

**ՀԱՅ ՄՈՒՂԱՄԱԹԻՍՏՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ԴԵՐԸ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԶՆՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵՋ**

ԼԻԼԻԹ ԵՐԵՋԱԿՑԱՆ

Երաժշտական մշակույթների փոխազդեցության առումով մոնոդիկ արվեստի պրոֆեսիոնալ ժանրերից հետաքրքրական է հատկապես մուղամը, լինելով ողջ Մերձավոր և Միջին արևելքի մշակութային նվաճումը, մուղամը յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ ստացել է իր ուրույն մեկնաբանումը։ Պրոֆեսիոնալ այլ ժանրերի թվում այն ծնվել և դարերով հղկվել է ժողովրդական ստեղծագործության ընդերքում։

Մուղամաթի արվեստի զարգացման գործում հայ գործիքահարների և երգիչների դերն ու տեղը որոշելու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ Հայաստանի պատմական զարգացման որոշ առանձնահատկություններ։ Ինչպես հայտնի է, ճակատագրի բերումով հայերի հոծ զանգվածներ պատմական տարբեր ժամանակներում ստիպված են եղել լքել իրենց հայրենիքը և գաղթել այլ երկրներ։ Այդ իսկ պատճառով հայ երաժշտության շատ ներկայացուցիչներ ևս ապրել ու ստեղծագործել են Մերձավոր և Միջին արևելքի այնպիսի բազմազգ քաղաքներում, ինչպիսիք էին Թիֆլիսը, Թեհրանը, Սպահանը, Կոստանդնուպոլիսը։ Շնչեց այս քաղաքներում,— գրում է Ն. Թահմիզյանը,—XVII—XVIII դարերում ձևավորվեց հայ պրոֆեսիոնալ աշուղի, ինչպես նաև շատ բաներով նրան մոտիկ հայ քաղաքային երաժշտի, երգիչ-կատարողի և հատկապես գործիքահարի («սազանդարի») նոր կերպարը¹։ Սազանդարները հանդես են եկել իբրև մուղամներ կատարողներ-պրոպագանդողներ։ Նրանց երկացանկը հիմնականում կազմված էր մուղամներից, Գուսանների և աշուղների նման հայ սազանդարներն էլ կողմնորոշվել են տեղական ազգային գեղարվեստական ավանդույթներով, դրանք արտահայտել իրենց կատարողական արվեստում։ Հավանաբար, սրան նպաստել է նաև մուղամներին հատուկ իմպրովիզացիոն ոճը, որը ստեղծագործող-կատարողին օգնում էր տվյալ երաժշտական նյութը մեկնաբանել՝ ելնելով ազգային արվեստի հոգևոր կերտվածքի առանձնահատկություններից։

Հայ սազանդարների կատարողական վարպետությունը բարձր է գնահատվել ինչպես անդրկովկասյան, այնպես էլ արտասահմանյան երկրներում։ Մոնոդիկ արվեստի պրոֆեսիոնալ ժանրերի զարգացման ասպարեզում հայ երաժիշտների խաղացած դերը անհրաժեշտ է դիտարկել երկու տեսանկյունով. առաջինը դա հայազգի երաժիշտների ստեղծագործական մոտեցումն է Արևելքի տարբեր երկրների (Իրան, Թուրքիա, Անդրկովկաս) մշակութային ավանդույթներին, երկրորդը՝ հայ ազգային մշակույթի ավանդույթների զարգացումը։ Համաարևելյանի կոնտեքստում հայկականի բացահայտման բար-

¹ Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке (перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. Тагмизяна), Ереван, 1968, с. 35.

դուքյունը պայմանավորված է նրանով, որ երաժշտական ստեղծագործության այս բնագավառը (մուղամաթը) որևէ արևելյան աղբի մենաշնորհը չէ և հավասարապես հոգեհարազատ է յուրաքանչյուր արևելցու համար: Այս իմաստով շափազանց ուշագրավ է Ք. Քուշնարյանի դիտողությունը մուղամների անսամբլային կատարման ավանդույթի վերաբերյալ: Ըստ նրա այդ ավանդույթը ձևավորվել է գուսանական արվեստի ընդերքում²: Սա հիմք է տալիս հայ գործիքահարների ստեղծագործությունն ուսումնասիրելիս դիմել հայկական մոնոդիկ արվեստի հնագույն շերտերին: Ք. Քուշնարյանը, մի շարք շարականներ համեմատելով Անդրկովկասում տարածված մուղամների հետ, նրանց միջև ընդհանուր գծեր է գտել: Դրանք են՝ ձայնեղանակային սկզբունքը, լադային համակարգի կազմակերպումը, իմպրովիզացիոն ոճը, ինտոնացիայի զարգացման ձևերը: Սակայն իրենց բնույթով այսչափ անհարիր և տարբեր նշանակությամբ երաժշտական ժանրերի ընդհանրությունը բոլորովին էլ տարօրինակ չէ: Այն կրկին վկայում է արևելյան քաղաքակրթությունների հիմքում ընկած մշակութային մի նախասկզբի գոյության մասին:

Հայ երաժիշտների գործունեության վերաբերյալ ամենավաղ տեղեկությունները վերաբերում են VII դ.: Դրանք Իրանի շահ Խոսրով II-ի արքունիքում մշակված երաժշտության «խոսքովային ոճի» մասին պահպանված տեղեկություններն են: Պատմական աղբյուրները վկայում են, որ շահի արքունիքի երաժշտական կյանքում աչքի էին ընկնում երկու երաժիշտներ՝ պարսիկ Բարբադը և հայազգի Սարգիսը³, որոնց էլ վերագրվում է իրանական երաժշտության յոթ հիմնական լադերի ստեղծումը: Նրանց անունները փառաբանում էին միջնադարյան արևելքի բանաստեղծները, նրանց էին նվիրվում իսլամական արևելքի ամենատարբեր գեղարվեստի դպրոցներում կատարված գեղանկարչական մանրանկարները: Ակնհայտ է, որ Սարգիսը, ինչպես և Բարբադը⁴, ներկայանալով շահի արքունիքը, բերել էին և՛ իրենց երկացանկը, և՛ այն կատարողական ավանդույթները, որոնք մշակվել էին այն մշակութային կենտրոններում, որտեղից նրանք եկել էին: Հետևաբար, նրանց ստեղծած մեղեդային դարձվածքների համակարգը («խոսքովային ոճը») համադրում էր թե՛ այն, ինչ արդեն գոյություն ուներ Իրանում, և թե՛ այն գեղարվեստական ավանդույթները, որ բերել էին այս երաժիշտներն իրենց հետ: Հայտնի է, որ «խոսքովային ոճն» իր տեսական իմաստավորումն է ստացել հայոց եկեղեցում: Այդ մասին է խոսում այն փաստը, որ XII—XIII դդ. հայկական հոգևոր մոնոդիայի ձայնեղանակների որոշակի մի խումբ կոչվել է «խոսքովային»⁵: Կարելի է ենթադրել, որ Հայաստանում պրոֆեսիոնալ երաժշտության ձևավորման արշալույսին (VII դ.) հայ երաժիշտների գործու-

² X. Кушнарев, Вопросы теории и истории армянской монодийской музыки, Л., 1958, с. 109.

³ A. Christensen, L'Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1944, p. 485; Е. Бертельс, Избранные труды («История персидско-таджикской литературы», М., 1960, с. 221).

⁴ Т. Вызго, Музыкальные инструменты Средней Азии, М., 1980, с. 67—68.

⁵ Ն. Քահաբյան, Ներսես Շնորհալիի երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 23:

նեության շնորհիվ սերտ կապեր էին հաստատուել տվյալ երաժշտական բնագավառի որոշ երևույթների և իրանականի միջև:

Իսլամի հաստատումն իբրև պետական կրոն պատենշ ստեղծեց Հայաստանի և Իրանի միջև՝ կանխորոշելով հետագա կապերի և մշակութային փոխազդեցությունների ընթացքը: Թեև պատմական այս իրադարձությունը մեկն էր այն պատճառներից, որոնց հետևանքով Հայաստանում մուսուլմանների արվեստը ձեռք չբերեց ազգային այն պաթոսը, որով առանձնանում են մուսուլմանական այլ երկրների համարժեք ժանրերը (մակամ, մակոմ, մուկամ): Հնարավոր է, որ հենց այս հանգամանքն էլ նպաստեց հայ իրականության մեջ հիշյալ ժանրի առավել ձևափոխմանը, նրա հեռացմանը բուն արմատից և այն առանձնահատկությունների ընդգծմանը, որոնք մուսուլմանները մոտեցնում են հայկական ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ արվեստի իմպրովիզացիոն բնույթի այլ ժանրերին (հորովելին, հովվի կանչին): Ի վերջո, այս բոլորը հանգեցրին այն բանին, որ Հայաստանում ձևավորվեց և բյուրեղացավ միանգամայն ինքնատիպ գործիքային մուղամի ժանր: Պատահական չէ, որ հայ կատարողները հրաժարվեցին միջնադարյան արևելքի դասական բանաստեղծների պարսկալեզու բանաստեղծական տեքստերից: Ո՛չ բնագրով, ո՛չ էլ թարգմանաբար հայ մուսուլմանները լրնդունեցին վոկալ մուղամները, դրանք համարելով օտար երևույթ, որոնք իրենց համարժեքը չունեին հայկական ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի մյուս ժանրերում: Այդ հրաժարումը հանգեցրեց գործիքային մտածողության ուժեղացմանը, իր ժողովրդի կատարողական ավանդույթներին հարազատ մնալուն: Սակայն մուղամի ժանրի էությունը՝ կանոնի և իմպրովիզացիայի դինամիկ փոխադարձ կապը, որը նրա գեղարվեստական արժանիքն է, պահպանվել է նաև Հայաստանում գոյություն ունեցող մեր օրերի մուղամներում: Մուղամների և հայկական մոնոդիկ երաժշտության այլ ավանդական ժանրերի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունն ի հայտ է բերում մի շարք բնորոշ առանձնահատկություններ, որոնք ընդհանուր են այդ ժանրային նշանակությամբ տարաբնույթ ստեղծագործություններին:

XVII դ. ավելի է ուժեղանում քաղաքի հեգեմոն դերն իբրև առևտրի, արհեստների և արվեստների կենտրոնի: Զարդանում և ամրապնդվում են Իրանի և Անդրկովկասի ժողովուրդների բազմադարյան մշակութային կապերը: Այս տեսակետից հատկապես հետաքրքիր է Թիֆլիսի՝ Անդրկովկասի այդ խոշոր մշակութային կենտրոնի, բազմազգ երաժշտական կենցաղը: Երևանն այդ շրջանում պարսկական շահի փոխանորդի աթոռանիստն էր և ամենասերտ կապերի մեջ էր Թավրիզի ու Թեհրանի հետ, որտեղ կային խոշոր հայկական գաղթօջախներ: Բնականաբար, պարսկական կենցաղն ու հասարակական կացութեան իրենց դրոշմն էին դրել ինչպես Թիֆլիսի, այնպես էլ Երևանի երաժշտական մշակույթի վրա:

Ենթարկվելով մշտական հալածանքների և հետապնդումների, ստիպողական տեղաշարժերի և գաղթների, պրոֆեսիոնալ հայ երաժիշտները շարունակում էին մնալ արևելյան երաժշտական մշակույթի առաջատար դիրքերում: Ի շարս բաղում ականավոր դեմքերի, առանձնանում է Սայաթ-Նովան, որն իր ստեղծագործության մեջ համադրել է Արևելքի տարբեր ազգային մշակույթների ավանդույթները:

Աշուղների (ինչպես և սազանդարների) արվեստում հատկապես պարզորոշ է դրսևորվում այն ընդհանուրը, որ բնորոշ է Միջին արևելքի ժողովուրդների երաժշտությանը: Այդ ընդհանուրն արտահայտվում է ստեղծագործությունների բովանդակության, կոմպոզիցիոն կառուցվածքի, երաժշտական պատկերավորության և լեզվի մեջ: Այն իր արմատներն ունի արևելյան ժողովուրդների աշխարհընկալման, բարոյական և գեղագիտական դրույթների նմանության մեջ: Ընդհանրությունը մեծապես նպաստել է նաև արվեստի տվյալ ձևի նպատակը: Աշուղական արվեստը կոչված էր ծառայելու հիմնականում քաղաքային բնակչության (երկլեզու և եռալեզու) լայն խավերին, բավարարելու նրանց դեղագիտական ճաշակը: Միևնույն ժամանակ, ավանդական-կենցաղային կոլտուրան, ինչպես նաև տվյալ տարածքում իշխող լեզուն անդրադառնում էին երկացանկի և կատարողական ոճի վրա, որի հետևանքով առաջանում էին տարբեր երկրների աշուղներին բնորոշ ոճական առանձնահատկություններ: Արևելքի մյուս երկրների աշուղների նման հայ աշուղները ևս ստեղծեցին իրենց կատարողական դպրոցը, երաժշտության կոմպոզիցիոն կառուցվածքը և վոկալ արվեստի սեփական սկզբունքները, առաջնորդվելով այն քաղաքների պրոֆեսիոնալ ժանրերի ավանդույթներով, որոնցում նրանք ապրում և ստեղծագործում էին⁶: Ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի ներկայացուցիչների գեղագիտական հայացքների և գեղարվեստական ճաշակի ընդհանրությունը նախ և առաջ դրսևորվում էր նրանց երաժշտական երկացանկում, որը կազմված էր երգերից, պարերից և մուղամներից: Հայտնի է, որ Սայաթ-Նովան, լինելով վրաց թագավոր Հերակլ II-ի պալատական երաժիշտը, եղել է իրանական դասական մեղեդիների առաջին կատարողը վրացերեն լեզվով⁷, պրոպագանդել է իրանական արվեստը Անդրկովկասի բազմազգ մշակութային կենտրոնում: Ենթադրվում է, որ նրա մեկնաբանման եղանակն ու երաժշտական լեզվի ոճական առանձնահատկությունները որոշակիորեն ազդել են հայ գործիքահարմուղամաթիստների հետագա սերունդների ստեղծագործության վրա, որոնք ակտիվորեն տարածել են մոնոդիկ արվեստի այս տեսակը:

Հայ մուղամաթիստների մասին հարուստ նյութեր են պարունակում XVIII—XIX և XX դդ. սկզբին վերաբերող աշխատությունները: Դրանցից արժեքավոր է Թամբուրի Հարութինի «Ձեռնարկ արևելյան երաժշտության» աշխատությունը:

Թամբուրի Հարութինը XVIII դ. առաջին կեսի հայազգի նշանավոր երաժիշտ էր, որը ստեղծագործել է Կոստանդնուպոլսում և մեծ դեր է խաղացել արևելյան երաժշտության զարգացման գործում: Նրա երաժշտալուսավորական գործունեությունը, որը նպաստել է Միջին արևելքի երկրների երաժշտական կապերի ամրապնդմանը և առավել զարգացած իրանական երաժշտության երաժշտատեսական դրույթների ներդրմանը թուրքականի մեջ, արտացոլում է պրոֆեսիոնալ երաժշտության (մուղամաթի) ավանդույթներն իրանա-թուրքական երաժշտական կապերի տեսանկյունից: Նրա «Ձեռնարկն» արևելյան երաժշտությունը տեսականորեն իմաստավորելու փորձ է: Ստեղծ-

6 Գ. Լեոնյան, Հայ ժողովրդական և աշուղական երգերը (Տեղեկագիր ՀՍԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի, 1929, № 4):

7 Սայաթ-Նովա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1932, էջ 71:

վելով իր նախորդների մշակած պարարտ հողի վրա, այն իմպրովիզացիոն մեթոդի յուրացման առումով գործնական մեծ նշանակություն ունի պրոֆեսիոնալ երաժշտության բանավոր կենցաղավարման մի ժամանակաշրջանում, երբ հին օրենքները վերաիմաստավորվելով՝ հետզհետե կորցնում էին նախկին իմաստը և մոռացության մատնվում։ Ուստի, անհրաժեշտ էր դառնում գոյություն ունեցող ձայնային նյութը հաստատագրել։ Թամբուրի լիզատուրի օգնությամբ տալով որոշակի լադախնություն դարձվածքների մեղեդային ուրվագծերը, Թամբուրի Հարութինը, փաստորեն, հաստատագրել է ավելի քան հարյուր փերդե-տիպական դարձվածքներ, որոնք օգտագործվել են երաժշտական պրակտիկայում։ Նրա «Ձեռնարկն» ուշագրավ է նաև նրանով, որ այնտեղ հանդիպող մակամ, ավազե և շոբե տերմինները նշանակում են ոչ թե որևէ լադի հնչյունաշար, այլ տիպական մեղեդային դարձվածքներ⁸։ Այս հանգամանքն արժանահիշատակ է նրանով, որ ինքը՝ Հարութինը, եղել է մուղամների հանրահայտ կատարող և հայ գործիքահարների հետագա սերնդի փայլուն նախորդը։

