествование перемежается песенными фрагментами в тех местах, где ожидается чудо. Богоданный дар героев в их умении петь, а не рассказывать, а без этого богоданного дара неоправданны чудотворчество и мгновенное перемещение, поскольку дар пения – первейшее доказательство необыкновенности героя.

Восприятие этого неразрывного единства с точки зрения мифотворческого мышления позволит понять музыкально-эпический текст любовных сказов как отражение народных обрядов и верований, в том числе веры в связь музыки с волшебной силой. Об этом свидетельствуют и характерные для главных действующих лиц устойчивые обороты, непременно сопровождающие переход от эпической части к песенной: «Я не могу выразить это словами, должен сказать игрой на сазе» или «Я не могу рассказать о своей боли словами, дай мне саз, чтобы рассказать песней» и т. п.

Истоки упомянутых архаических элементов и мотивов находятся в мифотворческом сознании, это обстоятельство служит серьезным подспорьем при анализе типологических признаков эпических текстов, выявляя наличие в них исходного музыкально-поэтического комплекса как художественного, эстетического и композиционного стержня. Раздельное рассмотрение музыкальных и словесных компонентов нарушает внутреннюю логику жанра, мешая восприятию последнего в качестве единой структуры.

Мистическое появление музыкального дара и инструмента в синкретическом жанре придает ему особую функцию. Следовательно, песни на мифические, философские и этические темы, которыми «пропитаны» любовные сказы, будучи тесно связаны с конкретными национальными культурами, представляют собой важные компоненты, кодирующие жанр, и изучение их музыкально-стилистических и композиционных особенностей – один из ключей к «прочтению» любовных сказов. Взяв это положение за основу, мы реконструировали любовный сказ «Ашуг Гариб» по музыкально-поэтическим фрагментам. Общее число фрагментов «Ашуга Гариба», записанных в разные годы в разных районах, достигает 30. В книге дана парадигма этих песен, при составлении которой мы руководствовались логикой развития сюжетно-тематических мотивов любовного сказа. Она проявляет динамику мелодической модели, а не ее иллюстративную функцию.

Песни «Ашуга Гариба» это объединенные стилистической общностью мелодии, характерные черты которых выявляют внутренние закономерности устной музыкально-эпической традиции: тенденцию к воспроизводству канонизированных мелодий, создание новых вариантов, наличие песенного и речитативного стиля, классическую и свободную трактовку куплетной формы, предпочтение 11 и 8 сложных метрических построений по типу перекрестной рифмы. Особенно важное значение придается формообразующей и эстетико-экспрессивной функции музыкального компонента, что приводит к широкому включению импровизационных оборотов в узловые части текста – начало и конец предложений, периодов, а это служит мощным динамическим импульсом.

Указанные ритмико-мелодические комплексы встречаются как в отдельных песнях, так и в разных жанрах армянской монодической музыки, что позволяет говорить о национальных истоках произведений армянских ашугов, о творческом применении выкристаллизованных в глубинах крестьянского и гусано-ашугского песнетворчества «репрезентативных моделей». Это явление наблюдается также в распространенных в Армении любовных сказах, имеющих и общевосточные и собственно армянские названия.

Изучение фактографического материала подтверждает, что в народно-профессиональных культурах мусульманского Востока, предполагающих четкие рамки репертуара и узкую специализацию, роль музыкального компонента не всегда соответствует исполнительской традиции, в высшей степени канонизированной. С другой стороны, пассивное или символическое присутствие музыкального инструмента – принятое у ашугов разных национальностей речитативное исполнение с инструментом на плече – свидетельствует о том, что музыка служит неотъемлемым составным элементом сказа. Первична музыка, а не ее релевантность в синкретическом жанре.

Ряд созданных в первые десятилетия XX в. любовных сказов выказывает явный застой в развитии жанра. Пожалуй, постепенное уменьшение распространенности жанра было обусловлено ослаблением эстетического восприятия, деградацией ритуалов и верований на новом историческом этапе либо политикой их насильственного искоренения, а также снижением общественной значимости института ашугов.

После созданных Дживани и его современниками любовных сказов жанр как таковой перестал развиваться в армянском народно-профессиональном искусстве. Однако яркие образцы его музыкального компонента в качестве самостоятельных песен, вошедших в быт армянского народа, продолжают жить на фольклорном уровне. «Кероглы» исполняется обычно в речитативном, драматическом стиле, тогда как для «Ашуга Гариба» более

характерна народно-песенная изобразительность. Но жесткого деления нет: оба упомянутых типа можно встретить в музыкально-поэтических фрагментах разных любовных сказов. Речь идет о жанровых особенностях любовных сказов-дастанов, обусловленных семантико-идеологическими императивами («герой ашуга» и «ашуг-героя»), которые в одном случае ориентированы на эпическое, вплоть до характерного для эпоса архетипического мышления, а в другом – на мелодическое, доминирующее в лирико-любовной сфере ашугского искусства.

Изменение пропорции разграниченных в текстах любовных сказов двух музыкально-стилистических принципов, песенного и речитативного, в поздней традиции бытования жанра позволяет сделать важное заключение: доминирование песенного стиля и куплетной формы в современной музыкально-эпической традиции не только отражает переход от одного уровня художественного сознания к другому – от эпического к лирическому, это и потеря архаического смыслового пласта, восполняемая новыми структурными элементами – народно-песенными формами.

Ритуальная природа сказа связывает его с другими духовными жанрами. И любовный сказ и духовные гимны и псалмы и литургия представляют собой жанры, символизирующие обряд жертвоприношения; у их истоков стояли слагающие и исполняющие священные тексты поэты – жрецы. Нет слушателей – нет и исполнителей этого жанра. В обоих случаях императив ритуала осуществляется регламентированными способами, в обоих случаях тексты могут читаться без музыкального сопровождения. Однако их основная привязка это обряд жертвоприношения, таинство которого подчеркивается переходом от разговорного стиля к песенному. Сказители придавали особое значение вступительным пожеланиям-напутствиям, благодарственным молениям и формульной речи религиозного содержания, обрамляющим музыкально-поэтическую структуру. Не случайно то, что в армянской традиции служба, сопровождаемая упоминанием святых, а также героев, причисленных церковью к лику святых, в знак почтения к их памяти слушается стоя, как это имело место при исполнении поминальных песен из героического эпоса «Сасунские безумцы».

Прослеживая развитие восточного любовного сказа, можно заключить, что музыкально-поэтические фрагменты являются базовой моделью традиционного строения дастанов, его закодированными формулами. Эти фрагменты видоизменяются в разных историко-культурных контекстах и приспосабливаются к эстетическому восприятию данной эпохи и данного этнического общества. Естественно, что на протяжении столетий трансформации приводят к изменению традиции до неузнаваемости, что позволяет оценить жанр в целом как переживающий упадок или вымирающий.

На современном этапе ашугское искусство не имеет прежнего звучания, а аудитория лишена былого энтузиазма, особенно в городе. Ашугский любовный сказ получил эпитет «анахронический», оказавшись в ряду отчужденных жанров, хотя история любви это тот вечный жанр, на фоне традиционных форм которого могут появляться вызванные императивом времени новые трактовки. С целью сохранить традиционную исполнительскую среду сказов даже открывались специальные кафе, в которых должна была исполняться лишь ашугская музыка, в частности дастаны. Насколько это поможет сохранению традиции в контексте новой общественной культуры, покажет будущее.

Изучение канонизированных сказов и лежащих в их основе культурных реалий в мусульманской и христианской традициях открывает новые возможности как обнаружения бытующих в музыкальных традициях Востока архетипических элементов, так и выявления семантики жанра. Оно помогает понять происхождение явлений, психологически разобщенных и далеких от нашей действительности, объясняет факт бытования определенных сюжетов и мотивов в разных национальных культурах Ближнего Востока.

ASHOOGH LOVE ROMANCE IN THE CONTEXT OF THE NEAREASTERN MUSICAL INTERRELATIONS

LILIT YERNJAKYAN

SUMMARY

The subject of this research, the ashoogh (bard) romance, is a prose story, intermittent with musical-poetic texts, the musical component of the latter being anchored on a clear and logical system of aesthetic and performance components.

Reflecting the cultural values and perceptions of certain social layers of the population, the bard romance-dastans stand out in their peculiar figurative and imagery thinking, as well as in a special choice of expression techniques and development principles.

The ashoogh romance emerged in the "basin" of the Middle Eastern cross-cultural influences, which therefore conditioned its multilevel essence and the rich legacy of its historical origin. The roots of this genre date back to the depths of the eastern peoples' monodic culture and are connected to the multiform phenomena and realities of the cultural heritage of the Middle East. The main artistic trends in this all-Eastern tradition take their origin from the cultural heritage of the peoples living in Iran, Turkey and Transcaucasia.

The Near and Middle East is justly considered to be the birthplace of narrative tradition, composed of various tales, anecdotes, and poems, home of the so-called "roaming themes". The romance of "Leylie and Mejnun", "Shasanam and Gharib", "Asli and Kyaram", "Nightingale and Rose", found different expressions in the authors' known and anonymous works of Iranian, Arab, Armenian and Turkish cultures, where even the headings of the works speak about the genre modeling. The themes are based on love, supernatural powers, legendary and true stories, where the dominating religious ideology greatly determines the comprehension of historical events and various natural phenomena.

Reflecting on Eastern, specifically Iranian and Turkish language speaking nations' epical traditions, we claim to illustrate the origins of the Armenian musical-poetic and narrative art, its role and importance not only in the Armenian culture but in the all-eastern context as well. Considering the Armenian art music as an indispensable part of an all-Eastern culture, we have demonstrated in our work the conditions for the genre's existence, the social foundation and status of Armenian musical

epic art in different stages of its development up to the present. Of special interest are the activities and legacy of Armenian musicians in various countries of the Near and Middle East and their historical mission in the development and preservation of musical traditions, and in the transfer of these traditions to further generations. Due to the efforts of Armenian ashooghs Jivani, Jamali, Sazayi and others, this genre, one more time exhibited its viability and development abilities. The sagas by these authors have an Armenian reverberation, they reflect the Armenian nation's life, religious perceptions and beliefs, and have an Armenian as well as distinctive to the given author's approach character description. These works are noteworthy in terms of viewing the development of the romantic love theme in the Armenian literature.

