

ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆԻ ՄՇԱԿԱՍ ՄՈՒՂԱՄՆԵՐԸ

Ռ. Մ. ՄԱԶՄԱՆՅԱՆ

Արևելքի կոմպոզիտորներից առաջինը, որ դիմել է մուղամների ձայնագրմանն ու գեղարվեստական մշակմանը և կորստից փրկել ժողովրդական պրոֆեսիոնալ երաժշտության այդ արժեքավոր գանձերը, եղել է Նիկողայոս Տիգրանյանը (1856—1951):

Մուղամները իմպրովիզացիոն բնույթի վոկալ-գործիքային կամ միայն գործիքային արևելյան պոեմներ են, մոնոդիկ երաժշտության արվեստի և քաղաքային պրոֆեսիոնալ երաժշտության ամենաբարձր զարգացած մոնոմենտալ ձևերը և կազմում են դասագյահի մի մասը: Մովորաբար դասագյահը իր վերնագիրը ստանում է առաջին, գլխավոր մուղամից, որ կոչվում է իր հիմքում ընկած լադերի անուններով—չարգյահ, շահնազ, շուր, նավա, շուշտար և այլն:

Նրբեմն մուղամները կատարվում են անկախ դասագյահից, ինքնուրույն, որպես ավարտված երաժշտական բովանդակություն ունեցող պիեսներ, օրինակ՝ «Նովորուզ Արաբի», «Բայաթի քուրդ», «Բայաթի Շիրազ», «Շահնազ», «Հեջազ» և այլն: Յուրաքանչյուր մուղամից հետո կատարվում է տևով ու բովանդակով յուրաքանչյուր նրան համապատասխան գյաֆ, որ իր ուրախ, կենսահաստատա, պայծառ բնույթով, պայրային ռիթմով հակադրվում է մուղամի կենտրոնացած-գրամատիկական, էլեգիական-վշտոտ կամ էպիկական-խիստ երաժրշտությանը և կոչված է ցրելու մուղամի առաջացրած մոռյը, երբեմն նույնիսկ ճնշող-ծանր տրամադրությունը:

Մուղամներում հանդիպում են գյաֆի երկու տեսակ, գյաֆ-թասնիֆ և գյաֆ-ռենգի¹:

Հայն ու հարոստ է դասագյահի, ինչպես նաև նրա մեջ մտնող մուղամների ընդգրկած պատկերների, բնավորությունների և տրամադրությունների շրջանակը: Նրանցում արտացոլվում են կյանքի հերոսական և դրամատիկական կողմերը՝ լիրիկական զեղումներ և փիլիսոփայական խորհրդածություններ, բնության հայեցողական պատկերներ և այլն: Նրանք տարբեր են նաև իրենց շափով, տեմպով, տոնայնությամբ և ֆակտուրայով:

Միևնույն պիեսը նվագելով տարբեր ձևով, վատարողները ստեղծում են մուղամի մտրանոր տարատեսակներ՝ սովորաբար հաշվի առնելով ունկնդիրների թիվն ու որակը:

«Մուղամի կատարման ժամանակ,—գրում է Ն. Տիգրանյանը,—տեղացի կատարողները միշտ չէ, որ պահպանում են խիստ որոշակի տակտ: Այստեղ հաճախ դեր է խաղում և կատարողի տրամադրությունը, որ տարբերակում է թեման և ընտրում այս կամ այն զարդարանքը ըստ իր ճաշակի և ձիրքի: Նըշանակությունն ունի նաև հաղորդման տեսակը. միևնույն պիեսը երգիչը կա-

¹ Թասնիֆ—վոկալ մեղեդի, պարային ռիթմով, Ռենգի—պար, առանց երգի ուղեկցության:

տարում է մի ձևով, թառի վրա այլ ձևով, քյամանչայի վրա՝ այլ—նայած գործիքի բնույթին: Սակայն, այս բազմազանությունը հանդերձ, մշտական են մնում լադը, մեղեդու հենքը և ռիթմի ընդհանուր բնույթը՝ իր շեշտադրությամբ: Միևնույն պիեսի բազմաթիվ տարբերակներից ես ընտրել եմ առավել բնորոշները, իսկ հարմոնիզացիան աշխատել եմ ընդօրինակել իմ լսած, առավել բնորոշ և լավագույն կատարումներից և հաղորդման ձևերից»²:

Դժվար լուծելի է մուղամների խնդիրը իրենց պատմական զարգացման, կոմպոզիցիայի սկզբունքների, սոփոցիան առանձնահատկությունների և Հայաստանում նրանց տարածման տեսակետից:

«Մուղամաթը,— գրել է Ք. Քուչնարյանը,— առավելագույն մոտավորապես աշխարհի ժողովուրդների արվեստն է: Այն կարծիքը, թե մուղամաթի զարգացման գործում որոշ մասնակցություն բաժին պատկանում է նաև ոչ մոտավորապես ժողովուրդներին, մասնավորապես հայերին, զուրկ չէ հիմքից, մասնավանդ թեև խոսքը վերաբերում է այդ արվեստի համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի ձևերին»³:

Իսկապես, մողամը լայնորեն տարածված է եղել հայերի կենցաղում, որոնք այդ ժանրի զարգացման գործում քիչ դեր չեն կատարել:

Մուղամի մեծ գիտակներ են եղել գործիքային մուղամների հայ կատարողները, որոնք հայտնի էին Անդրկովկասի սահմաններից դուրս:

Այնպիսի հմուտ կատարողներ՝ որպիսիք են Ա. Մելիք-Աղամալյանը, Բ. Մելիքյանը, քյամանչիստ Սաշա Օգանեղաշվիլին (Ալեքսանդր Հովհաննիսյան) և շատ ուրիշներ, իրենց հրաշալի կատարումով որոշակի ավանդ են ներդրել մուղամների զարգացման գործում, անտարակույս իրենց նվագած մուղամին հաղորդելով ազգային երաժշտության քնորոշ գծերը: Նրանք մուղամների վրա «թողել են իրենց ազգային երաժշտական մտածողության, թափի, ճաշակի, ստեղծագործական երևակայության և իմպրովիզացիոն տեխնիկայի հստակ, շոշափելի հետքերը»⁴:

Այսպիսով, մուղամը առնչվում է հայ քաղաքային պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթին: Մուղամի լադա-ինտոնացիոն հիմքը պետք է որոնել ժողովրդական երաժշտական մշակույթի մեջ, որի սկունքներից սնվել է այն և հայ ժողովրդի կողմից ընկալվել իբրև սեփական արվեստ:

Պրոֆեսոր Ք. Քուչնարյանի կարծիքով, «Սեգյահ», «Շուշտար», «Շահ-նազ» և այլ մուղամների լադերն իրենց համանունություններն ունեն նաև հայ երաժշտության մեջ. «նմանությունը տարածվում է լադերի և ստրովատուրային և գունային կողմի վրա: Շատ դեպքերում նմանություն է նկատվում տարբեր լադային սիստեմաների միջև եղած կապի մեջ»⁵: Բայց նմանությունը միայն լադերի մեջ չէ, այլ մեղեդային դարձվածքների ընդհանրության, որ հանդիպում է և՛ մուղամներում և՛ հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ:

Հայկական գործիքային մուղամներում, ինչպես արդեն ասվեց, ներմուծվում են լրացուցիչ պարային համարներ՝ գյաֆեր, որոնք ձայնային հատկա-

² Н. Ф. Тигранов. Мысли о восточной музыке, „Новое время“, 15. I. 1901.

³ X. C. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 220.

⁴ Тамбурист Арутюн, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968, стр. 39 (տե՛ս ն. Թանիգյանի առաջարկը):

⁵ X. C. Кушнарев, նշվ. աշխ., էջ 222.

նիշներով համապատասխան են այն մուլամին, որին ուղեկցում են: Այդ ավելացված մասերն իրենց ռիթմո-ինտոնացիոն լարվածքում ընդհանուր գրծեր ունեն հայ քաղաքային, նաև աշուղական երաժշտության հետ: Համանըմանության երևույթ է նկատվում նաև ադրբեջանական մուլամներում և միջինասիական մակոմներում, որտեղ հատուկ բաժիններում՝ թասնիֆներում, ռանգիններում և ուֆարներում օգտագործվում են ժողովրդա-պարային ձևեր: Այսպիսով, մուլամներում օգտագործվում են ժողովրդի ստեղծած երգային, պարային և աշուղական երաժշտության ավարտուն ձևերը⁶:

Ն. Տիրանյանը գրանցել է Հայաստանում լայն տարածում գտած այն գործիքային մուլամները, որոնք առանց երգի են, կատարվում են լարային և փողային ժողովրդական գործիքներով: Նրա հրատարակած մուլամների մշակումները արևելյան երաժշտության այդ հետաքրքրական և յուրօրինակ ժանրի առաջին հրատարակումներն են⁷: Դրանք կարևոր նշանակություն ունեն ամբողջ երաժշտական արևելքի և մասնավորապես հայ երաժշտության մշակույթի համար, որովհետև հարատացրել և լայնացրել են հայ մոտոդիկ երաժշտության ինտոնացիոն ուղորտի, ձևի և արտահայտչամիջոցների պատկերացումները:

Մուլամները գրանցելով փայլուն թատիստ-փիրտուղ Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի (1830—1906) մոլտոփոց, Տիրանյանը մեղեդին թողնում էր անաղարտ, ոչինչ չէր ավելացնում կամ պակասեցնում⁸: ԱՆ. Տիրանյանին և Մելիք-Աղամալյանին հաճախ կարելի էր տեսնել միասին նվագելիս, — գրում է Գումրեցին: — Նուրբ, ընտիր թառը, արևելյան վիրտուոզի ձեռքում՝ խորունկ նրբերանգներով երգում էր քաշնամուրի հետ, որ վախելչորեն և ներդաշնակ հնչում էր զեղարվեստորեն ներշնչված եվրոպացի արվեստագետի ձեռքի տակ: Մելիք-Աղամալյանին զարմացնում էր Ն. Տիրանյանի արևելյան մեղեդիները դաշնամուրով այդքան ճշգրիտ և հավատարիմ հաղորդելու կարողությունը և սովորաբար դուետը ավարտվում էր Աղամալյանի բացականչություններով: «Հրաշալի է, դու վերցրել 'ես այն ամենը, փնջ վարող է տալ դաշնամուրը»⁹:

Մինչ Տիրանյանը ավրոպական երաժշտության մեջ մուլամները չէին

⁶ А. Шавердян, Очерки по истории армянской музыки XIX—XX вв., М., 1959.

⁷ Պետերուրդում հրատարակվել են՝ «Բայաթի Քուրդ», 1894, «Բայաթի Շիրազ», 1896, «Էնեյարի», 1897, «Շահնազ», 1899, «Զարգյահ», 1902, «Նոպրուդ Արարի», 1907: Մոսկվայում հրատարակվել են՝ «Նավա», 1927, «Զորան Բայաթի», 1932, «Շուշտար», 1932, «Ադրբեջան», 1934, իսկ Երևանում՝ «Իրանական մուլամներ դաշնամուրի համար» (10 մուլամ), 1938:

⁸ Մելիք-Աղամալյանը ծնվել է Երևանում: Կյանքի վերջին ավելի քան 10 տարիները անց է կացրել Ալեքսանդրապոլում և հենց այդ ժամանակ էլ համագործակցել է Նիկողայոս Տիրանյանի հետ:

«Աղամալ Մելիք-Աղամալյանը թափ վրա նվագած իր արևելյան երաժշտական երկնային նվագներով ինձ կաշկանդում և ժամերով մեխված էր պահում իր մոտ: Մելիք Աղամալյանի երաժշտությունը վերջնականապես ազդեց ինձ վրա և տրամադրեց ինձ ուսումնասիրել և մշակել արևելյան երաժշտությունը», — իր հուշերում հետագայում գրել է Ն. Տիրանյանը (անտիպ հուշեր, Երևան, 1935):

Իր գրանցած մուլամները Տիրանյանը մշակել է՝ «Բայաթի Քուրդը»՝ 1888, «Բայաթի Շիրազը»՝ 1889, «Էնեյարին»՝ 1894, «Շահնազը»՝ 1895, «Զարգյահը»՝ 1896, «Նոպրուդ Արարին»՝ 1900, «Նավան»՝ 1902, «Զորան Բայաթին», «Շուշտարը» և «Ադրբեջանը»՝ 1904 թթ.:

⁹ Гумреци Н. Ф., Тигранов и музыка Востока, Л., 1927, стр. 19.

ուսումնասիրվել և նա առաջինն էր, որ եվրոպացիներին բացահայտեց մուղամի ձևը: Իսկ արևելյան երաժշտության մեջ մուղամներին և նրանց հարող ուղբեկական մակումներին նվիրված են բազմաթիվ աշխատություններ և տրակտատներ:

Տիգրանյանը հրատարակել է 8 մուղամ («Բայաթի քուրդ», «Բայաթի Շիրազ», «Հեյդարի», «Շահնազ», «Նովրուզ Արաբի», «Չոբան բայաթի», «Շուշտար», «Ագրեբջան») և երկու տաստդարհ («Չարգյահ» և «Նավա»): Սրանք բոլորն էլ տարբեր են իրենց բովանդակությամբ, զգացմունքների արտահայտչականությամբ, տրամադրությամբ, ինչպես նաև իրենց երաժշտական ձևով: Նրա մշակած մուղամները պատկերավոր պիեսներ են, որոնցում վոմպոզիտորը զանազան ասեղծագործական հնարաններով ձգտել է հաստատել տարբեր վերաբերման և հոգեվիճակներ: Դրանց մի մասը մեր առջև հառնում է իբև դրամատիկական տեսարան («Չարգյահ»), մյուսները վերաբերում են բնութան պատկերներ («Նովրուզ Արաբի»), ուրիշները՝ հիշեցնում են հանդիսավոր երթ («Հեյդարի»):

Ն. Տիգրանյանի մուղամները խորապես պահպանելով իրենց ինքնուրույն գծերը, որոշ նմանություններ ունեն ուրիշ ժողովուրդների մուղամներին: Համեմատելով աղբբջանականների հետ, վարերի է տեսնել, որ դրանք միմյանց շատ նման են ուրիշիկայով, բայց տարբեր են մեղեդայնության և կատարման ձևով:

Աղբբջանական մուղամների վոկալ կատարման եղանակը¹⁰ բնորոշվում է բազմազան տեմբերի օգտագործմամբ. որ ձեռք է բերվում կոկորդային և ռեգային երգի հերթազարկությամբ, շարժուն կոնտրաստների առատությամբ հաճախակի ֆերմատով, որ փոխարինվում է ձայնի ռեչիտատիվ անցումներով: Մեղեդիկ գծում աչքի են ընկնում արտատավոր զարդարանքներ, որոնք վերաբերում են նաև ձայնի միջոցով: Աղբբջանական մուղամներին հաստակ է միատեսակ մեղեդային գոյացությունների հաճախակի կրկնություն. ֆրազների, նոտաների, միևնույն հուզական ոլորտում տևականորեն գտնվելու ձրգտում, թեմաների զարգացման ըստ հանկարծաստեղծում, ձայնառության տոնի շրջազարդում:

Տիգրանյանի մուղամները թեմատիկ առումով ավելի «խիստ» են և գուռա: Արտոնղ զարգաձայնները քիչ են, մեղեդիկ նկարը՝ ավելի ռեչիտեֆ: Այդ կարելի է տեսնել երկու «Չարգյահի» օրինակներով, որոնցից մեկը գրանցել է Նարիման Մահմեդովը, փակ մոտար մշակել է Տիգրանյանը:

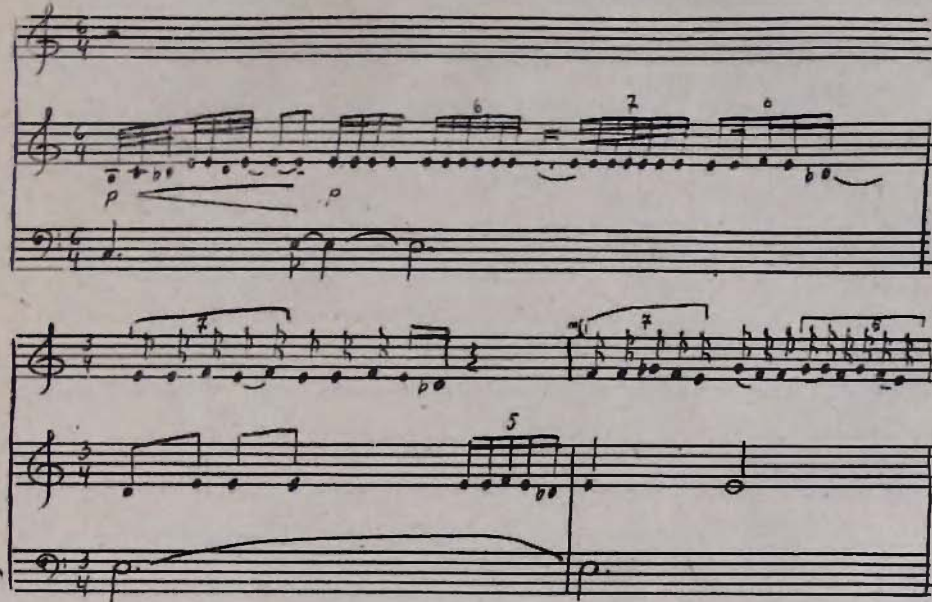
Համանուն վերնագրով երկու մուղամները համեմատելիս, մեղեդիկ պահերի նմանություն չենք հարտնաբերել¹¹: նկատվում է մուղամների զարգացման մեթոդների նմանություն (տարբերակային և թեմատիկ): Առաջին մեղեդային դարձվածքը, որ մուղամի մեղեդու և ձևի զարգացման թեմատիկ կորիզըն է, հետագայում ստանում է վարիացիոն և թեմատիկ զարգացում, զարգաձայների բարդացումով և մեղեդային ընդգրկման (դիապազոնի) ավելի ու ավելի լայնացումով: Հիշատակելի է, մուղամի մատերի ռեգիտարային անընդմեջ բարձրացման (թե՛ աղբբջանական, թե՛ տիգրանյանական) «ալիքավոր»

10 Ի տարբերություն Հայաստանի, որտեղ տարածված են գործիքային մուղամները, Աղբբջանում լայնորեն տարածված են վոկալ մուղամները:

11 Մեղեդիկ առումով միանգամայն տարբեր են Ն. Մամեդովի գրանցած, Ն. Տիգրանյանի և Ա. Զեյնալու մշակած «Չարգյահը»:

զարգացսան սկզբունքը: Յուրաքանչյուր նոր մաս ներկայացնում է զարգացման ավելի ու ավելի բարձր ու լարված փուլ, դրանով իսկ ոչ միայն ընդարձակվում են մեղեդու ընդգրկման սահմանները, այլև հասնում է ամբողջ ձևի դինամիկ ծավալման:

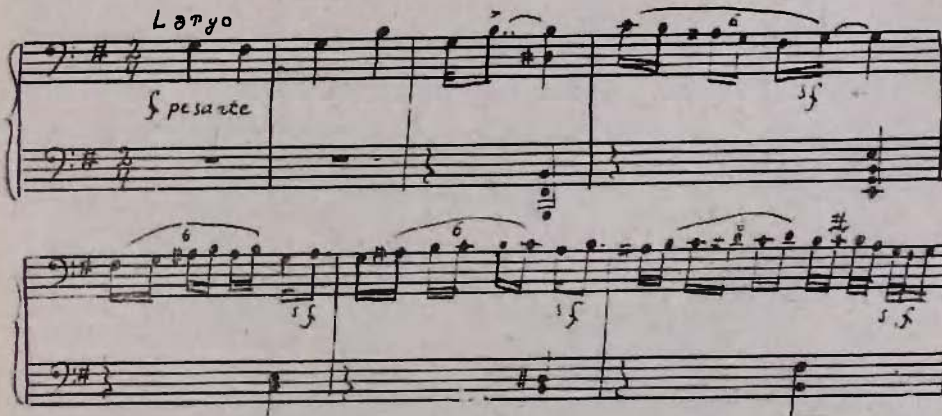
Ե՛վ ադրբեջանական և՛ Տիգրանյանի մուղամներում լավ մշակված է երաժրշական ուսման բնագավառը: Ռիթմը բարդ է, ազատ և հարուստ դր-



№ 1. «Զարգյահ», գրանցում Ն. Մամեդովի

վազված: Հիմնական ուսման ճանապարհը շուրջ խմբավորվում են ուրիշ տեղում ընդգրկման, որոնք ընդունում են տարբեր ժամանակահատվածներում առաջացող շերտերը: Գերազանցում է եռաժան ուսմանը:

Ադրբեջանական մուղամները և Տիգրանյանի մշակումները համեմատելիս նմանություն է նկատվում նաև նրանցում ներմուծված յուրօրինակ ին-



№ 2. «Զարգյահ», մշակում Ն. Տիգրանյանի

տեղամեդիաների՝ թեսնիֆների, տենդինների և գյաֆերի մեջ, որ արտահայտվում է հստակ մետրո-ռիթմով, կայուն մեղեդով, ձևի քառակուսյանով՝ յամբ, ռիթմո-ինտոնացիաների և ժողովրդաերգային ու պարային ստեղծագործության նմուշների մերձավորությամբ:

Անդրկովկասյան մուշամների երաժշտության համար ընդհանուր է կադանսային ֆորմուլաների բազմակի կրկնությունը (տոնիկայի, դրամինանտայի, լսողի III և VI աստիճանների վրա), սեկվենցիաների հաճախակի օգտագործումը:

Տիգրանյանի մշակումները արժեքավոր են իրենց ժողովրդական գործիքայնությամբ: Այստեղից է կոմպոզիտորը քաղել լադոհարմոնիկ արտահայտչական միջոցները, պոլիֆոնիկ և բազմառիթմային համադրությունները (հետագայում Արամ Խաչատրյանի համար նույնպես ժողովրդական գործիքայնությունը զբաղեցրել է ստեղծագործական հարստացման աղբյուր): Այսպես. մուշամներում կոմպոզիտորը հաճախ դիմում է նմանեցման պոլիֆոնիայի հնարաններին, որը փոխ է առնվել ժողովրդական կատարումների ավանդույթից: Երբ մուշամը կատարում են նվագողները, թառահարի և քյամանչահարի նվագամասերը նմանեցվում են, ընդ որում, սովորաբար, նմանեցման առաջնում է մեկ տվելորդական բաժնից հետո:

Տիգրանյանի մուշամներում հաճախ հանդիպում ենք նաև բազմառիթմայնություն: Հեղինակը մեղեդու և նվագակցության մեջ միաժամանակ համադրում է երկու ռիթմ՝ տակտի ժամանակային բաժինների ոչ միասեռ քանակով (օրինակ. իրանական մուշամներ դաշնամուրի համար, «Բայաթի Շիրազ» 8-րդ տակտ):

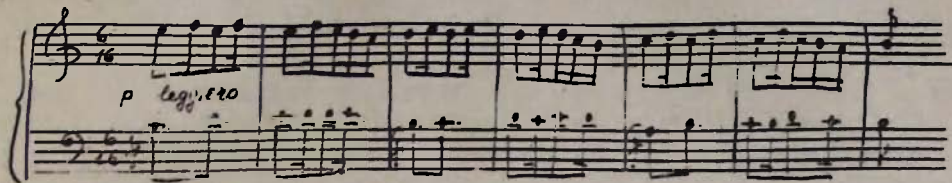
Բազմառիթմայնությունը ծագում է ժողովրդական գործիքի վրա նվագելիս, մուշամի կատարման ժամանակ, թառը, քյամանչան և դափը ստեղծում են բավական բարդ բազմառիթմայնություն: Հետագայում բազմառիթմայնությունը լայնորեն օգտագործվում է հայ կոմպոզիտորների, մանավանդ Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ:

Տիգրանյանը բարեխղճորեն ուսումնասիրել է մուշամների ձևը, կառուցվածքը, մեղեդային նյութի զարգացման տեղքունքը: Մուշամի լուսավորչացիոն փոքր ինչ անորոշ ձևի մեջ մտցնելով որոշ պարզություն, ավարտվածություն և ամբողջականություն, նա ցանկացել է մուշամը դարձնել ավելի հստակ, ավելի փուսպ, դասական և հասկանալի՝ նաև եվրոպացի ունկնդրի համար: Նրա մշակումներում ձևը բազմազան է: Առկա են և՛ վարիացիաներ, և՛ կոնտրաստային բաղադրյալ և՛ ոոնդոյի¹² ու սոնատի նման ձևեր:

Վարիացիոն ձևով է գրված «Բայաթի Շիրազ» մուշամը, որ հագեցած է խորունկ լիրիզմով ու անկեղծությամբ, ունի աղատ զարգացում և ձևի ու թեմայի առումով սկզբից մինչև վերջ զգացվում է հանդիսավոր տրամադրություն: Ունկնդրի առջև բացվում է գեղարվեստական պատկերների վառ ու արտահայտիչ մի շղթա: Վեհ, խոր մտորումների տպավորություն գործող առաջին թեման փոխարինվում է մի ուրիշով, որ լայնաշունչ է և ունի համալի մեղեդություն: Մրան հաջորդող թեման, շնայած նվագակցության համա-

¹² Այս մասին առաջին անգամ խոսվում է Կ. է. Մարգարյան-Խոսրոբյանի «Ранний этап развития многоголосия в армянской музыке» դիսերտացիոն աշխատանքում (ձեռագիր, 1970):

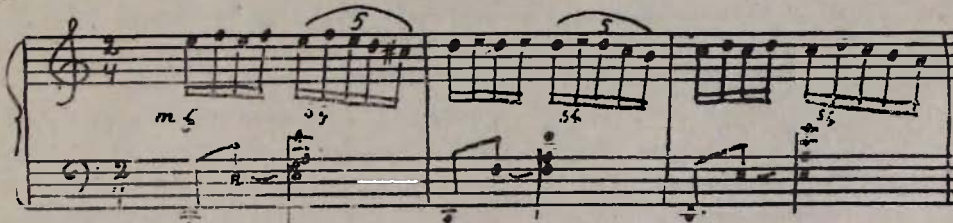
շափ ընթացքին, պարային բնույթի է: Նրա մեղեդային գծանկարը հիշեցնում է Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներ» երկրորդ պիեսի՝ «Հեջազի» ժողովրդական պարը: Այս թեմաներում արդեն բացահայտ են մուլամային երաժշտության հատկանիշները. ինպրովիղացիոն բնույթ, սեկվենցիոն զառգաց-



№ 3. Ա. Սպենդիարյան, «Երևանյան էտյուդներ» Հեջազ

ման սկզբունք, լադի հիմնական աստիճանների շրջազարդում, յուրօրինակ ութմային խմբավորում:

Թեմաների նախնական շարադրանքից հետո, կոմպոզիտորը փոխակերպում է դրանք, ենթարկելով մերթ թեմատիկ, մերթ տեմբրա-ռեգիստրային.



№ 4. Ն. օրդր մն, մն, «Բայաթի Շիրազ»

մերթ ֆակտուրային, տարբերակման, Allegretto-ում ակնառու է շարադրանքի պոլիֆոնիկ կերտվածքը (յուրաքանչյուր ձայնի անհատականացում), իսկ Andante-ում վերարտադրվում է ժողովրդական գործիքների հնչողությունը. թափանցիկ, վերին ձայնի խորունկ լիրիզմով հագեցած, տրեմոլոններով շարադրված մեղեդին զուգորդվում է թառի նվագին, իսկ հանգիստ, մեղմ տրիո-



№ 5. «Բայաթի Շիրազ»

լային ֆիգուրներով նվազակցությունը՝ քյամանչային: Պատկերավոր կերպով դրան հակադրվում է հաջորդ, հոսքալստն բնույթի տարբերակումը (վարիաթիան) տակտի թույլ բաժինների յուրօրինակ շեշտերով: Երաժշտությանը արևելյան կոտորիտ է հատրդում «CIS» և «C» (լադի III-րդ աստիճանը, տոնայնության a-moll) հաջորդականությունը: «Բայաթի Շիրազը» ներդաշնա-

կելիս, Տիգրանյանը օգտագործելով շարադրանքի հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածք, դիմում է նաև ուղեկցող ձայների մեղեդայնացմանը:

Մուղամի եզրափակիչ բաժինը պարային գյաֆն է նուրբ ու քնքուշ, րմահաճ ռիթմային մեղեգով:

Մտեղծագործական ոգևորության զարմանալի ուժով, մեղեդային հարստությամբ և փառմազան արտահայտչամիջոցներով աչքի ընկնող «Բայաթի Շիրազը» կոմպոզիտորի լավագույն մշակումներից է:

Ձևի տեսակետից համեմատաբար բարդ ու թեմատիկ առումով զարգացած է գաստոգյահ «Չարգյահը», որ վաղաված է 12 մասից. Չարգյահ, Գյաֆ, Բաստանիգյար, Հյատար, Գյաֆ, Մուհալիֆ, Գյաֆ, Մյահրոզ, Մյահլիֆ, Մանսուրիա, Գյաֆ Չապանի: «Չարգյահի» սկզբից տրվում է դաստոգյահի լադային լարվածքը, որը համապատասխանում է երկու մեծացրած սեկունդաներով լադին. h, c, dis, e, f, g, ais, h.

Այդ լատում, ինչպես նշում է պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը, ստեղծվում էին հերոսական դրամատիկական բովանդակության ստեղծագործություններ: Հենց այդպիսի խորը փոխհարաբերակալան, խիստ դրամատիկական, երբեմն ողբերգականությամբ հասնող երկ է «Չարգյահը», որ Տիգրանյանը բնութագրել է իբրև «Պատերազմի պոեմ»: Գրամատիկական գծերը, որ նկատվում են դեռևս սկզբում, հետագա փոփոխելով ավելի են խորանում: Մեղեդու վերջնից սեկվենցիաները ընդօրինակում է ժողովրդական գործիքը՝ թառը: Առաջին թեման տարբերակվում է մեղեդիկ, ֆակտուրային և ռեգիստրային առումով: Գրա հռակի անցվածքներից հետո հանդես է գալիս հանդարտ, լիթիկական, հմայիչ երկրորդ թեման՝ թախծի նրբերանգներով: Այստեղ հարկ է ուշադրություն դարձնել բաղամուրթի մանրանշանը՝ կվինտոլների և կվարտոլների համադրությունը, մուղամային երաժշտությանը հատուկ հարուստ բարդ ռիթմին:

Տարբեր սոնայնություններում ընթացող այս երկու կոնտրաստային թեմաների լարված հակադրումը, նրանց թեմատիկ զարգացումը հիմք են սվել Քուշնարյանին նշելու «Չարգյահում» առնատին բնորոշ զարգացման սկզբունքների առկայության մասին: Անշուշտ, տարբեր սոնայնություններում ընթացող երկու կոնտրաստային թեմաների հակադրությունը և նրանց մոտիվային թեմատիկ զարգացումը որոշ նմանություն ունի սոնատի ձևին, բայց «Չարգյահի» ամբողջական ձևը կարելի է բնութագրել որպես կոնտրաստային-բաղամուրթի¹³:

Թեև «Չարգյահը» բաղկացած է բաղմաթիվ տարբեր մասերից, բայց թեմատիկ և ինտոնացիոն ընդհանրության շնորհիվ դրանք միացյալ են և ամբողջական: Յուրաքանչյուր մաս զինվորական կյանքի որևէ դրվագ է: Բաստանիգյարում արտացոլվում է մայրերի և կանանց արտասուքը, որ թափվում է պատերազմ զնացած հարազատների հասար, հյասարում՝ (ամբողջ) զինվորներին սպասվող դժվարությունները և դրանց հաղթահարումը: Այս մասը աչքի է ընկնում երաժշտական կտավի հազեցվածությամբ, բարդ օկտավային-սեկվորային ֆակտուրայով՝ ըխանչյուն և հզոր, ռիթմային գծանկարի հաճախակի հերթազարկությամբ (տասնվեցերորդականներ, տրիոլներ, սինկոպաներով ռիթմ), որը ավելի է ընդգծում ընդհանուր սոնատային շարժմանը և տազնապը: Հյասարին հաջորդող գյաֆում վստահություն կա պա-

13 Տե՛ս նույն տեղում:

անրադմի հաշող ելքի մասին, մուհալիֆում («հակառակ») պատասխան նախորդ, հակադիր մեղեդում), ընդգծվում է թշնամու կերպարը, որ ավերածություն ու կործանում է բերել երկրին: Երաժշտությունը լի է անհանգստությամբ ու տազնապով (տրեմուլո ձախ ձեռքում, կրկնվող սեկստոլներ): Մանսուրիայում՝ ամբողջ ցիլիի կուլմինացիայում մարտի տեսարանն է: Այստեղ աստիճանաբար հանգուցալուծվում է դրաման:

Հագեցված ֆակտուրայի, ձախ ձեռքի գամմայանման բարձրացող և իջնող շարժումների, բարձր ռեգիստրի տրեկների շնորհիվ ստեղծվում է զգացմունքների լարվածություն:

Եղբայրակիչ գյաֆում և Չապանիում արտահայտվում է գանգատ կյանքի և անարդարության դեմ և փիլիսոփայական համակերպություն:

«Չարդյահի» շորս գյաֆերը իրենց չիրիկական բնույթով որոշ պայծառություն են սփռում դրամատիկական ծանր ապրումներով լի ստեղծագործության երաժշտության մեջ, բայց պարայնությունից զուրկ են և չեն վատարում իրենց սովորական «միսիան»՝ նախորդ մասերի վշտոտ տրամադրության ցրումը:

«Չարդյահը», ինչպես և Տիգրանյանի մյուս մուղամները («Բայաթի բուրդ», «Շահնազ», «Նովրուղ Արաբի», «Հեյդարի») աչքի են ընկնում վառ, խիստ արտահայտիչ մեղեդով, քմահաճ ութմով: Այս է թերևս պատճառը, որ Տիգրանյանի մուղամները հետաքրքրել են նշանավոր կոմպոզիտորներ Ա. Սպենդիարյանին, Մ. Իպոլիտով-Իվանովին, Ռ. Գլիերին, Գ. Կազաչենկոյին, Ռ. Մելիքյանին, Ա. Խաչատրյանին և ուրիշների, որոնք իրենց ստեղծագործություններում օգտագործել են Տիգրանյանի մուղամների թեմաները:

Այսպիսով, Ն. Տիգրանյանի մշակած մուղամները արժեքավոր ավանդ են հայ երաժշտության մեջ նյութի պահպանման առումով: Նրա շնորհիվ մուղամը հետագայում յուրօրինակ արտահայտություն է գտել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ՝ նպաստելով մեղեդիկ ընդլի գործիքային և հարմոնիկ երանգապանակի հարստացմանը:

МУГАМЫ В ОБРАБОТКЕ НИКОГАЙОСА ТИГРАНЯНА

Р. М. МАЗМАНЯН

Резюме

Н. Тигранян (1856—1951) первым из композиторов Востока обратился к записи и художественной обработке мугамов и спас тем самым от потери богатые и ценные сокровища народно-профессиональной музыки.

Большими знатоками мугамата были армяне-инструменталисты, среди которых широкую известность получил тарист-виртуоз А. Мелик-Агамалян (1830—1906), с игры которого записаны и обработаны Тиграняном десять мугамов для фортепиано. Публикация этих записей имела важное значение для армянской музыкальной культуры тем, что обогатила и расширила представления об интонационной сфере, форме и выразительных средствах армянской монодической музыки.