Արժանահիշատակ են նաև XVIII դ. վերջի երաժշտության տեսաբան, բանաստեղծ և կոմպոզիտոր Գ. Գապասակալյանի գրքերը⁹։ Գ. Գապասակալյանը առաջիններից մեկն էր, որ զբաղվել է արևելյան երաժշտության տեսական հարցերով։ Իր աշխատություններում նա ձգտել է «...ընդգրկել և սիստեմավորել հայկական եկեղեցական երաժշտությանը վերաբերող պատմատեսական նյութերը՝ դրանք համեմատելով հունական եկեղեցական լադերի և պարսկական մուղամների տեսության, հունական նեոլոգիայի, հունական և պարսկական տաղաչափության օրենքների հետ»¹⁰։ Հայկական հոգևոր մոնոդիկ տեսությունը մշակելով արևելյան մշակույթների համարժեք երևույթների կոնտեքստում, Գ. Գապասակալյանը, ինչպես և Կ. Պոլսի նրա հետևորդները իրենց գիտահետազոտական գործունեությամբ բուռն հետաքրքրություն էին առաջացնում միջնադարյան տեսական ժառանգության նկատմամբ¹¹, և դրանով իսկ Կ. Պոլսի հայ երաժիշտները արևելյան պրոֆեսիոնալ արվեստի զարգացման նոր փուլում տեսականորեն իմաստավորում էին արևելյան տարբեր երաժշտական մշակույթներում առկա կապերն ու ընդհանուր հիմունքները։

Պոլսահայ երաժիշտ-մուղամաթիստների գործունեության վերաբերյալ հարուստ տեղեկություններ կան Ա. Հիսարլյանի «Պատմություն հայ ձայ-

⁸ Այս հարցին հանգամանորեն անդրադարձել է ն. Թահմիզյանը իր Թարգմանության առաջաբանում (Тамбурист Арутин, նշվ. աշխ., էջ 26)։

⁹ Գ. Գապասակալյանը հեղինակ է շորս երաժշտագիտական աշխատությունների, որոնցից առաջինը՝ «Նվազարան» (Կ. Պոլս, 1774) և երրորդը՝ «Գիրք երաժշտական» (Կ. Պոլս, 1803), հրատարակվել են։ Հեղինակի շորսի գործը կորել է, իսկ երկրորդը, ն. Թահմիզյանի վկայությամբ, իրեն անհեղինակ տեքստ, զետեղված է Մատենադարանի XIX դ. ցուցակներից մեկում (ն. Թահմիզյան, Գ. Գապասակալյանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտության» անտիպ աշխատությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1973, № 11, էջ 333)։

¹⁰ А. Шавердян, Очерки истории армянской музыки XIX—XX веков, М., 1959, с. 202.

¹¹ Պոլսահայ երաժիշտների գործունեության բազմակողմանի նկարագիրը տրված է Կ. Խուսարաբյանի գրքում՝ «Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию», Ереван, 1977, с. 25—31.

նագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց» աշխատության մեջ, որն ընդգրկում է շուրջ մեկուկես դար ժամանակահատված (1768—1909)¹², Այստեղ հանդիպում ենք հանրահայտ հայ մուղամաթիստների բազմաթիվ ներկայացուցիչների, որոնք մեծ հեղինակություն էին վայելում Թուրքիայում և Եգիպտոսում¹³:

Հայ երաժիշտների բարձր վարպետության, մուղամաթի արվեստի հանդեպ ունեցած ստեղծագործ վերաբերմունքի մասին է վկայում նաև այն համաճանճը, որ նրանք չէին սահմանափակվում միայն կատարողական գործունեությամբ: Նրանցից շատերը զբաղված էին երաժշտության տեսության հարցերով, նոտագրում և հրատարակում, ինչպես նաև ստեղծում էին արևելյան պրոֆեսիոնալ արվեստի նոր նմուշներ՝ տաղեր, բեսթեներ, բեշրաֆներ, սեմահներ, շարքիներ, մակամներ: Անցնելով պրոֆեսիոնալ լավ դպրոց, տիրապետելով հայկական ութձայնի ուսմունքին և մուղամաթի արվեստին, նրանք իրենց ստեղծագործություններում համադրում էին տարբեր մոտեցիկ ոճեր, որոնք ունեին ընդհանուր ծագումնաբանական արմատներ: Այլապես ինչով բացատրել այն փաստը, որ հայկական տաղերը կատարելու համար հեղինակները տեքստի վրա նշում էին պարսկական կամ թուրքական մուղամների անվանումներ, այսինքն՝ որոշակի լադախնտոնացիոն միկրոսիստեմներ, որոնք իրենց համարժեքն ունեին հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ¹⁴, Այս առումով իրավացի է Ա. Շահվերդյանի այն դիտողությունը, թե պետք չէ մեծ նշանակություն տալ հայ երաժիշտների՝ պարսկական կամ արաբական տերմինաբանությունը օգտագործելու փաստին: Այն չի խանգարել իրոք ազգային արվեստի ստեղծմանը¹⁵:

Արևելյան ժողովուրդների պրոֆեսիոնալ արվեստի զարգացման գործում հայ երաժիշտների ներդրած ավանդը գրավել է շատ գիտնականների ուշադրությունը: Սովետական բանահավաք-երաժշտագետ Կ. Կլիտկան գրել է. «Թուրքիայի քաղաքային երաժշտական մշակույթը ձևավորվել է հայերի, հույների, ռումինացիների, բուլղարների և իտալացիների ուժեղ ազդեցության տակ»¹⁶: Հայերը եղել են նաև թուրքական երգերի (այսպես կոչված «շարքիների») հեղինակներ և կատարողներ, որոնք ձայնագրվել են XIX դ. վերջին և XX դ. սկզբին¹⁷:

Իրանական հայտնի գրող և գիտնական էսմաիլե Ռահներ, որի մի քանի աշխատությունները նվիրված են հայերին, բարձր է գնահատում նրանց դերն ու գործունեությունն իրանական մշակույթի զանազան բնագավառներում¹⁸:

¹² Ա. Հիսարլյան, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914:

¹³ Այս մասին տե՛ս նաև М. Брутян, О бытовании мугамата в Армении («Макомы, мугамы и современное композиторское творчество», Ташкент, 1978, с. 141).

¹⁴ Ժամանակին Կոմիտասը խոսելով հայկական ութձայնի ուսմունքի և արաբ-պարսկական լադային համակարգի հարաբերության մասին, բերել է կոնկրետ համեմատական աղյուսակ (Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 114):

¹⁵ А. Шавердян, նշվ. աշխ., էջ 68:

¹⁶ К. Квитка, О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов («Избранные труды», т. I, М., 1971, с. 317).

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 317:

¹⁸ Է. Ռահներ, Իրանցի հայերը, Թեհրան, 1949, էջ 2 (պարսկերեն):

իրանական ավանդական երաժշտության խոշոր գիտակ Սաադի Հասանին նույնպես հիշատակում է հայ երաժիշտների, որոնք մեծ դեր են խաղացել իրանական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ասպարեզում¹⁹:

Միջազգային մշակութային կապերի հարցին անդրադառնալիս հարկ է նշել, որ միջին դարերում ազգային երաժշտության գաղափարն այլ ձևով է ընկալվել, քան մեր օրերում: Ուշագրավ է Կ. Կվիտկայի մեջբերած հետևյալ փաստարկը. «Պարսիկ Քութբեղդինը (մահացել է 1310 թ.) մեկնաբանելով և վիճարկելով Աբդուլ-Մումինի տրակտատը, չի խոսում այն մասին, թե պարսկական և թուրքական երաժշտության միջև որևէ տարբերություն է եղել»²⁰: Թերևս սա պայմանավորված է եղել նրանով, որ պարսկական երաժշտությունը որոշակի ժամանակաշրջանում եղել է արևելյան երաժշտության տեսական դրույթների «օրենսդիրը» և մեծ ազդեցություն է ունեցել հատկապես թուրքական երաժշտության վրա²¹: Այս են վկայում նաև Թամբուրի Արուսթինի աշխատության մեջ հիշված անանուն վարպետի հետևյալ խոսքերը՝ «Իրոք որ Իրանից է մեզ մոտ՝ Կոստանդնուպոլիս, անցել այս գիտությունը (երաժշտությունը)»²²:

Տարբեր արևելյան երկրների ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստներում առկա փոխադարձ կապերի հարցի ուսումնասիրման համար հարուստ նյութ է տալիս Երևանի և հատկապես Ալեքսանդրապոլի (Լենինականի) XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի երաժշտական կյանքը: Պատահական չէ, որ հենց Ալեքսանդրապոլի հետ է կապված Ն. Տիգրանյանի կյանքն ու գործը, կոմպոզիտոր, որն առաջին անգամ ձայնագրել և մշակել է արևելքի դասական երաժշտության գործիքային նմուշները՝ պարսկական մուղամներն ու դաստագհները: Ն. Մառը հանձնիս Ն. Տիգրանյանի տեսնում էր պարսկական երաժշտության լավագույն ստեղծագործող-մեկնաբանին, նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ այդ երաժշտությունը «...հոգեհարազատ է նրան՝ հային, կովկասցուն ոչ միայն ժամանակակից ազգագրական և հետագա սոցիալ-մշակութային ազդեցությունների պայմաններում, այլ նաև իր նախապատմական ակունքներով»²³:

Ն. Տիգրանյանի համար ներշնչման անսպառ աղբյուր է եղել վիրտուոզ-թառահար Աղամալ Մելիք-Աղամալյանը, որի նվագից կոմպոզիտորը դաշնամուրի համար ձայնագրել և մշակել է իրանական դասական ստեղծագործություններ: Կոմպոզիտոր Ն. Տիգրանյանի և նրա հեղինակակից Մելիք-Աղամալյանի շնորհիվ մեզ է հասել իր տեսակի մեջ հազվագյուտ մի նյութ, որ

¹⁹ М. Ашрафи, Заметки о музыкальной жизни Ирана («Звезда Востока», 1975, № 4).

²⁰ К. Квитка, *Նշվ. աշխ.*, էջ 338: Գուցե այս հարցում դեր ունի նաև ստեղծող մշակութի ընդհանուր մահմեդական ոգին, որը հարկ չէր համարում ընդգծել ազգային պատկանելությունը:

²¹ „Grov's dictionary of Music and Musicians“, vol. VI, London, 1954, p. 680.

²² Тамбурист Арутин, *Նշվ. աշխ.*, էջ 34: Այս հարցը կարելի է կապել նաև թուրքերի ավելի ուշ պատմական ասպարեզ իշխելու հետ: Միջնադարյան իրանական մշակութի թաղմադարյան ավանդույթներ ունեւ, և զարմանալի է նրան վերագրվող առաջնությունը:

²³ Гумреци, Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927, с. X.

որոշակի լույս է սփռում Միջին արևելքի որոշ երկրների պրոֆեսիոնալ արվեստի մեջ համանման ժանրերի համեմատական ուսումնասիրության վրա²⁴։

Հայկական ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի պատմության մեջ XIX դ. և XX դ. առաջին կեսը նշանավորվեց արևելյան մոնոդիկ երաժշտության վիրտուոզ գործիքահար-պրոպագանդիստների փայլուն համաստեղության հանդես գալով։ Ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս, նրանք իրենց ստեղծագործություններում զարգացնում էին այն ազգային ավանդույթները, որոնք սերնդ-սերունդ փոխանցվում էին ուսուցչից աշակերտին։ Այսպես, Թիֆլիսում երաժշտական մկրտություն ստացավ Ալեքսանդր Օհանյանը՝ հուլակավոր քամանչահար Սաշա Օգանեզաշվիլին։ XIX դ. վերջերին և XX դ. առաջին տասնամյակներին Թիֆլիսը դեռևս պահպանում էր իր նշանակությունը իբրև Անդրկովկասի մշակութային, մասնավորապես երաժշտական կենտրոն, ուր աշխատել են հանրածանոթ հայ դուդուկահարներ Գևորգ Շուկավերցին, Բագրատ Բագմակովը, Խաչիկ Դոլգորովովը, Թառահար Ալեքսանդր Թարխանովը։ Այստեղ էլ սկսում է իր բազմակողմանի գործունեությունը Սաշա Օգանեզաշվիլին, որի անունը հնչում էր տարբեր երկրների համերգային բեմերից։ Մուղամների կատարմամբ նա ելույթ է ունեցել Մոսկվայում, Լենինգրադում, Անդրկովկասի քաղաքներում, Իրանում, Թուրքիայում, Նվրոպայի զանազան քաղաքներում՝ Վիեննայում, Բեռլինում, Մալնի Ֆրանկֆուրտում և այլուր։ Իր կատարողական արվեստով նա նոր էջ բացեց Անդրկովկասի ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության պատմության մեջ՝ անփոխարինելի դեր խաղալով մուղամաթի արվեստի ավանդույթների պահպանման և զարգացման գործում²⁵։ Օգանեզաշվիլին ոչ միայն փայլուն կատարող էր, որի ինքնատիպ, ներշնչված նվագը հուզում էր ունկնդրին, այլև մի շարք գիտական ուսումնասիրությունների հեղինակ, որոնց մեջ նա բարձրացրել է արևելքի երաժշտական մշակույթին վերաբերող բազում խնդիրներ և հարցեր։

Սաշա Օգանեզաշվիլու առավել նշանակալից գործերից են «Արևելքի երաժշտական գամմաները», «Վրաստանի երաժշտական սիստեմները Ռուս-թավելու պոեմում», «Ժողովրդական երաժշտության վիճակը Ադրբեջանում»։ Ուշագրավ են նաև նրա հոդվածները հետևյալ խորագրերով՝ «Դիտողություններ արևելյան երաժշտության մասին», «Պարսկական երաժշտությունը», «Դիտողություններ Սալաթ-Նովայի մասին»²⁶, որոնց մեջ հեղինակը հետաքրքիր հետևություններ է անում արևելյան ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների փոխազդեցության մասին։ Տիրապետելով հայերեն, վրացերեն և ադրբեջաներեն լեզուներին, նա իր հոդվածներում երաժշտական հասարակայնության ուշադրությունը հրավիրել է արևելյան երաժշտության պահպանման

24 Ն. Տիգրանյանի ձայնագրած ստեղծագործությունների և ժամանակակից իրանական դասողահների համեմատական ուսումնասիրության մասին, տե՛ս Լիլիթ Երնջակյան, Մուղամաթի արվեստի որոշ առանձնահատկությունները Իրանում և Հայաստանում («Վրասեր հասարակական գիտություններ», 1980, № 9, էջ 69—77)։

25 Սաշա Օգանեզաշվիլուն են պատկանում ժողովրդական գործիքների լարվածքի ունիֆիկացման առաջին գործնական քայլերը, ինչպես նաև քամանչային չորրորդ լար ավելացնելը։

26 Ը. Զարենցի ամվան գրականության և արվեստի թանգարան, Օգանեզաշվիլու ֆոնդ, № 291։

և ուսումնասիրման կարևոր խնդիրների վրա: Սաշա Օգանեզաշվիլին իր կյանքի տարբեր շրջաններում բեղմնավոր գործունեություն է ծավալել Անդրկովկասի երեք կենտրոններում՝ Թիֆլիսում, Երևանում, Բաքվում՝ կյանքի կոչելով իր երազանքներն ու համոզմունքները:

Այսուհանդերձ, Սաշա Օգանեզաշվիլու բազմակողմանի օժտված կերպարում գերիշխում էր վիրտուոզ-կատարողը՝ արևելյան երաժշտության դասական ստեղծագործությունների ուրույն մեկնարանը: «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ, — գրել է Արամ Խաչատրյանը, — մենք երախտագիտությամբ ենք առանձնացնում Օգանեզաշվիլու անունը, երաժիշտ, որ մի բացառիկ երևույթ է ողջ արևելյան երաժշտության մեջ: Ես նրան պատկերացնում եմ իրրե Սայաթ-Նովայի ժառանգորդի»²⁷:

Հանձինս Սաշա Օգանեզաշվիլու, ինչպես և մյուս նշանավոր գործիքահարների (Լևոն Կարախան, Բալա Մելիքյան) հառնում է արևելյան երաժշտի կերպարը, որը համակված էր արևելքի դասական երաժշտությունը միջազգային համերգային ասպարեզ դուրս բերելու ձգտումով: Նրանց ստեղծագործությունները գիտական հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն հայ երաժշտության, այլև համաարևելյան մուղամաթի տարածման և զարգացման տեսանկյունից: Հայ երաժիշտները հնուց ի վեր իրենց ներդրումն ունեն արևելյան մոնոդիկ երաժշտության այս ճյուղի զարգացման մեջ: Նրանք մուղամաթի արվեստ են ներմուծել իրենց ազգային մշակույթի տարրերը, որը դրսևորվում է կերպարային մտածողության, կատարողական մեկնաբանման առանձնահատկություններում, ինչպես նաև իմպրովիզացիոն ձևի զարգացման կառուցվածքային օրինաչափություններում:

Այսպիսով, հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի ներկայացուցիչները կարևոր դեր են խաղացել երաժշտական կապերի ամրապնդման ասպարեզում: Հայ երաժիշտների բազմաբեղուն գործունեությունն ու ստեղծագործությունը տարբեր պատմական գարաշրջաններում նպաստել են արևելյան մոնոդիկ արվեստի և մասնավորապես մուղամաթի զարգացմանը:

АРМЯНСКИЕ МУГАМАТИСТЫ И ИХ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

Резюме

Народно-профессиональное искусство Армении развивалось в сфере разносторонних международных контактов. В общем русле культурных связей особенно заметную роль сыграли связи с музыкальным искусством Ирана. Представители народно-профессионально-

го искусства Армении проявляли активную деятельность в налаживании многонациональных культурных связей. Обширная деятельность и яркое творчество армянских музыкантов в различные исторические периоды способствовали непрерывному развитию восточного монодического искусства, и прежде всего искусства мугамата. Из поколения в поколение передавались традиции великого наследия прошлого, художественно осмысливались и практически усваивались закономерности коренных связей восточных культур. Творчество армянских мугаматистов представляет научно-художественный интерес не только с точки зрения изучения истории армянской музыки, но и выявления их значительной роли в распространении общевосточного искусства мугамата.