Armenian romance tradition have not received due attention in modern ethnomusicological publications and in general, have remained anonymous in all parameters, hence, it craved for presentation, research and evaluation. Recognition of facts and concepts related to the Armenian ashoogh institution and its inclusion in modern ethnomusicology, will pave a way for the evaluation and appraisal of the role and significance of Armenian musical traditions in Middle Eastern folk-professional music. It will greatly enlarge the boundaries of research in the studies of Eastern music.

This is the first attempt to study the origin of bard music in the cross-cultural context of the Muslim East and Christian Armenia in their overlapping and yet peculiar reality domains. We have attempted to reveal this phenomenon's genetic connection with the musical-epic art of the neighboring nations in Iran and Turkey, where the love dastans have a cultural symbolic significance.

Attaching great importance to the manifestation styles of text-music interrelations in the given national tradition, we consider it essential subject matter: it comprises the relationship of components, emotional and ideological weight of melodies conditioned by the text content, musical-stylistic and metrical peculiarities of the main melodies and typical melodic phrases. The above said states, the interconnection of the musical context, and the musical text to be one of the main criteria of the ashoogh dastans that determines their national entity. The core of this work is the attempt to study the Armenian-Eastern love romance in the light of mytho-poetic thinking, which allows us to ascertain the hypothesis that the music has the value of a historical component. This conclusion allows us to reconstruct the saga's hero's activity basis, as well as confirm the existence of initial musical-poetic amalgam to be the main axis of artistic and structural parts of the genre, in addition to identifying religious and cultural peculiarities of the national versions.

This work comprises relatively complete series of bard romances, as well as separated episodes that have been collected and recorded during the field work, at different times and in different historical-ethnic regions in Armenia. We have also included Turkish, Azerbaijani and Iranian music-epical masterpieces, published papers and recordings collected, systematized and notated by the author.

In the late middle ages, Armenian art music which had rich traditions, due to newly emerging political, social and economic realities, started to build new relations with the art works of the Muslim world. Preserving the purity and the unique structure peculiar to the peasant song-music, distinguishing religious music as an exclusive phenomenon in the Eastern Christian spiritual song art, Armenian traditional music delved into the main trends of musical-poetic art of the East. Compared to the ancient spiritual monody and genuine genres of musical folklore, this domain in art, of course, has certain characteristics that bridge it to the "Middle Eastern art music". Fundamental universalities are observed in the structural features, metrics and in the modal basis of the musical component, while the terminology in use is not Armenian. Foreign names of the bards, the non-Armenian terminology used by them, as well as the Iranian-Arab-Turkish names given to certain genres of innately Armenian musical folklore, are conditioned by the policies of the foreign rulers, and by the fact that the commonly understandable and patronized languages, being crucial for the survival of art (as well as of nation), were Iranian and Turkish languages. Historically, Armenian musicians had sustainable contacts with the surrounding Muslim world and were justifiably trying to make their art comprehensible for it. This natural intention made Armenian musicians theoretically correlate Armenian octoechos into Iranian-Arabic modal system, forced them to turn to the use of foreign terminology, and allowed them to create Armenian lettered Turkish songs and melodies rich in typically eastern lilts. Yet, in this oriental dominant cultural context, Armenian bards preserved the musical-linguistic roots of the national art, revealing to the world the melodic richness of Armenian monodic music.

The subject of music-epical genre's typological universality is not limited to the unified basis of the modal systems, professional folk musicians' names and works, nor just to a terminological system recognized in oriental traditions. Comparative research reveals that love romances which developed in different national traditions have identifiable religious and art domains, which in their turn are based on the sufi-poets' artistic traditions.

The phenomenon of falling asleep at the grave of saints or beloved ones, water springs and caves and being bestowed with musical poetry endowment through a dream, is a dominant motive in bard songs and romances. Its roots go back to pre-Christian and pre-Muslim spiritual and religious perceptions, most specifically in shaman insights where the newcomer used to acquire his strength and wisdom through establishing a direct contact with the Gods and the souls of tribe leaders. After the dream, the future ashoogh would get a new name and identity, learn a new language and learn how to play a musical instrument, and only then would be invincible in a contest. Hence, the bard initiation ritual is retained in all its mystical essence. The scenes of bard contests are presented through musical-poetic means, which perhaps are the most stable structural units from prehistoric times to the present.

The ashoogh contest is an indispensable part of the romance. It occupies an important place in the overall structure of the romance in its structural and content development function and seems to be the mosaic of this genre in all its unified forms. It is charged with elements from various cultures, taking its roots from the depths of mytho-poetic thinking. With the help of fables, riddles, questions-answers, songs and music, silent or mysterious presence of the instrument, pantomime, secret language and many other means, the bard contest scenes become disguised with a meaningful veil, which in the tradition of oral performance is a reliable source of knowledge.

Research and factual information testifies that the tradition of bard contest developed and flourished in Western Armenia in the regions of Kars and Erzrum, which (irrelevant of territorial affiliation) bordered Iran and Azerbaijan. Musical traditions of Kars, Erzrum, Igdir, Ani and other regions inhabited by Armenians, dissolved into the bard song-art of the Middle East. The development of ashoogh song art in the region (especially in XIX-XX centuries) was greatly enhanced by the ashooghs Virani from Ani, Zulali, Sazayi, Seyhuni and others, who have Armenian names and who are truthfully considered to be the founders of contemporary bard song-art.

Armenian ashoogh art's painful negligence, conditioned by historical and political circumstances, can not fully conceal the essential role played by Armenian music and Armenian ashooghs in the development of musical epic art of the East. The ashooghs in their interviews with the researchers have mentioned that they learned the majority of their melodies from Armenian colleagues and later, from Armenian radio broadcasts. The study of sheet music publications and authentic materials found in foreign sources with incorrect interpretations though have shown that part of the so-called "turki" and "sharki" melodies are Turkish language versions of Armenian medieval spiritual songs.

The study of two works, the heroic saga "Kyoroghli" and the love-adventurous novel "Ashoogh Gharib", which are peculiar to the typology of musical epic tradition is central in this work. The choice was determined by the perception of their Armenian origin and their tremendous popularity. The very high reputation of "Kyoroghli" in the Near and Middle East is conditioned by its social content, exceptional characteristics of the hero and the historical circumstances in which context the hero's activities became legendary, and are turned into a myth becoming the basis for the development of numerous versions of tales, dastans and sagas. We have examined certain genealogical issues related to sagas based on authentic materials from Armenian and foreign sources, which can serve as a point of argument to view Armenian versions of Kyoroghli as the oldest and independent national variant of this traditional saga. Armenian versions of Kyoroghli stand out with a proportionate combination of melodic and recitative thinking, unlike the Turkish and Azerbaijanian versions where the recitation is dominant. This thinking is guided by the principles of Arme-

nian folk professional monodic music. The study of field materials recorded in different regions of Armenia, especially the ones recorded by us, ascertains the performance tradition of musical-poetic episodes based on song recitation and monotonous repetition of speech-type phrases, basically by non-professional performers.

It is noteworthy that Komitas, the founder of Armenian professional music, notated in the XIX century the most famous song of Kyoroghli "Hey Kyoroghli, jan Kyoroghli", the rhythmical-melodic model of which has been maintained in the art of various generations of ashooghs, since its first appearance. Big amplitude interval basis is not typical for ashoogh songs. Kyoroghli song with its descending sevenths, highlights of different register domains, formulaic basis revealed in archetype thinking, reminds the rhetorical pathos and musical-stylistic peculiarities of Armenian epic melos, specifically the epic "David of Sasun". The best songs created by Armenian ashooghs have become a kind of leitmotif for the "Kyoroghli" song recitation. Armenian composers also have reviewed and published these melodies that were used in Armenian movies, particularly in "Pepo", where the music was written by the world famous composer Aram Khachaturyan.

Kyoroghli's Armenian songs were highly popular in Transcaucasia and Turkey, and even in new socio-political conditions they continued to survive in their distorted forms and under other names, in the repertoire of folk-professional artists. The emotional strength of these songs was so vivid that the performers strove to replicate the traditional musical model, sometimes ignoring the linguistic homogeneousness of the literary text. The above mentioned does not refer of course to the use of various Persian and Turkish words, allegorical expressions and symbolic images which comprise the religious and philosophical basis of the ashoogh art and which are prerequisites to refer to the influences of sufi mysticism. Their presence in Armenian love romance is more a tribute to the tradition than direct manifestation of Sufi ethos.

The study of the interrelation of stylistic-intonation patterns of Armenian and other oriental songs can be found in the basis of "Kyoroghli" traditional melodies, could allow us to presume the existence of Armenian musical-poetic interpretation of epical dastan from late medieval ages to the present. Undoubtedly, changes observed in musical-epic art and their natural transformations that occurred in the second half of the XX century and today, influenced the structure of ashoogh romance. The study of the materials shows that "Kyoroghli", being one of the most popular sagas in Armenia, is currently preserved in the form of separate excerpts and songs around them.

Another masterpiece of Eastern bard tradition "Ashoogh Gharib" is so dear and close to Armenians, that even in the reality of gradual degradation of ashoogh art and ashooghs themselves, its modern embodiment can be found in the unique art of famous Armenian director Sergey Parajanov, in the birthplace of the novel's actions, in Tiflis.

Armenian versions of "Ashoogh Gharib" almost exclusively have a happy end (some Turkmen versions of "Shasenem and Gharib" have a tragic end). Arshak, the hero of the novel, is the son of an Armenian merchant, who becomes ashoogh Gharib after an initiation dream. Wandering all over the world for seven years, he complies with the conditions set for him and returns to Tiflis to marry Shasenem. The tragic end of the romance of "Asli and Kyaram" is conditioned by the unconquerable religious barrier between them. The main character, enflamed with his love, is mystically burned, singing the famous "I am burning, Asli, I am burning" song, which is comparable to Adam and Lilit legend, where Lilit, swathed with demonic and pagan passion, does not abide to the religious and moral norms of the Christian legend, and is burnt to ashes. In both cases, the theme of religious ban is present, or the two religions contradict as strongly to each other as "good" and "evil", and the impossibility to overcome the contradiction results in the destruction of one of the characters.

