

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ



ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱԿԵՊԸ
ՄԵՐՋԱԿՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

**АШУГСКИЙ ЛЮБОВНЫЙ СКАЗ
В КОНТЕКСТЕ БЛИЖНЕВОСТОЧНЫХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ**



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

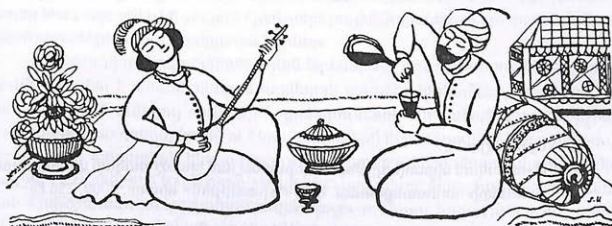
LILIT YERNJAKYAN

**ASHOOGH LOVE ROMANCE
IN THE CONTEXT OF NEAREASTERN
MUSICAL INTERRELATIONS**

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГИТУТЮН" НАН РА
2009

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ



ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱԿԵՊԸ
ՄԵՐՋԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ



ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱՄ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2009

Տպագրվում է
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,
սլոտֆեստր Արաքսի Մարյան

Երևանյան Լ.

Ե 916 Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչու-
թյունների համատեքստում. Եր., «Գիտություն» հրատ., 2009, 256 էջ:

Աշխատության մեջ լուսաբանվում են Արևելքի երաժշտաէթնոկական ժառան-
գությանն առնչվող պատմատեսական, գեղագիտական ու կրոնամշակութային
խնդիրներ: Առաջին ամգամ հայ աշուղական ավանդույթն ուսումնասիրվում է
մերձավորարևելյան տարածքի երաժշտական փոխազդեցությունների համա-
տեքստում՝ քրիստոնյա և մահմեդական Արևելքներին բնորոշ ու բաղդատվող
իրողությունների ընդգրկումով: Դիտարկվում են երաժշտաբանաստեղծական և
պատմողական տեքստերի տիպաբանական հատկանիշները, ժողովրդաժախական
ու առասպելաստեղծ ակունքները:

Գիրքը նախատեսված է Արևելքի ավանդական երաժշտական մշակույթով զբաղվող
մասնագետների, էթնոերաժշտագետների և մշակութաբանների համար:

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

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

Էպիկական երգաստեղծության մկատմամբ այս հարաճուն հետաքրքրությունը խթանել է պատմողական արվեստի տարբեր կոթողների, ազգային ինքնատիպություն ունեցող ժանրային դրսևորումների տիպական հատկանիշների համակարգված դիտարկումն ու հետազոտական մոդ մեթոդների առաջադրումը: Էպիկական տեքստերի հետազոտությունը խոսքային մակարդակում իրականացրել են Մ. Փերրին և Ա. Լորդը¹: Սակայն էպիկական ստեղծագործությունները մաս երաժշտակատարողական ավանդույթ ունեցող կառույցներ են, որտեղ անցյալի գեղարվեստական «ուղերձներն» արտահայտվում են իդեալականացված հերոսների երգի միջոցով:

Բանասիրական և երաժշտագիտական մոտեցումների տարբերությունը մախ և առաջ դրսևորվում է անտարանջատ (սինկրետիկ) ժանրերի բաղկացուցիչներին՝ խոսքին և երաժշտությանը տրված առաջնությամբ: Երաժշտական բաղադրիչի քննությունը մույնպես կարևոր գործոն է էպիկական սյուժեների տիպաբանական ուսումնասիրության և բնութագրական հատկանիշների դասակարգման խնդրում²: Այն վճռորոշ նշանակություն ունի ազգային մշակույթների համա-

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

2 Кондратьева С., К исторической типологии эпических напевов, Типология народного эпоса, М., 1975. Ասեմք մաս, որ էպիկական ստեղծագործությունների սինկրետիզմը դրսևորվում է ժանրի տարբեր մակարդակներում. մույնիսկ երաժշտակատարողական հիմնական ռեժիմի ասերգի կամ մեղեդու տիպաբանական դասակարգման առանձին ազգային ավանդույթներում բացարձակ չեն և կարող են համատեղ հանդես գալ միևնույն ասքի երաժշտակատարողական կերպավորման մեջ:

տեքստերում ձևավորված երաժշտակատարողական ավանդույթների համեմատական հետազոտության համար³:

Էպիկական երգարվեստի սահմաններն անընդգրկելի են, և մեր նպատակը չէ կենտրոնանալ էպիկական ասքի՝ իբրև գեղարվեստական պատմողական սեռի համապարփակ ուսումնասիրության վրա, որը, ձևավորվելով ընդհանուր բանահյուսական մտածողության ոլորտում, կապվում է մշակութաբանական կարգի բազում խնդիրների հետ: Մեր ուսումնասիրության առարկան աշուղական երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպն է, որի առնչությունը էպիկական ժանրերին վիճահարույց չէ: Աշուղական սիրավեպը *պրոսիմետրիկ* ժանր է՝ չափավորված երաժշտաբանաստեղծական տեքստերով ընդմիջարկվող արձակ պատմություն, որի երաժշտական բաղադրիչը խարսխված է գեղագիտական և կատարողական գործոնների համակարգի վրա⁴: Արտապոետիկ սոյիալական որոշակի խավերի մշակութային արժեքները և պատկերացումները, աշուղական սիրավեպն առանձնանում է իրեն հատուկ գեղարվեստական, կերպարային մտածողությամբ, արտահայտչամիջոցների ու ստեղծագործական սկզբունքների հատուկ ընտրությամբ: Ոճական առումով այն յուրատիպ շեղում է գրական օրենքներից և կրում է պատմողի անհատականության կնիքը: Նրա ուղեկիշը ժողովրդական լեզուն է՝ դիֆմի ու ինտոնացիայի ինքնատիպ հնչերանգներով:

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

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

Բազմաճյուղ և բազմաբնույթ աշուղական ավանդույթ հասկացությամբ առնչվող երաժշտաբանաստեղծական, գեղագիտական, սոյիալական, կրոնական

3 Նախկին Խորհրդային Միության տարածքում ընդգրկված ազգային համեմատաբար ամբողջական տեքստով էպիկական ավանդույթները՝ ռուսական, դազախական, ուզբեկական, բուրբենական, ադրբեջանական, հայկական, կալմիկական և այլն, ներկայացված են Ի. Ջեմյուլսկու հրատարակած ժողովածուի մեջ. տե՛ս Музыка эпоса, Статьи и материалы, Йошкар-Ола, 1989.

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

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

Մեր անդրադարձը պարսկալեզու և թուրքալեզու ժողովուրդների էպիկական ավանդույթին նպատակամիտված է հայ երաժշտաբանաստեղծական, պատմողական արվեստի ծագման, դերի ու նշանակության պարզաբանմանը՝ ինչպես հայ մշակույթի, այնպես էլ համաարևելյանի համատեքստում: Միավազնի հայկական ճյուղն առ այսօր էթնոերաժշտագիտական հրատարակություններում ուշադրության չի արժանացել և, ընդհանրապես, մնացել է իբրև բոլոր չափագծերով անհայտ մի խնդիր, որը կարիք ունի ներկայացման, ուսումնասիրման և արժեքավորման⁵:

Դիտարկելով հայկական երաժշտապատմողական արվեստն իբրև համաարևելյանի գործուն մաս (հատկապես, երբ խոսքը XVIII - XX դարերի երաժշտակատարողական ավանդույթի մասին է)՝ աշխատության մեջ ներկայացրել ենք ժանրի կենցաղավարման պայմանները, սոցիալական հիմքն ու կարգավիճակը հայ արվեստի զարգացման տարբեր շրջաններում՝ ընդհուպ մինչև մեր օրերը: Առանձնահատուկ ուշադրություն ենք դարձրել հայ երաժիշտների գործունեությանը Միջին և Մերձավոր Արևելքի տարբեր երկրներում, նրանց ավանդին արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման, պահպանման ու հետագա սերունդներին փոխանցելու պատմական առաքելությանը: Այս կապակցությամբ նշենք, որ օտարալեզու գրականության մեջ մեր օրերում երբեմն առկայծում են խոստովանություններ հայ երաժիշտների խաղաղած դերի մասին՝ մասնավորապես Իրանի և Թուրքիայի երաժշտական արվեստներում: Որքան էլ կողմնակալ են այդ խոստովանությունները՝ հայ երաժիշտներին վերագրելով միայն կատարողների դեր⁶, այնուամենայնիվ, դրանք օբյեկտիվ իրողությանը վերաբերող փաստեր են և հայ երաժիշտների գործունեության գնահատման ուղղությամբ դրական քայլեր կարելի է համարել:

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

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

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

և աստիճանաբար խորապեղ հետազա հարյուրամյակներում⁷: Անշուշտ, գործընթացն իր տրամաբանական հիմնավորումն ունի Օսմանյան կայսրության կազմավորման և հետագա հզորացման, Կ. Պոլսի երաժշտական կյանքի բուռն զարգացման մեջ, որը, դառնալով Մերձավոր Արևելքի մշակութային կենտրոն, դեպի իրեն էր գրավում գործիքահարների, երգիչների ու աշուղների լավագույն ներկայացուցիչներին:

Ուկրաինացի անվանի երաժշտագետ Կ. Կվիտկան պարզորոշ ձևակերպում է, որ «Թուրքիայի քաղաքային երաժշտությունը զարգացել է այլ ժողովուրդների և, մասնավորապես, հայ արվեստի նշանակալից ազդեցությունների ներքո»⁸: Վերոհիշյալ գործընթացը, նպաստելով հայ երաժիշտների գործունեությանը Մերձավոր և Միջին Արևելքի երաժշտական արվեստի զարգացման մեջ, լուրջ կոլան է հայ աշուղների ստեղծագործության արմատներն ու հիմքը ուշ միջնադարում պարզաբանելու խնդրում⁹: Օրգանապես միաձուլելով հայկականն ու արևելյանը (ավելի ստույգ՝ պարսկականն ու թուրքականը)՝ հայ աշուղները, իրավամբ, կրողները դարձան նաև համաարևելյան այնպիսի ֆենոմենի, որպիսին է երաժշտաբանաստեղծական աշուղական սիրավեպը: Եթե սկզբնական շրջանում նրանք նախապես հայերեն կատարումներով ժողովրդին ծանոթացնում էին արևելյան հայտնի սիրավեպերի և հեքիաթների, օրինակ՝ *Քոռոզլու*, *Մսլի և Ջյարամի*, *Շահ Իսմայիլի*, *Աշուղ Ղարիբի* և *Շահ Սամամի*՝ ստեղծագործաբար մշակված ու հայացված տարբերակներին, ապա հետագայում հայ աշուղները ստեղծեցին զուտ հայերենի ապեր ու պատմամեն՝ *Աղվան և Օսան*, *Սմբատ և Սոֆյա*, *Սոս և Վարդիթեր*, *Վարդ և Մանուշակ* և այլն:

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

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

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

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

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

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

Նյութի ուսումնասիրումը մշտապես բախվում է երևույթների ընկալման մի բարդության հետ, որը բացահայտում է հայ իրականության հասարակական որոշ շերտերում առկա մշտաբերուն պահանջը՝ հիմնավորելու քննարկվող ժանրերի «արևելյան կադապարի» բացակայությունը մեր մշակույթում: Անցյալում ձևավորվել էր մահ հասարակական մի պատկերացում, որի համաձայն՝ հիշյալ ժանրերն առավելապես մահմեդական՝ պարսկա-թուրքական նկարագիր ունեն և անհարիր են մեր ազգային մշակույթին, ազգի ինքնությունը հավաստող գեղագիտական ու կրոնամշակութային խորհրդանիշերին: Նման վերաբերմունք կար հատկապես դասական մուղամաթի նկատմամբ, որն ընկալվում էր որպես մահմեդական մշակույթի խորհրդանիշ¹⁰: Նույն օտարմանն էր ենթարկվել մահ աշուղական սիրավեպը: Այսօր արդիական է դարձել ինչպես մահմեդական Արևելքի և քրիստոնյա Հայաստանի երաժշտական ավանդույթների համեմատական ուսումնասիրությունը, այնպես էլ արդեն «համաարևելյան» կարգավիճակ ձեռք բերած մշակութային այնպիսի երևույթների քննությունը, ինչպիսիք են՝ մականաթի արվեստը, սազանդարային-գործիքային երաժշտությունը, աշուղական սիրավեպը:

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

Անկասկած, հայ գոսանա-աշուղական դպրոցի ձևավորման դարավոր ավանդույթները, միջնադարյան աշխարհիկ քնարերգության, ժողովրդական ու քաղաքային երգարվեստի պատմական զարգացման ընթացքը հուսալի և շքեղ պատվանդան դարձան հայ աշուղական ազգային դպրոցի կազմավորման համար, որի նահապետը դարձավ Սայաթ-Նովան¹¹: Սակայն, կասկածից վեր է մահ, որ հայ աշուղությունը բազմաթիվ թելերով կապված է Մերձավոր և Միջին Արևելքի համապատասխան մշակութային երևույթներին, որոնցում խմորվել են արևելյան սիրավեպերը, ծաղկել ու զարգացել է աշուղական մրցույթի ավանդույթը՝ ծնունդ տալով բազում հանելուկների, հարց ու պատասխանի, աշուղական առանձնա-

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

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

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

Հայ իրականության մեջ սիրավեպի ժանրի համարժեք դրսևորումներն աշուղ Ջիվանու, Ջամալու, Մազայու և այլոց հեղինակային փոխադրություններն են, որոնց շնորհիվ հին արևելյան սիրավեպը մեկ անգամ ևս հավաստեց իր կենսունակությունն ու զարգացման հնարավորությունները: Նրանց փոխադրությունները հայկական հնչերանգ ունեն, արտացոլում են հայ ժողովրդի կենցաղն ու կրոնական պատկերացումները, հավատալիքները, հերոսներին բնութագրելու ազգային, հեղինակային մոտեցումը: Այս ստեղծագործությունները հետաքրքիր են նաև հայ գրականության մեջ ռոմանտիկ սիրո քեմայի զարգացումը դիտարկելու առումով: Մրանք ժողովրդական ստեղծագործության այն ոլորտն են կազմում, որ «իբեմյն» են համարում արևելյան տարբեր ժողովուրդներ, այնպես, ինչպես պարսկական երաժշտության դասական մեղեդիները, որոնք համաարևելյան մականաթի արվեստի կանոնավորված հիմքն են: Դաստանների սյուժեների մեծամասնության հայրենիքն Իրանն է եղել, այստեղից են դրանք անցել Հնդկաստան, Միջին Ասիա և Անդրկովկաս¹²: Մերը (հաճախ բացահայտ էրոտիզմը, որ խախտում էր ժամանակի հասարակական վարքի նորմերը և դատապարտելի էր համարվում), գեբրեական ուժերը, առասպելական ու իրական պատմություններն են ընկած այդ սյուժեների հիմքում, որոնց մեջ պատմական դեպքերի, իրականության զանազան երևույթների ընկալման խմաստաբանական մակարդակը մեծապես կախված է եղել տիրող կրոնական գաղափարախոսությունից:

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

Մոցիալական մման պատկերացումները սահմանափակում էին ժանրերի զարգացման հնարավորությունները, արգելափակում գիտական հետազոտությունը: Փաստորեն, Գ. Լևոնյանի աշխատություններից հետո, որոնցում, ի շարք բազում խնդիրների՝ արևելյան նվագաբանների, մուղամաթի արվեստի, հայ աշուղների երգերում մերձավորարևելյան տաղաչափական ձևերի կիրառման, շոշափված է նաև Ջիվանու արևելյան սիրավեպերի փոխադրությունների արժեքավորման հարցը, ժանրի գիտական ուսումնասիրությունը դուրս է մնացել հայ երաժշտագիտության հիմնական շրջանակներից¹³:

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

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

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

առաջին հատորը, ինչպես նաև հեղինակի գիտական բազմամյա ուսումնասիրությունների արդյունքում ստեղծված ու վերջերս լույս տեսած մենագրական աշխատությունը՝ նվիրված աշուղական արվեստին առնչվող պատմատեսական բազմաբնույթ խնդիրներին, հայ նշանավոր աշուղների կյանքի ու ստեղծագործության լուսաբանմանը՝ նոր հայեցակետերի առաջադրումով¹⁴:

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

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

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

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

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

Խորին գնահատանքով պիտի նշենք, որ հայ երաժշտագիտության ավագ սերնդի գրեթե բոլոր երախտավորներն իրենց լուսնն են ներդրել արևելյան սիրավեպի հաստատագրման գործում: Նրանց կատարած արժեքավոր ձայնագրությունները մասնագետներին հնարավորություն են ընձեռում իրենց դատողությունները հիմնավորել ավելի քան մեկ դար առաջ կենցաղավարած բանավոր երաժշտապատմողական արվեստի կենդանի հնչողությամբ: Անգնահատելի են Ա. Բրուտյանի ձայնագրությունները, որոնք կատարվել են XIX դարում և, իրենց տեսակի մեջ եզակի լինելով, արժեքավորվում են ողջ տարածաշրջանի սահմաններում: Լինելով Ջիվանու, Ջամալու, Շերամի, Պայծառեի, Ջահրիի և շատ ուրիշ անվանի աշուղների ժամանակակիցն ու նրանց արվեստի ջատագովը՝ Ա. Բրուտյանը ձեռնամուխ է եղել աշուղական երգ ու նվագի գրառմանը՝ գիտակցելով բանավոր ավանդույթով փոխանցվող մեղեդիների հաստատագրման անհրաժեշտությունն այդ արվեստի բնօրրաններից մեկում՝ Շիրակի դաշտավայրի գյուղերում և Ալեքսանդրապոլում¹⁵:

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

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

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

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

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

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

Երաժշտագետ - կոմպոզիտոր, աշուղական արվեստի լավագույն գիտակներից մեկի՝ Ա.Քոչարյանի գիտահավաքչական գործունեությունը նշանավորում է հայ-արևելյան սիրավեպի պահպանման և զմահատման մի նոր փուլ: Երկար տարիներ զբաղվելով աշուղական խաղերի տաղաչափական ու երաժշտաբանաստեղծական կառույցի խնդիրներով՝ նա, ըստ ամենայնի, հայ առաջին երաժշտագետն է, որի տեսադաշտում լայնորեն ընդգրկվել է երաժշտապատմողական հնագույն ժանրը: Հեղինակի 1976 թ. գրած «Աշուղական սիրավեպեր» անտիպ աշխատության մեջ ամփոփված են Հայաստանում կենցաղավարող արևելյան ու հայկական տասը սիրավեպեր՝ պատմողական և երաժշտաբանաստեղծական դրվագներով, որոնց հիմքում ընկած են իր կատարած արժեքավոր ձայնագրությունների վերծանությունները¹⁷:

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

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

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

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

ԳԼՈՒԽ I

ԱՐԵՎԵԼԵԻ ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԵՐԳԱՍՏԵՐԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱՏԵՍԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

1. ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ԷԹՆՈՒՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

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

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

ստեղծագործել են պարսկերենն ու թուրքերենն և անհնար է, որ իրենց հորինած եղանակներն ու ձևերը ներմուծած չլինեին նշված մշակույթների մեջ¹⁸:

Մեզ հետաքրքրող հարցի մասին իր տեսակետն է ունեցել նաև Գ. Լևոնյանը, որն անհիմն չափազանցել է «պարսկական եղանակների ազդեցությունը»՝ բևեռվելով այն հանրահայտ փաստի վրա, որ Սայաթ-Նովան Հերակլ II-ի արքունիքում առաջինն է վրացերեն կատարել պարսկական դասական մեղեդիները, այսպիսով, իրանական արվեստը պրոպագանդելով Անդրկովկասի բազմազգ մշակութային կենտրոնում: Անշուշտ, Սայաթ-Նովան, լինելով պալատական երաժիշտ, չէր կարող անտեսել արքունիքում ընդունված երաժշտական ճաշակը: Սակայն դրանից չի հետևում, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ն. Թահմիզյանը, որ դա աշուղի ստեղծագործական սկզբունքն էր: Առավել ևս այդ վկայությունը վերաբերում է Սայաթ-Նովայի միայն վրացերեն խաղերին, որոնցից ոչ մեկի եղանակն առ այսօր հայտնաբերված չէ¹⁹: Ասենք, որ այս բնագավառին վերաբերող գրականությունը հայ երաժշտագիտության մեջ բավական լուրջ հիմքերի վրա է դրված: Այլ է պատկերը աշուղական սիրավեպերի ասպարեզում, թեև դրանք մույնքան խորակույցներ ունեն հայերի կենցաղում և բանահյուսության մեջ, որքան և աշուղական արվեստի այլ ձևերը, ինչպես և համաարևելյան մուղամաթի արվեստը, որի հարաբերակցության հարցը հայ ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության հետ աներկբա նյութ է երաժշտական մշակույթի տվյալ բնագավառն ուսումնասիրելիս²⁰:

Հայ ժողովրդական և գուսանաաշուղական երաժշտության հարաբերության խնդիրը շոշափելիս մենք չենք անդրադառնում Կոմիտասի դիրքորոշմանը խնդրո առարկա բնագավառին²¹: Ընդհանուր առմամբ, տարբեր առիթներով Կոմիտասի արտահայտած դիպուկ մտքերն ու տարաբժեք գնահատականները բավարար հիմք չեն տալիս հստակեցնելու նրա վերաբերմունքն աշուղական երգարվեստի, հատկապես «պարսկա-տաճկական» ավանդական եղանակների վերաբերյալ: Թեև հայ երաժշտության մեծ երախտավորի գիտական-ստեղծագործական գործունեության տարիներին ազգային աշուղական դպրոցը զարթոնքի շրջանում էր գտնվում և մեծ ժողովրդականություն վայելում, Կոմիտասն իր առջև խնդիր չի դրել զբաղվել հայ մոնոդիկ երաժշտության տվյալ ճյուղի ուսումնասիրությամբ: Թերևս, ժամանակի սույնիսլ-քաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված նրա փոքր-ինչ զգուշավոր մոտեցումը մույնպես խոչընդոտել է բնագավառի ուսումնասիրությանը հայ երաժշտագիտության զարգացման որոշակի փուլում:

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

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

19 Թահմիզյան Ն., նշվ. աշխ., էջ 41:

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

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

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

Ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության ոլորտում ստեղծագործող հայ երաժիշտները պատմականորեն տևական ու մշտական շփման մեջ են եղել հարևան մահմեդական շրջապատի հետ և, բնականաբար, ձգտել են ընկալելի լինել իրենց արվեստով: Այս բնական միտումն է մղել հայ երաժիշտներին տեսականորեն հարաբերակցել հայոց ութձայնը պարսկա - արաբական ձայնեղանակների հետ, դիմել օտար տերմինաբանությանը, ծնունդ տվել հայատառ թուրքերեն երգերի և արևելյան ոճ ու երանգավորում ունեցող, գեղզեղանքներով հարուստ մեղեդիների ստեղծմանը²²:

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

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

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

դարների գործունեությանն ու հանրային հասարակարգում նրանց գրաված դիրքին: Հայաստանում հնույց ի վեր մասնագետ երաժշտի համբավ ունեցող և *վարձակ* անունը կրող կին գուսանները՝ երգիչ-գործիքահար-պարուհիները, որոնք որոշակի դաս էին կազմում ու մասնակիցն էին խնջույքի և ուրախության²³, ինչպես և եղերամայերը, որ սգո հանդեսների պարտադիր ուղեկիցն էին, պատմամշակութային զարգացման հետագա փուլերում կորցնելով երբեմնի կարգավիճակը, համարվելով հեթանոսական շրջանի վերապրուկ, պախարակելի դառնալով քրիստոնեական միջավայրում, կորչում իրենց դասային գործառույթը և վերջնականապես դուրս մղվեցին հասարակական ասպարեզից:

Հայոց միջնադարը տվել է կին երաժիշտների ստեղծագործության այլ վսեմ օրինակներ. հիշատակելի են Խոսրովիդուխտ և Սահակադուխտ երաժիշտները, որոնց երգերն ընդունվել են հայ եկեղեցու կողմից և կանոնականացվել²⁴: Ուշագրավ է, որ Խոսրովիդուխտի *Ջարմանալի է ինձ* ողբը (VIII դար) իր երաժշտա-ոճական և հուզական չափաչափներով հարում է գուսանական արվեստին՝ «ներկայացնելով մի ժամանակ հեթանոս Գողթան երգ-երաժշտության արձագանքներից մեկը եկեղեցական արվեստում»²⁵. այն, ի դեպ, չափանմուշ օրինակ է դարձել նաև մամանտիսկ այլ հորինվածքների համար²⁶:

Սահմեդական երաժշտական ավանդույթը, հատկապես իրանա-թուրքականը, բնականաբար, հարուստ չէ կին երաժիշտների ստեղծագործության օրինակներով: Սակայն այս բնագավառում երևան են եկել ոչ վաղ անցյալի կին աշուղներին և մուղամաթահարներին մվիրված աշխատանքներ, որտեղ «կանաչի ձայնը» կարևորվում է ազգային երաժշտական արվեստի պահպանման ու զարգացման ոլորտում, դառնալով մշակույթի խնդիրներում գեները գաղափարախոսության հզոր պոմներից մեկը²⁷:

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

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

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

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

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

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

ցումներին, փորձում ճկուն լուծումներ գտնել՝ ոչ ցանկալի պիտակներից խուսափելու համար իբրև ստեղծագործական ներշնչման աղբյուր և փաստարկ օգտագործելով Ղուրամը:

Պարադոքս է նաև էմանսիպացիայի կամ սոցիալ-մշակութային համատեքստի փոփոխության հետևանքով կին-մոլլաների առաջացման փաստը: Երազի միջոցով և ի վերուստ թելադրված աշուղ-երաժիշտ կամ հոգևոր/անձ դառնալու երևույթն առկա է արևելյան շատ երկրներում: Հիմնականում այրի կանայք երագում տեսնում են որևէ սրբի, իմամի կամ մոլլայի, որը նրանց հետևողականորեն համոզում է (երբեմն պատմություններում առկա է նաև նպատնալիքի պահը), փոխել իրենց կենսաձևը, ուսումնասիրել Ղուրամը և դառնալ մոլլա: Ղուրամի դասական լեզուն՝ արաբերենը, նրանց հրաշքով է տրվում (նկատի ունենալով մահմեդական կանանց մեծամասնության անգրագետ կամ կիսագրագետ լինելու հանգամանքը), որը հիշեցնում է երազի միջոցով աշուղ դառնալու և երաժշտական գործիքի տիրապետելու ավանդական մոտիվները, որոնցով ներծծված են արևելյան աշուղական սիրավեպերը: Բնականաբար, մոլլա դառնալով նրանք սկսում են մասնակցել սգո հանդեսների, հուղարկավորության, հարսանիքի արարողության, հմտանում հիշյալ ծեսերն ուղեկցող երգի ու նվագի կատարման մեջ, դասավանդում հոգևոր դպրոցում և, որ պակաս կարևոր չէ, վարձատրվում: Հարսանիքները, լավագույն *հանենդենների* (երգիչ-երաժիշտ) վկայությամբ, մշտապես եղել են վոկալ մուղամի կատարման լավագույն դպրոցը²⁸: Ընդ որում, Ադրբեջանում է բյուրեղացել «կանայի» և «տղամարդու» մուղամների տարբերակման ոչ պաշտոնական ավանդույթը, որը կին երաժիշտների համար կարևոր հանգամանք է. այն երևալում է ինչպես ծայրի երանգապնակը, այնպես էլ ժանրի տեսակների, դրանց կատարողական վարպետության, տեխնիկական դժվարությունների և կերպարային գեղարվեստական լուծումների տարբերությունը: Այսպես կոչված՝ «կանայի» կամ իզական մուղամների թվին են պատկանում Սեզահը, Շահնազը, Բայաթի Շիրազը՝ իրենց բարձր ռեզիստրային առանձնահատկություններով և, համապատասխանաբար, Շուրը և Չարգահն ընկալվում են իբրև տղամարդու՝ թե՛ ռեզիստորով և թե՛ իրենց դրամատիկ-հերոսական բնույթով²⁹:

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

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

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

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

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

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

30 *Гумреци*, Николай Фалдеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927.

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

Հատկանշական են նաև ժողովուրդների պատմամշակութային զարգացման օրհասական փուլերում, օտար զավթիչների կողմից պալատական-մասնագիտացված երաժիշտներին գերելարելու միտումը, ինչպես նաև կրոնափոխությունը մերժելու համար երաժիշտ - աշուղներին, այն է՝ ժողովրդի իղձերը, ազատատենչ գաղափարներն ու գեղագիտական ճաշակն արտահայտող անհատներին, հետապնդելու ու մահվան դատապարտելու փաստերը, որոնք արձանագրված են ինչպես քրիստոնեական, այնպես էլ մահմեդական գրականության մեջ³²։ Կրոնափոխության և այն մերժելու հետևանքով մահվան դատապարտվելու մոտիվը լայնորեն տարածված է նաև բալկանյան երկրների էպիկական ավանդույթում՝ մասնավորապես բալկանյան մահմեդական երգերում³³։ Այն կարևոր տեղ է գրավում նաև միջինասիական բանավոր էպիկական ավանդույթում. օրինակ՝ Քյոռօղլու թողը հագիվ է փրկվում մահից, որ կամովին նախընտրել էր հերոսը՝ հավատափոխությունից խուսափելու համար։

Կենտրոնական Արևելքի և բալկանյան երկրների էպիկական ավանդույթի հիմնական մոտիվների ցուցակներն ի հայտ են բերում ավանդական մտածողության դաշտերում ձևավորված նյութական ու բարոյական արժեքների նմանությունները մշակութային տարբեր գոտիներում³⁴։

Թեև ակնհայտ է, որ բանավոր ավանդույթն ունիվերսալ երևույթ է, և ներկայիս էթնոերաժշտագիտական միտքն ուղղված է համապատասխան դրույթներ մշակելուն, այնուամենայնիվ, դեռևս գտնված չէ ամենաբավ, ընդգրկում մի բանաձև, որը կարող է աշխատել էպիկական ցանկացած դաշտում։ Ու, թերևս, բանավոր մշակույթն էլ իր զարգացման վաղ շրջաններում բացարձակ մաքուր մշակույթ չի եղել, այլ դարձյալ եղել է տվյալ ժամանակին և երաժշտական տարածքին բնորոշ լեզվական, կրոնահավատալիքային ու վարքագծային գործոններով պայմանավորված գեղարվեստական պատկերների, հերոսական արարքների և հարաբերությունների իրական ու երևակայական արդյունք։ Պատահական չէ, որ մաքուր բանավոր մշակույթի գաղափարը հաճախ գնահատվում է որպես մյուսոս կամ առասպել, որն ինքը բանավոր ստեղծարարության եզակի և համապարփակ ձևերից է³⁵։

Այդպիսիք են աշուղական ասքերը։

32 Խոսում օրինակներից է նշանավոր երգիչ-գուսան Հովհաննես Մանուկ Խլաթեյու մահատապալությունը 1438 թ.։ Այս փաստին Ն. Թահմիզյանն անդրադարձել է վերոհիշյալ մենագրական աշխատության մեջ՝ հղելով «Հայոց նոր վկաները», աշխատասիրությանը Հ. Աճառյանի և Հ. Մանուկյանի, Վաղարշապատ, 1903, էջ 284։ Ի շարս այլ փաստերի՝ հիշատակելի է Ստալինի արյունալի հաշվեհարդարն ուկրաինացի երաժիշտների հետ, որոնց նա 1939 թ. կոնֆերանսի էր հրավիրել Խարկով՝ ժողովրդական երգիչներին բնաջնջելու և դարավոր ավանդույթն արմատախիլ անելու նպատակով։

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

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

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

Մերձավոր և Միջին Արևելքը, իրավամբ, համարվում է պատմողական արվեստի հայրենիք, հեքիաթային, անեկդոտային, մովելային բնույթի, այսպես կոչված, «թափառող սյուժեների» բնօրրան: Այսօրինակ թեմաների անսպառ շտեմարան են արաբական *Հազար ու մեկ գիշերները*, ուր մասնագետները սովորաբար առանձնացնում են երեք շերտ՝ հնդկա-պարսկական, բաղդադյան, եգիպտական, և յուրաքանչյուրում հատուկ քննության է առնվում սիրային թեմատիկան՝ ըստ մշակութային ու էթնիկ երանգների³⁶: Հատկանշական է, որ մովելի ոճով ստեղծված պատմությունները, մասնավորապես բուն արաբական ծագում ունեցող *Լեյլի և Մեջնունի* տիպի ողբերգական ավարտով դժբախտ սիրո սյուժեները միջնադարյան պարսկական վիպական-դաստանային գրականության հիմք դարձան: Այս փոքր ծավալի պատմողական սեռերն ամմիջականորեն մասնակցել են էպիկական ծավալուն ասքերի ու պատումների կազմավորմանը՝ ապահովելով ժանրերի, սյուժեների ու մոտիվների տիպաբանական ընդհանրությունը, ինչպես և ժանրային փոխակերպումների օրինաչափ ընթացքը դիախրոնիկ զարգացման մեջ³⁷: Բանաստեղծական և երաժշտական մոդելների բյուրեղացման, դրանց ընտրության բնականոն գործընթացը բանահյուսական ոլորտից գրականին անցնելիս իրագործվել է այնպիսի մեխանիզմի միջոցով, ինչպիսին է կանոնի և իմպրովիզացիայի համադրումը, որը միջնադարյան Արևելքի գեղարվեստական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկությունն է: Գեղարվեստական կանոնի աստիճանի բարձրացված բանաձևերի լեզվի՝ կանոնի և իմպրովիզացիայի փոխադարձ կապն ընկած է արևելյան ժողովուրդների երաժշտաբանաստեղծական պրակտիկայում: Ինչպես ցույց են տվել Մ. Փերրին և Ա. Լորդը, պատմող-կատարողը, օգտագործելով որոշակի բառային դարձվածքներ համապատասխան մետրական դիրքերում, հեշտացնում է իր բանավոր իմպրովիզացիան՝ այն տանում նախապես մտածված թեմատիկ կլիշեների հունով³⁸:

Հեղինակների «բանաձևային տեսությունը» ենթադրում է մասնագիտացված լեզվի վրա հիմնված հստակ մեխանիզմ, որն աշխատում է կատարման ընթացքում (*composition in performance*) և հիմնված է որոշակի միավորների՝ բանաձևների ու թեմաների, ինչպես նաև “*blocks of lines*” թեմատիկ շարքերի վրա³⁹: Անշուշտ, պարզաբանվում են իմպրովիզացիա բառի կլիբառման առնվազն երկու նշանակություն ու երանգ՝ տարբերելով «մաքուր» իմպրովիզացիան “*composition in performance*”-ից, որի քննությունը Փերրին ու Լորդը իրագործել են Հոմերոսի և հարավսլավական էպիկական երգերի օրինակների վրա⁴⁰: Հետազոտական տվյալ

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

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

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

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

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

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

Արևելքի երաժշտաբանաստեղծական պատմողական ժանրերն ուսումնասիրելիս հնարավոր չէ կուրորեն առաջնորդվել Փերրի-Լորդի «բանաձևային կառույցվածքների և մտածողության» տեսությամբ կամ էլ «իմպրովիզացիան կառույցվածք է, որ ստեղծվում է կատարման ընթացքում» հասկացության կիրառումով, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է երաժշտական բաղադրատարրին, որն արդեն իսկ սինկրետիկ ֆենոմեն է: Բանասիրական և էթնոերաժշտագիտական մոտեցումների ու չափանիշների տարբերությունը, ինչպես արդեն ասել ենք, նախ և առաջ դրսևորվում է անտարանջատ էպիկական ժանրերի բաղկացուցիչներին՝ խոսքին կամ երաժշտությանը տրված առաջնային նշանակության մեջ: Թերևս, համեմատելով Հոմերոսին հարավսլավական էպիկական պատմությունների գիտակ և ավանդույթի կրող Քոռ Հուսյոյի հետ, Փերրին առիթ տվեց ցանկացած ֆանտաստիկ, երբեմն էլ անհիմն համեմատական ուսումնասիրության համար⁴¹:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Տեքստի կատարողական կերպը, մասնավորապես նրա երաժշտական զգեստավորումն է դառնում ազգային մեկնակերպի որոշիչ գործոնը՝ անկախ նրա երաժշտագեղագիտական արժանիքների աստիճանից՝ մոռնալով, թե՞ բազմազան, ասերգայի՞ն է, թե՞ մեղեդային, երգային համարներով է հագեցած, թե՞ միալար շարունակական իմպրովիզացիա է: Երաժշտական կատարումը հաճախ որոշիչ է դառնում ժանրը որոշելու համար: Եթե *Ջոնոլլու* սյուժեն երգվում է, ապա այն հարում է վիպերգային ժանրերին՝ էպոսին կամ հերոսական ռոմանտիկ - արկածային ասքին, եթե պատմվում է առանց երգային հատվածների, ապա հեքիաթ - պատմություն է՝ ժողովրդական արձակ կամ գրական հիմք ունեցող սեռ: Այստեղից էլ բխում է Վ. Պրոպյաի դրույթը ստեղծագործությունների կատարման ձևի առաջնության վերաբերյալ՝ բանահյուսական ժանրերի դասակարգման ժամանակ⁴³, այստեղից էլ՝ երաժշտական կատարման, երաժշտական բաղադրատարրի որոշիչ դերը էպիկական ժանրերի կառուցվածքի ուսումնասիրման ոլորտում: Ըստ մեր դիտարկումների՝ երաժշտական բաղադրիչն անհամեմատ վճռորոշ է հատկապես դաստանի կամ ասքի կառույցում (նկատի ունենք մերձավորարևելյան ավանդույթը), որտեղ ստեղծագործության արխիտեկտոնիկան մեծ մասամբ պայմանավորված է երաժշտական դրվագների ներմուծման տրամաբանությամբ:

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

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

43 Пронн В., Фольклор и действительность, М., 1976, с. 36.

տեքստերի կատարման համար օգտագործվում են զարմանալիորեն զուսպ և մոնոտոն երաժշտական միջոցներ. օրինակ՝ թուրքական երկարաշունչ *Մանասը* և *Բյոռոլլին* ամենից հաճախ երգվում են մեկ մեղեդիով: Ծավալուն սերբա-խորվաթական հերոսական ասքերի համար երգիչներն օգտագործում են երկու կամ երեք մեղեդի⁴⁴: Ծանոթանալով հարավսլավական էպիկական ստեղծագործությանը՝ Բ. Բարտոկը նշել է, որ հերոսական ասքերի կամ էպիկական պոեմների երաժշտությունն առաջին հայացքից ահավոր մոնոտոն ասերգ է հիշեցնում. այն հիմնված է սահմանափակ հնչյունաշարի, երկու-երեք հնչյուններից բաղկացած մեղեդիական դարձվածքների վրա⁴⁵: Միայն խորապես ծանոթանալուց հետո է Բարտոկը սկսել հաճույքով ուսումնասիրել և զգալ միօրինակության ներքին շարժումներն ու օրինաչափությունները: Նմանատիպ կարծիքներ են արտահայտել նաև ուրիշ հետազոտողներ:

Եվրոպական էպիկական ասքերի և բալլադների գիտակ Մ. Բեյսինգերի համոզմամբ՝ երաժշտությունը խոսքին արտահայտչականություն է տալիս, առօրեական մակարդակից այն բարձրացնում է արվեստի մակարդակի: Ընդունելով երաժշտության կարևոր դերը կատարման գործընթացում՝ միևնույն ժամանակ նա համարում է, որ բանավոր էպոսում էականը պատմությունն է և ոչ թե երաժշտությունը⁴⁶: Ընդհանուր առմամբ, հիշյալ տեսակետն ընդունելի է ֆրանսիական, ռումինական, սերբա-խորվաթական, ալբանական, ռուսական և էպիկական մի շարք այլ ասքերի նկատմամբ, թեև այն մշտապես արտահայտվում է որոշակի վերապահումով. տեքստն առաջնային է, բայց երաժշտությունն առանձնահատուկ խորհրդավորություն է հաղորդում խոսքին, ընդգծում դրամատիզմը: “*Heroic Poetry*” աշխատության մեջ Ս. Բոուրան, որը մեծ հեղինակություն է բնագավառի գիտական մտքի համար, դեռևս 1952 թ. որոշակիորեն ձևակերպել է իր տեսակետը. պարզ լարային գործիքով ուղեկցվող հերոսական պոեմները մշտապես ասերգվել են, դրանց երաժշտությունը հիմնականում մեղեդի չէ, այլ մոնոտոն ասերգ (*chant*)՝ հաճախ մեկ հնչյունի վրա պահվող մեծաքանակ տողերի ամբողջություն: Իբրև ցայտուն օրինակ (բացի հարավսլավական, ֆրանսիական և ալբանական պոեմներից) նա նշում է ռուսական հայտնի բարդ Ռ-յաքինին, որը սոսկ երկու մեղեդի է խմայել⁴⁷: Կիրգիզական *Մանաս* էպոսում մասնագետներն ընդգծում են երկու հավասարազոր՝ ասերգային և երգային շերտերի, ինչպես նաև բնութագրական խորհրդանշ մեղեդու առկայությունը, որի սեզմներին բազ-

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

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

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

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

մակի և բազմաձև ռիթմաելևէջային փոխակերպումները 7-8 վանկանի տաղաչափական հիմքով նպաստում են հսկայածավալ կառույցի երաժշտական մեկնաբանման դրամատուրգիական ամբողջականությանը⁴⁸:

Ըստ էքոներաժշտագետ Ֆ. Բոուսի՝ էպիկական երգիչների մտավոր էներգիան ուղղված է գրական-բանաստեղծական տեքստի կերտմանը, որի հետևանքով քիչ ուժ է մնում երաժշտական լիարժեք սխեմայի ծավալման համար⁴⁹:

Հնդկական, ինդոնեզական մշակույթներում լայնորեն օգտագործվում են զանազան բնույթի մեղեդիներ ու հաստատուն դարձվածքներ⁵⁰. երաժշտական բաղադրիչն ընկալվում է իբրև էպիկական երկի իմասնեմո հատկություններով սրբագրված նյութ: Որոշ դեպքերում դիտելի է տարբեր ժանրային պատկանելության երգերի առատ և ստեղծագործ ներմուծումը երաժշտաբանաստեղծական ասքի մեջ: Երբեմն էլ տարասեռ ժանրերն ինտեգրվում են էպիկական տեքստի մեջ՝ իբրև փոխառություններ, ինչպես, օրինակ, հարսանեկան երգերը, ռոբերգերը, ծխական երգերը և պարերը: Նշված փոխառությունների ընտրությունը պայմանավորված է ինչպես տվյալ ազգային ավանդույթին բնորոշ երաժշտական ժանրանիով, այնպես էլ կատարող-պատմիչի անհատական ճաշակով և գիտելիքներով:

Երաժշտաէպիկական մտածողության չափազանց հետաքրքիր տիպ են ներկայացնում հայկական էպոսի՝ *Մասնա ծոերի* երաժշտական դրվագները, որոնք վիպական շարքում դրամատուրգիական որոշակի բեռնվածք կրող կարևոր բաղկացուցիչներ են: *Մասունցի Դավթի* երաժշտական բաղադրիչի համակողմանի ուսումնասիրությունը մեծավաստակ գիտնական Ռ. Աթայանին թույլ է տվել հաստատել խոսքային-երաժշտական միասնական վիպական կառույցի գոյությունը հայոց միջավայրում, վառ արտահայտված արխայիկ տարրերով՝ մեղեդու վարընթաց օկտավային թռիչքներով, անհեմիտոն ձայնակարգային կազմավորումներով, կվարտ-կվինտային բնորոշ քայլերով, որ ավանդական եղանակակազմության հատկանշական գծերն են⁵¹: Ռիթմամեղեդային ընդհանուր հենքի առկայությունը և դրա ազատ հանկարծաբանական դրսևորումներն էպոսի տարբեր հատվածներում՝ իբրև ձևակառուցվածքային ու կատարողական սկզբունք, ինչպես նաև իմաստաբանական շեշտ կրող, խոսքային տեքստի պիտոլ մեղեդիակերտման դիպուկ հնարներով հյուսված եղանակները թույլ են տալիս խոսել *Մասունցի Դավթի*՝ որպես երաժշտափակականացված նկարագիր ունեցող կոթողի մասին, որի ավանդական ինքնատիպությունը պայմանավորված է նաև հայ հնագույն մոնոդիայի հետ ունեցած ելևէջային ու կառուցողական ընդհանուր տարրերով⁵²:

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

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

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

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

52 Նույն տեղում, էջ 144-145:

Հայկական էպոսի երգվող հատվածները, ըստ Ա. Փահլևանյանի, «ամենևին էլ երգեր չեն ժանրային առումով, այլ ասացման ձև, միջոց, եղանակ, որը կոչված է ուժեղացնելու, ընդգծելու էպոսի հռետորական պաթոսը»⁵³: Սասունցի Դավթի «միակերպ եղանակների» քննության արդյունքում հեղինակը երևակել է արխետիպային պատկերացումներով բացատրվող հաստատուն բանաձևային հենքը՝ սեպտիմային տոնիկ վարընթապ թռիչքը դեպի վերջավորող տոնը՝ ռեգիստրային համապատասխան ոլորտների ընդգծմամբ⁵⁴: Ինչպես կոեսնենք իր տեղում, նույնատիպ հենքով է բնութագրվում *Զյոռողլու* կանոնականացված եղանակը, և սա առհասարակ էպիկական մտածողության յուրատեսակ արտահայտչամիջոց է:

Վիպական մտածողության այլ չափանիշներով են ստեղծվել կրոնաառասպելական ծագում ունեցող *Կարոս խաչ-ը*, մուրազատու Ս. Կարապետին նվիրված հոգևոր և ժողովրդական երգերը, վիպաքնարական *Սոկայ Միրզան*, որոնցում անհատականացված, անընդմեջ մեղեդիայված ասերգային արտաբերումը, անդրադարձնելով *Սասունցի Դավթի* կատարողական եղանակին բնորոշ սկզբունքները, ավելի մոտ է բալլադային տիպի ստեղծագործություններին⁵⁵:

Հայ վիպերգության տարբեր ժանրային դրսևորումների կրոնաառասպելական արմատների քննությանն են նվիրված Կ. Խուդաբաշյանի մի շարք աշխատանքներ, որոնցում հեղինակը ժողովրդական երգի իմաստաբանական ներտերը քննում է հեթանոսական և քրիստոնեական պատկերացումների դիտակետից⁵⁶:

53 Սահակեան Ա., Փահլևանյան Ա., Սասնա ծոեր դիւսզանալէպը, առասպելական ընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ, Փաստտեմա, 1996, էջ 99:

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

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

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

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

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

2. ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԵԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒ ՏԵՐՄԻՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ՇԱՍԱԿԱՐԳԸ

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

Մասնագիտություն, ժանր, աշխատանքային գործունեություն, կոնկրետ նվագարանի կատարում մատնանշող գոյականների և համապատասխան վերջածանցների թեման շարահյուսական և իմաստաբանական քննության կտրվածքով առանձին ուսումնասիրության առարկա է⁵⁷: Մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսանկյունից անդրադառնում ենք երաժշտամասնագիտական այն եզրերին,

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

- ա. կոնկրետ ազգային մշակույթի,
- բ. կատարողի կոչման և հասարակական դիրքի,
- գ. կատարման տեղի և միջավայրի բնութագրման,
- դ. օգտագործված տերմինաբանության,
- ե. բանաստեղծական տեքստի լեզվի,
- զ. երաժշտակատարողական ոճի,
- է. նվագարանի ընտրության և նշանակության,
- ը. կատարողների անունների, մականունների և երկացանկի համապատասխանության:

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

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

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

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

Պարսկերենի բառակազմությամբ ու վերջածանցներով պայմանավորված և արևելյան այլ ժողովուրդների երաժշտաբանաստեղծական արվեստ ներմուծված մասնագիտական մի ամբողջ շարք եզրերի, երաժիշտների զբաղմունքի և նրանց նվագարանի, ձայնակարգերի համակարգում տեղ գտած թվերի, մուղամների և դաստգահների անվանումների առկայությունը մի կողմից վկայում է իրանական երաժշտարվեստի բարձր կանոնավորվածությունն ու մշակվածությունը, մյուս կողմից՝ մերձավորարևելյան մշակույթի տվյալ բնագավառում նրա ունեցած գորեղ ազդեցությունը⁵⁸: Մասնավորապես չի՝ *դաստանչի*, *դիոլչի*, *դուքարչի*, *գայեր՝ բազինգայեր* (պարող ակորբատ), *մոթեղայեր* (ապշեյնող, փոփոխվող), *դե՝ հանենդե*, *սազայենդե*, *նավազայենդե* (երաժիշտ կատարող) և այլ վերջածանցներով կազմված բառերը ծանրակշիռ տեղ են գրավում արևելյան երաժշտական արվեստի բառապաշարում: Տերմինների բազմազանությունն ու իմաստային երանգների հարստությունը վկայում են նաև պատմողական արվեստի մասնագետ կատարողների հասարակական կարևոր նշանակությունը: Բնականաբար, երաժշտությունն ու երաժշտաարտահայտչական ձևերը կերտվում ու հղկվում են այն մշակույթով, որի մասն են կազմում: Երաժշտական տեքստի փոփոխությունները ճշգրտվում են երաժշտակատարողական գործունեության սահմաններով ու հանգամանքներով և, այսպիսով, բնորոշում այն բարդույթը, որ կարող է անվանվել երաժշտական ստեղծագործություն՝ ըստ մասնագիտական ուղղվածության:

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

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

Թեև *աշուղ* բառը արաբական ծագում ունի, սակայն երևույթն այլ ձևով է զարգացել արաբական երկրներում⁵⁹: Դասական իմաստով իբրև ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կրող, բանաստեղծ-երգիչ-գործիքահար, այն տարածված է եղել թուրքական, պարսկական, հայկական, ադրբեջանական ու վրացական միջավայրերում⁶⁰: Ու թեև ժանրի ծագումը կապված է Իրանի մշակույթի հետ, այն ավելի մեծ հնչողություն և համարում է ստացել իրանական Ադրբեջանի հայ-թուրքական քաղաքային բնակչության ու արհեստավորական շրջաններում⁶¹, ինչպես և Օսմանյան Թուրքիայում:

Իրանական Ադրբեջանում *աշուղ* բառը տրվում է տղամարդ մասնագետ-երաժշտին, որն օժտված է երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով և իր կատարումն ուղեկցում է սազի նվագակցությամբ: Հյուսիսային Աֆղանստանում *աշուղը* նշանակում է նաև խելագար, գինովցած⁶²: Իրանի Խորասան նահանգում այն վերաբերում է ընդհանրապես մասնագետ-երաժիշտներին: Սրանց համարժեքն է թուրքմենական *բախշին*, որն ի գործ է եղել արտասանել բանավոր էպիկական ասքեր, բանաստեղծություն հորինել և դուրս բերել: Այս երաժիշտներին ծայրակայնոր զուռնա ու դիռ նվագողները կոչվում են *մուքրիբ* և ավելի պակաս հարգանք են վայելում տվյալ բնագավառի գիտականների շրջաններում⁶³:

Բախշի բառը հյուսիսարևելյան Խորասանում մատնանշում է այն մարդկանց, որոնք կարող են Խորասանի թուրքերենով և քրդերենով դուրս բերել նվագակցությամբ կատարել երաժշտաբանաստեղծական էպիկական ասքեր: Տվյալ գավառի հյուսիսարևմտյան բնակավայրերում ապրող թուրքմենների մոտ *բախշին* ավելի ընդգրկում էրևույթ է. պատմողական ասքերը նրանց երկայնակի միայն մի մասն են կազմում, և տվյալ հանրության մեջ այս առումով են նրանց ընկալում իբրև աշուղ կամ մոքրեբ⁶⁴:

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

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

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

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

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

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

64 Թուրքմենական բախշիների արվեստի և կատարողական երկայնակի ուսումնասիրության մասին տե՛ս Գուլաև Ի., Искусство туркменских бахши, Ашхабад, 1985.

XVI դարից այն նշանակում է ապշեցնող երաժիշտ-ասայող, իսկ կիրգիզներն օգտագործում են բուժող-շաման իմաստով⁶⁵:

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

Աշուղը թուրքալեզու բանահյուսության մեջ XV դարից առաջ չի հանդիպում, սակայն թուրք գիտնականները նրանց անմիջական մախորդներն են համարում *օզաններին*՝ սազին մնամակ *կոպուզ* գործիքով էպիկական պոեմներ կատարողներին, որոնց ժողովուրդը սրբալուծում և պաշտում էր նրանց զարմանահրաշ ձիրքի համար⁶⁶: Հաճախ իշխանավորներն իրենք էին դառնում աշուղ. հիշատակելի է XVI դարի հայտնի Շահ Իսմայիլը՝ Սեֆևյանների հարստության հիմնադիրը, որը պոետ ու երաժիշտ էր և իր երգերում հանդես էր գալիս իբրև շիիզմի ջատագով: Օրինաչափ է *Շահ Իսմայիլ* էպիկական ասքի լայն կենցաղավարումը խնդրո առարկա տարածքում:

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

Կենտրոնական Ասիայի օգուզ թուրքերի ասքերը չեն պահպանվել թուրքալեզու հնագույն աղբյուրներում: *Օզուզամեն*՝ օգուզ թուրքերի ազգային էպոսը, կաբալ է դիտարկվել բայառապես XV դարում կատարված *Քիթաբ-է Դեղե Կորկուտ*-ի արձակ բանաբաղության միջոցով⁶⁷:

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

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

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

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

ների դեմ ուղղված «սրբազան պատերազմի»՝ ջիհադի գաղափարներով: Փոխառությունների դիտակետից հետաքրքիր է, որ համեմատաբար նորաստեղծ այդ ասքերում իրանական դասական ավանդույթի օրինակով պահպանված են մասնաբաժանված պարսկական պոետոլոգիայի մասնակի ձևը և ռամալ չափը⁶⁸:

Կորկուտ աթալի առասպելական գերեզմանը, որ պահպանվել էր մինչև 1920-ական թթ. Սիրդարյայի մոտ (ներկայումս համանուն երկաթգծի կայարան է), մահմեդականների սրբատեղի և հիվանդությունների ապաքինման վայր էր համարվում, իսկ Դեղե-Կորկուտը՝ առաջին շաման-երգիչ (բախշի), կորուզ նվագարանի ստեղծող, բժիշկ և գուշակ: Նրա անունը՝ իբրև բախշիների հովանավորի, հաճախ հիշատակվում է շամանական կախարդական դարձվածքներում⁶⁹: Ներկայումս հյուսիսային Խորասանում բախշի տերմինն անպայման ենթադրում է ուսյալ և կրթված երգիչ-գործիքահար-պատմիչ, որ երբեմն իր պատմությունների հերոսն է դառնում:

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

Աշուղական դաստանները թուրքական ավանդույթում կոչվում են *halk hikayeleri*, բառացի՝ ժողովրդական պատմություններ: Հիբայեն (*հիբայան*)՝ թուրքական ժողովրդական պատմությունները, հաճախ համեմատվում են արևմտաեվրոպական *chantefable*-ի կամ վիպակի հետ: Այս արձակ պատմությունները ներառում են բանաստեղծական-երգային հատվածներ, որոնցում ընդգրկված են թուրքական երաժշտական բանահյուսության տարբեր սեռեր՝ սիրերգեր, ծիսական երգեր, ողբերգեր, հերոսական երգեր և այլն: Օրինակ՝ *Քյարամ* և *Ասլի* հիբայեն թուրքական ավանդույթում ներառում է 143 երգ⁷⁰: Հիբայեններ կատարողներն իրենց նվագակցում են սագով և կոչվում են *աշիկ*. Որանք հիմնականում ելույթ են ունենում սրճարաններում, տներում, հարսանեկան հանդեսների ժամանակ: Թուրքական ժողովրդական հեքիաթների համեմատությամբ հիբայեններն ավելի ծավալուն են: Երբեմն դրանց կատարումը տևում է 15 օր: Իրենց բնութագրական հատկանիշներով հիբայենները մնան են էպիկական ասքերին, սակայն բեմատիկ բովանդակությամբ հարում են միջնադարյան ասպետական վեպին: Հիբայենները մեծ ժողովրդականություն են վայելում թուրքալեզու ժողովուրդների մոտ և շարունակում են կեն-

68 Նույն տեղում:

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

70 Kerem ve Asli. Istanbul, Ikbali, Kitabevi, 1941.

յաղավարել իրանական Ադրբեջանում՝ Թավրիզում, Ռիզայեհում, Խոյում, Անատոլիայի թուրքերի մոտ, Ադրբեջանում, Միջին Ասիայում և այլուր⁷¹:

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

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

Հայտնի է, որ աշուղությանը նախորդող հայկական հին գուսանական արվեստը Հայաստանում գոյատևել է մինչև XIX դարը: Հայ պատմիչների աշխատություններում նրանց մասին հիշատակություններ են հանդիպում՝ V դարից: Ակնա շրջանի գուսանների արվեստին վերաբերող փաստերն իրավունք են տալիս եզրահանգումներ կատարել գուսանության և աշուղության անընդհատ զարգացման վերաբերյալ, որ չափազանց կարևոր է աշուղական արվեստի հիմքերը համաարևելյանի համատեքստում դիտարկելիս: Գուսանների և վիպասանների ստեղծագործության մեջ բյուրեղացած սինկրետիկ արվեստի հնագույն շերտերի հետքերը, Ք. Քուշնարյանի կարծիքով, պահպանվել են *Մասունյի Դավիթ* էպոսի ասերգային որոշ հատվածներում: Իր տեսակետը գիտնականը հիմնավորում է նրանով, որ այդօրինակ ասերգային ռիթմախնայիան առկա է բացառապես «Մասունյի Դավիթ» էպոսում: Շոշափելով աշուղական դաստանների երաժշտական դրվագների խնդիրը՝ հեղինակը համարում է, որ դրանք ընդհանուր եզրեր ունեն հայ ժողովրդական, ընդիուպ գեղջկական երգի հետ⁷²:

Աշուղների օտար մականուններն ու նրանց օգտագործած օտար տերմինաբանությունը, ինչպես նաև բուն հայկական երաժշտաբանախոսական որոշ ժանրերին տրվող իրանա-արաբա-թուրքական ծագում ունեցող անվանումները պայմանավորված էին օտար իշխողների վարած քաղաքականությամբ. արվեստի (ինչպես և ժողովրդի) գոյատևման ու կենցաղավարման պայմանը համընդհանուրի կողմից հասկալիվոր և հովանավորվող պարսկերեն կամ թուրքերեն լեզուներն էին⁷³:

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

72 *Кушнарёв X.*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 241.

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

Մոնոդիայի վաղեմի տեսությունը մշակելով արևելյան մշակույթների համանման երևույթների համատեքստում՝ հայ երաժիշտները գործնականում հենվում էին տարբեր արևելյան երաժշտարվեստներում առկա արմատական կապերի վրա: Մահմեդական քաղաքակրթության տարբեր կենտրոններում նրանք նոտագրում, հրատարակում, ինչպես նաև ստեղծում էին արևելյան ավանդական ժանրերի նոր նմուշներ՝ շարականներ, տաղեր, մականներ, բեշրաֆներ և սենայիներ⁷⁴: Տիրապետելով հայկական ութձայնի ուսմունքին և Արևելքի դասական երաժշտարվեստի տարբեր ժանրերին՝ նրանք համադրում էին ծագումնաբանական ընդհանուր հիմքեր ունեցող մոնոդիկ ռճերը, կազմում համապատասխան հնչյունաշարերի համեմատական աղյուսակներ: Մրանով է բացատրվում այն փաստը, որ հայկական հոգևոր մոնոդիաները կատարելու համար պոլսահայ երաժիշտները տեքստի վրա նշել են մականների՝ իբրև հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ իրենց նմանակն ունեցող որոշակի ձայնեղանակների, պարսկական կամ թուրքական անվանումներ: Այս առիթով Ա. Շահվերդյանը նշել է, թե պետք է մեծ նշանակություն տալ հայ երաժիշտների կողմից պարսկական կամ արաբական տերմինաբանությունը օգտագործելու երևույթին⁷⁵: Այն չի խանգարել հիրավի ազգային արվեստ ստեղծելուն:

Հիշյալ երևույթն արևելյան երաժշտության զարգացման պատմության մեջ միայն հայերի մոտ չէ որ արձանագրված է: Ըստ պարսիկ հետազոտողների՝ միջնադարյան Իրանի երաժշտական կենցաղ մուտք գործած արաբական ծագում ունեցող *մական* տերմինը XIX դարում փոխարինվել է պարսկական *դաստգահ*-ով, որն առ այսօր կիրառվում է որոշակի ձայնակարգերում կատարվող ընդարձակ, լայնածավալ երաժշտական ստեղծագործությունների վերաբերյալ. ավանդույթն այն վերագրում է Ֆորսեթ-է-Շիրազիին (1852-1920)⁷⁶: Իրանական Ադրբեջանի աշուղների ստեղծագործությանը նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ Շ. Օլբրայթը նշում է, որ սոսկ Արևելքի դասական երաժշտության երկայնակից փոխառնված եզրերը դեռևս բավարար հիմք չեն տալիս եզրակացնելու, որ երաժիշտները կատարում են միևնույն մեղեդիները⁷⁷:

Կարևոր է, որ տվյալ բնագավառի հետ կապված որոշ եզրեր էլ իմաստաբանական իրենց մեկնությունն են գտնում հայերենի միջոցով: Էպիկական երգաստեղծության առաջին կրողների՝ *գուսանների* անվան բացատրությունը որքան որ մշուշապատ է այլ ազգերի մոտ, նույնքան էլ հստակ է հայերենում⁷⁸:

74 Հիսարդեան Ա., Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց, 1769-1909, Կ. Պոլիս, 1914:

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

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

77 Albright Ch., Նշվ. աշխ., էջ 259:

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

Մովսես Խորենացին, խոսելով հայոց առասպելական գրույյների և երգերի մասին, օգտագործում է *գրույյ*, *երգ վիպասմանայ*, *առասպել* և, որ առավել հետաքրքիր է խնդրո առարկայի տեսակետից, *գուսանական* բառը, որը դեռևս հեռավոր անցյալում կիրառվել է երաժշտա-կատարողական որոշակի տիպ, իսկ ավելի ստույգ՝ երգային մասերով ընդմիջարկվող ասերգը մատնանշելու համար⁷⁹:

Հայոց աշխարհիկ մասնագիտացված երգարվեստի ավանդույթները հազարամյակների պատմություն ունեն: Դարերի ընթացքում զարգացել են, միմյանց փոխարինել ու զուգակցել գովասանը, վիպասանը, գուսանն ու աշուղը: Պատմական, լեզվական և բանահյուսական տվյալների համաձայն՝ *գովասանի* կերպարը ձևավորվել է մ.թ.ա. երկրորդ հազարամյակում: Ըստ ակադեմիկոս Ա. Վեսելովսկու՝ խոսակցական տարրն ամրապնդվել, ինքնուրույն նշանակություն է ձեռք բերել մախնադարյան սինկրետիկ մախարարողության քայքայումից հետո, երբ դիախորոնիկ զարգացման հետևանքով աստիճանաբար ձևավորվել են քնարական-էպիկական տարրերը, որոնցից էլ սկիզբ է առել էպոսը, իսկ ավելի ուշ երգչախմբից առանձնացած մեներգիչը դարձել է մասնագիտացված երգիչ, երգային ավանդույթի պահպանող և կրող⁸⁰: Հայաստանում, ինչպես և այլուր, մասնագիտացված երգիչ-բանաստեղծների հայտնվելը կապված էր այն մույն պատմաշրջանի հետ, երբ երգչախմբի կազմից անջատվում էր անհատ մեներգիչ-գուսանը⁸¹:

Գովասան նշանակում է գովք հյուսող և կատարող պոետ-երաժիշտ ու երգիչ-նվագածու: Ընդ որում, գովերգը բանավոր ավանդույթի երգաստեղծության մեջ լայն ընդգրկում ունի. այն կարող է լինել օրորոցային, հարսանեկան (հարս ու փեսայի գովք, ծնողների, խնամիների, քավորի), պանդխտության (ծննդավայրի, հայրենիքի գովք), մահ՝ մահերգ: Հատկանշական է, որ ամենահին իմաստով գովքը «գոհված հերոսի սխարանքների ու նրա կերպարի գովերգն է, և հենց այստեղ է բյուրեղացել էպիկական, քնարական տարրը»⁸²: Հայերեն *գովասան* բառը հին պարսկերենում տառադարձվել և դարձել է *գուսան*, չի ստուգաբանվում պարսկերենով և ընդգրկված չէ ստուգաբանական բառարաններում: Այս անվանումը հայերը կիրառել են մասնագիտացված բանաստեղծ-երգիչ-գործիքահարի իմաստով, որին հետագայում դուրս է մղել *աշուղը*: Անշուշտ, սա սոսկ ձևական փոխարինում չէր, այլ կապված էր ժողովրդական բանաստեղծության խորքում բյուրեղացած սուֆիական պոեզիայի անմիջական ազդեցությունը կրող գրական նոր ժանրի ասպարեզ գալու հետ⁸³:

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

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

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

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

83 Геворков Н., Նշվ. աշխ., էջ 7:

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

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

Լեզվաբանական հետազոտությունների համաձայն՝ թուրքերենում հայերենից փոխառնված ավելի քան 250 բառերից 24-ը երաժշտական եզրեր են, որոնք յուրացրել են թուրքերը՝ ընդարձակելով նրանց օգտագործման շրջանակը: Սրան նպաստել է այն հանգամանքը, որ թուրքական փոքր խմբերը, ապրելով հայաշատ վայրերում, սկսել են սովորել հայերեն՝ փոխառնելով լեզվառական արտահայտությունները, կենցաղային բարբերն ու սովորույթները, որոնց բնութագրական եզրերը ներթափանցել են թուրքերենի մեջ⁸⁶: Սկսած *պար* բառից և նրա բազմաթիվ ժանրային դրսևորումներից (օրինակ՝ բարդ բար, վարդիվար բար, էրմենի բարլար), իրենց համապատասխան եղանակներով, օգտագործվում են թուրքական երաժշտարվեստում, որ հավաստում է հայ երաժշտության, մասնավորապես պարարվեստի ազդեցությունը թուրքական մշակույթի վրա:

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

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

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

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

փառաբանմանը⁸⁷։ փաստ, որը հաստատագրված է գրեթե բոլոր արևելյան մշակույթներում։

Ինչ վերաբերում է *օզան* եզրին, ապա անհրաժեշտ է նշել, որ նույնիսկ օտար մասնագետներն *օզանների*⁸⁸ իբրև երգիչ-դաստանչիների հատուկ խավի առկայությունը սելջուկյան պալատական շրջաններում համարում են հայերի փոխառնված երևույթ։ Իսկ իրանական Աղթրեջանի մասնագիտացված երգարվեստի, մասնավորապես աշուղականի մասնագետները հաճախ են նշում թուրքական երաժշտության վրա այլ մշակույթների՝ այդ թվում և հայկականի ունեցած խոշոր ազդեցությունը⁸⁹։

Օզան եզրին տված թուրք բանասեր Ֆ. Զյոփրյուլուի բացատրությանը հակադրվում է անվանի թուրքագետ Վ. Գորդլևսկու տեսակետը. «*Кюпрюлю-заде не подозревает, что термин «Узан», проникший в песни о «Коркут-деде», именно и говорит о распространенности среди мусульман армянских певцов»*⁹⁰։

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

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

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

87 Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, Վենետիկ, 1914, էջ 51, 52։

88 Ն. Թահմիզյանն այս հարցին անդրադառնալիս հղում է կատարում Շ. Նարդունու հետևյալ հարյադրման վրա. «Ապագա երաժշտագետին կմնա լուծել երաժշտական երանգները՝ ճշտելու համար Անատոլու կոչված երկրամասի ժողովուրդներին յուրաքանչյուրի մպաստը, առանց խաբվելու բռնեղում ազգութենին» (տե՛ս Նարդունի Շ., Յակոբոս Այվազեան երաժշտապետ, Փարիզ, 1958, էջ 89)։

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

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

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

Հատկապես Կ. Պրուսի և Փոքր Ասիայի տարբեր քաղաքներում, ինչպես նաև Իրանում ապրած հայ երաժիշտները, խնամքով թաքցնելով իրենց ազգությունը, առավելագույնս նպաստել են մերձավորարևելյան երաժշտական արվեստի զարգացման գործընթացին: Այս ցավոտ երևույթը, որ խոր արմատներ և բացատրություն ունի Մերձավոր Արևելքի տարբեր երկրներում ստեղծագործող հայ երաժիշտների պատմական ճակատագրի խորխորատներում, անդարձելիորեն բացասական դեր է կատարել այդ երաժիշտների ստեղծագործության ազգային ակունքների գնահատման խնդրում: Թե՛ կատարողական և թե՛ տեսական-ստեղծագործական ասպարեզներում լինելով առաջատար դիրքերում, հարստացնելով տարածաշրջանի մեղեդային գանձարանը հայ երաժշտության մեղեդիական հարստություններով՝ հայ գործիքահարներն ու երգիչները ստեղծել են արևելյան որոշակի կողմնորոշում ունեցող հայ-պարսկական, հայ-թուրքական, հայ-վրացական և, ի վերջո, զուտ հայկական աշուղական դպրոցներ⁹¹:

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

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

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

Մուղամաթի արվեստի կապակցությամբ արդեն առիթ ենք ունեցել ցույց տալու հայկական ժողովրդական *Շալախո* պարի՝ իբրև ներդիր չափավորված հատվածի (*ռանգի*) ներմուծումն իրանական դասական դաստգահների համակարգ: Չափազանց ուշագրավ է, որ իրանական, հայկական, թուրքական, ադրբեջանական մշակույթներում լայնորեն կենցաղավարող *Չարգահ* մուղամ-դաստգահի համեմատական ուսումնասիրության ժամանակ, չնայած կանոնավորված ընդհանուր ուրիշ մասերի առկայությանը (*Մանսուրիա*, *Բեստե-նիզար*, *Հեսար*, *Մուխալիֆ* և այլն), *Շալախոն* հանդիպում է միայն իրանական ու հայկական նմուշներում՝ հիմք տալով մեզ ենթադրելու, որ այն ներմուծվել է իրանական Չարգահի համակազմ՝ Իրանի տարբեր քաղաքներում հաջողությամբ ելույթ ունեցած և այնտեղ մեծ հեղինակություն վայելած հայ կատարողների կողմից⁹²: *Շալախոն* հանդիպում է և իրանական Ադրբեջանի, մասնավորապես Թավրիզի աշուղական դպրոցի երկապանկում ընդգրկված հավաների՝ մեղեդիների շարքում⁹³:

Ընդհանուր առմամբ, իրանական դասական *ավազաթի* (գործիքային հանկարծաբանական բնույթի մականների ամբողջությունը խոշոր դաստգահի կազմում) կշիռն ավելի մեծ է, քան չափավորված համարներից: Մականաթի ավանդական ժանրերի այս երկու հիմնական կառուցվածքային բաղկացուցիչների հարաբերությունն այլ է թուրքական և արաբական երաժշտության մեջ, որտեղ, չնայած ազատ մետր ունեցող *թաքսիմների* կարևոր գործառույթին, գերիշխում են մետրապես չափավորված համարները: Մասնավորապես, պարային ռիթմ ունեցող համարները՝ *ռանգերը*, զգալիորեն պակաս են դաստգահներում: Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների քննությունը մեզ թույլ է տվել կարևորել *ռանգերի*՝ իբրև վառ արտահայտված ազգային երանգավորում ունեցող համարների առկայությունն ու կառուցողական նշանակալից գործառույթը գործիքային մուղամաթի հայկական ճյուղում⁹⁴: Թերևս այս երևույթն իր բացատրությունն ունի նաև իրանական մշակույթում երաժշտական արվեստի, մասնավորապես պարի նկատմամբ դարերի ընթացքում մշակված վերաբերմունքի մեջ, երբ երաժշտական որոշակի ժանրերի կատարումն առնվազն անպատվաբեր էր համարվում իսլամի «ճշմարիտ» հետևորդների տեսանկյունից:

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

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

93 Albright Ch., Նշխ., էջ 86:

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

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

Մուղամաթի արվեստի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ դասական *դաստգահների* և *մուղամների գյաֆերի՝ ռանգերի* ու *թեսնիֆների* (չափավորված համարները) կատարման ժամանակ երաժիշտները հաճախ ներմուծել են և աշուղական հայտնի մեղեդիներ, որոնք իրենց ելևէջի ու համաձայնության կազմով համապատասխանում են տվյալ դաստգահին: Դրանցից է, օրինակ, Հայաստանում տարածված *Շուր* մուղամը, որի հանկարծաբանական ոճի կառույցն ավանդաբար շրջանակվում է վառ արտահայտված պարային բնույթի *գյաֆով*. այն միանգամայն ներդաշնակ է մուղամի հիմնական բովանդակությանը և հայ ժողովրդաաշուղական երաժշտության ոգով ստեղծված պարային մեղեդու գեղարվեստական ավարտուն մոտիվներից է: Երևույթն առկա է Հայաստանում կենցաղավարող այն մուղամներում, որոնց ոճական հատկանիշներն աղերսվում են աշուղական արվեստի երգային ձևերին⁹⁵:

Էպիկական ասքերն ու պատմությունները հատվածաբար երգելու, ձայնով ասելու, տաղաչափորեն վիպելու ավանդույթը, որի զարգացածության բարձր աստիճանը վկայված է դասական պատմագրության մեջ, Հայաստանում շարունակել է զարգանալ ողջ միջնադարի ընթացքում՝ մարմնավորվելով, մասնավորապես, Ներսես Շնորհալու արտապաշտամունքային բնույթի *Յիսուս որդի*, Առաքել Բաղիշեցու *Յովասափ* և *Բարաղամ* գրական-երաժշտական կոմպոզիչիա ենթադրող հորինվածքներում, որոնք համեմատելի են ուշ միջնադարյան մահմեդական ավանդույթում վերածնակվող *Յովսեփ Գեղեցիկ*, *Իսուֆ* և *Ջուլեյխա*, *Միրաջնամե* երկերի հետ⁹⁶:

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

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

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

97 Նույն տեղում:

նշումներում օգտագործված օտար եզրերը հուշում են մեղեդիական ընդհանուր հյուսվածքի երգային-հանկարծաբանական էությունը, ինչպես և պարսկա-թուրքական տերմինաբանությունն օգտագործելու վաղեմի սովորույթը: Եթե հիշատակենք նաև միջնադարյան ձեռագրերում ամփոփված փաստերը Շնորհալու անվանն աղերսվող երգվող հանելուկների ավանդույթի մասին, որոնք ընդհանուր եզրեր ունեն հայկական ժողովրդական վիճակախաղերի, «իր պահույթների» (հմմտ. աշուղական *մոտհամմաների*) հետ, ապա կարելի է եզրակացնել, որ բանաստեղծական հանգավորված տեքստի չափոգումը, ասերգային կամ մեղեդային կատարումը հայ ժողովրդամասնագիտացված երգարվեստի զարգացած ոլորտներից է եղել: Այս առումով աշուղական արվեստում կանոնացված մրցահանդեսների ժամանակ հանելուկները երգով առաջադրելու ավանդույթն իր «տեխնիկական ձևերով» հանդերձ, որ գուսանական արվեստում բյուրեղացած բազմաթիվ կանոնաձևերի յուրատիպ անդրադարձը կարող է համարվել, իրոք, խոր արմատներ ունի հայոց միջնադարյան երգաստեղծության մեջ. այս մասին խոսում են Գրիգոր Մագիստրոսն ու Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը⁹⁸:

Հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ ստեղծվել են նաև փոխառական ընդօրինակումներ. օրինակ՝ *Շահնամայի* ձայնով (Կոստանդին Երզնկացի), Ղուրանի օրինակով (Գ. Մագիստրոսի *Առ Մամուլէ*) և այլն, սակայն դրանք ոչ թե միակողմանի ազդեցությունների արդյունք են, այլ փոխադարձ կապերի ու միջնադարյան հայ բանաստեղծների մասնագիտական իրազեկության դրսևորում⁹⁹:

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

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

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

Յերկի՝նքն ի յերկի՝րս եւ երկի՝րս ի յերկի՝նքն

Վայրե՛ջք ի խոնա՛րի եւ վերե՛լք ի բարձո՛ւնս:

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

Գիշերային ճամփորդությունը Մուհամմեդը կատարում է բուրակի՝ մարդկային դեմքով և ավանակի կամ ձիու մարմնով հրաշագործ կենդանու օգնությամբ, որը հիշեցնում է Արևելքի ավանդական վիպերգության մեջ հանդիպող առասպելական ծնունդ ունեցող ձիերին: Այս մոտիվը լայնորեն արտացոլված է Արևելքի գեղարվեստական տարբեր դարոյների ձեռագրային մանրանկարներում¹⁰⁰:

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

Հայաստանում VII-VIII դարերում հոգևոր երգաստեղծության վերելքին զուգահեռ նկատելի է նաև աշխարհիկ ժանրերում հոգևոր մոտիվների ներթափանցման երևույթը: Ժողովրդական վեպերը, վերամշակվելով եկեղեցականների կողմից, համալրվում էին կրոնական բովանդակությամբ ունեցող ամբողջական դրվագներով, որոնք թեև հոգևոր այրերի հորինվածքներն էին, բայց ժամանակի ընթացքում, ինչպես նշում է Մ. Աբեղյանը, ժողովրդականացանալով՝ թափանցում էին այլազան պատմությունների ու վեպերի մեջ և միահյուսվում շինականների զրույցներին ու երգերին¹⁰¹: Այս թեմատիկ մոտիվի արձագանքները հաստատուն կերպով և բազմազան տարբերակումներով առկա են թե՛ վիպական բանահյուսության մեջ, թե՛ աշուղական սիրավեպերի հայկական ճյուղում: Մասնագետ աշուղները հոգևոր մոտիվները զանազան փոխակերպումներով վարպետորեն շաղկապում են Արևելքում տարածված «թափառող սյուժեներին»՝ դրանք առավել արտահայտիչ ու ազդեցիկ դարձնելու նպատակով:

Ներկայացնում ենք իրանական Ադրբեջանում տարածված *Արբաս Թուֆարգանլի* դաստանի *Միրաջնամե* դրվագը, որի երաժշտական բաղադրիչի հիմքում ընկած է *դուբեյթ* կոչվող եղանակը¹⁰²: Այն սկսվում է սազի տիպական մուտքով, որը ներառում է բուն նախանվագը և B տոնիկական հիմքով մեղեդային տարբերակված հատվածը, որին հաջորդում է ասերգվող մասը: Վերջինիս երաժշտաբանաստեղծական յուրաքանչյուր տող եզրափակվում է սազի մեզ ծանոթ՝ տարբերակային եզրափակիչ բնույթի դարձվածքներով: Նվագարանի չափավորված մենամվագների ու ասերգի հերթազայման սկզբունքը երաժշտաբանաստեղծական ասքի անվերջ զարգացման հնարավորություն է ստեղծում և

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

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

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

այս առումով համապատասխանում Ա. Լորդի «իմպրովիզացիան կատարման ընթացքում» հասկացությանը: Ընդհանուր առմամբ *Միրաջնամեն* իր ոչ քառյակային (ստորոֆիկ) կերտվածքով ավելի մոտ է միջինասիական *ակինների* կատարած *թերմների*¹⁰³ երաժշտաբանատեղծական հորինվածքները իմպրովիզացիոն ոճով ասերգվող ձևերին:

Այսպիսով, ժողովրդական բանահյուսության ավանդական պոեմները, աշխարհիկ ու կրոնական բովանդակություն ունեցող մոտիվները ներառում են խոշոր կառույցների մեջ և էպիկական տեքստի երաժշտական վերարտադրման արարողության մասնիկ դառնում¹⁰⁴: Թերևս այս նախնական ու խորքային, հոգևոր ու ծիսական շերտի զգացողությունը կամ խորհրդավոր արարողակարգին մասնակից լինելու գիտակցությունն է, որ կատարողին հասցնում է հուզավառության: Այս հարցին կանդադարառնանք իր տեղում:

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

Մերձավոր և Միջին Արևելքում տարածված հանրահայտ դաստաններից շատերը որոշ ազգային մշակույթներում կենցաղավարում են իբրև ձեռագրերով վկայված հեղինակային գործեր կամ փոխադրություններ. օրինակ՝ թուրքմենական ավանդույթում տեղ գտած Մադրումիի *Յուսուֆ և Սեմեթ*, մոլլա Նեպեսի *Թահիր և Ջուհրա*, Շաբենդեհի *Մայաթ և Հեմրա*, Ջիվանու *Աշուղ Ղարիբ* ժողովրդական սիրավեպերը: Ըստ էության, սրանք իրենց ծագումով ավելի հին՝ ժողովրդական ասքերի հեղինակային մշակումներ են (XVIII-XX դդ.), որոնք

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

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

Օրինակ 1

Միրաջնամե

Սազի նախանվագ



Թեմա



Չայն



Սազ



Սազ



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

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

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

ԳԼՈՒԽ II

ԱՐԵՎԵԼԵԻ ԵՐԱԺՇՏԱՊԱՏՍՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԿՐՈՆԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՇԻՄՔԵՐԸ

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

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

Իսլամի պատմության մեջ երաժշտության ու նրա կարգավիճակի խնդիրն ի սկզբանե պարուրված է եղել երկակիության շղարշով՝ ընդունելի¹⁰ է, օրինակա՞ն (հալալ), թե՞ մերժելի և անօրեն (հարամ)¹⁰⁵: Այս երկակիության հիմքը կազմում է

105 Ուշագրավ է, որ Իրանում 1978 թ. հեղափոխությունից հետո, երբ երաժշտության վրա խիստ տարուներ էին դրված, Այաթոլլա Խոմեյնիին խնդրել են պարզաբանել երաժշտությունը «հալալ» կամ «հարամ» համարելու կնճռոտ խնդիրը. նա պատասխանել է, որ եթե այն չի նպաստում կրթերի բորբոքմանը և բացառում է տղամարդկանց զբաղեցնող կանանց երգը, ապա այն «հալալ» է: Իրանի ամենահեղինակավոր մարդու տված վաղեմի ծագում ունեցող այս բացատրությունը բավարար է եղել փոխելու երաժշտական արվեստի բնագավառում տիրող իրավիճակը և երաժշտությունը ձերբազատելու արգելակող կրոնական կապանքներից: Ընդհատակ անցած բազմաթիվ փայլուն երաժիշտ-

«երաժշտություն» բառի օգտագործումը Շարիաթի՝ իսլամի սրբազան օրենքի դիտակետից: Հունարենից փոխառնված *Musiqā* և պարսկերեն *Musiqi* եզրերը տրվել են եվրոպական ընթերցմանով երաժշտական ժանրերին (սոնատ, սիմֆոնիա և այլն): Ղուրանի երգեցողությունը երբեք *musiqi* բառով չի բնութագրվում, թեև այն անպայմանորեն ենթադրում է երգ և ասերգ: Նույնը կարելի է ասել *ադհանի* (*ազան*)՝ ադոբի կանչի կապակցությամբ, որը միշտ երգվում է: Բացասական վերաբերմունքն իսլամի աստվածաբանների կողմից մշակվել է ոչ թե ընդհանրապես երաժշտության, այլ իսլամի օրենքի կողմից արգելված՝ գերազանցապես զգայական, կրքոտ ռիթմով և շարժումներով ուղեկցվող որոշակի ժանրերի նկատմամբ: Այսպիսով, ձևավորվել է կրոնագեղագիտական պատկերացումներին համապատասխան սանդղակ, որն արտացոլում է երաժշտական յուրաքանչյուր երևույթի կարգավիճակը իսլամական աշխարհում: Ահա Լ. ալ-Ֆարուկիի կազմած աղյուսակը, որին հաճախ հղում են շուշափված խնդրով զբաղվող մասնագետները¹⁰⁶.

Ոչ երաժշտական ժանրեր	{	Ղուրանի երգեցողություն	{	
		Ադոբի կանչ		
		Ուխտագնացության երգեր		
		Դամբանական ասերգ		
Երաժշտական ժանրեր	{	Ասերգվող բանաստեղծություն (շաիր)	{	Հալալ
		Ծիսական երգեր, օրորոցայիններ, հարսանեկան երգեր		
		Քարավանն ուղեկցող ասերգ, հովվական մեղեդիներ և աշխատանքային երգեր		
		Զինվորական երաժշտություն		
			{	Հարամ
		Վոկալ-գործիքային իմպրովիզացիաներ (թաբլա, լայալի, քափղա, ավազ)		
		Չափավորված երգեր (մուվաշշահ, դավր, քասնիֆ)		
		Նախաիսլամական և ոչ-իսլամական ծագում ունեցող երաժշտություն		
		Զգայական երաժշտություն		

Ինչպես տեսնում ենք, երաժշտաբանաստեղծական պատմողական ժանրերը (*Musiqā* անունը չի տրվում), մաս վոկալ-գործիքային իմպրովիզացիոն բնույթի ստեղծագործությունները՝ մուղամներ, դաստգահներ, ավազներ (*Musiqā* դասին

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

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

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

Ավելացնենք նաև, որ ոչ իսլամական երաժշտության առկայությունը մահմեդական երկրներում, որ բերված աղյուսակում ներկայացված է իբրև անթափանցելի տիրույթ, լայն և ընդգրկուն հասկացություն է: Այն ենթադրում է բուդդայական կամ հնդկական երաժշտության ձևերը մահմեդական երկրներում (օրինակ՝ Պակիստանում), գամելանի ավանդույթը Ճապոնում, Սումատրայում, Բալի կղզում, որ դարձյալ թույլատրելի են, սակայն գործողության սահմանափակ շառավիղ ունեն և չեն միաձուլվում այլ ավանդույթների հետ: Ուշագրավ է, որ իսլամի երաժշտության մասնագետ Ս. Նասրը իբրև հանդուրժելի օրինակ նշում է հայկական երաժշտության ներկայությունը Ադրբեջանում՝ նույն հարթության վրա դիտարկելով նաև արևմտյան դասական երաժշտությունը¹⁰⁷:

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

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

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

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

Ղուրանի երգեցողություն

Ա



Kal la inn al in - sän - a ley a - ta - gha

An - rä' a - us tagh - na

In - na i - lä rab - bi kar - ruj - 'ä

Ara 'ayt alla - zi in - hä Aba

dann 'i - za sal - lä

Բ



Qäla alam 'aql laka 'in - naka lan tastatia ma - 'iya sabrä

Qäla 'in sa'al tu - ka an shain b'ad - 'hä falä tusa hibnı

qad balaghta min ladunni uz - rä Fan - talaqä hattä idhä

'atayä 'ahla qaryat - in'nistatama 'ahlahä

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

Դիտելով երաժշտությունն իբրև Բարձրյալի հայտնագործում անհատի հոգում, սուֆիներն այն համարում էին աստվածային ճշմարտության հոգևոր բանալի: Ոմանք դրան հասնում են կանգառների (*մակամաթ*), ոմանք՝ հոգեվիճակների (*հալաթ*), ոմանք՝ հոգևոր հայտնագործումների (*մուքաշիֆաթ*), ոմանք էլ՝ տեսիլքների (*մուշահիդաթ*) օգնությամբ: Երբ երաժշտությունը լսում են՝ հետևելով կանգառներին, ապա իրենց դեռևս մեղավոր են զգում, եթե լսում են՝ հետևելով վիճակներին, ապա հոգևոր միասնության մեջ են, և երբ լսում են՝ հետևելով տեսիլքներին, սուզվում են աստվածային գեղեցկության մեջ¹¹⁰: Ըստ պոետ-երաժիշտ և Ղուրանի մեկնիչ Ռ. Բաբլիի, որը աստծո, երաժշտության, բանաստեղծության ու մարդկային հոգու հարաբերության խնդիրներին անդրադարձած բյուր աստվածաբաններից մեկն է, այստեղ ընդգրկված են աստվածային գիտելիքին ձգտողների տարբեր ուղիներ: Բանաստեղծությունը իսլամական աշխարհի արտոնյալ և նախասիրած արվեստներից է, իսկ բանաստեղծության ասերգումն ու այն երաժշտական գործիքով նվագակցելը՝ կրոնագեղագիտական հիմք ունեցող ավանդույթ: Հաֆիզի Դիվանը երաժշտական բանաստեղծություն է, Ֆիրդուսիի և Ռուդաֆիի երկերը ողողված են երաժշտությամբ: *Շահնամեի* ուսումնասիրությունը երաժշտագիտական հարթության վրա թույլ է տալիս շոշափել էպիկական երգարվեստի և հոգևոր վերելքի միասնության խնդիրները: Իսլամական աշխարհի խոշորագույն միատիկ բանաստեղծներից մեկի՝ Ջալալեդդին Մավլանա Ռումիի ստեղծագործական գործունեությամբ է ներշնչված Մեվլևի դերվիշների կազմակերպության ստեղծումը, դերվիշների սրբազան պարի դիֆմն ու պտույտը: Իսկ բանաստեղծի երկերը հազեցած են երաժշտությանն ու նվագարաններին բնորոշ խորհրդանիշերով¹¹¹:

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

109 Ս. Շիլան ընդգրկում պատմական ակնարկ է գրել՝ նվիրված Իսլամի վերաբերմունքին դևիի երաժշտությունը, երգն ու ասերգը (տե՛ս L'Islam et la Musique, Encyclopedie des Musique Sacrees. Vol. I, Paris, 1968):

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

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

մերժումներից մինչև ձոներգեր: Դիտելով միևնույն գաղափարներն ու առարկաներն իսլամի էթոսի, փիլիսոփայության և կրոնագիտության տեսանկյունից, նրանք կարողացել են տեսնել ու գիտականորեն խաղարկել երևույթների երկակիությունը. ոչ թե երաժշտությունն է ինքնին անհանդուրժելի, այլ նրա ընկալման եղանակն ու կիրառման ձևերը: Ուսանյ համար երաժշտությունը մարդուն հանում է հավասարակշռությունից, պղտորում հոգին և ուղեղը, ստիպում գործել արարքներ, որոնք բնական վիճակում մա չի անում՝ գլխի շարժումներ, ծափահարություն, ոտքերի դռիկներ և այլն, ինչը բնորոշ է գինուկած ու մթագնած ուղեղով մարդկանց. հետևաբար, այն անհրաժեշտ է արգելել: Սակայն այնպիսի փիլիսոփա-երաժիշտների համար, ինչպիսիք են ալ-Բինդին, ալ-Ֆարաբին, իբն Սինան և այլք, որոնք ոչ միայն ժառանգել են հին հույների երաժշտատեսական միտքը, այլև այն հարստացրել նոր գիտական ըմբռնումներով, երաժշտությունը ներդաշնակ արվեստ ու գիտական բնագավառ է՝ «բաղկացած հոգևոր և նյութական տարրերից»... Հիմնական նյութը, որով այն տարբերվում է արվեստի մյուս ձևերից, մարդկային հոգին է¹¹²:

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

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

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

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

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

Ինչ վերաբերում է դերվիշների սրբազան պտույտներով պարին, ապա այն որևէ առնչությամբ չունի մեր հասկացողությանը պար եզրի հետ, և նրան բնութագրողը դարձյալ *սաման* է՝ հոգևոր համերգը: Սուֆիական առաջին խմբերի, մասնավորապես Մավլավիների մոտ, որոնք լայն տարածում են գտել հատկապես Թուրքիայում, այն բացառապես ծիսական նշանակություն ունի. սկսելով պարզ տարերային շարժումներով՝ սուֆիները, ի վերջո, հասնում են էքստատիկ վիճակի՝ անընդմեջ կրկնվող պտույտների ու ցատկերի միջոցով, որ ֆիզիկական արտահայտումն է Մարգարեի հետ հաղորդակցվելու հետևանքով նրանցից դուրս հորդ դող ուրախության¹¹⁴: Սաման որոշակի օրենքներով կանոնացված արարողակարգ է. հոգևոր առաջնորդը կանգնում է պարատեղի ամենահարգված անկյունում, և դերվիշները, նախքան պտույտներ գործելը, երեք անգամ անցնում են շեյխի մոտով ու նրան հարգալից ողջունում: Պտույտը կատարում են աջ ոտքով, որի ռիթմն աստիճանաբար արագանում է: Դերվիշների պարը իսլամական աշխարհի հոգևոր կյանքի ամենաարտահայտիչ ձևերից է և, պատահական չէ, որ նրան ուղեկցող երաժշտությունն առանձնանում է իր հոգևոր պաթոսով:

Պարը սկսվում է Ռումինի վերագրվող՝ Մարգարեին նվիրված երաժշտական հիմնով և վերջանում կարճ երգերով, որոնք հաճախ կատարվում են թուրքերենով¹¹⁵: Մարմնի վերին մասի, ինչպես նաև գլխի շարժումների փոփոխության ռիթմը, որ զնալով արագանում է, կապված է մահմեդականների (նաև հրեաների) կանոնական

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

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

115 Schimmel A., Նշվ. աշխ., էջ 325:

Աղոթքի կանչ (ազան)

Ա



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

Խորհրդապաշտական այս ժանրերը մեծ ժողովրդականություն են վայելում նաև Հնդկաստանի ու Պակիստանի մահմեդական բնակչության մեջ: XIII-XIV դարերում ձևավորված *քավալի* (արաբերեն՝ գալ-ասել արմատից) երաժշտաբանաստեղծական պոեմներն ասերգելու ավանդույթը, որի սկզբնավորումը կապվում է սուֆի պոետ Ամիր Խոսրովի անվան հետ (մ.թ. 1325 թ.), առ այսօր պահպանում է իր արդիականությունը, թեև, ինչպես և շատ ուրիշ համարժեք ժանրեր, ենթակա է կառուցվածքային և իմաստաբանական փոխակերպումների¹¹⁶: Ամիր Խոսրովի գերեզմանը, որ գտնվում է Դելիում, քավալի երգիչների ու դերվիշների նախասիրած վայրն է: Երգերի տեքստերը կատարվում են ուրդու լեզվով, պարսկերենով ու հնդկերենով և սուֆիական բանաստեղծության բնորոշ օրինակներից են: Ողջ ավանդույթի երաժշտական բաղադրատարրի բաղկացուցիչներն են պարսկական սիրո երգերը՝ *գազելները*, որոնց երաժշտական լեզուն ամբողջապես ներծծված է հնդկական *ռագանների* ռիթմամեղեդիական տարրերով:

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

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

Բ

Kahtî thin Ba - no As - ghar pya —
 re kab tum ghar
 men ā — o - ge
 Daryā par se pî kar pā —
 - nî kab tum ghar men
 ā — o - ge
 Ap - ni dikhā ne shakl - e
 nū - ra - nî kab tum

(Յար) հետ¹¹⁷: Հիշյալ հավաքների ժամանակ թամբուրի նվագակցությամբ ասերգում են կրոնական պոեմներ, և մասնակիցների խումբը ձայնակցում է գործիքա-հար-երգչին (*քալամ-խսլամ*), ծափերով շեշտում ռիթմը և գոչում՝ «Իմ սկիզբն ու վերջը յարն է», որպեսզի գրավի աստվածայինի ուշադրությունը:

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

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

շարականներն ու տաղերը¹¹⁸: Պարսկական երաժշտության այս ներուճակ հատկությամբ է պայմանավորված դաստգահների մեղիտատիվ էությունը, որ դրսևորվում է դրանց մեղեդային գծի անընդմեջ միաեղևիչային ծավալման, զարգացման հանկարծաբանական եղանակի, ինչպես նաև կանոնական համակարգ ներմուծված երգերի ու ավագների տեքստային բովանդակության մեջ: Երևույթների համադրումը մեզ հուշում է, որ քրիստոնեական հոգևոր մեղեդի և մահմեդական մական հարաբերությունը խարսխված է մեկ այլ՝ առավել խոր հենքի վրա, որի գործառական էությունը հարատևել է ժողովուրդների կրոնական մշակույթի տարբեր փուլերի բնականոն գործընթացում: Մոնոդիկ եղանակների կատարման գործառությունը մույմատիպ հոգևոր վերելքի ձեռքբերումն է՝ պայմանավորված սեմանտիկական կողմի համարժեքությամբ:

Հայ հոգևոր երգարվեստի հոգևոր վերելքի ձեռքբերման գործառությունն ակնհայտ է, իսկ մուղամաթի պարագայում այն կարիք ունի բացահայտման: Ինչպես քրիստոնեական եկեղեցու երաժշտածիսական արարողությունն է իր մեջ արտացոլել նաև հեթանոսական երաժշտական մշակույթի բազմաթիվ տարրեր, այնպես էլ սուֆիական սինկրետիկ ծիսակարգը ներառել է կրոնաաղանդավորական բազմաթիվ երևույթներ և կրել հեթանոսության, քրիստոնեության, զրադաշտականության, մետալատոնականության ազդեցությունը¹¹⁹: Ըստ որոշ հեղինակների՝ մզկիթային արարողակարգի երաժշտական ձևավորումը, պաշտոնական երգչախմբի ներկայությունը IX դարում, ինչպես նաև Ղուրանի երգչիկ ընթերցանությունը, որ կատարվել է զանազան մեղեդիներով ու հանգով, հետևանք է քրիստոնյա եկեղեցու ժամերգության ընդօրինակման, և այդ ոճը մեծապես ազդվել է քրիստոնեական պաշտոներգության ժամանակ արտասանվող հռետորական քարոզչության¹²⁰: IX-X դդ. հոգևորականների կողմից պարբերաբար արգելվող և կանոնացվող սյոլ սուլորույթը, ի վերջո, թափանցել է սուֆիական ծիսակարգ, որտեղ երաժշտության ունկնդրումը (հաճախ պարային շարժումներով ուղեկցվող) դարձավ հոգևոր էքստազի (*վաջո*) և հուզավառության հասնելու անհրաժեշտ մախապայմաններից մեկը: Դժմարիտ հոգևոր պոետը պետք է սուֆի լիներ, վարժ տիրապետեր հոգևոր երգեցողությանը և, մասամբ, սրբազան պարին. վերջինս ոչ բոլոր սուֆիների համար է ընդունելի եղել¹²¹:

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

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

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

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

121 Նույն տեղում, էջ 234:

Երաժշտության և հոգևոր-միաստիկ փորձի շփումը խթանել է հիշյալ ժանրերի ձևավորմանը սուֆիների կրոնագեղագիտական պատկերացումների և մեկնությունների ոլորտում: Մասնավորապես, մականի հոգևոր էությունը լուսաբանող կարևոր աղբյուրներից են կրոնափիլիսոփայական հասկացությունների և ավանդական խորհրդանշների համակարգով հագեցած սուֆի բանաստեղծների՝ Հաֆիզի, Ջամիի, Ռումիի, Նավոյի և այլոց տեքստերը¹²²: Դրանք ընկած են թե՛ մականաթի վոկալ բաժինների, թե՛ իրանական դաստգահների հսկայածավալ շարքերում հանդիպող *ռահ-ռուհ* (հոգու ճանապարհ) անվանվող գործիքային *գուշեների* (պիեսներ) հիմքում:

Նվագարանային ու վոկալ երաժշտության մուտքը սուֆիական ծիսակարգ պայմանավորված էր նրան վերագրվող՝ հոգու ամենահզոր շարժիչի առանձնահատուկ դերով: Երաժշտությունը խթանում էր հոգու փոփոխությունների ընթացքը և այս մակարդակում համեմատելի դարձնում *մական*՝ կանգառ իմաստով, և *հալ*՝ աստվածային պայծառատեսության վիճակ, հասկացությունները՝ դրված սուֆիզմի գաղափարախոսության կենտրոնում: Մական էին կոչվում աստվածային էության հետ հաղորդակցվելու, նրան ձուլվելու և անէանալու համար սուֆիի հոգևոր վերելքի ճանապարհին հանդիպող 4, 7 կամ 10 հիմնական կանգառները: Երաժշտական առումով մականը կատարյալ հնչյունաշար է, ձայնեղանակ (ուշ ավանդություն միայն վերընթաց), որի աստիճանների հետևողական ելևէջային-ռիթմական զարգացումը հանկարծաբանական արվեստի միջոցներով կերտում է ծավալուն ստեղծագործություն՝ զագաթնակետային-էքստատիկ *աուջի* (հմնտ. էքստատիկ *վաջդի* հետ) ձեռքբերումով: Պատահական չէ, որ Արևելքի դասական ավանդական երաժշտության ամենազարգացած ժանրերը՝ մականները, ընկած են իսլամական մշակույթի ամենատարբեր դրսևորումների՝ էլյուսի, երաժշտաբանաստեղծական ասքերի, աղոթքի կանչերի և հոգևոր-ծիսական այլ մեղեդիների հիմքում: Եթե հայ հոգևոր երաժշտությունը զարգացել է կանոնակարգված կրոնական պատկերացումների հիման վրա, եկեղեցու պատերի ներսում, ապա մուղամի ժանրը դուրս է մղվել մզկիթից և կարևորվել սուֆիական ծիսակարգում¹²³: Նրա պարփակումն աղանդի սահմաններում և մականների և դաստգահների արարողակարգի ժամերգությունից (հիշենք մականների և դաստգահների կարգավիճակը աղյուսակում)՝ ժանրի հետագա զարգացումն ուղղել են դեպի ժողովրդամասնագիտացված, ավանդական երաժշտության բնագավառը: Մականի հոգևորից աշխարհիկը տանող ճանապարհին մականները, երկփեղկվելով ու զարգանալով մշակութային տարբեր ոլորտներում, սուֆիզմի աղանդավորական ծիսակարգում և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության մեջ պահպանել են իրենց խորքային իմաստաբանական լիցքը:

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

123 Երնջական Լ., Հայ հոգևոր մոնոդիաների և արձնյան դասական մեղեդիների փոխառնությունները, էջ 215:

Շահսեյ Վախսեյ

Ասերգող
խուճը

Կուրծք
ծնողների
հարվածների
դիքնը

Lă jo du - lă - ră Zah - ră kă zakh - mi hai aur

pyă - sâ hai Ge - ti un - chî ho - tî hai

gir - ne na de - gi gho - re se hæ Ap - nî god men

le - le - gî kis kî god men pā - lă hai

Husain Husain Husain Husain Ali Maulă Hy - der Maulă

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

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

Ընդհանրապես, շիա աղանդում կանոնացված երաժշտաժխական արարողությունների՝ իմամների հիշատակությունների, սգո հանդեսների ժամանակ կատարվող Շահեսեյ-վախսեյ-ների՝ ինքնախարազանումների, ինչպես նաև դրանց թատերական բեմականացումների երաժշտական հիմքը դասական միևնույն դաստգահների համակարգն է: Հիմնականում ժողովրդական արվեստի մշակներն իրենց ելույթները սկսում են քարոզով. կատարումները տեղի են ունենում ուրբաթ օրերին ու ավելի հաճախակի դառնում մուսաբրամ և սաֆար ամիսներին, երբ սգում են Հասան և Հուսեյն իմամներին¹²⁴:

Այս ինքնատիպ երաժշտական դրամաների ամեն մի հատվածի համար օգտագործվում է համապատասխան տրամադրություն արտահայտող դաստգահ: Մուֆիների խորհրդավոր պայծառատեսության ուղու ընթացքն ու կանգառները (*մականները*) միահյուս են դասական դաստգահներին ու մուղամներին, և այդ օրգանական միասնությունն ուղղված է հոգու հաղորդակցմանը խորհրդապաշտական իրողությունների հետ: Այս է պատճառը, որ հաճախ հոգևոր, դասական ու ժողովրդական երաժշտության ժանրերի միջև ջնջվում է անջրպետը, և ասերգն ու երգվող բանաստեղծությունը դառնում են թե՛ ժողովրդի, թե՛ հոգևոր այրերի և թե՛ ուսյալ շրջանների ժամանցի հիմնական աղբյուրը: Հոգևոր համերգը (*սաման*) մահմեդական տարբեր ավանդույթներում ներառում է նաև հոգևոր երգեր ու աղոթքներ, գազելներ ու ժողովրդական երգեր՝ ներշնչված միևնույն խորհրդանշական ոգով¹²⁵:

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

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

Պարսկաստանում որոշակի աղանդների պատկանող դերվիշներ էպիկական տարբեր բնույթի պատմություններ կատարելիս ժողովրդին գրավում են նաև ասքերի հերոսների (օր.՝ *Ռուստամի*), իրենց անձը զոհաբերած խմանների ու սրբերի պատկերների ցուցադրությամբ: Ազգագրական ողջ տարածքը լցված է էպիկական հերոսների պատկերներով¹²⁶:

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

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

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

Հատկանշական է, որ դասական երաժշտության ժանրերը, մասնավորապես մուղամներն ու դաստոգահները, որ քաղաքային բնակչության ու պալատական վերնախավի գեղագիտական ընկալումներն են բավարարում և հաճախ կատարվում են կրոնափական միևնույն յմթնոլորտում, հիմնված են հոգևոր ժանրերին հատուկ խորհրդապաշտական զգայմունքային վերելք ակնկալող տեխնիկական հմարների վրա: Ժողովրդական ժանրերի կիրառության ոլորտը հիմնականում սահմանափակվում է զանազան տոնակատարությունների, հարսանյա և բաղնիքի բնույթի ժանրերի ազդեցությունը: Մասնավոր աղոթքի կանչի չափախնդային տարրերն ու դարձվածքները սերտորեն ներառել են երաժշտաբանաստեղծական հիմք ունեցող ժանրերի մեջ: Աղոթքի կանչի ավանդույթը, որ հաստատվել է մարգարեի կողմից *հիջրայի* (մահմեդական քվարկություն) սկզբին և իսլամի ամենահզոր խորհրդանիշերից մեկն է համարվում, կատարվում է ամեն աստիճան օր 5 անգամ՝ հնչյունային, ժամանակային և հոգևոր ազդակներ ուղղելով մշակութային տվյալ տարածքում ձևավորված և գոյատևող ցանկացած երևույթի վրա (ըստ ավանդության՝ Ալլահը պատվիրել էր մահմեդականներին օրվա ընթացքում աղոթել 50 անգամ և միայն Մուհամմեդի խնդրանքով է աղոթքների թիվը կրճատել և հասցրել 5-ի. (տե՛ս՝ *Филлатинский И., Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе. Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации, М., 1989, с. 57*): Ինչպես սաղմոսերգության, այնպես էլ աղոթքի կանչերի հիմքում ընկած են ձայնակարգային ու կշռութային որոշակի կառուցվածքներ, որոնց համկարծարանական բնույթը հարաբերական ազատություն է վերապահում տարբեր ազգային մշակույթներում կերպավորվելու համար:

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

Հանրային-հասարակական ու ազգագրական այս միջավայրում իմաստավորվում և իր բացատրությունն է ստանում նույնիսկ դերվիշների որոշ խմբերի ու նրանց պատկանող մադղալների համար ընդունելի մուրապկանության երևույթը¹²⁷։ Հետաքրքիր է, որ նույնիսկ այս կենսաձևը ստանձնած և փողոցային ելույթներ ունեցող խակսար դերվիշները պետք է հաճելի ձայն ու ճարտասանական օժտվածություն ունենային, որպեսզի իրավունք ստանային երգելու. մասնագիտական պատրաստվածության անհրաժեշտ պայման, որ ներկայացվում է բանավոր պատմողական արվեստի յուրաքանչյուր կրողին՝ մադղալին¹²⁸, դերվիշին, աշուղին կամ կրոնական բնույթի բանաստեղծական-ասերգային բազմաթիվ ժանրեր կատարողներին։ Միգուցե այստեղ տեղին է հիշել նաև Ղուրանում ամփոփված մարգարեական հետևյալ խոսքերը. «Աստված երբևէ որևէ մարգարե չի ուղարկել՝ առանց նրան զեղեցիկ ձայնով օժտելու»¹²⁹։ Այն է՝ աստվածային ուղերձը պետք է պարզորոշ և հնչեղ արտաբերվի՝ «Գեղեցկացրե՛ք ձեր ձայները Ղուրանով և զեղեցկացրե՛ք Ղուրանը ձեր ձայներով», որ վկայում է Աստծո ու մարդկային ձայների միասնությունը և որն իր հերթին հանգեցնում է կատարյալ երաժշտության կամ Աստծո խոսքի համար մարդկային ձայնն իբրև ամենահարմար գործիք ընկալելու պատկերացումներին։

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

դարում հիշատակում է Ջաշիֆին (տե՛ս *Галунес Р., Маарике гири, Иран, Л., 1929, 3: cc. 94-106*)։ Խոսքն ու նկարները միաժամանակ ուղղված էին բարոյականության չափապետների տեսանկյունից հանդիմանելի էր։ Այսուհանդերձ, դերվիշական որոշ աղանդներում մուրապկանությունն ընդունելի վարքագիծ է, փոխափայտություն և կենսաձև։ Խաքսարների աղանդին հարող Մուհամմեդ Իլխանյանի վկայությամբ՝ ողորմությամբ լցված պարկը հետո մա բաժանում է կարիքավորներին, քանի որ իրեն չեն հետաքրքրում ոլը օրենքի տեսակետից հալալ է՝ օրինավոր։ Դերվիշի մուտքը շուկա, յոթ բայերը դեպի կենտրոն, երգը, պոույոները, շարժումները, օտարված ժպիտները, աղոթքներն ու մադրանգները և այլն, կատարվում են խիստ կանոնավորված հաջորդականությամբ և վկայում են վերջինիս մասնագիտական պատրաստվածությունը։ Կարծես ամեն մի մոտիվ դերվիշն իբրև արարողություն է ներկայացնում՝ կյանված հոգևոր էքստազով (տե՛ս *Ivanov V., Some Persian Darwish Songs, Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1927, №. 23, pp. 237-242*)։

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

128 Արաբերեն *մադղալ* (հեթիաբասաց, պատմող, քելադրող) բառը նշանակում է նաև կրել, պահպանել, փոխանցել, ավանդույթ։ Նադղալների և դերվիշների գործունեության հիմնախնդիրը շիիզմի պրոպագանդան ու պարսկական դասական գրականության պահպանումն ու մշակումն է։

129 Ղուրան, XXVI, 195։

Հիշատակելի է ուշ հելլենիզմից վաղ քրիստոնեություն գրված և Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող *Յաղագս ճայնից* մեկնության հատվածը, որտեղ հեղինակը պարզաբանում է սաղմոսներն առանց նվագարանների միջամտության երգելու անհրաժեշտությունը. «Արդ՝ յամենից դասս և ի յարմարումն բանիցս զՄինն արիննել և փառատրել զԱստուած: Եւ առ այս ամեն ասէ մարգարէն. Սաղմոս ասացէք Աստուծոյ մերոյ: Սաղմոս ասացէք Թագաւորին մերոյ, սաղմոս ասացէք: Եւ դարձեալ՝ թէ երգեսէք Տեառն, երգեսէք անուան մորա: Եւ հրամանիս այս բազումք հաւատալիս և հետևեցին: Ոմանք երգեն առանց գործոյ, ոմանք՝ գործովք: Ասափ և Եթամն ծնծղախիք վերագոչեին: Ջաքարեաս և Ողողիաս և Սիմեա և Եղիաս և Մովսէս և Թիդով տաւովք երգէին: Արդ՝ ասացից և զայս. լինի սաղմոսարանն գործի արիւնութեան...»: «Արդ՝ մարդկանց առագաստին ոչ վայել է գործարան երգոց, որպէս ի հնումն, այլ եղիցի կոկորդն փոխանակ փողոյն, ունչա՝ փոխանակ սրնկի, կզակն, ծնծղաից, լեզուն. տնկըկոցի, բոլոր մարմինն՝ թմբուկ, միտքն՝ տալիղ, հոգին՝ քնար, զգայարանքն՝ սաղմոսարան. զի գրեալ է, թե մարդն է գործի արիւնութեան»¹³⁰: Եթե մեջբերված բնագրի առաջին հատվածում պարզորոշ նշվում է, թե ոմանք նվագարանով էին ուղեկցում սաղմոսերգությունը, ոմանք՝ առանց դրա, այդ նպատակով կիրառելով ծնծղան և տավիղը, ապա վերջին հատվածն արտահայտում է նվագարանները եկեղեցում կիրառելու ժխտողական դիրքորոշումը, քանզի՝ «մարդն է օրհնության նվագարանը»:

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

Կրոնամշակութային պատկերացումների վերաիմաստավորման և խորհրդանիշերի փոխակերպման դիտակետից չափազանց ուշագրավ է սաղմոսագիր Դավիթ մարգարեի՝ հայ աշուղների և երաժիշտների հովանավոր դառնալը, որը ժողովրդական ավանդույթում փոխարինվում է Ս. Կարապետով¹³¹, ինչպես նաև մեր օրերում Հայաստանում տարածվող զանազան աղանդների հոգևոր արարողակարգերում երաժշտական գործիքների ու պարի կիրարկման երևույթը: Հնարավոր է երկակի մեկնաբանություն՝ իբրև նախաքրիստոնեական ավանդույթի վերածնունդ և կրոնադավանաբանական ու ծիսաարարողական այլ էթնիկ ակունքներից ներհոսած իրողություն¹³²:

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

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

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

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

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

Երաժշտակատարողական և ռճական առանձնահատկությունների կապակցությամբ ասենք, որ պատմողական զանազան ժանրերի ասերգության ժամանակ կատարողները մեծ խտրականություն չեն դնում մարտիրոսացված հոգևոր անձերի (օր.՝ շիա առաջին իմամ Ալիի) և *Շահնամեի* հերոսների (օր.՝ Ռուստամի) սխրանքները բնութագրող մեղեդիների ընտրության մեջ: Այսպես կոչված «ռազմի»՝ պատերազմական բնույթի մեղեդիները, որ կիրառվում են *Շահնամեի* և, մասնավորապես, Ռուստամի հետ կապված տեսարանները ասերգելիս, հավասարապես ընդունելի են մաև դագավորների՝ կրոնական բովանդակությամբ պատմությունների կատարման համար¹³⁴:

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

Առաջին երկու օրինակներն ընդգրկված են Ս. Բլումի հիշատակված հետազոտության մեջ¹³⁵: Երրորդ օրինակը ձայնագրել և նուագրել ենք պարսկահայ բանաստեղծի¹³⁶: Օրինակ Բ-ն, որ Ռուստամին բնութագրող մեղեդիներից է, միև-

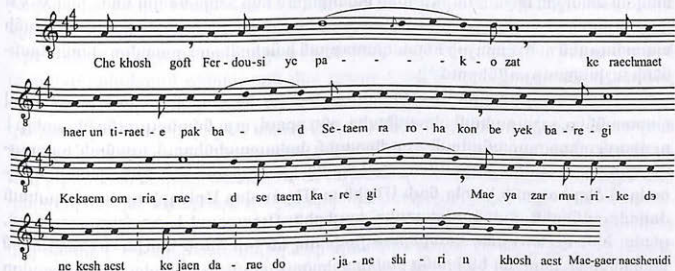
134 Miller W., Shia Mysticism; The Sufis of Gunabad. Muslim World, 13; 1923, pp. 343-63.

135 Blum S., Նշվ. աշխ., էջ 302:

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

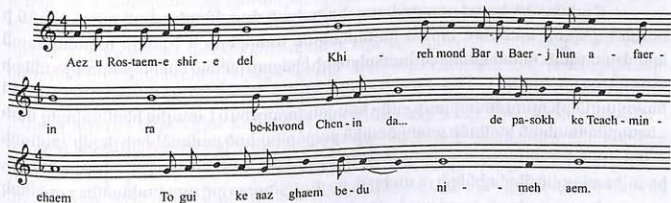
Շահնամե

Ա



Che khosh goft Fer-dou-si ye pa - - - k - o zat ke raechmaet
haer un ti-raet - e pak ba - - d Se-taem ra ro - ha kon be yek ba - re - gi
Kekaem om - ria - rac - d se taem ka - re - gi Mac ya zar mu - ri - ke d3
ne kesh aest ke jaen da - rac do ja - ne shi - ri n khosh aest Mac-gaer naeshenidi

Բ



Aez u Ros-taem-e shir - e del Khi - reh mond Bar u Baer - j hun a - faer -
in ra be-khvond Chen - in da... de pa-sokh ke Teach - min -
chaem To gui ke aaz ghaem be-du ni - - meh aem.

Գ

Ռուստամի մեղեդին



Չայն
Չարր

նույն ժամանակ իման Ալիի քաջագործությունները գովերգող դավալիթ է:

Շահնամեի երաժշտակատարողական ավանդույթի համալիր ուսումնասիրությունը չափազանց տարողունակ խնդիր է: Էպոսի հերոսի՝ Ռուստամի անվան առաջին հիշատակությանը հանդիպում ենք Խոշենայու մոտ, իսկ V-VII դդ. հայկական աղբյուրների նշանակությունը մեծապես կարևորվում է Իրանի պատմության ու մշակույթի հետազոտության խնդիրներով զբաղվող գիտնականների աշխատություններում¹³⁷:

Իրանական էպոսի օրինակով ստեղծվել են ժողովրդական բազմաթիվ դաստաններ, աշուղական սիրավեպեր. ընդ որում, այդ մամուլությունը նկատելի է ոչ միայն տեքստաբանական-սյուժետային մակարդակներում, այլ նաև՝ կառույվածքային ու տաղաչափական: *Շահնամեի* կատարման երաժշտաբանաստեղծական ձևը հայտնի է եղել նաև Միջին ու Մերձավոր Արևելքի ոչ մահմեդական ժողովուրդներին, մասնավորապես՝ հայերին: Ուշագրավ է, որ Հայաստանում, դեռևս XIII դ., նույնիսկ վանքերում չափոգել են («ի ձայն ասեին») *Շահնամեն* պարսկերեն, հորինել են իրենց բանաստեղծություններն այնպես, որ հմարավոր լինի չափոգել *Շահնամեի* «ձայնով»: Այդ մասին վկայում է բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկային¹³⁸:

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

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

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

138 Արեղյան Մ., «Շահնամայի» փոստամուկի չափը հայ բանաստեղծության մեջ. — Ֆիրդուսի, Երևան, 1934, էջ 119:

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

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

Կրոնական այս մթնոլորտում շիկացած աղանդավորական դրսևորումների հետնախորքի վրա են գտնվել սիրված հերոսներին, նրանց կյանքն ու գործերը՝ իբրև ազգային բնութագրի ու հավատի մարմնավորումներ, և այս առումով միանգամայն օրինաչափ է, որ էպիկական ասքերն ու սիրային դաստանները կատարվում են հատկապես կրոնական մեծ լիցք կրող ամիսներին¹⁴⁴:

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

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

145 *Զասիդը* կամ *բասիդան* արաբերեն նշանակում է նպատակ: Ջասիդի ծագման ավանդական բացատրությունը կապվում է V դարի վերջին թաղիքյան ցեղի առաջնորդ Զուլայքի սպանության հետ, երբ գոհվածի բանաստեղծ երբայրը իորինում է առաջին բասիդը: Ժանրի բուն նպատակը՝ բասիդը, գետնեղված է երկարաշունչ բանաստեղծության վերջին մասում: Այստեղ է, որ բանաստեղծը՝ *շահիդը*, այսպանում է թշնամուն և գովերգում իր ցեղը՝ հավատացած լինելով, որ իր խոսքն ունի կախարդական ուժ և պետք է ազդի թշնամու ճակատագրի վրա: *Շահիդների* խոսքի ուժի այսօրինակ ընկալման արդյունքում նրանց վերագրվել են գերբնական հատկանիշներ և դարձրել պաշտամունքի առարկա: Արևելագետ Ա. Կրիմսկին մասնավորեցնում է շահի բառի՝ պոետ, գիտակ, գուշակ իմաստները և նույնացնում գուշակ-շամանի ու բափինի հետ, որոնց արաբները դիմում էին թե՛ խորհուրդներ ստանալու, թե՛ թշնամուն անիծելու և թե՛ սեփական ցեղի բարեմասնությունները գովերգելու խնդրանքով: Արաբների մոտ նույնպես *շաման-բափին-շահիդը* մշակույթի այլ մակարդակում դառնում է *շահիդ*-բանաստեղծ՝ կորցնելով գերբնականի երանգը (տե՛ս *Крымский А., Арабская поэзия в очерках и образцах*, М., 1906, сс. 6-10):

երբ արևի մայր մտնելուց անմիջապես հետո ժամանակավորապես դադարեցվում է պասը: Երաժշտական ոչ բոլոր ժանրերն են իսլամական ավանդույթում համարվում հալալ՝ օրինական և, առավել ևս ընդունելի՝ Ռ-ամադանի հետ կապված ծիսական արարողությունների համատեքստում. հանգամանք, որ ընդգծում է էալիկական պատմությունների կրոնածիսական շերտի նշանակությունն ազգային մտածողության չափանիշների տեսանկյունից: Մուֆիհների ուսմունքը մեծ ազդեցություն է գործել Արևելքի բանաստեղծների և նրանց ստեղծագործությամբ միջնորդավորված՝ աշուղական արվեստի վրա: Այն թափանցել է երաժշտաբանաստեղծական երգարվեստի տարբեր ժանրերի մեջ. ներիյուսվելով աշուղների ու բախշիների երկացանկին՝ իր խոր հետքն է թողել և Անատոլիայի թուրքալեզու աշուղների ստեղծագործության վրա, որ դերվիշների խորհրդապաշտական և օսմանյան պալատական շրջաններում ձևավորված բանաստեղծական արվեստները շաղկապող օղակ է համարվում¹⁴⁹:

Իրանի քաղաքային հասարակական հաստատությունների՝ շուկա, հրապարակ, սրբատեղի, աղոթավայր, մեդրեսեներ (աստվածաբանական դպրոցներ), դերվիշների հավաքատեղիներ և այլն, հետ է կապված մասնագիտացված երաժիշտ-ասերգողների գործունեությունը: Քաղաքական կյանքն ու ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության ներկայացուցիչները իսլամի հաստատման ու տարածման անհրաժեշտ պայմաններից են եղել: Իրանական Աղոթեջանի տարբեր շրջաններ, մանավանդ Խորասանը, իբրև վաղեմի արմատներ ունեցող մշակութային ու կրոնական բազմազգ կենտրոն, պարարտ հող են հանդիսացել բանավոր ավանդույթի երաժշտապատմողական ժանրերի զարգացման համար¹⁵⁰:

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

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

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

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

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

ԳԼՈՒԽ III

ՍԻՐԱՎԵՊԻ ԿԱՌՈՒՅՑԸ

ԵՎ ԵԿԵՍԱՍՏՊԵԼԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ

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

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

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

- ա) պատմություններն ունեն կատարման որոշակի ժամանակ՝ ձմռան և սրբազան ամիսներ, բերքահավաքին հաջորդող շրջան,
- բ) հատուկ ժամ՝ մինչև կեսօր, երեկոյան ժամերին (ըստ կատարման շրջանի հագեցվածության աստիճանի),
- գ) հատուկ առիթներ՝ հարսանիք, խնջույք, անհատական հրավեր, թլփատման ծես, սգո արարողություն,
- դ) հատուկ վայր՝ սրճարան, թեյարան, *գուրխանա* (Իրանում մարզական հատուկ դպրոց), հրապարակ, շուկա, մեջլիս, սրբերի գերեզմաններ, փողոցներ,
- ե) համապատասխան լսարան՝ իր պահանջներով և մախասիրություններով:

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

Առ այսօր սիրավեպերի և հեքիաթների կատարումը Թուրքիայի հարավ-արևելյան մարզերում ժողովրդի նախասիրած ժամանցներից է: Երաժշտության ու արվեստի այլ ժանրերի նկատմամբ Թուրքիան ամենալիբերալ վերաբերմունք ունեցող մահմեդական երկրներից է, որտեղ հոգևոր դասը սկզբունքորեն չի խոչընդոտել երաժիշտ-ստեղծագործողների արվեստին: Այդ իսկ պատճառով վերջին երկու-երեք հարյուրամյակների ընթացքում աշուղական երգաստեղծությունն այստեղ զարգացել է վերը քվարկված հիմնական պայմանաձևերում: Հեթանոսական շրջանի մշակույթին առնչվող պատմողական ժանրերը, ժողովրդական դրաման, սովերների թատրոնը (*կարագոզները*) հասարակական միջոցառումների մշտական ուղեկիցներն են եղել: Այս երևույթը դարձել է շարունակական. դա բացատրելի է մալասիալական և ոչ մահմեդական հզոր ու բազմազան մշակութային ավանդույթների առկայությամբ ներկայիս Թուրքիայի տարածքում, ինչպես նաև աշուղական մշակութային ժառանգությունը կրողների ստեղծագործական ունակությունների, գիտելիքի ու նրանց արվեստի նպատակամետ օգտագործման և ներմուծման միտումով իսլամական մշակույթի մեջ¹⁵¹:

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

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

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

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

Հիմնվելով Ն. Գևորկյուլի ուսումնասիրությունների վրա՝ Ն. Թահմիզյանը գրում է, որ մասնագիտացված աշուղության ծագումը կապված է Պարսկաստանի հայ-աղբերջանական քաղաքային բնակչության արհեստավորական շրջանակների հետ, և նրա սկզբնական նպատակն է եղել ժողովրդականացնել Արևելքի դասական մեծ բանաստեղծների ստեղծագործությունը, երգելով ու պատմելով այն տարածել¹⁵²: Երևույթը, անտարակույս, ավելի խոր արմատներ ունի, և, ինչպես կհանդգնենք, բազմաթիվ թելերով կապված է Արևելքի ժողովուրդների կրոնածիսական պատկերացումների ու առասպելաստեղծ մտածողության հետ, և այս մակարդակում է հաճախ աշուղական լեզուն (բառի լայն իմաստով) վերծանության ենթարկվում:

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

Թուրքիայում և Հայաստանում աշուղներն իրենց նվագակցում են սազով. Իրանում աշուղ-դաստանչին հիմնականում պատմում և երգում է մեկ կամ երկու այլ գործիքահարմերի նվագակցությամբ՝ *դադի* և *բալաբան* (սրնգի տարատեսակ) նվագողների: Հաճախ նվագակցող գործիքահարմերը հայեր են լինում, մինչդեռ աշուղ-դաստանչիների շարքում նրանք այնքան էլ շատ չեն հանդիպում: Սակայն նրանցից հայտնիները, օրինակ՝ աշուղ Միքայելը, որ թուրքերենով դաստաններ է կատարել, գուցե և շատ ուրիշ ծավալալ հայ աշուղներ, անասհման հեղինակություն է վայելել, և նրան աշակերտողները առնվազն հինգ տարի ուսանել ու ծառայել են վարպետին՝ մասնագիտական հմտությունները կատարելագործելու համար¹⁵³:

Դաստան կատարողների խմբի անդամների կրոնական տարբերությունները հիմնականում սրամիտ-կատակային ոճով են մատուցվում ունկնդրին: Ուշագրավն այն է, որ նույնիսկ այս մակարդակում կատարողներն անդրադառնում են երաժշտության և նվագարանի մոգական գործիքանը ու գտնում, որ այն դժոխքում էլ անհավատին (տվյալ պարագայում՝ քրիստոնյա հայ երաժիշտներին) կփրկի տանջանքներից: Ի. Բաշգյոզն իբրև բնութագրական օրինակ ներկայացնում է անվանի աշուղ Հաջի Ալիի և նրա հայ բալաբանահար Առաքելի համագործակցության փաստը¹⁵⁴:

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

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

154 Նույն տեղում, էջ 399:

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

Այժմ ներկայացնենք Թուրքիայում, Իրանում և Հայաստանում տարածված ասքերի մեր կազմած ցուցակը¹⁵⁹ (Հայաստանի արևելյան և արևմտյան հատվածներում կենցաղավարող սիրավեպերն առանձնացրել ենք աստղիկներով).

* 1. Քյոռողլի - բազմաթիվ ճյուղերով, տարբերակներով
ու ենթավերնագրերով.

ա) Քյոռողլի և Սելմա

բ) Քյոռողլի և Նիզյար խանում

գ) Քյոռողլի և Թելլի

* դ) Քյոռողլին ջրաղացական և այլն

* ե) Պոլիբեկ և Քյոռողլի

* զ) Հասան փաշա և Քյոռողլի

* 2. Շահ Իսմայիլ

* 3. Աբբաս Թուֆարգանլի¹⁶⁰

* 4. Շահ Աբասի հեքիաթը

* 5. Քյարամ և Ասլի

* 6. Էմրահ և Սալվի

* 7. Աշուղ Ղարիբ և Շահսանամ

8. Աշուղ Ալսակերի հեքիաթը

9. Ասլան Բեյի հեքիաթը

10. Դեդե Կասիմի հեքիաթը

11. Ջահանգիրի հեքիաթը

12. Ջահանդարի հեքիաթը

13. Կուրբանիի հեքիաթը

14. Մուլա Ալիի հեքիաթը

15. Սայադ ու Սադադի

16. Վալի ու Ջառնիզյար

17. Գերգերի Մահմեդի հեքիաթը

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

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

18. Բահրյան Շահի հեքիաթը
- * 19. Ալի Փաշայի պատմությունը
- * 20. Խուրշուդ և Մահմեդի
- * 21. Սումանի և Գյուլփերի
- * 22. Վամիկ և Ագրա¹⁶¹
- * 23. Լեյլի և Մեջնուն
24. Յուսուֆ և Ջուլեյխա
- * 25. Էլբեյլիօղլու պատմությունը (Բեյօղլի)
- * 26. Կոզանօղլու պատմությունը
27. Դադաշօղլու պատմությունը
28. Կարասաօղլան
29. Հեմրա և Մայադ
- * 30. Թահիր Միրզա և Ջոհրա
31. Գյուլ և բյուլբյուլ
32. Աբբաս և Գյուլգոյոզ
33. Ղարա Մելիք
34. Ղաչաղ Նաբի¹⁶²
35. Մաթթար խան
36. Ալիխան և Փերի
37. Նուրուզ
38. Զեյհիշօղլու
- * 39. Ռուստամ Ջալ
- * 40. Սիաբենտո և Խաջե Ջարե
- * 41. Մամե-Աշե
- * 42. Աղվան և Օսան
- * 43. Սմբատ և Սոֆյա
- * 44. Սոս և Վարդիթեր
- * 45. Արտաշես և Սաթենիկ

[illegible]

162 Հաշաղ բառապիտեան նշանակումն է փախստական: Ըստ Է. Էդարովայի՝ Ղարա Մե-
լիք և Ղաշաղ Նաբի դասաւանդները պատկանում են աղբրեջնական դասաւանային
գրականութեան, այսպէս կոչված, ղաշաղական խմբին (տե՛ս *Ձեռնարկ* Զ., Եշվ. աշխ.,
էջ 35):

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

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

Անատոլիայում և իրանական Ադրբեջանում տաղաչափական այս ձևերով են երգվում շատ օրորոցայիններ՝ մանիներ և լայլայներ, աղիտներ և բայաթիներ (ողբեր): Ի դեպ, այս անվանումներով են սկսել կոչվել հայկական բանահյուսության բնիկ ժանրերը. սիրային քառյակները *մանի* են վերանվանվել, ողբը կամ լալիքը՝ *բայաթի*, վիճակախաղը՝ *ջանգյուլում*, ժողովրդական հայրենը՝ *ալագյոզլու* և այլն¹⁶⁴: Սակայն անվանումների փոփոխությանը հաջորդել են ավանդական բանահյուսության թարգմանությունն ու զարգացումը օտար լեզուներով, մաս-

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

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

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

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

Ղոշման օգանների նախասիրած վանկաչափական կառույցներից է և լայն տարածում է ստացել նաև թուրք աշուղների մոտ. այն հավասարապես կիրառելի է գործիքային նախանվագ, ասերգ ու մեղեդի պարունակող երաժշտաբանահյուսական ձևերի նկատմամբ¹⁶⁵:

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

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

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

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

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

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

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

և աշուղ դարձած անճամպորություններ: Հիմնականում սիրավեպերը երջանիկ ավարտ են ունենում: Հանդիպում են մասնաշրջական ավարտ ունեցող պատմություններ, օրինակ՝ *Ասլի* և *Քյարամը*:

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

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

վածքներով, Արևելքի դասական պոեզիայի պաղված քառյակներով ու սեփական հորինվածքներով:

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

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

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

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

Սովորաբար հերոսը երիտասարդ տարիքում երազի մեջ սիրո խմիչքի գավաթ է ստանում որևէ սրբի (հաճախ՝ *Հոգիր Իլյասի*¹⁶⁹) ձեռքով և սիրահարվում երագում տեսած աղջկան: Հրաշագործ խմիչքը նրան օժտում է մահ երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով ու որևէ նվագարանի տիրապետելու վարպետությամբ¹⁷⁰: Միաժամանակ, միևնույն սրբի գործությամբ հերոսի սիրեցյալն էլ է երագում սիրահարվում: Մակայն նրանց միջև գոյություն ունեն տարաբնույթ խոչընդոտներ՝ հեռավորություն, սոցիալական, տնտեսական ու կրոնական տարբերություններ, և դրանք հաղթահարելու համար հերոսն անցնում է մի շարք փորձությունների միջով: Շնորհիվ իր աստվածատուր օժտվածության ու փոխակերպության, դարձյալ հովանավորող սրբի օգնությամբ, սիրահար-աշուղը բարեհաջող և հաղթական դուրս է գալիս բոլոր իրավիճակներից, ու պատմությունն ավարտվում է սիրող զույգի ամուսնությամբ:

169 *Հոգիր Իլյասը* (Ջադիր, Քիդր, Հիդիր) մահմեդական հայտնի սրբերից է, որ երբեմն մույնացվում է քիբլիական Իլյայի, երբեմն էլ մերձավորարևելյան զարման հնագույն աստվածությունների հետ: Թուրքերի ժամանակակից հավատալիքային պատկերացումներում Հիդիր Իլյասը զարման տոհմի՝ հիդրեյլեսի առաջին օրը՝ արևածագից առաջ հայտնվում է կամրջի կամ գետի մոտ և մարդկանց խղճերն ու ցանկություններն իրականացնում (հմմտ. մուրազաուու Ս.Կարապետի հետ): Ալ Ջադիրը բնութագրվում է իբրև գերբնական ուժերի տեր, կիսահիբշտակ - կիսամարդկային կերպար, որին տրված է հուսահատ մարդկանց փրկելու դերը: Նրան վերագրվում է մահ արհեստավորական միությունների հովանավորի գործառույթը (տե՛ս The Encyclopedia of Islam, vol. V, p. 1156):

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

Այս թեմատիկ կլիշեներ, տարբեր մանրամասներով, դեպքերով ու դեմքերով, ընկած է գրեթե բոլոր սիրավեպ-դաստանների հիմքում: Այսպես, *Մումնանի և Գյուլփերի, Ղարիբ և Շահսենեմ* պատմություններում երազում տեսած աղջիկներն ապրում են այլ քաղաքներում կամ երկրներում. *Էմրահ և Սալվի*, դարձյալ *Ղարիբ և Շահսենեմ* դաստաններում աղջկա հարազատները չեն ուզում ընդունել խեղճ աշուղին իբրև փեսայի. ճանապարհորդության ժամանակ *Աշուղ Բյարամ և Ասլի* սիրավեպի հերոսի վրա են հարձակվում 40 գող-ավազակներ, և միայն իր երգի ու սագի նվագի միջոցով է Բյարամը կարողանում փրկվել. Սիվհան սարի գազաթի մառախուղը փակել էր Բյարամի ճանապարհը, և մոլորված հերոսն իր երգով է կարողանում ցրել այն ու գտնել իր ուղին. աշուղ Ղարիբը Թիֆլիս վերադառնալու ճանապարհին հզոր գետի ալիքներն իր երգի ու ժով է խաղաղեցնում և ուղի հարթում իր համար. հաջորդ արգելքի ժամանակ, երբ Ղարիբի ձին չի դիմանում արագընթաց վարգին և սատկում է, հերոսին օգնության է գալիս Ս. Իյասը, հայկական տարբերակում՝ Ս. Սարգիսը, որը երազում հրաշագործ խմիչք էր մատուցել, և իր ձիով Ղարիբին մեկ ակնթարթում հասցնում է Թիֆլիս¹⁷¹: *Աբբաս Թուֆարգանլի* պատմության մեջ ջրհորն ընկած հերոսին փրկում է այն մույն սուրբը, որը նրան երազում խմիչք էր տվել և այլն, և այլն:

Նշված դաստաններից միայն մի քանիսը (*Աբբաս Թուֆարգանլի, Աշուղ Բյարամ և Ասլի*) ողբերգական վախճան ունեն, քանի որ առկա է կրոնական արգելքը: *Ասլի-Բյարամ* սիրավեպում հայ քահանա՝ Ասլու հայրը, կախարդական հագուստ է տալիս աղջկան, որպեսզի կանխի նրա ամուսնությունը մահմեդական Բյարամի հետ: Ամուսնական գիշերը Բյարամը ոչ մի կերպ չի կարողանում քանդել Ասլու զգեստի կոճակներն ու ուժասպառ հառաչում է, որից էլ կրակ է բռնկվում, և Ասլու զգեստի կոճակներն ու ուժասպառ հառաչում է հավաքել սիրեցյալի մոխիրներն իր վարսերով, սակայն դրանք բոցավառվում են և այրում Ասլուն մույնպես¹⁷²:

Սիրավեպ-դաստանների ցուցակում ավանդական և անհեղինակ ասքերն ավելի քիչ թիվ են կազմում: Մյուսն քանակոր ավանդույթով փոխանցված և այլ-ժեռային ու երաժշտակատարողական հաստատուն կառույց ունեցող երկեր են,

171 Հայ պաշտամունքային ավանդության մեջ իբրև աշուղների հովանավորող և երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով օժտող սրբություն հանդես է գալիս Մշո սուլթան Մուրթ Կարապետը (տե՛ս *Հարությունյան Ս.*, Մշո Սուրբ Կարապետ եկեղեցու պաշտամունքային նախափնթերը. – Հայոց սրբերը և սրբավայրերը, էջ 21-28): Երբեմն հայարևելյան սիրավեպերում մեմոսոփիան կործանող է վերագրվում Ս. Սարգսին. օրինակ *Աշուղ Ղարիբ*-ում հերոսի հայրենադարձումը կամ հրաշագործ տաքածական տեղաշարժը կատարվում է սպիտակ ձիավորի՝ Ս. Սարգսի օգնությամբ: Ըստ ամենայնի, երկնային «սպիտակ հերոսը» աշուղական ասքերում, ինչպես և ծխական բանահյուսության մեջ, համաձայն ժողովրդական հավատալիքների, հանդես է գալիս որպես սիրո և ամուսնության հովանավորող: Այս մասին տե՛ս *Պետրոսյան Ա.*, Արա Գեղեցիկ և Մուրթ Սարգիս. – «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը», էջ 162:

172 Ուշագրավ փաստեր են արձանագրված բուրբական միջավայրում *Բյարամ և Ասլի* սիրավեպի կապակցությամբ: Բյարամի այրվելու պահին լսարանից մի բարձրաստիճան գինձորական ատրճաճակն ուղղում է դեպի աշուղը և ապառնում «Եթե դու *Բյարամ*ին սպանես, ես էլ քեզ կսպանեմ»: Բնականաբար, աշուղը ստիպված է լինում փոխել ասքի ավարտը՝ ամուսնելով կրոնական խոչընդոտը (տե՛ս *Erdenere Y.*, Նշվ. աշխ., էջ 57):

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

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

Մասնագիտական գրականության մեջ շոշափված է նաև էպիկական երգիչների ու շամանների միջև եղած գեներտիկ կապի խնդիրը: Երազն ու ռգեկոչությունը, երագում սրբերի հայտնվելը և երագողին գերմարդկային հատկություններով օժտելն ու նրան առանձնահատուկ կարգավիճակ շնորհելը, սիրո խմիչքի և կերակրի մատուցումը, սիրեցյալի հետ հայելիների միջոցով ստեղծվող հոգևոր ու զգայական կապն ու սիրահարությունը, որ շամանիզմի ինտեգրալ մասն են, ինչպես տեսանք, մերձավորարևելյան սիրավեպերի ու հերոսաէպիկական ասքերի դրամատուրգիական կարևորագույն տարրերից են: Ամենայն հավանականությամբ, քուրքալեզու ժողովուրդների կենցաղում շամանի և էպիկական երգչի, բախշի կամ աշուղի դերերը սերտորեն փոխկապակցված են եղել մինչմահմեդական շրջանում: Մահմեդականությունն ընդունելուց հետո բախշիների գործունեության ոլորտն աստիճանաբար սահմանափակվել է՝ պահպանելով միայն հոգևոր էքստազի ժամանակ մարդկանց հրաշագործ եղանակով բուժելու հատկությունը¹⁷³:

173 Շաման-բախշիների ծագման, մասնագիտական գործունեության և երաժշտաբանա-

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

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

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

Աշուղական մրցույթը սիրավեպի անքակտելի մասերից է¹⁷⁵։ Իր կառուցվածքային, բովանդակային-իմաստաբանական գործառնությամբ այն կարևոր տեղ է գրավում սիրավեպի ընդհանուր կառույցում և, կարծես, անտարանջատ առաջնորդում ունեցող ժանրի մանրակերտ խտացումն է։

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

ստեղծական արվեստի մասին տես՝ *Chadwick N. and Zhirmusky V.*, Նշվ. աշխ.։

174 *Erdener Y.*, Նշվ. աշխ. էջ 52.

175 Աշուղների երաժշտաբանաստեղծական մրցույթն Աղբյուրանում կոչվում է *դեյիշմե* (տես *Ձևարոս Ձ.*, Նշվ. աշխ., էջ 12)։

նրանց հետ մրցելու նպատակով օտար վայրերից եկած վարպետների անունները: Արժանահիշատակ փաստերից է իրանական Աղրբեջանից ժամանած աշուղի մրցույթը Սայաթ-Նովայի հետ¹⁷⁶, որի երգերում հանդիպում ենք դասական սիրավեպերի հանրահայտ հերոսների՝ Մեջնունի, Փարիադի, Ղարիբի և այլոց անուններին: Ուշագրավ է նաև, որ հայ իրականության մեջ գոյություն է ունեցել նաև աշուղների հեռակա բանավեճի ավանդույթ: Ամենահայտնի և «մեծ աղմուկ առաջացրած» օրինակներից է աշուղ Շիրինի *Աբուրը*¹⁷⁷:

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

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

Այսպես՝

Աշուղ Չուլալի

Չուլալին խմել է 40 սրբերի ձեռքից ստացած սուրբ խմիչքը,

Իմ փիլերի օգնությամբ ես չեմ տարվի երգի այս մրցույթը:

Աշուղ Շենլիք

Ես՝ աշուղ Շենլիքը իմ փիլի օգնությունը խնդրեցի,

Ես ասածո անունները անգիր արեցի:

(Ալլահն ունի 999 անուն)¹⁷⁸:

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

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

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

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

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

խորհրդավոր գիտելիքով և աստվածատուր ձիրքով օժտվելու երևույթն անմիջականորեն հարում է շամանական ավանդույթին, ապա նոր լեզվի իմաստությունն առնչվում է Ղուրանի սրբազան լեզվի՝ արաբերենի հետ և խորհրդանշում կրոնամշակութային նոր շերտի արտացոլումն այս հմագույն սինկրետիկ արվեստում: XVI-XVII դարերում Անատոլիայում, սուֆիական կազմակերպությունների տարածմանը զուգընթաց, աշուղներից ու բախշիներից շատերը սկսում են իրենց նույնացնել միստիկ պոետների կամ դերվիշների հետ՝ դառնալով աստվածային գեղեցկության սիրահար¹⁷⁹: Մարդկային և աստվածային՝ հավերժական սիրո երկակի մեկնաբանությունը պահանջում էր նոր պատկերների ու խորհրդանշների համակարգ, որպիսին և դառնում է սուֆիականը՝ մանավանդ իրեն բնորոշ սիրո և գինու մոտիվներով: Թերևս, կախարդական-բուժիչ խմիչքի փոխարինումը սիրո խմիչքով արտացոլում է հենց շաման-բախշի կամ շաման-աշուղ փոխակերպումը: Աշուղ Ղարիբը երազում սիրո խմիչքն ըմպելույց հետո է սկսում սազ նվագել և բանաստեղծություններ հորինել:

Չափազանց բնութագրական է, որ ակոռուլի արգելքն իսլամի կողմից իր դրոշմն է դնում և երաժշտաբանաստեղծական պատմողական արվեստի բովանդակության վրա: Դասական ասքերի նոր տարբերակներում, ավելի հաճախ՝ նորաստեղծ պատմություններում, գինու գավաթին փոխարինելու է գալիս շաքաթը, խնձորը (կամ որևէ այլ միք), հացը և այլն¹⁸⁰: Աշուղ Չոբանօղլու *Փարվանե* հեքիաթում հերոսն աշուղ է դառնում՝ մի կտոր հաց ուտելով¹⁸¹:

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

Անատոլիայի աշուղներն իրենց հեքիաթներում հայելին օգտագործում են իբրև աշխարհը ճանաչելու և տեսնելու միջոց: *Աշուղ Ղարիբ*-ի թուրքական տարբերակներից մեկում փիրը խնդրում է հերոսին հայելու մեջ նայել: Ղարիբը տեսնում է ամբողջ աշխարհը, մարդկանց և սկսում է հաշվել նրանց մեկ առ մեկ՝ երկնքի անհամար աստղերի պես: Մեկ այլ՝ *Աշիկ Կուրբանի* հեքիաթում, դերվիշները հերոսին հայելի են տալիս, որպեսզի նա իր աչքերից վարագույրը հեռացնի ու տեսնի ողջ աշխարհը, այդ թվում և՛ մի գեղեցկուհու¹⁸²:

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

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

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

181 Erdener Y., Նշվ. աշխ., էջ 71:

182 Başgöz I., Dream Motif.. էջ 1:

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

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

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

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

Նվագող աշուղների համար, սակայն, նվագարանը բախտորոշ նշանակություն ունի: Այն օգնում է հանկարծաբանական գործընթացում, սքոդում բանաստեղծության անհարթ պահերը, թույլ տալիս ժամանակ շահել և մտովի կազմակերպել երաժշտաբանաստեղծական հաջորդ դրվագը. ի վերջո, մրցահանդեսի ավարտին «հաղթեալն հաղթողին» անձնատուր է լինում՝ իր սազը տալով¹⁸³:

Կարսի և Էրզրումի նշանավոր աշուղների վկայությամբ, նվագարանը հոգեպես գոտեպնդում է նրանց, օգնում հանգավորման դժվարին պահերին, երբ տողի վանկերի բանակը միշտ չի հաջողվում պահպանել հանպատրաստից շարադրանքի ընթացքում¹⁸⁴: Բնականաբար, արհեստական համատեքստում՝ ձայնագրության ժամանակ, երբ աշուղները զրկվում են իրենց քաջալերող և համահունչ լսարանից, հաճախ շփոթվում են ու դառնում անհետաքրքիր և անվստահ իրենց ուժերին:

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

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

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

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

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

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

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

1. Տարվա լավագույն 7 պոետները,
2. Գլոգալլամա (ձոներգություն),
3. Մագի նվագակցությամբ կատարվող բանաստեղծություն,
4. Ասերգություն,
5. Դուղաթընեզ (հատուկ բանաստեղծության ձև, որտեղ շրթունքները չալեսք է իրար կաշեն, այն է՝ որոշակի տառեր չալեսք է արտասանվեն),

6. Ժողովրդական երգեր,
7. Հեքիաթ կամ սիրավեպ՝ ժողովրդական երգերի ուղեկցությամբ,
8. Հերոսական երգեր,
9. Այլ աշուղների երգեր¹⁸⁵:

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

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

Աշուղի վարպետությունն ընդգծող կատարողական կարևոր բաղկացույցիներից է հիշատակված *դուղաբդեքմեզը*, որը կարիք ունի գեթ հալանցիկ մեկնաբանման:

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

Դուղաբդեքմեզը, ինչպես և *դիլ թափրամազը* (առանց լեզուն շարժելու) աշուղական արվեստի տեխնիկական ամենաբարդ ձևերից են ու լայնորեն կիրառվել են նաև հայ տաղասացների՝ Նաղաշ Հովնաթանի, Մարտիրոս Դրինցյու, Պաղտասար Դալիլի և այլոց կողմից: Չափազանց կարևոր է, որ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը (XIII դ.), խոսելով հայ միջնադարյան երաժշտարվեստի մասին, հիշատակում է երաժիշտներից պահանջվող պայմանները՝ լեզուն չշարժել, շրթունքներն իրար չհպել, առանց նշելու դրանց թուրքերեն անվանումները¹⁸⁷:

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

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

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

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

Անշուշտ, մրցակցության լարված մթնոլորտում հնարավոր է ականայից խախտել սահմանված պահանջները: Դրանցից խուսափելու համար աշուղներն իրենց շրթունքների մեջ քորոց են դնում, և ամեն մի սխալ կարող է «արյունալի» վախճան ունենալ¹⁸⁸: Եթե դուղաքղեքմեզը մրցակից աշուղների տեխնիկական հնարավորությունները և վարպետությունն արտացոլող հնարք է, ապա հանելուկները, ասույթները, հարց ու պատասխանն աշուղի իմացությունը, մտահորիզոնն ու զարգացածության աստիճանը ցուցադրող կարևոր միջոցներ են¹⁸⁹: Մրանց օգնությամբ մրցակիցները փորձում են ծուղակի մեջ գցել հակառակորդին, մասնավորապես, երբ շոշափվում են կրոնական (սուրբ գրքերի բովանդակության հետ կապված), փիլիսոփայական (աշխարհի ստեղծման, գոյի, դրախտի ու դժոխքի և այլն) կամ ծիսահավատալիքային խորհրդավոր հարցեր: Ժամանակակից աշուղների համար խրթին հարցերից է անվանի վարպետներից մեջբերումներ անելը, առավել ևս դրանք մրցակցին հարցնելը: Ավանդույթի համաձայն՝ աշուղական բանաստեղծական տեքստը երբեմն նույնիսկ եռալեզու է, ներառում է արաբերեն և պարսկերեն բազմաթիվ անհասկանալի բառեր, եզրեր ու արտահայտություններ: Հարց ու պատասխանի, մրցույթի կամ հանելուկների փոխանակման ժամանակ դրանք պարզապես զինաթափում են մրցակցին¹⁹⁰: Հաճախ արաբերենի և պարսկերենի չիմացությունը հանգեցրել է ավանդական երգերի տեքստերի աղավաղմանը, անհասկանալի արտահայտությունների յուրովի մեկնաբանմանը՝ երբեմն խաթարելով բանաստեղծության կառույցն ու չափը¹⁹¹: Մակայն, ինչպես

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

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

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

190 1920-ականներին Աբաբուրիի ռեֆորմն ուղղված էր նաև բուրբերենի մաքրմանն ու հարյուրավոր նոր բառերի ստեղծմանը, որոնք աստիճանաբար կիրառությունից դուրս էին մղում արաբերեն ու պարսկերեն բառերը: Մեղրեսների և կրոնական կրթության արգելքը լեզվամշակութային պատմեշներ ստեղծելից ժամանակակից բուրբ աշուղների համար՝ առանց այն էլ հիմնականում ոչ գրաճանաչ: Մասնակիորեն անջրպետելով իրենց նախորդների ստեղծագործություններից՝ հազեցած պարսկա-արաբական բառապաշարով, նոր սերնդի ներկայացուցիչները ժամանակի պահանջների թելադրանքով ակամայից սկսելին շեղել բանաստեղծական տեքստերի թեմատիկան: Կրոնական պատմություններին և փիլիսոփայական դատողություններին փոխարինելու եկան սուր երգիծանքը (որ տարածվում էր ընդհուպ մինչև ընդդիմախոսի արտաքինի, անճանական կյանքի մանրամասների, ինչպես նաև ընտանիքի անդամների վրա, հեգնանքի հիմնական թիրախն էին զոքանչը, տառը, ավելի հազվադեպ՝ քույրը), սոցիալական խնդիրներն ու ազգային հարցերը, որ հատուկ գիտելիք չէին պահանջում:

191 Ըստ բուրբ բանագետների՝ աշուղներն օգտագործում են այն չափերը, որտեղ ամենակարևոր պայմանը վանկերի հաշվի պահպանումն է: Օրինակ՝ 4+4, 5+3, 4+4+3, 8+7:

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

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

Կարսի և Էրզրումի նահանգներում պահպանված աշուղական ավանդույթն ասվածի լավագույն վկայությունն է: Տվյալ տարածքներին վերաբերող ուսումնասիրություններում առանձնացվում են էթնիկ 5 խմբեր՝ յուրաքանչյուրն իր երաժշտաբանաստեղծական նախասիրություններով: Այսպես կոչված *յերլիները*¹⁹² տեղացիները, սիրում են *Յերլի* Դիվանասի մականը, կովկասյի վտարանդիները նախընտրում են *Թարաքամա* Դիվանասի լսել, ազերիները, քրդերը և թուրքմենները նույնպես իրենց հարազատ ու սիրելի մեղեդիներն ունեն¹⁹³: Մնում է պարզել, թե թուրք հեղինակներն ի՞նչ նկատի ունեն տեղաբնակ-յերլիների անվան տակ: Պատմական և փաստագրական նյութը վկայում է, որ թուրքա-արաբական ծագում ունեցող *յերլի*, *յերլիյա* տերմինը «լուկալ», «տեղացի» իմաստով կիրառվել է դամասկոսյան աղբյուրներում՝ տեղի գինվորական զամարտակները մյուսներից՝ ենիչերիներից տարբերելու համար: XV-XVII դարերի արաբական և թուրքական փաստաթղթերում տվյալ եզրը միննույն նշանակությամբ զատորոշում է տեղաբնակներին¹⁹³: Այն, իբրև ժողովրդախոսակցական բառ, լայնորեն օգտագործվում է թուրքալեզու գրականության մեջ: Հնարավոր է եզրակացնել, որ *յերլի* անվանումը հավասարապես վերաբերել է թե՛ հիշյալ տարածքում ապրող թուրքերին (թեև թուրք բառը չի հիշատակվում), թե՛ դարեր շարունակ Կարսում բնակվող հայերին, որոնք, բնականաբար, ունեին իրենց ավանդական մեղեդիները:

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

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

192 Erdener Y., Նշվ. աշխ., էջ 82-83.

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

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

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

Հետազոտությունները և փաստագրական նյութը վկայում են, որ աշուղական մրցույթի ավանդույթը ծաղկել ու զարգացել է Արևմտյան Հայաստանի Կարս և Էրզրում նահանգներում: Այդ տարածքներում բնակվող տարբեր ժողովուրդների երաժշտաէպիկական արվեստը զարգացել է մշտական կապերի և մշակութային փոխառնչությունների ոլորտում ու պարունակում է նրանցից յուրաքանչյուրին բնորոշ ազգային գծեր և ստեղծագործական սկզբունքներ: Կարսի, Էրզրումի, Իգդիրի, Անիի և հայաբնակ այլ շրջանների երաժշտական ավանդույթները տարրալուծվել են մերձավորարևելյան աշուղական երգարվեստի մեջ: Տարածաշրջանի աշուղական արվեստի զարգացման ու ձևավորման գործում (հատկապես XIX-XX դդ.) հետազոտողներն առանձնացնում և մեծապես կարևորում են այնպիսի անուններ, որոնք պարզորոշ հուշում են նրանց հայ լինելը՝ Դերյամի, Մուրադ Յիլդիզ (Աստղ), աշիկ Վիրանի Անիից, Ջուլալի, Մազալի, Սեյհունի և այլն¹⁹⁴:

Թեև հիշատակված աշուղների ազգային պատկանելությունը բացահայտորեն չի արձանագրվում, նրանք, իրավամբ, համարվում են ներկայիս աշուղական երգարվեստի հիմնադիրները, ինչպես Կարսն ու Էրզրումը՝ աշուղական մրցույթի ավանդույթի բնօրրանը¹⁹⁵: Ավելին, թուրք հետազոտողները գրում են, որ աշուղ Ենեկլիբի (1850-1913) առաջ ոչ մի փաստ արձանագրված չէ Թուրքիայի այլ

194 Ensar A., Cildirli Aşık Senlik, Ankara, 1975, p. XLI.

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

մահանգներում աշուղական մրցույթի կենցաղավարման վերաբերյալ¹⁹⁶: Հիշյալ իրողության մեկնաբանումը միարժեքորեն կապվում է Կարս և Էրզրում մահանգների աշխարհագրական դիրքի՝ ռուսական ու իրանական Ադրբեջանի հետ մրանցումնեցած հարևանությամբ¹⁹⁷. չեն հիշատակվում միայն Հայաստան և հայ անունները:

Պատմաքաղաքական նկատառումներով պայմանավորված մնալով դիրքորոշումը՝ հայկական գործոնի գիտակցական անտեսումն ու ժխտումը, այնուամենայնիվ, չեն կարողանում լիովին քողարկել հայ երաժշտության և հայ աշուղների ստեղծագործության հիմնարար նշանակությունը Արևելքի երաժշտապատմողական արվեստի զարգացման մեջ: Նույն աշուղների վկայությամբ՝ Անատոլիայում չեն եղել օժտված և գրագետ աշուղներ, այդ իսկ պատճառով նրանք՝ նախ ուսանելու, հետո էլ իրենց արվեստը կատարելագործելու նպատակով մեկնել են Թիֆլիս, Գյումրի, Ռևան (Երևան) և Բաքու: Այսպես, աշիկ Շերիֆը հատկապես ընդգծում է Էրիվանի ռադիոյի հաղորդումները և սագով մի շարք երգեր նվագելուց հետո ասում, որ այդ բոլոր մեղեդիները սովորել է Երևանի ռադիոյից¹⁹⁸: Հաջորդ հարցին, թե արդյոք մյուս աշուղներն էլ են օգտվում մյուս ռադիոյի երաժշտական հաղորդումներից, նա պատասխանում է՝ «Այո, շատերը»: Նախքան Կարսում ռադիոկայան տեղադրելը, բոլոր աշիկները լսում էին Էրիվանի ռադիոյի հաղորդումները¹⁹⁹:

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

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

196 Նույն տեղում:

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

198 Erdener Y., Նշվ. աշխ., էջ 32-33:

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

բնութագրական է, որ, ներքաշվելով թուրքական ժողովրդական երաժշտության ոլորտը, հայկական մոնոդիաների ռիթմաչափական և արտահայտչական բնութագրերը ժանրային-գործառնական ու բովանդակային փոխակերպումների են ենթարկվել, սակայն ձայնեղանակային հիմքն ու մեղեդային գծագիրը մնացել են գրեթե անփոփոխ: Ցայտում օրինակներից է *Vardar ovasi* (ղաշտի մեղեդի) թյուրքում, որ Մ. Այրիվանեսյու *Միրտ իմ սասանի* գանձի մանակն է²⁰²:

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

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

ԳԼՈՒԽ IV

«ՔՅՈՈՐԼԻ» ԴԱՏԱՆԻ

ԵՐԱԺՅՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԵԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԿԵՐՊԵՐԸ ՄԵՐՁԱՎՈՐԱՐԵԿԵԼՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐՈՒՄ

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

Մեր նպատակը չէ մեկնաբանել հերոսաէպիկական այս երկի բովանդակությունը համեմատական-տեքստաբանական ուսումնասիրության դիտակետից: Այն բավարար չափով արվել է բանասեր-ֆոլկլորագետների կողմից²⁰³: Անդրադարձը ավանդական ասքի ծագումնաբանական խնդիրներին, ըստ օտար և հայկական աղբյուրների ընձեռած փաստագրական նյութերի, միտված է *Քյոոռլլու* հայկական պատումները դիտել իբրև հնագույն և ինքնուրույն ազգային տարբերակներից մեկը:

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

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

հյուսության մեջ. ժողովուրդներ, որոնք իրենց պատմական զարգացման տարբեր փուլերում ապրել ու գոյատևել են թուրքերի բռնակալության ներքո կամ նրանց հարևանությամբ: *Քյոոզլու* թեման, իրավամբ, կարող ենք թուրքական համարել՝ մի կողմ թողնելով հերոսի էթնիկ պատկանելության հետ կապված մանրամասները²⁰⁴:

Բանասեր-աշուղագետ Շ. Գրիգորյանն աշուղական սիրավեպերի հրատարակության համար գրած իր առաջաբանում, ի մի բերելով *Քյոոզլու* հետ կապված փաստագրական նյութը, հենվելով հայ գրականության մեծերի՝ Խ. Աբովյանի, Ռ. Պատկանյանի, Ղ. Աղայանի դատողությունների, փաստարկների, *Քյոոզլու* մասին գրած նրանց ստեղծագործությունների վրա, այն համոզմունքն է հայտնում, որ *Քյոոզլուն* հավասարապես կարող էր և հայ լինել կամ առնվազն՝ այլադավան: Այս փաստարկի օգտին են խոսում Հայաստանում (ինչպես և անդրկովկասյան այլ երկրներում) գտնվող *Քյոոզլու* անունը կրող հիշարժան վայրերը՝ բերդերը, ամրոցները, կամուրջները և այլն, մասնավորապես, նրա նշանավոր Չամիքել կոչվող բերդ-ամրոցը, որ գտնվել է Կարս-Էրզրում ճանապարհին²⁰⁵: Այս համոզմունքն են ունեցել նաև գուսան Հավասու ուսույիչները՝ հայագգի աշուղ Թիֆլիսի և հույն Դովրանին²⁰⁶: Արևելագետ Ա. Խոճկոն, հիմնվելով իր ժամանակակիցների՝ XVIII-XIX դդ. իրանցի աշուղների և տարեց բանասացների, մասնավորապես, «*Քյոոզլի* կատարող ռապսոդների»՝ *Քյոոզլու-խվանների* կատարումների, նրանց հաղորդած տեղեկությունների ու հիշողությունների, ինչպես նաև իրանական Աղբբեջանում դաշտային աշխատանքի ընթացքում իր հավաքած նյութի ամբողջության վրա, համարում է, որ *Քյոոզլի* անունով ավագակ-աշուղը հյուսիսային Խորասանից է՝ թուրքմենական տուկ ցեղից: Իր ավերիչ հարձակումները նա կատարել է Իրանից Թուրքիա տանող առևտրական մեծ ճանապարհին՝ Խոյ և Էրզրում քաղաքների միջև ընկած տարածքում: Նրա կառույցած Չամիքել ամրոցի ավերակները գտնվում են Սալմաստի դաշտավայրում²⁰⁷:

Քյոոզլու վերաբերյալ պահպանված ամենավաղ տեղեկությունները, սակայն, գտնում ենք հայ հեղինակների, բանասացների և պատմագիրների վկայություններում: Թե՛ աղբբեջանցի, թե՛ թուրք և այլագգի ֆոլկլորագետները դատարանի ծագման ժամանակաշրջանն ու հերոսի պատմական անձնավորություն

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

205 Տե՛ս Աշուղ Ղարիբ , *Քյոո-զլի*, Ամրահ և Սալվի, Արվան և Օսան, էջ 5-11 (Շ. Գրիգորյանի գրած առաջաբանը և ծանոթագրությունները):

206 Նույն տեղում:

207 *Chodzko A.*, Նշվ. աշխ., էջ 3-5:

լինելը փաստարկելիս դիմում են XVII դարի հայ պատմագիր Առաքել Դավրիժեցուն, որը, ըստ ամենայնի, Քյոռօղլու ժամանակակիցն է եղել, և XVIII դարի վաճառական և քաղաքական գործիչ Էլիաս Մուշեղյանին՝ իբրև առաջին ու միակ հավաստի աղբյուրների²⁰⁸:

Խոսելով Պարսկաստանի Շահ Աբաս II թագավորի օրոք տեղի ունեցած արյունալի ու կործանարար իրադարձությունների մասին՝ շահի դեմ ապստամբող ջալալի փաշաների և բեկերի շարքում Դավրիժեցին նշում է նաև Քյոռօղլու անունը՝ ասելով, որ «այս այն Քյոռօղլին է, որ բազում խաղ է ասացել, գոր ալժմ աշըղներն եղանակեն»²⁰⁹: Պատմագիրը հիշատակում է նաև Քյոռօղլու ընկեր ու զինակից Գզիրօղլու (Մուստաֆա բեյ), ասքում հանդիպող զանազան հերոսների՝ Ահմադ փաշա, Ալի փաշա, սուլթան Մահմուդ և պատմական այլ անձնավորությունների անունները՝ թույլ տալով ուսումնասիրողներին հավաստել ասքի պատմական հիմքը: Միայն մեկ լրացում կուզեինք անել Դավրիժեցու վկայության հետ կապված մեկնաբանությունների վերաբերյալ: Նա Քյոռօղլու անունը հիշատակում է խաների, բեյերի, փաշաների շարքում՝ նրան՝ ևս համարելով նմանատիպ կարգավիճակ ունեցող անձնավորություն, և այս առումով հայկական որոշ վարկածներում ակնարկվող նրա ազնվական ծագումը մոտ է պատմական աղբյուրին ու հանդգիշ: Այս վարկածների գոյությունը, ինչպես և այլ տարբերակներում հանդիպող բացահայտ խոստովանությունները նրա այլադավանության վերաբերյալ հնարավորություն են ընձեռում առնվազն չբացառել հայ ծագումով կտրիճ-աշուղի իրական գոյությունը Շահ Աբասի թագավորության տարիներին, որը, հարելով ջալալիներին, հանդուգն կերպով պայքարել է թե՛ պարսիկների, թե՛ թուրքերի դեմ: Դավրիժեցին ասում է, որ «Մոքա ամենեքեան Ջալալիք էին, որք ոչ հնազանդէին թագավորին...»²¹⁰: Եթե հետևենք ջալալի բառի բացատրությանը՝ արաբերեն նշանակում է անվանի, ազնիվ, ահ ներշնչող, ապա Քյոռօղլին բոլոր չափազանցությամբ ալդախի մի իշխան էր, որ ապստամբել էր շահի դեմ, և միայն հետագայում էր նրա անունը նաև ստացել կիսաառասպելական մեկնաբանություն²¹¹: Ասվածի վկայությունն են Շ. Գրիգորյանի վերը նշված

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

209 Պատմություն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցույ, Վաղարշապատ, 1896, էջ 86-87:

210 Նույն տեղում:

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

Առաջաբան-հոդվածում տեղ գտած *Քյոռոլլի* ասքիյ չափածո պատառիկները՝ հայերեն և թուրքերեն, որ հեղինակին տրամադրել է 90-ամյա Անդրանիկ Մինասյանը:

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

Ադրբեջանական հատված՝

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

Հայերեն հատված՝

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

Հիշատակելի է հատկապես XIX դարի առաջին կեսերին Հարավային Ադրբեջանում (Արաքս գետի մոտակայքում) Ի. Շոպենի ծայնագրած *Քյոռոլլու* պատումը, որտեղ առկա են ասքի տիպական բոլոր մոտիվները՝ ապագա հերոսի հոր անարդար կուրացումը, Ղուաթ ձիու առասպելական ծագումը, հերոսի վրեժ-խնդրությունը, նրա հերոսական-հրոսակային հարձակումներն ու քարավանների թալանը, աշուղական ձիրքը, Չամիլիել ամրոցի կառուցումը, գեղեցիկ վրացուհու նկատմամբ տաժած սերը և հերոսի մահը: Ի. Շոպենը հայտնում է, որ Օմար անունով մի երգիչ, չոնգուրի նվագակցությամբ, մեկ ասերգելով, մեկ երգով հուզիչ երգեր էր կատարում Քյոռոլլու սխրագործությունների մասին²¹²: Այդ երգերը նա ծայնագրել է հայ թարգմանչի օգնությամբ և չի երաշխավորում դրանց ճշգրտությունը: Իր մեկնաբանություններում հեղինակն ընդունում է, որ Քյոռոլլուն նվիրված հազարավոր ժողովրդական բալլադներից, լեգենդներից, հեքիաթներից ու երգերից բացի, պատմական աղբյուրներում ոչինչ չի գտել: Հղելով Մ. Չամչյանին՝ ավելացնում է, որ միակ փաստը, որ ընդհանրություն ունի *Քյոռոլլու*

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

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

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

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

Ասքի ձևավորման ժամանակաշրջանին ավելի մոտ աղբյուրներում Քյոռողլին բնութագրվում է իբրև անվեհեր կտրիճ-ավազակ, որը, թաղանելով քաղաքները, սրի ու հրի մատնելով բնակատեղիները, ցոփ ու շվայտ կյանք էր վարում իր զինակիցների հետ: Միևնույն ժամանակ նա օժտված աշուղ էր, որ սազով զովերգում էր իր Ղռաթ ձիուն, առևանգված գեղուհիներին, ծաղրում բռնակալներին²¹⁴: Որոշ տարբերակներում հիշատակվում է, որ ասքի հեղինակը Ջունուն անունով մի աշուղ է եղել, որին Քյոռողլին փրկել է մահից և, որն ի նշան երախտիքի՝ որոշել է փառաբանել ու ամմահացնել նրա կյանքը և սխրանքները²¹⁵: Միջինասիական վարկածներում Քյոռողլին ոչ թե կուլրի (քռ), այլ գյոռի՝ գերեզմանի որդի է, քանի որ խորհրդավոր պայմաններում ծնվել է գերեզմանում²¹⁶:

213 Նույն տեղում, էջ 22:

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

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

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

Հարևան ավանդություններով հարուստ են թուրքական, հայկական և բանահյուսական այլ ավանդույթները:

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

Փաստագրական, բանահյուսական, ինչպես նաև դաշտային աշխատանքների ժամանակ կուտակված նյութից հետևում է, որ հայ իրականության մեջ *Քյոնոզլու* թեման խոր արմատներ ունի: Այն գոյատևել է ոչ միայն արևելյան դասական ասքի հայկական մեկնակերպերի ձևավորման, այլև զուտ բանահյուսական բարբառային տարբերակների ստեղծման եղանակներով²¹⁷:

Քյոնոզլին հայ հեղինակների ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում: Նրանցից շատերն այն մշակել, թարգմանել ու փոխադրել են թուրքերենից՝ երբեմն չիմանալով, երբեմն էլ անտեսելով գոյություն ունեցող բանահյուսական տարբերակները: Այսպես, 1856 թ. Ռափայել Պատկանյանը աշուղական տաղաչափական ոճով շարադրել է *Քյոնոզլին*, որ անավարտ է մնացել: Ղազարոս Աղայանը արձակ փոխադրությամբ մի քանի դրվագներ է հրատարակել *Քյոնոզլու* վիպասանությունից²¹⁸: Աշուղ Ջամալին թուրքերենից փոխադրել ու հրատարակել է *Գզիր- օղլու* և *Պոլիբեկի*, Դամրչի օղլու և Համզաբեկի հետ կապված դրվագները՝ *Քյոնոզլու* ասքից²¹⁹: 1900 թ. Ալեքսանդրապոլում աշուղ Խայաթը հրատարակել է *Պոլիբեկ-Քյոն-Օղլի*, իսկ 1910 թ.՝ *Հասան փաշա* և *Քյոնոզլի* հեքիաթներից մեկը:

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

217 Խ. Սամվելյանի դիտարկումների համաձայն՝ *Քյոնոզլու* հայկական պատումները հատկապես լայն զարգացում են ստացել Արևմտյան Հայաստանում: Մասնավորապես, Վանի և Մոկայ բարբառներով ստեղծված տարբերակներում թե՛ գործող անձինք, թե՛ գործողության վայրերը հայկական անուններ ունեն, հազեպած են հայոց կենցաղին ու ժողովրդական ծեսերին բնորոշ մանրամասներով ու երգերով: Բնականաբար, Հայաստանում վերաբնակված պարսկահայերի շրջանում՝ Կոտայք, Դամարլու (այժմ՝ Մեծամոր), Դարբալազյազ (այժմ՝ Վայոց ձոր), ասքի պատումները հարուստ են իրանական Արդեշանում ձևավորված տարբերակներին: Սակայն դրանցից ամենաուշագրավ և ամբողջական Սալմաստի տարբերակում լայնորեն արտացոլված է հայկական միջավայրը՝ լեզվամշակութային իր առանձնահատկություններով (տե՛ս *Քյոն-Օղլի*, Ժողովրդական վիպասանություն):

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

219 Տե՛ս *Քյոն-Օղլի* հեքիաթը, *Գզիր-Օղլու* և *Պոլիբեկի* հետ պատահած անցքերը, մասն I, Թիֆլիս, 1897: *Քյոն-Օղլու* հեքիաթը, Դամրչի-Օղլու և Համզաբեկի հետ պատահած անցքերը, մասն II, Թիֆլիս, 1904:

խնդրի՝ *Զյոռոլի* դաստանի երաժշտաբանաստեղծական կառույցի հայկական ինքնատիպ տարրերակի վաղեմի կենցաղավարման դրույթի հաստատմանը:

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

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

Այսպիսով, *Զյոռոլում* ասքն արդեն XVII դարում կենցաղավարելիս է եղել իրանական Ադրբեջանում և Անդրկովկասում. այստեղ են կատարվել առաջին ձայնագրությունները: Մեր նպատակն է դիտարկել տարածաշրջանում գոյատևող *Զյոռոլում* տարբերակներն իբրև ծագումնաբանորեն մոտ և միևնույն աղբյուրից սերող վարկածներ²²⁰, որոնց միջուկը ձևավորվել է Արևմտյան Հայաստանի Կարս - Էրզրում մահանգներում: Հետևաբար, հաստատագրված նյութը, որ ամենախիճն է, արտացոլում է ժամանակի երաժշտակիական մտածողության ավանդույթները²²¹:

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

²²¹ Եվրոպայի տեքստաբան-բանագետների դաշտային աշխատանքի ընթացքում ձայնագրած նյութի ամբողջական համեմատական ուսումնասիրությունը վկայում է, որ ամենախիճ տեքստերում ավելի հաճախ են հիշատակվում Իրանի և պատմական Հայաստանի տեղանուններն ու վայրերը, մինչդեռ ավելի ուշ շրջանի տեքստերում (գերագաղապես XX դարի) գերակշռում են բուրբական քաղաքների անունները (տե՛ս Wolfram E., Նշվ. աշխ., էջ 48):



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

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

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

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

Մյուս ձայնագրությունները մույմալես ժանրային առումով մոտ են քաղաքային երգարվեստի մուշեներին՝ պարբերական կառուցվածք և պարզ չափակշռությամբ

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

Քյոռոլլի

(Ա. Խոճկո)

Piano

f

p

ff

f *Pesante*

pp *Rall*

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

Ա
Պարսկական մեղեդի
(Ա. Խոճկո)

La prima volta *ff*
La seconda volta *pp*

Բ
Պարսկական խմբերգ
(Մ. Գլինկա)

Лю - бят ся впо - ле мрак ноч - ной, от волн под - нял - ся
ве - тер хлад - ный; уж позд - но, пуг - ник мо - ло - дой!



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

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

Ընդհանուր առմամբ, Քյոռոլի դաստանը պահպանված է սյուժետային փոխկապակցվածություն չունեցող պատումների ձևով, երաժշտաբանաստեղծական հատվածներով մեջընդմիջվող պատմողական՝ արձակ կամ չարիածո մասերով: Ըստ թուրք մասնագետների՝ Քյոռոլու դրվագների քիվը հասնում է 24-ի²²³: Ա. Խոճկոն նշում է, որ իր հրատարակած ձայնագրությունները ոչ քե մեկ ինֆորմանտ-աշուղիյ, այլ առնվազն 12 աշուղներից գրանցած համահավաք տեքստ են և ներառում են գոյություն ունեցող՝ երգվող և պատմվող համարյա բոլոր դրվագները. դրանք 13-ն են²²⁴: Այդ դրվագները կամ մեջլիսները որոշակի անվանումներ չունեն, և մենք, ելնելով դրանց բովանդակությունից, վերնագրել ենք հետևյալ կերպ.

1. Քյոռոլու պատանեկությունն ու Ղուաթ ձիու ծնունդը,
2. Քյոռոլի և Դելի Հասան,
3. Ալվազ խան,
4. Քյոռոլի և Դեմիրչիօլու,
5. Քյոռոլի և Նիզյար խանում,
6. Հասան փաշան կամ Հանզան ու Քյոռոլին ջրաղացում,
7. Քյոռոլին և Բեգիրգյանը (կամ հայ առևտրականը),
8. Քյոռոլին և Ռեյհան Արաբը,
9. Արշավանք դեպի Տոկատ (քաղաք Կենտրոնական Անատոլիայում) կամ Ալվազի ազատագրումը,
10. Նազար Զալալի,

²²³ Տաջիկստանում հետազոտողները գրանցել են 32 և ավելի ճյուղեր. որոշ մարզերում Քյոռոլու շարքը պահպանված է 64 ճյուղով (տե՛ս *Murzaev* 3, Նշվ. աշխ., էջ 56):

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

11. Մուստաֆա բեկ,
12. Բոլու բեկ և Դումյա խանում,
13. Զյոռոլլու մահը²²⁵:

Հիշատակված և մի շարք հայտնի այլ դրվագներից յուրաքանչյուրը կարող է առանձին կատարվել: Ասքի ամբողջական կատարման ավանդույթը, որը հնում օրեր և շաբաթներ է պահանջել, ներկա պայմաններում հանգեցրել է ավելի սեղմ տարբերակի ձևավորմանը²²⁶: Դրվագները, կարծես, ինտեգրված են մեկը մյուսի մեջ և, ընդհանուր առմամբ, նպաստում են գաղափարական ու բովանդակային ավելի կոտ շարադրանքին:

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

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

225 Ադրբեջանական հրատարակություններում *Զյոռոլլու* դրվագների քանակը ավելանում է հրատարակման տարեթվերին զուգահեռ. այսպես, եթե 1940 թ. ռուսերեն լեզվով լույս տեսած առաջին հրատարակության մեջ դրվագների կամ ասքերի գլուխների թիվը 13 է, ապա 1959 թ.² 17 (տե՛ս Кер-оглы, Азербайджанский народный эпос, Составил Гулинский Али-Заде, перевод с аз. Азиза Шарифова, под. ред. и с предисловием Г. К. Шерифова, Баку, 1940): Ստորև բերում ենք 1940 թ. հրատարակության 13 գլուխներն իրենց վերնագրերով՝

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

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

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

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

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

Օրինակ 8

Քյոռոզլու մական

2+3 1 2

Hey he cy Yi ne de hey

hey (SAZ) Bel den sel'm ol sun - Bo lu Be yi

ne (SAZ) Bo - lu Be - yi - ne (SAZ) Ci kip su day

la - ra Yes - lan ma - li dir (saz - - - -)

-----) at kis ne - me sin - den kar - gi se - sin

227 Şişir Erdener Y., Նշվ. աշխ., էջ 81:



Թուրքական երաժշտության ձայնակարգերի համակարգում տվյալ հնչյունաշարը կոչվում է Հուսեյնի նական.



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

Օրինակ 9

Քյոռոլլի
(աշուղ Ավագ)



XIX դ. վերջին և XX դ. առաջին տասնամյակներում ձայնագրված նյութերն առանձնապես հարուստ են *Քյոռոլլու* երգերով: Ներկայացնում ենք Սպ. Մեփրյանի և Բ. Քուշնարյանի ձայնագրած *Քյոռոլլու* տարբերակները:

Օրինակ 10

Ա
Քյոռոզլի (Դուբեյթ)
(Մսկ. Մեկիբյան)

Allegro

Ով որ համ - բե - լանք ու - նե - նա,
Համ - բե - լու - բեն շատ լավ բան է,
Աշ - խար - հը պա - տիվ կըս - տա - նա,
Համ - բե - լու - բյունն այս - պես բան է, հա՛յ:

Բ
Քյոռոզլի
(Մսկ. Մեկիբյան)

♩ = 120

Չունա
Դիվ

Գ

Ջանգի Բոռոլի

(Բ. Քուշնարյան)

♩ = 58

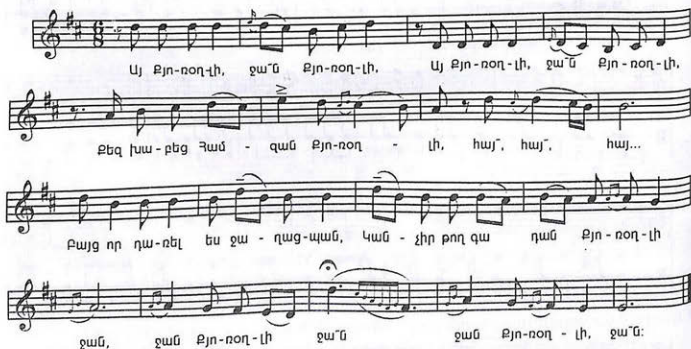


Ա. Քոչարյանի «Աշուղական սիրավեպեր» անտիպ աշխատության մեջ²²⁸, որ ներառում է հայ-արևելյան սիրավեպերի երաժշտական առավել հայտնի դրվագներն իրենց համապատասխան արձակ պատմություններով, տեղ է գտել Բոռոլով՝ երաժշտական բաղադրիչի կանոնական հետևյալ մեղեդին.

Օրինակ 11

Բոռոլին ջաղացական

(Ա. Քոչարյան)



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

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

Օրինակ 12

Քյոռուլու երգը
(Իրանական Ադրբեջան)



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

Մական Շուր



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

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

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

Օրինակ 13

Քյոռոզլի



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

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

Օրինակ 14

Գոզալլամասի





Ի դեպ, սա այն մեղեդիներից է, որը նախկինում կոչվել է *Չալ փափախ* և, ամենայն հավանականությամբ, ինչպես և *Քեշիշողլին*, առնչվում է հայ աշուղների ստեղծագործությանը: Միևնույն դաշտում ենք պատկերացնում նաև այլ մեղեդիների փոխհարաբերությունը, որոնք թեև «ընդհանուր արևելյան» աշուղական արվեստի արգասիք են, սակայն իրենց հուզական-եկեղային գունավորումով ու չափակշռության զարգացման պարզվածքներով սերտ աղերսների մեջ են հայ աշուղների ստեղծած դասական մեղեդիների հետ: Խոսքը վերաբերում է Սայաթ-Նովայի *Արի ինձ անգա՞ց կալ, այ դիվանա սիրտ* մեղեդուն և նրան հարող՝ իրանական Ադրբեջանում գրանցված *Թարաքունա Գյոզալամասի* ու Ս. Ռուստամովի ձայնագրած *Շերիլի* եղանակներին:

Օրինակ 15

Արի ինձ անգա՞ց կալ, այ դիվանա սիրտ
 (Սայաթ-Նովա)



Ա
Շէրիլի
(Ս. Ռուստամով)

Ах жар еј... Ба - шы - на деп -

лу - жум ва - фа - лы дил-бэр. Ни - ја кеч - кеч

ка-либ тез - тез ке-дир-сэн, Тез кэ-либ кеч кет-мэк га -

да - ган-дымы? Ај дэр - диналым, ај дэр - дин а-лым, ај

дэр - дин а-лым, ај дэр - - - дин а-лым.

Բ
Թարաքանա գյուղական
(Իրանական Ադրբեջան)

Մազի ճախանվազ

2այն

Shey - Լա bul - bul - i

fa - ghan et - ma - e Qam ye ma

Bu - qin sa - bakh gul ach - il - i yaz - o - lur

Գ
(Բ. Քուշնարյան)

♩ = 50

Մայ - րի՛կ, Աստ - ված սի - րես.

փու - շիս լավ պա - - - - հես,

Մայ - րի՛կ, Աստ - ված սի - - - - րես.

Վերոհիշյալ և, ընդհանրապես, երգային բեքում ունեցող մեղեդիներին բնորոշ են հստակ դիմը, ձայնակարգի գլխավոր աստիճանների շրջագարդումը, ներընթաց շարժումը, վանկերի երկարածությունը: Զառուկուսի կառուցվածքի շրջանակում հարց ու պատասխանի բնույթի նախադասությունները համապատասխանում են բանաստեղծական տեքստի տողերին: Մեղեդիների հիմքում ընկած է *Գերայի* տաղաչափական ձևը՝ հստակ բառակուսի կառույցով՝ A + B + C + B:

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

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

Այս 8 վանկանի քառատող բանաստեղծական չափը գերակշռում է *Քյոնոդլու* աղբրեջանական տարբերակների երգային բնույթի, գերազանցապես 6/8 չափակշռությւ ռենցող հատվածներում:

Բայատություն է կազմում *Քյոնոդլունու սուրութմեսի* հնգաչափ մետրադիքով եղանակը, որը, համաձայն ընդունված տեսակետի, հազվադեպ երևույթ է աշուղական երգարվեստում²²⁹: Սակայն, ինչպես տեսանք, Յ. Էրդեների *Քյոնոդլու* թուրքական ձայնագրությունների հիմքում ընկած է հենց 5/8 չափը, և այն հիմնականում պահպանվում է ասքի կատարման ընթացքում:

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

Ընդհանուր առմամբ, *Քյոնոդլի* դաստանի տարբեր ճյուղերն ու դրանց երաժշտաբանաստեղծական համապատասխան դրվագները աղբրեջանական, թուրքական և հայկական ժողովրդամասնագիտացված արվեստներում կարելի է ընդունել իբրև արևելյան աշուղական արվեստի ընդերքում բյուրեղացած ինվարիանտի ազգային տարբերակներ և քննել դրանց երաժշտական բաղադրատարրին բնորոշ ռճական-կառույվածքային առանձնահատկությունների տեսանկյունից: Նշված բոլոր մշակույթներում առկա են տեքստի երգային ու ասերգային մեկնաբանությունները, տիպականացված և հաստատուն մեղեդիները, տաղաչափական որոշակի ձևերի կիրառությունը, ընդհանուր և հանրահայտ մեղեդիների լայն կենցաղավարումը: Անշուշտ, համեմատաբար ամբողջական աղբրեջանական տարբերակների առատությունը հնարավորություն է տալիս առավել հստակ պատկերացում կազմել երգվող ու պատմվող ասքի կառույցի մասին, որի դասական տիպը էապես խաթարված է հայկական երաժշտապատմողական արվեստի ներկա պայմաններում²³⁰: Ուստի, հնարավորին չափ լայն ընդգրկելով թուրք-աղբրեջա-

229 Эльдарова Э., Նշվ. աշխ., էջ 98:

230 Стів Мамедов Т. Песни Кёроглу, Баку, 1984: Աշխատության մեջ ընդգրկված են *Քյոնո-*

նական մյուսը և այն հարաբերակցելով հայկականի հեղ, փորձենք վեր հանել դաստանի երաժշտաբանաստեղծական մեխանիզմի կանոնական տարրերը:

Քյոռոզլու դաստանին կից հայտնի երգերի ամվանումների թվարկումն իսկ՝ Քյոռոզլի, Քյոռոզլին ջրաղացական, Քյոռոզլի ջանգի (ռազմասեր), Քյոռոզլի Գյոզալլամա, Աջամ (պարսիկ, իրանյի) Քյոռոզլի, Պիյադե (հետիոտն) Քյոռոզլի և այլն, բավարար հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ երաժշտապատմողական տվյալ ավանդույթի հիմքում ընկած է երաժշտական բաղադրիչի գերակշիռ գործառնությունը ու մեղեդային վառ նկարագրով համակարգ: Թերևս, էպիկական երգատեղծության առավել վաղ շրջաններում երաժշտապատմողական ժանրերին ավելի բնորոշ է եղել ասերգային ոճը, սահմանափակ հնչյունաշար ունեցող կիշե-դարձվածքների վրա հիմնված երաժշտամտածողական կերպը, որն առկա է տարբեր ժողովուրդների էպոսում: Միրավեա-դաստանների երաժշտակատարողական ավանդույթի ձևավորմանը զուգահեռ, ժանրի առանձնահատկությունների թելադրանքով, այն ձեռք է բերել մեղեդային ավելի ցայտուն ցուցանիշներ:

Դիտենք Տ. Մամեդովի ծայնագրած «Կռունկի փետուրները»²³¹ դրվագը (Քյոռոզլու ճյուղերից)՝ աշուղ Իմրանի կատարմամբ²³²: Հերոսը, դրսևորելով իր քաջությունն ու խորամանկությունները, գերությունից փրկում է սիրելի ընկերներին՝ Ալվազին, Դեմիրչիօղլուն և Բելի Ահմեդին, որոնք գնացել էին փետուրներ բերելու և խաբեությամբ ձեռքակալվել նեմզ փաշայի կողմից: Այս պարզ սյուժեի ծավալման ընթացքում աշուղը մեղեդային-ելևջային և չափակշռության գծագրերով միմյանց մոտ չորս երգային համար է ներմուծում: Ընդ որում, համարներից ամեն մեկը կրկնվում է առնվազն 3 անգամ և բաղկացած է 3 քառատողից:

Օրինակ 17-ում ներկայացված է հատվածներից մեկը:

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

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

²³¹ Նույն տեղում, էջ 19: Տվյալ պատմությունը համապատասխանում է Ա. Խոճկոյի Քյոռոզլին և Բեզիրգյանը դրվագին: Քյոռոզլու աղբյուրական տարբերակները Տ. Մամեդովը ձայնագրել է 1978-1981 թթ. գիտաբանների ժամանակ:

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

Քյոռօղլի (Կռունկի փետուրները)
(Տ. Մամերով)

Սազ $\text{♩} = 139$

Ժայռ

ha - nej mē - vēm gōch Ko - rog - lum

ha - nej mē - vēm gōch Ko - rog - lum Kē - lē ki - rē

bu mēj - dā - nā lej - li, lej - li lej - li lej - li lej - li

dē - rin ā - lym

tā - kēn - dā mi - sir

ԴՆ - ԱՄՆ - ՉԵյ ՇՆ - ՔՆ ՆԱ ՄԻՏ ՐԻ ԴՆ - ԱՄՆ - ՇԻ

ԴՅ - ՅՅ - ՏԻ ԴՆ ԲՅ - յՆ - ՆԱ ԼԵյ - ԱԻ, ԼԵյ - ԱԻ,

ԼԵյ - ԱԻ, ԼԵյ - ԱԻ, ԼԵյ - ԱԻ, ԼԵյ - ԱԻ ԼՅՐ - ԱՄՆ Ա - ԱՄՆ, ՆՅ ՆՅ

Glissando
Ա ԴՅ - ՅՅ ՏԻ - ԴՆ - ՆԱ ԲՅ -

յՆ - ՆԱ - յՆ - ՆԱ - - ՆԱ, Ա - ԱՄՆ Յյ

Քյոռօղլու դաստանի բոլոր ազգային մեկնակերպերի երաժշտական հատվածներում: Դիփսորդային, տրիփսորդային ելևջային կրկնությունները, սուբդոմինանտային ու դոմինանտային վերջավորող ձևույթներն ու կշռության դադարները (ցեզուրաները), սինկոպային պատկերների հագեցվածությունը հավասարապես բնորոշ են բոլոր օրինակներին: Ընդհանրություններն ակնհայտ են քե՝ տեքստի (երաժշտաբանաստեղծական համակարգ), քե՝ ձայնակարգի ու ռիթմամեղեդիական մակարդակներում և ուղղված են Քյոռօղլու հակասական՝ հերոսական, առնական-սարսափազդու, միևնույն ժամանակ՝ քնարական կերպարի ստեղծմանը: Այն է՝ կատարման ընթացքում կիրառվող երաժշտաբանաստեղծական բոլոր տարրերն ու ձևերն ունեն դրամատուրգիական և իմաստաբանական գործառույթ: Այս երկու ցուցանիշների տրամաբանական հարաբերությունը հանգեցնում է էպիկական մեղեդու հաստատուն կառույցի ստեղծմանը:

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

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

Աշուղական եղանակների կառուցվածքը սերտորեն կապված է դրանց բանաստեղծական հիմքի՝ տեքստի տաղաչափական առանձնահատկությունների հետ: Բանաստեղծական ձևերի և աշուղական մեղեդիների անվանումները հաճախ համապատասխան են, օրինակ՝ *Ղռմա՝* ձև, մեղեդի, չափ: Աշուղական երգարվեստի զարգացման ընթացքում տաղաչափական որոշ ձևեր և կառուցվածքներ դարձել են ավանդական մեղեդիների ստեղծման ամիրածեշտ պայմանը՝ նպաստելով տեքստ-մեղեդի հարաբերության միասնականությանը²³³: Էպիկական մեղեդիների հետ կապված որոշակի բանաստեղծական ձևերի վանկաչափական հատկանիշները վճռորոշ են մեղեդային տեքստի ձևավորման գործում:

Թուրքալեզու ժողովուրդների երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հիմքում ընկած է վանկային (սիլլաբիկ) սկզբունքը: Ժողովրդախոսակցական լեզվում այն անվանում են *բարմակ (բարմաղ)-հեսաբի՝* մատներով հաշիվ: Այն տարբերվում է *արուզիյ* և չափական այլ համակարգերից, որոնք հիմնված են սուղ և երկար, շեշտված ու անշեշտ վանկերի հարաբերության վրա: Անշուշտ, այստեղ կարևոր է և լեզվի ֆոնետիկ առանձնահատկությունը. ձայնավորները գրեթե մույն տևողությամբ են արտաբերվում՝ բաղաձայն + ձայնավոր + բաղաձայն և ձայնավոր + բաղաձայն վանկային միավորները ժամանակային միևնույն տևողությունն ունեն: Վանկը դառնում է թուրքալեզու բանաստեղծության հիմնական սինտագմատիկ միավորն ու ռիթմաչափակշռության գործոնը²³⁴: Ինչպես և այլ արևելյան երաժշտաբանաստեղծական համակարգերում, այստեղ ևս ամենատարածվածը 7-8 և 9-10-11 վանկանի չափերն են, և տողի վանկերի քանակն ու դրանց խմբավորման սկզբունքները որոշիչ են բանաստեղծության ռիթմի համար:

Բանաստեղծության ստորոֆիկ կառուցվածքի արտահայտիչ հնչողության կարևոր գործոն է և հանգը, որ հանդես գալով հաստատուն մետրական պայմաններում՝ գլխավորապես տողերի և երկտողերի վերջում, առավել ցայտուն է դարձնում թե՛ բանաստեղծության ռիթմական կառուցվածքը, թե՛ համաձայնույթը²³⁵: Այսպիսով, հանգն ամրապնդում է բանաստեղծության ռիթմը, նշում տողերի սահմանը և դադարները:

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

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

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

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

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

Դիտարկենք *Միսրի* կոչվող էպիկական մեղեդին, որը կատարվում է, այսպես կոչված, «Հերբե-գոռբա» (ահասարսուռ) ժանրում: Ըստ Տ. Մամեդովի, այս ձև-ժանրը քատերական խադի տարրեր է պարունակում²³⁶, թեև տվյալ դեպքում միայն վերապահությամբ կարելի է դրանք զանազանել *Քյոռոզլու* երաժշտական բաղադրիչի միջուկը կազմող հանկարծաբանական այս մեղեդու տարբերակային շարադրանքներում: Ելնելով տեքստի բովանդակությունից՝ աշուղները մերթ *Քյոռոզլու*, մերթ նրա որդի Հասանի անունից են արտահայտվում. հերոսների դրամատիկ հանդիպման ու մենամարտի ժամանակ *Քյոռոզլին*, ի վերջո, հաղթելով Հասանին, ուզում է սպանել նրան: Սակայն Հասանի ձեռքին նկատելով իր թափամանը՝ ճանաչում է սեփական որդուն, որին տեսել էր միայն մոր ծնված ժամանակ: Մի հանրահայտ մոտիվ, որ հանդիպում է Արևելքի էպիկական ժառանգության տարբեր կոթողներում, մասնավորապես՝ *Շահնամեում*, *Անթարայում*²³⁷, *Մասունցի Դավթում*, և որը վկայում է էպոսի ու հերոսական դաստանի սերտ աղերսները: Այն երաժշտաբանաստեղծական իր ուրույն լուծումն է ստանում *Հերբե-գոռբա* ժանրում՝ *Ղոշմայի* ձևով:

Ստորև բերվող օրինակը Տ. Մամեդովի ձայնագրած *Միսրի Քյոռոզլու* տարբերակներից է՝ աշուղ Գ. Սարաջլիի և Ուլաշլիի կատարմամբ²³⁸, ասքի տվյալ դրվագի հաստատումն միջուկն է:

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

237 Жизнь и подвиги Антары, М., 1968.

238 Ասեղային ոճի այս մեղեդին աննշան փոփոխություններով հանդիպում է տարբեր աշուղների ստեղծագործություններում:

Բյոռօղլի (Միսրի)

Չայն

Սազ

$\text{♩} = 132$

Դե - Դիմ Եյ! Եյ - ԼՅ - յըր - Եան, օ - Գըլ - Եյ, մԵՆ - ԼՅՆ ԵԵՅ ԽՅ - ԵՅՐ Ե - ԼԵԵ

Եյ - ԽԵԵ ԵԼ - ԿՅ - ԿՅ - ՐԻ ԿԵ - ԼԵ - յԵՆ մԵ - ՆՅՄ.

Реч.

Ե - ԼԵյ - ԼԵր Եյ, ԼԵ - ԳԵ - ԼԵԵ Եյ, օր - ԼԵ - ԼԵր ԵՅ - ԼԵՆ.

Լեշ - Լե-шин ус-ту - нэ га - ла - յան մэ - нэм

Ա - Լայ - ար Լա-Гы-дыб ај е - еј. е - еј

е еј. е - еј; е - еј. га - ла - յան մэн

Լեշ - Լե-шин ус - ту - на еј. га - ла - յան մэ - нэм

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

Ռիթմաեղանակային ոլորտը կազմակերպող ձև-ժանր-մեղեդի գործոններին ոճական-արտահայտչական իր հատկանիշներով հակադրվում է բարձր սեպտիմային տոնի վրա դիմամիկ զարկերակով սկսվող ասերգը, որի թվայնյալ հանկարծաբանությունը հիմնված է Ղոշմայի վրա։ Հերթական կանոնավորված այս տարրը, բանաստեղծական տեքստի արտահայտչական լիքքի հետ կապված, որոշակի շեղումների է ենթարկվում։ Ղոշման, ինչպես ասվել է, 11 վանկանի չափ է, տրոհման կամ ոտքերի խմբավորման սկզբունքները տարբեր են՝ 4+4+3, 3+3+3+2, 6+5²³⁹։

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

Միսրի



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

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

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

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

Ղռշմայի կառուցվածքը մասնավելի լայն հնարավորություն է տալիս դադարների ազատ տեղաբաշխման համար՝ ըստ տեքստի լեզվական առանձնահատկությունների, վանկերի արհեստական երկարացման և, այսպես կոչված, «ավելորդ սեգմենտների» ներմուծման օրինաչափությունների (է՛յ, աման-աման, հե՛յ յար և այլն), որոնք իմաստաբանական-արտահայտչական լիքք են կրում: Եվ, որ առավել հետաքրքիր է, *Ղռշմայի* մախաթիպն է համարվում *Վարսակի* (*Վարսաղի*) կոչվող բանաստեղծական ձևը, որի ո՛չ ծագման, ո՛չ էլ երաժշտական բնութագրի վերաբերյալ թուրք աշուղներն ու մանազետները որևէ բացատրություն չունեն՝ համապատասխան նյութերի բացակայության պատճառով²⁴⁰: Թուրք և աղբյրեջանյի անվանի վարպետներին անհայտ է *Վարսաղի* կոչվող հատուկ մեղեդու գոյությունը: Սակայն որոշ թուրք հեղինակներ *վարձակ* (վարսաղ) բառի վաղեմի կիրառությունն իրենց մշակույթում հիմնավորելու համար վկայակոչում են Խորենացու «Հայոց պատմությունը», որտեղ այն օգտագործված է հարճի, խնջույքներում պարող ու նվագող կին երաժիշտների նշանակությամբ²⁴¹: Ավելի ստույգ բնորոշում է տալիս Գ. Լևոնյանը՝ օրինակ բերելով Սայաթ-Նովայի *Այբն աստված սիրիս* երգը, որտեղ վարսաղին միակցված է ալիֆլամային: Վարսաղիի հանգավորվող տողերում վերջին բառը գրվում է տառերի անուններով²⁴²: Ամենայն հավանականությամբ, վարձակներն իրենց արվեստով, մախաթես միննույն գործառույթով մտնելով թուրքական ցեղերի մեջ, հետագայում խառնվել են նրանց՝ առիթ տալով իրենց անվանն առնչվող *վարսաղ կամ վարսաղի* երաժշտաբանաստեղծական ձևի կազմավորմանը:

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

Համեմատության համար առանձնապրել ենք *Միսրի Զյոռոզլու* տարբերակներն ու Բ. Բուշնարյանի, Ա. Բուչարյանի և մեր կատարած ձայնագրությունների որոշ նմուշներ: Այսպիսով, նյութն ընդգրկում է XX դարի տարբեր ժամանակահատվածներում՝ Անդրկովկասի ու Թուրքիայի շրջաններում կենցաղավարող մեղեդիներ, որոնց բնութագրական հիմնական հատկանիշներն անմշան փոփոխություններով պահպանված են քննարկվող դրվագներում (Օրինակ 20):

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

241 Ամիրյան Խ., Եշվ. աշխ., էջ 58:

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

Ա
Քյոոօլլի
(Բ. Քուշնարյան)





Բ

Սարի գազաթից նայեցի

(Աշուղ Գրիգոր)



սին, իմ գո-վե-լի յարն է - ռեվաց, Զեյ...

յարն է - ռե-վաց, Զեյ... յարն է - ռե - վաց:

Գ

Հերբե-գորբա

Չայն
Սազ

Де - дим ей! Ши-ре - ки - дэ гыр-дым, аг - рын а - лым ей

бирне-чэ па-ша е - ей, та - чы - ры - ту ча - ры дол-лур -

гы-лын-чи вур-рам ей, гал - ха - ны чэк ба - ша

гы-лын-чи вур-рам ей, гал - ха - ны чэк ба - ша

ավանդույթը, հնարավոր ենք համարել երաժշտաբանաստեղծական վերոհիշյալ տողերի համեմատությունը:

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

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

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

Միսրի-Քյոռոլու սկզբնատողերը (տե՛ս օրինակ 18-ում) սկսվում են «դեղին է՛յ» բացականչությամբ, ռիթմավանկային բանաձևությամբ ներառում է տարբեր քանակի միավորներ (14-19): Ինչպես նկատել է Տ. Մամեդովը, ասերգի երկարացումը տեղի է ունենում բացականչությունների և ամբողջ բառերի շնորհիվ՝ «օղլու», «աղբին ալիմ էյ», իսկ դրանց սղումը տեքստից հանգեցնում է կանոնավոր 11 վանկանի *Ղոշմայի* ձևավորմանը²⁴³: Ըստ էության, պահպանելով չափառիթմի դասական կմախքը, կատարողները միևնույն ժամանակ փորձում են օգտվել բանաստեղծական տվյալ ձևի ընձեռած հնարավորություններից և հուզական մեծ լիցք կրող բացականչություններով ու բառակապակցություններով նպաստում են մաս տեքստի սեմանտիկ կողմի բացահայտմանը: Հիշեցնենք, որ այս դրվագներում աշուղները փոխեփոխ ներկայացնում են մեկ *Քյոռոլում*, մեկ՝ նրա որդուն. համապատասխանաբար, տեքստում և *Ղոշմայի* վանկաչափի գծագրում հայտնվում են մերթ «օղլու» (*Քյոռոլու* դեպքում), մերթ «աղբին ալիմ» (որդու դեպքում) բառերը: Աշուղները, կարծես, փորձում են ստեղծել իմաստային ենթատեքստ, որը պիտի բացահայտվի հոր և որդու միմյանց ճանաչելուց հետո: Միևնույն ժամանակ, արտատեքստային այս մասնիկները ցեզուրային բաժանարարներ են դառնում և հստակեցնում վանկաչափի ներքին ռիթմն ու կառուցվածքը՝ 4+7, 6+5 և այլն: Կարծես, ձգտելով պահպանել կանոնական մոդելը, աշուղները

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

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

Օրինակ 21

Քյոռոզլի
(Տ. Մամեդով)

Շայն
Սազ

Нар ки - ми ej соj - дун мэ - ни,

На кел - кэ - да сах - ла - дын, ej haj

Нэ - дэ бир ку - нэ гоj - дун, мэ - ни, гоj - дун мэ - ни - ej

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

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

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

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

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

Օրինակ 22

Քյոռօղլի. Հե՛յ Ղոաթը

(Ա. Քոչարյան)

Դե՛յ, ղը - ու - թը, մատ - չե - լի գնով չի ծախս - վի,

հա՛յ, հա՛յ, չի ծախս - վի: Դար-յուր հա - գար լի - ռա դրա - մով չեմ տա,

հար - յուր հա - գար վա - հան, հար - յուր հա - գար թուր,

հար - յուր հա - գար ճո - ճուն մի - զա - կով չեմ տա,

հար - յուր հա - գար վա - հան, հար - յուր հա - գար թուր,

հար - յուր հա - գար ճո - ճուն մի - զա - կով չեմ տա:

Քյոռօղլի. Գյոզալամա
(Տ. Մամեդով)

haj - haj А-ла кез-лу Ни-гар ха-ным

А-ла кез-лу Ни-гар ха-ным - - У-зун мэн-дэн

ни-жэ ден-ду? з

Сэ-нэ гур-бан ши-рин чан

Сэ-нэ гур-бан ши-рин ча-ным, у-зун мэн-дэн

Ջանգի Զյոռուլի
(Տ. Մամեդով)

haj haj

Ча-ным һэм-зэ, ке-зум һэм-зэ

һам - зэ ин - чит - на Гы-ра - ты һам - зэ ин - чит -

мэ Гы - ра - - - - ты, ej

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

Քյոոօլլու ձայնակարգային-ելեշային միևնույն հիմք ունեցող դարձվածքները ժանրային-իմաստային մեկ այլ համատեքստում համապատասխան չափակշռության կերպավորում են ստանում: Բերված օրինակը (23) ներկայացնում է *Քյոոօլլու Գյոզալլամասի* ձոներգը նրա սիրեցյալ կնոջը՝ Նիգյար խանումին:

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

Այժմ քննենք *Քյոոօլլի* ասքի ամենատարածված պատումների հայկական և թուրք-ադրբեջանական հավասարագոր-համեմատելի տեքստերը. մի կողմից՝ միևնույն բովանդակություն, բայց տարբեր անվանումներ ունեցող *Քյոոօլլին ջաղապսկան* (հայկական) և *Ղոաթի առևանգումը* (թուրքական), մյուս կողմից համանուն *Քյոոօլլին* և *Բազիրգյան* երաժշտաբանաստեղծական դրվագները, մասնագետ աշուղների կատարմամբ:

Ա. Բոչարյանի ձայնագրած *Քյոոօլլու* երաժշտական հատվածները մենք դիտարկում ենք իբրև ոճական առումով ամբողջական համակարգ, որի ներսում առանձնանում են երգային-մեղեդային և երգային-ասերգային բնույթի վառ նկարագիր ունեցող *Քյոոօլլին ջաղապսկան*, *Հե՛յ Ղըռաթը*, *Մարի գազաթից մայեյի* (2 տարբերակ) հանրահայտ երգերը: Դրանց ելեշային-չափակշռության կանոնավորված տարրերն ու գրական-բանաստեղծական լեզվաոճական օրինաչափություններն օրգանական այնպիսի միասնության մեջ են, որ ընդհուպ թույլ են տալիս խոսել անհատական ոճի դրսևորման մասին: Պարզաբանենք ասվածը. երգերի, ինչպես և սազի նվագակցության սկզբնական, միջին ու եզրափակիչ դիրքերում հանդիպող ռիթմամեղեդիական դարձվածքները, բնականաբար, տարբերակային մանրամասներով, ընդհանուր եզրեր ունեն թուրքալեզու տարբերակների բանաձևային հետ, սակայն այլ են տիպականացված այդ դարձվածքների հետագա ծավալման սկզբունքները: Սկսվելով ասերգային տիպի մեղեդիներին հատուկ բարձր սեպտիմային կետից՝ այդ դարձվածքները զարգանում են երգային մտածողության օրենքներով ու ելեշվում բնութագրական եզրափակիչ ձևայիններով. աստիճանական մեղեդային ներքընթաց շարժումը՝ երաժշտաբանաստեղծական տողերի և կիսատողերի կրկնություններով (հաճախ օկտավային), պարբերությունների ներքին ընդլայնումներով տրամաբանորեն հանգեցնում է վերջա-

Քյոռուլի. Մարի գագաթից նայեցի
(Ա. Քոչարյան)

Յարն ե - ռե - վաց վա՛յ, յարն ե - ռե - վաց, վա՛յ,-

յարն ե - ռե - վաց: Սի մը-տա-ծիլ դու իմ մա-սին. օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ,-

օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ իմ գո-վե - լի յարն ե - ռե-վաց վա՛յ,-

յարն ե-րե - վաց: Քա-ղա-քից ե - ռե-վաց գյու-ղը հա՛յ, քա-ղա-քից ե -

րե - վաց գյու-ղը: Յա - ռիս ծեռ - քի վար - դի ճյու - ղը.

ե - ռի, ե - ռի, Այ Բառ-դան ե - ռի, քաց ա - ռա ե -

րե-սի ջո-ղը, այն սի - րուն պատ - կերն ե - ռե - վաց, վա՛յ,

այն ե - ռե - վաց, վա՛յ,- այն ե - ռե - վաց:

Ջան Բյոռ-օղ - լի, ջան ջան Բյոռ - օղ - լի

այն ե - ռե - վաց վա՛յ,- այն ե - ռե - վաց:

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

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

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

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

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

Ա Վաշխառուի խոստովանանքը

$\text{♩} = 50$

Այս ան - ցա - վոր սուտ աշ - խար - հին
ես խաբ - վե - ցա ես խաբ - վե - ցա

Բ

$\text{♩} = 70$

Ա-րի՛ ինձ ան - զաճ կալ, ա՛յ դի - վա - նա սիրտ,
Հա - յա սի - րե, ա-դաբ սի - րե, ար սի - րե

Գ

Ամպել ա

$\text{♩} = 70$

Ամ - պել ա ամ - պի վե-րա, յա - ման յար Չէ ամ - ման ամ -
ման, ա-ման էյ չէ ամ - ման, ամ - ման էյ. յա - ման

Դ

Սիրել եմ սիրելիս

$\text{♩} = 70$

Սի - րել եմ սի - րե - կա - նըս, յար,
վա, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե:

Զ. Քուշմարյանի դիտողությունների համաձայն՝ դրանց բնորոշ են կվարտա-կվինտային, երբեմն էլ տերցիային և սեկունդային հարաբերության մեջ գտնվող եզրափակիչ դարձվածքները, նախադասությունների հարյուր ալատասխանի բնույթը: Նույն օրինաչափությունն առկա է քննարկվող պարբերության մեջ, որի եզրափակիչ դարձվածքները շեշտում են հնչյունաշարի սեպտիմային, կվարտային, կվինտային տոները: Տվյալ տարբերակի երկրորդ պարբերությունը հիմնված է նոր նյութի վրա, որի առանձին տարրերը թեև հանդիպում են *Զյոռոլու* թուրքալեզու տարբերակներում, սակայն ամբողջական զարգացում են ստանում հատկապես հայկական մոտիվներում:

Ընարական-աղերսական բնույթ ունեցող այս ձևույթը, որ բացակայում է երգի մյուս տարբերակում, *Զյոռոլու* երաժշտական բաղադրիչի արտահայտչական լիքը կրող ընդգծված տարրերից է: Դրամատիկ բարձրակետային և քնարական ելևէջումով բնութագրվող տիպականացված այս երկու ձևայինների հերթափոխությունը նախադասությունների սկզբնահատվածներում յուրօրինակ հոսունություն է հաղորդում տվյալ դրվագի եռամաս ձևի կառույցին՝ $A B A'$, բաղկացած կրկնվող, հակադրվող, տարբերակվող և միավորվող տողերից: Ամբողջական կառույցի ներսում դրանք կազմակերպվում են գեղարվեստաարտահայտչական հարաբերականորեն ավարտուն միտք պարունակող ձևայինների, նախադասությունների ու պարբերությունների մակարդակներում և լիովին համապատասխանում են աշուղական արվեստին բնորոշ ստրոֆիկ ձևին: Իր ձևակառուցվածքային օրինաչափություններով այն համեմատելի է նաև Ջիվանու *Ազգ իմ* երգի հետ, որ հայ երաժշտության հերոսական էպիկական բնույթի մոնոդիաներից է²⁴⁴:

Տեքստերի հակադրվող ձայնակարգային ոլորտների տոնիկաները գտնվում են սեպտիմային հարաբերության մեջ, բարձր ռեգիստրում խաղարկվում է կվարտան, և երկրորդ նախադասության թեմատիկ շեղումը հանգեցնում է նոր ոլորտի ցուցադրմանը: Կառույցողական մնամ սկզբունքի կիրառման բնորոշ օրինակ է նաև երաժշտաբանատեղեկան մեկ այլ դրվագի հիմքում ընկած *Զյոռոլին ջաղայական* երգը, որի 5 տներում պահպանված է հերոսական-էպիկական և ժողովրդաքնարական ոլորտների հակադրությունը:

Երևույթն առկա է նաև աշուղ Ավագի (Մ. Ռուստամովի ձայնագրությունը) և հայ այլ կատարողների, ինչպես նաև Մ. Խաչատրյանի ու Մ. Մազմանյանի մշակած «Զյոռոլի» հանրածանոթ երգի տարբերակներում²⁴⁵: Վերջինս Ա. Քոչարյանի ձայնագրած *Զյոռոլին ջաղայական*-ի մնամակն է:

Հետաքրքիր է տեսնել նաև, թե ինչ հարաբերության մեջ են գտնվում *Զյոռոլու* հայկական պատումի տիպականացված ձևայիններն ու աղբրեջանական-թուրքական տարբերակների համարժեք տարրերը:

Համեմատական բնության համար առանձնացրել ենք *Ջանգի Զյոռոլու* երկու աղբրեջանական, *Գփրոլու* մեկ թուրքական և *Զյոռոլին ջաղայական* մեղեդիների երկտողերը.

244 *Кышнареш X*, Նշվ. աշխ., էջ 569:

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

«Ազգ իմ»
(Ջիվանի)

Շայն

Ազգ իմ, որ - քան մը - կուն մը - նաս սիր-տըս քե -

զա - մից չի զատ - վի, Հա-գար տե - սակ չար - չա - րանք տաս,

սիր - տըս, սիր-տըս քե - զա - մից չի զատ - վի:

Գործիք

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

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

Ա
Քյոռօղլի
(Մ. Մազմանյան)

Con spirito

Այ Քյո-րող-լի, ջան Քյո-րող-լի.

Քեզ խա - բեց Համ - զան, Քյո-րող -

լի, հա՛յ, հա՛յ, հա՛յ, բայց ուր դար-ծել ես ջա - դացւան,

կան - չիր, թող գա, ջան Բյո-րող-լի, ջան, ջան Բյո-րող-լի,

ջան, ջան Բյո-րող-լի, հա՛յ:

ՊԷՊՕ Ա՛յ, Բեօրօղլի

Ա՛յ Բեօր-օղ - լի ջան Բեօր - օղ - լի, Ա՛յ Բեօր օղ - լի

ջան Բեօր-օղ - լի, քեզ խա - բեց Համ . զան Բեօր - օղ - լի

հ՛այ, հ՛այ, հ՛այ, բայց որ դար - ձար դու ջա - դաց - պան,

կան - չիր թող գայ, ջան Բեօր-օղ - լի ջան, ջան Բեօր-օղ - լի

ջան, ջան Բեօր - օղ - լի ջան: .

Քյոոզլի
(Տ. Մամեդով)

haj - haj Ча - ным па - ша, ке - зум па - ша

Па - ша гој - кәл - син Еј - ва - зы Еј

ва - зы, еј

haj - haj Ча - ным һәм - зә, ке - зум һәм - зә һәм - зә, ин - чит -

мә Гы - ра - ты, һәм - зә ин - чит - мә Гы - ра - ты, еј

haj - haj У - ча - у - ча даг ба - шин - - - У - ча - у - ча даг ба - шин - да

Јаз бир ја - на, гыш - бир ја - на Јаз бир ја - на, Гыш - бир ја - на

Bir es виг - дан kel - di кес - ди bir es вир - дан kel - di кес - ди

Gi - zir - og - in Mu - sta - fa bey

Օրինակ 30

Քյոռողլի
(Տ. Մամեդով)

Ա - Լ ա Կ Ե ՝ Լ խ Ո ի - Կ ար Խ ա - Ն ի մ Կ - Յ Ո լ մ Ե Ն - Դ Ե Ն ի ի - յ Ե Դ Ե Ն - Լ խ -

Տ Ե - ի Ե Գ Ր - Բ Ի լ ի ի - ր ի լ Խ ա - Ն ի մ Կ - Յ Ո լ մ Ե Ն - Դ Ե Ն ի ի - յ Ե Դ Ե Ն - Լ խ .

Օրինակ 31

Ա
Քյոռողլի (Զ. Զուլմարյան, 1927)
(Վ. Տեր-Ստափեւյան)

$\text{♩} = 104$

Բ

Քյոռողլի (Բ. Քուշնարյան)
(Մ. Հովհաննեսյան)

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

Ա

Քյոռոլի

(Բ. Քուշնարյան, Եղեգնաձոր, 1928թ.)

♩ = 160



Բ

Քյոռոլի

(Գ. Շահբազյան, Եղեգնաձոր, 1991թ.)



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

Օրինակ 33

Ա
Միսրի



Բ

Քյոռոզի (Զ. Քուշնարյան, Թբիլիսի, 1927թ.)

(Վ. Տեր-Առաքելյան)



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

Այս առումով առանձնապես հետաքրքիր են բուրբական *Օսմանլի բոզու-գու* (*Ղռափի առևանգումը*, աշուղ Մահմուդ) և *Դելի Բյոռոլու* (*Բյոռոլին և Բազիրգյանը*, աշուղ Աբպար) մեղեդիները:

Ընդհանրապես, և՛ աշուղ Մահմուդի, և՛ Աբպարի կատարումների տեքստերը, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է Ղռափին՝ Բյոռոլու անբաժան «ընկերոջը», ներծծված են ընդհանուր արևելյան բացականչություններով ու հայերեն բառերով²⁴⁶: Հատկապես այս տեքստերում են նվագարկվում մեր նկատած քնարական-երգային բնույթ ունեցող ձևույթները, որոնք մեծ ընդհանրություն ունեն հայկական օրինակների և հայ մոնոդիկ երաժշտության ժանրային այլ ձևերի հետ:

Ընդհանուր առմամբ, օրինակներում տարբեր են ինչպես նվագարանի և ձայնի շաղկապվածությունը, այնպես էլ զուտ նվագարանային հատվածների ռոմանտիկ հատկանիշները: Հայկական նմուշներում գործիքը հիմնականում նվագակցում է ձայնին, մինչդեռ բուրբականում և աղբրեջանականում այն ինքնուրույն դեր ունի: Սազի մենամկացներն ամբողջացնում ու ընդգծում են քառյակային ձևի սահմանները: Տեխնիկական կիրառություն ունեն նաև նվագարանի լարերը. բայ լարն ընդգծում է ձայնեղանակի ներքընթաց շարժման ընթացքում գոյացող ժամանակավոր հենակետերը, իսկ մյուս երկու լարերն ապահովում են մշտական դամի առկայությունը՝ ստեղծելով մոնոդիկ և հարմոնիկ ֆոն: Չայնի դիտարկումը այդ ֆոնի վրա եռաշերտ տարածական պատկեր է տալիս ու ընկալվում որպես մոնոդիկ մտածողության պայմաններում ստեղծվող բազմաձայնության ինքնատիպ դրսևորում: Այս երևույթն անչափ բնորոշ է ժողովրդամասնագիտացված արվեստի հանկարծաբանական բնույթի ժանրերին, մասնավորապես մուղամներին²⁴⁷: Նվագարանի ու ձայնի փոխկապակցված և զուգահեռ մեղեդային շարադրանքներն էապես տարբերվում են աղբրեջանական *Միսրի Բյոռոլույ*, որը չենք հայտնաբերել հայկական նյութերում:

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

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

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

Ա
Զյոռօղի
(Տ. Մամեդով)

$\text{♩} = 90$

Չայգ
Սաղ

Աղ - մա կեզ - րում ցыз

Բըր-չակ-լիմ Գы-րат, кэл, ај Գы-рат, кел ај

Չэ-кэн-да мис-ри ғы-лып-чы

Душ - мэ - ни дуз о - лај - ды,

дуз о - лај - ды, дуз о - лај - ды дуз о - лај - ды

Բ

Թուրքական երգ

♩ = 90

Չայն

Սազ

3 3 3 3 3 3 3 3
 Mert Da ya nir na- mert ka- car,
 yav - rey,
 Mey - dan gum - bur - gum bur - le - nir
 Sah - La - ri Sa - hi di - van a - car Di - va - ni
 gum - bur - gum bur - le - nir Sah - La - ri Sa - hi di -
 van a - car Di - va - ni gum - bur - gum bur - le - nir

Ա
Քյոռոզլի
(աշուղ Արսլար)

Չայն

Սալա

Ե - лун чэ теј -

да - на, даи леј - ли, леј - ли ден - мээ, леј - ли кэр - пэ, леј - ли

га - да - на - лым haj, hej, аг - зы

ган - лы бол - ды, бол - ды аг - зы, ган - лы бол - ды ба - лам

Բ

Քյոռողլի (աշուղ Աբալար)

Չայն

hāj, ba-ḡam te-ke-ḡam jy-ky-ty

Սազ

кэл - ма - ни - шам сав - нэн ом а - лэм кэ - дэм ај сав - нэн ај

Դրա ներսում առանձնանում են երկու՝ ժողովրդական խաղիկի ռիթմանեղեղային կերտվածքը հիշեցնող օղակներ: Չայնի հանկարծաբանական մուտքը ևս անսովոր է, խոսքերը՝ անորոշ: Սկսվելով «մերք» (թուրքերեն՝ պատվարժան մարդ) բառով՝ այն մերք հոգևոր-խոհական (*Տիրամայր, Կոռնկ*), մերք էլ Սայաթ-Նովայի մուղանային-աշուղական հնչերանգներն է հիշեցնում (օրինակ 34 Բ):

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

Երաժշտաբանաստեղծական հատվածը քառակի կրկնվող եռատակտ է, որն ամփոփվում է նմանատիպ հանգաձևով: *Քյոռողլու* չափանմուշ մեղեդիներին այն հակադրվում է քնարական բնույթի մեղեղային դարձվածքով, որի հիմքում ընկած է եղական 5-ը՝ վերին անտիթեզի՝ կլիմտային տոնի (a-e) գերիշխանությամբ²⁴⁸:

248 Տվյալ կազմավորումը Բ. Քուշնարյանն առաջնային է համարում եղական տոնիկայով մյուս ձայնակարգերի համեմատությամբ, և, որ ավելի կարևոր է, այն լայնորեն կիրառվում է հայ մեղեդիկ երաժշտության բոլոր ճյուղերում, ներառյալ Հայաստանում տարածված մուղանաթի արվեստի երգային բնույթի մեղեդիները՝ *Շուր*, *Շուշքար* և այլն (տե՛ս՝ *Kyurapov X.*, նշվ. աշխ., էջ 464-478):

Ինչպես տեսանք, բուրբ-աղբբջանակաւ երգերի կատարողներին շատերը հայ աշուղներն են, որոնց մօտ մասնագիտական կրթութիւն ստացած երաժիշտները (այլազգի աշուղները) շարունակել են իրենց «ուստա»-ներին լսած ու սովորած ավանդական մեղեդիների պահպանման ու Արևելքի բանավոր արվեստի գեղագիտական սկզբունքներին հարիր կանոնական ճյուղի անխաթար վերարտա-

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

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

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

Քյոռողլու հայերեն երգերն այնքան սիրված են եղել Անդրկովկասում ու Թուրքիայում, որ նույնիսկ ժամանակի և սույիալ-քաղաքական իրավիճակի փոփոխության պայմաններում աղավաղված ու վերանվանված շարունակել են գոյատևել ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կրողների երկացանկում: Այդ երգերի հուզական-արտահայտչական չափագծերն այնքան ցայտուն և ազդեցիկ են եղել, որ կատարողները ձգտել են վերարտադրել ավանդական երաժշտական մոդելը՝ երբեմն անտեսելով գրական տեքստի լեզվական համասեռությունը: Խոսքը, անշուշտ, չի վերաբերում պարսկերեն ու թուրքերեն զանազան բառերի, ալեգորիկ արտահայտությունների և խորհրդանշական պատկերների օգտագործմանը, որ աշուղական արվեստի կրոնափիլիսոփայական հիմքն ու սուֆիական միստիցիզմի ազդեցությունը վկայող տարրեր են: Դրանց առկայությունը սիրավեպ-դաստանների ժամանակակից հայկական տեքստերում ավելի շուտ տուրք է ավանդույթին և ոչ թե սուֆիական էթոսի անմիջական դրսևորման ձև, այնպես, ինչպես ժամանակակից մուղամաթահար-գործիքահարներն օգտագործում են «մուղամաթների ճանապարհները (ճամփաները)» արտահայտությունը՝ նկատի ունենալով ձայնակարգային զարտոնության և շեղումների եղանակները, բնավ չգիտակցելով, որ այս արտահայտության հիմքում ընկած են Աստծո հետ հաղորդակցվելու սուֆիական ճանապարհին հանդիպող մուղամ-աստիճանները²⁴⁹:

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

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

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

Քյոռոլու աղավաղված հայերենով երաժշտական տեքստերի հայտնաբերումը թուրք և աղբյուրական աշուղների երկպայանկուն փաստացի հաստատում է մեր առաջադրած դրույթները՝

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

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

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



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

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

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

Չայնագրված համարյա բոլոր ասքերում հայազգի հերոսները ներկայացվում են իբրև բացասական կերպարներ՝ հայտնի ցեղերի առաջնորդների և Ստամբուլի սուլթանի միջև ծագած խռովությունների հրահրողներ: Այս կապակցությամբ թուրքագետ-բանասեր Վ. Էրերհարդը նշում է, որ թուրքական պատմություններում հայերի այսօրինակ նկարագիրը Առաջին համաշխարհային պատերազմին հաջորդող հայերի ջարդի և նրանց տեղահանության հետևանքով ստեղծված բնամական վերաբերմունքի արտացոլումն է²⁵⁰: Ցավոք, որևէ հրատարակության մեջ ընդգրկված չէ հիշյալ պատմությունների երաժշտական բնութագիրը: Տարբերակներից մեկը թուրքերենով Վ. Էրերհարդին է տրամադրել կոզանաբնակ Մ. Խաչիկյանը, որը 1909 թ. հայերի կոտորածից հետո լքել է Կոզանը և տեղափոխվել Սան Ֆրանցիսկո: Հայկական մյուս տարբերակն ընդգրկված է Միսակ Քելեսյանի աշխատասիրած «Միս մատյան» գրքում²⁵¹: «Կոզանի հայկական պատմությունը» ներառում է մի ասք, որ ստեղծվել է Գևորգ աղա Զյուփեյլանի՝ հանրահռչակ Կոզանօղլու մոտ ծառայող տոհմիկ ընտանիքներից մեկի ներկայացուցչի մահվան կապակցությամբ: Այս պատմությունները մեծ ընդհանրություններ ունեն, և միայն տեքստաբանական՝ համեմատական մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը կարող է երևակել դրանց միջև եղած կապն ու ընդհանուր ծագումնաբանական հիմքը, ինչպես նաև լույս սփռել թուրքալեզու աշուղների և նրանց պատմությունների հերոսների ազգային պատկանելության խնդրի վրա: Ընդհանուր առմամբ, Թուրքիայի տարբեր գավառներում կենցաղավարող և մասամբ գրանցված նյութը էապես կարող է նպաստել հայ իրականության մեջ աշուղական արվեստի տվյալ ճյուղի առավել ամբողջական պատկերմանը:

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

250 Eberhard W., Նշվ. աշխ., էջ 13.

251 Միս մատյան (Կոզանի հայկական պատմությունը), Բեյքութ, 1949:

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

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

Երկարատև պրպտումներից հետո այդ հոգեպոեմի պատմության երաժշտաբանաստեղծական պատառիկները հայտնաբերեցինք Բելա Բարտոկի «Թուրքական ժողովրդական երգեր» ժողովածուի մեջ²⁵²: Դրանք հինգն են. երգերի ծանոթագրություններում Բարտոկը նշում է, որ բանասացներից շատերը գիտեին այս երգը, սակայն առանց բառերը հիշելու: Հեղինակի ճայնագրած երկու տներում հիշատակվում են Կոզանոլու դրամատիկ մահը և ողբացող կնոջ անեծքը՝ ուղղված Դերվիշ (Kurt) փաշային, որը պարտադրելիս է եղել տղային սպանել իր հորը: Դերվիշ (Kurt) փաշային, որը պարտադրելիս է եղել տղային սպանել իր հորը: Ժողովածուի N 8 երգի 5 տարբերակներից երկուսը (8 ա և բ) հիմնված են միևնույն տեքստի վրա, մնացած երեքի տեքստերը տարբեր են (տե՛ս օրինակ 37) :

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

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

Բ. Բարտոկ

Քամանչա 

Չայն 

Hiy, Kurt pa - şa çık - ti Go-zana yi yi yi yi yi yi yi yi yiy yi yi yi
A - kil yet - mez Bu - dü ze - ne, Öl dür müş ler
Gu - zan oğ - lu yiy, Ya - sak me - ze - rin ya za - ña - na, yiy

Քամանչա 

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

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

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

Հիշատակված հատվածների տարբերակները (օրինակ 38 Ա, Բ) քառատող պարբերություններից բաղկացած և քամանչայի նվագակցությամբ կատարվող չորս տներ են, որ ունեն ռիթմամեղեդիական կայուն կառույցներ: Բոլոր տների առաջին տողերն ավարտվում են վերջին վանկի ընդգծված երկարացմամբ, որ ամբողջական կառույցի մակարդակում հեղինակային ինքնատիպ կատարողական հնարանքի է նմանվում²⁵³:

Աշուղական արվեստին բնորոշ մեղեդային բարձրակետի ցուցադրումով և ներքընթաց շարժումով ծավալվող մեղեդու հետագիծը օկտավա է ընդգրկում: Առաջին երկու տողի ժամանակավոր հենակետը կլիմատան է, երրորդինը՝ տեքսիան և չորրորդինը, բնականաբար, տոնիկան, այն է՝ ընդհանուր գծերով պահպանված է Էպիկական երաժշտական լեզվամտածողությանը բնորոշ արխետիպային սխեման: Ի դեպ, A B A ձևը, որ քննարկվող տեքստերում, ինչպես նաև հայկական աշուղական ու ժողովրդական երգերում հաճախ նկատվողներից է²⁵⁴, Բարտոկը համարում է թուրքական ժողովրդական երգաստեղծության առանձնահատուկ չափագիծը, քանի որ այն չի հանդիպում «իրեն ծանոթ արևելաեվրոպական մյուս ժողովուրդների մշակույթներում»²⁵⁵:

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

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

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

U

Oyun havasi

(Բ. Բարսոնկ)



De - ve - yi de - ve - ye, çat - tim, be - beg oy - oy oy.

Yu - la - rin boy nu - ma dac - tim, Nen - ni - de

nen - ni - de, nen - - - ni - de, nen yi - yen.

Gja - jin ba - bam - dan hi cap et - tim, be - beg oy oy oy m Be - bek gal - di

di - ye - me dim, Nenni - de nen - ni - de, nen - ni - de, ne - yi - yen.

Ha - va - da du man - ye li - şir be - be - ği oy oy oy oy

Ça dir da düş, man gü lü şür. Nen - ni - de

nen - ni - de, nen - ni - de, ne - yi - yen.

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

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



դորիական միմորի վերին օղակում են, և դրանց տարբերակային կրկնություններն ամեն մի տողի սկզբնամասում ողբերգ են հիշեցնում:

Դժվար է վերջնական որևէ կարծիք հայտնել վերը բերված դրվագների երաժշտաբանաստեղծական կառույցի միասնության կամ շեշտադրական անհամապատասխանության վերաբերյալ՝ առանց պատկերացնելու անցյալ դարի սկզբին Ադամայի վիլայեթում կատարվող այս երգերի ներքին շեշտադրության, երգային տվյալ ոճին հատուկ և հետագայում մոռացված յուրահատկությունները: Անհմաստ է մաս բացատրել երևույթը՝ առաջնորդվելով թուրքերենի ազգլյուտինատիվ ելույթամբ (ինչպես անում է Բարտոկը), որը հնարավորություն է ընձեռում փոքր մասնիկների կուտակումների շնորհիվ հասնել բառերի էներգետիկ ուժի մեծացմանն ու երկարաձգմանը²⁵⁶: Սրա օգտին կարող էր խոսել մաս թուրքերենի վերջին վանկի շեշտադրման օրենքը, եթե այն առկա չլիներ մաս հայերենում: Թուրքամետ որևէ փաստարկի առաջնությունը հնարավոր է հերքել տեքստերում հանդիպող անհասկանալի և չթարգմանված, աղավաղված հայերեն բառերի, վանկերի ու ինտերպոլյացիաների անբնական առատությանը: Այս պարագայում կարևորվում է տեքստի ալեգորիկ շերտը ևս. հնագույն մեղեդու միջոցով դուրս հորդող բողոքի և վրդովմունքի ձայնն ու անեծքը՝ ուղղված քուրդ կամ թուրք փաշային:

Հնարավոր է արդյոք,

Որ տղան սպանի իր հորը,

Փառիշահի (կամ սուլթանի) մարդիկ

Մի՞թե կմնաք աշխարհի տերը...

Ընդհանուր ծանոթացումը երգերի որոշակի խմբի ձայնակարգերի (հիմնականում՝ էոլական, դորիական և փոյուգիական), ժանրային ընդգրկման (մանի,

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

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

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

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

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

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

Կանոնավորված մեղեդային-ռճական հատկանիշներով բնութագրվող *Զյոռօղլի* դաստամը Մերձավոր Արևելքում ձևավորված երաժշտապատմողական մի *օյկոտիպ* է, որի խորհրդանշական ներքին լիցքերը տարբեր մշակույթներում ձեռք բերելով ազգային երանգավորումներ, միաժամանակ պահպանում են տիպական ուրվագիծը:

ԳԼՈՒԽ V

«ԱՇՈՒՂ ՂԱՐԻՔԸ» ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ

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

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

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

կանոնող *Արշալույս* և *Լուսաբերիկ* ու *Հմայակ* և *Արուսյակ* պատմությունները: Համեմատաբար սակավ են հանդիպում *Ռուստամ Զալ*, *Միաբեմոտ* և *Խաչե Զարե*, *Մամե-Աշե* պարսկա-քրդական թեմատիկ առանցք ունեցող սիրավեպերը, որոնք մասնավոր քննության են արժանի: Թվարկած բոլոր սիրավեպերին առնչվող զանազան դրվագները հանդիպում են միանման, տարբերակված կամ երաժշտաբանաստեղծական միանգամայն նոր նկարագրով, սակայն ինքնին դրվագների կայուն են իրենց բովանդակությամբ, հաճախ նաև՝ բնութագրական մեղեդիների առկայությամբ: Անշուշտ, այս խնդրում կարևոր դեր է կատարել նաև այն հանգամանքը, որ ժողովրդական կատարողներն իրենց գիտելիքները ստացել են XIX դարում և XX դարի սկզբներին հրատարակված ու հետագայում բազմիցս վերահրատարակված սիրավեպերի հեղինակային հայերեն փոխադրություններից: Ջիվանու, Ջամալու, Սազայու, Խայաթի և այլ վարպետների ստեղծագործական բովով անցած արևելյան սիրավեպերի փոխադրություններն ու սեփական արարումներն արժանատի են ժողովրդի կենցաղում և ըստ արժանվույն գնահատվել հենց իրենց՝ մեծերի կատարումներով: Նրանց ստեղծած հեղինակային մեղեդիները ամրապնդվել են սիրավեպերի հայկական ճյուղի ավանդույթում. այսպես, օրինակ, Ջիվանու հանրահայտ «Եկա անցնելու քեզանից, Արաքս, ինձ մի ճանապարհ տուր» երգը²⁵⁷, հաստատուն կերպով պահպանվում է տարբեր շրջանների երգասացների երկացանկում: Մ. Աղայանի ձայնագրած և հրատարակած այս նմուշը նույնությամբ մեջ է բերված Ա. Քոչարյանի կազմած սիրավեպերի հիշատակված ամտիպ ժողովածուի Աշուղ Ղարիբ պատումում:

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

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

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

Աշուղ Ղարիբ

(Մ. Աղայան)

Lento con espressione

Նվագ *mf*

mf

mf rubato

երգ

Ե - կա անց - նե - լու ջե - զա - մից,

Ա - րաքս, ինձ մի ճա - նա - պարի տուր.

Հե - ոա - ցել եմ տե - ղից տա - մից.

Ա - րաքս, ինձ մի ճա - նա - պարի տուր.

Հե - ոա - ցել եմ տե - ղից տա - մից,

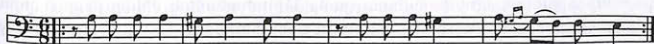
mf *f*

Ա - րաքս, ինձ մի ճա - նա - պարի

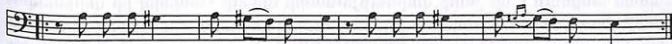
տուր.

Աշուղ Ղարիբ

(Ղարիբ Մանասերյան, Եղեգնաձոր, 1991թ.)



Ե - կա քե - զա - ցից հարց - նե - լու, ա - դա - չե - ցի ճա - նա - պարի տուր:



Հե - ոա - ցեղ եմ տը - ցից տե - դից, ա - դա - չե - ցի ճա - նա - պարի տուր:

«Կարդացեք իմ բախտի նամակը» (Աշուղ Ղարիբ), «Մնաս բարով, Թավրիզ քաղաք» (Աշուղ Ղարիբ), «Շեն մնա, Հալեալ քաղաք» (Աշուղ Ղարիբ), «Ղարիբի և Հազիբի մրցումը», «Պալատ, ինձ մի ճանապարհ տուր» (Շահ Իսմայիլ), «Աշուղ Մաղաքի հարցը» (Շահ Իսմայիլ), «Շահ Իսմայիլի դիմումը աշտարակին», «Պալատ քեզնից ճանփա կուզեմ» (Շահ Իսմայիլ), «Ձեթուն քաղաքից եմ գալիս» (Մաքսուտ և Մոֆյա) երգերը: Մյուսը սիրավեպային երկապանկի հաստատուն համարներն են: Սակայն իր ամբողջության մեջ նյութը, իրավամբ, այնքան խայտաբղետ, բազմազան և տարողունակ է, որ կարիք ունի խստիվ համակարգման ինչպես ըստ առանձին շրջանների, այնպես էլ ըստ առանձին սիրավեպերի, որի առաջին փորձը՝ քեկուզ ոչ ամբողջական ընդգրկումով, պատկանում է Ա. Քոչարյանին:

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

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

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

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

Աշուղ Ղարիբ սիրավեպի հայկական տարբերակները, առանց բացառության, երջանիկ ավարտ ունեն. հերոսը, յոթ տարի պանդխտության մեջ գտնվելով, կատարում է իր առջև դրված պայմանը և վերադառնալով Թիֆլիս՝ ամուսնանում է Շահսենեմի հետ: *Շահսենեմ և Ղարիբ*-ի բուրբնեմական որոշ տարբերակներ ողբերգական ավարտ ունեն²⁵⁸: Ասլի և Զյարամ սիրավեպի ողբերգական ավարտը, որ չի փոփոխվում հայկական տարբերակներում (մինչդեռ այն առկա է մահմեդականում)՝ պայմանավորված է կրոնական անհաղթահարելի անջրպետի սուր արտահայտված զգացողությամբ: Որպես կանոն, հերոսը, բույավառված իր սիրույ, խորհրդավոր ձևով այրվում է՝ երգելով հայտնի «Վառվում եմ, Ասլի, վառվում» երգը, որ համեմատելի է Ադամ և Լիլիթ «բիրիական լեզենդի» տարբերակի հետ, որտեղ դիվային, հեթանոսական կրքով պարուրված Լիլիթը, չտեղավորվելով քրիստոնեաստեղծ առասպելի կրոնաբարոյական նորմերի մեջ, այրվում-մոխրանում է²⁵⁹: Երկու դեպքում էլ քողարկված հնչում է կրոնական

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

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

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

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

Օրինակ 41

Ասլի Բյարամ

(Ա. Քոչարյան)

Moderato

Նվագ *mf*

Երգ *mf*

Ա'իս; Ով, Նա - գե - լի, մի լար բավ է,
վառ - վում եմ, Աս - լի, վառ - վում եմ, Ցավոս ու - թիշ
տեսակ ցավ է վառ - վում եմ, Աս - լի, վառ - վում եմ,

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

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

տարանի երկու տեքստերում պահպանված է Աղամ և Լիլիթ պատմությունը: «Բիլիթական լեզենդ» արտահայտությունը օգտագործվում է ոչ քե կամոնականի, այլ հնամենի ծագման իմաստով:

Քերեն շիքաստե

Да - дим - кэ - пул сев - мэ хуб - лар ху - бу - пу,
 о - пун хэр му - јун - да јуз мши ган о - лар.
 Сэ - шбур ба - ла - ја ки - риф - дар сј - лэр

կտրվելն ազդարարում է կյանքի ընդհատում, իբրև աղեղնավոր նվագարան օգտագործվում է մագի հյուսքը՝ վարսի պաշտամունք. օրինակ՝ *Ամրահ* և *Սալվի*, *Աղվան* և *Օսան*), երագ-տեսիլքներով, նամակներով, պայմանադրությամբ և սինկրետիկ ժանրում ընդգրկված ժանրային մի շարք բաղկացուցիչներով՝ առակ, հանելուկ, ասացվածք և այլն²⁶⁰։ Զննարկվող տեքստերի դրամատուրգիական ուշագրավ տարրերից են ակնթարթային տարածական տեղաշարժերը՝ մշտապես արտահայտված երգերով։ Կառուցվածքային կարևորագույն նշանակություն ունեցող այս կապող մասերի միջոցով է հաղթահարվում ժանրի ֆրագմենտայնությունը։

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

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

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

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

Օրինակ 43

Շահ Իսմայիլի երգը սարերին

(Ա. Բոչարյան)

Հայ սա - րեր ծեղ պա - տել են ամ - պե - ռը մը - քին,

ամ - պե - ռը մը - քին, խո - սե - ցե՛ք, իմ Գյու - լի -

զա - ռըս չը - տե - սա՛ք: Կա - մաչ խո - տեր, բույս

ու մար - զա - զե - տինք, խո - սե - ցե՛ք, իմ Գյու - լի -

զա - ռըս չը - տե - սա՛ք:

Օրինակ 44

Շահ Իսմայիլ

Անանյանելի ապարանքի մոտ

ղանդա - հա - ռից քեզ մոտ ե - կա, պա - լատ քեզ - նից

ծամ - բա կու - զեմ. դու - ռդդ որ կող - մնե, ինձ ա -

սա պա - լատ քեզ - նից ծամ - բա կու -

զեմ. դու - ռդդ որ կող - մնե, ինձ ա - սա

պա լատ քեզ - նից ծամ - բա կու - զեմ,

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

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

Հիշատակված արխայիկ բաղկացույցիչների, մոտիվների ակումբները խորանում են միֆոպոետիկ գիտակցության շերտերի մեջ, և այս հանգամանքը լուրջ կովան է դառնում էպիկական տեքստերի տիպաբանական հատկանիշների բնութային ժամանակ, հիմնավորում դրանցում առկա ելակետային երաժշտաբանաստեղծական բարդության գոյությունը՝ իբրև գեղարվեստական, գեղագիտական ու կառույցվածքային ոլորտների հիմնական առանցքի: Երաժշտական և պատմողական բաղադրիչների տարանջատ դիտարկումը խախտում է ժանրի ներքին տրամաբանությունը, անհասկանալի դարձնում թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը:

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

Իբրև արևելյան դաստանների սիրային-քնարական բնույթի դասական

Աշուղ Ղարիբ

(Ա. Բրուսյան)

Ա. - ա - ա - ա

խընդում եմ ա - ղեր - սում եմ Տեր

իմ քե - զա - նից օգ - նու - թյուն

եր - կյու - ղը սուր

ա - նու - նը սըր - տիս վե - ռա զըր -

ված կա միշտ

Բազ - կա - տա - ռած, խընդ - րում եմ Տեր

իմ քե - զա - նից օգ - նու - թյուն

բազ - կա - տա - ռած խընդ - րում եմ Տեր

իմ քե - զա - նից օգ - նու - թյուն

օրինակ, որ դարեր շարունակ լայն ժողովրդականություն է վայելել Հայաստանում ու Մերձավոր Արևելքի գրեթե բոլոր երկրներում, դիտարկենք *Աշուղ Ղարիբը*, որի «ղարիբային»՝ պանդխտության մեջ գտնվող օտարականի մոտիվները առանձնապես բնորոշ են հայ իրականությանը²⁶¹: Այս սիրավեպի ազգային ծագման ընկալմամբ և անմախաղեպ ժողովրդականությամբ է պայմանավորված նրա առանձնացումը իբրև համալիր հետազոտության առարկայի, որի քննությունը ժողովրդամասնագիտացված արվեստի այլ ժանրերի հետ ունեցած աղերսների դիտակետից թույլ է տալիս բարձրացնել արևելյան սիրավեպի երաժշտական լեզվաոճի ազգային նկարագրի խնդիրը²⁶²:

Հայաստանում այդպես էլ չի ձևավորվել ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կոնկրետ որևէ ստեղծագործություն կատարողի կերպար, օրինակ՝ *մանասի*, *շահնամեսվան*, *քյոռողլուլվան* և այլն: Սակայն փաստագրական նյութի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ ծայրահեղորեն հստակեցված երկպայանքի սահմաններ և նեղ մասնագիտական հմտություն ենթադրող մահմեդական Արևելքի մշակույթներում երաժշտական բաղադրատարրի դերն ու նշանակությունը միշտ չէ, որ ուղիղ համեմատական է տվյալ կատարողական ավանդույթի կանոնավորվածության աստիճանին: Մասնագիտական հմտությունն ավելի ցայտուն է արտահայտվում գրական տեքստի մակարդակում: Այլ խոսքով, թեև Հայաստանում հատուկ «ղարիբասացներ» չեն ձևավորվել, սիրավեպն այնքան հոգեհարազատ է և տեղային իր ծագումով, որ նույնիսկ աշուղների դասի ու նրանց արվեստի աստիճանական դեգրադացիայի պայմաններում այն իր ժամանակակից ժանրային մարմնավորումը ստացավ սիրավեպի իրադարձությունների ծավալման հիմնական բնօրրանում՝ Թիֆլիսում, Մերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործական ինքնատիպ մտահղացման ձևով²⁶³:

Համառոտակի անդրադառնալով Անդրկովկասում *Աշուղ Ղարիբի* գրական տարբերակների ստեղծման պատմությանն ու բովանդակության որոշ առանձնահատկություններին:

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

262 Կարծում ենք, Կոմիտասի *Շար Ակնա* ժողովածուն նույնպես հեղարավոր կովան է իր պարունակած երգերի անվանումների (*Ալագյոզու*, *Ղարիբի* և այլն), ձևի ու ոճի (հանկարծաբանական բնույթի մեղիզմատիկ հյուսվածքի գերակշռություն), ինչպես նաև քախի, կարոտի ու «ղարիբային» մոտիվների դրսևորման առումով: Պատահական չէ, որ Զ.Քուլմարյանը դրանք դիտում է իբրև ժողովրդագրությանական արվեստում հայ մոնոդիայի տարբեր շերտերն արտացոլող նմուշներ, միջանկյալ օղակ գեղջկական երգի և տաղային արվեստի միջև (*Կուսնարեա* X, 1շվ. աշխ., էջ 202): Մեր աշխատանքում նպատակահարմար չենք գտել ընդգրկել հիշյալ ժողովածուի և *Աշուղ Ղարիբի* ավանդական մեղեդիների համեմատական վերլուծությունը՝ այն համարելով ապագայի խնդիր:

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

Աշուղ Ղարիբի առաջին գրառումներն ու հրապարակումները կատարվել են Թիֆլիսում՝ Անդրկովկասի ժողովուրդների մշակութային խաչածնումների ու փոխազդեցությունների օրրանում: Այստեղ է 1837թ. Մ. Լերմոնտովը գրի առել *Աշիկ Կերիբ* հեքիաթը (լույս է տեսել 1846թ.), որը հետագայում թարգմանվել է հայերեն (1857թ., Ստեփանոս Նազարյան), կաբարդիներեն (1864թ.), վրացերեն (1865թ.): Աղբրեջանական համանուն դաստանը լույս է տեսել 1892թ.²⁶⁴: Սայաթ-Նովայի առաջին ուսումնասիրող և կենսագիր Գ. Ախվերդյանը նույնպես շարադրել է *Աշուղ Ղարիբի* բովանդակությունը՝ ըստ Թիֆլիսում կենցաղավարող տարբերակների (1852թ.): Լերմոնտովին զուգահեռ, 1840թ. Խ. Աբովյանը գրառել և գերմաներեն լեզվով գրված «Հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտությունը» հոդվածի մեջ ընդգրկել է «Աշուղ Ղարիբի» և «Ասլի-Զյարամի» ռոմանտիկ սիրո պատմությունները, որոնք, չավոք, անհայտ պատճառներով ժամանակին չեն հրատարակվել և, դուրս մնալով լերմոնտովագետների ուշադրությունից, չեն մտել գիտական շրջանառության մեջ²⁶⁵:

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

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

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

դրվազը, որ, ինչպես ասել ենք, սիրավեպի ժանրի կվինտեսենցիան է կազմում, ապա այս նոր անվան մերմուծումն իմաստագրվում է և հեղինակին առիթ տալիս այն բացատրել բանահյուսության մեջ հանդիպող «РОЗЫГРЫШ»-ով, ինչպես նաև անվան իմաստաբանական մեկնությամբ՝ Ռաշիդ-խիզալիս:

Արևելքում տարածված սիրավեպերի հերոսները ոչ այնքան ընդհանրացված կերպարներ են, որքան՝ պատմական անձնավորություններ ու իրական աշուղներ, որոնց կյանքի պատմությունը կոնկրետ մարմնավորում է ստացել կանոնական ժանրային մոդելի մեջ: Միևնույն ասքի տարբերակներում հանդիպող տարբեր անունները ոչ այնքան «անդեն կամ սիմվոլիկ կերպարի» վկայություն են, որքան ազգագրական կոնկրետ միջավայրի ծնունդ, իսկ հերոսները՝ աշուղ Ղարիբը, աշուղ Քյարամը, Քյոռօղլին և այլն, մասնագիտական գրականության մեջ դիտարկվում են իբրև իրական անձնավորություններ²⁶⁶: Լերմոնտովի «Աշիկ Կերիբի» սիրեցյալի անվանումը՝ Մահուլ-Մեհրի (պարսկերեն՝ Լուսին և Արև), առնչվում է երկնային լուսատուների պաշտամունքին: Ս. Գարոնյանի կարծիքով այստեղ վաղմջական առասպելների արձագանքներն են հնչում²⁶⁷. ընդ որում, հեղինակը հետաքրքիր գուգահեռ է անցկացնում Լերմոնտովի հեքիաթի և Մասունցի Դավթի համապատասխան դրվագների՝ ակնթարթային տարածական տեղաշարժերի միջև²⁶⁸, ինչպես նաև անդրադառնում է Հիդիր Իլյասի և Ս. Մարգսի նույնացման երևույթին: Հայկական որոշ տարբերակներում հանդես է գալիս Ս. Գևորգը:

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

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

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

267 Дароян С., Նշվ. հոդվածը, էջ 88:

268 Նույն տեղում:

269 Նույն տեղում, էջ 79:

ունեցող ասքերում: Օրինակ, մեր բանասացներից մեկը՝ եղեգնածոքի Գրիգոր Շահբազյանը, որ աշուղական սիրավեպերի վարպետ ասացողի համբավ ունի, պատմել է *Շեքի* և *Մեհրի* հեքիաթը, որտեղ առկա է սիրային մոդելը, սակայն բացակայում է երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպի հանգույսային՝ «աշուղի մկրտության» թեման²⁷⁰: Հավանաբար, Լերմոնտովի բանաստեղծը կամ շփոթել է հեքիաթների հերոսների անունները, կամ էլ անվան փոփոխությամբ ձգտել է իր պատմությանը անհատական, հեղինակային երանգներ հաղորդել: Հնարավոր է նաև, որ արև-լուսին էպիտետով ասացողը պարզապես ընդգծել է հերոսուհու ոչ երկրային գեղեկությունը:

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

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

Օխտըն տարի էլ ման գու քամ սազըն ձիռիս Ղարիբի պես,

Բութա Շահսանամըս դուն իս, էլ չունիմ օշով, աչքի լուս:

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

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

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

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

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

Ավելի չխորանալով սիրավեպի կառույցի ավանդական, առասպելական ու հեքիաթային մոտիվների քննության մեջ՝ ասենք, որ ինչպես *Աշուղ Ղարիբի, Քյոռողլու*, այնպես էլ մյուս ապերի մոտիվների թեմատիկ տարրերը կարող են իրենց համարժեքներն ու տարբերակներն ունենալ Աարնե-Թոմփսոնի տիպական մոտիվների²⁷¹ կատալոգներում կամ ուսումնասիրվել *Պրոպսի* ֆունկցիոնալ ֆորմուլաների դիտակետից՝ իբրև պատմողական արխետիպերի դրսևորումներ²⁷²: Աշուղ Ղարիբի և մյուս հերոսների սիրո ճանապարհին հանդիպող նվիրագործման բոլոր աստիճանները, սիմվոլիկ պատկերները, ժամկետն ու թվերը, երազները, սրբերի հետ հաղորդակցվելը նպատակամղված են նոր՝ անպարտելի մարդու ծննդի (երբեմն անդրաշխարհից կամ գերեզմանից դուրս եկող միջինասիական Գոռօղլին), նրա առասպելական ուժի ու գիտելիքների ազդարարմանը: Այս մոտիվների և հեքիաթների մամրամասն դիտարկումը կրոնամշակութային համապատասխան միջավայրում՝ առանձին խնդիր է: Մեր նպատակն էր դրանցից մի քանիսի լուսաբանումը սիրավեպերի հայկական տարբերակների տեքստերում, ինչը մեծապես նպաստում է սիրավեպի կառույցի և սիրահար-աշուղի վարքագծային նորմերի խորքային շերտերն ըմբռնելուն:

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

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

272 Пронн В., Морфология сказки, М., 1969.

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

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

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

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

Ասա՛, իմ սիրելոյս բող չմնա, գա,

Ճիշտ յոթ տարի է՝ կսպասեմ նորան,
Ասա՛, իմ սիրելոյս թող չմնա, գա՛:

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

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

Աշուղ Ղարիբի բնության համար հիմք են ծառայել Ջիվանու հեղինակային երգերն²⁷³ ու Եղեգնաձորի շրջանում կազմակերպված գիտարշավների ժամանակ մեր կատարած ձայնագրությունները (1991, 1993թթ.): Մասնակիորեն ընդգրկել ենք մաս գիտարշավային այլ նյութեր ու տարաբնույթ աղբյուրներում գետեղված նմուշներ:

Ա. Քոչարյանն իր վերոհիշյալ անտիպ աշխատության մեջ *Աշուղ Ղարիբի* երաժշտական բաղադրիչը ներկայացնելու համար օգտագործել է Մ. Աղայանի և Շ. Տալյանի կազմած ժողովածուի երգերը, ինչպես նաև Ա. Բրուսյանի «Խնդրում եմ, աղերսում եմ» մեղեդու ձայնագրությունը: Ժողովածուն ընդգրկում է երաժշտաբանաստեղծական 12 դրվագ, որոնք ընդգրկել ենք *Աշուղ Ղարիբի* երգերի հարապույրում: Դրանք են՝

1. Ըստեղծողից սրտով խնդրեցի,
- *2. Մնաս բարյավ, Թավրիզ քաղաք,
- *3. Գլխիդ մատաղ լինեմ, ծերունի հայրիկ,
4. Քեզ որ տեսա խելքս եղավ ցիր ու ցամ,
5. Եկ տուր օրհնությունը, մայր իմ հարազատ,
- *6. Ղարիբի հրաժեշտը (2 տարբերակ),
- *7. Երանի ձեզ, որ զընում եք Հայրենիք,
- *8. Եկա անցնելու քեզանից, Արաքս, ինձ մի ճանապարհ տուր,
9. Ղարիբի մոր և Մանամի ողբը,
10. Օտար երկրից վերադարձա,
11. Թող Մանամ, երեսիդ մտիկ տամ,
12. Շահ Մանամի դիմումը Ղարիբին (երկու տարբերակ):

Աստղիկներով նշված երգերը ձայնագրել ենք մաս Եղեգնաձորի շրջանում. Բալսի սրանցից, այստեղ գրառել ենք մի շարք այլ երգեր, մասնավորապես «Պալատից դուրս եկավ մի կույս, զարթիր որսորդ, որսդ եկավ»: Երգի բանաստեղծական բնօրինակը, Ջիվանու մեկնաբանությամբ, հրապարակված է «Գանձարան հայկական երգերու» ժողովածուի մեջ²⁷⁴: Գիրք Ե-ն պարունակում է մաս Ջիվանու «Լսիր, ո՛վ վարպետ, հարցնեմ մի բան» (աշուղական մրցույթի տեսարանից), Շահ Մանամի «Աղաչում եմ քեզ, հայր իմ, ինձ մի տա Շահվալատին» և «Երագումս մի աստղ տեսա, մայրիկ, Թիֆլիս քաղաքումը» երգերը (հրատարակողն այս և մյուս սիրավեպերն անվանում է «Ժողովրդական օբերեք»):

Ջիվանու «Աշուղ Ղարիբի» երաժշտաբանաստեղծական դրվագները հարաբերականորեն ավարտուն կազմավորումներ են՝ պարադիգմատիկ շարքի հավասարագոր անդամներ՝ իրենց հատուկ բնութագրական գծերով: Դրանք կարելի է դիտարկել մաս իբրև բանալի անդամներ կամ տեքստեր, քանի որ ամեն մեկի կատարումով բացահայտվում է կողավորված տեքստի հերթական օղակի իմաստը՝ հերոսի երաժշտաբանաստեղծական ողբիսականի հերթական փուլը:

²⁷³ Ջիվանի, կազմեցին և խմբագրեցին՝ Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1955:

²⁷⁴ Տե՛ս Բ Գիրք, էջ 96:

Բոլոր համարները սկսվում են գործիքային կարճ նախանվագներով, որոնց հենքն ամբողջությամբ խառսխված է բուն մեղեդիների վրա և, ասես, դրանց սեղմ ելևէջային-իմաստային արտահայտություններն են: Հնարավոր է, որ այս սկզբունքի անխաթար պահպանումը բոլոր համարներում մաս խմբագրական աշխատանքի արդյունք է, քանի որ մեղեդիները չեն եզրափակվում կամ զուգորդվում գործիքային նվագներով²⁷⁵:

Առհասարակ, հայկական ժողովրդամասնագիտացված արվեստի տվյալ բնագավառում գործիքային նվագների մեղեդիական հիմքը լիովին համապատասխանում է, հաճախ՝ նույնական է երգին: Երևույթը, մասնավորապես, դիտելի է երգային ոճի մոտամներում: Հանկարծաբանական կառույց ներմուծվող չափավորված համարների՝ *գլաֆերի* միջոցով ստեղծվում է երգի ու նվագի մեջընդմիջման պատրանք: Գործիքային նախանվագների հիմնական գործառույթը տվյալ երկի երաժշտական հղացքի ամփոփ շարադրումն է, որ կրկնվում է երգի սկզբում: Թերևս, կրկնությունից խուսափելու նպատակով, Ա. Բրուտյանը չի գրանցել աշուղական երգերի գործիքային նախանվագները, դրանք առկա են Բ. Քուշնարյանի որոշ ձայնագրություններում, ինչպես նաև Մ. Աղայանի ու Շ. Տալյանի կազմած ժողովածուում: Առաջին հայացքից կատարողական-տեխնիկական խնդիրներին առնչվող այս երևույթի հետագա դիտարկումները թույլ են տալիս խոսել նաև Հայաստանում սիրավեպի ժանրի հետագա զարգացման գործընթացում տեղի ունեցած արմատական փոփոխությունների մասին: Երգվող պատմությունների դասական կատարողական ավանդույթին զուգահեռ XX դարի սկզբներից Հայաստանում սկսել է ձևավորվել բանահյուսական ժանրերի ոլորտում կենցաղավարող սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական հատվածների ինքնուրույն կատարողական ավանդույթը մասնագիտական հավակնություններ չունեցող երգասացների մոտ, որոնք չէին տիրապետում որևէ նվագարանի և չէին ձգտում վարպետասացողի համբավ վաստակել: Բնականաբար, այս մակարդակում սիրավեպերի հայտնի մոտիվները, անջատվելով համատեքստից, ժանրային առումով մոտենում են ժողովրդական երգաստեղծության այլ ժանրերին ու սեռերին (սիրերգերին, գովերգերին, պանդխտության երգերին): Այս հանգամանքը մի կողմից նպաստել է հանրահայտ պատմությունների երգվող դրվագների ժողովրդականացմանը, մյուս կողմից՝ դասական կառույցի աստիճանական քայքայմանն ու աղճատմանը, ինչն իր հերթին անդրադարձել է երաժշտական բաղադրիչի ազգային հնչողության ուժեղացմանը:

Ուսումնասիրվող տեքստերի հիմքում ընկած են 11 և 8 վանկանի բանաստեղծական չափերը՝ անկախ երաժշտական ռիթմաչափի մարմնավորման սկզբունքներից կամ գրական-երաժշտական բաղադրիչների համապատասխանությունից: Կառույցվածքային առումով, դրանք բանաստեղծական քառատողին կամ երկտողին համապատասխանող պարբերություններ են՝ սովորաբար

275 Աշուղական երգերի Ա. Բրուտյանի ձայնագրություններում բացակայում են գործիքային մեծանվագները: Բացառություն է կազմում Ջիվանու *Խելքի աշեցեք* երգը (տե՛ս Գրուտյան Ա., նշվ. ժող., էջ 11):

բաղկացած կրկնվող նախադասություններից: Մակայն երբեմն մեղեդու շրջագիծը բավարարում է ամբողջ տանը և առիթ տալիս հավելյալ ելևէջային զարդույթումների, վանկերի երկարաձգման ու եզրափակիչ դարձվածքների կրկնողությունների: Երբեմն, ըստ բանաստեղծական հանգի՝ A B A B, երաժշտական նախադասությունները նույնպես կրկնում են միևնույն սխեման: Այս առումով չափազանց հետաքրքիր մնուշ է «Ըստեղծողից սրտով խնդրեցի» երգը, որը կարելի է բնութագրել որպես բինար կառույցների և մտածողության օրինակ. բանաստեղծության ու երաժշտության ռիթմաչափի համամասնությունը ձգտում է գրոյի: Դրա փոխարեն քառատող տան առաջին երկու տողերին համապատասխանում են իրենց ռճական արտահայտչական հատկանիշներով տարբեր՝ ազատ հանկարծաբանական (I տողը) և հաստատուն չափավորված (II տողը) նախադասություններ, որոնք տարբերակված ձևով կրկնվում են III և IV տողերում՝ արդյունքում պահպանելով բանաստեղծական տան A B A' B' կառույցը:

Երգի տան խաչաձև հանգավորումը՝ a b a b, հաջորդ տների c c c b, d d d b կազմավորման սկզբունքով, աշուղական տաղաչափության հիմնական օրենքներից մեկն է, որը լայնորեն օգտագործում է նաև աշուղ Ջիվանից²⁷⁶:

Ընդհանուր առմամբ, Ջիվանու մեղեդիների լեզվաոճական առանձնահատկությունները թույլ են տալիս խոսել հեղինակային ձեռագրի մասին, քեև դժվար է քննարկվող 12 երգերից դուրս բերել հաստատուն որևէ բանաձև: Դրանք երաժշտակերպարային միևնույն մտածողության սահմաններում ստեղծված եղանակներ են՝ սիմետրիկ հակադրական կամ սիմետրիկ տարբերակային ռիթմամեղեդային դարձվածքներում երկարաձգված զարդույթուն ձևայիններով: Մի շարք երգերում քառատողը վերաճում է 6 հավասարագոր երաժշտական նախադասությունների, և երաժշտական մտքի զարգացման ընթացքը պահանջում է II և IV տողերի կրկնություն՝ ստեղծելով A B B' A B B' կառույցը:

Օրինակ 46

Աշուղ Ղարիբ

Moderato

նվագ *mf*

երգ *f*

Ըս - տեղ - ծո - ղից

սըր - տով խըն - դրե - ցի

276 Լևոնյան Գ., Աշուղները և նրանց արվեստը, էջ 48:

սըր - տուվ խըն - դրե // - ցի

mf

մի բան, է՛յ, գոհ եմ, որ

փա - փա - գիս հաս - ցուց շուտ ին - ծի

Ի - ցե րե խըն -

դի - ընս դուր է - կավ

նո - րան, է՛յ, բա-րիք-ներ ցույց տը-վեց

rit.

բազ - մօ - գուտ ին - ծի:

Վերը նշված կառույցի տարբերակային օրինակ է «Եկ տուր օրհնությունդ» երգը. բանաստեղծական քառատողի I և III տողերը մույնական են, սակայն երաժշտական մարմնավորման ժամանակ կրկնվում են բոլոր տողերը՝ կազմավորելով A B B' A A B B' քառակուսի պարբերությունը:

Օրինակ 47

Աշուղ Ղարիբ

Երգ

mf

բեզ որ տե - սա, խել - քնս ե - ղավ ցիր ու ցան

mf

հալ - վե - ցավ յու - ղըն իմ սըր - տում, Ա - րեզ - նազ

p

հալ - վե - ցավ յու - ղըն իմ սըր - տում, Ա - րեզ - նազ

Կառույցվածքային հիշյալ սկզբունքը հիմնականում կիրառվում է և՛ 11, և՛ 8 վանկանի տեքստերի նկատմամբ, ինչպիսիք են վերը բնմարկված, նաև «Եկա անցնելու», «Ղարիբի մոր և Սանամի ողբը», «Թող Սանամ, երեսիդ մտիկ տամ» երգերը: Երկխոսական տեքստերին բնորոշ է նաև չափազանց ուշագրավ տաղաչափական-գեղարվեստական մեկ այլ հնար: Թեև երկխոսող կողմերի (մի դեպքում՝ Ղարիբն ու մայրը, մյուսում՝ մայրն ու Շահասանմը) քառյակներում պահպանված է 11 վանկանի հատաձևական չափը՝ 6+5, խաչաձև հանգաձևի կառույցը քառատողերի ամբողջական շարքի մակարդակում ենթադրում է I-II-III և այլ տների տաղաչափական որոշակի օրինաչափություն, որը տրվում է ոչ թե միջանցիկ զարգացման սկզբունքով, այլ ընդմիջարկված՝ յուրաքանչյուր կողմի I քառյակից սկսվող հաշվարկով՝ A A' B B' C C' և այլն.

Ղարիբ I տուն Ա

Մայր I տուն Ա I

Ղարիբ II տուն Բ

Մայր II տուն Բ I

Ղարիբ III տուն Գ

Մայր III տուն Գ I

Անշուշտ, տաղաչափական նշված հնարը կարող է դրսևորվել նաև երաժշտական բաղադրիչի տարբերակումներում, սակայն մեկ տան նուտային հաստատագրումը հնարավորություն չի ընձեռում այդ կարգի դիտարկումների համար:

- Այսպիսով, աշուղը երաժշտական և բանաստեղծական տողերի հարաբերության ժամանակ նախապատվությունը տալիս է երաժշտական մտքի զարգացման ու մեղեդիական դարձվածքների տրամաբանական ընթացքին, որն ամբողջական եղանակի կառույցվածքային մակարդակում պահանջում է տողերի հավելյալ կրկնություններ: Արդյունքում՝ Զիվանու մեղեդիները համապատասխանում են մեկ երկտողին, մեկ էլ քառատողին՝ ընդմիջարկվելով էյ՝, վա՛խ-վա՛խ, յար և աշուղական արվեստին բնորոշ այլ բացականչություններով, բառերի ու դարձվածքների կրկնություններով: Այս առումով հատկապես բնութագրական են «Ղարիբի հրաժեշտը» և «Շահ Սանամի դիմումը Ղարիբին» երգերը՝ ներկայացված երկու տարբերակներով:

«Ղարիբի հրաժեշտը» (կամ «Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը») բանաստեղծական երկտողին համապատասխանող լայնաշունչ պարբերություն է: Ռեքմաեղևեչային դարձվածքների տարբերակային կրկնությունները, փոփոխական չափը (6/8, 9/8), յար-յար, յար ջան բազմակի կրկնություններն ու մարալս, ջեյրանս արտատեքստային բառերը և բացականչությունները խախտում են բանաստեղծության 11 վանկանի չափն ու քառյակային ձևը և այն մոտեցնում գեղջկական բնարական երգերին՝ բնորոշ թախծոտ կոչական երանգներով: Ընդհանրությունները նկատելի են թե՛ համաձայնության, թե՛ կառույցվածքային և թե՛ թեմատիկ ելևեջային կազմավորումների մեջ: Երգերի հիմքում ընկած է կվինտային հիմքով ելևեջային ձայնակարգը, որի վերին դոմինանտային օղակն անհեմիտոն է: Ըստ Բ. Քուշնարյանի՝ գեղջկական երգերի տվյալ ճյուղը օրինակ

է ծառայել XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի աշուղական բազմաթիվ մեղեդիների համար²⁷⁷։ Այս դիտարկումը հաստատվում է գեղջկական ու աշուղական զանազան եղանակների համեմատական քննության ժամանակ և բույլ է տալիս հայկական աշուղական, այդ թվում և Ջիվանու երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները մեկնելիս կողմնորոշվել սկզբունքային դրույթով։ Եթե աշուղական արվեստի տաղաչափական հիմքը խաբսխված է ընդհանուր արևելյան համակարգին (թեև այս բնագավառում էլ ակնհայտ են միջնադարյան հայ տաղերգուների ստեղծագործության հետ ունեցած աղերսները), ապա երաժշտական բաղադրիչն օրգանական կապի մեջ է հայկական մոնոդիայի այլ ճյուղերի՝ գեղջկական, ժողովրդաբաղադրային, միջնադարյան ժողովրդագրությանական ու հոգևոր երաժշտության ժանրային տարբեր դրսևորումներին հատուկ լեզվաոճական և համաձայնությանային-ելևէջային առանձնահատկությունների հետ։ Բնութագրական օրինակներից են Ջիվանու *Աշուղ Ղարիբի* երգերը, որոնցից երկուսը Քուշնարյանն ընդգրկել է հայկական մոնոդիկ երաժշտությանը չափազանց բնորոշ էոլական տոնիկայով կազմավորումների շարքում։

Դրանցից առաջինի՝ «Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը» երգի²⁷⁸ մեղեդու կառույցում գիտնականն առանձնացնում է 4 «ցիկլ», որոնցից վերջին երկուսը «օժանդակ» բնույթ ունեն, թեև բանաստեղծական տան երկրորդ տողն են ներկայացնում²⁷⁹։ Իսկապես, առաջին տողին հաջորդող յա՛ր, յա՛ր բառերով կազմված քնարական-հանկարծաբանական շեղումը, որը համարվում է երկրորդ հիմնական ցիկլը (Քուշնարյանը ցիկլ ասելով նկատի ունի երաժշտական ավարտուն միտք արտահայտող ռիթմամեղեդային փոքր դարձվածքների հաջորդական շարքը), արտատեքստային ամբողջական կառույց է, թեև արտահայտչական-հուզական մեծ լիքով, որի աղումը հանգեցնում է տաղաչափական կանոնների դիրքերից աղավել հստակ երաժշտաբանաստեղծական կառույցի ձևավորմանը։ Օժանդակ կամ լրացուցիչ ցիկլները ձևի տեսակետից երկրորդական չեն կարող լինել, քանի որ բանաստեղծական եռատուն տեքստն ամբողջությամբ կատարելիս նրանք պետք է ամեն մեկում երկու անգամ հնչեն՝ տրամաբանական ավարտի հասցնելով երաժշտաբանաստեղծական կերպարի զարգացումը։ Մեր խնդիրն այստեղ, բնականաբար, ոչ թե առաջնային և երկրորդական ցիկլերի հաստատումն է, այլ քառյակային ձևի ոչ նորմատիվ մեկնաբանումը։ Կարևորելով երաժշտական բաղադրիչի դերը և այն ամբողջացնելով հանկարծաբանական բնույթի դարձ-

277 *Кышарев X.*, Նշվ. աշխ., էջ 479:

278 *Մելիքեան Սյւ.* եվ *Տեր-Ղևոնդեան Ան.*, Ժողովրդական երգեր. - Ազգագրական ժողովածու, հ. I, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, էջ 70, № 137:

279 Ա. Քուշնարյանի ձայնագրություններում առկա է տվյալ երգի փոխադրված ձայնակարգով օրինակը, որն օգտագործել է Բ. Քուշնարյանը՝ սուլ տոնիկայով էոլական ձայնակարգը ներկայացնելու նպատակով։ Քուշնարյանն այստեղ կիրառել է «ինտոնացիոն ցիկլ» հասկացությունը, որ երաժշտական նյութի մասնատման առանձնահատուկ միավոր է։ Ցիկլի սահմաններն ուղղակի առնչություն չունեն երաժշտական ձևի մասերի՝ ֆրագմենտի, մախադատությունների, պարբերությունների հետ (տե՛ս *Кышарев X.*, Նշվ. աշխ., էջ 418):

վաճճներով, արտատեքստային միավորների տևական հավելումներով, որ վերաճում են մախադասությունների, Ջիվանին հեղինակային ազատ լուծում է առաջարկում: Այդ իսկ պատճառով երաժշտական և բանաստեղծական կազմավորումների սեգմենտավորումը չի երևալում դրանց համապատասխանությունը աշուղական եղանակներին բնորոշ կանոնավոր տաղաչափության դիրքերից և առիթ է տալիս տարարժեք մեկնաբանությունների:

Բանաստեղծական տեքստի նկատմամբ ունեցած հեղինակային ազատ մոտեցման ապացույց է մաս խնդրո առարկա երգի երկրորդ տարբերակը, որն իր հիմնական չափագծերով էապես տարբերվում է առաջինից (տե՛ս օրինակ 48): Բնականաբար, հիշատակված մեղեդիներով կատարվում են մաս այլ՝ բովանդակային առումով մոտ հատվածներ, օրինակ՝

Եկ, իմ քաղյր Սանամ, սրտով վշտացած
Գնամ օտար երկիր, իցե թե չգնամ,
Սկզբանե այսպես կամեցավ Աստված,
Գնամ իմ սիրուհիս, իցե թե չգնամ:

Ինչպես տեսնում ենք, (օրինակ՝ 48), տարբեր են երգերի տեմպերը՝ չափավոր-դանդաղ, բնույթը՝ թախմոտ-կոչական, հուզավառ-դրամատիկ, ծայնակարգի բարձունքների ցուցադրման եղանակը՝ սկզբնական, որին հաջորդում են վարընթաց շարժումը և վերընթաց լարված շարժումով տոնիկական հնչյունի ընդգծումը, որին հետևում է սեկվենցիոն վայրէջք: Տարբեր է մաս երկրորդ տարբերակի կառույցը.

Օրինակ 48

Ա Ղարիբի երաժշտություն

rubato

Երգ

Մո - տե - ցավ բա - ժան - ման տը - խուր վայր -
կյա - նը, յար յար յար
յար յար յար յա - ռո ջան,
թո-ղեքես լամ, ար-տասու-քըս ծով լի մի, -
մա - ռա՝ - լըս՝ - ջեյ - ռան:

Բ
Ղարիբի հրաժեշտը

Andante

Սվազ

mf

Երգ

mf *f* *mf*

Մո-տե-ցավ բա - ժան-ման տը-խուր

վայր-կյա-նը, յա - ման, վայր - կյա-նը, թո-ղեք ես լամ,

ար-տա - սու - ջըս ծով լի - նի, ծով լի - նի,

p *mf*

ծով լի-նի: Դըժ - վար է ջը - լո-ջըս և մո - լըս բա - նը, յա-ման,

դե յա-ման... ես որ գը - նամ, նը-րանց պաշտ-պան

rit.

ո՞վ լի - նի, ո՞վ լի - նի յա-ման, ո՞վ լի - նի:

բանաստեղծական տան յուրաքանչյուր տողին համապատասխանում է մեկ մա-խադասություն՝ տողերի վերջին բառերի կրկնություններով և բացականչու-թյուններով: Արտասանական ոճի թեմատիկ հոսքը՝ կազմակերպված A B C D կառույցում, չկրկնվող տողերով քառատողի երաժշտական արտացոլումն է դառնում: Տարբերակումները կատարվում են հանկարծաբանական սկզբունքով, երբ փոքր սեգմենտների հաջորդական խմբերը կազմում են դարձվածքներ, մա-խադասություններ և, ի վերջո, պարբերություն, որի մակարդակում ի հայտ է գալիս ամբողջական կառույցի համասեռ ելևէջումը:

Կանոնի և հանկարծաբանության փոխհարաբերության գեղարվեստական սկզբունքը ինքնատիպ լուծում է ստանում եզրափակիչ դարձվածքների կիրառման մեջ. I - III և II - IV մախադասություններն ավարտվում են միանման դասույթներով՝ համապատասխան բանաստեղծական տողերի մնամորփման հանգավորմանը:

ինչը Ձիվանու նախասիրած տաղաչափական հնարներից է (տե՛ս օրինակ 48, եզրափակիչ դարձվածքները): Այն գերիշխում է ոչ միայն *Աշուղ Ղարիբում*, այլև հայ-արևելյան մյուս սիրավեպերում: Խնդրի առավել հանգամանալից քննարկումը տարբեր սիրավեպերի ընդգրկումով կարող է ավելի հստակեցնել հայ աշուղների ստեղծագործության մեջ ձևավորված երաժշտաբանաստեղծական լեզվաճոճը: Բերված օրինակում քառյակային ձևը կազմավորող այս սկզբունքը մասնակիորեն խախտված է երգի առաջին տարբերակում՝ վերջինս մոտեցնելով միջանցիկ զարգացում ունեցող երգերին:

Աշուղական արվեստի ասերգային ոճի տիպական օրինակ է «Շահ Մանամի դիմումը Ղարիբին» երգը: Խաչաձև հանգավորումով տաղաչափական կառույցի բանաստեղծական տողերից յուրաքանչյուրը զուգորդվում է տարբերակված նախադասություններով և վերջինի կրկնությամբ էլ ավարտվում է դրամատիկ բնույթի երաժշտաբանաստեղծական դրվագը:

Օրինակ 49

Դեյ վա'խ Ղա-րիբ, լը - սե, այս խոս-քե - ռըս և միշտ առ,
մի օր չու-րա-խա-ցա՝ ինչ դու գը-նա-ցիր, վա'խ,
քո - դե - ցի հան-դերձ - նե - ռըս ծի - րա - նե-փառ,
հազ-նե-լով ման չե-կա, ինչ դու գը-նա-ցիր, վա'խ, վա'խ,
հազ - նե-լով ման չե-կա, ինչ դու գը-նա-ցիր, վա'խ, ինչ դու
գը-նա-ցիր, վու', վու', վու':

Վանկաչափական սկզբունքի գերակշռությամբ այս օրինակը հարում է Բյուզոլու ասերգային-մոնոտոն խմբի մեղեդիներին. 11 վանկանի դասական կառույց՝ (1 հնչյուն - 1 վանկ)՝ վերջին վանկի երկարացված ելևէջումով: Ուշադրու-թյուն են գրավում դարձյալ երաժշտական միտքն ամփոփող տիպական հավելյալ վերջավորող դարձվածքները, որ խաչաձև հանգավորմանը համապատասխան

կրկնվում են I-III և II-IV տողերում: Ընդ որում II և IV տողերում ներմուծված են նաև արտատեքստային վա՛խ-վա՛խ բացականչությունները, իսկ IV տողի կրկնությունը պահանջում է լրացուցիչ գեղարվեստական հնարք՝ կրկնվող բառերի վրա հիմնված ծավալում և բնորոշ սեպտիմայի սահմաններում ընդգրկված ներքընթաց կազմավորում, որն ամփոփում է լարված բնույթի դրվագը: Այն դարձյալ դասական կառույցի անհատական մեկնաբանության բնութագրական մուշնեբից է:

Այսպես կոչված, «արտատեքստային» միավորների կապակցությամբ ավելացնենք հետևյալը. դրանց հանկարծաբանական, բայց հետևողական կիրառումը տարբեր դրվագներում (ինչպես նաև տարբեր սիրավեպերում)՝ իբրև կառույցողական և իմաստաբանական գործառնություն տարրերի, թերևս, ավելի խոր արմատներ ունեցող երևույթ է: Մի կողմից ասվածը հավաստում է երգաստեղծության ոլորտում ձևավորված «դարձվածքային» լեզվի գոյությունը՝ կրկնվող բացականչություններ, աֆորիզմներ, էպիտետներ, այն է՝ որոշակիորեն կողավորված ուղերձներ կոմունիկատիվ այնպիսի համակարգի ներսում, ինչպիսին է էպիկական ասքի համատեքստը, մյուս կողմից՝ ժանրի բանավոր կատարողական կերպը, թեև հիմնականում ավանդական կանոններով ստեղծված հեղինակային ստեղծագործություններ են:

Որոշ հեղինակներ, հիմնվելով եվրոպական էպիկական ասքերին բնորոշ բանաձևային լեզվի և առատորեն օգտագործվող պերճախոսությունների կամ «ավելորդաբանությունների» վրա, կարծում են, որ դրանք պայմանավորված են կատարողական միջավայրի առանձնահատկություններով՝ կատարողի և լսարանի միջև անմիջական փոխադարձ կապ հաստատելու, ունկնդրի ուշադրությունը գրավելու, ինչպես նաև պատահական շեղող հանգամանքներն ու աղմկոտ մթնոլորտը կարգավորելու նպատակով²⁸⁰: Այստեղից էլ նախաբանային մուտքերի անհրաժեշտությունը, աղոթքներն ու բարեմաղորդությունները, ընդմիջումներից հետո հնչող կլիշե դարձվածքները: Մենք հակված ենք ենթադրելու, որ հիշյալ միավորները պրոսիմետրիկ ժանրում տեղ գտած բինար հակադրությունների դրսևորման ձևերից են, երբ պատմողական եղանակն անհրաժեշտ է եղել ընդմիջարկել կոչական և բացականչական եղանակով, այն է՝ իմաստային-գեղարվեստական գործառնությով հակադիր ոճական կառույցով:

Միջանցիկ զարգացման սկզբունքով կերտված հերոսաէպիկական բնույթի երկերում (stichic), ինչպիսիք են Հոմերոսի պոեմները, հունական բալլադները, հարավսլավական ասքերը կամ մեծածավալ «Մանասը», բազմաբանակ տողերը կատարվում են միննույն մեղեդիով, և ասերգվող տողը դիտվում է իբրև էպիկական կառույցի չափագծային միավոր: Նման տեքստերում է տողերի «անվերջ» շարքի երաժշտական մարմնավորումը հաճախ որակվում իբրև միապաղաղ: Այս սկզբունքին էապես հակադրվում է հայ-արևելյան սիրավեպերում գերիշխող երգատիպ մեղեդիների կազմավորման կերպը (strophic):

Զխորանալով բանավոր էպիկական արվեստի հիմքում ընկած այս երկու

280 Lindow J., A Note on the Sources of Redundancy in Oral Epic, The Journal of American Folklore, vol. 87(346), 1974, pp. 365-69.

կարևորագույն կառուցողական լծակների այլևայլ ազգային դրսևորումների մեջ՝ բերենք բնութագրական երկու օրինակ հունական երաժշտապատմողական ավանդույթից, որտեղ երկուսի գործողության շառավիղը հավասարագոր է: Բնականաբար, ասերգային ոճի մեղեդիները հստակ վանկաչափական են, հարթ մեղեդիական գծագրով, իսկ երգայինները՝ մոտիվային զարգացում պարունակող, առատ զարդանախշերով և երկարաձգված եզրափակիչ դասույթներով²⁸¹:

Օրինակ 50

Ա
Կլեափիկ երգ

Պորոֆի

♩ = 212 - 214

3+2+2
8

3

5

6

5

Չայն

Բերված օրինակները կարելի է դիտել թե՛ սաղմոսերգության, թե՛ մելիզմատիկ ոճի դրսևորման մակարդակներում: Դրանք հավասարապես բնորոշ են հունական, այսպես կոչված, «կլեափիկ» երգերին (կլեափ՝ գող), որոնց արմատները խորանում են Օտտոմանների տիրապետության ժամանակ (XVII-XIX դդ.)

281 Օրինակներ տե՛ս Notopoulos G., Modern Greek Heroic Oral Poetry, New York, 1959, pp.16, 25.

Բ



թուրքերի դեմ պայքարող հույն ռազմիկների հերոսական երգերի մեջ (Kléphatika tragoúdia)²⁸²։ Բանավոր ավանդույթով փոխանցված այս երգ-բալլադների տաղաչափական և տիպաբանական հատկանիշների ակունքները սերում են հունական էպիկական ասքերից ու քնարական պոեմներից։ Մակայն դասական շրջանում գերիշխող՝ հաստատուն մեղեդիական հիմքով ասերգվող էպիկական պոեմների կատարողական եղանակը ժամանակի ընթացքում փոփոխությունների է ենթարկվել՝ ձեռք բերելով երգային նկարագիր, որի շնորհիվ էլ կլեստիկ երգերն առանձնահատուկ ժողովրդականություն են վայելում հունական հերոսական երգերի երկայացնկում²⁸³։ Դրանք կատարվում են հոգևոր ու աշխարհիկ տոների՝ հարսանիքի, մկրտության կամ պարգապես «քեֆի» կոչվող խնջույքների ժամանակ։ Կլեստիկ բալլադների կենցաղավարման պայմաններն ու ոճական հատկանիշներն իրենց համարժեքներն ունեն մերձավորարևելյան սիրավեպերի երաժշտական տարողական ավանդույթում։ Նույնիսկ հպանցիկ համեմատական ուսումնասիրությունն ի պույյ է դնում տարբեր ազգային մշակույթներում ձևավորված էպիկական երգատեղծության՝ իբրև ունիվերսալ երևույթի, ընդհանրական հիմքը։

Վերադառնալով Աշուղ Ղարիբի թեմատիկ-մոտիվային տարբերակման սկզբունքով ստեղծված երգերին։ Պարբերական կառույցի ուշագրավ օրինակներից

282 Նույն տեղում, էջ 3։

283 Հակաթուրքական շարժման մեջ ներգրավված հույն պարտիզանները հարձակումներ են գործել թուրք ոստիկանների վրա և ճնշել վերջինիս, որի համար էլ կոչվել են բալանդ ալազակներ կամ գողեր։

է «Ղարիբի մոր և Մանամի ողբը» երկխոսական դրվագը՝ երգային բնույթի մեղեդիներին բնորոշ տարրերով: Մինևույն ժամանակ, իր լեզվաոճական առանձնահատկություններով այն հարում է կվինտային հիմքով էռական ձայնակարգում ծավալվող «թախծոտ» ելևեջներով ժողովրդական երգերին: Զ. Քուչմարյանը շեշտում է այդ երգերի ձայնակարգի անտիթեզի շրջագարդումը հարակից հնչյուններով²⁸⁴:

Մեղեդու աստիճանական վարընթաց զարգացման ժամանակ հարաբերական կայունություն ձեռք բերած IV և III աստիճաններն ընդգծող սեկվենցիոն օղակների հոսքը հանգեցնում է տոնիկային: «Ղարիբի մոր և Մանամի ողբը» ու հայկական ժողովրդական երգերի մի քանի մուշներ բացահայտորեն մնան են ինչպես *Աշուղ Ղարիբի* շուրջը համախմբված այլ երգերին (օրինակ՝ «Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը»), այնպես էլ վերջինիս գրեթե համարժեք՝ աշուղ Ջահրիի «Կարդացեք իմ բախտի նամակը» երգին:

Օրինակ 51

Ա Աշուղ Ղարիբ

Andante con dolore

Երգ

mf Սա-նամ, ուտ - քե - ռուդ տակ դը - մեմ գը - լու - խըս,
գը - լու - խըս, Ող - բա, Սա-նամ, *mf* ող - բա, ո՛ւր է
p Ղա - թի - բըս, Ղա - թի-բըս, ող - բա Սա-նամ, *p*
ող - բա, ո՛ւր է Ղա - թի - բըս, Ղա - թի-բըս:

Տարբեր չափագծերով կանոնական երգի՝ «Ղարիբի մոր և Մանամի ողբը» կառույցն ուշագրավ է մահ իր անհատական կողմերով: Երաժշտաբանաստեղծական տողերում վերջին բառերը կրկնվում են այնպես, որ 11 վանկաչափը հաստատուն կերպով վերաճում է 14-ի՝ մեղեդիական գծի տրամաբանական դադարին համապատասխան, իսկ II և IV տողերի կրկնությունները ձևակառուցվածքային կարևոր դեր են կատարում՝ բանաստեղծական երկտողն ամբողջացնելով ավարտուն պարբերության մակարդակում (տե՛ս օրինակ 51 Ա):

Չայնեղանակային մնան ոլորտում է մեկնաբանված «Մնաս բարյավ, Թավրիզ քաղաք» 8 վանկաչափով և խաչաձև հանգավորումով երգը. դարձյալ

Բ

♩ = 72

Բեր-դի - ցը դուրս ե - կա Ա - լա - գյազ տե - սա,
 խա-նըմ Ե - վա ջան,
 Ա - քա-րանն աջ - քե - ռիս դու - ման է դա-ռել,
 դուն կե - ցիր բա - րով, Ես կեր - թամ լա-լով:

Գ

♩ = 80

Օյ, յար, Օյ, նա - զան
 Վալ, Լե, Լե, Լե, Լե, Լե,
 Յար, Լե, Լե, Լե, Լե, Լե, Լե, Լե,

Դ

Աշուղ Ջահրի

Ղոշմա

Moderato

Ա վաղ, ե՛յ, ե՛յ
 կար-դա - ցեք իմ բաղ-դի նա - մա - կի սե - վը,

Ե - րե-վում է ին-ծի օ-տա - ռի նը - ման, ա՛խ

ըս-կը սեց թա-ռա-մել կյան-քիս տե - րե-վը,

ծըմ - րան ժա-մա-նա-կի հուն-վա-րի նը - ման, ա՛խ.

ծըմ - րան ժա-մա - նա-կի հուն-վա - ռի նը - ման,

ա - վա՛ղ, ե՛յ ե՛յ ե՛յ:

Երաժշտական լիարժեք պարբերության հիմքում ընկած է երկտողը, և քառատողի վերջնական եզրափակման խնդիրը լուծվում է IV տողի կրկնությամբ՝ առաջացնելով A B A B B պատկերը: Քանի որ պարբերությունները մույնական են, ստորև ներկայացնում ենք վերջինը՝ կրկնվող տողովը:

Օրինակ 52

Աշուղ Ղարիբ

Ա-տըր-պա - տա - կա - նի ճը - ռագ,

f *p*
չեմկա - թող մո - ռա - նալ քե - զի:

Աշուղական արվեստին հատուկ դրամատիկ ասերգային ոճի եղանակ է «Գլխիդ մատաղ լինիմ, ծերունի հայրիկ» երգը. սկսվելով բարձրակետային սեպտիմային տոնի ցուցադրումով՝ այն աստիճանական ներքընթաց տրոհումներով հասնում է վերջավորող ձայնին:

Մեղեդիական սկզբնածուր հանդիպում է հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերում, մասնավորապես Սայաթ-Նովայի մի շարք երգերում: Իր հետագա զարգացման օրինաչափություններով ու մոտիվային դասույթներով այն ընկալվում է իբրև «Աշխարհ մե փանջարա է» երգի տարբերակ: Երաժշտաբա-

Աշուղ Ղաթիբ

Moderato

Նվագ *mf*

Երգ

ԳՐԼ - խիդ մա-տաղ լի-նեմ, ծե-րու - նի հայ - ռիկ:

Մայ - ընս ե - կե - ղե - ցու գավ - թու - մը մը - նաց,

ո - ղոր - մու-թյուն ա - ռա, մի տեղ տուր փոք - ռիկ,

մայ - ընս ե - կե - ղե - ցու գավ - թու -

մը մը - նաց, մայ - ընս ե - կե -

լե - ցու գավ - թու - մը մը - նաց:

նաստեղծական առաջին երեք տողերը եղանակված են միևնույն ոճով կամ, ինչպես ընդունված է ասել երաժշտական սայաթնովայագիտության մեջ, «ծանոթ մեղեդիի հանգով», սակայն պոլիտոնիկ-բովանդակային այլ համատեքստում, այլ տաղաչափական հաշվարկով և չափակշռությամբ այլ պատկեր ունեցող IV տողի կրկնակի հաստատումով: Վերջինս դարձյալ Ջիվանու նախասիրած գեղարվեստական հնարքներից է, երգի անհատական նկարագրի հայտը:

Բանավոր ավանդույթի ժողովրդամասնագիտացված արվեստի պայմաններում բյուրեղացած կանոնական զանազան եղանակների, ձայնեղանակային դարձվածքների ու դասույթների փոխառման և ստեղծագործական իրացման երևույթը, ինչպես գիտենք, միջնադարյան Արևելքին բնորոշ գեղագիտական սկզբունքներից է, որտեղ դասականն ու նախատիպայինը տարրալուծվում են հեղինակային ամեն մի առանձին մեկնաբանության մեջ²⁸⁵:

285 Մայաթ-Նովայի խաղերի կապակցությամբ աշուղական փոխառությունների հարցին անդրադարձել են Գ.Լևոնյանը, Մպ.Մելիքյանը, Մ.Ադայանը, Բ.Քուշնարյանը և Ն.Թահմիզյանը: Վերջինս «Մայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ»

Ժամանակին Մ. Աղայանը, նկատելով Սայաթ-Նովայի մի շարք երգերում հանդիպող տիպական «թեմատիկ ֆրագը», այն համարել է հեղինակային ձեռագրի վկայություն, որը թույլ է տալիս տվյալ դասույթը պարունակող երգերը դասել աշուղի ինքնուրույն եղանակների թվին²⁸⁶:

Շարունակելով Սայաթ-Նովայի խաղերին բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների, եզրափակիչ հանգավորումների հայտնաբերման ու բազմակողմանի քննության գործընթացը՝ Ն. Թահմիզյանը պատմամշակութային լայն հենքի վրա դասակարգում է աշուղի հայերեն խաղերին բնորոշ լեզվաոճական առանձնահատկությունները, երաժշտական մտահղայումների իրականացման սկզբունքները, ընդհանրացնում երաժշտական բաղադրիչի բազմաշերտ խորքերով և հանճարի կնիքով պայմանավորված մեղեդիների գեղարվեստական արժեքը: Այս ամենից մա տրամաբանորեն հանգում է կարևորագույն մի դրույթի: Սայաթ-Նովայի մեղեդիները ոչ թե պետք է մասնատել «ինքնուրույն», «փոխառնված» և «աշուղական» տեսակների, այլ անհրաժեշտ է դիտարկել որպես ինքնուրույն ու ազգային-հայկական դրոշմով ստեղծված երկեր, որոնց բարդ համաձուլվածքում մշանակալից է բազմազգ Թիֆլիսի երաժշտական կենցաղում բյուրեղացած հայկական երգարվեստի «տեղային ճյուղի» լեզվաոճական ազդեցությունը²⁸⁷:

Զիվանու «Գլխիդ մատաղ լինիմ» երգը վստահորեն կարելի է համարել Սայաթ-Նովայի արվեստում կանոնականացված և, ընդհանրապես, հայ երգաստեղծության տարբեր մոտյուններում հանդիպող լեզվաոճական տարրերի ստեղծագործական մշակման օրինակ:

Սայաթ-Նովայի խաղերի հետ ունեցած փոխառնչությունների մասնակարդակում պետք է դիտել Զիվանու «Օտար երկրից վերադարձա» երգը, որի տիպական մեղեդիական սկզբնաձևն ու հաջորդող թեմատիկ դասույթները մույնու-թյամբ տեսնում ենք Սայաթ-Նովայի «Ուստի գուբաս, դարիբ բըլբուլ» և «Ինչ կօնիմ հեքիմըն» եղանակներում:

Զիվանու վերոհիշյալ երգը 8 վանկանի խաչածև հանգավորումով քառակուսի պարբերական կառույց է: III և IV տողերի կրկնակի կրկնությունը մեղեդիական մոր դարձվածքներով եզրափակիչ լիարժեք պարբերությամբ է ձևավորում: Եվ չափի (7/8), և՛ կառուցվածքի, և՛ հանգավորման ու համաձայնության տարբեր կազմավորումների զուգորդման սկզբունքներով այն «Ուստի՞ գուբաս, դարիբ բըլբուլ» պարզեցված տարբերակն է²⁸⁸:

երաժշտությունը՝ աշխատության մեջ հանգամանորեն քննարկում է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական ժառանգության ասպարեզում հայ գիտնականների կարևորագույն ձեռքբերումները:

286 Աղայան Մ., Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները. Սայաթ-Նովա, կազմեցին և խմբագրեցին՝ Մ. Աղայան և Շ. Տալան, Երևան, 1946, Առաջաբան:

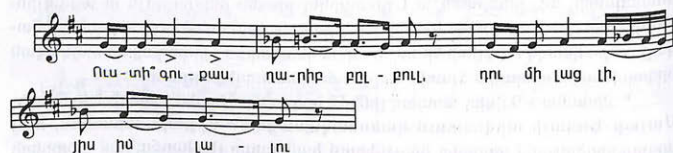
287 Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան և... էջ 174:

288 Մեղեդիական հիշյալ սկզբնաձևը, ինչպես նկատում է Ն. Թահմիզյանը, «գրեթե մույնու-թյամբ կարելի է տեսնել Նաղաշ Հովնաթանից մեզ հասած միակ եղանակի՝ «Տաղ ուրախության» մեջ» (մույն տեղում, էջ 169):

Ա
Աշուղ Ղարիբ
(Մ. Աղայան)



Բ
Սայաթ Նովա



Գ
Սայաթ Նովա



Երկու դեպքում էլ 8 վանկանի բանաստեղծական երկտողերին համապատասխանում են հարց ու պատասխանի բնույթի մախադասություններ, իսկ տոնիկական վերջավոր հնչյունը հանդես է գալիս ամբողջական կառույցի վերջում՝ ձայնակարգի փոփոխական ոլորտների ցուցադրումից հետո: Բ.Քունարյանը ձևակառուցողական այսօրինակ սկզբունքը՝ բնորոշ բազմաթիվ երկերի, համվանում է նովելային²⁸⁹, որը, ինչպես համոզվում ենք, գործում է նաև սիրավեպի պարագայում: Մեղեդիական այս մոդելը *Ձիվանին* օգտագործում է *Աշուղ Ղարիբի* երաժշտաբանաստեղծական տարբեր դրվագների համար. «Երագունս մի աստղ տեսայ» երգը (ընդգրկված է հայկական երգերի Գ-անձարանի Ե գրքում) «Ուստի գուրաս, դարիբ բըլբուլի» համարժեք տարբերակներից է:

289 *Kyunarev X.*, Նշվ. աշխ., էջ 259:

Օրինակ 55

Աշուղ Ղարիբ

Moderato

Ե - ռա - զու - մըս մի աստղ տե - սա, մայ - ռիկ, Թիֆ - լիզ
 քա - ղա - քու - մը, Կու - զեմ տես - նել, ա՛խ, ես նը - ռան,
 մայ - ռիկ Թիֆ - լիզ քա - ղա - քու - մը: Կու զեմ տես - նել
 ա՛խ, ես նը - ռան, մայ - ռիկ Թիֆ - լիզ քա - ղա - քու - մը:

Օրինակ 56

Ա

Աշուղ Ղարիբ

Օ - տար երկ - ռից վե - ռա - դար - ծա,
 Գըզ - վե - լով քեզ ձեռ - քըս ա - ռա,
 Խո - սի՛ր, մի լը - ռի՛ր, իմ սա - զըս:
 Պատ - մի՛ր, մի լը - ռի՛ր, իմ սա - զըս:

Բ

Քյոռուլի

(Մսկ. Մեկիբյան, 1927 թ.)

Այս ա - խո - ռի գար - ղը դու ես,
 սի - րուն ղը - ռաթ, ղայ - քար ղը - ռաթ

Աշուղ Ղարիբ

Լը - սիր, ո՞վ, վար - պետ, հար - ցը-նեմ մի բան, ե - րա-ժըշ-տու - թի -

նը ո՞վ հը-նա - րեց: Ու - դիղ պատ-մու-թիունն աշ-խար-հի ծագ - ման

Ո՞վ գը-րեց ամ-փո - փեց և շա-րա-դրեց: Ու-դիղ պատ-մու - թիունն

աշ-խար - հի ծագ - ման Ո՞վ գը-րեց ամ-փո - փեց և շա-րա - դրեց:

Գիտակցաբար, թե ենթագիտակցաբար Ջիվանին դիմել է քնարական բնույթի կանոնական երաժշտաբանաստեղծական այս մոդելին՝ շաղկապված հիմնականում զարտուղի ձայնեղանակում ընթացող գուսանական և ժողովրդա-ծխական բազմաթիվ հնագույն երգերին: Արևելյան սիրավեպի միֆոպոետիկ շերտերում նվագարանն ու կինը (հերոսական ասքերում՝ մահ ծին) հավասարապես սիրելի միավորներ են, նրանց նվիրված դրվագներն օժտված են արտահայտչա-կան միևնույն ուժով ու նկարագրվում են համարժեք պատկերավոր արտահայ-տություններով: Բերված օրինակում Ղարիբը օտարությունից վերադառնալուց հետո դիմում է իր տան պատից պանդխտության ժամանակահատվածում կախ-ված սագին, որ աշուղի կենդանության խորհրդանշանն էր:

Նույն հատորում է ամփոփված մահ Ջիվանու Աշուղ Ղարիբի «Լսիր, ով վարպետ, հարցնեմ մի բան» աշուղական մրցույթի տեսարանը, որը հեղինակի հանրահայտ և վառ անհատականության կնիքով եղանակներից է (օրինակ 57):

Պանդխտության թեմային առնչվող հաստատուն մոտիվներից են կոունկ-ների երանին կամ այլ թռչուններին դիմելու երգերը, որոնց միջոցով հերոսներն արտահայտում են իրենց կարոտը Հայրենիքի, սիրած էակների նկատմամբ²⁹⁰: Հայ իրականության մեջ խոր և վաղեմի արմատներ ունեցող այս երևույթը, որ ողջ միջնադարի ընթացքում ծնունդ է տվել բազմաթիվ ստեղծագործությունների, յու-րովի մեկնաբանություն է ստացել մահ հայ-արևելյան սիրավեպերի՝ տարբեր իրավիճակներում հանդիպող երգերում: Այն մարմնավորվում է ողբի («Ախ, կյանքի կունկներ»՝ *Աշուղ Ղարիբի* այլ ձայնագրություններում), քնարական երգի (ավել-

290 Տե՛ս Նազարյան Շ., «Կոունկ» երգը և նրա պատմությունը, Երևան, 1977: Շ. Գրիգորյանի կարծիքով՝ XV դարի բանաստեղծ աշուղ Ղուկ-օղլի Երզնկացու գրչին է պատկանում առաջին հայատառ բուրբերեն *Թուրմալեր* (Կոունկներ) տաղը:

տաբեր, նամակաբեր), ասերգային դրամատիկ ոճի մեղեդիների («Երանի ձեզ, որ գնում եք Հայրենիք»), երբեմն էլ պարզապես «Կռունկ, ուստի կուգաս»-ի և աշուղական շատ ուրիշ հանրահայտ եղանակների ամբողջական կամ աղավաղված մեջբերումների ձևով:

Զիվանու «Երանի ձեզ, որ գնում եք Հայրենիք» երգն իր լեզվառական առանձնահատկություններով լիովին ներդաշնակ է *Աշուղ Ղարիբի* երաժշտաբանաստեղծական մյուս դրվագներին: Այն 4 պարբերությունից բաղկացած պաթետիկ-ասերգային ոճի հորինվածք է՝ քառյակային ձևի ազատ կիրառումով և պարբերությունների ներքին միջանցիկ զարգացման միտումով: Առաջին երկու տարբերակված պարբերությունները համապատասխանում են բանաստեղծական առաջին տանը, վերջին երկուսի հիմքն է կազմում դարձյալ երկրորդ երկտողը՝ հավելյալ բառերով ու բացականչություններով, քեմատիկ միևնույն դարձվածքների տարբերակային կրկնողություններով ու վերջավորող ձայնի ուշացած հայտնություն ծանոթ հնարքով:

Ինչպես տեսնում ենք, քառյակային ձևի տարատեսակներն անվերջ են ընդհանուր առմամբ կանոնական կառույվածքների ներսում, իսկ վերջավորող հնչյունի ցուցադրումը հարաբերականորեն ծավալուն քառամաս խաղի վերջում նպաստում է դրամատիկ լարվածության աճին՝ երևակելով երաժշտական բաղադրիչի ձայնականության կարևոր գործառույթը: Թեպետ տվյալ դրվագի մեղեդային բնութագիրն առանձնապես անհատականացված չէ և չի պարունակում դիֆամեղեդային յուրատիպ ձևույթ, սակայն այն երաժշտառական և տաղաչափական իր ընդհանուր գծագրերով պահպանվել է երգասացների երկացանկում: Օրինակը ներկայացնում է Զիվանու երգը և Եղեգնաձորի գիտաբանի ժամանակ մեր գրանցած դրա համանուն տարբերակի առաջին տունը՝ Գ. Շահբազյանի կատարմամբ²⁹¹:

Օրինակ 58

Ա
Աշուղ Ղարիբ

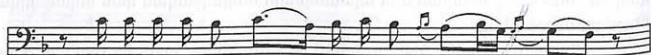
Դե՛յ վա՛խ... Ե-րա-նի ձեզ, որ գը - նում եք՝ հայ - րե - նիք:

Կազ - մել եք ի՛նչ սի - րուն Ե - ռամ, կը - - - - - ունկ - ներ:

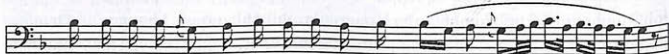
291 Բանաստեղծական տեքստը որոշակիորեն աղավաղված է, որ ժողովրդական երգասացության մեջ հաճախակի դիտվող երևույթներից է:



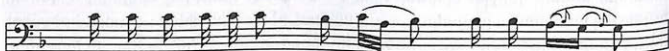
(Եղեգնաձոր, 1991 թ.)



Ե - րա - նի ձեզ որ գը - նում եք հայ - րե - նիք



Կազմել եք ին - չի", սի-րուն ե-րամ կը-ռունկ - ներ



Թիւ - ֆի - զի վը-րա-յով ան - ցեք սի - րե - լիքս.



Ի - ջեք այն - տեղ, գետ - նի վը - րա, կը - ռունկ - ներ.



ով, ան - մեղ բըռչ - նակ - ներ, ան-ցաք գը-նա - նա - նա-ցիք,

Երբեմն հանդիպում ենք և հակառակ երևույթին. աշուղները փոխառնում են ժողովրդական սիրային երգերին բնորոշ զրական կլիշեները ու եղանակավորում ինքնատիպ մեղեդիներով: Օրինակ՝ «Քեզ որ տեսա, խելքս եղավ ցիր ու ցան» ժողովրդական սիրային քնարական երգը՝ հագեցած աշուղների սիրած «մարալըս», «ջեյրանըս», յա՛ր, վա՛յ և այլ արտահայտություններով, որոնց մասին արդեն խոսել ենք Քյոռոզլու սիրային երգերի կապակցությամբ: Մակայն երաժշտական բաղադրիչի առումով Ջիվանու «Քեզ որ տեսա»-ն ինքնուրույն հորինվածք է: Մածոր երանգավորում, կոչական-ասերգային ելևջներ պարունակող ժողովրդական (օրինակ՝ «Արորն ասաց տատրակ հավըուն») և աշուղական մի շարք մեղեդիների շրջանակում է ծավալվում «Եկա անցնելու քեզանից» երգը, հարաբերելի հենց իր՝ Ջիվանու «Ազգ իմ» հերոսական երգին: Այն բանաստեղծական տանը համապատասխանող 8 վանկանի խաչաձև հանգավորումով, տիպական վերջույթներով պարբերություն է՝ A B A' B կառույցով ու ներքին փոփոխական մետրով: Վերջին երկտողի կրկնությունը՝ իր լայնաշունչ և զարդոլորուն եզրափակիչ դարձվածքով, մեղեդին հասցնում է ներքին վերջավորող ձայնին:

Ջիվանի (Ա. Բրուսյան)

Չափավոր

Ազգ իմ, որ - քան մը - կուն մը - մաս,
սիրոջս քե - զա - մից չի զատ - վի,
հազար տե - սակ չար - չա - րանք տաս, սիր-տըս
սիր-տըս քե - զա - մից չի զատ - վի:

Նմանօրինակ տիպական դարձվածքները հանդիպում են ինչպես *Աշուղ Ղարիբի* տարբեր ձայնագրություններում, այնպես էլ այլ սիրավեպերի երաժշտա-բանաստեղծական դրվագներում, մասնավորապես, *Ասլի-Զյարամի*՝ «Վառվում եմ, Ասլի» հանրահայտ երգի տարբերակներում:

Օրինակ 60

Ասլի Զյարամ (Ա. Բրուսյան)

$\text{♩} = 120$

Ցա-վըս ու-րիշ տե-սակ ցավ է
Վառ - վում եմ, Աս-լի, վառ - վում եմ, վա՛խ:

Իր տաղաչափական, լեզվառճական հատկանիշներով և դրամատիկ-հու-զավառ բնույթով «Եկա անցնելու քեզանից» երգը մոտ է «Խնդրում եմ, աղերսում եմ» մեղեդուն. երկու դեպքում էլ զգայվում է գրական տեքստի թելադրանքով հո-գևոր-ստատիկ մթնոլորտ կերտելու միտումը, երկուսն էլ իրավիճակային խնդրանք-երգեր են՝ հանկարծաբանական բնույթի մոնոդիաներին բնորոշ պաթետիկ ասերգային ելևէջումներով, լայն ձայնածավալով, եզրափակիչ դասույթներով, օկտավային հարաբերության տոնիկական ոլորտների ցուցադրությամբ:

(Ա. Բրուսյան)

mf rubato

Ե-կա անգ - մե - լու քե - զա - մից,
 Ա-րաքս, ինձ մի ճա-նա - պարի տուր

«Խնդրում եմ, աղերսում եմ» երգը (տե՛ս օրինակ 45) կարելի է դիտել որպես դազել, որտեղ առաջին տան I-II-IV տոդերը միանման են հանգավորված, իսկ III-ը ազատ է²⁹²։ Երաժշտական բաղադրիչը հիմնական գծերով պահպանում է տաղաչափական կառույցի առանձնահատկությունները։ Բանաստեղծական տան յուրաքանչյուր տողին համապատասխան տարբերակվող պարբերությունների միատիպ եզրափակիչ դարձվածքների ամեն մի կրկնությունն ավելացնում է Տի-րոջն ուղղված «օգնության կանչի» արտահայտչականությունը՝ ստեղծելով երաժշտաբանաստեղծական միաձույլ կերպար։ «Ա՛խ» դասույթը, որ մույնությանը հանդիպում է քե՛ Ջիվանու «Ավետաբեր խոսնակը», քե՛ Հավասու «Բոլոր երկրներեն» երգերում, մեկ անգամ ևս հաստատում է հայ աշուղների արվեստում բյուրեղացած տիպական դարձվածքների համակարգի գոյությունը, ինչպես նաև միևնույն եղանակով կամ բանաձևությամբ տարբեր բանաստեղծական տեքստերն ու տաղաչափական ձևերը մարմնավորելու ավանդույթը։ Տվյալ դեպքում հանկարծաբանական ոճի, վանկային երկարացումներով քեմատիկ դասույթի արտահայտչական լիքը իրեն է ենթարկում *Սեմայի* և *Ղազել* տաղաչափական ձևերին բնորոշ 2շեւադրական կանոնները։

Բանավոր ավանդույթի պայմաններում մույնիսկ իմաստաբանական խորքային շերտ ունեցող «իրավիճակային» տեքստերը հաճախ երաժշտական բոլորովին այլ լուծում են ստանում։ «Եկա անցնելու» («Եկա հարցնելու») երգը, որ *Աշուղ Ղարիբի* ամենահայտնի դրվագներից է, եղեգնածորյի Ղարիբ Մանասերյանի կատարմամբ կայուն վանկաչափական և ռիթմանդետիական կառույց է (մեկ տող-մեկ դասույթ)։ Հարմոնիկ քառալարի հնչյունների վրա հիմնված հաստատուն և պարզ դարձվածքի տարբերակային համառ կրկնողություններն իսկապես աղերսալից տրամադրություն են ստեղծում՝ փոխելով ընդգծելով երկու պոտենցիալ տոնիկաները։

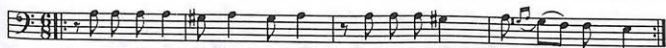
Համաճում տեքստի տարարժեք մեկնաբանության մեկ այլ օրինակ է «Պալատից դուրս եկավ մի կույս» հորինվածքը՝ Ջիվանու և եղեգնածորի մեկ այլ բանասացի կատարմամբ²⁹³։

292 Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Լևոնյան Գ.*, Աշուղներն ու նրանց արվեստը, էջ 52։

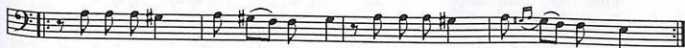
293 Եղեգնածորի և, ընդհանրապես, ժամանակակից սիրավեպ ասեղգողների կատարումներում բանաստեղծական տեքստերը հիմնականում աղավաղված են ու բացակայում են գործիքային նվագակցությունները։

Աշուղ Ղարիբ

(Ղարիբ Մանասերյան, Եղեգնաձոր, 1991 թ.)



Ե - կա քե - զա - նից հարց - նե - լու, ա - ղա - չե - ցի ճա - նա - պարի տուր:



Հե -ռա-ցել եմ տը - նից տե - ղից, ա - ղա - չե - ցի ճա - նա - պարի տուր:

Ա

Աշուղ Ղարիբ



Պա - լա - տից դուրս ե -



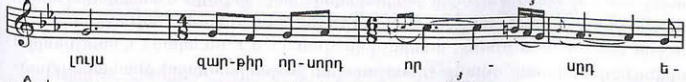
կավ մի կույս զար-թիր որ-տորդ



որ - սըղ ե - կավ, Ողջ աշ -



խար - հին տա - ռա - ծեց



լույս զար-թիր որ-տորդ որ - սըղ ե -



կավ: զար-թիր որ-տորդ որ սըղ ե - կավ:

Օրինակների թիվը հնարավոր է ավելացնել ինչպես Ջիվանու Աշուղ Ղարիբի շարքում համախմբված երգերով ու դրանց տարբերակներով, այնպես էլ այլ ձայնագրություններից վերցված նմուշներով: Այսպես, Բ. Բարտոկի վերը հիշատակված ժողովածուի մեջ ընդգրկված են նաև Ղարիբ կոչվող երկու նմուշներ, որոնցից մեկը վառ արտահայտված ասերգային բնույթի հորինվածք է, իսկ մյուսը՝ գործիքային նվագ գունճա-դավով: Գրական տեքստը որոշակի հանգավորումով,

Բ

(ը) Պա - լա - տից դուրս ե - կավ մի կույս.

զարթ - նիր որ - սորդ. որ - սըդ ե - կավ.

(ը)ողջ աշ - խար - հը բույ - բը տա - րա - ծե - լու.

վեր կաց. զարթ - նիր որ - սորդ, որ - սըդ ե - կավ.

աղճատված տողերով եռատուն կառույց է, հավանաբար, համապատասխան հարմարեցված ասերգին: Իր ողջ անկանոնությամբ հանդերձ, գործիքային մտածողության կնիքը կրող այս մեղեդին ընդհանուր եզրեր ունի հայ-արևելյան սիրավեպերի երաժշտական բաղադրիչին բնորոշ ելևէջների հետ, որը հատկապես ակնհայտ է երաժշտաբանաստեղծական առանձին տողերի համեմատության ժամանակ:

Կարծում ենք, ներկայացված նյութը բավարար է աշուղական մեղեդիների երկապնակը պատկերելու և ընդհանրացումներ կատարելու համար:

Աշուղ Ղարիբի երգերը լեզվառական ընդհանրությամբ շաղկապված եղանակներ են՝ բանավոր երաժշտաէպիկական ավանդույթի սահմաններում կերտված օրինաչափություններով: Առաջնային են կանոնական մեղեդիների կամ ինվարիանտի վերարտադրման միտումը, որ հանգեցնում է նոր տարբերակների ստեղծմանն ու հավասարագոր կենցաղավարմանը, երգային և ասերգային ոճերի մեղեդիական մտածողության առկայությունը, քառյակային ձևի դասական ու ազատ մեկնաբանությունը, տաղաչափական 11 և 8 վանկանի կառույցներին տրվող նախապատվությունը: Երաժշտական բաղադրատարրի ձևակառույցվածքային և գեղագիտական-արտահայտչական գործառույթի առանձնահատուկ կարևորումը հանգեցնում է հանկարծաբանական բնույթի արտատեքստային տարրերի լայն ներմուծմանը, որոնք, հայտնվելով տեքստի հանգույցային կետերում՝ պարբերության սկիզբ, ավարտ և այլն, նպաստում են տիպական վերջավորվող դարձվածքների ընդլայնմանը: Տեքստերի տարբեր մակարդակներում վճռորոշ է կրկնության սկզբունքը, որ, մասնավորապես, փոքր ձայնածավալ ունեցող երգերի դինամիկ աճի հզոր ազդակներից է: Հանկարծաբանական և կանոնական թվարկված տարրերը, ռիթմամեղեդիական մոդելները սիրավեպ-դաստանների երաժշտաբանաստեղծական դրվագների վերարտադրման օրենքների համակարգն են

Ղարիբ
(Բ. Բարսոկ, 1936թ.)

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) are present. Trills and triplets are indicated with '3' and wavy lines. The piece concludes with a double bar line.

Բ. Բարտոկ
(գ. Վարդան, 1936 թ.)



ներկայացնում, որ մասնակիորեն դիտարկել ենք մաս միջժանրային փոխազդեցությունների համատեքստում:

Ռիթմանդեղային նշված բարդություններ՝ առկա հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ժանրերում, հավաստում են Ջիվանու հորինվածքների ազգային խորակունքները: Ժողովրդական, քաղաքային ու գուսանաաշուղական երգաստեղծության շերտերում բյուրեղացած «ռեպրեզենտատիվ մոդելների» ստեղծագործական կիրառման արդյունքում ստեղծվում են ոճապես միաձույլ երգեր, որտեղ տաղաչափական ավանդական կառույցները ճկվում են հեղինակային լուծումների ներքո:

Ի վերջո, Աշուղ Ղարիբի քննությունը թույլ է տալիս ընդգծել մի կարևոր հանգամանք: Ժամանակի թելադրանքով Ջիվանու (ինչպես և մյուս ժամանակակից այլ աշուղների) ստեղծագործությամբ արևելյան սիրավեպը վերածնունդ ապրեց՝ ձեռք բերելով հայեցի նկարագիր, դառնալով ավանդական ժանրի ազգային հեղինակային մեկնակերպ: Հետագայում աշուղի ստեղծած մեղեդիները՝ անհատականացված բնութագրերով, չափամուշ օրինակներ դարձան երաժիշտների համար՝ նպաստելով ժանրի առաջնության դրվագների ժողովրդականացմանն ու հեղինակային տեքստի հիման վրա ստեղծված տարբերակների բազմացմանը: Հետևաբար, Ջիվանու ստեղծագործությունն ավանդույթի փոխանցման գործընթացում նշանակալի փուլ է՝ «արևելյան» կողմնորոշում ունեցող ժանրն իր ժամանակի սոցիալ-մշակութային համատեքստում գեղագիտական ընդունելի կերպավորումով ներկայացնելու դիտակետից:

Սիրավեպի տեքստի ունիվերսալ «լեզվի» փոխակերպումը կատարվում է ավանդույթի ներսում և այն կրող վառ անհատականությունների կողմից և տեքստի տաքսոնոմիկ քննությունը թույլ է տալիս լուսաբանել այդ լեզվի հիմքում ընկած տիպական կառույցվածքային իմաստաբանական միավորների միակցման:

զարգացման ու տարբերակման քերականական բարդ համակարգը, որից վարպետորեն օգտվում են կատարողները: Այն նպատակաուղղված է համապատասխան չափագծերով կառուցվածքային կարգերի հայտնագործմանը՝ կոհերենտ և իմաստալից տվյալ մշակույթի «հնչյունային տարածքում»:

Ժամանակակից սիրավեպ երգողների երկացանկը բազմերանգ է: Այստեղ հանդիպում են թե՛ Մայաթ-Նովայի, թե՛ Ջիվանու, թե՛ ուրիշ հայտնի աշուղների և թե՛ անհեղինակ մեղեդիների հիմքով եղանակված երաժշտաբանաստեղծական դրվագներ, որոնք հիմնականում համապատասխանում են սիրավեպերի հրատարակված գրքույկներում ամփոփված տեքստերին: Այս հանգամանքը մի կողմից նպաստել է հայ-արևելյան սիրավեպերի ասերգվող դրվագների կանոնավորմանն ու ամրապնդմանը ժողովրդի հիշողության մեջ, մյուս կողմից՝ հնարավորություն է ընձեռել հաստատագրված տեքստը մեկնաբանել անհատական գիտելիքի, երաժշտական օժտվածության և ազգագրական այն միջավայրի բանահյուսական ավանդույթների համաձայն, որի կրողն է բանասացը:

Նյութերի ուսումնասիրությունը հաստատում է աշուղական սիրավեպի երաժշտական բաղադրիչի հիմքում ընկած ավանդական երկու տիպերի՝ ասերգային և երգային մեղեդիական մտածողության առկայությունը: Ընդ որում, ինչպես Մերձավոր Արևելքի տարածքում պահպանված դասական մեկնակերպերն են երևակում հերոսական ասքին՝ *Ջյոռոլուն* և սիրային դաստանին՝ *Աշուղ Ղարիբին* բնորոշ երաժշտաոճական առանձնահատկությունները, այնպես էլ Հայաստանում զրանցված դաշտային նյութերի համեմատական ուսումնասիրությունն է վկայում դրանց տիպաբանական տարբերությունները:

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Աշուղական սիրավեպը ձևավորվել է Մերձավոր Արևելքի մշակութային փոխազդեցությունների «խառնարանում», և դրանով են պայմանավորված նրա բազմաշերտ էությունն ու գեղարվեստական-պատմական ակունքների հարստությունը: Ժանրի արմատները հասնում են մինչև Արևելքի ժողովուրդների մոնոդիկ արվեստների խորքերը ու խարսխվում մերձավորարևելյան տարածքի մշակութային ժառանգության բազմաձև երևույթներին և իրողություններին:

Տեղական ավանդույթների բարեբեր հողում աճած հայկական երաժշտա-պատմողական արվեստը մշտապես զարգացել է միջազգային բազմակողմանի կապերի ոլորտում: Ինչպես և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության ցանկացած ճյուղ, աշուղական սիրավեպը նույնպես, մարմնավորելով ազգային երաժշտական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկությունները, օրգանապես միահյուս է Մերձավոր Արևելքի երաժշտական ավանդույթին: Ասվածի հավաստիքն են՝ հայկական, իրանական, թուրքական ու ադրբեջանական երաժշտարվեստների արժեքավոր նմուշների համեմատական վերլուծության արդյունքները:

Ալցնհայտ է սուֆիների ուամուքի ազդեցությունը Արևելքի բանաստեղծների և նրանց ստեղծագործությամբ միջնորդավորված՝ աշուղական արվեստի վրա: Սկսած X դարից, սուֆիական միստիցիզմը, թափանցել է երաժշտաբանաստեղծական երգարվեստի տարբեր ժանրերի մեջ, ներհյուսվելով աշուղների ու բախշիների երկացանկին՝ իր խոր հետքն է թողել և Անատոլիայի թուրքալեզու աշուղների ստեղծագործության վրա:

Հաղորդակցվելով իրանական դասական պոեզիային ու երաժշտաբանաստեղծական պատմողական ավանդույթին, դերվիշներին ու նաղդալների երկացանկին՝ իբրև բարձր մշակույթի դրսևորումների, թուրքալեզու ժողովուրդներն այդ ավանդույթը հետագայում զարգացրել են ցեղակրոնական ու գեղագիտական սեփական պատկերացումներին համապատասխան: Արդյունքում ձևավորվել է թուրքական աշուղական երաժշտապատմողական արվեստը, որտեղ իրանական դյուցազնահերոսական մոտիվներն աստիճանաբար հետ են մղվել՝ տեղի տալով ռոմանտիկ-արկածային և սիրային քեմաներին:

Իր հեթքին, թուրքական դասական երաժշտությունը, ժառանգելով իրանական, արաբական, բյուզանդական ձայնեղանակային համակարգը, ժողովրդամասնագիտացված արվեստի բնագավառում հարստանալով հայկական, հունական և այլ հնագույն երաժշտական ավանդույթներից բխող մեղեդիական հարստու-

թյուններով, նշանակալի դեր է խաղացել աշուղական երգաստեղծության զարգացման ու ալմանդություն (XVIII – XIX դդ.):

Անվիճելի է, որ հայ իրականության մեջ արևելյան սիրավեպը ստացել է ինքնատիպ մեկնաբանություն՝ զարգանալով հայկական մոնոդիկ երաժշտության ենթակարգում: Ալմնհայտ է նաև հայ երաժիշտների ներդրումը Մերձավոր ու Միջին Արևելքի երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ: Նորահայտ փաստերը համալրում են մեր պատկերացումները հայ աշուղների և սազանդարների խաղացած վճռորոշ դերի մասին Իրանի, Թուրքիայի և Անդրկովկասի էպիկական երգաստեղծության բնագավառում, ապացույցում նրանց հեղինակած մեղեդիների անհեղինակ կենցաղավարումը աշուղական արվեստում:

Ժամրային բազմազան դրսևորումների, դրանց տարբերակված գործառույթների, ինչպես նաև ծայրահեղորեն հստակեցված եզրերի առկայությունը միարժեք չի ապահովում երաժշտական բաղադրիչի արտահայտչական գործառույթի բազմազանությունը տարբեր արևելյան մշակույթներում: Այս մակարդակում այն հաճախ մնում է միապաղաղ կամ սահմանափակ գործառույթով բաղադրատարր: Երաժշտական նվագարանի կրավորական կամ խորհրդանշական ներկայությունը՝ այն չինչեցնելը, պարզապես ուսին դրած ասեղեղը, որ կիրառվում է տարբեր ազգության աշուղների մոտ, վկայում է երաժշտության՝ իբրև ասքի կառույցի անբակտելի բաղադրատարր լինելը: Առաջնայինը երաժշտության մասնակցությունն է, և ոչ թե նրա ռելևանտությունը սինկրետիկ ժանրում: Պատահական չէ, որ հսկայական և բազմազգ մշակութային այնպիսի տարածքում, ինչպիսին է իրանական Ադրբեջանը՝ երաժշտական ժանրերի ու կատարողների լայն ցանցով, կանոնավորված ավանդույթներով, մեկ, լավագույն դեպքում երկու մեղեդի է օգտագործվում միևնույն ասքի կատարման ժամանակ:

Աշխատության հիմնական մտահղացքի հիմքում դրված էր երաժշտական բաղադրիչի «դեկոդիֆիկացիան»՝ իբրև սիրավեպ-դաստանների ազգային մեկնակերպերի ինքնատիպության գրավական: Հետազոտությունը մեզ բերեց այն համոզման, որ արևելյան երաժշտաբանաստեղծական ասքերին առանձնահատուկ երանգավորում են հաղորդում երաժշտական լեզվառճի դրսևորման ձևերը: Դրանց բնությունը պատմողական տեքստի մակարդակում հիմնականում կապվում է լեզվական տարբերությունների և ազգագրական միջավայրին բնորոշ իրողությունների հետ:

Աշուղական սիրավեպն արժանացել է և՛ «ժամանակավորեպ» պիտակավորմանը, և՛ գտնվել է օտարված ժանրերի ցանկում, սակայն սիրո պատմությունը հարատևող ժանր է, որի ավանդական ընկալմանը կից կարող են ձևավորվել նորովի մեկնաբանություններ ու ժամանակի պահանջներով թելադրված այլաձև դրսևորումներ: Սիրավեպի ժամանակակից կատարումները էապես տարբերվում են ժանրի ձևավորման դասական շրջանում հաստատագրված կատարողական ավանդույթից:

XVIII–XIX դարերում ազգագրական ավանդական չափանիշներով արժեքավորվող միջավայրում աշուղական սիրավեպի կրոնաառասպելական հիմքն ու

ծիսաարարողական էությունը լավագույնս դրսևորվում էին եռաչափ կառույցի բաղկացուցիչների սինտագմատիկ հաջորդականության մեջ: XX դարում էթնիկ մշակութային ձևափոխումների հետևանքով առաջնային նշանակություն ստացավ դիսկրետ կազմավորումների պարադիգմատիկ շարքը: Ավանդական կենցաղի արդիականացումն ու եվրոպականացումը աստիճանաբար շղարշեցին դարերով կանոնավորված կառույցի խորհրդանշական ընկալումը: Գեղագիտական մոդ արժեքների համատեքստում արևելյան սիրավեպը, ենթարկվելով գործառնական-իմաստային փոխակերպումների, կարողացավ կանգուն մնալ ժողովրդամասնագիտացված արվեստի ժանրային համակարգում՝ գոյատևելով երաժշտաբանատեղծական դրվագների տեսքով:

Ավանդական մշակույթի ցանկացած ճյուղ ենթակա է փոխակերպման և վերածնման: Բացառություն չէ նաև էպիկական երգաստեղծության ոլորտն իր բազմաձև դրսևորումներով: Մշակույթի պահպանման և փոխանցման խնդիրն առանձնապես ակնառու է արևելյան սիրավեպի օրինակի վրա, երբ սրբազան գիտելիքն ու խորհրդաբանական գործողությունը նպատակառոտված են ավանդական-դասական մոդելի վերարտադրմանը և կատարող-անհատի վարքագծային ձևերի պահպանմանը: Եթե ստեղծագործության բովանդակությունը համահունչ է նաև կատարողական միջավայրի հոգևոր-ծիսական համատեքստին (մահմեդական ավանդույթ), ապա նրա իմաստաբանական-խորհրդանշական շերտը լիարժեք կարևորում է ստանում:

Հայկական միջավայրում արևելյան սիրավեպը, անմիջական շփման եզրեր չունենալով ժողովրդի տոնածիսական և հոգևոր արարողակարգի հետ, նեղացել է իր գործառույթի ու գեղագիտական կշռի առումով: Խաթարված կամ մասնատված, հանրահայտ մոտիվների կամ հակիրճ շարքերի ձևով այն հաճախ հնչում է նաև զանազան արարողությունների ժամանակ՝ հարսանիք, կնույնք, քաղում, հավաքույթ: Այդ իսկ պատճառով սիրավեպի հայկական տարբերակներն ավելի շատ են աղճատվել ամբողջական կառույցի մակարդակում, իսկ մեր օրերում ակնհայտ է դասական կատարողական ավանդույթի գզալի կորուստը:

Հայ աշուղության «օտարումը» մերձավորարևելյան ավանդույթի քականդիկ կերպով հանգեցրեց արևելյան սիրավեպի դասական մոդելի դեգրադացիային հայ իրականության մեջ: Ջիվանու և նրա ժամանակակիցների ստեղծած ինքնուրույն սիրավեպերից հետո ժանրը, որպես այդպիսին, չի զարգանում հայ ժողովրդամասնագիտացված արվեստում: Մակայն նրա երաժշտական բաղադրիչի ցայտուն օրինակները՝ որպես հայ ժողովրդի կենցաղում խորապես արմատացած ինքնուրույն երգեր, շարունակում են գոյատևել բանահյուսական մակարդակում: *Քյոնողլին* հիմնականում կատարվում է ասերգային, դրամատիկ լեզվաոճի սահմաններում, մինչդեռ *Աշուղ Ղարիբին* ավելի բնորոշ է ժողովրդաերգային կերպավորումը: Սա չի կարելի բառացի ընդունել. ինչպես տեսանք, հիշատակված երկու տիպերն էլ հանդիպում են տարբեր սիրավեպերի երաժշտաբանատեղծական հատվածներում: Խոսքը վերաբերում է «հերոս աշուղի» և «աշուղ հերոսի» իմաստային-գաղափարական տարբեր շեշտավորման

քելադրանքով պայմանավորված սիրավեպ-դաստանների ժանրային առանձնահատկություններին, որոնք մի դեպքում կողմնորոշվում են վիպերգային, ընդհուպ բուն էպոսին բնորոշ արխետիպային մտածողությամբ, մյուս դեպքում՝ աշուղական արվեստի քնարական-սիրային ոլորտում գերիշխող մեղեդային մտածողությամբ:

Թեև դժվար է միանշանակ ուրվագծել էպիկական երաժշտաոճերի ժամանակագրական հարապույցը, որի մի հատվածում զուսպ և ասերգային, տողային չափակշռությամբ հանկարծաբանությունն է գերիշխում, մյուսում՝ տաղաչափական ձևերի մեղեդային կիրարկումով քառյակային ձևը, այնուամենայնիվ, սիրավեպերի տեքստերում դիտելի օրինաչափություններն ու առանձնահատկությունները թույլ են տալիս շոշափել «ավանդական սիրավեպ» և «վիպերգային ավանդույթ» հասկացությունների չափազանց տարողունակ խնդիրը դիախորոնիկ զարգացման մեջ:

Սիրավեպերի տեքստերում առանձնացված երկու՝ երգային ու ասերգային բնույթի երաժշտալեզվական ոճերի տեսակարար կշռի փոփոխությունը ժանրի կենցաղավարման ուշ ավանդությամբ թույլ է տալիս մեզ առաջադրել մի կարևոր դրույթ: Երգային ոճի ու քառյակային ձևի գերակշռումը ժամանակակից երաժշտապատմողական ավանդությամբ ոչ միայն գեղարվեստական գիտակցության մի մակարդակից մյուսին՝ վիպերգականից քնարականին, անցման արտահայտություն է, այլև հոգևոր-ծիսական շերտի վիրտուալ կորուստ, որը լրացվում է կառույցողական մոդ տարրերով՝ ժողովրդասերգային ձևերով:

Ի սկզբանե սիրավեպի ժանրում ամփոփված է կառույցի ամբողջականության և մասնատման միտումը: Աշուղ Ղարիբի, Ասլի-Ջյարամի և այլ սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագների հարաբերական ավարտվածությունը և մեղեդային վառ նկարագիրը մոդ միջավայրում դիմակայելու դրսևորում են: Երաժշտաբանաստեղծական դրվագներն ամբողջական շարքի ինքնուրույն անդամներ են՝ կոնկրետ ու բազմիմաստ, ազգային ու վերագգային:

Համադրության միջոցով հաստատվում են նաև արևելյան սիրավեպի տարբեր ազգային մեկնակերպերի ընդհանուր ծագումնաբանական հիմքն ու կրոնածիսական բովանդակությունը: Այստեղ հսկայական դեր է կատարել ժանրի արարողական էությունը, որը նրան համեմատելի է դարձնում հոգևոր բնույթի այլ սեռերի հետ: Թե՛ սիրավեպը, թե՛ հոգևոր հիմներն ու սաղմոսները և թե՛ պատարագը մվիրատվության ծեսը խորհրդանշող ժանրեր են, որոնց սկզբնավորման հիմքում հնարավոր է տեսնել սրբազան տեքստեր հորինող ու կատարող երգիչ-պոետներին. չկա ունկնդիր, չկա և ժանրի կատարում: Երկու դեպքում էլ ծեսի հրամայականն ի կատար է ածվում կանոնակարգված միջոցներով, երկու դեպքում էլ տեքստերը կարող են արտասանվել առանց երաժշտության: Սակայն դրանց հիմնական գործառույթը մվիրաբերման ծեսն է, որի արարողական խորհուրդն ընդգծվում է խոսակցականից երգային ոճին անցնելով: Երգիչն ու ունկնդիրը գտնվում են հոգևոր-ծիսական միևնույն դաշտում: Վարպետ ասացողներն առանձնապես կարևորում էին երաժշտաբանաստեղծական կառույցը ձևավորող նախաբանային մաղթանքները, աղոթքի դարձվածքներն ու կրոնական բովանդակություն պարու-

նակող բանաձևված խոսքը: Պատահական չէ, որ հայոց ավանդույթում և՛ *Մասնա Շներ* դյուցազնավեպի *Ողորմիսների* երգեցողության ընթացքում ոգեկոչվող տոհմի նախնիների, և՛ *Պատարագի* արարողակարգի ժամանակ սրբերի ու եկեղեցու կողմից սրբապված հերոսների հիշատակումը հարգվում է հոտնկայս ունկնդրումով:

Շաման-աշուղ այլափոխությունը սիրավեպի համատեքստում դառնում է ժանրի կատարողական ավանդույթը ձևավորող անկյունաքարային նշանակություն ունեցող սկզբունք, էքստատիկ ասերգային ոճը մեղեդայնացնելու հիմնավորում: Այսպիսով, ծեսի գործառույթը հետին պլան է մղվում, երաժշտությունը դառնում է առաջնային և ունկնդրին գրավելու առավել զորեղ միջոց: Այս հարթության վրա հասկանալի են դառնում և՛ կանոնակարգված կառույցի ամբողջականության մասնատումը, և՛ երգային պարզ ձևերի առատ ներմուծումը, և՛ նվագարանի սղման միտումը, որը գնալով ամրապնդվում է սիրավեպի հայկական ավանդույթում:

Հետևելով արևելյան սիրավեպի զարգացման ընթացքին, ըստ պրոսի-մետրիկ ժանրի բաղկացուցիչների տեսակարար կշռի փոփոխության և դրանցում արտահայտված առասպելաստեղծ մտածողության ու կրոնաժխական մոտիվների կերպափոխական մեկնությունների, կարող ենք ասել, որ երաժշտաբանաստեղծական դրվագները սիրավեպ-դաստանների ավանդական կառույցի հիմնականգծին մոդելներն են, նրա գաղտնագրված բանաձևային դրսևորումները: Պատմամշակութային տարբեր համատեքստերում պահպանելով իրենց սեմանտիկ ու պրագմատիկ Կույանիշները՝ հիշյալ մոդելները փոփոխվում և հարմարեցվում են տվյալ էթնիկ հասարակարգի ու տվյալ ժամանակափուլի գեղագիտական ըմբռնումների համալիրին: Բնականաբար, հարյուրամյակների ընթացքում տեղի ունեցող փոխակերպումները հանգեցնում են նաև ավանդույթի անճանաչելի ձևափոխմանը՝ առիթ տալով որակավորել երևույթն իր ամբողջության մեջ՝ իբրև անկուսային շրջանում գտնվող կամ մեռնող:

Երբեմն մույնիսկ մահմեդական ամենապահպանողական հասարակարգերում անախորհիկ պիտակավորումով աշուղներին կամ էպիկական երգիչներին սրճարաններից ու թեյարաններից վտարելու փաստը առիթ է տալիս խորհել սույիալ-մշակութային արժեքների պահպանման և արդի ժամանակաշրջանում դրանց գոյատևման բարդ խնդրի շուրջը²⁹⁴: Ներկայիս աշուղությունը չունի ո՛չ երբեմնի հնչեղությունը, ո՛չ էլ լսարանի խանդավառությունը, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է քաղաքային բնակչությանը: Իսկ առավել դժվար է համոզել ժամանակակից աշուղին թափառել մի քաղաքից մյուսը՝ տարածքային ու ժամանակային խորհրդավոր անջրպետները հաղթահարելով, առասպելաստեղծ մտածողության շառավղից դուրս գտնվող և հասարակական-գեղագիտական այլ արժեքներով կողմնորոշվող հասարակարգում:

294 Հարկ է նշել, որ մնա փաստեր արձանագրված են արևելյան՝ թուրքական, արաբական տարբեր երկրների երաժշտական կենցաղում: Ավանդույթի ժխտման երևույթն այնքան լուրջ խնդիր է, որ իր արտացոլումն է գտել նաև ժամանակակից գրողների ստեղծագործության մեջ: Մասնավորապես, եգիպտացի հայտնի արձակագիրներ Նազիֆ Մահֆուդի և Գամալ ալ-Ղիտանիի պատմվածքներն արտացոլում են սույիալ-տնտեսական մոր պայմաններում պատմողական ժանրերի նկատմամբ ձևավորված բացասական վերաբերմունքը:

Էպիկական ասքերի կատարողական ավանդական միջավայրը պահպանելու խնդիրներով մտահոգ որոշ նվիրյալներ նույնիսկ փորձեր են արել հաստուկ թեքումով սրճարաններ բացել, որտեղ բացառապես աշուղական երաժշտություն, մասնավորապես դաստաններ պիտի կատարվեին: Որքանով դա կնպաստի ավանդույթի պահպանմանը նոր հասարակական-մշակութային համատեքստում՝ սույն կտա ապագան: Մեր օրերում արևելյան սիրավեպը շարունակում է մնալ ավանդական մշակույթի փոխանցումն ապահովող եզակի երևույթների շարքում:

АШУГСКИЙ ЛЮБОВНЫЙ СКАЗ В КОНТЕКСТЕ БЛИЖНЕВОСТОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

РЕЗЮМЕ

Книга представляет собой этномузыковедческое исследование характерного для эпического песнетворчества на Ближнем и Среднем Востоке явления — ашугского любовного сказа. Это синкретический жанр, в котором прозаическое повествование перемежается рифмованными музыкально-поэтическими текстами, чей музыкальный компонент наделен семантическими и прагматическими показателями. Музыкально-поэтические, эстетические, социальные, религиозные аспекты разнородной и разнохарактерной ашугской традиции в каждом национальном искусстве Востока имеют свои корни. Отражая культурные ценности и представления определенных социальных слоев, любовные сказы-дастаны отличаются приемами художественного, образного мышления, особым подбором выразительных средств.

Ашугский любовный сказ формировался на перекрестках культурных влияний Ближнего Востока, этим и обусловлены его многослойная сущность и богатство художественно-исторических истоков. Корни жанра уходят в глубины монодического искусства народов Востока, питаются явлениями и реалиями ближневосточного культурного наследия. Основные художественные течения, составляющие ближне- и средневосточную традицию, восходят к культурным истокам народов Ирана, Турции и Закавказья.

Ближний и Средний Восток по праву считается родиной эпического искусства, колыбелью сказочных, анекдотических, новеллистических, «бродячих сюжетов». Истории взаимной любви Лейли и Меджнуна, Шахсанам и Гариба, Асли и Кярама, Соловья и Розы по-разному отразились в авторских и безымянных произведениях иранского, арабского, армянского и турецкого народов. Сами их названия уже моделируют жанр. В основу этих сюжетов легли реальные истории и легенды о любви и сверхъестественных силах, где осмысление явлений действительности и исторических событий во многом обусловлено господствующей религиозной идеологией.

Обращаясь к восточной, в частности ирано- и тюркоязычной эпической традиции, мы имели целью проследить возникновение армянского музыкально-поэтического и эпического искусства и определить его место и значение в контексте как армянского, так и общевосточного искусства. Мы рассматривали армянское музыкально-эпическое искусство в качестве существенного компонента общевосточного и попытались показать в книге условия бытования жанра, социальную основу и статус армянского музыкально-эпического искусства на разных этапах его развития вплоть до наших дней. Особое внимание было уделено вопросу деятельности армянских музыкантов в разных странах Среднего и Ближнего Востока, их вкладу в развитие и сохранение восточной музыкальной культуры, а также их исторической миссии в передаче этой культуры грядущим поколениям.

Благодаря армянским ашугам Дживани, Джамали, Сазаи и другим, жанр музыкально-поэтического сказа в XIX-XX вв. еще раз подтвердил свою жизнестойкость и возможности развития в армянской действительности. Их переложения и собственные творения отличаются национальным армянским колоритом, отражая быт и религиозные представления, поверья армянского народа, но в них явствен и авторский подход, особенно в характеристике героев. Фонд фольклорно-мифологических образов в христианской среде претерпел изменения, получил новое осмысление. Эти произведения интересны так же как развитие темы романтической любви в армянской литературе. Они являют собой ту область народного творчества, которая считается своей у разных народов Востока, подобно классической ладовой системе иранской музыки — канонизированной основе искусства общевосточного макамата.

Армянская традиция любовного сказа по сей день не нашла отражения в этномузыковедческих изданиях, будучи по всем своим параметрам неисследованной областью, нуждающейся в описании, изучении и оценке. Изучение в современном этномузыковедении института армянского ашугства и тем самым его признание позволит определить историческую роль армянской музыкальной традиции в народно-профессиональном песнетворчестве Ближнего Востока, пока недооцениваемую. Это существенно расширит границы исследований в музыкальном востоковедении.

В книге впервые делается попытка проследить истоки ашутского искусства в контексте характерных для культур мусульманского Востока и христианской Армении сопоставимых реалий, а также выявить генетическую связь любовного дастана с музыкально-эпическим искусством соседних народов — персов и турок, у которых он до сих пор служит символом национальной культуры.

Придавая большое значение характеру взаимосвязи текста и музыки в данной национальной традиции, мы рассматриваем соотношение этих компонентов, обусловленный литературным текстом эмоциональный и идейный «заряд» мелодий, музыкально-стилистические и метрические особенности самих мелодий и типичных мелодических фраз. Взаимосвязь музыкального контекста и музыкальной партитуры — один из важнейших критериев ашугских дастанов, его посредством определяется своеобразие национального варианта.

Основная концепция работы включает также изучение армяно-восточных любовных сказов в плане мифотворческого мышления, позволившее обосновать предварительную гипотезу, что музыка выступает исторически неотъемлемым компонентом любовного сказа как жанра. Это в свою очередь позволяет обнаружить мотивы поступков героев сказа, говорить о наличии в нем исходного музыкально-поэтического комплекса как художественного, эстетического и композиционного стержня, а также выявить религиозно-культурные особенности национальных вариантов.

Материалом работы послужили относительно полные версии ашугских любовных сказов и отдельные эпизоды, записанные в историко-этнографических районах Армении в разное время. Знаменательно, что представители почти всех поколений армянского музыкознания внесли свой вклад в фиксацию восточного любовного сказа; ценные записи А. Брутяна, Х. Кушнарева, М. Агаяна, А. Кочаряна и других дают возможность проследить развитие армянской ветви ашугского искусства за полтора века его бытования. Кроме армянских исследуются турецкие, азербайджанские и иранские музыкально-эпические произведения, приводятся собранные автором в экспедициях записи. Сопоставительный материал дает представление о том, как соотносятся традиционное и современное в музыкальном искусстве народов.

Политические и социально-экономические условия обусловили то, что армянское музыкальное искусство с его богатыми традициями стало в позднем средневековье по-новому относиться к художественным явлениям окружавшего его мусульманского мира. Сохраняя в чистоте и своеобразии крестьянское песнетворчество и церковную музыку, это яркое и оригинальное явление восточнохристианского духовного песнетворчества, армянское народно-профессиональное искусство, тем не менее, влилось в основное течение устной традиции Востока. По сравнению с многовековой духовной монодией, с исконными жанрами музыкального фольклора изучаемая область, несомненно, характеризуется рядом основополагающих признаков, которые соотносят ее с ближневосточной художественной традицией. Принципиальная общность просматривается и в композиционных особенностях и в метрике и в ладовой основе музы-

кального компонента, терминология которого заимствована. Чужезычные имена ашугов и употребляемая ими терминология, равно как персидско-арабско-турецкое происхождение названий некоторых исконно армянских музыкально-фольклорных жанров, обусловлены политикой тогдашних властей. Условием существования и бытования искусства и самого народа были господствовавшие общедоступные персидский и турецкий языки.

Армянские музыканты долгое время были тесно связаны с окружающим мусульманским миром и стремились довести до него свое искусство. Это естественное стремление заставило армянских музыкантов соотнести армянское восьмигласие с персидско-арабской ладовой системой, воспользоваться чужезычной терминологией, создавать песни на турецком языке в записи армянскими буквами и мелодии в восточном стиле с богатой мелизматикой. С другой стороны, в рамках тяготеющей к Востоку культуры армянские ашуги сохраняли в чужеродных формах музыкально-стилевые основы своего искусства, вынося на международную сцену все богатство мелоса армянской монодической музыки.

Аналогиями в жанровой терминологии, заимствованными именами и функциями народно-профессиональных музыкантов и наконец, наличием общей основы в ладовой системе не исчерпывается вопрос типологической общности музыкально-эпических жанров. Сравнительное исследование выявляет религиозно-культурные реалии, легшие в основу сформировавшихся в разных национальных традициях любовных сказов, а именно эстетические принципы поэтов-суфиев — «духовных трубадуров» Востока.

Доминирующий мотив произведений ашугов и основное ядро любовных сказов — сон у могилы святого или возлюбленной, у родника или пещеры для обретения музыкально-поэтического дара — восходит к религиозным представлениям, еще дохристианского и доисламского периода, в частности шаманским, по которым «новичок» получает силу и мудрость в прямом контакте с божествами и предками. Лишь после этого будущий ашуг становится известным, благодаря своему дару играет и слагает стихи, выходит победителем на состязаниях; таким образом, ашуг символически воспроизводит пройденный им обряд инициации. Посредством музыкально-поэтических фрагментов разыгрываются сцены ашугских состязаний, которые сформировались в незапамятные времена и сохранились по сей день, как самые устойчивые конструктивные элементы.

Состязание ашугов — неотъемлемая часть любовного сказа. По своим композиционным и смысловым функциям оно вместе со сном занимает центральное место в строении сказа, будучи квинтэссенцией этого синкретического жанра. Здесь сосредоточены элементы, несущие различный культурный заряд; их корни уходят в глубины мифологической мен-

тальности. Картины ашугских состязаний благодаря басням, загадкам, вопросо-ответным формам, песням и инструментальной игре, молчаливому либо символическому присутствию инструмента, пантомиме, языку жестов и иным средствам принимают эзотерический вид, становясь в искусстве устной традиции надежным способом сохранения и передачи знаний.

Согласно фактографическим материалам и исследованиям традиция ашугских состязаний развивалась и процветала в областях Карс и Эрзерум Западной Армении (современная Турция), граничивших с Ираном и Азербайджаном. Музыкальные традиции Карса, Эрзерума, Игдыра, Ани и других населенных армянами мест растворились в ближневосточном ашугском песнетворчестве. В истории ашугского искусства этого региона в XIX – XX вв. особенно значимы мастера, чьи имена указывают на их армянское происхождение, – ашик Вирани из Ани, Зулали, Сазаи, Сейгуни и др. Они по праву считаются основоположниками нынешнего ашугского песнетворчества.

Игнорирование роли армянской традиции, имеющее историко-политические причины, тем не менее, не может затушевывать большое значение армянской музыки и произведений армянских ашугов в развитии музыкально-эпического искусства Востока. В интервью специалистам современные ашуги говорят, что большинство своих мелодий они переняли у мастеров армянского происхождения, а позднее – из ереванских радиопередач. Изучение фактографических материалов в иностранных источниках, как и обследование нотных изданий показывает, что часть турецких народных песен и мелодий, включенных в многочисленные сборники под названием тюрки и шарки, это отуреченные варианты армянских средневековых духовных мелодий, тагов и песен.

Ввиду своего большого значения отдельно рассматриваются в нашей книге в качестве предметов комплексного исследования два характерных типа ашугского дастана в армянской традиции, героический сказ «Кероглы» и любовно-приключенческий сказ «Ашуг Гариб». «Кероглы» – общеизвестный музыкальный памятник эпического искусства Ближнего и Среднего Востока. Беспримерная народность этого эпического сказа обусловлена его социальным содержанием, необычным образом героя и той исторической ситуацией, в контексте которой поступки героя переросли в легенду, послужив основой для многочисленных сказов, дастанов и сказок. Нами рассмотрены некоторые вопросы генезиса сказов по фактографическим материалам в армянских и иностранных источниках, послужившим опорой для рассмотрения армянских вариантов «Кероглы» как древней и самостоятельной национальной версии традиционного сказа.

Для армянских вариантов «Кероглы» характерно пропорциональное сочетание песенного и речитативного стиля в отличие от турецкой и

азербайджанской версии, где преобладает речитатив. Опорой такого стиля армянским ашугам служат принципы родной народно-профессиональной монодической музыки. Исследование собранных в разных районах Армении экспедиционных материалов, в частности наших собственных записей, подтверждает и существование традиции исполнения музыкально-поэтических фрагментов, основанной на повторе однотипных речитативных ритмо-интонаций (в основном среди непрофессиональных сказителей).

Достойно упоминания то, что основоположник армянской профессиональной музыки — Комитас записал в XIX в. самую известную песню армянской версии «Кероглы» — «Ай Кероглы, джан Кероглы», ритмико-мелодическая модель которой после первой фиксации сохранилась в искусстве ашугов до наших дней. Для ашугских песен нехарактерна интервалика большой амплитуды. Песня Кероглы с ее нисходящими скачками на септиму, подчеркиванием разных регистров, каждый со своей ритмо-интонационной формульной основой, объяснимой архетипическим мышлением, напоминает армянское эпическое песнетворчество, в частности музыкально-стилистические особенности и ораторский пафос эпоса «Сасунские безумцы».

Лучшие песни армянских ашугов стали своеобразным лейтмотивом для сказителей-исполнителей «Кероглы». Эти мелодии также были обработаны и изданы армянскими композиторами, послужив материалом для национальных фильмов, в частности для фильма «Пепо», музыку к которому написал Арам Хачатурян. Армянские песни «Кероглы» так полюбились в Закавказье и Турции, что даже с изменением социально-политической ситуации они остались в репертуаре мастеров народно-профессионального искусства. Эти песни наделены столь яркими эмоционально-выразительными свойствами, что их исполнители стремились воспроизвести традиционную музыкальную модель, игнорируя языковую однородность литературного текста. Речь идет, конечно, не о словах персидского или турецкого происхождения либо об использовании аллегорических выражений и символических образов, что свидетельствует о религиозно-философской основе ашугского искусства и влиянии на него суфийского мистицизма. Его элементы в современных армянских текстах любовных сказов-дастанов скорее дань традиции, нежели непосредственное проявление суфийского этоса.

Исследование лежащей в основе традиционных мелодий «Кероглы» взаимосвязи интонационно-стилистических элементов армянского и иного восточного песнетворчества позволяет предположить наличие (начиная с позднего средневековья до наших дней) армянской музыкально-поэтической трактовки героического дастана. Безусловно, начиная с середины XX в. и на современном этапе развития музыкально-эпического искусства

ощутимые и закономерные трансформации повлияли и на ашугские любовные сказы, особенно на их композицию. Анализ материала показывает, что «Кероглы», будучи одним из наиболее распространенных в Армении сказов, сохранился до наших дней в основном в виде нескольких эпизодов и объединенных вокруг них песен.

Что касается «Ашуга Гариба», то в Армении собственно гарибасацы (его сказители) так и не оформились, но этот любовный сказ был так близок армянам по духу и своему происхождению, что даже при постепенной деградации института ашугов их искусство нашло современное жанровое воплощение там, где разворачиваются основные события сказа, — в Тифлисе; это фильм Сергея Параджанова «Ашик Кериб».

Все без исключения армянские варианты сказа «Ашуг Гариб» имеют счастливую концовку (при том что некоторые туркменские варианты «Шахсенем и Кериб» заканчиваются трагически). Его герой Аршак, сын армянского купца, после инициационного сна становится ашугом Гарибом. За семь лет скитаний он выполняет поставленные перед ним условия и, вернувшись в Тифлис, женится на Шахсенем. В то же время трагический конец любовного сказа «Асли и Кярам» обусловлен непреодолимым религиозным барьером. Герой мистически сгорает от любви, исполняя песню «Горю я, Асли, горю», что можно сравнить с легендой об Адаме и Лилит, где охваченная дьявольской, языческой страстью Лилит, не вписываясь в иудейско-христианские этические нормы, сгорает и превращается в пепел. В обоих случаях подспудно звучит тема религиозного запрета либо две религии противопоставляются друг другу как добро и зло, и непреодолимость этого противостояния приводит к гибели одного из героев.

В книге сделана попытка исследовать закономерности и формы мифотворческого мышления на разных уровнях музыкально-поэтического текста. Мифологические отголоски особенно четко звучат в диалогах, в ритуале ашугского состязания и разных ситуативных песнях. Музыкальные фрагменты, перемежающие повествование, появляются во всех эпизодах, где есть общественно-религиозный запрет общения, сближение в пространстве, объяснение в любви, прощание, начало пути, возвращение и т. п.

Ашуг Гариб, чтобы не допустить свадьбу собственной невесты, с помощью св. Саргиса мгновенно переносясь из одного города в другой, каждый раз поет обращенную к святому песню «Прошу тебя, молю тебя». Для преодоления разных препятствий исполняются обязательные песни-просьбы, обращенные к природным стихиям и явлениям, а при прощании с городами — Тебризом, Тифлисом, Алеппо, Эрзерумом, Кохбом — песни-оды, истоки которых относятся к периоду формирования армянского

светского профессионального песнетворчества с его строго дифференцированными функциями говасана (восхвалителя), випасана (сказителя) и гусана.

Значительная часть песен связана с письмами и снами («Ашут Гариб», «Асли-Кярам», Агван и Осан») как способами реального и символического общения возлюбленных. Повествование перемежается песенными фрагментами в тех местах, где ожидается чудо. Богоданный дар героев в их умении петь, а не рассказывать, а без этого богоданного дара неоправданны чудотворчество и мгновенное перемещение, поскольку дар пения — первейшее доказательство необыкновенности героя.

Восприятие этого неразрывного единства с точки зрения мифотворческого мышления позволит понять музыкально-эпический текст любовных сказов как отражение народных обрядов и верований, в том числе веры в связь музыки с волшебной силой. Об этом свидетельствуют и характерные для главных действующих лиц устойчивые обороты, непременно сопровождающие переход от эпической части к песенной: «Я не могу выразить это словами, должен сказать игрой на сазе» или «Я не могу рассказать о своей боли словами, дай мне саз, чтобы рассказать песней» и т. п.

Истоки упомянутых архаических элементов и мотивов находятся в мифотворческом сознании, это обстоятельство служит серьезным подспорьем при анализе типологических признаков эпических текстов, выявляя наличие в них исходного музыкально-поэтического комплекса как художественного, эстетического и композиционного стержня. Раздельное рассмотрение музыкальных и словесных компонентов нарушает внутреннюю логику жанра, мешая восприятию последнего в качестве единой структуры.

Мистическое появление музыкального дара и инструмента в синкретическом жанре придает ему особую функцию. Следовательно, песни на мифические, философские и этические темы, которыми «пропитаны» любовные сказы, будучи тесно связаны с конкретными национальными культурами, представляют собой важные компоненты, кодирующие жанр, и изучение их музыкально-стилистических и композиционных особенностей — один из ключей к «прочтению» любовных сказов. Взяв это положение за основу, мы реконструировали любовный сказ «Ашут Гариб» по музыкально-поэтическим фрагментам. Общее число фрагментов «Ашуга Гариба», записанных в разные годы в разных районах, достигает 30. В книге дана парадигма этих песен, при составлении которой мы руководствовались логикой развития сюжетно-тематических мотивов любовного сказа. Она проявляет динамику мелодической модели, а не ее иллюстративную функцию.

Песни «Ашуга Гариба» это объединенные стилистической общностью мелодии, характерные черты которых выявляют внутренние закономерности устной музыкально-эпической традиции: тенденцию к воспроизводству канонизированных мелодий, создание новых вариантов, наличие песенного и речитативного стиля, классическую и свободную трактовку куплетной формы, предпочтение 11 и 8 сложных метрических построений по типу перекрестной рифмы. Особенно важное значение придается формообразующей и эстетико-экспрессивной функции музыкального компонента, что приводит к широкому включению импровизационных оборотов в узловые части текста — начало и конец предложений, периодов, а это служит мощным динамическим импульсом.

Указанные ритмико-мелодические комплексы встречаются как в отдельных песнях, так и в разных жанрах армянской монодической музыки, что позволяет говорить о национальных истоках произведений армянских ашугов, о творческом применении выкристаллизованных в глубинах крестьянского и гусано-ашугского песнетворчества «репрезентативных моделей». Это явление наблюдается также в распространенных в Армении любовных сказах, имеющих и общевосточные и собственно армянские названия.

Изучение фактографического материала подтверждает, что в народно-профессиональных культурах мусульманского Востока, предполагающих четкие рамки репертуара и узкую специализацию, роль музыкального компонента не всегда соответствует исполнительской традиции, в высшей степени канонизированной. С другой стороны, пассивное или символическое присутствие музыкального инструмента — принятое у ашугов разных национальностей речитативное исполнение с инструментом на плече — свидетельствует о том, что музыка служит неотъемлемым составным элементом сказа. Первична музыка, а не ее релевантность в синкретическом жанре.

Ряд созданных в первые десятилетия XX в. любовных сказов вызывает явный застой в развитии жанра. Пожалуй, постепенное уменьшение распространенности жанра было обусловлено ослаблением эстетического восприятия, деградацией ритуалов и верований на новом историческом этапе либо политикой их насильственного искоренения, а также снижением общественной значимости института ашугов.

После созданных Дживани и его современниками любовных сказов жанр как таковой перестал развиваться в армянском народно-профессиональном искусстве. Однако яркие образцы его музыкального компонента в качестве самостоятельных песен, вошедших в быт армянского народа, продолжают жить на фольклорном уровне. «Кероглы» исполняется обычно в речитативном, драматическом стиле, тогда как для «Ашуга Гариба» более

характерна народно-песенная изобразительность. Но жесткого деления нет: оба упомянутых типа можно встретить в музыкально-поэтических фрагментах разных любовных сказов. Речь идет о жанровых особенностях любовных сказов-дастанов, обусловленных семантико-идеологическими императивами («герой ашуга» и «ашуг-героя»), которые в одном случае ориентированы на эпическое, вплоть до характерного для эпоса архетипического мышления, а в другом — на мелодическое, доминирующее в лирико-любовной сфере ашугского искусства.

Изменение пропорции разграниченных в текстах любовных сказов двух музыкально-стилистических принципов, песенного и речитативного, в поздней традиции бытования жанра позволяет сделать важное заключение: доминирование песенного стиля и куплетной формы в современной музыкально-эпической традиции не только отражает переход от одного уровня художественного сознания к другому — от эпического к лирическому, это и потеря архаического смыслового пласта, восполняемая новыми структурными элементами — народно-песенными формами.

Ритуальная природа сказа связывает его с другими духовными жанрами. И любовный сказ и духовные гимны и псалмы и литургия представляют собой жанры, символизирующие обряд жертвоприношения; у их истоков стояли слагающие и исполняющие священные тексты поэты — жрецы. Нет слушателей — нет и исполнителей этого жанра. В обоих случаях императив ритуала осуществляется регламентированными способами, в обоих случаях тексты могут читаться без музыкального сопровождения. Однако их основная привязка это обряд жертвоприношения, таинство которого подчеркивается переходом от разговорного стиля к песенному. Сказители придавали особое значение вступительным пожеланиям-напутствиям, благодарственным молениям и формульной речи религиозного содержания, обрамляющим музыкально-поэтическую структуру. Не случайно то, что в армянской традиции служба, сопровождаемая упоминанием святых, а также героев, причисленных церковью к лику святых, в знак почтения к их памяти слушается стоя, как это имело место при исполнении поминальных песен из героического эпоса «Сасунские безумцы».

Прослеживая развитие восточного любовного сказа, можно заключить, что музыкально-поэтические фрагменты являются базовой моделью традиционного строения дастанов, его закодированными формулами. Эти фрагменты видоизменяются в разных историко-культурных контекстах и приспособляются к эстетическому восприятию данной эпохи и данного этнического общества. Естественно, что на протяжении столетий трансформации приводят к изменению традиции до неузнаваемости, что позволяет оценить жанр в целом как переживающий упадок или вымирающий.

На современном этапе ашугское искусство не имеет прежнего звучания, а аудитория лишена былого энтузиазма, особенно в городе. Ашугский любовный сказ получил эпитет «анахронический», оказавшись в ряду отчужденных жанров, хотя история любви это тот вечный жанр, на фоне традиционных форм которого могут появляться вызванные императивом времени новые трактовки. С целью сохранить традиционную исполнительскую среду сказов даже открывались специальные кафе, в которых должна была исполняться лишь ашугская музыка, в частности дастаны. Насколько это поможет сохранению традиции в контексте новой общественной культуры, покажет будущее.

Изучение канонизированных сказов и лежащих в их основе культурных реалий в мусульманской и христианской традициях открывает новые возможности как обнаружения бытующих в музыкальных традициях Востока архетипических элементов, так и выявления семантики жанра. Оно помогает понять происхождение явлений, психологически разобщенных и далеких от нашей действительности, объясняет факт бытования определенных сюжетов и мотивов в разных национальных культурах Ближнего Востока.

ASHOOGH LOVE ROMANCE IN THE CONTEXT OF THE NEAREASTERN MUSICAL INTERRELATIONS

LILIT YERNJAKYAN

SUMMARY

The subject of this research, the ashoogh (bard) romance, is a prose story, intermittent with musical-poetic texts, the musical component of the latter being anchored on a clear and logical system of aesthetic and performance components.

Reflecting the cultural values and perceptions of certain social layers of the population, the bard romance-dastans stand out in their peculiar figurative and imagery thinking, as well as in a special choice of expression techniques and development principles.

The ashoogh romance emerged in the "basin" of the Middle Eastern cross-cultural influences, which therefore conditioned its multilevel essence and the rich legacy of its historical origin. The roots of this genre date back to the depths of the eastern peoples' monodic culture and are connected to the multiform phenomena and realities of the cultural heritage of the Middle East. The main artistic trends in this all-Eastern tradition take their origin from the cultural heritage of the peoples living in Iran, Turkey and Transcaucasia.

The Near and Middle East is justly considered to be the birthplace of narrative tradition, composed of various tales, anecdotes, and poems, home of the so-called "roaming themes". The romance of "Leylie and Mejnun", "Shasanam and Gharib", "Asli and Kyaram", "Nightingale and Rose", found different expressions in the authors' known and anonymous works of Iranian, Arab, Armenian and Turkish cultures, where even the headings of the works speak about the genre modeling. The themes are based on love, supernatural powers, legendary and true stories, where the dominating religious ideology greatly determines the comprehension of historical events and various natural phenomena.

Reflecting on Eastern, specifically Iranian and Turkish language speaking nations' epical traditions, we claim to illustrate the origins of the Armenian musical-poetic and narrative art, its role and importance not only in the Armenian culture but in the all-eastern context as well. Considering the Armenian art music as an indispensable part of an all-Eastern culture, we have demonstrated in our work the conditions for the genre's existence, the social foundation and status of Armenian musical

epic art in different stages of its development up to the present. Of special interest are the activities and legacy of Armenian musicians in various countries of the Near and Middle East and their historical mission in the development and preservation of musical traditions, and in the transfer of these traditions to further generations. Due to the efforts of Armenian ashooghs Jivani, Jamali, Sazayi and others, this genre, one more time exhibited its viability and development abilities. The sagas by these authors have an Armenian reverberation, they reflect the Armenian nation's life, religious perceptions and beliefs, and have an Armenian as well as distinctive to the given author's approach character description. These works are noteworthy in terms of viewing the development of the romantic love theme in the Armenian literature.

Armenian romance tradition have not received due attention in modern ethnomusicological publications and in general, have remained anonymous in all parameters, hence, it craved for presentation, research and evaluation. Recognition of facts and concepts related to the Armenian ashoogh institution and its inclusion in modern ethnomusicology, will pave a way for the evaluation and appraisal of the role and significance of Armenian musical traditions in Middle Eastern folk-professional music. It will greatly enlarge the boundaries of research in the studies of Eastern music.

This is the first attempt to study the origin of bard music in the cross-cultural context of the Muslim East and Christian Armenia in their overlapping and yet peculiar reality domains. We have attempted to reveal this phenomenon's genetic connection with the musical-epic art of the neighboring nations in Iran and Turkey, where the love dastans have a cultural symbolic significance.

Attaching great importance to the manifestation styles of text-music interrelations in the given national tradition, we consider it essential subject matter: it comprises the relationship of components, emotional and ideological weight of melodies conditioned by the text content, musical-stylistic and metrical peculiarities of the main melodies and typical melodic phrases. The above said states, the interconnection of the musical context, and the musical text to be one of the main criteria of the ashoogh dastans that determines their national entity. The core of this work is the attempt to study the Armenian-Eastern love romance in the light of mytho-poetic thinking, which allows us to ascertain the hypothesis that the music has the value of a historical component. This conclusion allows us to reconstruct the saga's hero's activity basis, as well as confirm the existence of initial musical-poetic amalgam to be the main axis of artistic and structural parts of the genre, in addition to identifying religious and cultural peculiarities of the national versions.

This work comprises relatively complete series of bard romances, as well as separated episodes that have been collected and recorded during the field work, at different times and in different historical-ethnic regions in Armenia. We have also included Turkish, Azerbaijani and Iranian music-epical masterpieces, published papers and recordings collected, systematized and notated by the author.

In the late middle ages, Armenian art music which had rich traditions, due to newly emerging political, social and economic realities, started to build new relations with the art works of the Muslim world. Preserving the purity and the unique structure peculiar to the peasant song-music, distinguishing religious music as an exclusive phenomenon in the Eastern Christian spiritual song art, Armenian traditional music delved into the main trends of musical-poetic art of the East. Compared to the ancient spiritual monody and genuine genres of musical folklore, this domain in art, of course, has certain characteristics that bridge it to the "Middle Eastern art music". Fundamental universalities are observed in the structural features, metrics and in the modal basis of the musical component, while the terminology in use is not Armenian. Foreign names of the bards, the non-Armenian terminology used by them, as well as the Iranian-Arab-Turkish names given to certain genres of innately Armenian musical folklore, are conditioned by the policies of the foreign rulers, and by the fact that the commonly understandable and patronized languages, being crucial for the survival of art (as well as of nation), were Iranian and Turkish languages. Historically, Armenian musicians had sustainable contacts with the surrounding Muslim world and were justifiably trying to make their art comprehensible for it. This natural intention made Armenian musicians theoretically correlate Armenian octoechos into Iranian-Arabic modal system, forced them to turn to the use of foreign terminology, and allowed them to create Armenian lettered Turkish songs and melodies rich in typically eastern lihts. Yet, in this oriental dominant cultural context, Armenian bards preserved the musical-linguistic roots of the national art, revealing to the world the melodic richness of Armenian monodic music.

The subject of music-epical genre's typological universality is not limited to the unified basis of the modal systems, professional folk musicians' names and works, nor just to a terminological system recognized in oriental traditions. Comparative research reveals that love romances which developed in different national traditions have identifiable religious and art domains, which in their turn are based on the sufi-poets' artistic traditions.

The phenomenon of falling asleep at the grave of saints or beloved ones, water springs and caves and being bestowed with musical poetry endowment through a dream, is a dominant motive in bard songs and romances. Its roots go back to pre-Christian and pre-Muslim spiritual and religious perceptions, most specifically in shaman insights where the newcomer used to acquire his strength and wisdom through establishing a direct contact with the Gods and the souls of tribe leaders. After the dream, the future ashoogh would get a new name and identity, learn a new language and learn how to play a musical instrument, and only then would be invincible in a contest. Hence, the bard initiation ritual is retained in all its mystical essence. The scenes of bard contests are presented through musical-poetic means, which perhaps are the most stable structural units from prehistoric times to the present.

The ashoogh contest is an indispensable part of the romance. It occupies an important place in the overall structure of the romance in its structural and content development function and seems to be the mosaic of this genre in all its unified forms. It is charged with elements from various cultures, taking its roots from the depths of mytho-poetic thinking. With the help of fables, riddles, questions-answers, songs and music, silent or mysterious presence of the instrument, pantomime, secret language and many other means, the bard contest scenes become disguised with a meaningful veil, which in the tradition of oral performance is a reliable source of knowledge.

Research and factual information testifies that the tradition of bard contest developed and flourished in Western Armenia in the regions of Kars and Erzurum, which (irrelevant of territorial affiliation) bordered Iran and Azerbaijan. Musical traditions of Kars, Erzurum, Igdir, Ani and other regions inhabited by Armenians, dissolved into the bard song-art of the Middle East. The development of ashoogh song art in the region (especially in XIX-XX centuries) was greatly enhanced by the ashooghs Virani from Ani, Zulali, Sazayi, Seyhuni and others, who have Armenian names and who are truthfully considered to be the founders of contemporary bard song-art.

Armenian ashoogh art's painful negligence, conditioned by historical and political circumstances, can not fully conceal the essential role played by Armenian music and Armenian ashooghs in the development of musical epic art of the East. The ashooghs in their interviews with the researchers have mentioned that they learned the majority of their melodies from Armenian colleagues and later, from Armenian radio broadcasts. The study of sheet music publications and authentic materials found in foreign sources with incorrect interpretations though have shown that part of the so-called "turki" and "sharki" melodies are Turkish language versions of Armenian medieval spiritual songs.

The study of two works, the heroic saga "Kyoroghli" and the love-adventurous novel "Ashoogh Gharib", which are peculiar to the typology of musical epic tradition is central in this work. The choice was determined by the perception of their Armenian origin and their tremendous popularity. The very high reputation of "Kyoroghli" in the Near and Middle East is conditioned by its social content, exceptional characteristics of the hero and the historical circumstances in which context the hero's activities became legendary, and are turned into a myth becoming the basis for the development of numerous versions of tales, dastans and sagas. We have examined certain genealogical issues related to sagas based on authentic materials from Armenian and foreign sources, which can serve as a point of argument to view Armenian versions of Kyoroghli as the oldest and independent national variant of this traditional saga. Armenian versions of Kyoroghli stand out with a proportionate combination of melodic and recitative thinking, unlike the Turkish and Azerbaijanian versions where the recitation is dominant. This thinking is guided by the principles of Arme-

nian folk professional monodic music. The study of field materials recorded in different regions of Armenia, especially the ones recorded by us, ascertains the performance tradition of musical-poetic episodes based on song recitation and monotonous repetition of speech-type phrases, basically by non-professional performers.

It is noteworthy that Komitas, the founder of Armenian professional music, notated in the XIX century the most famous song of Kyoroghli "Hey Kyoroghli, jan Kyoroghli", the rhythmical-melodic model of which has been maintained in the art of various generations of ashooghs, since its first appearance. Big amplitude interval basis is not typical for ashoogh songs. Kyoroghli song with its descending sevenths, highlights of different register domains, formulaic basis revealed in archetype thinking, reminds the rhetorical pathos and musical-stylistic peculiarities of Armenian epic melos, specifically the epic "David of Sasun". The best songs created by Armenian ashooghs have become a kind of leitmotif for the "Kyoroghli" song recitation. Armenian composers also have reviewed and published these melodies that were used in Armenian movies, particularly in "Pepo", where the music was written by the world famous composer Aram Khachaturyan.

Kyoroghli's Armenian songs were highly popular in Transcaucasia and Turkey, and even in new socio-political conditions they continued to survive in their distorted forms and under other names, in the repertoire of folk-professional artists. The emotional strength of these songs was so vivid that the performers strove to replicate the traditional musical model, sometimes ignoring the linguistic homogeneousness of the literary text. The above mentioned does not refer of course to the use of various Persian and Turkish words, allegorical expressions and symbolic images which comprise the religious and philosophical basis of the ashoogh art and which are prerequisites to refer to the influences of sufi mysticism. Their presence in Armenian love romance is more a tribute to the tradition than direct manifestation of Sufi ethos.

The study of the interrelation of stylistic-intonation patterns of Armenian and other oriental songs can be found in the basis of "Kyoroghli" traditional melodies, could allow us to presume the existence of Armenian musical-poetic interpretation of epic dastan from late medieval ages to the present. Undoubtedly, changes observed in musical-epic art and their natural transformations that occurred in the second half of the XX century and today, influenced the structure of ashoogh romance. The study of the materials shows that "Kyoroghli", being one of the most popular sagas in Armenia, is currently preserved in the form of separate excerpts and songs around them.

Another masterpiece of Eastern bard tradition "Ashoogh Gharib" is so dear and close to Armenians, that even in the reality of gradual degradation of ashoogh art and ashooghs themselves, its modern embodiment can be found in the unique art of famous Armenian director Sergey Parajanov, in the birthplace of the novel's actions, in Tiflis.

Armenian versions of "Ashoogh Gharib" almost exclusively have a happy end (some Turkmen versions of "Shasenem and Gharib" have a tragic end). Arshak, the hero of the novel, is the son of an Armenian merchant, who becomes ashoogh Gharib after an initiation dream. Wandering all over the world for seven years, he complies with the conditions set for him and returns to Tiflis to marry Shasenem. The tragic end of the romance of "Asli and Kyaram" is conditioned by the unconquerable religious barrier between them. The main character, enflamed with his love, is mystically burned, singing the famous "I am burning, Asli, I am burning" song, which is comparable to Adam and Lilit legend, where Lilit, swathed with demonic and pagan passion, does not abide to the religious and moral norms of the Christian legend, and is burnt to ashes. In both cases, the theme of religious ban is present, or the two religions contradict as strongly to each other as "good" and "evil", and the impossibility to overcome the contradiction results in the destruction of one of the characters.

In this book, we attempt to reveal the consistency and structures of mythical-poetic thinking as manifested on different levels of musical-poetic text. They are specifically vivid in the dialogues, rites of the bard contests and various situational songs. Musical excerpts intermitting the prose text, occur in all those situations where the social-religious ban on relationships, contacts on a distance level, explanation of love, farewell, start of a travel, return, etc are present. Ashoogh Gharib, in order to prevent the wedding of his own bride, pledges the assistance of Saint Sargis to teleport him from town to town, each time singing to the saint the song "I beseech, I beg". To overcome various obstacles, mandatory request-songs to natural forces and phenomena are performed, in bidding farewell to towns, the praise songs to Tavriz, Tiflis, Aleppo, Erzurum and Koghbe are sang, the roots of these songs descending to the times of the formation of Armenian secular professional song art with the strict identification of the praisor, epic singer and bard-goosan.

A considerable number of songs are connected to letters and dreams (Gharib, Asli-Kyaram, Aghvan-Osan), as real and symbolic means of communication for the couple in love. Thus, the prose text is interrupted with songs where a miracle is expected. The God-blessed gift of the main character is in the singing and not in the telling, and without this gift there can be no miracles and teleportation, as the skill of singing is the first proof of being extraordinary. Comprehension of this indispensable unity from the point of mythological thinking, allows us to describe the musical narrative text of love stories as an expression means for folk-ritualistic and belief systems, as well as for showing the connection between music and magical powers and the mythical belief towards them. This is also testified by the use of formulaic expressions typical for the main characters, emerging in the transfer from prose text to musical excerpts; for example "I cannot say it in words, I must sing it with my saz", or when finding oneself in a difficult situation, the necessity to turn to the instrument, "I cannot tell my pain in words, give me my saz, so that I can sing", etc. The archaic

components and motives descend to the depths of mytho-poetic thinking, and this is a serious point of argument in the examination of typological characteristics of epical texts to substantiate the existence of a primary musical-poetic complex to be the core of artistic, aesthetic and structural domains. Separate examination of musical and narrative components distorts the inner logic of the genre and makes each one of them non-comprehensible.

The entry of music and instrument into the prosymetric genre in symbolic conditions, as well as the supernatural origin of the instrument, gives them a specific function. Hence, the songs with legendary, philosophical and moral themes which saturate the love stories are connected to specific national cultures and are important elements of genre coding. Therefore, examination of their musical-stylistic and structural peculiarities is key to comprehending the love stories. Having this provision in mind, we have restructured the "Ashoogh Gharib" romance according to musical-poetic excerpts. Overall, there are 30 song excerpts in "Ashoogh Gharib", to be found in the recordings done in different regions and at different times. We have presented the paradigm of the songs that we have compiled based on the developmental logic of content-thematic motives of the romance.

"Ashoogh Gharib" songs are interconnected melodies in their language-stylistic unity, with their characteristic features and peculiarities reflecting the internal logic of the oral music-epical tradition. The latter is the reproduction of canonical melodies resulting in the creation of new versions, application of melodic and recitative styles, classical and free interpretations of quatrains, inclination to use 8 and 11 syllable cross-rhyming metrical structures. Highlighting the aesthetic and structural function of the musical component, leads to the extensive introduction of improvisational phrases in the principal parts of the text, such as at the beginning and the end of paragraphs, etc., thus becoming a powerful factor for the dynamic growth of the song.

The abovementioned rhythmical-melodic combinations occur both in separate songs and in different genres of Armenian monodic music, which allows us to state the existence of creative application of crystallized "representative models" in the deep layers of folk and traditional art music in the works of Armenian ashooghs.

The presence of various genre manifestations, their differentiated functions as well as extremely specific terminology used in the Muslim traditions, definitely do not secure the variety of expressive functions of the musical component in different oriental cultures. On this level, it often keeps to be monotonous. The passive or symbolic presence of the instrument in the form of it simply being mounted on the shoulder of the musician, a technique used by the bards from different cultures, testifies that music is an indispensable part of the saga structure. The participation of music is essential, and not its relevancy to this syncretic genre.

A general introduction to a series of love stories, created at the beginning of the XXth century, demonstrates a stagnation trend in the genre's development. A grad-

ual decrease in the genre's activity radius might be conditioned by the weakening of aesthetic and ritualistic-belief perceptions in the new historical period, or the forced eradication policy, as well as diminution of bard institution's functions and role. After the discrete love stories created by Jivani and his contemporaries, the genre does not continue to develop in the Armenian folk-professional art. However, the distinguished samples of the musical component, being deeply rooted as separate songs in the lives of Armenian people, continue to survive at the level of folklore. "Kyoroghli" is performed in the perimeter of recitative and dramatic style, while "Ashoogh Gharib" is more characterized by folk-song peculiarities. This is not set in stone, of course. Both abovementioned styles can be encountered in the musical poetic portions of various love stories. This is true for the romance dastans' genre peculiarities, conditioned by the requirements of conceptual differences between "hero ashoogh" and "ashoogh hero", which on the one hand, are characterized by an archetypical thinking distinctive of epic poems and, on the other hand, by melodic thinking prevailing in the lyrical-love domain of the ashoogh art. Changes in the musical linguistic sphere between song and recitation-song styles recognized in romance texts during the late traditions of the genre existence, allow us to make an important proposition. Prevalence of song style and quatrain form in modern musical recitative traditions is not only a manifestation of transition from one level of artistic perception to another, from epic to lyrical poetry, but also is a virtual loss of spiritual-ritualistic layer, being compensated with new structural elements of folk songs.

Creative essence of the genre makes it comparable to other units of spiritual nature. Both the romance and spiritual hymns and psalms, as well as the liturgy, are genres symbolizing bequest ritual. Their initiation dates back to the singer-poets creating and performing sacred texts: without an audience there is no genre performance. In both cases, the imperative of the ritual is performed through canonized methods, and in both cases the texts can be recited without any music. However, their main function is the bestowment ritual; so, its ceremonial sacrament is highlighted by the means of transition from conversational to song style. Professional pundits gave great significance to the introductory blessings, pray phrases and formulaic expression with religious content that shaped the musical-poetic structure. It is not surprising that in the Armenian tradition, while singing the "Blessings" for the repose of the tribe's ancestors' souls in the epic "David of Sasun" and also while enumerating the names of saints and heroes canonized by the church to the rank of saints, the audience stands up to honor their memory.

Reviewing the path of development of the oriental love romance, we can say that musical-poetic excerpts are traditionally the most important structural models of romance-dastans and are also their coded formulaic manifestations. In historically and culturally different contexts, the above mentioned models have undergone transformations and have been adapted to fit in the system of the aesthetic perceptions of

the given ethnic society at the given time. Naturally, transformations occurring in the span of centuries cause such fundamental changes in the tradition that we can characterize the phenomenon as a whole as being in its decline or vanishing.

Nowadays, the ashoogh art does not have its former sonority neither does it have the enthusiasm of its audience, especially of the urban population. Ashoogh romance has been both branded as anachronism, and alienated as a genre. Yet a love story is a long lasting genre that might have newly born interpretations and various manifestations by the demand of the time, alongside with its traditional perception. Some devotees, in an attempt to preserve the traditional performance environment of epical sagas, have tried to open special cafes where only ashoogh music, specifically dastans, will be performed. Future developments will show whether it has contributed to the protection of the tradition in the new social culture.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Աբեղյան Մ., «Շահմամայի» վոտանավորի չափը հայ բանաստեղծության մեջ. – Ֆիրդուսի, Երևան, 1934
2. Աբեղյան Մ., Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1944.
3. Աբեղյան Մ., Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1946
4. Աբեղյան Մ., Հին գուսանական ժողովրդական երգեր. – Երկեր, Բ, Երևան, 1967
5. Աբովյան Խ., Երկեր, Երևան, 1984
6. Աթայան Ռ., Հայ գեղջուկ երգերի թեմային-ժանրային պատկերն ըստ Կոմիտասի հավաքած նյութերի (1899-1904 թթ.). – Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, տասներորդ հատոր, գիրք Բ, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն, Երևան, 2000
7. Աղայան Ղ., Երկերի ժողովածու, Երևան, 1962
8. Աղայան Մ., Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները . – Սայաթ-Նովա, կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1946
9. Աճառյան Հ., Հայոց լեզվի պատմություն, հ. 2, Երևան, 1951
10. Աճառյան Հ. և Մանանդյան Հ., Հայոց նոր վկաներ, Վաղարշապատ, 1903
11. Ամիրյան Խ., Հայերենից փոխառյալ բառերը արդի թուրքերենում, Երևան, 1996
12. Աշուղ Ղաթիբ, Զյոռօղլի, Ամրահ և Սալվի, Աղվան և Օսան, հ. 1, Երևան, 1992
13. Արևշատյան Ա., Հայ միջնադարյան «Չայնի» մեկնություններ, Երևան, 2003
14. Բախարյան Ա., Հին հայոց տաղաչափական արվեստը, Երևան, 1984
15. Բաղդասարյան Ա., Դիլանյան Ե., Խուդաբաշյան Կ., Սուրբ Կարապետին նվիրված հայ հոգևոր և ժողովրդական երգերը (բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների բնութագրում). – «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
16. Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Մ. Բրուտյանի առաջաբանը, Երևան, 2002
17. Գրիգորյան Շ., Հայ աշուղական գրականության պատմություն, Երևան, 2003
18. Դանիելյան Դ., Եղեգնաձորի շրջանում կատարված աշուղական սիրավեպերի երաժշտական հատվածների տաղաչափական որոշ առանձնահատկությունների մասին. – Արվեստագիտություն, հոդվածների ժողովածու, I, Երևան, 1998

19. *Երնջակյան Լ.*, Հայ մուղամաթիստները և նրանց դերը արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ. – ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1982, № 2
20. *Երնջակյան Լ.*, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991
21. *Երնջակյան Լ.*, Բարբադը «Շահնամե»-ի ձեռագրային մանրանկարներում. – Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ, Ավանդական երաժշտության հայկական խորհուրդ, I միայնալ միջազգային սիմպոզիում, Երևան, 1995
22. *Երնջակյան Լ.*, Առասպելաստեղծ ավանդույթը աշուղական սիրավեպում. – «Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կարիքնեղի և հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի 30-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջան», Ջեկույունմների հիմնադրույթներ, Երևան, 2000
23. *Երնջակյան Լ.*, Հայ հոգևոր մոնոդիաների և արևելյան դասական մեղեդիների փոխառնչությունները. – Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը, Երևան, 2000
24. *Երնջակյան Լ.*, Արևելյան սիրավեպի սոցիալ-մշակութային համատեքստը. – Արևելք-Արևմուտք, Դիալոգներ Հայաստանում, Միջազգային երկրորդ գիտաժողովի զեկույունմների դրույթներ, Երևան, 2001
25. *Երնջակյան Լ.*, Աշուղական սիրավեպի ձևավորման պատմությունից. – ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2002, № 2
26. *Երնջակյան Լ.*, Արևելյան սիրավեպն իբրև կրոնամշակութային ֆենոմեն. – Հայագիտական միջազգային համաժողով, Հայագիտության արդի վիճակը և նրա զարգացման հեռանկարները, Ջեկույունմների դրույթներ, Երևան, 2003
27. *Երնջակյան Լ.*, Իրականն ու առասպելականը աշուղական սիրավեպի կատարողական ավանդույթում. – ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2003, № 2
28. *Երնջակյան Լ., Պիկիյան Հ.*, Հիմն Արևին. «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, Երևան, 1998
29. *Թահմիզյան Ն.*, Չայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում. – «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6
30. *Թահմիզյան Ն.*, Հուշամատյանների հետքերով (Մեծ Եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները). – Էջմիածին, 1968, № 1
31. *Թահմիզյան Ն.*, Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության. – ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1971, № 9
32. *Թահմիզյան Ն.*, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973
33. *Թահմիզյան Ն.*, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան. – ՀԽՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1983, № 2-3,
34. *Թահմիզյան Ն.*, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ., Երևան, 1985
35. *Թահմիզյան Ն.*, Նյութեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գործիքագիտության. – «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1991, 1-2
36. *Թահմիզյան Ն.*, Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Pasadena, CA, 1995

37. *Լևոնյան Գ.*, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941
38. *Լևոնյան Գ.*, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944
39. *Լևոնյան Գ.*, Երկեր, Երևան, 1963
40. *Խուդաբաշյան Կ.*, Կարոս խաչ վիպերգի կրոնաառասպելական արձատները (իմաստաբանական վերլուծության փորձ). – «Կարոս խաչ» ժողովածու, Ուսումնասիրություններ և բնագրեր, Երևան, 2000
41. *Խուդաբաշյան Կ.*, Հոգևոր տաղի ժանրը հայ վիպերգության մեջ (ըստ Ալեքսանդրի մասին գրույցի). – «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
42. *Կոզմյան Ա.*, Պարսից միջնադարյան պոեզիան սուֆիզմի գաղափարների և գեղագիտության համակարգում (Ռ-ումի, Հաֆեզ). – Պարսից պոեզիայի ընտրանի, Երևան, 2004
43. Հայ դասական բնաբերգություն, հ. 2, Երևան, 1966
44. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 3, Երևան, 1977
45. *Հարությունյան Ս.*, Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, 1960
46. *Հարությունյան Ս.*, Մշո Սուրբ Կարապետ եկեղեցու պաշտամունքային մախա-հիմքերը. – «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
47. *Հիսարյեան Ա.*, Պատմություն հայ ձայնագրության եւ կենսագրությունք երաժիշտ ազգայնոց, 1769-1909, Կ. Պոլիս, 1914
48. *Մազմանյան Ս.*, Մեներգեր, ժողովրդական և գուսանական երգերի մշակում-ներ, Երևան, 1974
49. *Մալխասյանց Ս.* Հայերեն բացատրական բառարան, հ. IV, Զ-Ֆ, Երևան, 1945
50. *Մանուկյան Մ.*, Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը. – Կոմիտասական 2, Երևան, 1981
51. *Մելիքյան Սպ.*, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935
52. *Մելիքյան Սպ.*, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Երևան, 1949
53. *Մելիքյան Սպ.*, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 2, Երևան, 1952
54. *Մելիքեան Սպ. և Տեր-Ղևոնդեան Ան.*, Ժողովրդական երգեր. – Ազգագրական ժողովածու, հ. I, Ըիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917
55. *Մկրտչյան Ն.*, Երաժշտական բառարան, Երևան, 2000
56. *Մովսես Խորենացի*, Պատմություն Հայոց, Տիֆլիս, 1913
57. *Մովսես Խորենացի*, Հայոց պատմություն, Երևան, 1940
58. *Նազարյան Շ.*, «Կռունկ» երգը և նրա պատմությունը, Երևան, 1977
59. *Նավոյան Մ.*, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001
60. *Նարդունի Շ.*, Յակոբոս Այվազեան երաժշտապետ, Փարիզ, 1958
61. *Ներսիսյան Վ.*, Վարդի և սոխակի այլաբանության հայ-պարսկական մշակում-ների առնչության հարցի մասին. – «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1960, № 3
62. *Չելեբի Է.*, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Երևան, 1967

63. Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցոյ, Վաղարշապատ, 1896
64. Պատմագրյան Ա., Գանձարան հայ երգերու, Գահիրէ, հհ. Ա-Զ
65. Պետրոսյան Ա., Արա Գեղեցիկ և Սուրբ Սարգիս. — «Հայոյ սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001
66. Պիկիյան Հ., Աշուղը՝ երաժիշտ, բանաստեղծ և ծիսաստասպետական հերոս. — Խնքնության հարցեր, Տարեգիրք, Երևան, 2002
67. Պիկիյան Հ., Երնջակյան Լ., Նվագարանները հայոյ հոգևոր և աշխարհիկ ավանդույթում . — «Պար, երաժշտություն», Սրբուհի Լիսիյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2004
68. Ջիվանի, կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1955
69. Ջիվանու քնարը, Երևան, 1959
70. Մահակեան Ա., Փահլեվանեան Ա., Սասնա ծռեր դիպագնավալը, առասպելականընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ, Փաստադեմա, 1996
71. Միս մաղյան (Կոզանի հայկական պատմությունը), Բեյրութ, 1949
72. Սրվանձտյան Գ., Մանանա, Կ. Պոլիս, 1876
73. Փալստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոյ, Վենետիկ, 1914
74. Բյոռ-Օղլի, ժողովրդական վիպասանություն, Երևան, 1941
75. Բյոռ-Օղլի հեքիաթը, Գգիր-Օղլու և Պոլի-բեկի հետ պատահած անցքերը, մասն I, Թիֆլիս, 1897
76. Բյոռ-Օղլու հեքիաթը, Դամրի-Օղլու և Հանգա բեկի հետ պատահած անցքերը, մասն II, Թիֆլիս, 1904
77. Քնչարյան Ա., Հայ գուսանական երգեր, Երևան, 1976
78. Азимова А., Вопросы синтаксиса восточной монодии, Ташкент, 1989
79. Атаян Р., О музыкальном компоненте армянского героического эпоса «Сасунские удалцы». — Музыка эпоса, Йошкар-Ола, 1989
80. Брагинский И. С., Заметки о таджикском эпосе «Гургули». — Краткие сообщения ИВ АН СССР, IX, 1953
81. Виноградов В., Эпос «Манас», его стих и напев. — Музыка народов Азии и Африки, М., 1980
82. Вопросы изучения эпоса народов СССР, М., 1958
83. Галунов Р., Маарике гири, Иран, Л., 1929
84. Геворков Н., Истоки армянской ашугской поэзии и её социальная среда. — Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Ереван, 1985
85. Геодакян Г., Функциональные связи тонов в звуковысотной системе армянской народной музыки. — Традиции и современность, кн. 2, Ереван, 1996
86. Герхардт М., Искусство повествования. — Литературное исследование «1001 ночи», М., 1984
87. Гордлевский В., Происхождение османского «узан». — Научные труды Института народов Востока, М., 1930

88. *Гордлевский В.*, Избранные сочинения, т. 3, М., 1963
89. *Гришавили И.*, Саят-Нова, Тифлис, 1918
90. *Гулыев Ш.*, Искусство туркменских бахши, Ашхабад, 1985
91. *Гумреци, Николай Фаддеевич* Тигранов и музыка Востока, Л., 1927
92. *Даронян С.*, «Ашик-Кериб» Лермонтова и армянские записи сказания. — «Вестник общественных наук» АН АрмССР, 1974, № 4
93. *Дворняков Н.*, Строфика поэзии пашто. — Проблемы восточного стихосложения, М., 1973
94. *Ернджакян Л.*, Вопросы сравнительного изучения профессиональных жанров восточной монодии — Традиции и современность. — Вопросы армянской музыки, Ереван, 1986
95. *Ернджакян Л.*, Традиционные жанры монодии в аспекте армяно-иранских музыкальных связей. — Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность, Второй Международный Симпозиум, Сборник материалов, М., 1987
96. *Ернджакян Л.*, Традиционный мотив состязания в свете армяно-иранских музыкальных связей. — Тезисы докладов конференции преподавателей и стажеров-исследователей, Ереван, 1991
97. *Ернджакян Л.*, Мифопоэтические корни ашугских сказов. — Теоретическая конференция «Традиции и Современность», Ереван, 1996
98. *Ернджакян Л.*, О бытовании иранских эпических мотивов в Армении и музыкальной традиции исполнения «Шахнаме». — Традиции и современность, Вопросы армянской музыки, кн. 2, Ереван, 1996
99. *Ернджакян Л., Пикичян Р.*, Трансформация жанровых традиций в современной народно-профессиональной музыке Армении. — «Музыкальная культура в преддверии XXI века», Международная конференция, тезисы докладов, Ереван, 1997
100. *Жизнь и подвиги Антары*, М., 1968
101. *Жирмунский В.*, Тюркский героический эпос, Л., 1974
102. *Жирмунский В.*, Теория стиха, Л., 1975
103. «Журавлиное перо», «Похищение Гирата Гамзой», «Встреча Кероглы с Базирганом», Кер-Оглу, Баку, 1949
104. *Иванов В.*, Очерки по истории семиотики в СССР, М., 1976
105. *Иванов Вяч. Вс.*, Выделение разных хронологических слоев в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агнун. — «Историко-филологический журнал», 1983, № 4
106. *Каладзе И.*, Эпическое наследие Унсури, Тбилиси, 1983
107. *Каррыев Б. А.*, Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов, М., 1968
108. *Квитка К.*, К вопросу о тюркском влиянии, Избранные труды в 2-х томах (Сост. и коммент. В. Л. Гошовского), т. 1, М., 1971
109. Кер-оглы, Азербайджанский народный эпос, сост. Гулинский Али-

- Заде, перевод с аз. Азиза Шарифова, под. ред. и с предисловием Г. К. Шерифова, Баку, 1940
110. Кондратьева С., К исторической типологии эпических напевов. — Типология народного эпоса, М., 1975
111. Корганов В., Кавказская музыка. — Сборник статей, Тифлис, 1908
112. Короглы Х., Трансформация заимствованного сюжета. — Фольклор. Поэтическая система, М., 1977
113. Крымский А., Арабская поэзия в очерках и образцах, М., 1906
114. Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958
115. Лор-Меликова С., От легенды к опере. Эволюция темы Кероглу в советском Азербайджане, Баку, 1958
116. Мамедов Т., Песни Кёроглу, Баку, 1984
117. Мелетинский Е., Введение в историческую поэтику эпоса и романа, М., 1986
118. Мец А., Мусульманский ренессанс, М., 1966
119. Мирзаев Т., Xalq Vaxşilarinin, epik repertuari, Ташкент, 1979
120. Музыка эпоса. — Статьи и материалы, ред. И. Земцовский, Йошкар-Ола, 1989
121. Персидские сказки, М.-Л., 1934
122. Персидские Теснифы, М., 1964
123. Петрушевский И., Ислам в Иране в VII-XV веках, Л., 1966
124. Померанц Г., Теория субэкумена и проблема своеобразия восточных культур, Труды по востоковедению, Уч. Записки Тартуского ун-та, вып. 393, Тарту, 1976
125. Поэзия Армении, под ред. В. Я. Брюсова, Ереван, 1966
126. Пропп В., Морфология сказки, М., 1969
127. Пропп В., Фольклор и действительность, М., 1976
128. Радлов В., Опыт словаря тюркских наречий, т. 1-4, М., 1963 (перепечатано с изд.: СПб., 1893-1911)
129. Словарь иностранных слов, М., 1989
130. Тагмизян Н., Теория музыки в Древней Армении, Ереван, 1977
131. Тагмизян Н., Музыкальная культура Армении и её связи с Востоком. — Музыка народов Азии и Африки, т. 5, М., 1987
132. Таджикова З., О музыкальном искусстве бухарских женщин-созанда. — Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность, М., 1987
133. Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, Перевод с турец., Предисловие и коммент. Н. К. Тагмизяна, Ереван, 1968
134. Успенский В., Беляев В., Туркменская музыка, т. 1, М., 1928
135. Фархадов Ф. К., К изучения эпоса Кер-Оглу, М., 1954

136. *Фархадов Ф. К.*, Закавказская версия эпоса Кер-Оглы, Баку, 1964
137. *Фильштинский И.*, Тысяча и одна ночь. Избранные сказки, Предисловие, М., 1983
138. *Фильштинский И.*, Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе.— Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации, М., 1989
139. *Хамраев М.*, Основы тюркского стихосложения, М., 1963
140. *Худабашян К.*, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977
141. *Худабашян К.*, Кварт-квинтовая структура и ангемитоника в армянской народной песне.— Третья респуб. научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении, Тезисы докладов, Ереван, 1977
142. *Шавердян А.*, Очерки истории армянской музыки XIX—XX веков, М., 1959
143. *Шопен И.*, Кер-Оглу, Татарская легенда.— Журнал «Маяк современного просвещения и образованности», Труды учёных и литераторов, русских и иностранных, ч. I-II, гл. III, СПб., 1840
144. *Эльдарова Э.*, Искусство ашугов Азербайджана, Баку, 1984
145. *Albright Ch.*, The Music of Professional Musicians of Northwest Iran (Azerbaijan), University of Washington, 1976
146. *Arevs 'atyan A.*, Deux textes arméniens attribués à Basile de Cesaree sur l'interprétation des modes musicaux.— Revue des études arméniennes, tome 26, Paris, 1996-97
147. Azerbaijan: Musique Traditionnelle, Recording Reviews, recordings and accompanying notes by Jean During, Ethnomusicology, 1992, vol. 36, N. 2
148. *Bartók B.*, Parry Collection of Yugoslav Folk Music, The New York Times, June 28, 1942
149. *Bartók B. and Lord A.*, Serbo-Croatian Folk Songs, New York, 1951
150. *Bartók B.*, Turkish Folk Music from Asia Minor, Princeton University Press, 1976.
151. *Başgöz I.*, Functions of Turkish Riddles, Journal of Folklore Institute, N 2, 1965
152. *Başgöz I.*, Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels, The Journal of American Folklore, vol. 65, 1965
153. *Başgöz I.*, Dream Motif in Turkish Folk Stories and Shamanistic Initiation. Asian Folklore Studies 26, 1967
154. *Başgöz I.*, Turkish Hikaye—Telling Tradition in Azerbaijan, Iran, The Journal of American Folklore, vol. 83, Boston, NY, 1970
155. *Bausani A.*, Religion in the Seljuq Period, The Cambridge History of Iran, vol. V, Cambridge, 1968
156. *Beissinger M. H.*, Creativity in Performance: Words and Music in Balkan and Old French Epic, The Oral Epic: Performance and Music, ed. by K. Reichl, Berlin, 2000
157. *Blum S.*, Musics in Contact, The Cultivation of Oral Repertoires in Meshed, Iran, Urbana, Illinois, 1972

158. *Blum S.*, The Concept of the Asheg in Northern Khorasan, *Asian Music*, vol. 5, N 1, 1972
159. *Borataw P.*, Mani, The Encyclopedia of Islam, vol. VI, Leiden, E. J. Brill, 1991
160. *Bose F.*, Law and Freedom in the Interpretation of European Folk Epics, *Journal of the International Folk Music Council*, 10, 1958
161. *Bowra C.*, Heroic Poetry, London, 1952
162. *Browne E.*, A Literary History of Persia. From the Earliest Times until Firdawsi, London, 1902
163. *Caferoglu A.*, Adhari (Azeri), Encyclopedia of Islam, ed. by J. H. Kramers, 1960
164. *Chadwick N.* and Zhirmunsky V., Oral Epics of Central Asia, Cambridge University Press, 1969
165. *Chodzko A.*, Specimens of the Popular Poetry of Persia as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, The Bandit Minstrel of Northern Persia, London, 1842, reprinted - 1971, New York
166. Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology, Chicago, 1991
167. *Davidson O.*, Poet and Hero in the Persian Book of Kings. Myth and Poetics, Ithaca, 1994
168. Dictionary of the Middle East, New York, 1996
169. *Eberhard W.*, Minstrel Tales from Southeastern Turkey, Berkeley, University of California, 1955
170. *Emsheimer E.*, Singing Contests in Central Asia, *International Folk Music Journal*, N 8, 1956
171. *Ensar A.*, Cildirli Asik Senlik, Ankara, Sevin Matblaasi, 1975
172. *Erdely S.*, Music of Southslavic Epics from the Bihac Region of Bosnia, New York & London, 1995
173. *Erdener Y.*, The Song Contests of the Turkish Minstrels, New York & London, 1995
174. *Farmer G.*, The Music of Islam, New Oxford History of Music, vol. I, 1926
175. *Farmer G. H.*, The Religious Music of Islam, *Journal of Royal Asiatic Society*, 1952
176. *Feldman W.*, Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire, *Asian Music*, vol. 22, N 1, 1990
177. *Finnegan R.*, Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context, Bloomington and Indianapolis, 1992
178. *Foley J.*, The Theory of Oral Composition. History and Methodology, Bloomington, 1988
179. *Gerson-Kiwi Ed.*, Oral Tradition in Music: In Search of their Authenticity, ed. by E. C. Leichtman, Israel, 1994
180. *Gilbert L.*, Persian and Tajik, *Current Trends in Linguistics*, 1970, vol. 6
181. *Grube E.*, The World of Islam, London, 1967
182. *Hughes D.*, Deep Structure and Surface Structure in Javanese Music, *Ethnomusicology*, 1988, vol. 32, N 1

183. Islamic Spirituality, Manifestations, ed. by S. Nasr, New York, 1997.
184. *Ivanov V.*, Some Persian Darwish Songs, Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1927, N 23
185. Keremi ve Asli, Istanbul, Ikbal, Kitabevi, 1941
186. *Kurbanova D.*, The Singing Traditions of Turkmen Epic Poetry, The Oral Epic: Performance and Music, ed. by Karl Reichl, Berlin, 2000
187. La Musique Sacree des Kurdis, Encyclopedie des Musiques Sacrees, 1
188. Les systemes de la musique traditionnelle de l'Iran, Teheran, 1973 (par M. Barkechli)
189. *Lindow J.*, A Note on the Sources of Redundancy in Oral Epic, Journal of American Folklore, vol. 87(346), 1974
190. L'Islam et la Musique, Encyclopedie des Musique Sacrees, vol. 1, Paris, 1968
191. *Lord A.*, General Introduction. Serbocroatian Heroic Songs, ed. Milman Parry, Cambridge, MA, 1954
192. *Lord A.*, The Singer of Tales, Cambridge, MA, 1960
193. *Lord A.*, Epic Singers and Oral Tradition. Myth and Poetics, Ithaca & London, 1991
194. *Lord A.*, Rhythm and Performance in South Slavic Song Narrative, Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective, ed. by B. C. Wade, American Institute of Indian Studies, New Delhi, 1993
195. *Melikoff I.*, Hamasa, The Encyclopedia of Islam, vol. 3, 1971
196. *Minorsky V.*, Iran: Opposition, Martyrdom and Revolt. Unity and Variety in Muslim Civilization, University of Chicago Press, vol. VII, 1955
197. *Miller W.*, Shia Mysticism, The Sufis of Gunabad, Muslim World, 13, 1923
198. *Micznik V.*, Studies in Semiotics, Journal of the American Musicological Society, 1992, 45 (3)
199. *Merriam A. P.*, The Anthropology of Music, Evanston Northwestern University Press, 1964
200. *Naroditskaya I.*, Azerbaijanian Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture, Ethnomusicology, 2000, vol. 44, N 2
201. *Nasr S.*, Islamic Art and Spirituality. Albany, New York, 1987
202. *Nasr S.*, Islam and Music. The Legal and the Spiritual Dimensions, Music in the World's Religions, ed. by Lawrence E. Sullivan, Cambridge, MA, 1997
203. *Nieuwerker Karin van*, A Trade Like any Other: female singers and dancers in Egypt, Austin University Press, 1995
204. *Notopoulos G.*, Modern Greek Heroic Oral Poetry, New York, 1959
205. *Omidshar M.*, Unburdening Ferdowsi, Journal of the American Oriental Society, (116), N 2, 1996
206. *Parry M.*, Homer and Huso, Transactions of the American Philological Association, 1938
207. *Pikichian H. and Yernjakian L.*, Armenian-Iranian musical connections: "Sahari" in Armenian Musical Tradition. A collection of Essays of The 2nd International Congress on the Anthropological Study of Iran & Caucasia, Tehran, 2003

208. *Qureshi R.*, Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali, Cambridge, MA, 1987
209. *Qureshi R.*, Sounding the Word: Music in the life of Islam, Cambridge, MA, 1997
210. *Racy J.*, Heroes, Lovers, and Poet-Singers: The Bedouin Ethos in the Music of the Arab Near-East, *Journal of American Folklore* 109 (433)
211. *Reichl K.*, Turkic Oral Epic Poetry, Traditions, Forms, Poetic Structure, New York & London, 1992
212. *Reichl K.*, The Oral Epic: Performance and Music, *Intercultural Music Studies*, vol. 12, 2000
213. *Reinhard K.*, Türkische Musik, Museum für Volkerkunde, Berlin, 1962
214. *Reynolds D.*, The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition, Ithaca and London, Heroic Poets, Poetic Heroes, 1995
215. *Schimmel A.*, Mystical Dimensions of Islam, The University of North Carolina Press, 1975
216. *Shiloah A.*, The status of Traditional Art Music in Muslem Nations, *Asian Music*, 1979, vol. 12, N 1
217. *Singer M.*, When a Great Tradition Modernizes, An Anthropological Approach to Indian Civilization, New York-Washington – London, 1972
218. *Slobin M.*, Instrumental Music in Northern Afghanistan, University of Michigan, 1969
219. *Spector J.*, Musical Tradition and Innovation. Central Asia. A Century of Russian Rule, ed. by E. Allworth, New York, 1967
220. *Sydow C. von*, Geography and Folk-Tale Oicotypes, Copenhagen, 1948
221. Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective, ed. by B. Wade, New Dehli, 1993
222. The Encyclopedia of Islam, New Edition, vol. 1, A-B, Leiden – London, 1960
223. The Encyclopedia of Islam, vol. XI, Leiden, 2002
224. The Oxford Classical Dictionary, Oxford, 1970
225. The Oxford English Dictionary, Second Edition, vol. XII, Poise-Quelt. Oxford, 1989
226. *Thompson I.*, Motif-index of Folk – Literature, Bloomington, 1956
227. *Touma H.*, The Music of the Arabs, trans. Laurie Schwartz, Portland, Oregon, 1996
228. *Tunstall P.*, Structuralism and Musicology: An Overview, *Current Musicology*, 27, 1979
229. *Wadley S.*, Beyond Texts: Tunes and Contexts in Indian Folk Music. Text, Tone, and Tune. Parameters of Music in Multicultural Perspective, ed. by B. Wade, New Dehli, 1993
230. Women and Music in Cross – Cultural Perspective, ed. by Ellen Koskoff, New York, 1987
231. *Yernjakian L.*, Armenian Musician's Contribution to the Middle East Musical Culture Development, Borbad and Culture Traditions of Central Asiatic Peoples, The History and the Present, Dushanbe, 1990

232. *Yernjakyan L.*, *Pikichyan H.*, The Symbol - Melody in Armenian Traditional Music; 34th World Conference - ICTM, Nitra, Slovakia, 1997
233. *Yernjakian L.*, Ashoogh Love Romance in the Context of the Near East Musical Interrelations, ICANAS 38, Ankara, Turkey, 2007
234. *Youssefzadeh A.*, The situation of Music in Iran since the Revolution: the Role of Official Organization, British Journal of Ethnomusicology, 9/II, 2000
235. *Zemtsovsky I.*, An Attempt at a Synthetic Paradigm, Ethnomusicology, vol. 41, N 2, 1994
236. *Zeranska-Kominek S.*, The Classification of Repertoire in Turkmen Traditional Music, Asian Music XXI-2, 1990

ԱՅՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԵՐԻ ԵՎ ԱՍՔԵՐԻ ՑԱՆԿ

Արբաս Թուֆարգանլի
Արբաս և Գյուլգյոզ
Ալիխան և Փերի
Աղվան և Օսան
Ամրահ և Մավլի
Աշուղ Ղարիբ և Շահսանամ
Ասլի և Բյարամ
Ասման և Ջեյջան
Արշալույս և Լուսաբերիկ
Արտաշես և Սաքենիկ
Բոլու բեկ և Դունյա
Գառնիկ և Աստղիկ
Գյուլ և Բյուլքյուլ
Էլբեյլիօղլի
Էլինար
Թահիր Միրզա և Ջոհրա
Լեյլի և Մեջնուն
Խոսրով և Շիրին
Խոսրով և Մուլթանիկ
Խոսրոշուղ և Մահմիդի
Ծառուկ և Ծաղիկ
Կարասաօղլան
Կոզանօղլի

Հասան փաշա և Բյոռօղլի
Հմայակ և Արուսյակ
Հովասափ և Բարադան
Հովհաննես և Այշա
Հովսեփ և Ջուլեյխա
Մամե-Աշե
Մելիք Աբով և Ղամար Մուլթան
Յուսուֆ և Ահմեդ
Շահ Իսմաիլ
Շիրին և Ֆահրադ
Մայադ և Հեմրա
Մայադ և Մադադ
Մարգիս և Սառա
Միաբենտո և Խաջե-Ջարե
Մնթառ և Մոֆյա
Սոս և Վարդիթեր
Սումանի և Գյուլփերի
Վալի և Ջարնիգյար
Վամիկ և Ագրա
Վարդ և Մանուշակ
Քյոռօղլի
Քյոռօղլի և Նիգյար խանում
Քյոռօղլի և Ռեյհան Արաք

ԱՆՎԱՆԱՑՈՒՅՑ

Աբբաս Թուֆարզանլի - 42, 43, 76, 77, 83
 Աբեղյան Մ. - 42, 43, 66, 67
 Աբովյան Խ. - 98, 99, 177, 178
 Աբու Կասիմ Ումսուրի - 77
 Ադամ - 170, 171
 Ագրա - 77
 Աբաբուրք - 91
 Աթայան Ռ. - 13, 26, 27
 Ալ-Բիրունի - 77
 Ալասկեր, աշուղ - 76
 Ալեքսանդր - 27
 Ալի, իմամ - 64, 66, 68.
 Ալի, մուլա - 76,
 Ալի, փաշա - 77, 99, 158
 Ալիխան - 77
 Ալ-Ղիտամի Գ. - 216
 Ալ-Քինդի - 52, 53,
 Ալ-Ֆարաբի - 52, 53, 70
 Ալ-Ֆարուկի Լ. - 48
 Ախվերդյան Գ. - 14, 177
 Ահմադ փաշա - 99
 Ահմեդ - 44
 Աղայան Ղ. - 98, 99, 100, 102
 Աղայան Մ. - 12, 183, 167, 168, 184, 198, 199, 200
 Աղվան - 8, 11, 12, 77, 98, 166, 167, 172, 174
 Աճառյան Հ. - 20, 36,
 Ամիր Խոսրով - 54
 Ամիրյան Խ. - 37, 127
 Ամրահ - 11, 98, 166, 172, 174
 Այշա - 67
 Այվազ խան - 107, 119
 Այվազեան Յակոբոս - 38
 Ամահիտա - 182
 Աշեն - 77, 167
 Աշոտ Երկաթ - 101
 Առաքել - 74
 Առաքել Բաղիշեյի - 41, 67
 Առաքել Դավրիժեյի - 7, 99
 Առաքել Սյունեյի - 19
 Ասլան Բեյ - 76
 Ասլի - 8, 12, 33, 76, 80, 83, 166, 167, 170, 171,
 174, 177, 205, 215
 Աստղիկ - 78, 166, 183
 Ավագ, աշուղ - 110, 113, 141, 147,
 Արա Գեղեցիկ - 37, 41, 83
 Արշալույս - 78, 167
 Արշակ - 177
 Արտաշես - 77, 166

Արուսյակ - 78, 167
 Արևշատյան Ա. - 62
 Արաբար, աշուղ - 139, 150, 153, 154
 Բահրամ շահ - 77
 Բաղդասարյան Ա. - 27
 Բաշգյոզ Ի. - 73, 74
 Բարադան - 41
 Բարքադ - 75
 Բարսեղ Կեսարացի - 62
 Բարսոկ Բ. - 25, 94, 159-164, 207, 209, 210
 Բաքլի Ռ. - 51
 Բեգիրզյան (Բազիրզյան) - 107, 119, 137, 150
 Բել - 37,
 Բելի Ահմեդ - 119
 Բեյօղլի - 77, 164
 Բեյսինգեր Մ. - 25
 Բլում Մ. - 59, 64,
 Բոլու բեկ - 108
 Բոուս Ֆ. - 26
 Բոուրա Մ. - 25
 Բրուտյան Ա. - 12, 102, 164,
 171, 175, 183, 184, 205, 206
 Բրուտյան Մ. - 12, 13
 Գաբրիել - 42
 Գալունով Ռ. - 60
 Գառնիկ - 78, 166
 Գերգերի Մահմեդ - 76
 Գզիր օղլի - 99, 102, 141
 Գիսալիուս Ե. - 12
 Գլինկա Մ. - 106, 107
 Գլոդակյան Գ. - 27
 Գյուլ - 77
 Գյուլգյոզ - 77
 Գյուլիերի - 77, 83
 Գոռօղլի - 180
 Գորդլիսկի Վ. - 38
 Գրիգոր, աշուղ - 129, 131
 Գրիգոր Մագիստրոս - 42
 Գրիգոր Նարեկացի - 17, 66
 Գրիգորիս Արթամարյի - 67
 Գրիգորյան Շ. - 10, 11, 98, 99, 176, 202
 Գուլիս Շ. - 122
 Գևորգյու Ն. - 74
 Դադաշօղլի, աշուղ - 75, 77, 93
 Դամբի օղլի - 102
 Դանիելյան Գ. - 122

- Դավիդյան Օ. – 22
 Դավիթ մարգարե – 62
 Դարոնյան Ս. – 177, 178
 Դեղե Կասիմ – 76
 Դեղե – Կորկուտ – 32, 33
 Դելի Հասան – 107
 Դեմիրչիօղլի – 107, 119
 Դերյամի, աշուղ – 93
 Դերվիշ փաշա – 159
 Դիլանյան Ե. – 27
 Դովրանի – 98
 Դունյա խանում – 108
 Երմջակյան Լ. – 9, 16, 40, 41, 56, 57, 62, 63, 150
 Երվանդունի – 100
 Ջահրի, աշուղ – 12, 195, 196
 Ջառնիզյար – 76
 Ջեմյուլսկի Ի. – 6
 Ջոհրա (Ջուհրա) – 44, 77
 Ջուլալի, աշուղ – 75, 86, 93
 Ջուլեյխա – 41, 77
 Էբերհարդ Վ. – 158
 Էլբեյլիօղլի – 77, 158, 164
 Էլշարովա Է. – 76, 77, 94, 95, 110, 114, 122, 123, 171
 Էմրահ – 76, 82, 83, 88
 Էվալդ Ջ. – 12
 Էրդեներ Յ. – 93, 109, 118
 Էրզաղե, աշուղ – 75
 Թազակչյան Ջ. – 13
 Թահիր Միրզա – 44, 77
 Թահմիզյան Ն. – 7, 9, 15, 17, 19, 20, 34, 37, 38, 41, 42, 74, 78, 90, 122, 198, 199
 Թոմսոն Ա. – 180
 Թելլի – 76
 Թիֆլիսի, աշուղ – 98
 Իբն Ջալա – 70
 Իբն Սինա – 52
 Իլյա – 82
 Իշխանյան – 39
 Իոսիֆ – 41
 Իսահակյան Ավ. – 78
 Իվանով Վ. – 37
 Լազարյան – 178
 Լեբնոնտով Մ. – 177-179
 Լեյի – 21, 77, 166, 179
 Լիլիթ – 170, 171
 Լիսիյան Մոր. – 63
 Լորդ Ա. – 5, 21, 22, 28, 44, 88
 Լուսաբերիկ – 78, 167
 Լոնյան Գ. – 10, 15, 39, 78, 81, 86, 122, 125-127, 161, 185, 198, 206
 Խալաթ, աշուղ – 102, 167
 Խաչատրյան Ա. – 103, 141
 Խաչիկյան Մ. – 158, 159
 Խաջե Ջաբե – 77, 167
 Խոճկո Ա. – 98, 104, 105-107, 119,
 Խոմեյնի Այաթոլլա – 47
 Խոսրով – 166
 Խոսրով Փարվիզ – 75
 Խոսրովիդուխտ – 17,
 Խորիշան – 100
 Խորխոռունյայ – 99, 100
 Խուդաբաշյան Կ. – 13, 27, 79, 122
 Խուրշուղ – 77
 Կարապետ, աշուղ – 102
 Կարասաօղլան – 77
 Կոզանօղլի – 158, 159
 Կոզմոյան Ա. – 57
 Կոմիտաս – 15, 27, 76, 156, 176
 Կոստանդին Երզնկացի – 42, 66
 Կվիտկա Կ. – 8
 Կրիմսկի Ա. – 33, 68
 Կումոս Ի. – 161
 Կուրբանի, աշուղ – 76, 87
 Հազիր, աշուղ – 169
 Հակոբ Դրիմեյի – 19
 Հակոբյան Պ. – 177
 Հայկ – 37
 Համզա բեկ – 102, 107
 Հայկազունի – 100
 Հաջիբեկով Ու. – 114
 Հաջին Ջ. – 95
 Հասան փաշա – 76, 102, 107
 Հասանով Իմրան, աշուղ – 119
 Հավասի – 95, 206
 Հարությունյան Մ. – 83, 91
 Հաֆիզ (Հաֆեզ) – 51, 57
 Հեմրա – 44, 77
 Հերակ II – 15
 Հիզիր (Հիյիր, Քադիր, Քիյր) Իլյաս – 82, 170, 172, 178
 Հիսարեան Ա. – 35
 Հմայակ – 78, 167
 Հոմերոս – 21, 22, 192
 Հովասափ – 41
 Հովհաննես – 67
 Հովհաննես Թլկուրանցի – 67
 Հովհաննես Մանուկ Խլաթեյի – 20
 Հովհաննես Պլուզ Երզնկացի – 19, 42, 67, 90
 Հովհաննեսյան Մ. – 147
 Հովսեփ (Յովսեփ) Գեղեցիկ – 41
 Ղազալի Ահմադ – 52
 Ղամար Մուրան – 78, 166
 Ղաչաղ Նաիր – 77
 Ղարա Մելիք – 77
 Ղարիբ (Դերիբ), աշուղ – 8, 11, 12, 30, 44, 76, 82, 83, 87, 88, 98, 166-172, 174-183, 185-191,

- 194, 195, 197, 198, 200-203, 205, 207-211,
214, 215
Ղաֆուրյան - 39
Մազմանյան Մ. - 141, 143
Մալխասյանց Ս. - 17
Մահմեդի - 77
Մահմուդ, աշուղ - 139, 147, 150
Մահմուդ Մուլթան - 99
Մահուլ-Մեհրի - 178
Մահֆուզ Ն. - 216
Մաղաթ, աշուղ - 169
Մադրումի - 44
Մամն - 77, 167,
Մամեդով Ս. - 119, 120, 123, 132, 133, 135,
136, 139, 145, 146, 151
Մամիկոնյան - 100,
Մանանդյան Հ. - 20
Մանաս - 25, 192
Մանասերյան Ղ. - 167, 169, 206, 207
Մանուկյան Մ. - 13, 15
Մանուշակ - 8, 78, 166
Մարտիրոս Ղրիմեյի - 90
Մելիք Աբով - 78, 166
Մելիքյան Սպ. - 12, 78, 110, 111, 188, 198, 201
Մելեդինսկի Ե. - 44
Մեջմուն - 21, 30, 77, 86, 166, 179
Մեռիդոն - 77
Միքայել, աշուղ - 74
Մինասյան Ա. - 100
Մինոսկի Վ. - 69
Մխիթար Այրիվանեյի - 96
Մկրտչյան Ն. - 78
Մոկայ Միրզա - 27
Մովսես Նորենայի - 17, 36, 37, 66, 127
Մոհամմեդ - 42, 43, 60, 61, 82, 85
Մուշեղյան Է. - 99
Մուստաֆա քել - 99, 108
Մուրադ - 100
Մուրադյան Մ. - 13
Մուրադ Յիլդիր, աշուղ - 75
Մուրադ Մուլթան - 79
Յուսուֆ - 44, 77
Նազար Ջալալի - 107
Նազարյան Շ. - 202
Նազարյան Ս. - 177, 178
Նազենիկ - 17
Նաղաշ Հովնաթան - 90, 199
Նասր Ս. - 49
Նավոյան Մ. - 67
Նավոյի - 57
Նարդունի Շ. - 38
Նարդիսկայա Ի. - 17
Նեպես, մուլլա - 44
Ներսես Շնորհալի - 17, 41, 63
Ներսիսյան Վ. - 67
Նիգյար խանուն - 76, 107, 137
Շաքենդե - 44
Շահ Աբաս - 76, 79, 99
Շահբազյան Գ. - 79, 148, 179, 203
Շահ Իսմայիլ - 8, 32, 76, 79, 166, 169, 171,
173
Շահնամե (Շահնամա) - 22, 23, 29, 30, 51, 63,
64, 65, 66, 68, 69, 123, 176
Շահսանամ (Շահսանեմ, Մանամ) - 8, 76,
179, 180, 181, 182, 183, 187, 189, 191, 195
Շահվալատ - 183
Շահվերդյան Ա. - 35
Շամիրամ - 37
Շաջարիան Ռ. - 48
Շեհրի - 179
Շենիք, աշուղ - 75, 86, 93, 94
Շերամ, աշուղ - 12
Շերիֆ, աշուղ - 75, 94
Շիրուս Ա. - 51
Շիրին - 166
Շիրին, աշուղ - 86
Շուպեն Ի. - 100
Ռոդիս - 46
Չամչյան Մ. - 100
Չելեքի Է. - 62
Չոբանովի, աշուղ - 75, 87, 93
Չոպանյան Ա. - 38
Պաղտասար դալի - 90
Պայծառե, աշուղ - 12
Պատկանյան Ռ. - 98, 102
Պատմագրյան Ա. - 13
Պարթևնուպե - 77
Պեպո - 103
Պետրոսյան Ա. - 83
Պիկիյան Հ. - 62, 63, 69, 79
Պլատոն - 51
Պոլիբեկ - 76, 102
Պոռչյան Պ. - 102
Պրոպա Վ. - 24, 180
Ջահանգիր - 76
Ջահանդար - 76
Ջամալի, աշուղ - 102
Ջամի Ա. - 57
Ջիվանի - 12, 142, 183, 185, 189, 200, 202, 205
Ջունուն, աշուղ - 101
Ռամասկիչ Ա. - 81
Ռաշիդ - 177, 178
Ռասուլ - 177
Ռեյիան Արաթ - 75, 107
Ռյաքինին - 25
Ռուդաքի - 51
Ռումի - 51, 53, 57
Ռուշան - 99

Ռուստամ – 46, 60, 64, 65, 66, 77, 167

Ռուստամով Մ. – 110, 115, 116, 141,

Մադադ – 76

Մազայի, աշուղ – 10, 93, 166, 167

Մաքենիկ – 77, 166

Մաքթար խան – 77

Մալվի – 11, 76, 83, 88, 98, 166, 172, 174

Մահակադուխտ – 17

Մահակեան Ա. – 27

Մամվելյան Ն. – 98, 102

Մայադ – 76, 77

Մայաթ – 44

Մայաթ-Նովա – 9, 12, 14, 15, 19, 74, 86, 115,

126, 127, 154, 177, 179, 197, 198, 199, 200, 211,

Մայգուն Ա. – 161

Մասունցի Դավիթ – 26-27, 34, 46, 123, 178

Մարաջի Գ., աշուղ – 123

Մարգիս – 75

Մելմա – 76

Մելիունի, աշուղ – 93

Միաբնուտ – 77, 167

Մմբատ – 8, 77, 101, 166, 169

Մմբատ Բագրատունի – 101,

Մյունյայ Բակուր իշխան – 17

Մոս – 8, 77, 102, 166

Մոֆյա – 8, 77, 166, 169

Մտալին – 20

Մրվանձտյան Գ. – 88

Մումանի – 77, 83

Մունդուկյան Գ. – 103

Մուրթ Գևորգ – 178

Մուրթ Կարապետ – 27, 62, 82, 83

Մուրթ Մարգիս – 83, 170, 172, 178, 180, 182

Վահագն Վիշապաբաղ – 37

Վալի – 76

Վամիկ – 77

Վարդ – 67, 78, 166

Վարդիթեր – 8, 77, 102, 166

Վեսելովսկի Ա. – 36

Վիրանի, աշուղ – 75, 93

Տալյան Շ. – 12, 183, 184, 199

Տաջիկովա Ջ. – 17

Տեր-Առաքելյան Վ. – 146, 149

Տեր-Ղեկոնդեան Ա. – 188

Տիգրանյան Ն. – 19, 105

Տորթ Անգել – 37

Ուլաչի, աշուղ – 123, 133

Փահլավի – 22

Փահլանեան Ա. – 13, 27

Փավստոս Բուզանդ – 38

Փարաջանով Մ. – 176

Փարիադ – 86

Փերի – 77

Փերրի Մ. – 5, 21, 22, 28

Փյունհանի, աշուղ – 75

Քաշիֆի – 61

Քելեյան Մ. – 158

Քելիշուղի, աշուղ – 95, 114, 115, 126

Քյարամ, աշուղ – 8, 12, 30, 33, 76, 80, 82, 83,

166, 167, 170, 171, 174, 177-179, 205, 215,

Քյոռուղի – 11, 25, 46, 76, 82, 95, 97-105, 107,

112, 114, 118-121, 123, 124, 126, 128,

133-139, 141, 143, 145-151, 153, 154, 156,

157, 165, 166, 178, 201, 214

Քյոփրյուլու - Ջադի Ֆ. – 38

Քյուփեփի, գուսան – 34

Քյուփեփյան Գ. – 158, 159

Քոչարյան Ա. – 13, 17, 43, 112, 114, 122, 128,

131, 134, 137, 138, 141, 167, 171, 173, 183, 188

Քոռ Հուսո – 21, 22

Քուլայրի – 68

Քուշնարյան Զ. – 12, 34, 110, 112, 117, 127,

128, 131, 141, 146-149, 154, 176, 184, 187,

188, 195, 198, 200

Օլբրայթ Շ. – 35

Օմար – 100

Օրֆանյան – 39

Օսան – 8, 11, 12, 77, 98, 166, 167, 172, 174

Ֆաբիմա – 85

Ֆարմեր Գ. – 49, 70

Ֆիրդուսի – 51, 66

Ֆորսթեր-է-Շիրազի – 35

Антара – 123

Атаян Р. – 26

Ашот – 101

Беляев В. – 127

Брагинский И. С. – 101

Брюсов В. – 67

Виноградов В. – 26

Галунов Р. – 61

Геворков Н. – 31, 36

Геодакян Г. – 27

Герхардт М. – 21

Гордлевский В. – 38

Гошовский В. – 8

Гришашвили И. – 86

Гулинский Али - Заде – 108

Гуллеуев Ш. – 31

Гумреци – 19

Даронян С. – 177, 178

Дворняков Н. – 66

Ернджакян Л. – 40, 64

Жирмунский В. – 122

Иванов В. – 36, 37, 69

- Каладзе И. – 77
 Калантар К. – 176
 Карриев Б. – 7, 97, 101
 Квитка К. – 8
 Кондратьева С. – 5
 Корганов В. – 31
 Короглы Х. – 10
 Крымский А. – 33, 68
 Кушнарев Х. – 34, 141, 154, 176, 188, 195, 200
 Кюпрюлю-заде – 38
 Лермонтов М. – 177
 Лор-Меликова С. – 97
 Мамедов Т. – 118, 123, 132
 Мелетинский Е. – 21, 44
 Мец А. – 56
 Мирзаяв З. – 107
 Параджанов С. – 176
 Петрушевский И. – 56
 Померанц Г. – 30
 Пропп В. – 24, 180
 Радлов В. – 127
 Саят-Нова – 86
 Тагмизян Н. – 8, 17, 19, 36
 Тамбурист Арутин – 19
 Тигранов Н. – 19
 Успенский В. – 127
 Фархадов Ф. К. – 7, 97
 Фильштинский И. – 21, 60
 Хамраев М. – 122
 Худабашян К. – 27, 35
 Шавердян А. – 35
 Шарифова А. – 108
 Шерифова Г. Н. – 108
 Шопен И. – 100
 Эльдарова Э. – 76, 77, 85, 95, 118, 123, 127
 Albright Ch. – 8, 35, 40, 75
 Barkechli M. – 35
 Bartók B. – 25, 94, 159, 161
 Başgöz I. – 32, 34, 73, 74, 82, 87, 91, 178
 Bausani A. – 69
 Beissinger M. H. – 25
 Blum S. – 31, 59, 64
 Bose F. – 26
 Bowra C. – 25
 Boratav P. – 78, 101, 107
 Browne E. – 66
 Caferoglu A. – 70
 Chadwick N. – 33, 85
 Chodzko A. – 98
 Davidson O. – 22
 During J. – 7
 Eberhard W. – 101, 108, 158
 Emsheimer E. – 90
 Ensar A. – 93
 Erdely S. – 5, 25
 Erdener Y. – 75, 83, 85-87, 91, 92, 94, 109
 Farmer G. – 49, 70
 Finnegan R. – 20
 Fujie L. – 25
 Grube E. – 43
 Gürsoy-Naskali E. – 90
 Homer – 21
 Huso – Huso
 Ivanov V. – 61, 69
 Kurbanova D. – 170
 Lazard G. –
 Lindow J. – 192
 Lord A. – 5, 20, 21, 25, 88
 Melikoff I. – 32
 Miller W. – 64
 Minorsky V. – 69
 Mitchell A. S. – 5
 Nagy G. – 5
 Naroditskaya I. – 18
 Nasr S. – 48, 49, 51
 Nieuwkerk van Karin – 17
 Notopoulos G. – 193
 Omdsalar M. – 23
 Parry M. – 5, 20
 Qureshi R. – 54, 60
 Reinhard K. –
 Reichl K. – 7, 20, 25, 90, 170
 Reynolds D. – 31
 Schimmel A. – 51, 53, 87
 Slobin M. – 31
 Sullivan L. – 48
 Suchoff B. –
 Sydow von C. – 104
 Thompson I. – 180
 Wadley S. – 26
 Wolfram E. – 103
 Yernjakian L. – 16
 Youssefzadeh A. – 48
 Zhirmunsky V. – 33

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ	5
ԳԼՈՒԽ I. ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԵՐԳԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱՏԵՍԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ	14
1. ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈՒ	14
2. ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒ ՏԵՐՄԻՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ	28
ԳԼՈՒԽ II. ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱՊԱՏՄՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԿՐՈՆԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԻՄՔԵՐԸ	47
ԳԼՈՒԽ III. ՍԻՐԱՎԵՊԻ ԿԱՌՈՒՅՑԸ ԵՎ ԾԻՍԱՍՈՍՊՊԵԼԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ	72
ԳԼՈՒԽ IV. «ԶՅՈՌՕՂԼԻ» ԴԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԿԵՐՊԵՐԸ ՄԵՐՉԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐՈՒՄ	97
ԳԼՈՒԽ V. «ԱՇՈՒՂ ՂԱՐԻԲԸ» ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ	166
ՎԵՐՋԱԲԱՆ	212
PEZIOME	218
SUMMARY	229
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	238
ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԵՐԻ ԵՎ ԱՍՔԵՐԻ ՑԱՆԿ	249
ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ	250

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՁԱԿՅԱՆ

**ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ
ՄԵՐՁԱՎՈՐԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՎԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

Տիտղոսաբերքերին օգտագործված են Մարտիրոս Սարյանի՝
«Շահնամնի» ձևավորումներից:

Շապիկի նկարը վերցված է Մատենադարանի հ. 1979 ձեռագրից.
Վասպուրական, XIV դ., ծաղկող՝ Ղազար:

Հրատ. խմբագիր՝ Ա. Մահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վ. Պապյանի

Հրատ. պատվեր՝ № 252
Հանձնված է տպագրության՝ 26.11.2009 թ.:
Չափեր՝ 70×108¹/₁₆: Թուղթ՝ օֆսեթ № 1:
16 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 350 օրինակ:
Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն,
Երևան, Բաղրամյան 24գ

Տպագրված է «Էդիթ Պրինտ» հրատարակչության տպարանում

[3000pp.]

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0149995

A II
95672



Լիլիթ Վարդպետի Երնջակյան

Երաժշտագետ-արևելագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության անդամ:

Ծնվել է Երևանում: 1973թ. ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական ֆակուլտետը, 1980թ.՝ ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան՝ պրոֆեսոր Ռորերտ Աբայանի և արվեստագիտության դոկտոր Տամարա Վիզգոյի ղեկավարությամբ:

Հիմնական աշխատանքները նվիրված են Արևելքի ավանդական, դասական երաժշտության, հայ հոգևոր և աշուղական երաժշտարվեստի, Մերձավոր Արևելքի մշակութային փոխառնչությունների խնդիրներին:

Հեղինակ է 4 գրքերի և շուրջ 60 գիտական հոդվածների՝ հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով: 2008թ. արժանացել է ՀՀԳԱԱ Վաստակագրի: