

ՄՈՒՂԱՄԱԹԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ԻՐԱՆՈՒՄ ԵՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ԼԻԼԻԹ ԻՐԱԶԱԿՅԱՆ

Արևելքի հնագույն ավանդույթներ ունեցող երաժշտական մշակույթների ուսումնասիրության բնագավառում գերիշխում են առանձին ժողովուրդների երաժշտությանը վերաբերող հետազոտությունները. համեմատական բնույթի աշխատությունները, որոնք կնպաստեին, այսպես կոչված, համաարևելյան երաժշտական մշակույթի սահմաններում գոյատևող ընդհանրությունների և սկզբունքային տարբերությունների բացահայտմանը՝ սակավ են: Իբրև ընդհանրության դրսևորում կարող ենք դիտել մուղամաթի արվեստի տարածման առանձնահատկությունները երկու հարևան երկրներում՝ Իրանում և Հայաստանում:

Սկզբունքորեն ընդհանուր հիմք ունեցող ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի հիշյալ ժանրը, որ տարածված է Մերձավոր և Միջին Արևելքում, զարգանալով տեղային ավանդույթների ազդեցությամբ, տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր ձևով է մեկնաբանվել: Ըստ Ու. Հաջիբեկովի պատկերավոր արտահայտության, այն վսեմաբար վեր է խոյացել մի բարդ կառույցի (դաստգահ) ձևով, որի բարձրունքից երևում են աշխարհի շորս ծագերը՝ Անդալուզիայից մինչև Չինաստան և Միջերկրականի ափերից մինչև Կովկաս<sup>1</sup>: Հետեվաբար նշանավոր ադրբեջանցի երաժիշտը ենթադրում է մուղամի ծագման մեկ աղբյուր: Պահպանելով իրենց գեղարվեստագեղադիտական արժեքը, մուղամները յուրաքանչյուր ազգային մշակույթում ինքնատիպ լուծում են ստացել. դաստգահները՝ իրանական դասական երաժշտության մեջ, շաշմակոմը՝ ուզբեկական-տաջիկականում, մուղամը և դաստգահը՝ ադրբեջանականում և այլն: Մուղամաթի արվեստը մտել է և հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ՝ սերտորեն փոխազդելով այս բնագավառի այլ ժանրերի հետ:

Նախքան կոնկրետ ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծությանն անցնելը, փորձենք ընդհանուր գծերով բնութագրել իրանական մոնոդիկ երաժշտության դասական ստեղծագործությունների՝ դաստգահների համակարգը: Մեր ուսումնասիրության համար անմիջական նյութ են ծառայել իրանական դաստգահների նոտային գրառման թեհրանյան երկու հրատարակություններ<sup>2</sup>:

Իրանական դաստգահները, ինչպես և արևելյան երկրներում տարածված նույնատիպ ժանրերը (մակամ, մակոմ, մուղամ, ռազա), բարձր մոնոդիկ մըտածողության, գեղարվեստական նուրբ ստեղծագործության արդյունք են: Իրանական դասական երաժշտության հիմքում ընկած են յոթ դաստգահ և հինգ

<sup>1</sup> У. Гаджибеков, Основы азербайджанской народной музыки, Баку, 1945, с. 10.

<sup>2</sup> „Les systems de la Musique Traditionnelle de l'Iran“, Teheran, 1978. „Radif Vocale de la Musique Traditionnelle de l'Iran“, Teheran, 1978.

ավազե (փոքր դաստգահ): Յուրաքանչյուր դաստգահ կազմված է բազմաթիվ մասերից (գուշե), որոնց թիվն անցնում է երկու հարյուրից: Դաստգահների և դրանց առանձին մասերի անվանումները հանդիպում են արևելյան մշակույթների գրեթե բոլոր նույնատիպ ժանրերում: Դրանցից են՝ ռաստը, շուրը, հիջազը, շուշթարը, շարգյահը, բաստե-նիգյարը և այլն: Իրանական դաստգահները մոնոմենտալ ցիկլիկ ստեղծագործություններ են, որոնք ներառում են որոշակիորեն փոխկապակցված գործիքային և վոկալ-գործիքային բաժիններ: Միաժամանակ այդ բաժիններից յուրաքանչյուրը մեծածավալ ամբողջություն է՝ ներգործուն կապերով, օրինաչափություններով: Իրանական դաստգահը կազմված է հինգ մասից՝ փիշ-դարամար, շահար-մեզրար, ավազե, թես-նիֆ և ռանգ:

Փիշ-գարամարը գործիքային անսամբլով կատարվող նախերգանք է, շահար-մեզրարը պիես է մենակատար և հարվածային գործիքների համար, ավազեն ամբողջ «սուաերցիկլի» ամենանշանակալից, կենտրոնական վոկալ-գործիքային մասն է՝ կազմված բազմաթիվ գուշեներից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր անվանումը: Թեսնիֆը հարվածային գործիքներով ուղեկցվող վոկալ պիես է, ռանգը՝ պարային բնույթի գործիքային համար: Փաստորեն, ավազեն համեմատաբար ավարտուն «միկրոցիկլ» է, որ ներառում է միևնույն գուշեի բազմաթիվ տարբերակներ, որոնց առկայությունը խոսում է տվյալ դաստգահում դրանցից յուրաքանչյուրի գոյության իրավունքի մասին: Ողջ համակարգը կրում է ռադիֆ (կարգ) ընդհանուր անվանումը. տերմինը նշում է նաև ցիկլի մասերի կատարման հաջորդականությունը:

Իրանական յուրաքանչյուր դաստգահ բնութագրվում է որոշակի կերպարային-հուզական, հոգեբանական բովանդակությամբ: Ընդ որում, այդ բնութագրերը հիմնականում համընկնում են գոյություն ունեցող համընդհանուր պատկերացումների հետ: Այսպես, դաստգահ շուրը աչքի է ընկնում իր քնարահայեցողական տրամադրությամբ, շարգյահն առանձնանում է դրամատիկ, լարված բնույթով և այլն:

Դաստգահի կառուցվածքային ամբողջականության առաջնահերթ պայմանը ինքնատիպ կոնստրուկտիվ իմաստային մոդուլի (լադախնտոնացիոն դարձվածքի) առկայությունն է: Դաստգահների գործիքային մասերում ի հայտ է դալիս ստերեոտիպ ինտոնացիոն-ռիթմային ձևությունների մի ամբողջ շարք՝ տարբեր մասշտաբային մակարդակներում (ֆրագ, պարբերություն, գուշե և այլն):

Այս ձևությունները հանդիպում են գրեթե բոլոր դաստգահներում երբեմն առանց էական փոփոխությունների, երբեմն էլ որևէ կողմի (ռիթմային, ինտերվալային, ռեգիստրային) փոփոխմամբ: Սակայն դաստգահի ամբողջականությունը ձեռք է բերվում ոչ միայն տիպական մոդուլների առկայությամբ: Կարևոր դեր են խաղում նաև որոշակի ֆունկցիա կատարող այլ կանոնավորված բաղադրիչներ, որոնցից, ամենից առաջ, պետք է նշել ֆորուդի (վերադարձ կամ ներքնթաց շարժում) դերը: Այս տերմինը հանդիպում է և՛ իբրև առանձին պիեսի անվանում, և՛ իբրև դաստգահի տարբեր մասերը եղրափակող կառուցվածք: Մի քանի ֆորուդիների համեմատական ուսումնասիրումը բերեց այն եզրակացության, որ բոլոր դեպքերում դրանք ավարտվում են ներքնթաց շարժում ունեցող դարձվածքներով՝ մեղեդին հանգեցնելով հիմնական շնչունաշարի սկզբնական ամբիտուսին: Այս փաստը վկայում է տվյալ

տարրի միարժեք գործունեության մասին՝ իմպրովիզացիոն ոճի բարդ համակարգում:

Կանոնի և ազատ իմպրովիզացիայի համադրումը միջնադարյան Արևելքի գեղարվեստական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկությունն է: Գեղագիտական կանոնի աստիճանին բարձրացված կանոնավորված և իմպրովիզացիոն տարրերի փոխադարձ կապն ուրույն դրսևորում է գտել արևելյան ժողովուրդների երաժշտական պրակտիկայում: Ինչպես նշում է Տ. Ս. Վիզգոն, «Երաժշտական ստեղծագործության վերաբերյալ կանոնի և իմպրովիզացիայի պրոբլեմը մեր կողմից հասկացվում է որպես կայուն ինտոնացիոն-լադային հիմքի (մեղեդային մոդելի) և երաժիշտ-կատարողի ինքնատիպ իմպրովիզացիայի հարաբերություն»<sup>3</sup>: Հեղինակի առաջ քաշած վարկածը՝ մեղեդային մոդելի իմաստով «մակոմ» տերմինի կիրառման վերաբերյալ, ակնառու է նաև իրանական դասական երաժշտության մեջ:

Իրանական դասագահները մասշտաբային միասնական կոմպոզիցիաներ են, որտեղ կայուն և անկայուն գործոնները սերտորեն կապված են: Նշված գործոնների համատեղումը, դրանց ներքին փոխգործունեությունը ենթարկվում են իսիստ օրինաչափությունների, որոնց խորազնին ուսումնասիրումը բացահայտում է մոնոդիկ արվեստի տվյալ երևույթի առանձնահատկությունները:

Ըստ ավանդույթի, յուրաքանչյուր դասագահի, նույնիսկ յուրաքանչյուր գուշեի կատարումը կապվում է օրվա որոշակի ժամի հետ. այս ավանդույթը մասամբ պահպանվել է նաև մեր օրերում. օրինակ՝ մուղամ սահարին կատարվում է արևածագից առաջ զանազան ծիսակատարությունների, մասնավորապես հարսանեկան հանդեսների ժամանակ<sup>4</sup>:

Ի տարբերություն իրանական դասագահների վոկալ-գործիքային ցիկլերի, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամները զուտ գործիքային իմպրովիզացիոն բնույթի մեկմասանի ստեղծագործություններ են: Բնականաբար, հոդվածի թեմայի տեսանկյունից հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում դասագահների գործիքային բաժինները, որտեղ կառուցվածքային և կերպարային կարևոր նշանակություն ունեն ռանգերը՝ պարային բնույթի, շափավորված համարները: Ռանգերը սովորաբար կատարվում են դասագահի վերջում:

Իրանական գործիքային «ոագիֆի» ուսումնասիրումը ի հայտ բերեց մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք բնորոշ են նաև նույնատիպ այլ ժանրերի համար: Իրանց թվում են՝ մեղեդային գծի անընդհատ, մոնոինտոնացիոն ծավալումը, անկայուն գործոնների ազատ տեղաշարժումն առանձին դասագահների ներսում՝ ընդհանուր կառուցվածքի բարձր կանոնավորման դեպքում, շափավորված մասերի առկայությունը, առանձին լադաինտոնացիոն համալիրների առաջատար նշանակությունը, դրանց տարբերակման սկզբունքները լադային որոշակի շրջանակներում:

<sup>3</sup> Т. Визго, К вопросу об изучении макомов («История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана», М., 1972, с. 395).

<sup>4</sup> Լ. Վ. Երևիչայան, «Սահարին» հայ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ և սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ («Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հանրապետական շորորդ գիտական կոնֆերանս, գեկուցումների թեզեր», Երևան, 1979, էջ 35):

Այս մոտավոր ժանոթությունը իրանական գործիքային «ռադիֆի» ընդհանուր կառուցվածքի, ձևակառուցման առանձնահատկությունների հետ հնարավորություն է ընձեռում կատարել իրանական որոշ դասագահների և Հաստանում կենցաղավարող մուղամների համեմատական վերլուծությունը:

Այս նպատակով ընտրել ենք երկու մշակույթներում առկա համանուն ստեղծագործություններ: Համեմատենք իրանական գիտնական Մեհդի Բարբեշլիի ձայնագրած դասագահ շարգյահը<sup>5</sup> Հայաստանում գրառված և մեր օրերում կենցաղավարող համանուն մուղամների, ինչպես նաև 1896 թ. Ն. Տիգրանյանի ձայնագրած դասագահ շարգյահի հետ<sup>6</sup>: Նշենք, որ Ն. Տիգրանյանի ձայնագրությունների սկզբնաղբյուրի հարցը վերջնականապես պարզաբանված է: Որոշ աշխատություններում այդ ձայնագրություններն իրավացիորեն դիտվում են իբրև Հայաստանում տարածված, և, հետևաբար, հայ ժողովրդապարտֆեսիոնալ արվեստի երաժշտակատարողական ավանդույթները. մեկնադային ինտոնացիոն կերտվածքը բացահայտող ստեղծագործություններ<sup>7</sup>: Ցավոք, մեզ հայտնի չեն այս շրջանին վերաբերող ուրիշ հրատարակություններ: Առ այսօր, Ն. Տիգրանյանի ձայնագրությունները մնում են որպես Հայաստանում և Իրանում գոյություն ունեցող այդ արվեստի առավել վաղ գրառված օրինակներ, որոնց համեմատությունը նույնատիպ ժամանակակից ստեղծագործությունների հետ լույս է սփռում տվյալ ժանրի գոյատևման ընթացքի վրա:

Մ. Բարբեշլիի և Ն. Տիգրանյանի ձայնագրությունների համեմատական ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ գրանցում առկա են սկզբունքորեն կարևոր ընդհանուր գծեր, որոնք թույլ են տալիս խոսելու միևնույն ակունքի գոյության մասին: Ընդ որում, այդ ընդհանրությունները տարածվում են ինչպես արտաքին (ստեղծագործությունների անվանումը), այնպես էլ ներքին կողմերի վրա (առանձին մասերի կազմակերպման սկզբունքները, մեղեդային գծի զարգացման մեթոդը, թեմատիկ նյութի բնույթը): Ընդհանուր գծերը դրսևորվում են և մեղեդային դարձվածքների կազմավորման սկզբունքներում, ստերեոտիպ ութմային ձևություններում՝ ցիկլի զանազան մակարդակներում: Նրկու դասագահների հիմքում ընկած լադերը նույնատիպ են և՛ կառուցվածքով, և՛ արտահայտչական-հուզական ուղղվածությամբ: Դա լադ շարգյահն է՝ իրեն հատուկ դրամատիկ բնույթով<sup>8</sup>:

Ն. Տիգրանյանի շարգյահի ընդհանուր կոնցեպցիան հիմնվում է երկու թեմաների հակադրման վրա, որոնց ինտոնացիոն-թեմատիկ տարրերը ձև-

<sup>5</sup> „Les systems de la Musique Traditionnelle de l'Iran“, Tehran, 1973, par Mehdi Barkechli.

<sup>6</sup> Ն. Տիգրանյանը դասագահ շարգյահը ձայնագրել է XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի հայ մուղամաթիստ Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի նվագից. «Պարսկական մեղեդու խորությունն ու գեղեցկությունը հասկանալու համար, պետք է լսել այնպիսի գեղագետի և վիրտուոզի՝ ինչպիսին է Աղամալը: Նրան լսելու համար Պարսկաստանից և Փոքր Ասիայի բաղադրներից Երևան էին ժամանում հանրահայտ երաժիշտներ և երգիչներ» (Гумреци, Н. Ф. Тигранов и музыка Востока, Л., 1927, с. 7—8).

<sup>7</sup> К. Худабашян, Мугамы в творчестве армянских композиторов конца XIX—начала XX веков («Макомы, мугамы и современное композиторское творчество», Ташкент, 1978, с. 154); Р. Мазманиян, Ннкогайос Тигранян. Жизнь и творчество (автореф. канд. дисс., Ереван, 1973).

<sup>8</sup> X. Қушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 546.

վափոփվում են ողջ ցիկլի ընթացքում: Վերլուծելով շարգյահի այս գրառումը, Ք. Քուշնարյանը<sup>9</sup> որոշակի ընդհանրություն է տեսնում սոնատային ձևի հետ: Կ. Խուդարաշյանը շարգյահի ձևը բնորոշում է որպես «կոնտրաստային բազակազմ»<sup>10</sup>: Մանրամասն շանդրադառնալով այս հարցին, նշենք, որ թեմաների հակադրությունը Ն. Տիգրանյանի մշակման մեջ ընկալվում է ներդաշնակման, տոնայնական և ֆակտուրային տարբերությունների շնորհիվ: Կոմպոզիտորը դրացել է այս մոնոդիկ նմուշի մեջ ամփոփված զարգացման հնարավորությունները:

Այլ պատկեր է ներկայացնում Մ. Բարբեշլիի ձայնագրած դաստգահ շարգյահը: Երկու ցիկլի մեղեդային նյութի ընդհանուր ուրվագծերի միատիպության պայմաններում նկատվում են էական տարբերություններ: Մ. Բարբեշլիի մոտ շկա հակադրություն ոչ թեմատիկ-ինտոնացիոն նյութի ներսում, ո՛չ էլ առանձին մասերի միջև, որոնցից յուրաքանչյուրը ցիկլիկ ստեղծագործության մեջ ընկալվում է իբրև հերթական օղակ: Սրան նպաստում է և ցիկլի ժավալուն լինելը (62 մաս), որ պահանջում է ձևականության մի այլ տարբերակային-համադրական տիպ: Բարբեշլիի շարգյահն ունի նախաբանի շորս տարբերակ, որոնց հիմնական թեմատիկ միջուկը նման է Տիգրանյանի շարգյահի թեմային (նոտային օրինակ 1): Երկու դաստգահներում առկա ընդ-



հանուր հիմնական մասերը հետևյալն են՝ բաստենիզյար, մյազլուբ, մյազլիֆ, մանսուրիա, հասար, մուխալիֆ: Սակայն ոչ բոլոր համանուն մասերն ունեն միանման բովանդակություն: Դրանց տարարժեք մեկնաբանման տեսանկյունից դիտարկենք բաստենիզյարը և մյազլուբը:

Մ. Բարբեշլիի դաստգահում բաստենիզյարը հանդես է գալիս երկու անգամ: Այս երկու մասերի հիմքում ընկած է միևնույն թեմատիկ նյութը, սակայն երկրորդ մասը լիովին համարժեք չէ առաջինին: Քանի որ ցիկլի զարգացման ընդհանուր միտումը դիապազոնի մեծացում, նորանոր ինտոնացիոն մեղեդային բարձունքների գրավումն է, ուստի այս հանգամանքն անդրադառնում է և առանձին, նույնիսկ համանուն մասերի ընդարձակման վրա: Երկրորդ բաստենիզյարն ավելի ժավալուն է և հնչում է ձայնային բարձրության նոր մակարդակում: Չարգացման հիմնական սկզբունքը բարձրության տարբերա-

<sup>9</sup> Гумреци, եղ. աշխ., էջ 30:

<sup>10</sup> К. Худашаян, Армянская музыка на пути становления от монодии к многоголосию, Ереван, 1977, с. 118.

կումն է՝ ռիթմի, ինտերվալիկայի և այլ գործոնների պահպանման դեպքում: Երկու մասերի մեղեդային ուրվագծի հիմքում ընկած է հակիրճ, ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածք, որի անընդհատ տարբերակումը ստեղծում է լարված, հուզավառ մթնոլորտ: Տարբերակման ասերգային իմպրովիզացիոն տիպը խրթանում է երաժշտական մտքի ներքին աճին: Կարելի է ասել, որ երկրորդ բաստենիզարով ավարտվում է ցիկլի զարգացման որոշակի փուլը և նշանավորվում է հաջորդի սկիզբը: Բաստենիզարին հաջորդող մյազուրն ընկալվում է որպես նոր միկրոցիկլի սկիզբ: Այստեղ առաջին անգամ, երկարատև պարզացումից հետո, աննշան փոփոխություններով հնչում է շարգյահի նախաբանի թեման: Ընդ որում, մյազուրնում այն ավելի հանդիսավոր է, ցայտուն՝ շնորհիվ ռիթմական ընդարձակման: Հատկանշական է, որ ն. Տիգրանյանի շարգյահում մյազուրն ունի նույնանման ֆունկցիոնալ-իմաստային նշանակություն՝ ընդգծված բազմաձայնության միջոցներով: Մ. Բարբեշլիի մոտ մյազուրնը երկրորդ անգամ հայտնվում է ցիկլի վերջում, այս անգամ կանխանշելով նրա ավարտը: Բնականաբար, իմաստային ֆունկցիայի փոփոխությունն անդրադառնում է նաև նրա բնույթի, ինտոնացիոն ռիթմային պատկերի վրա: Այն շափավորված է, որով և միավորվում է վերջին ռանգի՝ շալախոյի հետ: Ինտոնացիոն առումով այս մյազուրնը մոտ է շարգյահի թեմային, իսկ ռիթմայինով՝ եզրափակիչ ռանգի ֆակտուրային, նախապատրաստելով վերջինիս մուտքը: Այսօրինակ օրգանական անցման հետևանքով եզրափակիչ համարի ամփոփող դերը առավել է ընդգծվում: Ինչպես տեսնում ենք, նույնիսկ մեկ դասագահի շրջանակում համանուն մասերը տարարժեք են մեկնաբանվում, որը բխում է մոնումենտալ ստեղծագործության մեջ կատարած ֆունկցիայից:

Ն. Տիգրանյանի դասագահում բաստենիզարը պարփակ պիես է: Իր քրեարական բովանդակությամբ, երգային-պարային բնույթով, ինչպես և լադով, ցիկլի ընդհանուր գաղափարական կոմպոզիցիայում այն հակադրվում է մյուս մասերին:

Մյազլիֆը (Տիգրանյանի մոտ) բաստենիզարի տարբերակն է և նախորդում է ցիկլի կուլմինացիային՝ մանսուրիային: Տարանուն պիեսների միարժեք մեկնաբանման օրինակ են մի կողմից ն. Տիգրանյանի բաստենիզարն ու մյազլիֆը (միևնույն ցիկլի ներսում), մյուս կողմից՝ դրանք և Մ. Բարբեշլիի ցիկլի զանգուլեի շորս տարբերակը: Այս վեց պիեսի հիմքում ընկած է մեկ ինտոնացիոն միջուկ (նոտային օրինակ 2):

Բերվող բոլոր օրինակներում էլ առկա է կայուն տարրը՝ մեղեդային ձևավույթ, որի ինտոնացիոն տարբերակումն իրագործվում է տարբեր մակարդակ ունեցող բարձրություններում: Մի քանի տարբերակ ունեցող համանուն պիեսների ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքների նույնությունը նպաստում է գոբծիքային ցիկլի ներքին կապերի ամրապնդմանը, զարգացմանը, բաժանմանը որոշակի փուլերի: Զարգացման այս սկզբունքի ինքնատիպությունն այն է, որ ցիկլի ներսում տեղի է ունենում սերտորեն կապակցված որոշակի քանակությամբ տիպական ռիթմաինտոնացիոն՝ ձևույթների «ինտոնացիոն վերաճում ժամանակի մեջ»: Դա վկայում է ինտոնացիոն նյութի բարձր կազմակերպվածության մասին: Առանձին տարրերի ֆունկցիոնալ փոխկապակցվածությունն ապահովում է անսահման զարգացման հնարավորությունը:

Հատուկ ուշադրության է արժանի Մ. Բարբեշլիի շարգյահի եզրափակիչ ռանգը՝ շալախոն, ինչպես ասվեց, ցիկլի նախավերջին համարը (մյազուբը) նախապատրաստում է ռանգը թե՛ ֆունկցիոնալ-իմաստային, թե՛ կերպարային առումով: Մեղեդային նյութի տեսակետից շալախոն ինքնուրույն, գեղարվեստորեն ավարտուն, վառ արտահայտված պարային բնույթի պիես է: Ուշա-

2. Վյազուխ (Ղեթրանյան)

Չաչուլե (Թարֆեշլի)

The musical score consists of three staves. The first staff is in 2/4 time and features a complex melodic line with many accidentals. The second and third staves provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

գրավ է, որ շալախոն հայկական ժողովրդական ամենահայտնի պարերից է, որ վաղուց ի վեր կենցաղավարում է Հայաստանում: Մ. Բարբեշլիի ձայնագրած շալախոն նույնանում է հայկական պարի հետ (նոտային օրինակ 3): Այս փաստը հնարավորություն է տալիս, թերևս, եզրակացնելու ժողովրդա-

3 Ջալախո

(Թարֆեշլի)

Ղեթրանյան

The musical score consists of four staves. The first two staves are in 2/4 time and feature a melodic line with a mix of eighth and quarter notes. The third and fourth staves provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

երաժշտական ավարտուն ձևերի (մասնավորապես հայկականի) ներթափանցման միտումն իրանական դաստգահների մեջ: Հստ որում, այդ ներթափանցումն օրգանական է, ցիկլի զարգացման նախորդ ընթացքով նախապատրաստված: Այդ է վկայում շալախոյի եզրափակիչ հատվածը, որի պարային լիթմաինտոնացիոն տարրերը նույնքան սահունորեն անցնում են շարգյահի գլխավոր թեմային՝ տրամաբանորեն ավարտելով այն:

Ինչ վերաբերում է ն. Տիգրանյանի շարգյահի չափավորված համարներին (գլաֆերին), ապա դրանք իրենց թե՛ ինտոնացիոն, թե՛ ռիթմային կերտվածքով ընկալվում են որպես հայկական ժողովրդական երգապարային բնույթի նմուշներ:

Այսպիսով, երկու դաստգահների համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ չի կարելի բավարարվել միայն կառուցվածքային և ինտոնացիոն առանձին ընդհանրությունների հաստատումով: Փաստական նյութի ուսում-

նասիրութիւնը բերում է այն եզրակացութեան, որ պետք է խոսել ստեղծագործութիւններում առկա, միևնույն ժազումնաբանական ակունքից բխող, սկզբունքորեն ընդհանուր կերպարային, հոգեբանական, լազաինտոնացիոն հիմքի մասին: Սակայն ընդհանրութիւնը նույնութիւն չի պարտադրում: Ընդհանուր կոմպլեքսից առանձնանում են տեղի ավանդութիւններով և կատարողի անհատականութեամբ պայմանավորված գծեր: Ազգային երաժշտական ավանդութիւնը կարող է ձևափոխել նույնիսկ ժանրը բնութագրող հատկանիշը. տվյալ դեպքում՝ մուղամի իմպրովիզացիոն ոճին հատուկ ծավալայնութիւնը: Շնորհիվ կոմպոզիտոր Ն. Տիգրանյանի, համոզվում ենք, որ դարասկզբին Հայաստանում գոյութիւն է ունեցել այլ մասշտաբի կառուցվածքային կոմպոզիցիա՝ առավել պարփակ և հակիրճ, հագեցած շահավորված մասերով, ներծծված հայկական ժողովրդական ինքնատիպ արվեստի տարրերով:

Ինչպես վերը նշվեց, Ն. Տիգրանյանի ձայնագրութիւնները կատարվել են դարասկզբին: Բնականաբար, անցած տասնամյակների ընթացքում Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում կատարվել են նշանակալից փոփոխութիւններ, ուստի այդ ստեղծագործութիւնները համեմատենք իրանական դասագահների հետ: Որպես օրինակ դարձյալ դիմենք շարգյահին:

Մուղամ շարգյահը ժամանակակից հայ գործիքահարներին մեկնաբանութեամբ ոճապես ձևավորված մոդել է՝ իրեն հատուկ մեղեդային զարգացման սկզբունքներով, որոնք իրագործվում են որոշակի լազաինտոնացիոն դարձվածքների տարբերակման շնորհիվ: Այն միջանցիկ իմպրովիզացիոն զարգացմամբ մեկմասանի կառուցվածք է: Այս մուղամի կերպարային ուղղվածութիւնը պայմանավորում է նրա ոճական առանձնահատկութիւնները: Այստեղ նույնպես առկա է շարգյահ լազը՝ լարված հնչողութեամբ, դրամատիկ տրամադրութիւններով: Լազի կառուցվածքի երկակիութիւնն անդրադառնում է մուղամի արտահայտչական գունավորման վրա: Նայած թե պոտենցիալ տոնիկաներից որն է իշխում ինտոնացիայում, ըստ այդմ էլ կազմակերպվում են առանձին կոնստրուկտիվ-իմաստային տարրերի ներքին փոխհարաբերութիւնները, կատարվում է լազային տարբեր ոլորտների համագրում: Տվյալ շարգյահի յուրաքանչյուր տարբերակում<sup>11</sup> իրագործված է որոշակի երաժշտա-արտահայտչական միջոցների կոնկրետ ընտրութիւն՝ միևնույն լազաինտոնացիոն կոմպլեքսի շրջանակներում: Ինտոնացիան սկզբնապես ծավալվում է ստորին ռեգիստրում: հետագա զարգացումը կատարվում է զանազան լազային ոլորտների պոտենցիալ հնարավորութիւնների բացահայտման սկզբունքով: Մուղամ շարգյահի միջին, կոմպլեքսի բաժիններում մաժորային ինտոնացիայի գերիշխումը թույլ է տալիս տվյալ շարգյահը<sup>12</sup> դիտել իբրև երկակի լազի մաժորային դրսևորում:

Մուղամ շարգյահի մեր ձեռքի տակ եղած բոլոր օրինակներում նկատվում է իմպրովիզացիոն զարգացման կոնցենտրացված տիպ՝ հիմնված կարճ ինտոնացիոն տարրերի ծավալման վրա:

<sup>11</sup> Մեր տրամադրութեան տակ ունենք մուղամ շարգյահի փոքր տարբերակ. երկուսը Զիվան Գասպարյանի կատարմամբ (գուղուկ), մեկը՝ Մկրտիչ Մալխասյանի (գուղուկ):

<sup>12</sup> Ու. Հաշիբեկովը տվյալ դրսևորումը դիտում է իբրև երկրորդ կարգի շարգյահ (У. Га д Ж П Б е к о в, նշվ. աշխ., էջ 89):



Իրանական և ժամանակակից հայ գործնառարների կատարումների ընդհանրություններն ակնառու են ինտոնացիայի զարգացման մեթոդներում, մեղեդային գծի ընդհանուր ուղղվածության, տոանձին ֆունկցիոնալ և կոնսուրուկտիվ ասարների պոտենցիալ հնարավորությունների րացահայտման մեջ: Որոշ ընդհանուր դժեր նկատվում են նաև եղրափակիչ հակիրճ զարձակածքների կադավորման մեջ: Ընդհանուր առմամբ, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամ շարգյահր ընթացում է զարգացման զուսպ իմպրովիզացիոն ոճով, որտեղ իշխում է կոմպոզիցիոն միջոցների մինիմալ օգտագործման սկզբունքը: Սակայն մեղեդային-ինտոնացիոն նյութն աչքի է ընկնում ինքնուրույնությամբ, որը և ստեղծագործությանը հաղորդում է որոշակի ազգային երանգ:

Այսպիսով կարելի է ասել, որ իրանական դասողահ շարգյահի և համանուն հայկական մուզամների համեմատության ժամանակ ն. Տիգրանյանի ձայնագրած դասողահ շարգյահր կապող օղակի դեր է կատարում և օգնում է վերահասել մի շարք սկզբունքային դրույթներ. ն. Տիգրանյանի շարգյահի մեղեդային թեմատիկ նյութն իր ակունքներով խորանում է իրանական դասական երաժշտության մեջ: Ակնհայտ է Մ. Բարբեշյիի ձայնագրած շարգյահի ընդհանրությունը ն. Տիգրանյանի շարգյահի հետ: Այս ստեղծագործությունների միասնական հիմքը վկայում է տվյալ դասողահի կայունության, կանոնավորվածության մասին: Սակայն միջավայրի ասարերությունն իր դրոշմն է դրել, որ արտահայտվում է կոմպոզիցիայի պարփակության, երաժշտական մտքի հակըրճության մեջ:

Մ. Բարբեշյիի դասողահի և ժամանակակից հայ գործիքահրների կատարած մուղամ շարգյահի համեմատական վերլուծությամբ րացահայտվեցին դրանց սուավել տարարնույթ գծերը, ասարերությունները, որոնք առկա են և՛ ձևի մեկնարանման, և՛ մեղեդային-թեմատիկ նյութի, իսկ ավելի շատ՝ ստեղծագործությունների կատարողական ոճի մեջ: Թերես սա է պատճառը, որ Հայաստանում պատմական արմատներ ունեցող մուզամաթի արվեստը այսօր էլ շարունակում է իր գոյությունը: Հայկական միջավայրում կենցաղավարելու ընթացքում մուղամները ձեռք են բերել նոր որակ, որը կարելի է րացաարել ազգային ավանդույթով և ազգային երաժշտական մասժողովյամբ:

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА МУГАМАТА В ИРАНЕ И В АРМЕНИИ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

### Резюме

Искусство мугамата, распространенное на обширной территории Среднего и Ближнего Востока, получило неоднозначную трактовку в музыкальных культурах различных народов.

Материалом для сравнительного изучения аналогичных жанров данного искусства Ирана и Армении послужили: тегеранская публикация иранских дастгахов в записи М. Баркешли, дастгах чаргя Н. Тиграняна, а также современные записи мугама чаргя в исполнении армянских инструменталистов. Принципиально единая основа этих

произведений свидетельствует о большой устойчивости, канонизированности дастгаха—мугама чаргя. Однако бытование мугамов в различной среде наложило на них свой отпечаток, что проявляется в трактовке формы, в мелодико-тематическом материале, а еще более—в интерпретации произведений, в манере их исполнения.

Таким образом, при известной общности, мугамы, бытующие в Армении, отличаются рядом особенностей, связанных с национальной природой, спецификой армянской монодической музыки в целом.