In this book, we attempt to reveal the consistency and structures of mythical-poetic thinking as manifested on different levels of musical-poetic text. They are specifically vivid in the dialogues, rites of the bard contests and various situational songs. Musical excerpts intermitting the prose text, occur in all those situations where the social-religious ban on relationships, contacts on a distance level, explanation of love, farewell, start of a travel, return, etc are present. Ashoogh Gharib, in order to prevent the wedding of his own bride, pledges the assistance of Saint Sargis to teleport him from town to town, each time singing to the saint the song "I beseech, I beg". To overcome various obstacles, mandatory request-songs to natural forces and phenomena are performed, in bidding farewell to towns, the praise songs to Tavriz, Tiflis, Allepo, Erzrum and Koghb are sang, the roots of these songs descending to the times of the formation of Armenian secular professional song art with the strict identification of the praisor, epic singer and bard-goosan.

A considerable number of songs are connected to letters and dreams (Gharib, Asli-Kyaram, Aghvan-Osan), as real and symbolic means of communication for the couple in love. Thus, the prose text is interrupted with songs where a miracle is expected. The God-blessed gift of the main character is in the singing and not in the telling, and without this gift there can be no miracles and teleportation, as the skill of singing is the first proof of being extraordinary. Comprehension of this indispensable unity from the point of mythological thinking, allows us to describe the musical narrative text of love stories as an expression means for folk-ritualistic and belief systems, as well as for showing the connection between music and magical powers and the mythical belief towards them. This is also testified by the use of formulaic expressions typical for the main characters, emerging in the transfer from prose text to musical excerpts; for example "I cannot say it in words, I must sing it with my saz", or when finding oneself in a difficult situation, the necessity to turn to the instrument, "I cannot tell my pain in words, give me my saz, so that I can sing", etc. The archaic

components and motives descend to the depths of mytho-poetic thinking, and this is a serious point of argument in the examination of typological characteristics of epical texts to substantiate the existence of a primary musical-poetic complex to be the core of artistic, aesthetic and structural domains. Separate examination of musical and narrative components distorts the inner logic of the genre and makes each one of them non-comprehensible.

The entry of music and instrument into the prosymetric genre in symbolic conditions, as well as the supernatural origin of the instrument, gives them a specific function. Hence, the songs with legendary, phylosophical and moral themes which saturate the love stories are connected to specific national cultures and are important elements of genre coding. Therefore, examination of their musical-stylistic and structural peculiarities is key to comprehending the love stories. Having this provision in mind, we have restructured the "Ashoogh Gharib" romance according to musical-poetic excerpts. Overall, there are 30 song excerpts in "Ashoogh Gharib", to be found in the recordings done in different regions and at different times. We have presented the paradigm of the songs that we have compiled based on the developmental logic of content-thematic motives of the romance.

"Ashoogh Gharib" songs are interconnected melodies in their language-stylistic unity, with their characteristic features and peculiarities reflecting the internal logic of the oral music-epical tradition. The latter is the reproduction of canonical melodies resulting in the creation of new versions, application of melodic and recitative styles, classical and free interpretations of quatrains, inclination to use 8 and 11 syllable cross-rhyming metrical structures. Highlighting the aesthetic and structural function of the musical component, leads to the extensive introduction of improvisational phrases in the principal parts of the text, such as at the beginning and the end of paragraphs, etc., thus becoming a powerful factor for the dynamic growth of the song.

The abovementioned rhythmical-melodic combinations occur both in separate songs and in different genres of Armenian monodic music, which allows us to state the existence of creative application of crystallized "representative models" in the deep layers of folk and traditional art music in the works of Armenian ashooghs.

The presence of various genre manifestations, their differentiated functions as well as extremely specific terminology used in the Muslim traditions, definitely do not secure the variety of expressive functions of the musical component in different oriental cultures. On this level, it often keeps to be monotonous. The passive or symbolic presence of the instrument in the form of it simply being mounted on the shoulder of the musician, a technique used by the bards from different cultures, testifies that music is an indispensable part of the saga structure. The participation of music is essential, and not its relevancy to this syncretic genre.

A general introduction to a series of love stories, created at the beginning of the XXth century, demonstrates a stagnation trend in the genre's development. A grad-

ual decrease in the genre's activity radius might be conditioned by the weakening of aesthetic and ritualistic-belief perceptions in the new historical period, or the forced eradication policy, as well as diminution of bard institution's functions and role. After the discrete love stories created by Jivani and his contemporaries, the genre does not continue to develop in the Armenian folk-professional art. However, the distinguished samples of the musical component, being deeply rooted as separate songs in the lives of Armenian people, continue to survive at the level of folklore. "Kyoroghli" is performed in the perimeter of recitative and dramatic style, while "Ashoogh Gharib" is more characterized by folk-song peculiarities. This is not set in stone, of course. Both abovementioned styles can be encountered in the musical poetic portions of various love stories. This is true for the romance dastans' genre peculiarities, conditioned by the requirements of conceptual differences between "hero ashoogh" and "ashoogh hero", which on the one hand, are characterized by an archetypical thinking distinctive of epic poems and, on the other hand, by melodic thinking prevailing in the lyrical-love domain of the ashoogh art. Changes in the musical linguistic sphere between song and recitation-song styles recognized in romance texts during the late traditions of the genre existence, allow us to make an important proposition. Prevalence of song style and quatrain form in modern musical recitative traditions is not only a manifestation of transition from one level of artistic perception to another, from epic to lyrical poetry, but also is a virtual loss of spiritual-ritualistic layer, being compensated with new structural elements of folk songs.

Creative essence of the genre makes it comparable to other units of spiritual nature. Both the romance and spiritual hymns and psalms, as well as the liturgy, are genres symbolizing bequest ritual. Their initiation dates back to the singer-poets creating and performing sacred texts: without an audience there is no genre performance. In both cases, the imperative of the ritual is performed through canonized methods, and in both cases the texts can be recited without any music. However, their main function is the bestowment ritual; so, its ceremonial sacrament is highlighted by the means of transition from conversational to song style. Professional pundits gave great significance to the introductory blessings, pray phrases and formulaic expression with religious content that shaped the musical-poetic structure. It is not surprising that in the Armenian tradition, while singing the "Blessings" for the repose of the tribe's ancestors' souls in the epic "David of Sasun" and also while enumerating the names of saints and heroes canonized by the church to the rank of saints, the audience stands up to honor their memory.

Reviewing the path of development of the oriental love romance, we can say that musical-poetic excerpts are traditionally the most important structural models of romance-dastans and are also their coded formulaic manifestations. In historically and culturally different contexts, the above mentioned models have undergone transformations and have been adapted to fit in the system of the aesthetic perceptions of

the given ethnic society at the given time. Naturally, transformations occurring in the span of centuries cause such fundamental changes in the tradition that we can characterize the phenomenon as a whole as being in its decline or vanishing.

Nowadays, the ashoogh art does not have its former sonority neither does it have the enthusiasm of its audience, especially of the urban population. Ashoogh romance has been both branded as anachronism, and alienated as a genre. Yet a love story is a long lasting genre that might have newly born interpretations and various manifestations by the demand of the time, alongside with its traditional perception. Some devotees, in an attempt to preserve the traditional performance environment of epical sagas, have tried to open special cafes where only ashoogh music, specifically dastans, will be performed. Future developments will show whether it has contributed to the protection of the tradition in the new social culture.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. *Աբեղյան Մ.*, «Շահնամայի» վոտանավորի չափը հայ բանաստեղծության մեջ.– Ֆիրդուսի, Երևան, 1934
2. *Աբեղյան Մ.*, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1944.
3. *Աբեղյան Մ.*, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1946
4. *Աբեղյան Մ.*, Հին գուսանական ժողովրդական երգեր. – Երկեր, Բ, Երևան, 1967
5. *Աբովյան Խ.*, Երկեր, Երևան, 1984
6. *Աթայան Ռ.*, Հայ գեղջուկ երգերի թեմային-ժանրային պատկերն ըստ Կոմիտասի հավաքած նյութերի (1899-1904 թթ.). – *Կոմիտաս*, Երկերի ժողովածու, տասերորդ հատոր, գիրք Բ, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն, Երևան, 2000
7. *Աղայան Ղ.*, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1962
8. *Աղայան Մ.*, Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները . – Սայաթ-Նովա, կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1946
9. *Ամառյան Հ.*, Հայոց լեզվի պատմություն, հ. 2, Երևան, 1951
10. *Ամառյան Հ.* և *Մանանդյան Հ.*, Հայոց նոր վկաներ, Վաղարշապատ, 1903
11. *Ամիրյան Խ.*, Հայերենիչ փոխառյալ բառերը արդի թուրքերենում, Երևան, 1996
12. Աշուղ Ղարիբ, Քյոռօղլի, Ամրահ և Սալվի, Աղվան և Օսան, հ. 1, Երևան, 1992
13. *Արևշատյան Ա.*, Հայ միջնադարյան «Ջայնիչ» մեկնություններ, Երևան, 2003
14. *Բահաթրյան Ա.*, Հին հայոց տաղաչափական արվեստը, Երևան, 1984
15. *Բաղդասարյան Ա., Դիլանյան Ե., Խուդաբաշյան Կ.*, Սուրբ Կարապետին նվիրված հայ հոգևոր և ժողովրդական երգերը (բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների քննություն). – «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
16. *Բրուտյան Ա.*, Ռամկական մրմունջներ, Մ. Բրուտյանի առաջաբանը, Երևան, 2002
17. *Գրիգորյան Շ.*, Հայ աշուղական գրականության պատմություն, Երևան, 2003
18. *Դանիելյան Դ.*, Եղեգնաձորի շրջանում կատարված աշուղական սիրավեպերի երաժշտական հատվածների տաղաչափական որոշ առանձնահատկությունների մասին. – Արվեստագիտություն, հոդվածների ժողովածու, I, Երևան, 1998

19. *Երնջակյան Լ.*, Հայ մուղամաթիստները և նրանց դերը արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ. – ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1982, № 2
20. *Երնջակյան Լ.*, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991
21. *Երնջակյան Լ.*, Բարբաղը «Շահնամե»-ի ձեռագրային մանրանկարներում.– Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ, Ավանդական երաժշտության հայկական խորհուրդ, I միապյալ միջազգային սիմպոզիում, Երևան, 1995
22. *Երնջակյան Լ.*, Առասպելաստեղծ ավանդույթը աշուղական սիրավեպում. – «Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի և հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի 30-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջան», Զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 2000
23. *Երնջակյան Լ.*, Հայ հոգևոր մոնոդիաների և արևելյան դասական մեղեդիների փոխառնչությունները. – Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը, Երևան, 2000
24. *Երնջակյան Լ.*, Արևելյան սիրավեպի սոցիալ-մշակութային համատեքստը.- Արևելք-Արևմուտք, Դիալոգներ Հայաստանում, Միջազգային երկրորդ գիտաժողովի զեկուցումների դրույթներ, Երևան, 2001
25. *Երնջակյան Լ.*, Աշուղական սիրավեպի ճևավորման պատմությունից.– ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2002, № 2
26. *Երնջակյան Լ.*, Արևելյան սիրավեպն իբրև կրոնամշակութային ֆենոմեն.– Հայագիտական միջազգային համաժողով, Հայագիտության արդի վիճակը և նրա զարգացման հեռանկարները, Զեկուցումների դրույթներ, Երևան, 2003
27. *Երնջակյան Լ.*, Իրականն ու առասպելականը աշուղական սիրավեպի կատարողական ավանդույթում. – ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2003, № 2
28. *Երնջակյան Լ.*, *Պիկիչյան Հ.*, Հիմն Արևին. «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, Երևան, 1998
29. *Թահմիզյան Ն.*, Չայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում.– «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6
30. *Թահմիզյան Ն.*, Հուշամատյանների հետքերով (Մեծ Եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները).– Էջմիածին, 1968, № 1
31. *Թահմիզյան Ն.*, Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության.– ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1971, № 9
32. *Թահմիզյան Ն.*, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973
33. *Թահմիզյան Ն.*, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան.– ՀԽՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1983, № 2-3,
34. *Թահմիզյան Ն.*, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ., Երևան, 1985
35. *Թահմիզյան Ն.*, Նյութեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գործիքագիտության. – «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1991, 1-2
36. *Թահմիզյան Ն.*, Սայաթ–Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Pasadena, CA, 1995

37. *Լևոնյան Գ.*, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941
38. *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944
39. *Լևոնյան Գ.*, Երկեր, Երևան, 1963
40. *Խուդաբաշյան Կ.*, Կարոս խաչ վիպերգի կրոնասառասպելական արմատները (իմաստաբանական վերլուծության փորձ). – «Կարոս խաչ» ժողովածու, Ուսումնասիրություններ և բնագրեր, Երևան, 2000
41. *Խուդաբաշյան Կ.*, Հոգևոր տաղի ժանրը հայ վիպերգության մեջ (ըստ Ալեքսանոսի մասին զրույցի) .– «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
42. *Կոզմոյան Ա.*, Պարսից միջնադարյան պոեզիան սուֆիզմի գաղափարների և գեղագիտության համակարգում (Ռումի, Հաֆեզ). – Պարսից պոեզիայի ընտրանի, Երևան, 2004
43. Հայ դասական քնարերգություն, հ. 2, Երևան, 1966
44. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 3, Երևան, 1977
45. *Հարությունյան Մ.*, Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, 1960
46. *Հարությունյան Մ.*, Մշո Սուրբ Կարապետ եկեղեցու պաշտամունքային նախահիմքերը .– «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
47. *Հիսարլեան Ա.*, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց, 1769-1909, Կ. Պոլիս, 1914
48. *Մազմանյան Մ.*, Մեներգեր, ժողովրդական և գուսանական երգերի մշակումներ, Երևան, 1974
49. *Մալխասյանց Ս.* Հայերեն բացատրական բառարան, հ. IV, Չ-Ֆ, Երևան, 1945
50. *Մանուկյան Մ.*, Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը.– Կոմիտասական 2, Երևան, 1981
51. *Մելիքյան Սպ.*, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935
52. *Մելիքյան Սպ.*, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1,Երևան, 1949
53. Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 2, Երևան, 1952
54. Մելիքեան Սպ. և *Տեր-Ղևոնդեան Մն.*, Ժողովրդական երգեր.– Ազգագրական ժողովածու, հ. I, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917
55. *Մկրտչյան Ն.*, Երաժշտական բառարան, Երևան, 2000
56. *Մովսես Խորենացի*, Պատմություն Հայոց, Տփխիս, 1913
57. *Մովսես Խորենացի*, Հայոց պատմություն, Երևան, 1940
58. *Նազարյան Շ.*, «Կռունկ» երգը և նրա պատմությունը, Երևան, 1977
59. *Նավոյան Մ.*, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001
60. *Նարդունի Շ.*, Յակոբոս Այվազեան երաժշտապետ, Փարիզ, 1958
61. *Ներսիսյան Վ.*, Վարդի և սոխակի այլաբանության հայ-պարսկական մշակումների առնչության հարցի մասին. – «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1960, № 3
62. *Չելեբի Է.*, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Երևան, 1967

63. Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցւոյ, Վաղարշապատ, 1896
64. *Պատմագրյան Ա.*, Գանձարան հայ երգերու, Գահիրե, հհ. Ա-Չ
65. *Պետրոսյան Ա.*, Արա Գեղեցիկ և Սուրբ Սարգիս. – «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
66. *Պիկիչյան Հ.*, Աշուղը՝ երաժիշտ, բանաստեղծ և ծիսաառասպելական հերոս.– Ինքնության հարցեր, Տարեգիրք, Երևան, 2002
67. *Պիկիչյան Հ.*, Երնջակյան Լ., Նվագարանները հայոց հոգևոր և աշխարհիկ ավանդույթում . – «Պար, երաժշտություն», Սրբուհի Լիսիցյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2004
68. Ջիվանի, կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1955
69. Ջիվանու քնարը, Երևան, 1959
70. *Սահակեան Ա., Փահլեվանեան Ա.*, Սասնա ծռեր դիւցազնավէպը, առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ, Փասատենա, 1996
71. Սիս մաղյան (Կոզանի հայկական պատմությունը), Բեյրութ, 1949
72. *Սրվանձտյան Գ.*, Մանանա, Կ. Պոլիս, 1876
73. *Փավստոս Բուզանդ*, Պատմություն Հայոց, Վենետիկ, 1914
74. Քյոռ-օղլի, ժողովրդական վիպասանություն, Երևան, 1941
75. Քյոռ-Օղլի հեքիաթը, Գզիր-Օղլու և Պոլի-բեկի հետ պատահած անցքերը, մասն I, Թիֆլիս, 1897
76. Քյոռ-Օղլու հեքիաթը, Դամրչի-Օղլու և Համզա բեկի հետ պատահած անցքերը, մասն II, Թիֆլիս, 1904
77. *Քոչարյան Ա.*, Հայ գուսանական երգեր, Երևան, 1976

78. *Азимова А.*, Вопросы синтаксиса восточной монодии, Ташкент, 1989
79. *Атаян Р.*, О музыкальном компоненте армянского героического эпоса «Сасунские удальцы» .— Музыка эпоса, Йошкар-Ола, 1989
80. *Брагинский И. С.*, Заметки о таджикском эпосе «Гургули».— Краткие сообщения ИВ АН СССР, IX, 1953
81. *Виноградов В.*, Эпос «Манас», его стих и напев .-— Музыка народов Азии и Африки, М., 1980
82. Вопросы изучения эпоса народов СССР, М., 1958
83. *Галунов Р.*, Маарике гири, Иран, Л., 1929
84. *Геворков Н.*, Истоки армянской ашугской поэзии и её социальная среда.— Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологичеких наук, Ереван, 1985
85. *Геодакян Г.*, Функциональные связи тонов в звуковысотной системе армянской народной музыки.— Традиции и современность, кн. 2, Ереван, 1996
86. *Герхардт М.*, Искусство повествования.— Литературное исследование «1001 ночи», М., 1984
87. *Гордлевский В.*, Происхождение османского «узан». — Научные труды Института народов Востока, М., 1930

88. *Гордлевский В.*, Избранные сочинения, т. 3, М., 1963
89. *Гришашвили И.*, Саят-Нова, Тифлис, 1918
90. *Гуллыев Ш.*, Искусство туркменских бахши, Ашхабад, 1985
91. *Гумреци*, Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927
92. *Даронян С.*, «Ашик-Кериб» Лермонтова и армянские записи сказания.— «Вестник общественных наук» АН АрмССР, 1974, № 4
93. *Дворняков Н.*, Строфика поэзии пашто. — Проблемы восточного стихосложения, М., 1973
94. *Ернджакян Л.*, Вопросы сравнительного изучения професиональных жанров восточной монодии - Традиции и современность.— Вопросы армянской музыки, Ереван, 1986
95. *Ернджакян Л.*, Традиционные жанры монодии в аспекте армяно-иранских музыкальных связей. —Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность, Второй Международный Симпозиум, Сборник материалов, М., 1987
96. *Ернджакян Л.*, Традиционный мотив состязания в свете армяно-иранских музыкальных связей .— Тезисы докладов конференции преподавателей и стажеров-исследователей, Ереван, 1991
97. *Ернджакян Л.*, Мифопоэтические корни ашугских сказов.— Теоретическая конференция «Традиции и Современность», Ереван, 1996
98. *Ернджакян Л.*, О бытовании иранских эпических мотивов в Армении и музыкальной традиции исполнения «Шахнаме».—Традиции и современность, Вопросы армянской музыки, кн. 2, Ереван, 1996
99. *Ернджакян Л., Пикичян Р.*, Трансформация жанровых традиций в современной народно-профессиональной музыке Армении. — «Музыкальная культура в преддверии XXI века», Международная конференция, тезисы докладов, Ереван, 1997
100. Жизнь и подвиги Антары, М., 1968
101. *Жирмунский В.*, Тюркский героический эпос, Л., 1974
102. *Жирмунский В.*, Теория стиха, Л., 1975
103. «Журавлиное перо», «Похищение Гирата Гамзой», «Встреча Кероглы с Базирганом», Кер-Оглу, Баку, 1949
104. *Иванов В.*, Очерки по истории семиотики в СССР, М., 1976
105. *Иванов Вяч. Вс.*, Выделение разных хронологических слоев в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агну. — «Историко-филологический журнал», 1983, № 4
106. *Каладзе И.*, Эпическое наследие Унсури, Тбилиси, 1983
107. *Каррыев Б. А.*, Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов, М., 1968
108. *Квитка К.*, К вопросу о тюркском влиянии, Избранные труды в 2-х томах (Сост. и коммент. В. Л. Гошовского), т. 1, М., 1971
109. Кер-оглы, Азербайджанский народный эпос, сост. Гулинский Али-

