

Լ.Վ. ԵՐԵՋԱԿՅԱՆ

ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ



ԵՐԵՎԱՆ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Л. В. ЕРНДЖАКЯН

ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНО—ИРАНСКИХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ
ЕРЕВАН 1991

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՅԵԼԵՏ

Լ. Վ. ԵՐԵՋԱԿՅԱՆ

ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

A $\frac{11}{82235}$



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1991

Տպագրվում է Հայաստանի ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու
Գ. Շ. Գյուղակյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել զբախոսներ՝
արվեստագիտության թեկնածուներ Ռ. Մ. Մազմանյանը և Կ. Է. Խուրաբաշյանը

Երեւակյան Լ.

Ե 916

Հայ-իրանական երաժշտական կոմպոզիտորների
/[Պատ. խմբ.՝ Գ. Շ. Գյուղակյան]; Հայաստանի ԳԱ. Արվես-
տի ին-տ.—Եր.: Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991—183 էջ նկ.

Աշխատությունը նվիրված է Արևելքի երկու հնագույն ժողովուրդների
երաժշտական ժառանգության համեմատական ուսումնասիրմանը: Այստեղ
առաջին անգամ հետազոտության առարկա է դարձել մուղամաթի արվեստը,
որը դարեր շարունակ կենցաղավարել է Հայաստանում և Իրանում: Նո-
տագրվել և վերծանվել են հայկական և սլավոնական մուղամները, վեր հան-
վել նրանց կառուցվածքային և կերպարային առանձնահատկությունները:
Լուսարանված է հայ գործիքահարմարների գործունեությունը, արժեքավորված
նրանց ներդրած ավանդի Արևելքի դասական երաժշտության զարգացման
գործում:

Նախատեսված է երաժշտագետ-արևելագետների, ինչպես նաև Արևել-
քի մշակույթով զբաղվող մասնագետների լայն շրջանների համար:

4905000000
b 703(02)—91 101—89

ԳՄԴ 85.313 (2 Հ)+85.313 (5 Իրան)

ISBN 5—8080—0097—†

© Հայաստանի ԳԱ հրատարակչություն, 1991

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Արեւելքի հնագույն ավանդույթները ունեցող ժողովուրդների երաժշտական մշակույթները բաղաժիշտ արժանացել են մասնագետների ուշադրութեանը և քննութեան առնվել առանձին-առանձին: Սակայն նկատելիորեն պակասում են համեմատական բնույթի այնպիսի աշխատութեանները, որոնք կնպաստեին, այսպես կոչված համաարեւելյան երաժշտական մշակույթի ընդհանրութեանների և սկզբունքային տարբերութեանների բացահայտմանը, որոնք կոչված են լուծելու պատմամշակութային և գեղագիտական կարևոր դիտական պրոբլեմներ:

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

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

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

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

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

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

¹ Այս տերմինների նշանակության մասին տե՛ս աշխատության 1-ին և 3-րդ գլուխներում:

երաժշտական մշակույթներին բնորոշ ընդհանուր օրինաչափություններ բացահայտելու միտում:

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

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

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

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

Եթե գրականության, ճարտարապետության, գեղարվեստական արհեստների բնագավառներում իրանի և Հայաստանի մշակութային կապերը միանգամայն ակնհայտ են, ապա երաժշտության բնագավառում դրանց բացահայտումը շատ ավելի դժվար է, որը բնականորեն պայմանավորված է հենց իր՝ երաժշտության, առանձնահատուկ բնույթով: Այնուամենայնիվ, այս կապերի հարցը կասկածներ չի հարուցում: Այս առումով ամենացատունը պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության, ամենից առաջ՝ մակամաթի բնագավառն է²:

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

Մակամաթի արվեստի կազմավորման ժամանակը կապված է այն դարաշրջանի հետ, որը պայմանականորեն անվանում են «Արևելյան վերածնունդ»: Դա Միջին Արևելքի (Իրանի, Հյուսիս-արևմտյան Հնդկաստանի, Միջին Ասիայի, Անդրկովկասի) ժողովուրդների գրականության ու արվեստի առանձնահատուկ ծաղկման ժամանակաշրջանն էր³: Մեզնիով միջնադարում, տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր անուններ կրող մակամները կազմում են դարավոր ավանդույթների պրոֆեսիոնալ ար-

² «Մակամաթ» տերմինը մեր կողմից մեկնաբանվում է իրեն Միջին և Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների մոտ ալդ արվեստի դրսևորումների ընդհանուր անվանում: «Մուղամաթ» և «Մակոմաթ» տերմիններով նշանակում են ռեգիոններում տեղային դրսևորումները:

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

վեստի նշանակալի շնորհ: Այս արվեստը մտավ նաև Հայաստանի ժողովրդա-արտֆեսիոնալ երաժշտության ժանրային համակարգի մեջ:

Մականասիի արվեստի ուսումնասիրման հրատապության վառ ապացույցն է նրա նկատմամբ թե՛ մեղ մոտ, թե՛ արտասահմանում ցուցաբերվող հսկայական հետաքրքրությունը:

Հայկական երաժշտության մեջ մուղամներն ուսումնասիրելու հարցը ծագել է վաղուց: Տեսակետների բազմաբնույթ, երբեմն էլ հակասական լինելը՝ հաճախ կապված այդ ժանրի դնահատման պատմական մոտեցման բացակայության հետ, տարիներ ընթացքում արգելափակում էին մուղամի դիտական ուսումնասիրումը: 1920—30-ական թվականներին առաջ էին քաշվում սխալ դրույթներ, տրվում էին խիստ վիճելի դնահատականներ, որոնք հետագայում քննադատության ենթարկվեցին: Այսպես, ճանաչված երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը, ի հակակշիռ տվյալ ժանրի «մահացման» մասին վուլգար-սոցիոլոգիական հայեցակետի, գրել է, որ չի կարելի մուղամը «շնչել» Հայաստանի ժողովրդա-արտֆեսիոնալ արվեստից: «Նման միտումը, — նշում էր նա, — հենվում է մուղամը իբրև արաբա-իրանական մշակույթի միահեծան պատկանելության դիտելու սխալ տեսանկյունի վրա, այն դեպքում, երբ մուղամի ամենից ավելի կենսական և արժեքավոր օրինակները 19 և 20-րդ դարերի ընթացքում ստեղծվում, մշակվում, ձայնագրվում և ուսումնասիրվում են Ազրբեյջանում, Հայաստանում ու Միջին Ասիայում» (171, 127):

Հայ մուղամաթահարների, արվեստի տվյալ տեսակի նկատմամբ նրբանց վերաբերմունքի և մուղամասի զարգացման մեջ ունեցած դերի մասին պատմական տվյալներ պարունակող նյութերը մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Դրանք վերաբերում են XVIII—XIX դդ. և XX դարի սկզբին: Նրանց մեջ կարևոր տեղ է զբաղում հայ նշանավոր մականասթահար Թամբուրի Հարութինի (XVIII դ. առաջին կես) «Ձեռնարկ Արևելյան երաժշտության» աշխատությունը: Այն առաջին անգամ թուրքերենից ռուսերեն է թարգմանել և իր մանրամասն ծանոթադրություններով ու ներածական հոդվածով հրատարակել Ն. Թահմիզյանը:

Հարութինի աշխատությունը բաղկացած է երկու՝ պատմական և տեսական մասերից: Առաջին մասում հեղինակը տեղեկություններ է տալիս ղիցաբանական և իմաստուն երաժիշտների մասին, ընդհանուր գծերով նկարագրում երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքը, շարադրում է երաժշտության ծագման պոթագորաջյան տիեզերական տեսությունը: Ծրկրորդ մասում քննարկվում են հեղինակի ապրած ժամանա-

⁴ Այդ մասին տե՛ս 112, 125, 120, 3—4:

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

Լուրջ ուշադրության է արժանի «Ձեռնարկի» համար Ն. Թահմիզյանի գրած ներածական հոդվածը, որտեղ նա ոչ միայն բնութագրում է հիշատակված աշխատությունը, այլև ընդհանրացնում է բնագրի և միշտիք ուրիշ աղբյուրների ուսումնասիրության ընթացքում ծագած պատմատեսական կարգի սեփական դիտողությունները: Ն. Թահմիզյանի հրատարակության շնորհիվ երաժշտական արևելագիտությունը հարստացավ նշանավոր հայ երաժիշտ-մուղամաթահարների «նախապապերից» մեկի գործունեությանը վերաբերող տվյալներով:

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

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

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

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

Ն. Տիգրանյանի գործունեությունը գրավել է բաղմաթիվ հետազոտողների ուշադրությունը: Ալ. Շահվերդյանը գրել է. «Նրա հրատարակած մուղամները որոշակի ներդրում են հայկական երաժշտության ինտոնացիոն-ռեաձեների հավաքածուի մեջ: Դա ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ երաժշտական մտածողության տարատեսակներից մեկն է, և ամենամանրակրկիտ ու բաղմակողմանի ծանոթությունը նրա հետ՝ ընդարձակելով մոնոդիկ արվեստի ձևերի, արտահայտչամիջոցների ու շափաղծի-րի մասին պատմական ու գեղագիտական պատկերացումները, ունի խորին իմաստ» (171.124): Այստեղից կարելի է հետևություն անել, որ Ալ. Շահվերդյանը, չսահմանափակվելով հայկական երաժշտությամբ, մոնոդիկ արվեստի համակարգում մուղամների գիտագեղարվեստական արժեքավորմանը կարևոր տեղ է հատկացնում:

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

Եթե Բ. Քուշնարյանի ուսումնասիրություններում տվյալ բնագավառի հետ կապված համարյա բոլոր հիմնական խնդիրները բացահայտված են կարծես ընդհանուր ուրվագծերով, ապա հայ երաժշտագետների հետագա որոնումներում նկատվում է հարցադրման որոշակիացման միտում՝ առանձին խնդիրները ու երևույթները ուսումնասիրման ձևով:

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

տավորման հարցերի նվիրված Ն. Թահմիդյանի, Կ. Խուդաբաշյանի, Մ. Բրուտյանի, Ռ. Մազմանյանի, Գ. Գյուղակյանի աշխատանքները:

Իրանական մուղամները (դասագահները) լուսաբանված են ամերիկյան հետազոտող է. Զոնիսի «Իրանական դասական երաժշտություն» (188.233) աշխատության մեջ: Սուլեյ մենագրության տեսական բաժիններում իրանական դասագահների էությունը մեկնաբանվում է եվրոպական գիտնականի դիրքերից: Հենվելով Իրանում լույս տեսած երաժշտական ավանդական համակարգերի՝ «Ռադիֆներին» (դասական դասագահների համակարգ) վրա, որոնք արտացոլում են հեղինակավոր պարսիկ երաժիշտներ Ալինազի Վազիրիի, Ռոհուլլահ Խալեզիի, Աբուլ Հասան Սաբայի, Մուսա Մարուֆֆիի կատարողական գործունեությունը, հեղինակը իմպրովիզացիայի արվեստը համարում է յուրաքանչյուր կատարողի «անհատական ընտրության տեխնիկա»:

Որոշակի արժեք են ներկայացնում Ռ. Խալեզիի աշխատանքները իրանական երաժշտության պատմության և տեսության մասին, որոնց շարքում գլխավոր տեղը պատկանում է «Իրանի երաժշտության պատմությունը» (1954, 1955 թթ. Թեհրան) երկհատորյակին (207): Իրանի հաճախում ընկած Բուշեր տեղանքի ավանդական երաժշտությանը նվիրված է Ն. Կուկերթցիի և Մ. Մասսուդիի «Բուշերի երաժշտությունը» մենագրությունը (201):

Իրանական երաժշտական մշակույթի, մասնավորապես, դասագահների դասական համակարգի ուսումնասիրության մեջ մեծ ներդրում է Կ. Վինոգրադովի «Իրանական երաժշտության դասական ավանդույթները» գիրքը (40):

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

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

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

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

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ԻՐԱՆԻ ՎԱՂԵՄԻ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԱՌՆՁՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՁ

Հայաստանի պատմությունն ու մշակույթը հնուց համընթաց ու միահյուս էր Մերձավոր ու Միջին Արևելքի ժողովուրդների պատմամշակութային կյանքին:

Այդ ընթացքին հետևելիս կարելի է տեսնել առանձին տարրերի, ոճական արտահայտչամիջոցների անհետացում կամ փոփոխում, բայց ոչ իր ամբողջության մեջ մշակույթի ազդագրական ինքնատիպության թուլացում: Ազգային գեղարվեստական ավանդույթը շնորհիվ սեփական ներքին լիցքի շարունակում է գործել, անկախ հասարակական քաղաքական և սոցիալ-տնտեսական կյանքի արժատական փոփոխություններից: Պատմությունն արձանագրել է շատ փաստեր, որոնք թույլ են տալիս խոսել ավանդույթների ապշեցուցիչ կայունության, ժողովրդի հիշողության մասին, որը հասնում է մինչև այն «անընդդրելի հեռավոր ժամանակները, երբ մարդը պայքարելով սեփական գոյության համար, առաջին անգամ սկսեց իրեն շրջապատող բնությունը իմաստավորելու փորձեր անել» (125, 14): Ինչպես ուրիշ, այնպես էլ հայկական մշակույթի պատմական տարրեր փուլերի միջև անքակտելի կապ կա, որն առկա է նաև առանձին ձյուղերի միջև: Դա մշակույթի բաղադրիչների միաժամանակյա (синхронный) կապն է⁵:

⁵ Մշակույթի առանձին բաղադրիչների միջև կապը բոլոր մշակույթներին հատուկ համապատասխան երևույթ է: Հետաքրքիր է, որ կապերն առանձնապես կայուն են ժողովրդական ստեղծագործության բանաստեղծական և երաժշտական ձևերում, որոնք ինչպես ցույց տվեցին վերջին տասնամյակների հետազոտությունները, իրենց արժատներով անբաժանելի են: Արևելքի լորդը առաջիններից էր, որ ուշագրություն դարձրեց այն բանին, որ բանավոր ավանդույթում պոետը առանց երաժշտական նվագակցության կորցրնում է ռիթմը և չափածոյի հետ միահյուսված նաև արձակ է ստեղծում (տե՛ս 119, 101):

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

6 «Առաջադրասիական» և «Վերադասիական» տերմինների օգտագործման մասին
տե՛ս (86), (149): 15

մշակույթի մեջ: Այսպես, անգլիացի արևելագետ-իրանագետ Ռ. Ֆրայը նոր-սլարական գրականությունը գնահատում է ոչ միայն իբրև պարսկական, այլև իբրև համախառնական (162.22):

Արևելյան տարածքի գեղարվեստական ավանդույթների հարազատությունն արտահայտվում է տարբեր ոլորտներում: Ինչպես կարող էր առաջանալ այդ հարազատությունը, բազմաթիվ երևույթների տիպաբանական ընդհանրությունը:

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

Արվեստագիտության մեջ լայնորեն կիրառվում է «իրանական արվեստ» տերմինը, սակայն անհրաժեշտ է նկատի ունենալ վերջինիս պայմանականությունը: Ինչպես միանգամայն արդարացի կերպով նշում է Ա. Յակուբովսկին, «Իրանական արվեստը կամ իրանական հատկանիշներով արվեստը բոլորովին էլ միշտ ու ամենուր չէ, որ ստեղծվել է իրանական վարպետների կողմից. այն հաճախ ստեղծել են Հայաստանի, Ալբանիայի, Վրաստանի և նույնիսկ Միջին Ասիայի վարպետները: Արդեն այս փաստերը մեզ ստիպում են «իրանական արվեստ» հասկացությունը վերցնել շակերտների մեջ և շատ բանում համարել պայմանական» (176.31): Իրանական արվեստի միակողմանի ազդեցության մասին հին տեսակետը գիտության նորագույն տվյալների լույսի տակ իր տեղը զիջում է տվյալ ռեգիոնի կազմի մեջ մտնող երկրների ու ժողովուրդների արվեստների փոխներգործության միանգամայն հիմնավորված տեսությունը:

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

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

Հնկնելով պարսիկների քաղաքական, հետևաբար նաև մշակութային ազդեցության տակ, հայ ժողովուրդը տարիներ շարունակ շփվում էր Իրանի՝ առաջավոր Ասիայի հին մշակույթների ժառանգորդի հետ, փոխառնելով և ստեղծագործաբար վերամշակելով նրա ավանդույթները: Այսպիսով, հայ ժողովրդի, նրա լեզվի ու մշակույթի կազմավորման բարդ պրոցեսում ընդգրկվում է նոր էթնիկական ճյուղ: Հայաստանի Արեմենյան տերության կազմի մեջ մտնելու պահից, որոշակի է դառնում հայերի մշակութային և հոգեոր կողմնորոշումը, որը ինքնօրինակ հայկական մշակույթի զարգացումը երկար դարերի ընթացքում տանում է հատուկ հունով⁷:

Այս կողմնորոշումը տարածվում է գլխավորապես Իրանի հետ անմիջական հարևանության մեջ գտնվող Հայաստանի արևելյան շրջանները վրա:

Հայաստանի տարածքը բաժանված է եղել երկու մասի՝ դեռևս վաղ ժամանակներում⁸: Այդ են փաստում հույն պատմիչները՝ լիկայնոլ, Թե իրենց տեղական թագավորներն ունեցող Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանները աչքի էին ընկնում մշակույթի ու լեզվի յուրահատուկությամբ (134.34):

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

⁸ IV դ. Արեմենյան տերության անկումից հետո Փոքր Հայքը մտավ Ալեքսանդր Մակեդոնացու տերության կազմի մեջ, իսկ Մեծ Հայաստանը վերականգնեց իր անկախությունը Երվանդունիների (Արեմենյանների ակազկան) հարստության տիրապետության ներքո (83.33—34):

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

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

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

լու, որ հայկական կրօնը իրենից ներկայացրել է ընդամենը մազդեականություն և զրադաշտություն «հայկականացված» ձև (174.32): Իրենց կարծիքը այդ գիտնականները հիմնավորում էին նրանով, որ Հին Հայաստանի ազնվականությունը ուներ (քաղաքական իմաստով) իրանական կողմնորոշում:

Անշուշտ, Իրանի գերիշխող շրջանների մշակույթն ու կրոնը Հայաստանի ազնվականության վրա առանձնապես մեծ ազդեցություն են թողել: Սակայն այստեղից չի հետևում, թե «բուն հայկական հեթանոսական կենցաղն իր աստվածություններով ու նրանց ֆունկցիաներով» նույնպես պարսկականացվում էր: Նման եզրահանգման է գալիս, օրինակ, Գ. Ղափանցյանը, պնդելով, մասնավորապես, որ Անահիտ աստվածուհու պաշտամունքը գոյություն ուներ նաև նախապարսկական շրջանում, որ այն վաղնջական է, իր արմատներով աղերս ունի փոքրասիական մշակույթի հետ (87.51): Գ. Ղափանցյանն առաջին անգամ, լեզվաբանական տեղյակների հիման վրա, ցույց տվեց հայ ժողովրդի անդրենածին լինելը և ի հայտ բերեց նրա և փոքրասիական այն ժողովուրդների միջև եղած ընդհանուր գծերը, որոնց հետ հայերը վաղեմի ժամանակներից կապերի մեջ էին⁹:

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

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

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

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

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

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

պի շիրիմը (արաբների մեծամասնության կողմից մերժված) և նոր-պարսկական մշակույթը» (ն. տ.):

Արդի գիտությամբ փաստեր են կուտակված արաբների իրանը նվա-հեւուց հետո սկսված իրանական մշակույթի վերածննդի մասին: Այս «հաղթվածների հաղթանակը հաղթողների դեմ» (Գ. Լամմենսի արտա-հայտությամբ) ներառով խալիֆայի կյանքի բոլոր կողմերը՝ պետա-կան կարգը, առևտուրը, աստվածաբանությունը, գիտությունը, արվեստը, ճարտարապետությունը, գրականությունը (34.250): Նախամահմեդական շրջանի մշակութային արժեքներն ուսումնասիրելու համար մեծ կարևո-րություն ունեն, թեկուզև աղավաղված, բայց մինչև մեր օրերը հասած ժողովրդական ծեսերն ու հավատալիքները: Դրանցից շատերը վավերաց-ված են դասական գրականության հուշարձաններով: Այդ փաստը հե-տազոտողին հնարավորություն է տալիս հիմնավորել ուղղակիորեն ծե-սերի և արարողությունների հետ չկապված, բանավոր ժողովրդական պոեզիայի բնագավառում գոյություն ունեցող ժառանգականության մա-սին թեզը: Ուշագրավ է, որ ըստ որոշ հետազոտողների ենթադրության «այնպիսի սասանյան երգչի, ինչպիսին Բարբադն էր, երկացանկը կազ-մող ներբողներն ու սիրային երգերը թույլ են տալիս համարել նրան միջնադարյան նոր-պարսկական պոեզիայի նախակարապետ» (34.254):

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

Հայաստանի տարածքում (նաև ուրարտական ժամանակներին վե-րաբերող), հայտնաբերվել են երաժշտական գործիքների վրա նվագող մարդկանց, իսկ երբեմն էլ հենց երաժշտական գործիքների պատկեր-ներ ու քանդակներ: Հանդիպում են՝ զանգակներ, բոժոժներ, չխկչխկան-

ներ, ոսկրե սրինգ, եղջերափող (163.63): Կարմիր բլուրի պեղումների ժամանակ գտնված են բրոնզե ծնծղաներ (VII դ. մ. թ. ա.), որոնք ժամանակակից գործիքների նախատիպ են հանդիսանում (133.54): Դվինի և Գառնիի պեղումների ժամանակ (անտիկ շերտ) հայտնաբերվել է հին հայկական սրինգ երաժշտական գործիքը (14.75), իսկ Մովակ գյուղի (Սեանա լճի հյուսիս-արևմտյան, եզերք) դամբանավայրի պեղումների ժամանակ գտնված է եղջերափող (մ. թ. ա. 1-ին հազարամյակ): Նմանատիպ եղջերափողեր (առանց էական փոփոխությունների) Հայաստանում պահպանվել էին մինչև ուշ միջնադար: Դրանց պատկերներին մենք հանդիպում ենք ճարտարապետական հուշարձանների վրա, ինչպես նաև հայկական գեղանկարչության հուշարձաններում (XIII—XV դդ.), (163.70):

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

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

Սրինգի, շվիի, քնարի, տավղի պատկերներ հանդիպում են արևելյան շատ մշակույթների, ինչպես նաև Հունաստանի ուտոնների վրա: Սույն փաստը չի ապացուցում անտիկ մշակույթի միակողմանի ներգոր-

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

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

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

Հարային կամիթային փանդիոն (բամբիոն) գործիքի մասին հիշատակություններ կան Մովսես խորենացու և Հովհաննես Կաթողիկոսի մոտ: Փանդիոնը, որը հին հայկական վիպասանների և զուսանների գլխավոր հնչյունները լավում էին հին Հուստատանից մինչև Հնդկաստան (151.167): Միջնադարյան ձեռագիր աղբյուրներում հիշատակված է նաև շաշտա վեցալար գործիքը, որը պատրաստում էին իրենք՝ երաժիշտները (163. 93):

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

Միջին դարերում այդ նվագարանները ոչ միայն Հայաստանում, այլև արևելյան Մերձավոր Արևելքում ամենատարածվածներն էին: Իբրև օրինակ ամբողջ Մերձավոր Արևելքում կարճ վիճակում, որը մինչև սլավոնական Իրանում կոչվում էր բարբադ (180.194, 185.253): Պարսիկ ստրուկների հետ Իրանից

Արաբստան (125.180) բերված (634 թ.) այդ գործիքը հետազայում ստա-
յալ «ուդ» անվանումը և շարունակում էր իր գոյությունը Միջին և Մեր-
ձավոր Արևելքի շատ երկրներում, այդ թվում՝ նաև Հայաստանում:

Պարսիկների և հայերի կենցաղում լայն տարածում ստացան նաև
փողերի, քնարների, ծնծղաների տարբեր տեսակները: Ուստորդուլյան,
խրախճանքների և զինվորական գործողությունների ժամանակ օգտա-
գործված փողերը պատկերված են մասնավորապես Հայաստանում
հայտնաբերված սասանյան ժամանակաշրջանին վերաբերող հարթա-
քանդակներում (127): Հին և միջնադարյան Արևելքի երաժշտական մշա-
կույթը լայնորեն արտացոլված է միջնադարյան պոետների գործերում:
Այսպես, Ֆիրդուսու «Շահնամեն» վկայում է, որ պարսիկների, ինչպես
նաև մյուս արևելյան ժողովուրդների մոտ, երաժշտական գործիքները
(ուդ ու բարբադ, շունգուր ու ռուբար, փողեր, սրինգներ, թմբուկներ)
ուղեկցել են տարբեր պաշտամունքային ծիսակատարությունների, մաս-
նակեցի հանդիսավոր արարողությունների: Բնորոշ է տարբեր արևելյան
ժողովուրդների զինվորական երաժշտական գործիքակազմի ընդհանրու-
թյունը՝ գոսեր, թմբուկներ, փողեր: Նիղամիի գործերում հիշատակվում
են 30-ից ավելի գործիքներ, դրանց մեջ՝ բարբադ, ուդ, սազ, շանգ, քա-
նոն, ծնծղա, ֆյամանշա (92.46):

Ուշագրավ է արևելյան շատ ժողովուրդների երաժշտական մշա-
կույթներն իրար մոտեցնող ևս մեկ զուգահեռ. դա երաժշտական գոր-
ծիքների անվանումների նմանությունն է մուղամների պարսկական
անվանումների հետ, որոնց հիմքում ընկած է թվային համակարգը—
դուզահ-դութար՝ սեզահ-սեթար (92. 59) և այլն: Չայնեզականների
(ГЛАСЫ) անվանումների նույնատիպ համակարգի ենք հանդիպում հայ-
կական երաժշտական մշակույթի մեջ: Այս հանգամանքը Կ. Կասիմովին
թույլ է տվել հետևություն անել, որ Արևելքում մաղուց ի վեր գոյություն
ունեցող մեղեդիների ու գործիքների անվանումների թվային համակարգը
մեծ չափով ազդել է այնպիսի երկրների երաժշտական տերմինաբանու-
թյան կազմավորման վրա, ինչպիսիք են Իրանը, Ադրբեջանը, Հայաս-
տանը և Միջին Ասիան (ն. տ.):

Նվագարանացանկը բավարար պատմական հավաստիություն ունե-
ցող բնագավառ է և երաժշտական կապերի պրոբլեմի ուսումնասիրման
համար տալիս է համեմատաբար հարուստ նյութ: Ն. Թահմիզյանի հիշա-
տակված աշխատանքում բերվում են երաժշտական գործիքների պարա-
կերենից փոխառված հին հայկական անվանումներ. օրինակ՝ թմբուկ,

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

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

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

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

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

մասին (178.485): Նրանց հեղինակությունն անվիճելի էր, նրանց անունները փառաբանում էին միջնադարյան Արևելքի բանաստեղծները, նրանց էին նվիրվում իսլամական Արևելքի գեղարվեստի ամենատարբեր դպրոցներում կատարված գեղանկարչական մանրանկարները¹²:

Միանգամայն ակնհայտ է, որ Սարգիսը, ինչպես և Բարբադը¹³, շահի արքունիք գալով իբրև հասուն երաժիշտներ, պետք է իրենց հետ բերած լինեին և սեփական երկացանկը, և կատարողական այն ավանդույթները, որոնք մշակել էին իրենց ապրած մշակութային կենտրոններում (44. 67—68): Այդ պատճառով կարելի է կարծել, որ հետագայում խոսքովային ոճ անունը ստացած մեղեդիական դարձվածքների նրանց ստեղծած համակարգն իր մեջ սինթեզում էր թե այն, ինչ արդեն գոյություն ուներ Երանում, և թե այն գեղարվեստական ավանդույթները, որոնք բերովի էին:

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

¹² Այս հիշատակությանը մենք հանդիպում ենք Ֆիրդուսու հուլիսավոր «Շահնամե»-ում, որ նա նաև հաղորդում է, որ խոսքովին գերած արքայական երգը (խոսքովանի դուրդ) այժմ (այսինքն նրա ժամանակներում՝ IX—X դդ.) անվանում են դադաֆարիդ (32.221): Այս առիթով Բերտելսը գալիս է այն եզրակացության, որ նախամուսուլմանական շրջանի ավանդույթները բավականաչափ կայուն էին և, հնարավոր է, պահպանվել են մինչև մեր օրերը (ն. տ.):

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

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

Հայաստանում, ինչպես և այլուր, պրոֆեսիոնալ բանաստեղծների հայտնվելը կապված էր այն ժամանակների հետ, երբ երգչախմբի կազմից անջատվում էր մեներգիչ գուսանը¹⁴։ Այս անվանումը հայերը հնարավոր է փոխառել են պարսիկներից։ Այս ենթադրության օգտին խոսում է Անդրկովկասի ու Իրանի ժողովուրդների մոտ «գուսան» տերմինի տարածված լինելը¹⁵։

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

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

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

նավորում էին իրենց ժողովրդի ոգին ու ինքնաճանաչումը¹⁶ (82.29): Ցավոք, գրավոր աղբյուրների բացակայության պատճառով մենք չենք կարող գուսանական երգերի հնչողության մասին իրական պատկերացում կազմել: Քուշնարյանի կարծիքով դրանց հետքերը պահպանվել են «Սասունցի Դավիթ» էպոսի որոշ ասերգային հատվածներում (101.69)¹⁷: Այդ մասին վկայում են V դարի հայ պատմիչները (Խորենացի, Բուզանդ): Դյուցազներգությունների հետ միասին գուսանները կատարում էին գովերգեր, խնշույթի ու սիրային երգեր: Ժանրային բազմազանությունն ինքնին խոսում է այդ հեռավոր ժամանակներում ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի բարձր մակարդակի մասին: Գուսանական արվեստը հայկական երաժշտության զարգացմանը զուգահեռ ապրել է մի քանի փուլ: հնագույն վիպասանների, միջնադարյան գուսանների, աշուղների, սազանդարների և, վերջապես, աշուղներին փոխարինելու եկած ժամանակակից գուսանների ստեղծագործությունը: Ուշագրավ է, որ երաժշտական արվեստի բոլոր փուլերում բնորոշ էր գործունեության համամիակցություն՝ հրաժիշտ ու կատարող, երգիչ և պեսա: Այդ գիծը բնորոշ է նաև այսօրվա աշուղական արվեստի ներկայացուցիչներին, որոնք մեզ են հասցրել երաժշտական միջնադարի կենդանի ավանդույթները և հալածությունը դրանք նոր բովանդակությամբ: Ինչպես մեր օրերում անհնար է պատկերացնել աշուղին առանց սազի ու քյամանչայի, այնպես էլ միջնադարյան գուսաններին: անհնար էր պատկերացնել առանց սիրված գործիքի՝ բամբիռի, որի նվագակցությամբ նրանք կատարում էին առասպելներն ու հնագույն էպիկական ասքերը: Այդ նվագաբանը, որը տարբեր անուններով տարածված է բազմաթիվ արևելյան ժողովուրդների մոտ, հայկական ու ադրբեջանական սազի և վրացական բասուկիի նախատիպն է (101.72): Սակայն, բամբիռներից բացի գուսանները օգտագործում էին նաև քնար, շվի, թմբուկ, որոնց հանդիպում ենք միջնադարում նկարագրողված հայկական ձեռագրերում (151.167): Հայաստանի մշտական ու սերտ կապերը հարևան երկրների հետ նպաստում էին գուսանական գործիքարանի հարստացմանը, իսկ նրանց ստեղծագործությունը՝ տարբեր արևելյան ժողովուրդների երաժշտական

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

¹⁷ Իր կարծիքը գիտնականը հիմնավորում է այն բանով, որ այդպիսի ասերգային դիմա-ինտոնացիաները առկա են միայն «Սասունցի Դավիթ» էպոսում, «ամբողջ մնացած հայկական երաժշտության մեջ դրանք մնում են աննախագիպ»:

կապերի ամրապնդմանը, մշակութային փոխառություններին ընդհանրապես:

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

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

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

Կառուցվածքով միասնական, տերմինաբանական բազում նմանություններ պարունակող նորմատիվային դարձվածքների համակարգը

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

Միանգամայն ակնհայտ է, որ արևելքի տեսաբանների (Սաֆի Ադդին Ուրմավիից սկսած, XIII դար) մշակած նորմատիվային դարձվածքների համակարգն ընդհանրացնում էր գեղարվեստական կատարողականության նվաճումները և իր արմատներով հասնում ժողովրդական երաժշտական մշակույթի խորագույն շերտերը։ Հենց այդ նկատի ունեւր Ք. Քուշնարյանը, երբ պնդում էր, թե հայկական պաշտամունքային երաժշտության մեջ չկա ոչ մի ձայնեղանակ, որն իր արմատներով կապված չլինէր ժողովրդական կամ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության հետ¹⁸ (101.46)։ Այստեղից երևում է, որ միասնական հիմք ունենալով, հայկական մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերը որոշակի ժամանակահատվածում զարգացել են ինչ-որ չափով զուգահեռ։ Նկատի ունենալով այս, միջնադարի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ուսումնասիրման բնագավառում գոյություն ունեցող բացերը կարելի է լրացնել պաշտամունքային երաժշտության բնագավառից քաղած տվյալներով և հակառակը, ուսումնասիրելով պաշտամունքային երաժշտության օրինաչափությունները, կարելի է պարզաբանել ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ արվեստի որոշ օրենքներ։ Այս մեթոդն է ընկած հայ գիտնականների աշխատությունների հիմքում, մասնավորապես Ք. Քուշնարյանի և Ն. Թահմիզյանի վերը հիշատակված աշխատություններում։

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

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

ալանդուլթների հետ կապերը խզելու բոլոր ջանքերի հետ մեկտեղ V—VII դդ. քրիստոնեական եկեղեցին շարունակում էր կրել «հեթանոսական ժամանակների աշխարհիկ մտածողության կնիքը» (68.80):

Հայտնի է, որ քրիստոնեական եկեղեցին պաշտպանելով մոնոկոն-ցնպատուալիզմի դիրքերը, պայքարում էր տեղական հեթանոսության դեմ, ոչնչացնում պաշտամունքային հուշարձանները, ընդդիմանում գուսանա-կան արվեստին՝ նրանում տեսնելով հեթանոսական ոգու վառ մարմնա-վորում, ժխտում թատրոնը, որը համարում էր քաղաքային արվեստի խորհրդանիշ, հեթանոսական աշխարհազգացողության ժառանգություն (100.437—438): Սակայն նոր գաղափարախոսության հաստատումը չէր կարող նույն կտրականությամբ փոխել ժողովրդական մշակույթը: Հնում ծագած և մինչև մեր օրերը պահպանված ընդհանուր հատկանիշների հետքեր կարելի է տեսնել հովիվների աշխատանքային գործունեության հետ կապված ժանրերում՝ հովվի կանչերում¹⁹:

Մինչև մեր օրերը հարատևած որոշ երաժշտական ստեղծագործու-թյուններում նույնպես վերապրուկների ձևով պահպանված են հնագույն պաշտամունքային ծեսերի հետքեր: Իբրև օրինակ հիշենք Սահարի մու-ղամը, որն այսօր էլ կենցաղավարում է Հայաստանում և Իրանում: Այս մուղամը հնչում է հարսանեկան ծիսակատարության հետ կապված խորախճանքների ընթացքում, և նրա կատարման ժամանակը համընկնում է արևածագի հետ, որը խոսում է արևին երկրպագելու հնագույն ավան-դույթի վերախմաստավորման մասին²⁰:

Չնայած քրիստոնեություն ընդունելուն, իրենց վիպական գործե-րում գուսանները շարունակում էին ներբողել հեթանոսական Հայաս-տանի աստվածներին, հերոսներին, արքաներին: Անցումը հնագույն մշակույթից վաղմիջնադարյան, իսկ հետո նաև վերածննդի ժամանակա-շրջանի մշակույթին, ընթանում էր սահուն, երկրի զարգացման նա-խորդ պատմաքաղաքական փուլերի թողած ժառանգությունն ընդունելով և պահպանելով:

Արաբական նվաճումները (VII դ.) Իրանը վերածեցին մահմեդա-կան երկրի: Իրանի և Հայաստանի միջև ծագեց հզոր կրոնաքաղափա-րախոսական անջրպետ: Սակայն Բյուզանդիայի հետ քաղաքական միու-

¹⁹ Ըստ Քուշնարյանի, այս կանչերում ի հայտ են գալիս արտասանական և երա-ժշտական ինտոնացիաների ղուգորդման արխարիկ ձևերը (101.30):

²⁰ Սահարի մուղամի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս երկրորդ գլխում:

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

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

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

երաժշտության մեջ: Այդ շրջանի ամենախոշոր բանաստեղծ-երգահան-ներից մեկը՝ Ներսես Շնորհալին (XII դ.), իր ստեղծագործության մեջ զարգացրեց «խոսքովային» ոճը, խորապես իմաստավորելով նրա ար-մատներն ու ծագումը²¹:

Դրանով Շնորհալին իր պրակտիկ գործունեությամբ հաստատեց պատմական կոնկրետ պայմաններում երաժշտական արվեստի տարա-բնույթ ձևերի (հայկական և իրանական) փոխներթափանցման կենսու-նակությունը: Այդ փաստը խոսում է պատմական երկարատև ժամանա-կաշրջանի ընթացքում իրանի ու Հայաստանի երաժշտական մշակույթ-ների փոխազդեցության անընդհատ պրոցեսի մասին:

Տեղական ավանդույթների բարեբեր հողի վրա աճած հայ ժողո-վրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստը զարգանում էր բազմակողմանի միջազ-գային կապերի ոլորտում:

Աշխարհիկ երաժշտության կրողները միջնադարյան Հայաստանում պրոֆեսիոնալ երաժիշտներն էին՝ վիպասաններն ու գուսանները: Իրենց ստեղծագործության մեջ նրանք զարգացնում էին խնամքով պահպան-ված ու վարպետից աշակերտին բանավոր փոխանցված ազգային ավան-դույթը: Դրանք իրենց արմատներով հասնում էին մինչև Արևելքի ժողո-վուրդների բազմադարյան մոնոդիկ արվեստի խորքերը և ամուր հենվում հայկական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության վրա, որը «բա-վականին բարդ և օրգանական համաձուլվածք է, որտեղ հավասարապես միահյուս են գեղջկական երաժշտական լեզվի, պրոֆեսիոնալ երաժշտու-թյան ավանդույթների (մասնավորապես, տաղերգուների արվեստի) և

²¹ Ղ. Ալիշանը հիշատակված աշխատության մեջ գրում է, որ հայերը իրենց երա-ժշտության մեջ լայնորեն զարգացրեցին «խոսքովային ոճը»: Իրեւ օրինակ նա բերում է հայ պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցու խոսքերը Ներսես Շնորհալու մասին, որը «կար-գավորեց [...] «խոսքովային ոճով» շարականները, տաղերը, մեղեդիները և բանաստեղ-ծությունները» (10.98): Իր բազմաթիվ շարականներում Շնորհալին օգտագործել է եր-րորդ ձայնի (ԳԶ) ալտերացված հնչյունաշարը, որը հայկական պատարագի գերիշ-խող ձայնեղանակներից մեկն է: Հարկ է նշել, որ «խոսքովային» տերմինը հայ պատ-մագիրների աշխատություններում հանդիպում է տարբեր նշանակություններով՝ երաժշ-տական առումով այն նույնպես բաղմիմաստ է: Նրանով նշանակվում են և երաժշտական ոճը, և հայկական եկեղեցական մոնոդիայի ձայնեղանակների որոշակի խումբ, և, ավելի նեղ նշանակությամբ, հայկական խաղային նոտագրության խաղերից մեկի անվանումը (152.23):

Հայաստանի հարեան արեւելյան երկրների (Թուրքիայի, Իրանի, Ադրբեյջանի, արաբական երկրների) երաժշտական լեզվի տարրերը» (166.12)։

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

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

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

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

Հայաստանի պատմության մեջ XVI—XVIII դդ. ծանր փորձու-
թյունների շրջան էր:

Գտնվելով ոչնչացման քաղաքականություն վարող թուրքական և
պարսկական իշխանությունների ծանր ճնշման տակ, Հայաստանը դառ-
նում է օսմանյան Թուրքիայի և Սեֆեվյան Պարսկաստանի միջև արյու-
նոտ պատերազմների ասպարեզ (13.21, 74): Մայրահեղ անբարենպաստ
արտաքին և ներքին պայմանները անկման եզրին են կանգնեցնում
հայկական մշակույթը: Բռնությունների ու հալածանքների հետևանքով
հայերը յայս ժամանակաշրջանում դանգվածաբար գաղթում են տարբեր
երկրներ (60.63—75): Քաղաքական անկախությունը կորցրած հայ մտա-
վորականությունը պատմական անբարենպաստ պայմաններում անգամ,
պահպանում է իր մշակութային ավանդույթները և շարունակում զար-
գացնել այն:

Ազգային մշակույթի նոր օջախներ են ստեղծվում Եվրոպայի և
Ասիայի շատ կենտրոններում կազմավորված հայկական գաղութնե-
րում²²:

Ա. Աբրահամյանի ճշմարիտ դիտողության համաձայն, տարբեր եր-
կրներում գոյություն ունեցող հայկական մշակույթի օջախների ուսում-
նասիրությունը կարևոր նշանակություն ունի ինչպես հայագիտության,
այնպես էլ Ասիայի և Եվրոպայի տնտեսական, քաղաքական և մշակու-
թային կապերի ամբողջ պատմության համար (4.271): Արտագաղթած
հայերի թվում քիչ չէին հայկական երաժշտության ժողովրդա-պրոֆե-
սիոնալ ճյուղի ներկայացուցիչները: Նրանց արվեստը զարգանում էր
բազմազգ այնպիսի քաղաքների պայմաններում, ինչպիսիք էին Թեհ-
րանը, Սպահանը, Կոստանդնուպոլիսը: «Հենց այդ քաղաքներում,—
գրում է Ն. Թահմիզյանը,— 17—18-րդ դարերում ձևավորվեց «հայ պրո-
ֆեսիոնալ աշուղի», ինչպես նաև շատ բանով նրան նման հայ քաղա-
քային երաժշտի, երգիչ- կատարողի և, հատկապես գործիքահարի, «սա-

²² Գաղութներում ծնվեց նոր հայկական գրականությունը, հիմնվեցին առաջին հայ-
կական տպարանները (5): Այդտեղ էլ (գաղութներում) իրենց բազմակողմանի գործու-
նեությունը ծավալեցին հայ երաժիշտները:

զանդարի» նոր կերպարը» (157.35): Սազանդարների երգացանկում կա
բնոր տեղ էին գրավում մուղամների կատարումները: Գուսանների ու ա
շուղների նման, հայ սազանդարները նույնպես չէին շրջանցում տեղա
կան ավանդույթները, դրանք արտացոլելով իրենց կատարողական ար
վեստում: Այս հանգամանքը պայմանավորված է մուղամների խմբավոր
զացիոն բնույթով, որը հնարաշրջան է տալիս տվյալ երաժշտակա
նյութը մեկնաբանել յուրովի՝ հինելով ազգային արվեստի հզոր կերտ
վածքի առանձնահատկություններից:

Մեր տրամադրության տակ գտնվող XVIII—XIX դարերի աղբյուր
ները հավաստում են հայ աշուղների նշանակալից դերը մուղամաթի
զարգացման մեջ: Նրանց կատարողական արվեստը շատ բարձր է գնա
հասնում ոչ միայն Անդրկովկասի մշակութային կենտրոններում, այլ
մի շարք արտասահմանյան երկրներում (157.38):

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

Իբրև Անդրկովկասի, Իրանի և Փոքր Ասիայի մշակութային լայն
կապերի ցցուն օրինակ, իր երաժշտական կյանքով առանձնանում է
Թիֆլիսը՝ «արևմտյան և արևելյան, հարավային և հյուսիսային, տա
րազ հոսանքների կենտրոնը»: «Դարերի ընթացքում,—գրում է Գ. Օր
ջոնիկիձեն,—թրիլիսյան երաժշտության մեջ ներթափանցում էին պարս
կական ու հայկական, արաբական ու բուլղանդական, ռուսական ու
իտալական երաժշտության բնորոշ առանձնահատկությունները» (128
42): Նշանավոր շատ բանաստեղծների շարքում, որոնց գործունեու
թյունը կապված է այս քաղաքի հետ, առանձնանում է Սայաթ-Նովայի
անունը:

Անգնահատելի է Սայաթ-Նովայի դերը Անդրկովկասի և Իրանի ժողո
վուրդների գրական ու երաժշտական կապերի զարգացման ու ամրա
պնդման մեջ (145.10): Սանդազործելով երեք լեզուներով (հայերեն
վրացերեն, ադրբեջաներեն), մարմնավորելով հարևան ժողովուրդներ
իդեալները երաժշտական-բանաստեղծական կերպարներում, Սայաթ-
Նովան իր քերթվածներում միակցում էր Արևելքի տարբեր ազգային
մշակութային ավանդույթները: Իննելով վրաց թագավոր Իրակլի 2-րդի

արքունական բանաստեղծն ու երգիչը, Սայաթ-Նովան առաջինն էր, որ հնչեցրեց իրանական դասական մեղեդիները վրացերեն լեզվով²³ (197. 71):

Իրականում նշանավոր աշուղը ժողովրդականացնում էր իրանական դասական արվեստը Անդրկովկասի բազմազգ այդ կենտրոնում²⁴: Սխալ չի լինի ենթադրել, որ հայ աշուղի մեկնաբանման եղանակը և երաժշտական լեզվի ոճական առանձնահատկությունները որոշակիորեն ազդել են արևելյան մոնոդիկ արվեստի այդ ճյուղը տարածող հայ գործիքահար մուղամաթահարների հետագա սերունդների ստեղծագործության վրա: Նա դարձավ աշուղական արվեստի «արդային լայն դիապազոն» յուրօրինակ խորհրդանիշը» (173. 230):

Մականի, իբրև պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության զարգացած ժանրի ծագման և ձևավորման ժամանակի հարցն առ այսօր ճշտված չէ: Պատմական աղբյուրները այդ հարցի ստույգ պատասխանը չունեն: Այնուամենայնիվ, գիտնականների մեծ մասը համախոհ են, որ ժանրի ակունքները սկսած է փնտրել Իրանի մաղմէջնադարյան մշակույթի խորքերում:

Ըստ Ու. Հաջիբեկովի սիմվոլիկ պատկերի, Արենիքի ժողովուրդների դասական երաժշտությունը նման է հայարսորեն վեր խոյացող «տասներկու զմբեթներով և վեց աշտարակներով մի կառույցի (դասազահ), որի բարձունքից երևում են աշխարհի չորս ծագերը՝ Անդուլուզիայից մինչև Զինաստան և Միջերկրականի ափերից մինչև Կովկաս» (49. 10): Հավանաբար կոմպոզիտորն բնգունում էր մականների (մուղամների) ծագման մեկ աղբյուր, որը հետագայում ճյուղավորվել էր տարբեր հուններով: Պահպանելով իրենց գեղարվեստա-գեղագիտական արժեքը, մուղամները յուրաքանչյուր ազգային մշակույթում ինքնատիպ մարմնավորում են ստացել: Հավաքելով «14-րդ դարում փլուզված փառահեղ երաժշտական կառույցի բեկորները» և շաղախելով դրանք սեփական «շինանյութ»-ով, տարբեր երկրների ժողովուրդները կառուցեցին իրենց «սեփական երաժշտական տաճարները» (ն. տ.): Այստեղից՝ տիպական լնդհանրությունը պահպանելով հանդերձ, ծագում էին այնպիսի գծեր.

²³ Հայ երաժիշտների իրանական երաժշտության քաջ իմացությունը լավ ընդունելություն էր գտնում վրաց ազնվականության մոտ, որը ամեն ինչում հետևում էր պարսկական կենդանի: Վրաստանում հայերը հռչակված էին իբրև պարսկական արվեստի դիտակներ (114. 25):

²⁴ Հայանի է, որ Սայաթ-Նովան ունի երեք մուղամների հիշատակություն:

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

Ժամանակակից երաժշտագիտական գրականության մեջ մուղամների ծագման ժամանակը հաճախ համարում են XIII—XIV դարերը վկայակոչելով արևելյան երաժշտական գիտության զարգացման մեծ մեծ դեր խաղացած միջնադարյան տեսաբաններ Սաֆադդին Ուրմավիի, Աբդուլբադիի Մարադիի աշխատանքները:

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

Զիորանալով տերմինների մասին այս վեճի մեջ, նշենք միայն, որ Ուրմավին ու Մարադին նկատի չունենին պրոֆեսիոնալ երաժշտության բանավոր ավանդույթի ձևավորված ժանրերը (մակամ, մուղամ և այլն): Ամենայն հավանականությամբ, խոսքը գնացել է լադերի, կամ ավելի ճիշտ՝ որոշակի մեղեդիական դարձվածքների մասին²⁵: Գոյություն ունեցող հրատարակություններում մենք միանշանակ սահմանում չենք գտնում: Տերմինի տարիմաստությունը նշված է արաբա-պարսկական բառարաններում, որտեղ մուղամ բառը ունի մի քանի նշանակություն՝ լադ, մեղեդի, տեղ, վայր, դիրք և այլն (130.894—895): Պարսկական փերդէ-ն հոմանիշն է արաբական մակամ բառի, որը նույնպես ունի երաժշտական դարձվածքի նշանակություն (փերդէ-դարձվածք), (153.79)²⁶: Ժամանակակից երաժշտության մեջ «մուղամ» տերմինով անվանում են երաժշտական խոշոր գործերը:

Տերմինի տարանշանակությունը ուսումնասիրողներին մղեց ճշգրտելու այդ հասկացությունը. առանձնացվեցին իմաստային երեք հիմ-

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

²⁶ Նույն նշանակությամբ փերդէ բառը հանդիպում է Ա. Քավաքիբի մատյաններում (143.48):

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

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

քնշլին մուսուլմանական երկրների, ավանդական երաժշտության բոլոր
ինքնատիպ դրսևորումների հիմքը համարում է Սասանյան ժամանակա-
կաշրջանի իրանական երաժշտությունը, որը նրա կողմից բացահայտ
վում է Իրանում և տարբեր աբաբական երկրներում կենցաղավար-
մականների համեմատության ճանապարհով: Իրրե փաստարկ գիտնա-
կանը բերում է մականների իրանական ծագում ունեցող և եգիպտոսում
Իրաքում, Մարոկկոյում, Թունիսում տարածված բազմաքանակ անվա-
նումներ (200.56, 177): Այս տեսակետը պաշտպանում էր նաև Ք. Քուլ-
նարյանը՝ նույնպես վկայակոչելով մուղամների շատ անվանումներ
իրանական ծագումը, զրանց լիվում՝ Բաստ, Դուգահ, Չարգահ, Սեգահ,
Փանջղահ, Նավա և ուրիշներ:

«Համոզվել է այն ենթադրությունը,—գրում է գիտնականը,—որ Ի-
րանը դրավելուց հետո արաբները իրանական մշակույթը յուրացնելով
հետ մեկտեղ ընդունեցին նաև երաժշտական մշակույթի այն հիմքերը
որոնք արդեն կաղմավորված էին Իրանում: Ճիշտ է նշված, որ Սասան-
յան պետությունը հին հունա-հռոմեականից հետո (3-րդ դարից 4-րդը
երկրորդ համաշխարհային կենտրոնն էր, ուր ի շարս մշակույթի մյուս
բնադավառների, բարձր զարգացում ստացավ նաև երաժշտությունը»
(102.125)²⁷: Նման տեսակետ է արտահայտել երաժշտագետ Վ. Վինո-
գրադովը. «...Սասանյանների ժամանակաշրջանի պարսկական երաժշ-
տական մշակույթը անկասկած առաջատար դեր էր խաղում Արևելքում,
գրում է հեղինակը:—Բայց անվիճելի է նաև, որ այն ստեղծվել է պար-
սիկների և մյուս ժողովուրդների համագործակցության շնորհիվ, հարս-
տացել նրանց նվաճումներով» (40.28):

Հենվելով շատ տվյալների վրա, կարելի է համաձայնվել, որ մական-
ների ժանրի սկզբնաղբյուրները տանում են դեպի վաղմիջնադարյան Իրան
ևնր որում, հարկ է նկատի ունենալ, որ մուղամների անվանումները կա-
րևոր, բայց այդ միտքը հաստատող բոլորովին էլ միակ փաստարկներ
չեն: Բանն այն է, որ այդ անվանումները կրող մի քանի հարյուրամյա
առաջ գոյություն ունեցած ստեղծագործությունների և այժմյան նույնա-
նուն գործերի միջև ընկած է բուն երաժշտական նյութի փոխակերպման
երկար ու բարդ պրոցես: Մեր կարծիքով ամելի կարեւոր են տվյալ ռեգիո-
նի տարբեր երկրներում կենցաղավարած ու ընդհուպ միմյն մեր օրերը
պահպանված մականների համեմատման ժամանակ բուն երաժշտական

²⁷ Իրանական երաժշտական մշակույթի մեծ ազդեցությունը աղբյուրականի վրա
ընդգծված է նաև աղբյուրների գիտնականների աշխատանքներում (26.22):

նյութի մեջ ի հայտ եկող զուգահեռները (այս մասին տե՛ս մեր հետա-
զոտություն 3-րդ գլուխը): Բնական է, որ բուն սկզբնաղբյուրի վերաբեր-
յալ ժամանակագրական տվյալների բացակայությունը զմեզ արացնում է
նաև հարևան երկրներում մականների տարածման թվագրումը:

Դիմենք մուղամների կամ նրանց կատարողների մասին հիշատա-
կություններ պարունակող հայկական ձեռագիր աղբյուրներին: Ամենա-
վաղ տեղեկությունները վերաբերվում են XVIII դարին: Առաջին հերթին
պետք է նշել XVIII դարի առաջին կեսի նշանավոր հայ երաժիշտ Թամ-
բուրի Հարությունին: Նրա «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկ»-ում «ա-
վազն» և «շորն» տերմինների կողքին հանդիպում ենք «մակամ»-ին,
«տիպային մեղեդիական դարձվածք» իմաստով²⁸: Սա առավել ևս հի-
տաքրքիր է նրանով, որ Հարությունն ինքը մուղամների նշանավոր կա-
տարող էր: Այնուամենայնիվ, նրա աշխատության մեջ չենք հանդիպում
մուղամները, իբրև որոշակի ծավալուն (ցիկլային) ժանրի գործեր, բնու-
թյապես նշումներին:

Մյուս, համեմատաբար վաղ աղբյուրը XVIII դարի վերջի երա-
ժշտական տեսաբան, պոետ և կոմպոզիտոր Գ. Գապասաքալյանի գրք-
երն են²⁹:

Գապասաքալյանը արևելյան (հայկական, թուրքական, բյուզան-
դական, արաբական) երաժշտության տեսական հարցերով զբաղվող
առաջին հետազոտողներից մեկն էր: Իր աշխատանքներում նա ձգտում
էր «ընդգրկել ու կարգավորել հայկական եկեղեցական երաժշտության
մասին տեսական ու պատմական տեղեկությունները և համադրել դը-
րանք հունական եկեղեցական լագերի տեսության ու պարսկական մու-
ղամների մասին տվյալներին, հունական ու պարսկական տաղաչափու-
թյան հետ» (171.202)³⁰:

²⁸ Այդ մասին Հարությունի աշխատության թարգմանության իր հանգամանալից առա-
ջաբանում գրում է Ն. Թահմիզյանը (157):

²⁹ Գ. Գապասաքալյանը չորս երաժշտագիտական աշխատանքների հեղինակ է,
որոնցից առաջինը «Գրքոյկ, որ կոչի նուագարան» (54), երրորդը՝ «Գիրք երաժշտական»
(55) լույս են տեսել նրա կենդանության օրոք: Գապասաքալյանի չորրորդ գործը կորել է,
իսկ երկրորդը՝ «Համառոտութիւն երաժշտական գիտութեան» Ն. Թահմիզյանի վկայու-
թյամբ, իբրև անհեղինակ տեքստ զետեղված է Մատենադարանի XIX դարի ցուցակ-
ներից մեկում (156.333):

³⁰ Ուշագրավ է, որ Գապասաքալյանի առաջին քննադատը նրա հայրենակից Ա. Հի-
սարկյանն էր (78.25): Հետագայում այդ հանգամանքին ուշադրություն են դարձրել
Ռ. Աթալյանը (20) և Ն. Թահմիզյանը (156.292):

Որոշ գիտնականներ արգարացիորեն նշում են, որ Գապասաքայլ յանի աշխատանքները տանուլ են տալիս խոսքի խրթինության պատճառով, շատ բան նրանցում մնում է ծածկագրված ու անհասկանալի Սակայն մեզ համար կարևոր է այն, որ հայկական հոգևոր մոնոքիայ վաղեմի տեսությունը մշակելով արևելյան մյուս մշակույթների համանման երևույթների համեմատությամբ, Գապասաքայլանը, ինչպես նրա հետևորդները՝ Կոստանդնուպոլսի երաժիշտները, իրենց գիտահետազոտական գործունեությամբ նպաստում էին միջնադարի տեսական ժառանգության նկատմամբ նոր հետաքրքրություններին³¹։ Կոստանդնուպոլսի հայ երաժիշտները արևելյան պրոֆեսիոնալ երաժիշտության զարգացման նոր փուլում տեսականորեն ըմբռնելով տարբեր արևելյան երաժշտական մշակույթների խորին կապերը, կարողացան թուրքական պետական ուժերի ծանր պայմաններում իրագործել իրենց լուսավորչական առաքելությունը։

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

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

³¹ Պոլսահայ երաժիշտների համապարփակ գործունեության վառ բնութագիր տրված Կ. Խուզարաշյանի գրքում (166.25—32)։

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

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

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

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

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

Իրենց վարպետության հռչակված էին Հայաստանի՝ Ադրբեջանին

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

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

Բաքվում ու Շուշիում հայտնի էին քյամանչահար Ավանես Ավանեսովը, դուդուկահար Կարո Զարշողլյանը, թառահարներ Ներսես Ղուղանյանը, Սիմոն ու Աշոտ Գասպարյանները, Երամիշկը (36.149), որոնք նույնպես հռչակված էին մուղամների կատարումներով:

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

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

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

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

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

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

Հայաստանի ու Իրանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության կապերի վերաբերյալ հարուստ նյութ է տալիս հայկական քաղաքների երաժշտական կենցաղը: Առանձնապես ուշագրավ է XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի Ալեքսանդրապոլը, որը Հայաստանի հողի վրա Արևելքի վառ դրսևորումն էր: Պատահական չէ, որ հենց այս քաղաքի հետ է կապված արևելյան դասական գործիքային երաժշտության նմուշներ (մուղամներ ու դաստազաններ) գրի առնող առաջին կոմպոզիտորի՝ Նիկողայոս Տիգրանյանի կյանքն ու գործը³²:

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

³² Այդ ասպարեղում Ն. Տիգրանյանի գործունեության առթիվ Ա. Շահվերդյանը գրում է. «Ձի կարելի լռել այն մասին, որ մուղամների ավանդույթների ուսումնասիրման բնագավառում, ներառյալ արաբական ու միջինասիական մուղամների, հետագա քայլերը վերաբերվում են ավելի ուշ ժամանակի (Իդելսոն, Ու. Հաջիբեկով): Այսպիսով, Ն. Տիգրանյանին է տրվում այս բնագավառում պիոների, առաջին աշխատանքների, առաջին նկարագրությունների հեղինակի գերը (171.108):

տության նկատմամբ պայմանավորված է Ալեքսանդրապոլի բուն կեցողով, մշակութային ավանդույթներով:

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

Ձեռնամուխ լինելով արևելյան դասական երաժշտության ուսումնասիրմանն ու մշակմանը, Տիգրանյանը հնարավորություն ունեցել «այն ձևով և այն տեսքով, ինչպես որ այդ երաժշտությունը շատ հարյուրամյակներ կենցաղավարում էր հայերի միջավայրում, որտեղնա, համապատասխան փոխակերպությունների ենթարկվելով, դարձան ոչ թե ընդհանրապես Արևելքի կամ մասնավորապես Իրանի, այլ հատկապես հայկական քաղաքային երաժշտական մշակույթի սեփականությունը (166.94): Թերևս այս է պատճառը, որ չնայած այս գործերը պարսկական ծագման են. Տիգրանյանի ուղղակի ցուցմանը, նկատելի է հայ արվեստին բնորոշ տիպային գծեր: Այս հարցում հսկայական դեր է խաղացել մեկնաբանների վառ անհատականությունն ու ոճի ինքնատիպությունը, որոնք ձգտում էին վճռել արևելյան մեղեդիական նյութի եվրոպական ձևերի շրջանակներում օգտագործելու բարդ խնդիրը³³: Մասնովանալով Տիգրանյանի աշխատություններին, Քուշնարյանը նույնպես նշում է այդ երաժշտական գործերը ստեղծողների բնածին զգացողություն, դեպի խոշոր ձևերը նրանց ձգտման մասին. (59.30):

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

Իր հերթին, Աղամալը սերտ համագործակցության մեջ էր պարսիկ

³³ Գումրեցու մենագրության մեջ ընդգրկված է Տիգրանյանի որոշ գործերի Ք. Քուշնարյանի կատարած վերլուծությունը, որը նրանցում գտնում էր սոնատային ալեգորիա տարրեր (59.30):

երգիչ Սաթթարի հետ, որի ոգեշունչ կատարումները անջնջելի տպավորութիւն էին թողնում ունկնդիրներին վրա (59.8):

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

XIX դ. երկրորդ կեսին Թիֆլիսը պահպանում էր Անդրկովկասի մշակութային և, մասնավորապես, երաժշտական կենտրոնի իր նշանավորութիւնը: Տարբեր ազգերի ականավոր ներկայացուցիչների կողքին այստեղ շատ հայ երաժիշտներ կային, նրանց թվում՝ դուբուկահարներ Գեորգ Շուլավերցին, Բագրատ Բաղմակովը, Խաչիկ Դուբորովովը, Թադևոս Ալեքսանդր Թարխանովը: Այստեղ էլ իր բազմակողմանի գործահար Ալեքսանդր Թարխանովը: Այստեղ էլ իր բազմակողմանի գործունեութիւնն է սկսում ականավոր քյամանչահար, արեւելյան երաժշտութիւն մեծ գիտակ Սաշա Օգանեղաշվիլին (Ալեքսանդր Օհանյան 1988—1932): Մեր դարի սկզբին արեւելյան երաժշտութիւնն այդ խոշոր ներկայացուցչի անունը հնչում էր տարբեր համերգասրահների բեմերից: Մուղամների կատարումով Օգանեղաշվիլին հանդես է եկել Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, Անդրկովկասի, Իրանի, Թուրքիայի քաղաքներում, բազմաթիւ եվրոպական քաղաքներում (Վիեննա, Բեռլին, Մայնի-Ֆրանկ-ֆուրտ): Իր ստեղծագործութիւնմբ մի ամբողջ կատարողական դպրոց ստեղծելով, նա Անդրկովկասի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտութիւնն պատմութիւն մեջ նոր էջ բացեց³⁴:

³⁴ Օգանեղաշվիլու շատ աշակերտներ հետագայում դարձան Հայաստանի երաժշտական մշակութիւնի առաջատար գործիչներ (ՀեւՍՀ ժող. արտիստ, կոմպոզիտոր Արամ Մերանյան, ՀեւՍՀ ժող. արտիստ, քյամանչահար Գուրգեն Միրզոյան, Սամսոն Կարապետյան (Թառ), Աշոտ Խուդավերդյան, Կարապետյան, Երեմյան, Արշո Մուհուդյան, Գարեգին Ռուշանյան, Սեդրակ Թարվերդյան և ուրիշներ):

Օգանեզաշվիլին ոչ միայն փայլուն կատարող էր, որի ոգեշուն նվագը հուզում էր ունկնդիրներին, այլև երաժշտագիտական մի շար աշխատանքների հեղինակ, որոնցում բարձրացնում էր Կովկասում արեւմելյան երաժշտության դասավանդման հարցը: Նա ժողովրդական գործիքները միասնական հնչյունային կարգով լարելու առաջին գործնական քայլերն արեց ու մտքեց մի շարք նորամուծութիւններ (մասնավորապէս քլամանչային շորրորդ լար ավելացնելը):

Օգանեզաշվիլին իր կյանքի տարբեր շրջաններում արգասալով գործունեութիւն է ծավալել Անդրկովկասի երեք կենտրոններում՝ Նրեւմանում, Թբիլիսիում, Բաքւում, կյանքի կոչելով իր երազանքներն ու համոզմունքները: «Կովկասում,—գրել է նա,—մտցված են երեք տարբեր սիստեմներ, որոնք հակասում են մեկը մյուսին: Գամմաների բացատրութիւնը Բաքւի կոնսերվատորիայում չի համընկնում Նրեւմանի կոնսերվատորիայի և Թիֆլիսի Հայարտան (հայ արվեստի տուն) բացատրութիւնների հետ: Մեր խնդիրն է՝ պարզել իրադրութիւնը երաժշտական մշակութի մեջ, համախմբել այդ ժողովուրդներին, վերացնել բոլոր տեսակի թշուրիմացութիւններն ու տարածայնութիւնները...» (204):

Տիրապետելով շորս լեզուների (հայերեն, վրացերեն, թուրքերեն պարսկերեն), Օգանեզաշվիլին հաճախ հանդես է եկել մամուլում՝ երաժշտական հասարակայնութեան ուշադրութիւնը համառորեն հրավիրելով արեւելյան երաժշտութեան պահպանման և ուսումնասիրման խնդիրներին³⁵:

1911 և 1914 թվերին Օգանեզաշվիլին հաշուութեամբ ելույթներ է ունենում Իրանում, գրի է առնում ժողովրդական մեղեդիներ ու մուղամներ, ուսումնասիրում իրանական դասական երաժշտութիւնը: Նրա ժողովրդականութիւնը աճում է, և 1912 թ. Վարշավայի «Մպորտ-ռեկորդ» ձայնագրման ֆիրման աղբրեշանական երգիչ Զաբբար Կարյազգիի և թաուհար Կուրբան Փիրումովի հետ Օգանեզաշվիլուն հրավիրում է մուղամներ ձայնագրելու³⁶:

³⁵ Նրա աշխատութիւններից են «Արեւելի երաժշտական դամբաները», «Սուվրիդադիան պարսկական երաժշտութեան մեջ», «Վրաստանի երաժշտական համակարգերը Ռուսթավելու պոեմում», «Ժողովրդական երաժշտութեան դրութիւնը Աղբրեշանում»: Ուշադրութեան արժանի են «Դիտողութիւններ արեւելյան երաժշտութեան մասին», «Պարսկական երաժշտութիւնը», «Դիտողութիւններ Սայաթ-Նովայի մասին» խորագրով հոդվածաշարերը: Ցավոք, Օգանեզաշվիլու աշխատանքները մեծ մասամբ մասնագիտական ուսումնասիրութեան չեն ենթարկվել:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ԿՆՏԱՂԱՎԱՐՈՂ ՄՈՒՂԱՄՆԵՐԻ
ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

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

1927 թվի անդրկովկասյան գիտարշավը հարուստ նյութ է հավաքել³⁷: Ի թիվս տարբեր ժանրերի բազմաթիվ այլ գործերի, հայտնաբերվեց մոտ քսան մուղամ: Համարյա նույնքան նմուշներ կարողացանք ընտրել տարբեր ժամանակներում (30—40 թթ. և 60—70 թթ.) կատարված ձայնագրություններից: Թվարկվածներից բացի, այս ժանրի մի քանի նմուշներ հաջողվեց ձայնագրել մեզ մի քանի տարբերակներով՝ ինչպես հանրաճանաչ (Խ. Ներսիսյան, Վ. Հովսեփյան), այնպես էլ այս բնագավառը նորերս մուտք գործած երիտասարդ երաժիշտների կատարումներից:

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

³⁷ Բոլոր ձայնագրությունները արվել էին մեղրամոմի գլանների վրա և հետագայում արտադրվել մագնիսային ժապավենի վրա: Ձայնագրությունների մի մասը ջնջվել է և արդեն վերծանման ենթակա չէ:

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

Մագումնաբանորեն կապված լինելով Իրանի մշակույթի հետ, մականները (մուղամները, մակումները) երկար ժամանակ կենցաղավարում էին իրրև միջնադարյան Արևելքի պարսկալեզու բանաստեղծների տեքստերի հիման վրա կատարվող վոկալ-գործիքային շարքեր: Այդ պոեզիային հատուկ է գրական լեզվով ու ինքնատիպ գեղարվեստական մտածողությամբ պայմանավորված ուրույն կերպարային համակարգը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Դիտարկենք գեղարվեստական առումով ամենավառ օրինակները: Ռաստ մուղամը³⁸ արևելյան հնագույն մուղամներից է³⁹: Տարբեր ժողովուրդների արվեստի մեջ ընդհուպ մինչև մեր օրերը այն պահպանել է իր բովանդակության բնորոշ գծերը՝ հանդիսավորությունը, առույգությունը, առնականությունը (11.37):

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

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

³⁸ Կատարում է Թառահար Սաշա Զավախովը, Թբիլիսի, 1927 թ.: Զայնագրված գլանի վրա: Նոտային վերծանությունը մերն է:

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

Առանձին լադա-ինտոնացիոն դարձվածքների տարրերի «միկրոին-տոնացիոն» կատարումը բնորոշում է Ռաստ մուղամի իմպրովիզացիոն զարգացման բնույթը, ուր ինտոնացիոն դարձվածքների համակարգը հետևողականորեն բյուրեղացնում է լադի որոշակի բաժինները:

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

Մեղեդու ինտոնացիոն զարգացման ընթացքում առաջանում են լադա-ինտոնացիոն հենակետեր, որոշակի ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք ձեռք են բերում արտահայտչական և ձևակազմական նշանակու-թյուն: Ռաստի հնչյունաշարում այդպիսի գերիշխող հիմնարար տոներ են լադի 1-ին և 5-րդ աստիճանները⁴⁰: Այստեղից՝ 1-ին աստիճանից կառուցված կվինտա (des—as) և 5-րդ աստիճանից կառուցված կվարտա (as—das) ինտերվալների դերի կարևորությունը: Լադի գլխավոր ինտոնացիոն հիմքը, բնականաբար, հիմնական տոնն է, ինչը, այնուամենայնիվ, չի նվազեցնում երկրորդ օժանդակ հենակետի (as) նշանակությունը: Մեղեդու որոշ հատվածներում այն ստանում է գլխավոր տոնի նշանակու-թյուն: Հնչյունաշարի ձայնածավալը բավականին մեծ է, որի հետևանքով մեղեդիական ծավալման ընթացքում առաջանում է նաև երրորդ՝ հիմնական տոնից օկտավա վերև ընկած (երկրորդ օկտավայի des), հե-նակետը: Լադային նման մասնատումը հատուկ է ժողովրդական երա-ժըշտությանը, ինչով և բացատրվում է կվինտային և կվարտային ին-տերվալային մտածողության առաջանալը:

Այսպիսով, Ռաստի հնչյունաշարում կարելի է սահմանազատել միկրոլադերի սեփական հենակետային տոներով երկու ուղրտ: Յուրա-բանչյուր հենակետային տոն շրջանախշվում է իրար մոտ գտնվող հնչյունախմբով, որի ընթացքում միկրոլադերի սահմաններում առաջա-նում են տևողությամբ ուժ բնույթով տարբերվող նորանոր մեղեդային կառուցվածքներ:

Երաժշտական մտքի գրեթե ամեն մի տրամաբանական ավարտը համընկնում է նշված երկու հնչյուններից որևէ մեկի հետ:

⁴⁰ Պայմանականորեն դրանք կարելի է համեմատել հիլրոպական մողալ համակարգում կիրառվող «ֆինալիս» և «դոմինանտա» տերմինների հետ (76):

1.

Handwritten musical notation for exercise 1, measures 1-4. The notation is on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a bass clef. The notation includes various note values, rests, and some slurs. There are some ink smudges and corrections in the original manuscript.

2.

Handwritten musical notation for exercise 2, measures 1-4. The notation is on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a bass clef. The notation includes various note values, rests, and some slurs. There are some ink smudges and corrections in the original manuscript.

3.

Handwritten musical notation for exercise 3, measures 1-4. The notation is on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a bass clef. The notation includes various note values, rests, and some slurs. There are some ink smudges and corrections in the original manuscript.

Օրինակ 1.

Բնական է, որ բանավոր ավանդույթի պայմաններում առաջանում են տարբերակներ. երևույթ, որը դիտվում է նաև այսօր: Ըստ որում, տոնախմբությունը կարող է փոխվել, բայց լադը և հիմնական կառուցվածքային սկզբունքները բոլոր դեպքերում մնում են անփոփոխ: Որպես օրինակ, բերենք մեր օրերում (70-ական թ. վերջին) ձայնագրված Ռաստ մուղամի տարբերակները⁴¹:

Օրինակ 2.

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

Օրինակ 3.

Ելնելով ինտերվալային հարաբերությունների և նրանցով պայմանավորված մեղեդային գծի իմպրովիզացիոն-տարբերակային զարգացման վերլուծությունից, կարելի է տվյալ մուղամի առանձնահատկությունների մասին որոշ եզրահանգումներ անել⁴²:

Ռաստ մուղամի զարգացումը ընթանում է զարգանախշային և ուրիշ-միկ տարբերակների վրա հիմնված ազատ իմպրովիզացիայի ոճով: Այստեղ յուրաքանչյուր քիչ թե շատ ավարտուն միտք պատկերացում է տալիս հետագա զարգացման օրինիչափությունների, լադի հնչյունաշարի անընդմեջ բացահայտման եղանակների մասին, որտեղ իրենց խաղա-

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

⁴² Հետաքրքիրական կլինեն Ռաստ մուղամի Հայաստանում կենցաղավարած նաև այլ տարբերակների համեմատումը, բայց, ջախջախով, ուրիշ ձայնագրություններ չեն պահպանվել:

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

Օրինակ 4.

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

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

Օրինակ 5.

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

⁴³ Բերված օրինակները ձայնագրված են 1958 թ. Ղարաբաղում: Արշավախմբի ղեկավար՝ Մ. Հ. Մուրադյան:

4.

5.

Հորովել

Հովվի կանչ

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

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

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

Այժմ անցնենք Չարգահ մուղամին և նրա հիմքում ընկած համանուն լադին: Հայ կատարողների մեկնաբանություններում այս մուղամը

⁴⁴ Մեջբերումը արված է ըստ Ա. Միլկայի հոդվածի (117.253):

նույնպես հանդես է գալիս որպես յուրօրինակ, ոճաբանորեն հղկված նախանմուշ, ուր գործում են մեղեդային գծի ծավալմանը ծառայող որոշակի լադախնտոնացիոն դարձվածքների փոխակերպման բնորոշ սկզբ-բունքներ: Չարգահ լադի հնչյունաշարը պարունակում է շղթայական եղանակով (հիպոդորսևորումով) միացված երկու երկակի տետրախորդեր⁴⁵: Չարգահը մուղամամի արվեստի տարածված լադերից մեկն է: Ինչպես և բոլոր այն ստեղծագործությունները, որոնց հիմքում ընկած է «կրկնակի երկակի» լադը, այս մուղամը ունի խիստ արտահայտիչ, դրամատիկ բնույթ (101.546):

Ինտերվալային կազմի տեսանկյունից Չարգահը բնութագրվում է կենտրոնախույս ինտերվալների, մասնավորապես, իր կազմում յուրահատուկ հնչողությոն ունեցող մեծացրած սեկունդայի առկայությամբ:

Օրինակ 6.

Ստորև բերում ենք Չարգահ մուղամի մի հատված Ջ. Դասպարյանի կատարմամբ⁴⁶:

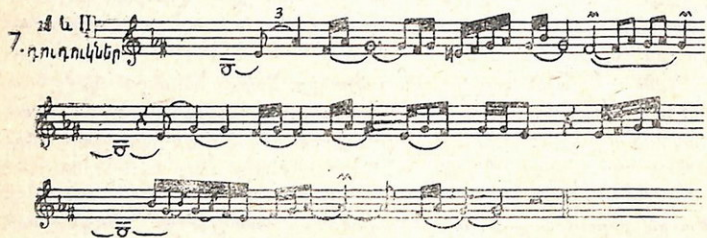
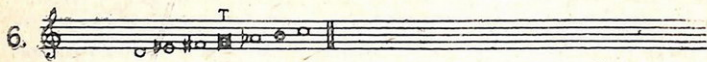
Օրինակ 7.

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

Այս մուղամի բոլոր հայտնի տարբերակներում դիտվում է հակիրճ ինտոնացիոն տարրերի վրա հիմնված ծայրահեղ հագեցած իմպրովիզացիոն զարգացում: Փունկցիոնալ և կազմավորող տարրերի համակցման եղանակները բավականին միօրինակ են: Որպես օրենք նրանք ավարտվում են սեղմ կազանսային դարձվածքներով՝ ավելի հաճախ հաս-

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

⁴⁶ Մեր տրամադրության տակ ունենք Չարգահ մուղամի երեք տարբերակ՝ առաջին երկուսը Զիվան Դասպարյանի կատարմամբ (գոլուկ), երրորդը՝ Մկրտիչ Մալխասյանի (գոլուկ):



տատելով ներքևի տոնիկական հնչյունը⁴⁷։ Նայած թե գլխավոր ինտոնացիայում երկու հնարավոր տոնիկաներից որն է գերիշխում, ըստ այդմ էլ համադրվում են լադային տարբեր ոլորտները, կազմակերպվում են ներքին կառուցվածքաիմաստային տարրերի փոխհարաբերությունները։ Մուղամի յուրաքանչյուր տարբերակում որոշակի երաժշտաարտահայտչական միջոցների, ստեղծագործական-կառուցվածքային մեթոդների ընտրությունը իրագործվում է միասնական լադա-ինտոնացիոն կոմպլեքսի սահմաններում, որով և պայմանավորված են ինչպես ոճական համամիասնությունը, այնպես էլ տվյալ երևույթի խնքնատիպությունը։

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

Չարգահ մուղամի փողային տարբերակներում (ժամանակակից հայ դուդուկահարների կատարումներում) գերակշռում են մաժոր հնչերանգները։ Սկզբում ինտոնացիան զարգանում է ձայնածավալի ներքևի հատվածներում։ Նրա հետագա ծավալումը տեղի է ունենում հուզական տարբեր երանգավորում ունեցող լադային ոլորտների պոտենցիալ հնարավորությունների բացահայտման սկզբունքով։ Վերին մեդիանտան հաստատող մաժոր ինտոնացիաների գերակշռությունը Չարգահ մուղամի միջին, բարձրակետային բաժիններում հնարավորություն է տալիս Չարգահը դիտարկել իբրև երկակի լադի մաժոր դրսևորում⁴⁸։

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

Օրինակ 8.

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

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

⁴⁸ Ու. Հաջիրեկովը այս երևույթը դիտում է իբրև «Երկրորդ տիպի Չարգահ» (49.89)։

զաշվիլու մեկնաբանությունը որոշ իմաստով եղակի է: Նրա կատարմամբ երաժշտության դրամատիկությունը և հուզական լարվածությունը հասնում են ողբերգականության աստիճանի⁴⁹: Ամբողջ ստեղծագործությունը կատարվում է գործիքի ձայնածավալի վերին, հուզական մեծ հագեցվածություն ունեցող հատվածներում⁵⁰: Սովորաբար, ձայնածավալի ընդլայնումը և անցումը բարձր ռեգիստրների, մուլամային դրամատուրգիայում կապված է կոմբինացիոն շեփոի հետ, ուր, ասես դուրս են հորդում նախորդող զարգացման բոլոր էներգետիկ կուտակումները: Տվյալ դեպքում, զարգացման բարձրակետին հասնելը իրագործվում է ոչ այնքան նյութի տարածական-ժամանակային կազմակերպման հաշվին, որն ընդհանրապես հատուկ է մուլամա-մականային ժանրերին, որքան ի հաշիվ նրա չինամիկ հագեցման: Հենց դա էլ Չարդաճ մուլամի տվյալ մեկնաբանման յուրահատկությունն է, ուր առանձին-արտահայտչական ուժով է օժտված բարձրակետը:

Օրինակ 9.

Բարեհնչյուն մեղեդային գծի ծավալումը հիմնականում բխում է հարմոնիկ տետրախորդի տոներից վերին սոնիկայի ընդգծմամբ:

Օրինակ 10.

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

Հուղապատկերավորության այլ կառուցվածք ունի Հիշազ մուլամը: Ուշագրավ է, որ մեր տրամադրության տակ դառնվող համարյա բոլոր

⁴⁹ Այդ առանձնահատկությունը ընդհանրապես բնորոշ է Ս. Օգանեզաշվիլու կատարողական ոճին:

⁵⁰ Չարդաճ մուլամի Ս. Օգանեզաշվիլու ձայնագրությունը կատարված է 1925 թ.:



նմուշները միատիպ ու կայուն են թե՛ վիճակների հուզական-հոգեբանական մարմնավորումների առումով, թե՛ ինտոնացիոն-թեմատիկ նյութի զարգացման ընդհանուր սկզբունքների, տրոհակազմական հնարքների օգտագործման իմաստով, և թե՛ ինտոնացիոն նյութի նմանությամբ: Սա այն դեպքն է, երբ կատարող-իմպրովիզատորի դերը և նույնիսկ ստեղծագործության հեղինակը լինելու հանգամանքը կորցնում են իրենց նշանակությունը և առաջնային իմաստ են ստանում ավանդույթներով սրբագործված և հաստատված կատարողական օրենքները: Այսպես, տվյալ դեպքում ստեղծագործության ցանկացած մակարդակում տրոհակազմման բաղադրիչները ի հայտ են բերում ավանդույթների զարմանալի կայունություն: Եվ, քանի որ այդ կայունությունը դիտվում է պատմական բավական երկար ժամանակահատվածում (ավելի քան կես դար), կարելի է ենթադրել, որ Հիջազի տվյալ տարբերակը իր գեղարվեստա-ընդհանրական հատկությունների և կառուցվածքային ավարտվածության շնորհիվ Հայաստանի գործիքահար մուղամասիահարների համար դարձել է չափանիշ, ինչ-որ իմաստով՝ նախամուշ: Ակներևության համար բերենք Հիջազ մուղամի երկու տարբերակները՝ սկզբի ֆրազները⁵¹:

Օրինակ 11.

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

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

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

⁵¹ Առաջին տարբերակը (11ա) ձայնագրված է 1927 թ. փողային համույթի (Սերգո Վաթիկյանի և Արմենակ Բաղմակով, դուդուկներ) և երգիչ-հոգևոր (Գևորգ Շուշանյանի) կատարմամբ: Երկրորդը՝ Զիվան Գասպարյանի (դուդուկ) կատարմամբ: Վերջինս լինելով աշխատության հեղինակին են: Առաջին տարբերակի վերջինության լրիվ տեքստը բերված է հավելվածում:

կանոթեն զարգանում ու տարատեսակվում է՝ ընդհանուր առմամբ պահպանելով իր սկզբնական մեղեդային պատկերը:

Հետեւելով մեղեդային մտքի ինտոնացիոն ծավալմանը, տեսնում ենք, որ այն էապես տարբերվում է Ռաստ մուղամից: Իմպրովիզացիոն սկզբունքը Հիշազում հանդես է գալիս ոչ թե որպես ձևակազմական գործոն՝ «միկրոտոնոնացիոն» տարրերի ինտոնացիոն մանրամասնումով, այլ իբրև ցայտուն թեմատիկ դարձվածքների շարադրանքի ոճ, որոնց տարբերակների հաջորդականությունը հանդեսնում է կառուցվածքային այլ ուղվագծի առաջացմանը: Այն կարելի է պատկերել հետևյալ ձևով՝ $A(a+b+c+d)+B(e+f)$, ուր A-ն և B-ն ընկալվում են որպես համեմատաբար ինքնուրույն բաժիններ. ընդ որում, այդ ինքնուրույնությունը պայմանավորված է ոչ միայն մեղեդիական նոր դարձվածքների ներմուծումով, այլև լազի (փոյուզիական cis-ի փոխարեն՝ իոնական լադ e-ից) և տեմպի փոփոխությամբ: Սա նոր գունավորում է մտցնում, արտացոլում նոր տրամադրություն: Նշենք նաև, որ Հիշազի B բաժնում հիմնական գործիքին՝ գուզուկին գումարվում են դհոլն ու ձայնը, որը նույնպես ստեղծում է որոշակի հակադրություն⁵²:

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

Քունքն է:
Ջնալած այն բանին, որ Ե բաժինը իր ծավալով կազմում է Ա բաժ-
նի ընդամենը մեկ երրորդ մասը, նրա դերը խիստ էական է: Մեղեդու
զարգացումը մաժոր լադում երկար չի տևում, բավական արագ մեղեդին
վերադառնում է հիմնական լադին: Հիջազի երաժշտական մտքի ծավալ-
ման հիմքում ընկած է մոնոթեմատիկ և մոնոռիթմիկ տարատեսակման

52 Զայնագրության հնության պատճառով երգասացությունը հնարավոր է լինի
վերծանել. բանաստեղծական տեքստը անհրաժեշտ հասակությանժր չի լսվում:

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

Օրինակ 12.

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

Օրինակ 13.

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

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

12.

13.

14.

ճայն

Ի և Ողորդուկներ

ղիւ

նշել, որ Հիջազի այդ բաժնում նկատվում է հետաքրքիր երևույթ՝ երբեմն երգիչը ու դուդուկահարներից որևէ մեկը նույն մեղեդին կատարելիս մի քիչ ետ են մնում միմյանցից, որը մյուս դուդուկահարի ձայնառության հետ ընկալվում է որպես յուրօրինակ բաղմամբանային հրնարք⁵³։

Օրինակ 14.

Հայ երաժիշտների կատարմամբ մեր տրամադրության տակ եղած Հիջազ մուղամի նմուշների (չորս տարբերակ) մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ երաժշտական նյութի թեմատիկ զարգացումը ունի գերիշխող դեր, ընդ որում, այդ զարգացումը ընթանում է ոչ թե իմպրովիզացիոն-ասերգային տիպի ելևէջման ճանապարհով, այլ լադային մտածողության խիստ օրինաչափությունների հիման վրա։ Սրա հետևանքով, այստեղ առկա է ոչ միայն «ցրված» «ապակենտրոնացված», այլ նաև հստակ կազմակերպված, «կենտրոնացված» տիպի թեմատիզմ։ Հենց այս տիպի թեմատիզմն է, որ կազմավորվելով համեմատաբար ավարտուն երաժշտական մտքի տեսքով, ստեղծագործության սկզբում «ազդարարում» է իր գոյությունը⁵⁴։

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

Շուշթար մուղամի մեր կողմից վերծանված մի քանի տարբերակներից ընտրել ենք թեմատիզմի առումով ամենաբնութագրական նմուշը⁵⁵, որը, ինչպես լսողի իմաստաբանական մեկնաբանության, այնպես

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

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

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

էլ կառուցվածքային առումով շատ նման է Բայաթի-Շիրազ մուղամին⁵⁶:

Օրինակ 15.

Ինչպես և Հիջազում, տխուր տրամադրությունը հաղորդվում է մեծ զսպվածությամբ⁵⁷, զուտ գործիքային շարադրանքը զուգորդվում է երգայինի հետ, մեղեդու ձայնածավալը համարյա չի անցնում մեկ օկտավայից: Իր բնույթով մարդկային ձայնին մոտ դուդուկի ջերմ հնչողությունը նպաստում է մինոր երանգավորում ունեցող հույզերի առավելագույն բացահայտմանը:

Շուշթար մուղամի հիմքում ընկած է հարմոնիկ տետրախորդը շրջանակող երկու պոտենցիալ տոնիկաներ ունեցող «երկակի լադը»:

Օրինակ 16.

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

Օրինակ 17.

Հադա-ձևակազմական հիմքերի այդպիսի փոխկապակցվածությունը օրինաչափ է մաժուր տարրեր պարունակող հակումով մինոր տվյալ լադի համար, հատկապես կադանսային դարձվածքներում:

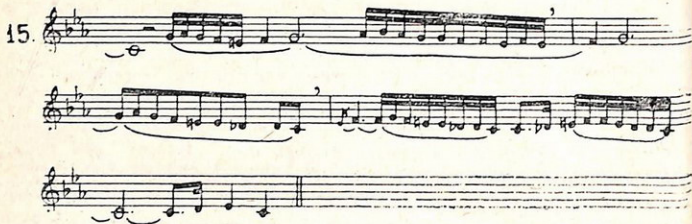
Այսպիսի կառուցվածք ունեցող լադերը լայնորեն կիրառվում են հայ աշուղների, ինչպես նաև քաղաքային և գեղջիկական կենցաղային (երգեր, պարեր) երաժշտության մեջ (101.521):

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

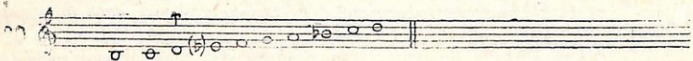
⁵⁶ Բայաթի-Շիրազ մուղամը կատարում է Բ. Չթլյանը (զուռնա), 1958 թ. արշավախումբ, Ղարաբաղ:

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

Շուղթար



Բայաթի Շրթազ



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

Օրինակ 18.

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

Օրինակ 19.

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

Օրինակ 20.

Շուր մուղամի մեղեդիական պատկերի ինքնատիպությունը պայ-մանավորված է երգային գործոնի գերիշխող դերով: Սա առանձնապես ցայտուն է երևում, երբ Շուրի վերլուծվող տարբերակը համեմատում ենք

Մուղամ Շուշթար

17.

18.

19.

մի յան-դուն է, հուր ու բոց խան-ձեց, խոր - վեց,

կըտ-րեց ճա - - րըս, իմ ջի-գյա - րըս ջի-նեց խոց

Շուր

21.

նույնանուն իրանական մուզամի հետ, որին բնորոշ է ասեղաշունթյունը: Այս երկու մեկնաբանությունների տարբերությունները էլ ալեխի վառ են արտահայտված կառուցվածքային ոլորտում⁵⁸:

Շուր մուղամի Հայաստանում կենցաղավարող տեղակի անհատները
նում պարսկականությամբ: Տվյալ ստեղծագործության մեջ ինտոնացիոն
նյութի լարի հնչյունաշարի բացահայտման հետ զուգորդվող աստիճա-
նաբար բարձրացող մեղեդային ծավալումը տեղի է ունենում ծայրահեղ
հակիրճ ձևով: Առանձին աստիճանների (հիմնականում՝ օժանդակ հե-
նակներին) զուսպ շրջանախշումը հաճախ ստեղծում է տոնիկան հաս-
տատող տրիպային կադանսային դարձվածքներ:

Orhñuñ 21.

Օրինակ 21.
Իր ամբողջության մեջ Շուրը ընկալվում է որպես կուռ կազմության
կառուցվածք, սակայն՝ մի շնչով հնչող ստեղծագործության ընթացքում
պահպանվող ինտոնացիոն նյութի շարադրման իմպրովիզացիոն ոճը
նպաստում է վառ արտահայտված պարային բնույթ կրող գլաֆիկ շեք-
ջանակված երաժշտական ձևի ընկալման ամբողջականությանը: Իր լա-
դախտոնացիոն հատկանիշներով այդ եզրափակիչ բաժինը միանգամայն
ներդաշնակ է մուղամի հիմնական բովանդակությանը և, դրա հետ մեկ-
տեղ, հակադրվում է նրան ռիթմի սինկոպացված, շափավորված կազ-
մակերպմամբ: Բերվող գլաֆը հայ ժողովրդա-գեղջկական երաժշտու-
թյան ոգով ստեղծված պարային մեղեդու գեղարվեստորեն ավարտուն
նմուշ է:

Օրինակ 22.

Օրինակ 22.
Այդ աիպի պարերը, ք. Քուշնարյանի վկայությամբ, հաճախ են օգտագործվում որպես ժողովրդա-դեմոկրատական ճյուղի մոլդամների գլաֆեր⁵⁹ (101.272): Սինկոպացված ութմուկ թեման անընդհատ կրկն-ներգվում է, հաղորդելով գլաֆին երգային տարրեր: Կազմության առու-մով՝ դա երկակի կրկնվող, մոլդամի կադանսներին նման կադանսային մեղեդիական դարձվածքով եղրափակվող կառուցվածք է:

58 Շուրը իրանական երաժշտության ամենաձավալուն մուղամներից մեկն է՝ ան-
ցումային ընդմիջարկումներով միացված բաղմամբով բաժիններով։

59 Հետաքրքրական է, որ տվյալ գլխի համեմատությունը բնական
դասի համապատասխան մասերի հետ նմանություններ չի բացահայտում: Չափադի-
մային առումով կազմակերպող մասերի՝ գլխերի, ընտրության ժամանակ կատարողին
տրվում է մեծ ազատություն, որը երբեմն բերում է նոր նմուշների ստեղծմանը:

Մուղամ Շուշթար

17.

18.

19.

մի յան-դուն է, հուր ու բոց խան-ձեց, խոր - վեց,

կըտ-րեց ճա - - րըս, իմ ջի-գյա - ռըս ջի-նեց խոց

Շուրի

21.

նույնանուն իրանական մուղամի հետ, որին բնորոշ է ասերգայնությունը: Այս երկու մեկնաբանությունների տարբերությունները էլ ավելի վառ են արտահայտված կառուցվածքային ոլորտում⁵⁸:

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

Օրինակ 21.

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

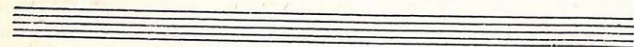
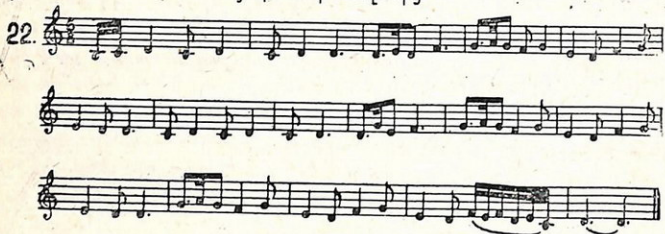
Օրինակ 22.

Այդ տիպի պարերը, ք. Քուշնարյանի վկայությամբ, հաճախ են օգտագործվում որպես ժողովրդա-գեմեկրատական ճյուղի մուղամների գյաֆեր⁵⁹ (101.272): Սինկոպացված ուրիշով թեման անընդհատ կրկններգվում է, հաղորդելով գյաֆին երգային տարրեր: Կազմության առումով՝ դա երկակի կրկնվող, մուղամի կադանսներին նման կադանսային մեղեդիական դարձվածքով եզրափակվող կառուցվածք է:

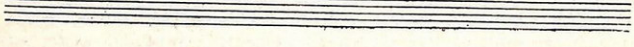
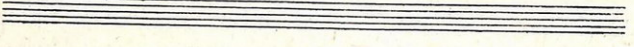
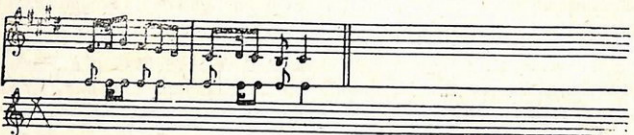
⁵⁸ Շուրը իրանական երաժշտության ամենածավալուն մուղամներից մեկն է՝ անցումային ընդմիջարկումներով միացված բազմաթիվ բաժիններով:

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

Գլաֆ Շուր մուղամից



Կլոր պար



սանեկան) արևածագի պահին⁶⁰։ Հայերի կենցաղում խորապես արմատացած այդ երևույթը վերածվել է ազգային ավանդույթի։

Մենք վերծանել ենք Սահարի մուղամի երկու տարբերակ. առաջինը՝ նշանավոր քյամանշահար Լևոն Կարախանի կատարմամբ (1925 թ. ձայնագրություն), երկրորդը, փողային համույթի կատարմամբ (Լևոն Մադոյան՝ 1-ին դուդուկ, Գյուլըջյան՝ 2-րդ դուդուկ և Հովհաննիսյան դճոլ)⁶¹։ Սպ. Մելիքյանի, «Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության» գրքում (115) բերվող «Ծնճղկի սհար» կոչվող երրորդ տարբերակը իմ տեսակի մեջ եղակի է։ Հեղինակը մեկնաբանում է «սահարի» բառը որպես արևածագին կատարվող «ցայգեբզ», իբրև «եզրափակիչ ակորդ»։

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

Օրինակ 24.

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

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

⁶⁰ Տարբեր մուղամների ժանրային նախանշանակվածության հարցին անդրադարձել է Բ. Քուշնարյանը (102, 128)։

⁶¹ Ձայնագրությունը կատարված է 1960-ական թվերին։

և բյամանչայի ձայնածավալի բարձր ռեգիստրների օգտագործումը հանգեցնում են ստատիկության և սուր լարվածության զուգորդմանը:

Օրինակ 25.

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

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

Սահարիի ծագման վաղեմությունը աներկբա է: Այդ մասին է վերկայում և նրա գոյության կենցաղային-ժխական բնույթը: Սակայն համապատասխան պատմական փաստերի բացակայության պատճառով դեռևս դժվար է հետևություններ անել նրա առաջացման ժամանակի մասին:

Սահարիի մեր վերծանած օրինակները 50—70 թվականների⁶² ձայնագրությունների հետ համեմատելիս ի հայտ են գալիս այդ ստեղծագործությունների ոճական ընդհանրությունները: Այն դիտվում է թե՛ ստեղծագործության բնույթում (լարված հուզական վիճակ ստեղծելու ձգտում), և թե՛ իմպրովիզացիոն ձևի կազմակերպման հնարքներում (համեմատաբար սակավաթիվ ինտոնացիոն-կառուցվածքային տարրերի օգտագործում, ձգվող տոնիկական ձայնառություն, ձայնածավալի բարձր ոլորտ և այլն):

Օրինակ 26.

Ընդհանուր առմամբ, Սահարիները մեծածավալ գործեր են, որոն-

⁶² Մեր տրամադրության տակ ունենք Սահարիի երկու փողային տարրերակ: Առաջինը՝ (26ա) դուդուկահարների եռյակի կատարմամբ (Ն. Հովհաննիսյան՝ 1-ին դուդուկ, Մ. Մխիթարյան՝ 2-րդ դուդուկ, Վ. Սահակյան՝ դհուլ), երկրորդ՝ (26բ) Զբչյանի կատարմամբ (զուռնա): Զայնագրությունները արված են ՀԽՍՀ Միկոյանի (այժմ՝ վայրի) շրջանում և Ղարաբաղի Հաղրութի շրջանում (1953 թ. արշավախումբ):



26.

I-դուդ.

II-դուդ.

դիմ

Ushwpph

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

Ենեկով մի ամբողջ շարք հատկանիշներից, կարելի է ասել, որ Սահարին հանդիսանում է ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ ժանրերի միջանկյալ օղակ: Իրենց ֆունկցիոնալ ուղղվածությամբ սրբաբան ռոդալիորեն համագրվում են հայ ժողովրդական ստեղծագործության հետաքրքիր տեսակներից մեկի՝ իմպրովիզացիոն-գործիքային հովվի կանչերի հետ: Եվ մեկ, և մյուս դեպքում իմաստային խնդրի գեղարվեստական մարմնավորումը կատարվում է իմպրովիզացիոն միջոցներով, որոնց շնորհիվ՝ կախված տվյալ կատարողի անհատական երեվակայությունից և վարպետության մակարդակից, ստեղծագործությունը անկրկնելի տեսք է ստանում: Դրա հետ մեկտեղ, երկու դեպքում էլ ստեղծագործությունների կառուցվածքը կերտվում է մուղամային ձևերի օրինաչափությունների համաձայն:

Սահարին էլ ավելի հարազատ է ժողովրդական ստեղծագործության երաժշտական ձևերին, քան Հիջազն ու Շուրը: Ուշագրավ է, որ կատարողներն իրենք այդ ստեղծագործությունները մեկ մուղամ են կոչում, մեկ ժողովրդական մեղեդի: Այս երկակիությունը գալիս է ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի գեղարվեստա-գեղագիտական չափանիշների հարազատության գիտակցումից:

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

Դիմենք «կրկնակի երկակի» լադում գրված աշուղական երգերի մի քանի նմուշների և համեմատենք դրանք հայ գործիքահարների Չարգահի մեկնաբանումների հետ:

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

է մեղեդային գծի ինքնատիպ հուղական երանգավորումը: Աշուղական երաժշտության նմուշները քննարկելիս շմոռանանք, որ աշուղական արվեստը, մի կողմից, համաարևելյան երևույթ է և հենվում է որոշակի արևելյան տարածքի երաժշտա-ոճական ազգակից հիմքի վրա, մյուս կողմից, այն անքակտելիորեն կապված է Հայաստանի արմատական երաժշտական ժանրերի, մասնավորապես XVII—XVIII դդ. տաղերի հետ: Ընդհանուր գծերը դիտվում են ելեջման ձայնային սկզբունքին հետևելու, պաճուճազարդված իմպրովիզացիոն տարրերի լայն օգտագործման, երաժշտության հուղական-լարված բնույթի մեջ: Ասվածի առիթով բերենք հիշատակման արժանի փոխառության օրինակ⁶³ տաղերգու Բաղդասար Դպիրի (XVII—XVIII դդ.) «Ի ննջմանեդ արքայական» սիրերգը հետագայում օգտագործվել է աշուղներ Սայաթ-Նովայի (XVIII դ.) և Շիրինի (XIX դ.) կողմից իբրև ինքնատիպ «մոդուլ»: Դպիրի մեղեդին կերպարանափոխված տեսքով հանդես է գալիս Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» (27բ) և Շիրինի «Այգեպան» (27գ) երգերում (17.60, 200.58):

Օրինակ 27.

Սայաթ-Նովան չի նշում փոխառության սկզբնաղբյուրը, չնայած, հարկ է կարծել, որ ինչպես ցույց տվեցին ուսումնասիրությունները, հենց Դպիրի մեղեդին, հետևաբար և Սայաթ-Նովայի երգը, միջնադարյան հայ երաժշտության մեջ ունեին իրենց ավելի հին նախատիպը⁶⁴ «Ի կույս վիմեն» մեղեդին:

Օրինակ 28.

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

⁶³ Զանազան մեղեդիների փոխառումը մշտապես կիրառվել է աշուղների ստեղծագործությունների մեջ: Այդ մասին են վկայում Սայաթ-Նովայի հնդկականային նշումները (8):

⁶⁴ Այս հանգամանքը նշում է Ն. Թահմիդյանը (154.47):

Ի նրնջմանէդ արքայական

Largo

27.

Ի նրնջ-մա - նէդ ար - քա - յա - կան զար - թի՛ր
 նա - գն - լի իմ զար թի՛ր:

Andante sostenuto

Դուն եմ գըլխեն

դուն եմ գըլխեն Ի - մաս - տուն իս? խիլ - քոյ մարին Ե բար մի անի

Այգեպան

$\text{♩} = 168$

այ - գե - պան ինչ ես ա - նում, շամ - բր բու - րա - տան չի լի - նի:
 օ - ձի որ - քան գն - ղե - ցիկն ըլ - նի սի - րա - կան չի լի - նի:

Ի կոյս վիմեն

Lento

28.

խաղային ձայնագրություններում, որոնք առ այսօր սպասում են իրենց վերծանմանը:

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

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

Օրինակ 29.

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

Հարգյալ



(ապրիլի)

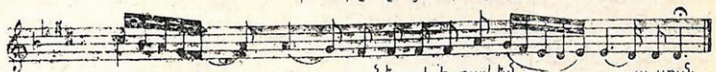


Դուն են գրիտեն



Ա բաբ ծի ա նի

Լի 'արջալույս խնդալի



ու-նե-լով ի-րավ եմ - - - - - ա-սում:

վայի «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» երգի կառուցվածքի ոչ պարբերականությունը, ոգեշունչ արտասանական ոճը պարզորոշ կերպով համադրվում են Չարգաճ մուղամի գործիքային նմուշների իմպրովիզացիոն զարգացման հագեցած տիպի հետ: Դրա փոխարեն, աշուղ Շիրինի «Այդեպան» երգը իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով ու շնչավովորված ռիթմով ընկալվում է որպես այդ մուղամի թեանիֆ⁶⁵:

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

Օրինակ 30.

Երգի մեղեդին ծավալվում է դուռեցիմայի սահմաններում: Երկակիության սկզբունքը ի հայտ է գալիս առանձին պոտենցիալ կայուն աստիճանների փոփոխական բնույթով: Լադի դրամատիկ-լարված ինտոնացիաները կանխորոշում են ստեղծագործության ընդհանուր հուզական-վերամբարձ հերք, որը նպաստում է վիրտուոզ տարրերի առաջացմանը: Մեղեդային ինտոնացիոն նյութը կրում է ասերգային-իմպրովիզացիոն բնույթ: Աշուղ Շիրինի այս երգը օկտավայի հարաբերակցության երկու «կրկնապատկված երկակի» լադերի զուգորդման տիպական նմուշ է⁶⁶:

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

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

Օրինակ 31.

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

⁶⁶ Այս փաստը նշում է Ք. Քուշնարյանը (101.546):

⁶⁵ «Օկտավային» տերմինի տակ հասկանում ենք կառուցվածքով նույնական թայջ մեկը մյուսից մաքուր օկտավայի ինտերվալով հեռացված երկու լադերի հարաբերակցությունը (101.578):

վածքները կազմակերպման, ինչպես նաև ստեղծագործությունների հու-
ղական ուղղվածության մեջ: Այս ամենը հիմք է տալիս խոսելու տրվ-
յալ լադի յուրօրինակ իմաստաբանական առանձնահատկությունների,
նրա մեջ տարբեր գեղարվեստական երևույթների նույնականությունը
ապահովող կանոնացված տարրի՝ ինտոնացիոն-իմաստային մոդուլի
գոյության մասին:

Ն. Թահմիզյանը հանրագումարի բերելով խաղային նոտագրության ուսումնասիրության ընթացքում առաջացած իր դիտողությունները, գրեց՝ «Ձայնեղանակները ավանդական մեղեդիական մոգեխներ էին...։ Նրանք նախանձախնդրությամբ փոխանցվում էին սերնդես-սերունդ և պահվում էին երաժիշտների հիշողության մեջ։ Նրանց օգտագործման վատեղծագործական սկզբունքը նույնն էր, ինչ և ժողովրդական ու գուլպետեղծագործական ստեղծել տվյալ հունով» (155.200)։ Տիպական մեղեդային բանաձևի տարատեսակման համա-

(155.200)։ Տիպական մեղեդային բանաձևի տարատեսակման համա-

Հայկական մոնոթեիայի ձայնեղանակների ստորաբաժանի անդամ Ստեփան Բ. Քուշնարյանը բացատրում է «երաժշտական-պատկերավորովյալ» բնութագրի տիպականացման ձգտմամբ: Ընդ որում ձայնեղանակ ասելով հասկանում ենք մոնոթեիայի որոշակի տեսակ, որի կառուցվածքային հատկանիշներից մեկը լադն է (101.39):

Քննարկենք հայկական մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ստեղծագործությունները՝ շարականները, մուղամներին հետ ունեցած նրանց կապի տեսանկյունով:

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

Շարականների արվեստում տեղի ունեցող փոփոխությունները ցուցադրող ամենավառ նմուշներից է VIII դ. հեղինակ Խոսրովիդուխտի «Գովք»-ը (155.276): Այդ երգը գետեղվել է Շարակնոցում «Զարմանալի է ինձ» վերնագրով⁶⁷: Բերում ենք մի հատված նշված շարականից.

Օրինակ 32.

Ստեղծագործությունը գրված է մածոր լադում: Օրինակը վերլուծելիս համոզվում ենք, որ այստեղ գործում են նույն օրինաչափությունները, ինչ և մուղամային ձևերում: Սա լայնածավալ, իմպրովիզացիոն ասերգային բնույթի գործ է, որտեղ «ի հայտ են գալիս ուսիրիդային եռմասանիության գծեր» (155.278): Ինչպես գիտենք, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում ևս արտահայտման ընդհանուր իմպրովիզացիոն ոճը չի խանգարում կոնկրետ կառուցվածքային ձևերի (ընդ որում ամենաբազմազան) բյուրեղացմանը: Այս թախծոտ երգեցողության խնոհացիոն ծավալումը ձեռք է բերվում բազմաթիվ պաճուճազարդումների, բարդ ձայնային գեղգեղանքի (սպասած) մեղեդու կրկնումը (սեկվենցիա) օգտագործելու միջոցով, որոնք ստեղծագործությանը հաղորդում են վիրտուոզ գծեր: Այստեղ աստիճանաբար բացահայտվում են լադախնոհացիոն նոր ոլորտներ, տարատեսակվում և հարստացվում են երկու հիմնական թեմատիկ կազմավորումների ռիթմախնոհացիաները: Հատկանշական է և այն, որ համեմատաբար ավարտուն հրաժըշտական մոթերն ու նախադասությունները եզրափակվում են մուղամների կադանսավորման հնարքները հիշեցնող կադանսային դարձվածքներով:

Օրինակ 33.

Իր ամբողջության մեջ այս ստեղծագործությունը հեղինակային վառ անհատականության կնիքը կրող հայկական միջնադարյան մոնոդիկ հրաժըշտության ավանդական ձև է:

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

⁶⁷ 32 օրինակը փոխառված է Ն. Թահմիզյանի մենագրությունից, որտեղ տրված է այս շարականի հանգամանակից վերլուծությունը (155.277):

30. 
 Լի-ար-շա-լույս խնդա - Լի ովդուծա-ղիկ ան-թա-ռամ
 Լի ար-շա-լույս խնդա - Լի ով դուծա-ղիկ ան-թա-ռամ:

Շիրին

31. 
 Եվ աս-տն-դոց բա - բե - - - - - կամ:

Հարգյալի



A grave

32. 
 Հար - մա-նա - - - - - Լի - - - - -
 5
 5
 Ինչ

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

«Ստեղն» տիպի շարականների և Ռաստ մուղամի համեմատական վերլուծության ընթացքում երաժշտական ձևի կազմության տարբեր մակարդակներում հայտնաբերվում են այդ ժանրերին բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններ: Համեմատվող օրինակների⁶⁸ հիմքում ընկած է կվինտային հիմքով մաժոր թեքումով լադը: Ռաստ մուղամի վերլուծության ընթացքում նշել ենք, որ երաժշտական մտքի մեղեդային ծավալումը իրացվում է որոշակի լադախնտոնացիոն դարձվածքների միջոցով, որոնք հաստատում են լադի այս կամ այն կայուն աստիճանը, ավելի հաճախ՝ տոնիկական և օժանդակ հենակետը՝ կվինտան: Շարականների մեղեդիներում նույնպես դիտվում է երկու լադային ոլորտների՝ կվինտային և տոնիկական, բյուրեղացում: Այս երկու ոլորտների հիման վրա զարգանում են տիպական կադանսային դարձվածքներով ավարտվող մեղեդային կառուցվածքները: Այլ կերպ ասած, այս լադի ֆունկցիոնալ տարատեսակությունը ի հայտ է գալիս տոնիկական և կվինտային լադային ոլորտների որոշակիության մեջ:

Օրինակ 34.

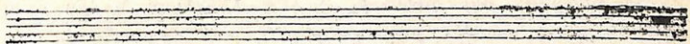
Ստորև բերում ենք բնորոշ մեղեդային դարձվածքներ «Ստեղն» տիպի շարականներից և Ռաստ մուղամից:

Օրինակ 35.

Բերված օրինակները հաստատում են ռիթմախնտոնացիոն պատկերների նմանությունը, որը մերձեցնում է պրոֆեսիոնալ մոնոդիայի տարածե ժանրերը՝ մուղամներն ու շարականները: Շոշափման կետեր են

⁶⁸ Շարականի օրինակը վերցված է Բ. Քուշնարյանի մենագրությունից (101.136—

Հարմարաբար 5 ինձ



նկատվում նաև մեղեդային դժի ծավալման սկզբունքներում: Նշենք, մասնավորապես, մեղեդու որոշակի լադախնտոնացիոն հատվածներում կադանսային դարձվածքների անընդմիջ տեղափոխությունների միտումը դեպի ձայնածավալի վեբևի շերտերը:

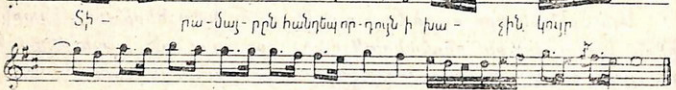
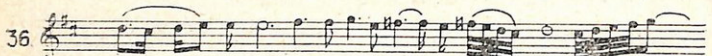
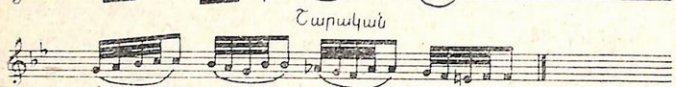
Մեղեդային նյութի կաղմակերպման նշված տիպը շատ բանով նպաստում երաժշտության հետևողական դինամիկ աճին: Սակայն յուրաքանչյուր ստեղծագործության երաժշտության բնույթը, ինտոնացիոն զարգացման առանձնահատկությունները, ընդհանուր առմամբ, տարբեր են, այնպես որ նրանցից յուրաքանչյուրն ընկալվում է որպես մոնոդիկ արվեստի միանգամայն ինքնուրույն նմուշ⁶⁹:

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

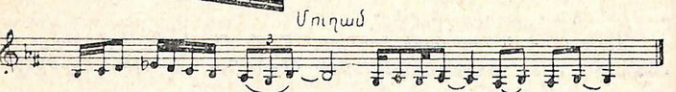
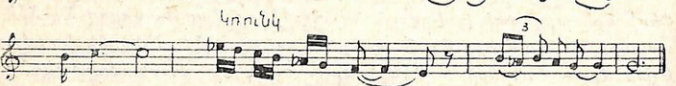
Միջնադարյան տաղերը ռիթմախնտոնացիոն լայն շրջանակներ ունեցող ծավալուն իմպրովիզացիոն ձևի, կատարողական մեծ վարպետություն և պահանջող ստեղծագործություններ են: Ի տարբերություն կանոնականացված շարականների, տաղերը եկեղեցական ծիսակատարությունների պարտադիր բաղադրիչը չեն, որի հետևանքով, նրանցում առաջնային նշանակություն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

⁶⁹ Բ. Քուշնարյանի կապիտալ աշխատության մեջ համեմատության առարկա է ադրբեջանական Ռաստ մուղամը:

Մուղամ



տրոր - մա՞ - գին



ստեղծագործություններն են, որոնք հենվում են հարմոնիկ տետրա-
խորդ պարունակող արտերացված աստիճաններով լադերի վրա: Նրանց
համար բնորոշ են երգեցողության ծավալման իմպրովիզացիոն բնույ-
թը, լադային տարբեր ոլորտների զուգորդումը, լայն ձայնածավալը,
շարադրանքի զարդարունությունը: Այդպիսի նմուշներից մեկի մասին
արդեն խոսել ենք (տե՛ս օր. 28): Այստեղ բերենք մի հատված «Աշխ
ծով» մեղեդուց Մ. Եկմալյանի ձայնագրությամբ (190.233):

Օրինակ 38.

Ինչպես տեսնում ենք, թեման ունի ավարտուն կառուցվածք: Հա-
մանման երևույթ է դիտվում նաև Հայաստանում կենցաղավարող հա-
մարյա բոլոր մուղամներում: Սկզբում թեմայի հիմքում ընկած է հար-
մոնիկ տետրախորդը, այնուհետև այն փոխաբխնվում է տերցիային հիմ-
քի միջոցով: Հետագա ծավալման ընթացքում բացահայտվում են
թեմայի սկզբնական ինտոնացիաների նոր լադային ոլորտներ: Այստեղ,
ինչպես և մուղամներում, մեղեդային գծի աստիճանական իմպրովի-
զացիոն զարգացումը իրագործվում է տարբեր լադաինտոնացիոն կազ-
մավորումների ցուցադրման ու ելևէջման միջոցով, ընդ որում մեղեդին
սկզբում գտնվում է ձայնածավալի ներքևի սահմանի մոտ, աստիճանա-
կան շարժումով մոտենում վերին սահմանին, հասնում բարձրակետին,
կան շարժումով մոտենում վերին սահմանին, հասնում բարձրակետին,
որին հետևում է լարվածության աստիճանական անկում: Նման կառուց-
վածքային առանձնահատկությունները բնորոշ են նաև հայկական Պա-
տարագի այլ համարներին՝ մասնավորապես, հիշենք «Գոհանամբ» մոնո-
դիան (190. 160)⁷⁰:

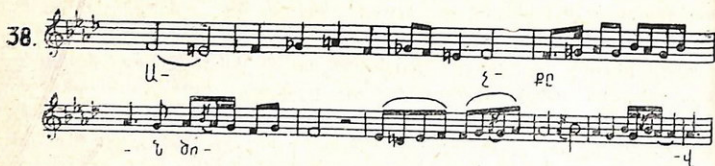
Օրինակ 39.

Այսօրինակ փաստեր դիտվում են նաև միջնադարյան հայ երա-
ժրշտության զուտ հոգևոր ժանրում՝ սաղմոսներում: Համեմատության
համար բերում ենք նույն Ռաստ մուղամի տիպական կադանսային
հարձվածքներից մեկը, «Երգ Յուդաբերից Ավետարանին» սաղմոսի հա-
մեմատությամբ Ն. Թաշչյանի կատարած ձայնագրությունից (194.286):

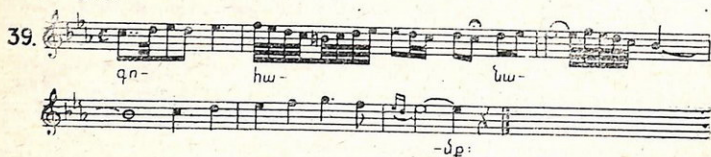
Օրինակ 40.

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

⁷⁰ Ուշագրավ է, որ Կոմիտասը, բարձր գնահատելով այս մեղեդու Մ. Եկմալյանի
մշակումը, տեսնում էր նրանում արևելյան, մասնավորապես, պարսկական մեծ ազդե-
ցություն (95.144):

38. 

Lento

39. 

Ռաստ

40. 

Շուր

41. 

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

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

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

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

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

Հայտնի է, որ Ռաստի յուրատիպ առանձնահատկությունները պահ-
պանվել են իրանական, տաջիկական, արաբական և այլ ժողովուրդների
մուղամային ու մականային ժառանգության մեջ⁷¹: Այստեղ, անվիճե-
լիորեն առկա է ժողովուրդների հետ դարից դար անցնող ավանդույթի
ուժը: Ըստ երևույթին, իրենց բնույթով մոտ լինելով հայկական ժողո-
վրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտությանը և նրա համար հատկանշական
բնարական ոլորտին, Հիջազ ու Շուշար մուղամները հեշտ հարմարվե-
ցին տեղական ավանդույթներին՝ ձեռք բերելով ազգային առանձնա-
հատկություններ՝ արտահայտվեցին հայ մուղամաթահարների կա-
տարողական ոճի մեջ, զրսևորվեցին ստեղծագործությունների երաժշ-
տական լեզվում: Վերը ասվածը հիմք է տալիս Հայաստանի մուղամ-
ները գիտել իբրև մայր ծառի՝ մուղամաթի արվեստի, հատուկ ճյուղը:

71. Ինչպես գրում է արաբ երաժշտագետ Ֆ. Ամմարը, միջնադարյան իրանական ու
միջինասիական գիտնականները «Ռաստ»-ը համարում էին մականների մայր (11.37),
«Ռաստ» տերմինով, սկսած սասանյանների ժամանակներից մինչև մեր օրերը, նշանակ-
վում է արաբա-պարսկական երաժշտական համակարգի զլխավոր լադերից մեկը (178,
185),

ՄՈՒՂԱՍՆԵՐ—ԴԱՍՏԳԱՀՆԵՐ

(Համեմատական վերլուծության փորձ)

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

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

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

⁷² Նշենք, որ Ն. Մամեդովի ձայնագրությունները համարվում են ամենից լիարժեք և օգտագործվում են բազմաթիվ հետազոտողների կողմից ադրբեջանական երաժշտության այդ նմուշներն ուսումնասիրելու ժամանակ:

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

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

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

Հիմնական մեղեդային բանաձևերի հիմքում: Այլ կերպ, մուղամը (կամ մականը) հիմնվում է կոնկրետ լադախնտոնացիոն կազմ ունեցող մեղեդային կառուցվածքների հաջորդական ծավալման վրա: Մեղեդային, լադատոնայինական այդ կազմակերպումը իրանական գիտնականները անվանում են գուշե⁷³, իսկ գուշենների համախմբությունը կազմում է յուրատեսակ միկրոշարք, որը կոչվում է ավազե: Վ. Վինոգրադովը նշում է, որ գուշե տերմինին իրանում վերագրվում է ավելի լայն իմաստ, քան Ադրբեջանում: Այստեղ այն մեկնաբանվում է որպես «որոշակի կերպարային բովանդակություն, կառուցվածքային և լադային շարահյուսություններ» (40.117) ունեցող համեմատաբար ավարտուն միտք:

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

Տարբեր աղբյուրներում բերվում են իրանական երաժշտության լադերի տարբեր քանակներ: Այսպես, իրանական երաժշտական մշակույթի ականավոր գործիչ Ռ. Խալեդին թվարկում է յոթ մուղամ-լադ՝ Շուր, Սեգահ, Չարգահ, Հումայուն, Մահուր, Նավա, Ռաստ-Փանջգահ⁷⁴ (142.97): Իրանական երաժշտության մի ուրիշ ուսումնասիրության մեջ՝ Վալիրիի⁷⁵ գրքում, դրանք ավելի շատ են՝ Մահուր, Հումայուն, Բայաթի-

⁷³ Այդ տերմինների նույնական լինելը նշում է նաև Հ. Թուման: Նկատի ունենալով հիշյալ լադատոնայինական կազմակերպումը, հեղինակը գրում է. «Արևելյան երաժիշտները այն անվանում են թաքսիմ, գուշե, մուղամ, մական» (160.417):

⁷⁴ Խալեդին իրանական երաժշտության պատմությանն ու տեսությանը նվիրված մի քանի գրքերի հեղինակ է, որոնցում կարևոր տեղ է գրավում «Իրանի երաժշտության պատմություն» երկհատորյակը (207):

⁷⁵ Վալիրիի «Դաստուր-է-Քառ» գիրքը Իրանի դասական երաժշտության մասին առաջին ժամանակակից հետադոտությունն է (33):

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

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

Իրանական դասագահները քաղաքային երաժշտական մշակույթի արդյունք են: Առանձնանում են չորս ավանդական դպրոցներ՝ Ղազվինի, Շիրազի, Սպահանի ու Թեհրանի, որոնց ավանդույթների ինքնատիպությունը է հայտ է գալիս ինչպես բանաստեղծական ու երաժշտական բովանդակության, այնպես էլ կատարողական ոճի մեջ: Իրանական երաժշտության մեզ հայտնի բոլոր հրատարակությունները ներկայացնում են մեկ՝ համեմատաբար ինքնանկախ թեհրանյան դպրոցը, որի հիմնադիրը հանդիսանում է Միրզա-Աբդուլահը, շարունակողները՝ Մուսա Մարուֆին, Աբդուլ Հասան Սաբան, Նուր-Ալի Բորումանդը⁷⁶ (188.67): Բնականաբար, այդ դպրոցը ներկայացնում է ոչ թե ամբողջ Իրանի լիակատար «մուղամային» ավանդույթը, այլ ընդամենը նրա գլխավոր ճյուղերից մեկը:

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

⁷⁶ Սրանք պարսիկ երաժիշտներ են, Իրանի ավանդական երաժշտության հանրահայտ գիտնիկներ, որոնց իրանական դասագահների կատարողական մեկնաբանությունները հիմք են ծառայել ամերիկյան հետազոտող է. Զոնիսի համար:

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

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

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

Օրինակ 41.

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

Օրինակ 42.

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

Դասագահի կոմպոզիցիայի ամբողջականության առաջնահերթ պայմանը ինքնատիպ կառուցվածքային-իմաստային մոդուլի (լադախնտոնացիոն դարձվածքի) առկայությունն է: Այսպես, իրանական դասագահների գործիքային բաժինների ուսումնասիրության ընթացքում ի հայտ է գալիս ռիթմախնտոնացիոն ձևությունների մի ամբողջ շարք՝ տրոհման տարրեր (նախադասություն, պարբերություն, գուշե և այլն) մալարդականների վրա: Բերենք այսպիսի բանաձևերի օրինակներ.

Օրինակ 43.

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

Օրինակ 44.

Վոկալ ռադիֆի ուսումնասիրությունը հանգեցնում է համանման հետևությունների: Այսպես, Մ. Մասսոուդիի գրքից (202.11) փոխառել ենք հետևյալ տիպական ձևույթները, որոնք հանդիպում են բոլոր գուշներում ու դասագրքերում՝

Օրինակ 45.

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

Երբեմն ռիթմախնտոնացիոն հարազատություն է նկատվում ածանցյալ ավազների ֆորուդների և գլխավոր դասագրքի ֆորուդի, ինչպես նաև դարամագի եզրափակիչ կառուցվածքի և նույն դասագրքի ֆորուդի միջև: Բերենք օրինակ Շուր դասագրքից՝

Օրինակ 46.

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

42. Հումայուն

Բալադի Սպահան

43.

44.

45.

Այս գլխի համար նոտագրական նյութ է ծառայել Թեհրանի համալսարանի պրոֆեսոր Մեհդի Բարբեշլիի «Իրանական դասական երաժշտության համակարգերը» հրատարակությունը (200), որտեղ գրառված են իրանական երաժշտության բոլոր դասագահներն ու ավագները: Այս ժողովածուն ավանդական իրանական երաժշտության ամենալիակատար հրատարակություններից է: Օգտագործել ենք նաև հետևյալ աղբյուրները՝ Ն. Տիգրանյան, «Պարսկական մուղամներ» (նոտային գրառումների հրատարակությունը), Մ. Մասսոուդի, «Ավանդական իրանական երաժշտության վերակառուցումը» (Մահմուդ-է-Քարիմիի մեկնաբանությունների նոտագրությունները), (202), է. Զոնիս, «Պարսկական դասական երաժշտությունը», ինչպես նաև իրանական դասական երաժշտության նոտագրությունների առանձին Թեհրանյան հրատարակություններ (201):

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

⁷⁷ Բարբեշլիի այստեղ նույնպես օգտագործում է «Ռադիֆ» տերմինը, նկատի ունենալով մասերի հերթականությունը ամբողջի ներսում:

Նախքան կոնկրետ ստեղծագործությունների վերլուծությանն անցնելը, կանգ առնենք իրանական դասական երաժշտության ամբողջ համակարգի առաջին կարգի սկզբունքների, ելակետային դրույթների վրա:

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

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

գում հանդես է գալիս որպես կանոնականացի մարդ։
Հաղակազմավորման տիպային հատկությունների ըննությամբ երե-
վան է գալիս լադի աստիճանների ֆունկցիոնալ փոխկապակցվածու-
թյունը, որոշակի լադախնտերվալային կազմավորումների կառուցված-
քային-իմաստային դերը։ Առանձին գուշենների ներքին կառուցվածքի
վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ գործիքային ցիկլի կազմության
բոլոր մակարդակներում կարևոր նշանակություն են ձեռք բերում տեր-
ցիա և կվարտա, ալելի հազվագեպ՝ կվինտա ինտերվալները։

ցիա և կվարտա, ավելի հազվադեպ՝ կվինտա բնութագրվում է
կադրի աստիճանական ծավալումը և որոշակի լադախնտոնացիոն
դարձվածքների արտահայտչական հնարավորությունների բացահայտու-
մը՝ տեղի է ունենում որոշակի ինտերվալների ազդեցությամբ ոլորտում
գտնվող առանձին աստիճանների միջոցով:

Բոլոր գուշենների համար յուրօրինակ կառուցվածքակազմական շա-
փանիշ է դարձնողը: Այստեղ առկա են կառուցվածքային ձևակազմա-
կան բոլոր գործող բաղադրիչների հիմնական բնութագրիչները, որոնք

78 Այստեղ գործում է նույնպիսի օրինաչափություն, ինչ և բանավոր ավանդույթի տարիկական-ուզրեկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ (43,299): 109

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

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

Իրանական դաստգահներում բոլոր մեղեդային «վարիացիաները» միևնույն գուշեի մակարդակով՝ կատարողի գիտակցության մեջ բյուրեղացած մոդուլի⁸⁰ համարժեք տարբերակներն են։ Յուրաքանչյուր մոդուլի ամեն մի օգտագործում ծնում է այդ մոդուլի հերթական տարբերակը։ Հենց տարբերակայնությունն է ընկած դաստգահի մեղեդային

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

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

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

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

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

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

Իրանական դասագահների ուսումնասիրության ընթացքում իմպրովիզացիոն սկզբունքը մեր կողմից դիտվում է իբրև երաժշտական ձև

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

Իրանական ամեն մի դասագահի գործիքային բաժինը կազմված է որոշակի անվանումներ ունեցող բաղադրիչ գույքներից: Գույքների հերթագայությունը ենթարկվում է որոշակի օրինաչափությունների, ընդ որում, յուրաքանչյուր դասագահում գույքների թիվը տարբեր է: Բացի պարտադիր մասերից (գույք), այստեղ հանդիպում են նաև ոչ պարտադիր մասեր, որոնք նույնպես կրում են տարբեր անվանումներ: Այդ բաժինների «շինանյութը» մնացածներից որակապես չի տարբերվում: Համարյա բոլոր դասագահներում կան 1, 2, 3 և այլ թվերով նշանակված կրկնվող մասերը: Օրինակ, Շուր դասագահի Բայաթի-քուրդ բաժինը ունի չորս կրկնակ: Այդ մասերը հիմնականում ունեն տարբերակային՝ փոխադարձաբար իրար չբացնող դեր: Ելնելով տվյալ կատարման կոնցեպցիայից, կատարողը իր ցանկություններ կարող է ընտրել այս կամ այն տարբերակը:

Գույքների վերնագրերը կապված են մարդկանց (Հուսեյն, Մանսուր), քաղաքների, գյուղերի (Բաղդադի, Զաբու, Սպահան) անունների հետ: Որոշ անուններ ընդգծում են ծավալը (Բոզսրգ-մեծ, Քուշուկ-փոքր): Մահուր դասագահում կան տարբեր գույքների մի ամբողջ շարք, որոնք հանդես են գալիս Ռաք անվամբ (Ռաք Հինդի, Ռաք Քաշմիր, Ռաք Աբդուլլահ և այլն)⁸¹: Իրանական դասագահների, ավադների ու գույքների շատ անվանումներ հանդիպում են արևելյան մյուս ժողովուրդների նույնառիթմ ժանրերում, մասնավորապես, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում:

Ավանդույթի համաձայն, յուրաքանչյուր դասագահի, նույնիսկ գուշեի կատարումը կապված է օրվա որոշակի ժամի հետ⁸²: Մի քանի դասագահների վերաբերյալ այդ ավանդույթը պահպանվել է առ այսօր: Յայտուն օրինակ է Իրանում և Հայաստանում լայնորեն կենցաղավարող Սահարի մուղամը, որը կատարվում է արևածագից առաջ (նրա մասին արդեն խոսվել է 2-րդ գլխում):

Իրանական դասագահների գործիքային բաժիններում առանձնահատուկ տեղ ունեն ունգերը⁸³, որոնք օրգանապես ներառվում են այդ

⁸¹ Ռաք՝ բառացիորեն «հուն» (պարսկերեն):

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

⁸³ Ռանգը Միջին Արևելքի շատ ժողովուրդների ժողովրդա-պոռֆեսիոնալ երաժշտության ժանր է:

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

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

Օրինակ 47.

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

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

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

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

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

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

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

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

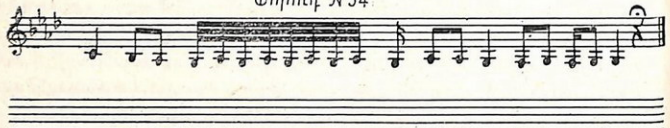
կամ որևէ այլ տեղ լույս ընծայված հրատարակություններ: Տիգրանյանի ձայնագրություններն առ այսօր մնում են ինչպես Իրանում, այնպես էլ Հայաստանում գոյություն ունեցող այդ արվեստի առավել վաղ գրաված օրինակներ, որոնց համեմատությունը նույնատիպ ժամանակակից ստեղծագործությունների հետ լույս է սփռում ժանրի գոյատևման ու զարգացման ընթացքի վրա: Ձեռքի տակ ունենալով իրանական կատարողների ձայնագրությունները, մենք կարող ենք խոսել այդ ստեղծագործությունների տարբեր ժողովուրդների վարպետ-կատարողների մեկնաբանությունների բնույթի, մուղամների ընկալման մակարդակի, ի շարս որոնց, նաև XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ մուղամա-թահար Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի կատարողական ձևերի ու վարպետության մասին, որի անունը լայնորեն ճանաչված էր ամբողջ Անդրկովկասում և Իրանում⁸⁴:

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

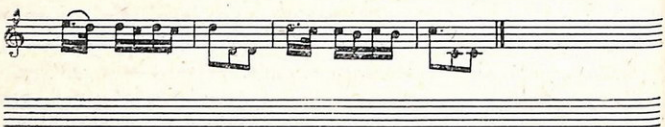
Բարբեշլիի ձայնագրած Չարգահ դաստգահը աչքի է ընկնում ձևի մոնումենտալությամբ: Այն բաղկացած է 62 մասից, զարգացման դրամատուրգիական ընթացքը կապված է լադային հնչյունաշարի բացահայտման, լադի առանձին կայուն աստիճանների ելևէջման ու ցուցա-

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

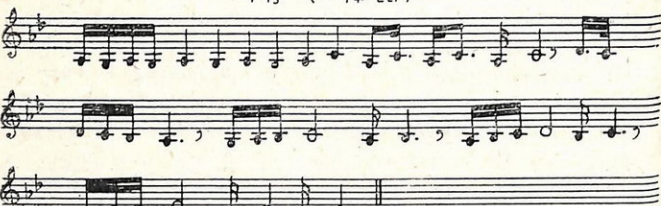
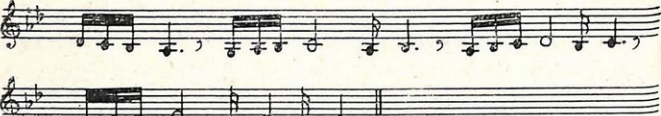
Դարձադ №4

46.  

Փորձուք №54

47.  

Հարգյահ (Բարքեշի)

48.    

դերման հետ: Այս դաստգահի ձևը կուռ, ամբողջական դարձնող կարևոր կառուցվածքային տարր է ամբողջ շարքի ընթացքում տարատեսակվող հակիրճ լադախնտոնացիոն դարձվածքը:

Ինչպես արդեն նշվել է, իրանական դաստգահների Բարքեշլիի միևնույն պիեսի (գուշեի) բազում տարբերակներ պարունակող հրատարակությունները հանդիսանում են այդ երկարատևության առումով հսկայական շարքերի ամենից ավելի լիակատար ձայնագրությունները⁸⁵: Օրինակ, Աֆշարի ավազեն պարունակում է ինը դարամադ (նախաբան), Չարգահում ներկայացված են չորս նախաբան, որոնք բոլորը Տիգրանյանի Չարգահի թեմայի նման մեկ հիմնական թեմատիկ դարձվածքի տարբերակներ են՝ աննշան ութմա-ինտոնացիոն փոփոխություններով:

Օրինակ 48.

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

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

Կ. Խուլաբաշյանը բնորոշում է Չարգահի ձևը որպես հակադիր-կազմության ձև (166.118): Այս հարցի վրա մենք հատուկ կանգ չենք առնի, քանի որ Տիգրանյանի հրատարակությունների (այդ թվում և դաստգահների) տեսական վերլուծությունը տրված է Կ. Խուլաբաշյանի

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

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

Այլ պատկեր է ներկայացնում Բարբեշլիի ձայնագրած Չարգահը: Մեղեդու ընդհանուր ուրվագծերի նմանությունը հանդերձ, կան նաև էական տարբերություններ. Բարբեշլիի հրատարակած Չարգահում հակադրություն չկա ոչ առանձին ուրվագծերի տոնային դարձվածքների, ոչ առանձին գույներին միջև: Նրանցից յուրաքանչյուրն ընկալվում է որպես բարդ ցիկլային ստեղծագործության զարգացման հերթական օղակ: Սա պայմանավորված է նաև շարքի ծավալունությամբ (62 համար), որի դեպքում պահանջվում է ձևակազմական այլ տարբերակների համադրական սկզբունք:

Տիգրանյանի Չարգահի գրեթե բոլոր հիմնական մասերը (Բաստանիգյար⁸⁶, Հասար, Մաղլիֆ, Մաղլուբ, Մանսուրիա) իրենց զուգահեռներն ունեն Բարբեշլիի ձայնագրած Չարգահում: Սակայն ոչ բոլոր նույնանուն մասերը նույնական բովանդակություն ունեն: Որպես նույնանուն մասերի տարաբժեք մեկնաբանման օրինակ դիտարկենք Բաստանիգյարը այդ երկու շարքերում: Բարբեշլիի հրատարակությունում Բաստանիգյարը հանդես է գալիս երկու անգամ (№ 17 և № 36): Թեմատիկ առումով այդ մասերը կառուցվում են միևնույն ինտոնացիոն նյութի հիման վրա. ընդամին, երկրորդ անգամ Բաստանիգյարը հանդես է գալիս առաջինին ոչ այնքան նույնական ձևով:

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

Օրինակ 49.

Երկու մասերի մեղեդային ուրվագծի հիմքում նույնպես ընկած է

⁸⁶ Բաստանիգյարը համապատասխանում է նույնանուն աղբերջանական մուղամ-դաստգահում հանդես եկող Բաստե-Նիգյար տերմինին:

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

Օրինակ 50.

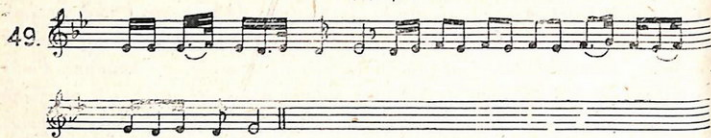
Ուշագրավ է, որ Տիգրանյանի Չարգահում Մաղլուբն ունի համանրման ձևակազմական իմաստային նշանակութուն (շարքի հիմնական թեմայի հակադրություն և զարգացման նոր փուլի նշանավորում), որը ուժեղացված է բազմաձայնության տարրերով:

Օրինակ 51.

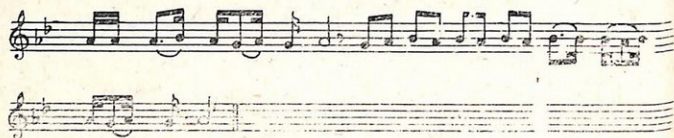
Բարբեշլիի հրատարակության մեջ Մաղլուբը երկրորդ անգամ հանդես է գալիս շարքի վերջում (նախավերջին համարը՝ 61), այս անգամ նախանշելով նրա ավարտը: Բնականաբար, իմաստային դերի փոփոխությունը ազդում է նաև Մաղլուբի բնույթի վրա՝ անդրադառնալով նրա ինտոնացիոն-ռիթմական նկարագրին: Այն մետրապես ավելի շափավորված է և իրեն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

Տիգրանյանի դասագահում Բաստանիգյարը պարբերային բնույթի, լուսավոր քնարական տրամադրության պարփակ պիես է: Չարգահի

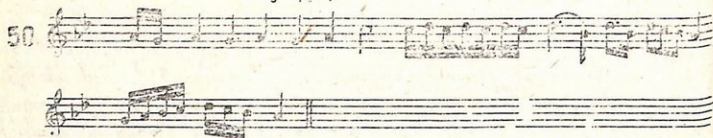
Բաստանիգար N17



Բաստանիգար N36



Մլազլուր N37



Հարգյալի դարանաղը



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

Օրինակ 52.

Մաղլիֆը (Տիգրանյանի Չարգահում) Բաստանիգյարի ձայնածափալային (մեկ օկտավա վերև) տարբերակն է և անմիջականորեն նախորդում է ամբողջ շարքի բարձրակետին՝ Մանսուրիային: Տարանուն պիեսները միարժեք մեկնաբանման օրինակներ են, մի կողմից Տիգրանյանի Բաստանիգյարն ու Մաղլիֆը (նույն շարքի ներսում), մյուս կողմից գրանք, և Բարբելլիի իրանական Չարգահի Զանգուլեի չբոս աարբերու կները⁵⁷:

Օրինակ 53.

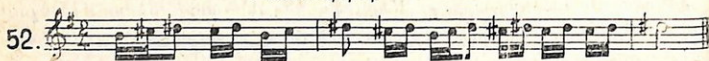
Իսկուր համարներում առկա է կայուն տարրը՝ մեղեդային ձևով, որի ինտոնացիոն տարբերակումն իրագործվում է ձայնածափալի հնչողության տարբեր բարձրություններում: Որքան ավելի մոտ է շարքի եզրափակիչ բաժինը, այնքան ավելի հաճախակի են դառնում այս ձևովի տեղափոխությունները ձայնածափալի մի մասից մյուսը ինչպես պիեսի, այնպես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

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

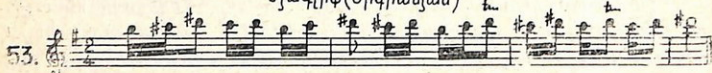
⁵⁷ Չարգահ դասագահը կոմպոզիտորը բնութագրել է իրեն «պատերազմի պոեմ»:



Բաստանիգար



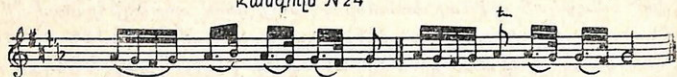
Մյազլիֆ (Տիգրանյան)



Հանգույն №9 (Բարբեշի)



Հանգույն №24



Հանգույն №50



վիւյան շատ մշակույթների մոնոդիկ արվեստի տարբեր պրոֆեսիոնալ ժանրերի հիմքում:

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

Օրինակ 54.

Այս մերձավորության մեջ կարելի է տեսնել իրանական դասագահներում⁸⁸ ժողովրդա-երաժշտական (մասնավորապես հայկական) ավարտուն ձևերի ներթափանցման միտում, ընդ որում օրգանական ներթափանցման, որը նախապատրաստված է շարքի զարգացման ընթացքով: Կարևոր է, որ այս ռանգը դուրս չի գալիս ստեղծագործության կերպարային-հոգեբանական ոլորտից: Այդ մասին է վկայում Շալախոյի եզրափակիչ դարձվածքը, ուր պարային ռիթմախնտոնացիոն տարրերը նույնքան սահուն կերպով անցնում են Չարգահ դասագահի գլխավոր թեմատիկ դարձվածքին՝ տրամաբանորեն ավարտելով այն:

⁸⁸ Հարկ է նշել, որ այս երկու դասագահների (Տիգրանյանի և Բարբելլիի) և ադրեջանական նույնանուն երկու դասագահ-մուղամների համեմատական ուսումնասիրության ժամանակ տեսնում ենք, որ վերջին երկուսում, չնայած ուրիշ ընդհանուր մասերի առկայությանը (Մանսուրիա, Բաստե-Նիգյար, Հեսար, Մուխալիֆ և այլն) Շալախոնը չկան: Անշուշտ, ռանգերի (ինչպես և թեսնիֆների) ընտրությունը կախված է կատարող-հեղինակի անհատական ճաշակից ու երևակայությունից, որտեղից էլ երբեմն սեփական նմուշները պտեղծելու մեծ աղատությունը: Սակայն, տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է ուրիշ հարց. իրանական Չարգահի համակազմում Շալախոն հիմք է տալիս ենթադրելու, որ այն ներմտծվել է Իրանի տարբեր քաղաքներում հաջողությամբ ելույթ ունեցած և այնտեղ մեծ հեղինակություն վայելած հայ կատարողների կողմից:

Օրինակ 55.

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

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

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

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

Այսպիսով առաջանում է և մի ուրիշ գործոն՝ աղգային հոգեբանության, աղգային երաժշտական մտածողության առանձնահատկություններն արտացոլող յուրօրինակության գործոնը: Կոմպոզիտոր Տիգ-

րանյանի և նրան համահեղինակ Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի շնորհիվ մենք համոզվում ենք այն բանում, որ մեր դարի սկզբին Հայաստանում գոյություն ունեն ուրիշ շափերի (Բարբեշլիի հրատարակած իրանական դասագահների համեմատ)՝ ավելի պարփակ, հակիրճ, հայ ժողովրդական արվեստի պարերգային տարրերը ներառած մեծապես չափավորված մասերի (գլաֆերի) գերակշռությամբ, կառուցվածքային կոմպոզիցիա:

Օրինակ 56.

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

Իբրև օրինակ համադրենք նույն Չարգահ իրանական դասագահ և մեր օրերում Հայաստանում կենցաղավարող նույնանուն մուղամները:

Ժամանակակից հայկական Չարգահ⁸⁹ մուղամը ունի մեկմասանի կառուցվածք և միջանցիկ իմպրովիզացիոն զարգացում (տե՛ս օր. 7):

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

Օրինակ 57.

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

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

Շալախո (Բարբեշի)

54.

Handwritten musical score for 'Շալախո (Բարբեշի)'. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody. The third staff ends with a double bar line. There are some handwritten annotations below the staves, including a circled '2' and a circled '6'.

Շալախո (Տիգրանյան)

Handwritten musical score for 'Շալախո (Տիգրանյան)'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The second staff ends with a double bar line.

55.

Handwritten musical score for 'Գլափ Տիգրանյանի Չարգահից'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The second staff ends with a double bar line.

Գլափ Տիգրանյանի Չարգահից

56.

Handwritten musical score for 'Գլափ Տիգրանյանի Չարգահից'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The second staff ends with a double bar line.

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

Օրինակ 58.

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

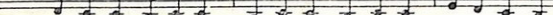
Դիմենք ուրիշ օրինակի: Համեմատական քննության ենթարկենք Աբու-Աթա ավազեի Հիջազ գուշեն և Հայաստանում կենցաղավարող Հիջազ մուղամը: Իրանական Հիջազը այս ավազեում երեք տարբերակներով (Բարբեշլիի հրատարակության մեջ № 10, 11, 17) ներկայացված կարճ պիես է: Բայց նրանք՝ տարբերակները, հանդես են գալիս ոչ թե անընդմեջ, այլ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

Օրինակ 59.

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

⁹⁰ Փակագծերի ներսի բնմուլը ցույց է տալիս 2-րդ աստիճանի անկայուն լինելը:

Հարգյալի (Բարքեշլի)

57. 

Զ. Գառապարչյան

58. *Հարգյալի (հայկական)*

Իրանական

59. 

6-րդ աստիճանները, ինչը հաղորդում է փոյուզիական-դորիական լադի երանգ, ընդ որում ամեն մի աստիճանի տարբերակային յուրաքանչյուր տարատեսակ որոշակի լադախնտոնացիոն հատվածում ունի հավասար ինքնուրույնություն: Երկու դեպքում էլ, մեղեդային ծավալման ընթացքում օժանդակ հենակետը (5-րդ աստիճանը) ամբողջ ձայնածավալի առանձին հատվածներում ձեռք է բերում գլխավորի նշանակություն: Մեղեդային շարժումը վայրենթաց է՝ 5-րդ-ից դեպի 1-ը: Հիմնական մեղեդային միջուկը կազմավորվում է վիինտայի լրացման ձանապարհով:

Օրինակ 60.

Մեղեդային գծի հետագա զարգացումը հիմնականում տեղի է ունենում ինտոնացիոն փոքր միավորների (սեկունդա, տերցիա) սեկվինսում զարգացմամբ, որոնց անընդհատ հոսքը հանգեցնում է նոր բարձրության նվաճմանը (օժանդակ հենակետի հաստատումով) և մեղեդային հետադարձ շարժումով ու վերադարձով՝ դեպի հիմնական տոն, որի ընդգծումը բնորոշ կադանսների դարձվածքներով ավելի ցայտուն է մուղամում: Իրանական գուշեն ունի ավելի զուսպ ծավալում: Յուրաքանչյուր կազմակառուցվածքային սկզբունքի կիրառության ոլորտը խիստ որոշված է: Ամենաբնութագրականը տիպական ռիթմախնտոնացիոն բանաձևերի իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքն է, որոնց բազմաձև տարբերակները ստեղծագործությանը հաղորդում են ներքին լարում: Յուրաքանչյուր ստեղծագործության ինտոնացիոն բնույթից կախված է նաև նրա պատկերավորությունը: Մի դեպքում, դա վառ արտահայտված պարերգային բնույթի մեղեդու ինտոնացիոն զարգացումն է, մյուս դեպքում՝ շարադրանքի զուսպ, ասերգային ոճը, ուր փոքր համարժեք միավորների տարբերակված սեկվինցիոն զարգացումը ստեղծում է լարված հոգեբանական վիճակ: Համեմատվող գործերի բովանդակության այս տարբերությունը պահանջում է արտահայտման համապատասխան ձևեր: Մուղամի ձևի ուրվագիծը կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ. $A(a+b+c)+B(e+f)$, ուր B-ն գյաֆն է (թեսնիֆը): Իսկ իրանական գուշենում ասերգային ինտոնացիաների բազմակի կրկնությունները ստեղծում են ավելի խիստ ձևեր, որոնք կազմված են երեք խոշոր տարբերակներից՝ $A+A_1+A_2$: Այսպիսով, կառուցվածքային օրինաչափությունները և մեղեդային-ինտոնացիոն նկարագիրը պայմանավորված են մեկը մյուսով:

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

դեղդային նյութով ավելի մոտ է հայկական գործիքային Հիջազին: Վոկալ գուշեում ինտոնացիոն նյութը կազմակերպվում է այլ (գործիքայինի համեմատ) եղանակով. սա գործիքային և վոկալ-գործիքային դրվագների հաջորդականության քառյակային-տարբերակային ձև է: Եվ դա մերձեցնում է իրանական վոկալ գուշին հայկական մուղամին: Կարելի է ասել, որ այդ երկու պիեսների հիմքում ընկած է մեղեդային նույն մոդելը, իսկ նրա մեկնաբանությունները տարբեր են. իրանական գուշեում բերադշում է ասերգային ելևէջումը, իսկ հայկականում՝ երգայնությունը: Փոքր սեզմենտների հաճախակի կրկնությունը իրանական գուշեի բնորոշ դիժն է:

Օրինակ 61.

Իրանական գործիքային գուշեի լարված բնույթը ծավալման ընթացքում խորանում է, սակայն ինտոնացիոն զարգացման ակտիվացումը դիտվում է ոչ թե առանձին մասերի ներսում, այլ միկրոշարքի մակարդակով: Եթե առաջին մասում մեղեդին չի հասնում մինչև վերևի տոնիկա (d_2), ապա երկրորդում այն հանդես է գալիս իբրև բարձրակետի հիմնական տոն, որին հետևում է վայրընթաց սեկվենցիոն անկում դեպի ներքին տոնիկա:

Օրինակ 62 .

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

Սա ամբողջ միկրոշարքային զարգացման ամենից ավելի լարված դրամատիկ փուլն է, ուր համեմատաբար երկար ելևէջվում է վերևի հենակետը (d_2): Տվյալ դեպքում դիտվում է բարձրության աստիճանական նվաճում ամբողջ շարքի ընթացքում, որի յուրաքանչյուր հաջորդ քայլը նրա զարգացման մեջ նոր փուլ է. այս սկզբունքն ընկած է ոչ միայն առանձին մասերի, այլև ամբողջ դաստգահի (ավազեի) հիմքում:

Այսպիսով, որոշակի ընդհանրություն առկայությունը հանդերձ (այդ մասին խոսվել է մուղամների վերլուծության ժամանակ, տե՛ս օր. 60)³¹,

³¹ Նշենք, որ այդօրինակ նմանություն հայտնաբերվում է Խալեդիի և Վադիրիի (188.74), ինչպես նաև Աբուհասան Սաբայի (196) հրատարակությունների համանման ավազների հետ համեմատելիս.

նշված ստեղծագործությունները մարմնավորել են տարբեր կերպարներ, բանի որ կենցաղավարել են տարբեր միջավայրերում, գտնվել ինքնատիպ երաժշտականտարողական ավանդույթների ազդեցության տակ:

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

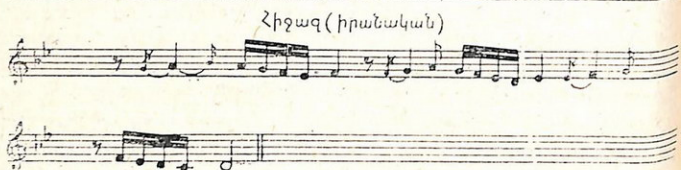
Օրինակ 63.

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

Համեմատենք երկու ստեղծագործությունների սկզբնական մասերը.

Օրինակ 64.

Խոսելով բարդ պարբերական կառուցվածք ունեցող գեղջկական քնա-



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

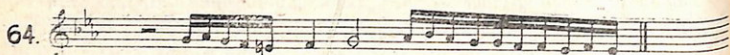
Ինչպես նշվեց, յուրաքանչյուր դաստգահի ներքին օրինաչափությունները առաջին հերթին կախված են լադի ընտրությունից, որը իր հերթին որոշում է ստեղծագործության հուզակերպարային բովանդակությունը: Այս իմաստով իրանական դասական երաժշտության համակարգում կարելի է առանձնացնել դաստգահների երկու խոշոր խումբ՝ տարբեր կերպարային-հոգեբանական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

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

Օրինակ 65.

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

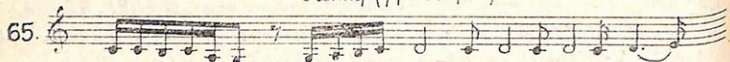
Շուրթար (հայկական)



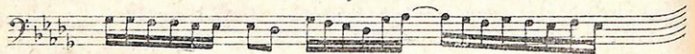
Զամե-դարան



Մահուր (իրանական)



Ռասու (հայկական)



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

Օրինակ 66.

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

Օրինակ 67.

Այդ հանգամանքը խոսում է հուզական-կերպարային որոշակիություն ունեցող այս լադի՝ կանոնականացվածության մասին։ Ասվածը մի անգամ ևս հաստատվում է տիպական բանաձևերը մի կողմից իրանական հետադոտողների տարբեր ձայնագրությունների⁹², իսկ մյուս կողմից Հայաստանում կենցաղավարող Ռաստ մուղամի տարբերակների հետ համեմատելիս։

Օրինակ 68.

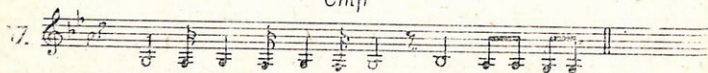
Այն կարծիքը, թե մուղամների յուրաքանչյուր կատարող՝ իմպրովիզատոր է (այդ բառի լայն իմաստով), հերքվում է բերված օրինակներով։ Այս դաստգահների վերաբերյալ կիրառված իմպրովիզացիա տերմինը պետք է հասկանալ ավելի նեղ իմաստով, որպես ստեղծագործական հնարք, երաժշտական նյութի կազմակերպման եղանակ։ Այս լույսի տակ դաստգահի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

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

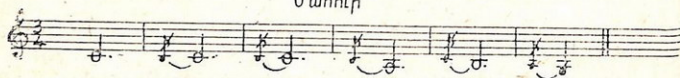
⁹² ա) և բ) օրինակները վերցված են է. Զոնիսի նշված գրքից (188.69, 83)։



Σοῦρ



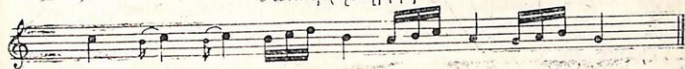
Ψαλμῶν



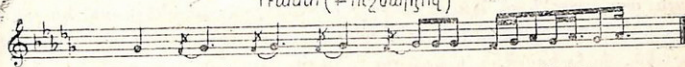
Շուր(Խալեղի)



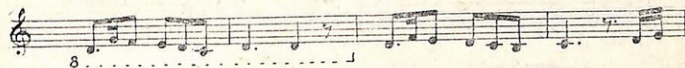
Մահուր(վազիրի)



Բասու(Քուշնարյով)

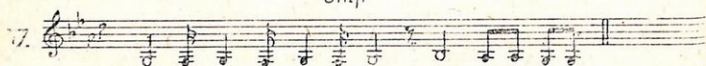


Շահր - աշուր(Մահուր)

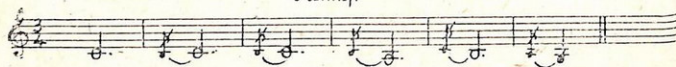




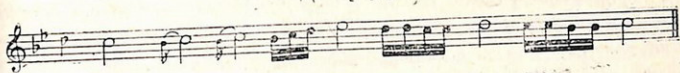
Շուր



Մահուր



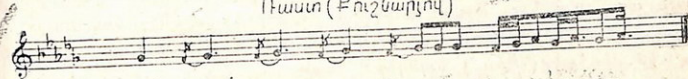
Շուր (Խալեղի)



Մահուր (Վազիրի)



Բաստ (Բուշնարյով)



Շահր - աշուր (Մահուր)



դարդանախշերով, պաճուճապառ կրկնություններով հագեցած գործիքային բարդ պիես-գուշեններից հետո: Դրա հետ մեկտեղ, ռանգը անքակտելիորեն կապված է դարգացման նախորդ ընթացքի հետ, և այդ պատճառով հատկանշական է, որ հանդես գալով հուզական-կերպարային տարրեր ուղղվածություն ունեցող դաստգահներում (օրինակ, Մահուր և Հումայուն), համանուն ռանգը ստանում է տարանշանակ մեկնաբանություն: Այսպես, լավատեսական Մահուրում Շահր-աշուբը եզրափակում է շարքը նույնատիպ գույներով, ընդհանուր ուրախ տրամադրությամբ:

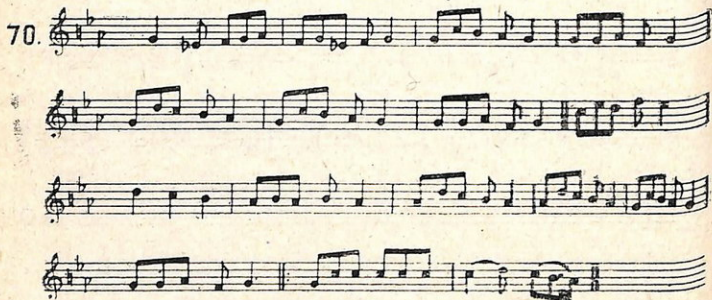
Օրինակ 69.

Պարբերականությունը, տարբեր հենակետային ոլորտներում գտնվող կադանսների առկայությունը, միատեսակ ռիթմաինտոնացիաների հաճախակի կրկնությունները, սեկվենցիոն քայլերի առատությունը ոչ միայն այս, այլ նաև մյուս ռանգերի բնորոշ հատկանիշներն են:

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

Օրինակ 70.

Շահր - աշուբ (հումայուն)



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

Բոլոր դասագահներում առկա են կանոնականացված և իմպրովիզացիոն տարրեր. տարբերությունը երաժշտաարտահայտչական բաղադրիչների կազմակերպման, առանձին բաղադրուցիչ մասերի հարաբերակցության մեջ է: Իրանական ավանդական ռադիֆի ածանցյալ համակարգերի (մոթեալթատ) ուսումնասիրությունը ցույց տվեց առանձին ավազներին (փոքր դասագահներ) աներկրա պատկանելությունը համապատասխան դասագահներին: Միավորող գործոնի դերում հանդես է գալիս լադը հատկանշական ինտերվալային հարաբերություններով, գեղարվեստաբանական հնարավորություններով: Հիմնականում, ձևակազմական ուղորտում գործող կանոնականացված տարրերը ածանցյալ համակարգերում ունեն միարժեք դեր:

Հայաստանի մուղամներն իրանական դասագահների հետ համեմատելիս ի հայտ եկան ընդհանրությունը և տարբերությունը բացահայտող գործոններ: Ընդհանուր գծերը դիտվում են լադային հիմքում, իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքի կիրառության մեջ, սահմանափակ բանակությունը կառուցվածքային տարրերի օգտագործման միջոցով երաժշտական ձևը կազմակերպելու եղանակներում, առանձին ռիթմախոսություններին ձևակազմության հնարքներում:

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

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

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

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

Եթե իրանական դասագահներում պարտադիր է մետրապես չափավորված համարների (ուսնգերի, թեսնիֆների) առկայությունը, որոնց միջոցով ներառվում են ժողովրդական երաժշտության պարերգային տարրերը, ապա հայկական մուղամներում դրանք կարող են չլինել: Բուն մուղամների մեղեդային նյութը արդեն հագեցած է ժողովրդական երաժշտության ուրիշմասինտոնացիաներով: Մուղամները հայկական միջավայրում երկաթատե կենցաղավարման ընթացքում կրել են հայկական ժողովրդական երաժշտության ուրիշմասինտոնացիոն համակարգի գործուն ազդեցությունը, որը նպաստել է հայկական երաժշտությանը բնորոշ առանձնահատկությունների բացահայտմանը:

Այսպիսով, իրանական դասագահների հետ ունենալով որոշակի
ընդհանրություն, Հայաստանի մուղամներն աչքի են ընկնում մի շարք
ինքնատիպ հատկանիշներով, որոնք բխում են հայկական մոնոդիկ ե-
րաժշտության բնույթից, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության և բա-
նահյուսության տարբեր ժանրերում վառ արտահայտություն ստացած
նրա ազգային յուրօրինակությունից:

ՎԵՐՋԱՐԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

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

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

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

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

Պատմութեանը հայտնի չեն առանձին մշակույթների մեկուսի զարգացման դեպքեր. բոլոր մշակույթները միշտ զարգացել են վերազգայրական կապերի ոլորտում: Հայաստանի մշակույթը ապրելով ու զարգանալով հին հունական և հին իրանական քաղաքակրթութիւնների հարեանութեամբ, ավելի ուշ հաղորդակցվեց նաև՝ արաբականին ու թուրքականին: Իրենց ամբողջ ինքնատիպութեամբ հանդերձ, այդ մշակույթներն ունեն նաև շփման եզրեր, որոնք բացահայտվում են մարդկային գործունեութեան հոգեւոր և նյութական տարբեր բնագավառներում: Առանձնապէս ցայտուն էին արտահայտվում կապերը Իրանի հետ, որը կարեւոր դեր էր խաղում Մերձավոր ու Միջին Արեւելքի պատմութեան մէջ: Ոչ միայն հայերը, այլև շատ ուրիշ ժողովուրդներ գեղեւ հնում կապված էին Իրանի ժողովուրդների պատմական ճակատագրին: Հայաստանի ու Իրանի երկարատեւ հարեանութեանը, իսկ ժամանակ առ ժամանակ էլ Հայաստանի՝ Իրանական պետութեան կազմի մէջ մտնելը, հանգեցրեց մի շարք ընդհանուր երևույթների առաջացմանը, այդ երկու երկրների մշակույթների փոխհարստացմանը: Երաժշտական մշակույթում դա առանձնապէս վառ էր արտահայտված մոնոդիկ երաժշտութեան պրոֆեսիոնալ ժանրերի մէջ, մասնավորապէս՝ մուղամաթի արվեստում:

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

Ինչպէս ցույց տվեց փաստական նյութի ուսումնասիրութեանը, մուղամաթի արվեստը հայ իրականութեան մէջ նույնպէս ստացել է ուրույն մեկնաբանութիւն: Գտնվելով հայկական ավանդական մոնոդիկ երաժշտութեան զանազան ճյուղերի, մասնավորապէս՝ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ժանրերի ենթակարգում, Հայաստանի մուղամները ձեռք են բերել որոշ ինքնահատուկ գծեր: Այդ մասին են վկայում աշխատանքում բերվող արդյունքները, որոնք ուտացվել են մուղամների և հայ ազգային մշակույթի այնպիսի ավանդական ժանրերի համեմատական վերլուծութիւնից, ինչպիսիք են շարականներն ու տաղերը: Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների և իրանական երաժշտութեան զուգահեռ ժան-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Թյուններ Իրանի համանման ժանրերի հետ, ապա ըստ ժողովրդի երա-
ժշտական կյանքում նրանց կատարած դերի (Հայաստանը Իրանի հետ
համեմատելիս) ավելի շատ տարբերություններ են ի հայտ գալիս, քան
նմանություններ: Եվ, այնուամենայնիվ, երաժշտական նյութի վերլու-
ծության արդյունքները հաստատեցին ելակետային դրույթի ճշմարտա-
ցիությունը. մուղամաթի արվեստի ունումնասիրությունը կարող է արգա-
սավոր և կարևոր լինել ոչ միայն այնտեղ, ուր ներկայացված է իբրև
սուսնձին, ամբողջական ժանր, այլ նաև այնտեղ, ուր ընդամենը ժո-
ղովրդական երաժշտական արվեստի ժանրերի ու ձևերի բաղադրիչ տար-
րերից մեկն է միայն: Սա օգնում է կազմել մուղամների զարգացման
ու կենցաղավարման ավելի լրիվ պատկերը, պարզաբանել ավանդական
արվեստի այս ժանրի կապերը մյուսների հետ, որոնք տվյալ ազգային
մշակույթի անքակտելի սեփականությունն են՝ նրա ամբողջ բազմա-
զանություն մեջ:

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

Հայ մուղամաթահարների ելույթները հետաքրքրություն են առա-
ջացնում ինչպես հանրապետությունում, այնպես էլ նրա սահմաններից
ուրա: Օրինակ, նրանք բացառիկ հաջողություն ունեցան Միջազգային
երաժշտական Համագումարում (1971 թ., Մոսկվա), «Ասիայի երա-
ժշտական ամբիոնի» համերգների (1973 թ., Ալմա-Աթա), Ավան-

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

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

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

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

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

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

խարհը բնութագրող հիմնական նյութը: «Պարսկական քայլերգի» համար նա ընտրել է «Հեյդարի» և «Նովրուզ-Արաբի» մուղամները, մյուս հատվածներում (Շեյխի և Աշուղի արիաները)՝ Չարգահ, Ռաստ, Թակսիմ մուղամների լադախնտոնացիոն համակարգը (59.37):

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

Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդները» մուղամաթի արվեստի էլ ավելի հասուն ըմբռնման արգասիք են: Ստեղծագործության նշանակությունը մեծանում է նրանով, որ սա Արևելքի երաժշտության պատմության մեջ մուղամի սիմֆոնիկ մշակման առաջին փորձն է⁹³: Փորձը բացառիկ արգասաբեր եղավ: Այն ապացուցեց, որ արևելյան մուղամների դրամատուրգիայի օրինաչափությունների մեջ թաքնված են սիմֆոնիզմի սաղմեր, որոնք թույլ են տալիս հասնել գեղարվեստական ընդհանրացման բարձունքների:

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

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

93 «Էտյուդներում» օգտագործված է «Հիշող» մուղամը, որը կոմպոզիտորը ձայնագրել է 1916 թվին, երկու դադուկահարների և դոյրա նվագողի կառավարմամբ:

ժըշտական ուճի: անկլունաքարը» (56.108): Վառ օրինակ է նրա Առաջին սիմֆոնիան, որի թեմատիկ զարգացման մեջ և կազմավորման սկզբունքներում սերտ կապ է ի հայտ գալիս մուղամային ձևերի հետ:

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

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

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

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

Բոլոր այս փաստերը Արևելքի երաժշտական արվեստի սկզբունքների կենսունակությունն ազացուցող անհրկբա փաստարկներ են: Եւրաքանչյուր ազգային մշակույթ բարձր վերելքի կարող է հասնել ոչ թե մեկուսացման, այլ գեղարվեստական արժեքներով փոխադարձաբար հարստանալու, համագործակցության, մշակութային սերտ կապերի ճանապարհով: Այդ է մեզ ուսուցանում անցյալի բազմադարյան փորձը, այդ են վկայում արևելյան երկրների այսօրվա երաժշտական արվեստի բարձր նվաճումները:

♩ = 132

Մուղամ Ռաստ

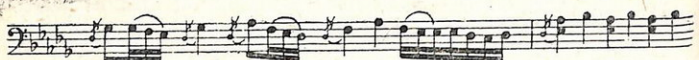
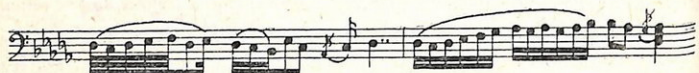
Թառ

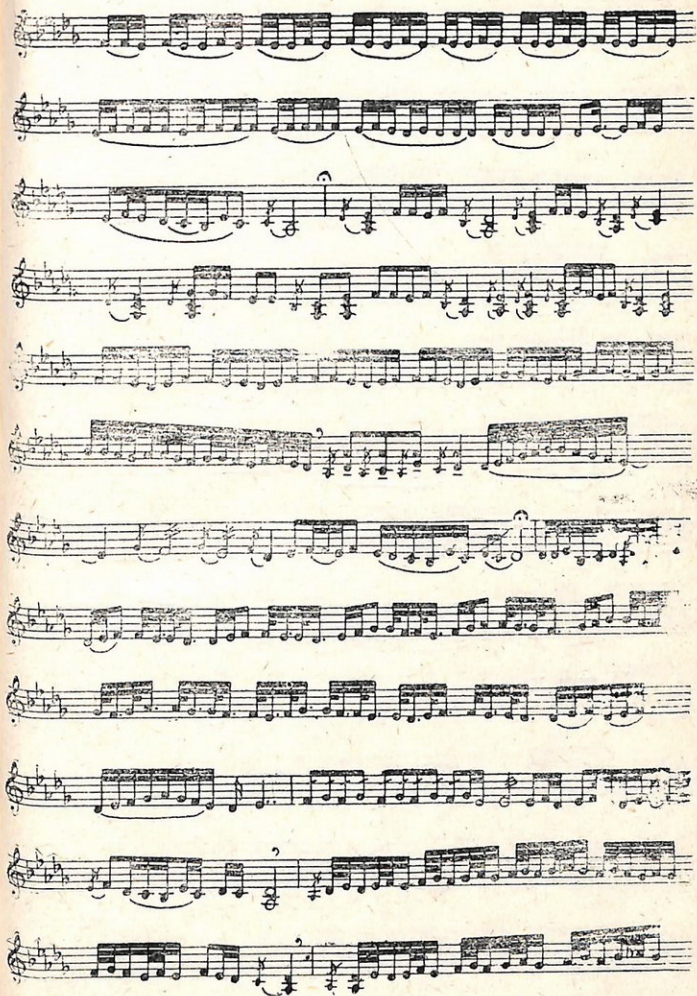


♩ = 132

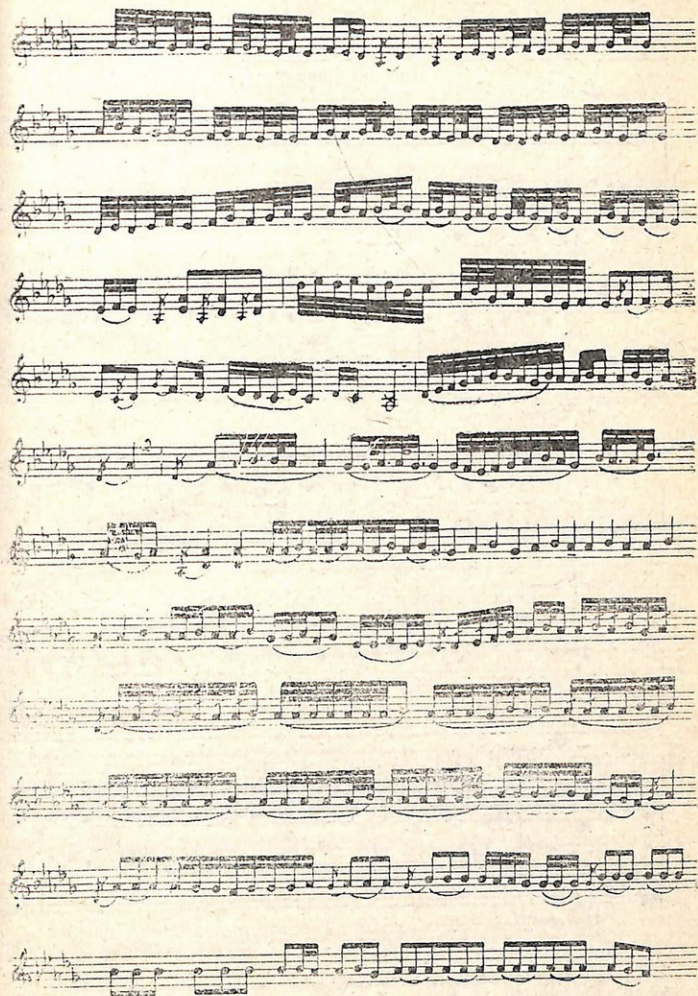
Մուղամ Ռաստ

թառ





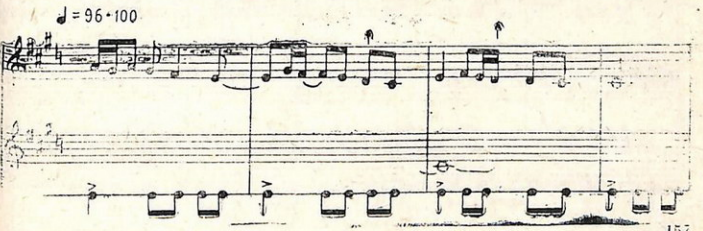
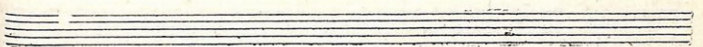
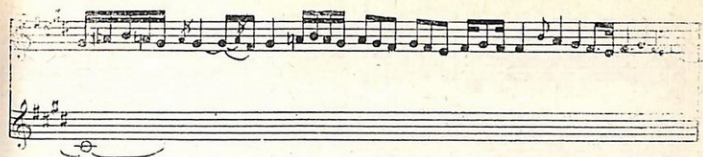


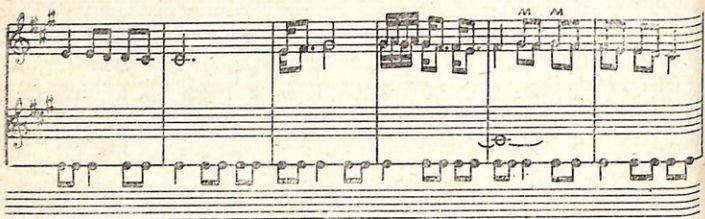


Մուղան հիշագ

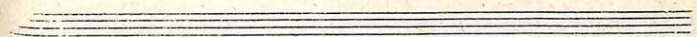
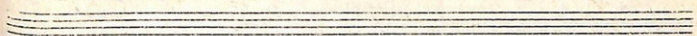
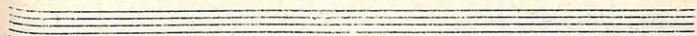
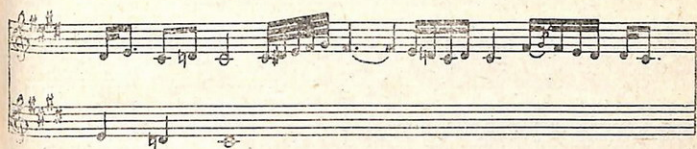
$\text{♩} = 104$

The musical score is written on multiple systems of staves. Each system typically consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4, indicated by the tempo marking $\text{♩} = 104$. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ornaments (trills and grace notes). Some notes are marked with 'M' above them. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple notes beamed together. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.





$\text{♩} = 104$

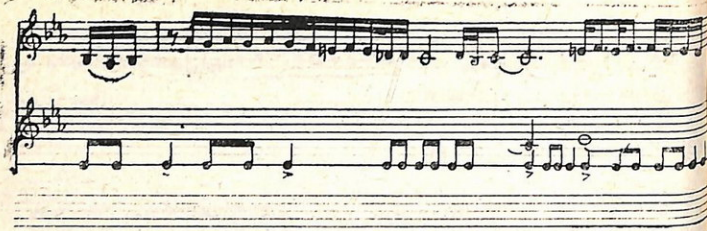




♩ = 88

Մուղան Շողթար









Резюме

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

эмоционально-содержательной стороны превалирует над стороной виртуозной.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

- 1 Абасова Э. Опера «Алмаст» А. Спендиарова. Баку, Азмузгиз, 1958.
- 2 Абасова Э. Тарист Бахрам Мансуров. — М.: Сов. комп., 1977.
- 3 Абасова Э. Узеир Гаджибеков. В кн.: Музыка республик Закавказья. Тбилиси, Хеловнеба, 1975.
- 4 Արախանյան Ա., Համառոտ ուրվագիծ հայ գաղթավայրերի պատմության, հ. Ա, Երևան, 1964:
- 5 Ալիզադյան Թ., Շահամիր Շահամիրյանն ու հնդկահայոց համայնական ինքնագրությունը 18-րդ դարում, Տեղեկագիր ՀԽՍՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի, հ. 4, Երևան, 1929:
- 6 Агаева С. Термин «мугам» в трактатах Абдулгадаыра Мараги (XIV—XV вв.). В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
- 7 Агаева С. Абдулгадаыр Мараги и его музыкально-теоретическое наследие. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979.
- 8 Աղայան Մ., «Սալաթ-նովա» ժողովածուի առաջաբանը, Երևան, 1964:
- 9 Алиев А. К вопросу изучения азербайджанских мугамов. В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
- 10 Ալիջան Ղ., Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873:
- 11 Аммар Ф. Арабский лад Раст и вопросы его развития. Ученые записки Баку, 1975, № 1.
- 12 Аракелян А. История развития духовной культуры армянского народа с I в. (до н. э.) по XIV в. Автореф. дис. докт. фил. наук. Ереван, 1954.
- 13 Առաքելյան Հ., Պարսկաստանի հայերը, Երանց անցյալը, ներկան և ապագան, Ման Ա—Վենետիկ տպ. Մխիթ. միութ., 1911:
- 14 Аракелян Б. Гарни (Крепость и население), т. II,—Ереван, АН АрмССР, 1957.
- 15 Առաքելյան Բ., Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. 6-րդ դ. մ.թ. 3-րդ դ.), Երևան, 1976:
- 16 Аракелян Б. Античный этап армянского искусства. II Международный симпозиум по армянскому искусству. ИИ АН Армении. Ереван, 1978.
- 17 Հայ գրականության երգեր, կազմեց՝ Ա. Բաղրյանը, Երևան, 1976:
- 18 Артановский С. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур.—Л.: Просвещение, 1967.
- 19 Арутюнов Д. О преломлении традиций восточной и европейской музыки

в творчестве А. Хачатуряна.—В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., Сов. комп., 1979.

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

- 40 Виноградов В. Музыка советского Востока. От унисона к полифонии. Очерки.—М., Сов. комп., 1968.
- 41 Вызго Т. Афрасиабская лютия.—В кн.: Из истории искусства великого города, Ташкент, 1972.
- 42 Вызго Т. К вопросу об изучении макамов.—В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, М., 1972.
- 43 Вызго Т. О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формообразования узбекской песни.—В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.—М., Музыка, 1972.
- 44 Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки.—М., Музыка, 1980.
- 45 Вызго Т. Об одном эстетическом принципе средневекового Востока.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.
- 46 Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой.—М., Музыка, 1970.
- 47 Вызго-Иванова И. Пути постижения творческого наследия.—Сов. музыка, 1979, № 10.
- 48 Вызго Т., Рашидова Д., Музыкально-теоретическое наследие великих Среднеазиатских мыслителей.—В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1969.
- 49 Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки.—Баку, 1945.
- 50 Гафуров Б. К 2500-летию иранского государства.—В кн.: История иранского государства и культуры. М., Наука, 1971.
- 51 Ҳагаҷиёв У., Ўрғабейиёв М. Қўбчада ҳақиқатини ташвишқариниёв, Ўрғабей, 1973;
- 52 Ҳагаҷиёв Ғ., Ушғар Оқабейиёвқўбча, Ўрғабей, 1973;
- 53 Галицкая С. Принцип нижней тоник и его претворение в узбекской монодии.—В кн.: История и современность, М., Музыка, 1972.
- 54 Ҳақиқатиниёв Ғ., Ғаррўқ М. Қўбча ҳақиқатиниёв, Ғ. Ғаррўқ, 1794;
- 55 Ҳақиқатиниёв Ғ., Ғаррўқ Ғаррўққўбча, Ғ. Ғаррўқ, 1803;
- 56 Геодакян Г. Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатряна.—В кн.: Музыкальный современник, вып. 3, М., Сов. комп. 1979.
- 57 Гогошидзе Ю. Из истории грузино-иранских взаимоотношений в VI—I вв. до н. э.—В кн.: Искусство и археология Ирана и его связи с искусством народов СССР с древнейших времен, М., Сов. художник, 1979.
- 58 Грубер Р. История музыкальной культуры, т. I, ч. I.—М.—Л., 1941.
- 59 Гумреци Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока.—Л., 1927.
- 60 Ҳақиқатиниёв Л., Ҳақиқатиниёв Ғаррўққўбча 17-рқ қўбча (У. Ғаррўққўбча тоққўбча), 129, 4. 3, 1969;
- 61 Джани-Заде Т. Мугам—импровизация на лад.—В кн.: Современные методы исследования музыковедения, вып. XXXI, М., 1977.
- 62 Джани-Заде Т. Проблема канона в макомной импровизации.—В кн.:

Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент 1978.

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

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

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

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

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

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

Նոտային հրատարակություններ

- 190 եկմալյան Մ., Երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի, Հայպիգ, 1896:
- 191 Мамедов Н. Азербайджанский мугам Чаргях, М., Сов. комп., 1961.
- 192 Мамедов Н. Азербайджанские мугамы Чаргях и Хумаюн, Баку, 1962.
- 193 Мамедов Н. Азербайджанский мугам Раст, М., Сов. комп., 1978.
- 194 Երգը Ձայնագրելու ի ժամագրոց Հայաստանից ա. Եկեղեցուց, Վաղարշապատ, 1877:
- 195 Ձայնագրելու Երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878:
- 196 Сабá Абулхасан, Радиф. 5-е изд., Бахман, 2535.
- 197 Մայր-Նովա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու (Գ. Լևոնյանի խմբագրությամբ), Երևան, 1931:
- 198 Տիգրանյան Ն., Իրանական ժողովածուներ, Երևան, 1938:
- 199 Շեռամ (Կազմեց՝ Վ. Տալյանը), Երևան, 1948:
- 200 Les systemes de la musique Traditionnelle de l'Iran,—Teheran, 1973 (par M. Barkechli).
- 201 Kuckerts I. and Massoudieh M. Musik in Bushehr. (Süd—Iran), München—Salzburg, 1976, S. 123.
- 202 Radif Vocale de la Mustque Traditionnelle de l'Iran. Teheran, 1978 (par M. Massoudieh).

Զեռագրեր

- 203 Հայկական ԽՍՀ մինիստրների խորհրդին աղբյուր Մաշտոցի անվան Մատենադարան, 349—էջ 113բ, 351—էջ 291բ, 554ա, 70, 90—էջ 5:
- 204 Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի նյութերից (Օգանեզաշվիլու ֆոնդ), № 291:
- 205 Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Օգանեզաշվիլու ֆոնդ, «Նամակներ» № 291:
- 206 Հովհաննիսյան Հ., Հայոց երաժշտության պատմություն: Զեռագիրը պահվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում:
- 207 Халеги Р. История музыки Ирана, Тегеран, 1954—1955 (в двух томах).
Перевод Н. Баймухамедовой. Զեռագիրը պահվում է Տաշքենդի Համազաթիմ—Ջադե Նեյագիրի անվան արվեստաբանության ինստիտուտի գրադարանում:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ներածություն	5
ԴՆԻԻ ԱՌԱՋԻՆ	
Հայաստանի և Իրանի վաղեմի մշակութային առնչության հարցի շուրջ	14
ԳՆԻԻ ԵՐԿՐՈՐԴ	
Հայաստանում կենցաղարող մուղամների ընդհանուր բնութագիրը	51
ԳՆԻԻ ԵՐԿՐՈՐԴ	
Սուղամներ-դաստգահներ	100
Վերջաբանի փոխարեն	142
Հավելված	152
Ամփոփում	167
Գրականության ցանկ	173

ԼԻԽԹ ՎԱՐԴԵՍԻ ԵՐԵՋԱԿՑԱՆ
ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

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

ИБ № 1586

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

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

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

2 л. 05 л.

A II
82235