Заде, перевод с аз. Азиза Шарифова, под. ред. и с предисловием Г. К. Шерифова, Баку, 1940

110. *Кондратьева С.*, К исторической типологии эпических напевов. – Типология народного эпоса, М., 1975
111. *Корганов В.*, Кавказская музыка.– Сборник статей, Тифлис, 1908
112. *Короглы Х.*, Трансформация заимствованного сюжета.– Фольклор. Поэтическая система, М., 1977
113. *Крымский А.*, Арабская поэзия в очерках и образцах, М., 1906
114. *Кушнарев Х.*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958
115. *Лор-Меликова С.*, От легенды к опере. Эволюция темы Кероглу в советском Азербайджане, Баку, 1958
116. *Мамедов Т.*, Песни Кёроглу, Баку, 1984
117. *Мелетинский Е.*, Введение в историческую поэтику эпоса и романа, М., 1986
118. *Мец А.*, Мусульманский ренессанс, М., 1966
119. *Мирзаев Т.*, Xalq Baxšilarinin, epik repertuari, Ташкент, 1979
120. Музыка эпоса.– Статьи и материалы, ред. И. Земцовский, Йошкар-Ола, 1989
121. Персидские сказки, М.-Л., 1934
122. Персидские Теснифы, М., 1964
123. *Петрушевский И.*, Ислам в Иране в VII - XV веках, Л., 1966
124. *Померанц Г.*, Теория субэкумена и проблема своеобразия восточных культур, Труды по востоковедению, Уч. Записки Тартуского ун-та, вып. 393, Тарту, 1976
125. Поэзия Армении, под ред. В. Я. Брюсова, Ереван, 1966
126. *Пропп В.*, Морфология сказки, М., 1969
127. *Пропп В.*, Фольклор и действительность, М., 1976
128. *Радлов В.*, Опыт словаря тюркских наречий, т. 1-4, М., 1963 (перепечатано с изд.: СПб., 1893-1911)
129. Словарь иностранных слов, М., 1989
130. *Тагмизян Н.*, Теория музыки в Древней Армении, Ереван, 1977
131. *Тагмизян Н.*, Музыкальная культура Армении и её связи с Востоком.– Музыка народов Азии и Африки, т. 5, М., 1987
132. *Таджикова З.*, О музыкальном искусстве бухарских женщин– созанда.–Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность, М., 1987
133. *Тамбурист Арутин*, Руководство по восточной музыке, Перевод с турец., Предисловие и коммент. Н. К. Тагмизяна, Ереван, 1968
134. *Успенский В., Беляев В.*, Туркменская музыка, т. 1, М., 1928
135. *Фархадов Ф. К.*, К изучения эпоса Кер-Оглу, М., 1954

136. *Фархадов Ф. К.*, Закавказская версия эпоса Кер-Оглы, Баку, 1964
137. *Фильштинский И.*, Тысяча и одна ночь. Избранные сказки, Предисловие, М., 1983
138. *Фильштинский И.*, Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе.– Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации, М., 1989
139. *Хамраев М.*, Основы тюркского стихосложения, М., 1963
140. *Худабашян К.*, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977
141. *Худабашян К.*, Кварт-квинтовая структура и ангемитоника в армянской народной песне.– Третья респуб. научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении, Тезисы докладов, Ереван, 1977
142. *Шавердян А.*, Очерки истории армянской музыки XIX–XX веков, М., 1959
143. *Шопен И.*, Кер-Оглу, Татарская легенда.– Журнал «Маяк современного просвещения и образованности», Труды учёных и литераторов, русских и иностранных, ч. I-II, гл. III, СПб., 1840
144. *Эльдарова Э.*, Искусство ашугов Азербайджана, Баку, 1984

145. *Albright Ch.*, The Music of Professional Musicians of Northwest Iran (Azerbaijan), University of Washington, 1976
146. *Arevs'atyan A.*, Deux textes arméniens attribues a Basile de Cesaree sur l'interpretation des modes musicaux.– Revue des études arméniennes, tome 26, Paris, 1996-97
147. Azerbayjan: Musique Traditionnelle, Recording Reviews, recordings and accompanying notes by Jean During, Ethnomusicology, 1992, vol. 36, N. 2
148. *Bartók B.*, Parry Collection of Yugoslav Folk Music, The New York Times, June 28, 1942
149. *Bartók B. and Lord A.*, Serbo-Croatian Folk Songs, New York, 1951
150. *Bartók B.*, Turkish Folk Music from Asia Minor, Princeton University Press, 1976.
151. Başgöz *I.*, Functions of Turkish Riddles, Journal of Folklore Institute, N 2, 1965
152. Başgöz *I.*, Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels, The Journal of American Folklore, vol. 65, 1965
153. *Başgöz I.*, Dream Motif in Turkish Folk Stories and Shamanistic Initiation. Asian Folklore Studies 26, 1967
154 *Başgöz I.*, Turkish Hikaye–Telling Tradition in Azerbaijan, Iran, The Journal of American Folklore, vol. 83, Boston, NY, 1970
155. *Bausani A.*, Religion in the Seljuq Period, The Cambridge History of Iran, vol. V, Cambridge, 1968
156. *Beissinger M. H.*, Creativity in Performance: Words and Music in Balkan and Old French Epic, The Oral Epic: Performance and Music, ed. by K. Reichl, Berlin, 2000
157. *Blum S.*, Musics in Contact, The Cultivation of Oral Repertoires in Meshed, Iran, Urbana, Illinois, 1972

158. *Blum S.*, The Concept of the Asheg in Northern Khorasan, Asian Music, vol. 5, N 1, 1972

159. *Boratav P.*, Mani, The Encyclopedia of Islam, vol. VI, Leiden, E. J. Brill, 1991

160. *Bose F.*, Law and Freedom in the Interpretation of European Folk Epics, Journal of the International Folk Music Council, 10, 1958

161. *Bowra C.*, Heroic Poetry, London, 1952

162. *Browne E.*, A Literary History of Persia. From the Earliest Times until Firdawsi, London, 1902

163. *Caferoglu A.*, Adhari (Azeri), Encyclopedia of Islam, ed. by J. H. Kramers, 1960

164. *Chadwick N.* and Zhirmunsky V., Oral Epics of Central Asia, Cambridge University Press, 1969

165. *Chodzko A.*, Specimens of the Popular Poetry of Persia as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, The Bandit Minstrel of Northern Persia, London, 1842, reprinted - 1971, New York

166. Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology, Chicago, 1991

167. *Davidson O.*, Poet and Hero in the Persian Book of Kings. Myth and Poetics, Ithaca, 1994

168. Dictionary of the Middle East, New York, 1996

169. *Eberhard W.*, Minstrel Tales from Southeastern Turkey, Berkeley, University of California, 1955

170. *Emsheimer E.*, Singing Contests in Central Asia, International Folk Music Journal, N 8, 1956

171. *Ensar A.*, Cildirli Asik Senlik, Ankara, Sevin Matblaasi, 1975

172. *Erdely S.*, Music of Southslavic Epics from the Bihac Region of Bosnia, New York & London, 1995

173. *Erdener Y.*, The Song Contests of the Turkish Minstrels, New York & London, 1995

174. *Farmer G.*, The Music of Islam, New Oxford History of Music, vol. I, 1926

175. *Farmer G. H.*, The Religious Music of Islam, Journal of Royal Asiatic Society, 1952

176. *Feldman W.*, Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire, Asian Music, vol. 22, N 1, 1990

177. *Finnegan R.*, Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context, Bloomington and Indianapolis, 1992

178. *Foley J.*, The Theory of Oral Composition. History and Methodology, Bloomington, 1988

179. *Gerson-Kiwi Ed.*, Oral Tradition in Music: In Search of their Authenticity, ed. by E. C. Leichtman, Israel, 1994

180. *Gilbert L.*, Persian and Tajik, Current Trends in Linguistics, 1970, vol. 6

181. *Grube E.*, The World of Islam, London, 1967

182. *Hughes D.*, Deep Structure and Surface Structure in Javanese Music, Ethnomusicology, 1988, vol. 32, N 1

183. Islamic Spirituality, Manifestations, ed. by S. Nasr, New York, 1997
184. *Ivanov V.*, Some Persian Darwish Songs, Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1927, N 23
185. Keremi ve Asli, Istanbul, Ikbal, Kitabevi, 1941
186. *Kurbanova D.*, The Singing Traditions of Turkmen Epic Poetry, The Oral Epic: Performance and Music, ed. by Karl Reichl, Berlin, 2000
187. La Musique Sacree des Kurdis, Encyclopedie des Musiques Sacrees, 1
188. Les systemes de la musique traditionnelle de l'Iran, Teheran, 1973 (par M. Barkechli)
189. *Lindow J.*, A Note on the Sources of Redundancy in Oral Epic, Journal of American Folklore, vol. 87(346), 1974
190. L'Islam et la Musique, Encyclopedie des Musique Sacrees, vol. 1, Paris, 1968
191. *Lord A.*, General Introduction. Serbocroatian Heroic Songs, ed. Milman Parry, Cambridge, MA, 1954
192. *Lord A.*, The Singer of Tales, Cambridge, MA, 1960
193. *Lord A.*, Epic Singers and Oral Tradition. Myth and Poetics, Ithaca & London, 1991
194. *Lord A.*, Rhythm and Performance in South Slavic Song Narrative, Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective, ed. by B. C. Wade, American Institute of Indian Studies, New Delhi, 1993
195. *Melikoff I.*, Hamasa, The Encyclopedia of Islam, vol. 3, 1971
196. *Minorsky V.*, Iran: Opposition, Martyrdom and Revolt. Unity and Variety in Muslim Civilization, University of Chicago Press, vol. VII, 1955
197. *Miller W.*, Shia Misticism, The Sufis of Gunabad, Muslim World, 13, 1923
198. *Micznik V.*, Studies in Semiotics, Journal of the American Musicological Society, 1992, 45 (3)
199. *Merriam A. P.*, The Anthropology of Music, Evanston Northwestern University Press, 1964
200. *Naroditskaya I.*, Azerbaijanian Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture, Ethnomusicology, 2000, vol. 44, N 2
201. *Nasr S.*, Islamic Art and Spirituality. Albany, New York, 1987
202. *Nasr S.*, Islam and Music. The Legal and the Spiritual Dimensions, Music in the World's Religions, ed. by Lawrence E. Sullivan, Cambridge, MA, 1997
203. *Nieuwkerk Karin van*, A Trade Like any Other: female singers and dancers in Egypt, Austin University Press, 1995
204. *Notopoulos G.*, Modern Greek Heroic Oral Poetry, New York, 1959
205. *Omidsalar M.*, Unburdening Ferdowsi, Journal of the American Oriental Society, (116), N 2, 1996
206. *Parry M.*, Homer and Huso, Transactions of the American Philological Association, 1938
207. *Pikichian H. and Yernjakian L.*, Armenian-Iranian musical connections: "Sahari" in Armenian Musical Tradition. Acollections of Essays of The 2nd International Congress on the Anthropological Study of Iran & Caucasia, Tehran, 2003

208. *Qureshi R.*, Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali, Cambridge, MA, 1987
209. *Qureshi R.*, Sounding the Word: Music in the life of Islam, Cambridge, MA, 1997
210. *Racy J.*, Heroes, Lovers, and Poet-Singers: The Bedouin Ethos in the Music of the Arab Near-East, Journal of American Folklore 109 (433)
211. *Reichl K.*, Turkic Oral Epic Poetry, Traditions, Forms, Poetic Structure, New York & London, 1992
212. *Reichl K.*, The Oral Epic: Performance and Music, Intercultural Music Studies, vol. 12, 2000
213. *Reinhard K.*, Turkische Musik, Museum fur Volkerkunde, Berlin, 1962
214. *Reynolds D.*, The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition, Ithaca and London, Heroic Poets, Poetic Heroes, 1995
215. *Schimmel A.*, Mystical Dimensions of Islam, The University of North Carolina Press, 1975
216. *Shiloah A.*, The status of Traditional Art Music in Muslem Nations, Asian Music, 1979, vol. 12, N 1
217. *Singer M.*, When a Great Tradition Modernizes, An Anthropological Approach to Indian Civilization, New York-Washington – London, 1972
218. *Slobin M.*, Instrumental Music in Northern Afghanistan, University of Michigan, 1969
219. *Spector J.*, Musical Tradition and Innovation. Central Asia. A Century of Russian Rule, ed. by E. Allworth, New York, 1967
220. *Sydow C.* von , Geography and Folk-Tale Oicotypes, Copenhagen, 1948
221. Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective, ed. by B. Wade, New Dehli, 1993
222. The Encyclopedia of Islam, New Edition, vol. 1, A-B, Leiden – London, 1960
223. The Encyclopedia of Islam, vol. XI, Leiden, 2002
224. The Oxford Classical Dictionary, Oxford, 1970
225. The Oxford English Dictionary, Second Edition, vol. XII, Poise-Quelt. Oxford, 1989
226. *Thompson I.*, Motif-index of Folk – Literature, Bloomington, 1956
227. *Touma H.*, The Music of the Arabs, trans. Laurie Schwartz, Portland, Oregon, 1996
228. *Tunstall P.*, Structuralism and Musicology: An Overview, Current Musicology, 27, 1979
229. *Wadley S.*, Beyond Texts: Tunes and Contexts in Indian Folk Music. Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective, ed. by B. Wade, New Dehli, 1993
230. Women and Music in Cross – Cultural Perspective, ed. by Ellen Koskoff, New York, 1987
231. *Yernjakian L.*, Armenian Musician's Contribution to the Middle East Musical Culture Development, Borbad and Culture Traditions of Central Asiatic Peoples, The History and the Present, Dushanbe, 1990

232. *Yernjakyan L.*, Pikichyan H., The Symbol - Melody in Armenian Traditional Music; 34th World Conference - ICTM, Nitra, Slovakia, 1997

233. *Yernjakian L.*, Ashoogh Love Romance in the Context of the Near East Musical Interrelations, ICANAS 38, Ankara, Turkey, 2007

234. *Youssefzadeh A.*, The situation of Music in Iran since the Revolution: the Role of Official Organization, British Journal of Ethnomusicology, 9/II, 2000

235. *Zemtsovsky I.*, An Attempt at a Synthetic Paradigm, Ethnomusicology, vol. 41, N 2, 1994

236. *Zeranska-Kominek S.*, The Classification of Repertoire in Turkmen Traditional Music, Asian Music XXI-2, 1990

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԵՐԻ ԵՎ ԱՍՔԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աբբաս Թուֆարգանլի
Աբբաս և Գյուլգյոզ
Ալիխան և Փերի
Աղվան և Օսան
Ամրահ և Սալվի
Աշուղ Ղարիբ և Շահսանամ
Ասլի և Քյարամ
Ասման և Զեյջան
Արշալույս և Լուսաբերիկ
Արտաշես և Սաթենիկ
Բոլու բեկ և Դունյա
Գառնիկ և Աստղիկ
Գյուլ և Բյուլբյուլ
Էլբեյլիօղլի
Էլինար
Թահիր Միրզա և Զոհրա
Լեյլի և Մեջնուն
Խոսրով և Շիրին
Խոսրով և Սուլթանիկ
Խուրշուդ և Մահմիհրի
Ծառուկ և Ծաղիկ
Կարասաօղլան
Կոզանօղլի
Հասան փաշա և Քյոռօղլի
Հմայակ և Արուսյակ
Հովասափ և Բարաղամ
Հովհաննես և Այշա
Հովսեփ և Զուլեյխա
Մամե-Աշե
Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան
Յուսուֆ և Ահմեդ
Շահ Իսմաիլ
Շիրին և Ֆահրադ
Սայադ և Հեմրա
Սայադ և Սադադ
Սարգիս և Սառա
Սիաբենտո և Խաջե-Զարե
Սմբատ և Սոֆյա
Սոս և Վարդիթեր
Սումմանի և Գյուլփերի
Վալի և Զարնիգյար
Վամիկ և Ազրա
Վարդ և Մանուշակ
Քյոռօղլի
Քյոռօղլի և Նիգյար խանում
Քյոռօղլի և Ռեյհան Արաբ

ԱՆՎԱՆԱՑՈՒՑԱ

Աբբաս Թուֆարգանլի – 42, 43, 76, 77, 83
Աբեղյան Մ. – 42, 43, 66, 67
Աբովյան Խ. – 98, 99, 177, 178
Աբու Կասիմ Ուսնսուրի – 77
Ադամ – 170, 171
Ազրա – 77
Աթաթուրք – 91
Աթայան Ռ. – 13, 26, 27
Ալ-Բիրունի – 77
Ալասկեր, աշուղ – 76
Ալեքսանոս – 27
Ալի, իմամ – 64, 66, 68,
Ալի, մոլլա – 76,
Ալի, փաշա – 77, 99, 158
Ալիխան – 77
Ալ-Վիտանի Գ. – 216
Ալ-Քինդի – 52, 53,
Ալ- Ֆարաբի – 52, 53, 70
Ալ-Ֆարռուկի Լ. – 48
Ախվերդյան Գ. – 14, 177
Ահմադ փաշա – 99
Ահմեդ – 44
Աղայան Ղ. – 98, 99, 100, 102
Աղայան Մ. – 12, 183, 167, 168, 184, 198, 199, 200
Աղվան – 8, 11, 12, 77, 98, 166, 167, 172, 174
Աճառյան Հ. – 20, 36,
Ամիր Խոսրով – 54
Ամիրյան Խ. – 37, 127
Ամրահ – 11, 98, 166, 172, 174
Այշա – 67
Այվազ խան – 107, 119
Այվազեան Յակոբոս – 38
Անահիտ – 182
Աշե – 77, 167
Աշուղ Երկաթ – 101
Առաքել – 74
Առաքել Բաղիշեցի – 41, 67
Առաքել Դավրիժեցի – 7, 99
Առաքել Սյունեցի – 19
Ասլան Բեյ – 76
Ասլի – 8, 12, 33, 76, 80, 83, 166, 167, 170, 171, 174, 177, 205, 215
Աստղիկ – 78, 166, 183
Ավազ, աշուղ – 110, 113, 141, 147,
Արա Գեղեցիկ – 37, 41, 83
Արշալույս – 78, 167
Արշակ – 177
Արտաշես – 77, 166
Արուսյակ – 78, 167
Արևշատյան Ա. – 62
Աքպար, աշուղ – 139, 150, 153, 154

Բահրամ շահ – 77
Բաղդասարյան Ա. – 27
Բաշգյոզ Ի. – 73, 74
Բարաղամ – 41
Բարբադ – 75
Բարսեղ Կեսարացի – 62
Բարտող Բ. – 25, 94, 159-164, 207, 209, 210
Բաքլի Ռ. – 51
Բեզիրգյան (Բազիրգյան) – 107, 119, 137, 150
Բել – 37,
Բելի Ահմեդ – 119
Բեյօղլի – 77, 164
Բեյսինգեր Մ. – 25
Բլում Մ. – 59, 64,
Բոլու բեկ – 108
Բոռուս Ֆ. – 26
Բոռուրա Մ. – 25
Բրուտյան Ա. – 12, 102, 164, 171, 175, 183, 184, 205, 206
Բրուտյան Մ. – 12, 13

Գաբրիել – 42
Գալուստով Ռ. – 60
Գառնիկ – 78, 166
Գերգերի Մահմեդ – 76
Գզիր օղլի – 99, 102, 141
Գիպպիուս Ե. – 12
Գլինկա Մ. – 106, 107
Գյոդակյան Գ. – 27
Գյուլ – 77
Գյուլգյոզ – 77
Գյուլփերի – 77, 83
Գոռօղլի – 180
Գորդլևսկի Վ. – 38
Գրիգոր, աշուղ – 129, 131
Գրիգոր Մագիստրոս – 42
Գրիգոր Նարեկացի – 17, 66
Գրիգորիս Աղթամարցի – 67
Գրիգորյան Շ. – 10, 11, 98, 99, 176, 202
Գուլին Շ. – 122
Գևորկով Ն. – 74

Դադաշօղլի, աշուղ – 75, 77, 93
Դամրչի օղլի – 102
Դանիելյան Դ. – 122

Դավիդսոն Օ. – 22
Դավիթ մարգարե – 62
Դարոնյան Ս. – 177, 178
Դեղե Կասիմ – 76
Դեղե - Կորկուտ – 32, 33
Դելի Հասան – 107
Դեմիրչիօղլի – 107, 119
Դերյամի, աշուղ – 93
Դերվիշ փաշա – 159
Դիլանյան Ե. – 27
Դովրանի – 98
Դունյա խանում – 108

Երնջակյան Լ. – 9, 16, 40, 41, 56, 57, 62, 63, 150
Երվանդունի – 100

Զահրի, աշուղ – 12, 195, 196
Զառնիգյար – 76
Զեմցովսկի Ի. – 6
Զոհրա (Զուհրա) – 44, 77
Զուլալի, աշուղ – 75, 86, 93
Զուլեյխա – 41, 77

Էբերհարդ Վ. – 158
Էլբեյլիօղլի – 77, 158, 164
Էլդարովա Է. – 76, 77, 94, 95, 110, 114, 122, 123, 171
Էմրահ – 76, 82, 83, 88
Էվալդ Զ. – 12
Էրդեներ Յ. – 93, 109, 118
Էրզաղե, աշուղ – 75

Թագակչյան Զ. – 13
Թահիր Միրզա – 44, 77
Թահմիզյան Ն. – 7, 9, 15, 17, 19, 20, 34, 37, 38, 41, 42, 74, 78, 90, 122, 198, 199
Թոմփսոն Ա. – 180
Թելլի – 76
Թիֆլիի, աշուղ – 98

Իբն Զայլա – 70
Իբն Սինա – 52
Իլյա – 82
Իշխանյան – 39
Իոսիֆ – 41
Իսահակյան Ավ. – 78
Իվանով Վ. – 37

Լազարյան – 178
Լերմոնտով Մ. – 177-179
Լեյլի – 21, 77, 166, 179
Լիլիթ – 170, 171
Լիսիցյան Սրբ. – 63
Լորդ Ա. – 5, 21, 22, 28, 44, 88
Լուսաբերիկ – 78, 167
Լևոնյան Գ. – 10, 15, 39, 78, 81, 86, 122, 125-127, 161, 185, 198, 206

Խայաթ, աշուղ – 102, 167
Խաչատրյան Ա. – 103, 141
Խաչիկյան Մ. – 158, 159
Խաչե Զարե – 77, 167
Խոճկո Ա. – 98, 104, 105-107, 119,
Խոմեյնի Այաթոլլա – 47
Խոսրով – 166
Խոսրով Փարվիզ – 75
Խոսրովվաղուխտ – 17,
Խորիշան – 100
Խորխորունյայց – 99, 100
Խուդաբաշյան Կ. – 13, 27, 79, 122
Խուրշուդ – 77

Կարապետ, աշուղ – 102
Կարասաօղլան – 77
Կոզանօղլի – 158, 159
Կոզմոյան Ա. – 57
Կոմիտաս – 15, 27, 76, 156, 176
Կոստանդին Երզնկացի – 42, 66
Կվիտկա Կ. – 8
Կրիմսկի Ա. – 33, 68
Կումոս Ի. – 161
Կուրբանի, աշուղ – 76, 87

Հազիր, աշուղ – 169
Հակոբ Ղրիմեցի – 19
Հակոբյան Պ. – 177
Հայկ – 37
Համզա բեկ – 102, 107
Հայկազունի – 100
Հաջիբեկով Ռւ. – 114
Հաջին Զ. – 95
Հասան փաշա – 76, 102, 107
Հասանով Իմրան, աշուղ – 119
Հավասի – 95, 206
Հարությունյան Ս. – 83, 91
Հաֆիզ (Հաֆեզ) – 51, 57
Հեմրա – 44, 77
Հերակլ II – 15
Հիզիր (Հիդիր, Քադիր, Քիղր) Իլյաս – 82, 170, 172, 178
Հիսարլեան Ա. – 35
Հմայակ – 78, 167
Հոմերոս – 21, 22, 192
Հովասափ – 41
Հովհաննես – 67
Հովհաննես Թլկուրանցի – 67
Հովհաննես Մանուկ Խլաթեցի – 20
Հովհաննես Պլուզ Երզնկացի – 19, 42, 67, 90
Հովհաննեսյան Մ. – 147
Հովսեփ (Յովսեփ) Գեղեցիկ – 41

Ղազալի Ահմադ – 52
Ղամար Սուլթան – 78, 166
Ղաչաղ-Նաբի – 77
Ղարա Մելիք – 77
Ղարիբ (Ւշերիբ), աշուղ – 8, 11, 12, 30, 44, 76, 82, 83, 87, 88, 98, 166-172, 174-183, 185-191,

194, 195, 197, 198, 200-203, 205, 207-211, 214, 215
Ղաֆուրյան – 39

Մազմանյան Մ. – 141, 143
Մալխասյանց Ս. – 17
Մահմիհրի – 77
Մահմուդ, աշուղ – 139, 147, 150
Մահմուդ Սուլթան – 99
Մահուլ-Մեհրի – 178
Մահֆուզ Ն. – 216
Մաղաք, աշուղ – 169
Մաղրումի – 44
Մամե – 77, 167,
Մամեդով Տ. – 119, 120, 123, 132, 133, 135, 136, 139, 145, 146, 151
Մամիկոնյան – 100,
Մանանդյան Հ. – 20
Մանաս – 25, 192
Մանասերյան Ղ. – 167, 169, 206, 207
Մանուկյան Մ. – 13, 15
Մանուշակ – 8, 78, 166
Մարտիրոս Ղրիմեցի – 90
Մելիք Աբով – 78, 166
Մելիքյան Սպ. – 12, 78, 110, 111, 188, 198, 201
Մելետինսկի Ե. – 44
Մեջնուն – 21, 30, 77, 86, 166. 179
Մեսրոպ – 77
Միքայել, աշուղ – 74
Միհնասյան Ա. – 100
Միհորսկի Վ. – 69
Մխիթար Այրիվանեցի – 96
Մկրտչյան Ն. – 78
Մոկաց Միրզա – 27
Մովսես Խորենացի – 17, 36, 37, 66, 127
Մուհամմեդ – 42, 43, 60, 61, 82, 85
Մուշեղյան Է. – 99
Մուստաֆա բեկ – 99, 108
Մուրադ – 100
Մուրադյան Մ. – 13
Մուրատ Յիլդիր, աշուղ – 75
Մուրադ Սուլթան – 79

Յուսուֆ – 44, 77

Նազար Ջալալի – 107
Նազարյան Շ. – 202
Նազարյան Ս. – 177, 178
Նազենիկ – 17
Նաղաշ Հովնաթան – 90, 199
Նասր Ս. – 49
Նավոյան Մ. – 67
Նավոյի – 57
Նարդունի Շ. – 38
Նարոդիցկայա Ի. – 17
Նեպես, մոլլա – 44
Ներսես Շնորհալի – 17, 41, 63
Ներսիսյան Վ. – 67
Նիգյար խանում – 76, 107, 137

Շաբենդե – 44
Շահ Աբաս – 76, 79, 99
Շահբազյան Գ. – 79, 148, 179, 203
Շահ Իսմայիլ – 8, 32, 76, 79, 166, 169, 171, 173
Շահնամե (Շահնամա) – 22, 23, 29, 30, 51, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 123, 176
Շահսանամ (Շահսանամե, Սանամ) – 8, 76, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 189, 191, 195
Շահվալատ – 183
Շահվերդյան Ա. – 35
Շամիրամ – 37
Շաջարիան Ռ. – 48
Շեհրի – 179
Շեհլիք, աշուղ – 75, 86, 93, 94
Շերամ, աշուղ – 12
Շերիֆ, աշուղ – 75, 94
Շիլոա Ա. – 51
Շիրին – 166
Շիրին, աշուղ – 86
Շոպեն Ի. – 100

Ոդիսևս – 46

Չամչյան Մ. – 100
Չելեբի Է. – 62
Չոբանօղլի, աշուղ – 75, 87, 93
Չոպանյան Ա. – 38

Պաղտասար դպիր – 90
Պայծառե, աշուղ – 12
Պատկանյան Ռ. – 98, 102
Պատմագրյան Ա. – 13
Պարթենոպե – 77
Պեպո – 103
Պետրոսյան Ա. – 83
Պիկիչյան Հ. – 62, 63, 69, 79
Պլատոն – 51
Պոլիբեկ – 76, 102
Պոոշյան Պ. – 102
Պրոպպ Վ. – 24, 180

Ջահանգիր – 76
Ջահանդար – 76
Ջամալի, աշուղ – 102
Ջամի Ա. – 57
Ջիվանի – 12, 142, 183, 185, 189, 200, 202, 205
Ջուլուն, աշուղ – 101

Ռամասկևիչ Ա. – 81
Ռաշիդ – 177, 178
Ռասուլ – 177
Ռեյհան Արաբ – 75, 107
Ռյաբինին – 25
Ռուդաքի – 51
Ռումի – 51, 53, 57
Ռուշան – 99

Ռուստամ – 46, 60, 64, 65, 66, 77, 167
Ռուստամով Ս. – 110, 115, 116, 141,

Սադաղ – 76
Սազայի, աշուղ – 10, 93, 166, 167
Սաքենիկ – 77, 166
Սաքքար խան – 77
Սալվի – 11, 76, 83, 88, 98, 166, 172, 174
Սահակադուխտ – 17
Սահակեան Ա. – 27
Սամվելյան Խ. – 98, 102
Սայադ – 76, 77
Սայաք – 44
Սայաք-Նովա – 9, 12, 14, 15, 19, 74, 86, 115, 126, 127, 154, 177, 179, 197, 198, 199, 200, 211,
Սայգուն Ա. – 161
Սասունցի Դավիթ – 26-27, 34, 46, 123, 178
Սարաջլի Գ., աշուղ – 123
Սարգիս – 75
Սելմա – 76
Սեյհունի, աշուղ – 93
Սիաբենտո – 77, 167
Սմբատ – 8, 77, 101, 166, 169
Սմբատ Բագրատունի – 101,
Սյունյաց Բակուր իշխան – 17
Սոս – 8, 77, 102, 166
Սոֆյա – 8, 77, 166, 169
Ստալին – 20
Սրվանձտյան Գ. – 88
Սումմանի – 77, 83
Սունդուկյան Գ. – 103
Սուրբ Գևորգ – 178
Սուրբ Կարապետ – 27, 62, 82, 83
Սուրբ Սարգիս – 83, 170, 172, 178, 180, 182
Վահագն Վիշապաքաղ – 37
Վալի – 76
Վամիկ – 77
Վարդ – 67, 78, 166
Վարդիթեր – 8, 77, 102, 166
Վեսելովսկի Ա. – 36
Վիրաբի, աշուղ – 75, 93

Տալյան Շ. – 12, 183, 184, 199
Տաջիկովա Զ. – 17
Տեր-Առաքելյան Վ. – 146, 149
Տեր-Ղևոնդեան Ա. – 188
Տիգրանյան Ն. – 19, 105
Տորք Անգեղ – 37

Ուլաչլի, աշուղ – 123, 133

Փահլավի – 22
Փահլևանեան Ա. – 13, 27
Փավստոս Բուզանդ – 38
Փարաջանով Ս. – 176
Փարիսադ – 86
Փերի – 77
Փերրի Մ. – 5, 21, 22, 28

Փյունիանի, աշուղ – 75

Քաշիֆի – 61
Քելեսյան Մ. – 158
Քեշիշօղլի, աշուղ –95, 114, 115, 126
Քյարամ, աշուղ – 8, 12, 30, 33, 76, 80, 82, 83, 166, 167, 170, 171, 174, 177-179, 205, 215,
Քյոռօղլի – 11, 25, 46, 76, 82, 95, 97-105, 107, 112, 114, 118-121, 123, 124, 126, 128, 133-139, 141, 143, 145-151, 153, 154 156, 157, 165, 166, 178, 201, 214
Քյոփրյուլու - Զադե Ֆ. – 38
Քյուփելի, գուսան – 34
Քյուփելյան Գ. – 158, 159
Քոչարյան Ա. – 13, 17, 43, 112, 114, 122, 128, 131, 134, 137, 138, 141, 167, 171, 173, 183, 188
Քոռ Հուսո – 21, 22
Քուլայքի – 68
Քուշնարյան Ք. – 12, 34, 110, 112, 117, 127, 128, 131, 141, 146-149 154, 176, 184, 187, 188, 195, 198, 200

Օլբրայթ Շ. – 35
Օմար – 100
Օրֆանյան – 39
Օսան – 8, 11, 12, 77, 98, 166, 167, 172, 174

Ֆաթիմա – 85
Ֆարմեր Գ. – 49, 70
Ֆիրդուսի – 51, 66
Ֆորսեթ-է-Շիրազի – 35

Антара – 123
Атаян Р. – 26
Ашот – 101

Беляев В. – 127
Брагинский И. С. – 101
Брюсов В. – 67

Виноградов В. – 26

Галунов Р. – 61
Геворков Н. – 31, 36
Геодакян Г. – 27
Герхардт М. – 21
Гордлевский В. – 38
Гошовский В. – 8
Гришашвили И.– 86
Гулинский Али - Заде – 108
Гуллыев Ш. – 31
Гумреци – 19

Даронян С. – 177, 178
Дворняков Н. – 66

Ерджакян Л. – 40, 64

Жирмунский В. – 122

Иванов В. – 36, 37, 69

Каладзе И. — 77
Калантар К. — 176
Каррыев Б. — 7, 97, 101
Квитка К. — 8
Кондратьева С. — 5
Корганов В. — 31
Короглы Х. — 10
Крымский А. — 33, 68
Кушнарев Х. — 34, 141, 154, 176, 188, 195, 200
Кюпрюлю-заде — 38

Лермонтов М. — 177
Лор-Меликова С. — 97

Мамедов Т. — 118, 123, 132
Мелетинский Е. — 21, 44
Мец А. — 56
Мирзаев З. — 107

Параджанов С. — 176
Петрушевский И. — 56
Померанц Г. — 30
Пропп В. — 24, 180

Радлов В. — 127

Саят-Нова — 86
Тагмизян Н. — 8, 17, 19, 36
Тамбурист Арутин — 19
Тигранов Н. — 19

Успенский В. — 127

Фархадов Ф. К. — 7, 97
Фильштинский И. — 21, 60

Хамраев М. — 122
Худабашян К. — 27, 35

Шавердян А. — 35
Шарифова А. — 108
Шерифова Г. Н. — 108
Шопен И. — 100

Эльдарова Э. — 76, 77, 85, 95, 118, 123, 127

Albright Ch. – 8, 35, 40, 75

Barkechli M. – 35
Bartók B. – 25, 94, 159, 161
Başgöz I. – 32, 34, 73, 74, 82, 87, 91, 178
Bausani A. – 69
Beissinger M. H. – 25
Blum S. – 31, 59, 64
Bose F. – 26
Bowra C. – 25
Boratav P. – 78, 101, 107
Browne E. – 66

Caferoglu A. – 70
Chadwick N. – 33, 85
Chodzko A. – 98

Davidson O. – 22
During J. – 7

Eberhard W. – 101, 108, 158
Emsheimer E. – 90
Ensar A. – 93
Erdely S. – 5, 25
Erdener Y. – 75, 83, 85-87, 91, 92, 94, 109

Farmer G. – 49, 70
Finnegan R. – 20
Fujie L. – 25

Grube E. – 43
Gürsoy-Naskali E. – 90
Homer – 21
Huso – Huso

Ivanov V. – 61, 69

Kurbanova D. – 170

Lazard G. –
Lindow J. – 192
Lord A. – 5, 20, 21, 25, 88

Melikoff I. – 32
Miller W. – 64
Minorsky V. – 69
Mitchell A. S. – 5

Nagy G. – 5
Naroditskaya I. – 18
Nasr S. – 48, 49, 51
Nieuwkerk van Karin – 17
Notopoulos G. – 193

Omidsalar M. – 23

Parry M. – 5, 20

Qureshi R. – 54, 60

Reinhard K. –
Reichl K. – 7, 20, 25, 90, 170
Reynolds D. – 31

Schimmel A. – 51, 53, 87
Slobin M. – 31
Sullivan L. – 48
Suchoff B. –
Sydow von C. – 104

Thompson I. – 180

Wadley S. – 26
Wolfram E. – 103

Yernjakian L. – 16
Youssefzadeh A. – 48

Zhirmunsky V. – 33

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ 5

ԳԼՈՒԽ I.
ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԵՐԳԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄԱՏԵՍԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ 14

1. ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ 14

2. ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐՆ
ՈՒ ՏԵՐՄԻՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ 28

ԳԼՈՒԽ II.
ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱՊԱՏՄՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ԿՐՈՆԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԻՄՔԵՐԸ 47

ԳԼՈՒԽ III.
ՍԻՐԱՎԵՊԻ ԿԱՌՈՒՅՑԸ
ԵՎ ԾԻՍԱԱՌԱՍՊԵԼԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ 72

ԳԼՈՒԽ IV.
«ՔՅՈՌՕՂԼԻ» ԴԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ
ՄԵԿՆԱԿԵՐՊԵՐԸ ՄԵՐՋԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ
ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐՈՒՄ 97

ԳԼՈՒԽ V.
«ԱՇՈՒՂ ՂԱՐԻԲԸ» ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ 166

ՎԵՐՋԱԲԱՆ 212

РЕЗЮМЕ 218

SUMMARY 229

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ 238

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԵՐԻ
ԵՎ ԱՍՔԵՐԻ ՑԱՆԿ 249

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ 250

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ՄԵՐՁԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Տիտղոսաթերթերին օգտագործված են Մարտիրոս Սարյանի՝ «Շահնամեի» ձևավորումներից:

Շապիկի նկարը վերցված է Մատենադարանի ի. 1979 ձեռագրից. Վասպուրական, XIV դ., ծաղկող՝ Ղազար:

Հրատ. խմբագիր՝ Ա. Սահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վ.Պապյանի

Հրատ. պատվեր՝ № 252
Հանձնված է տպագրության՝ 26.11.2009 թ.:
Չափսը՝ 70×108 $^{1}/_{16}$: Թուղթ՝ օֆսեթ № 1:
16 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 350 օրինակ:
Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն,
Երևան, Բաղրամյան 24գ

Տպագրված է «Էդիթ Պրինտ» հրատարակչության տպարանում

Լիլիթ Վարդգեսի Երնջակյան

Երաժշտագետ-արևելագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության անդամ:

Ծնվել է Երևանում: 1973թ. ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական ֆակուլտետը, 1980թ.՝ ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան՝ պրոֆեսոր Ռոբերտ Աթայանի և արվեստագիտության դոկտոր Տամարա Վիզգոյի ղեկավարությամբ:

Հիմնական աշխատանքները նվիրված են Արևելքի ավանդական, դասական երաժշտության, հայ հոգևոր և աշուղական երաժշտարվեստի, Մերձավոր Արևելքի մշակութային փոխառնչությունների խնդիրներին:

Հեղինակ է 4 գրքերի և շուրջ 60 գիտական հոդվածների՝ հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով: 2008թ. արժանացել է ՀՀԳԱԱ Վաստակագրի: