

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ ԵՎ ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՆ ԵՎ ՆՈՐ ՇՐՋԱՆԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ,
ՄՏՔԻ ՍԿՋՐԵԱՎՈՐՈՒՄԸ

Արվեստագիտության դոկտոր՝ Ն. Կ. ԹԱԶՄԻՉՅԱՆ

Սայաթ-Նովան հանճարեղ բանաստեղծ և մեծատաղանդ երաժիշտ էր, ան-
պարտական երգիչ-կատարող և վարպետ-նվագաժող, որ տիրապետել է մի քանի
գործիքների (սազ, թավջութ, շոնգուր և առավելապես քլամանչա)¹։

Որպես բանաստեղծ Սայաթ-Նովան բարեշրջման գազաթնակետային
ուրույններին է հասցրել հայկական սիրերգությունը, միաժամանակ հզոր ինքն-
արտահայտումներով հանդես գալով խոհախրատական քնարերգության ասպա-
րեզում։ Նրա ստեղծագործությունը Անդրկովկասի ժողովուրդների երեք լեզու-
ներով (հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն) հանդիսացավ ադրբեջանական
գրականության պատմական զարգացման ընթացքը հաղորդակից դարձնող կա-
րևորագույն ազդակ²։

Որպես երաժիշտ նա հայկական միջնադարյան քաղաքային գուսանական
ձայնային-գործիքային հուլաված արվեստի վերջին խոշոր ներկայացուցիչն է՝
աշուղի «տարազով»³, որը գործնականում ցույց է տվել՝ միաձայնային համե-
մատաբար փոքր ձևերի մեջ անձնական և վերանձնական, խորապես մարդկա-
յին և համամարդկային քնարական վարակիչ ապրումներ արտահայտելու և մեծ
ու նշանակալից բովանդակություն ներդնելու անսպառ հնարավորություններ⁴։

1 Շուտով շուրջ մեկ և կես դար կլինի, ինչ զարդանում է սայաթնովագիտությունը, Մի շարք
լեզուներով հրատարակված մեծաքանակ գրականություն է կուտակված առ այսօր, գլխավորա-
պես բանասիրական բնույթի։

2 Փաստորեն Գ. Ախվերդյանից է սկսվում Սայաթ-Նովայի ժառանգության գրականագի-
տական վերլուծության գործը։ Երկար ժամանակ դանդաղ զարգանալով, այն միակամից նշա-
նակալի բարձունքի հասավ Պարույր Սևակի փայլուն մենագրության մեջ (Սայաթ-Նովա. Երևան,
1969)։ Բոլորովին վերջերս լույս տեսավ Վ. Նալբանդյանի «Սայաթ-Նովա» (Երևան, 1987) գրե-
քույկը։

3 «Գուսանքում» (Մասկվա, 1852) Ախվերդյանը բնութագրելով երաժիշտ Սայաթ-Նովային
որպես «հիանալի քամանչա ածող» և «քաղցր ձայն» ունեցող երգչի (էջ Ը), անդրադառնում է
նաև աշուղի խաղերի եղանակների խնդրին։ Ախվերդյանին հայտնի չէր կարող լինել, որ սարս-
կական (ինչպես և արաբական, թուրքական) մայր ու երկրորդական եղանակները կամ ձայ-
նեղանակներն իրենց նմանակներն ունեն հայ երաժշտության մեջ (և հակառակը)։ Այնպես որ
կարևորն այն չէ, թե որևէ երաժիշտ ինչպիսի անվանակոչության ձայնեղանակ է բանեցնում.
այլ այն, թե նա ինչպե՞ս է բացահայտում տվյալ ձայնեղանակի արտահայտչական հնարավորու-
թյունները, Իսկ դա կախված է երաժշտի ազգությունից և անհատականությունից։ Այդուհանդերձ,
երբ հարկ է լինում շոշափել ազգեցությունների խնդիրը, Ախվերդյանը խորաթափանց կերպով
բարձրացնում է փոխազդեցությունների հարցը, ասելով. «Պարսից ու թուրքաց մեջ աշուղներու
մեծ մասն եղել են ազգով հայ, շատն էլ հենց թուրքերեն են խաղ ասել. և անկարելի է որ
սրանք չլին յուրեք պարսից մեջ՝ իրանցմեն հնարած եղանակներն ու ձևերն» (էջ Դ)։

4 Հիշումի, այն ժամանակ, երբ Սայաթ-Նովան հայտնվեց հայ երաժշտության հորիզոնի
վրա, մի քանի դարերի ետևում էր մնացել արդեն մեր ազգային երաժշտության բարձրագույն
ձևերի՝ տաղերի ու մեղեդիների դեռևս չգերազանցված արվեստը։ Սայաթ-Նովան ժառանգեց, գրե-
թավորապես, հայկական ուշ միջնադարի ժողովրդաքաղաքային (հիմնականում՝ արհեստավո-
րական շրջանակներում տարածված) քնարական երգն ու նրա քառյակային անպաճույճ ձևը, ինչ

Վրանով նա դարձել է XVIII դարի բաղմալեզու Թիֆլիսի տարբեր ազգի աշխատավոր ամենալայն խավերի իղձերի, տենչերի ու նվիրական ձգտումների հաբազատ թարգմանն ու մեկնաբանը:

Սայաթ-Նովան անհատական ստեղծագործության սկզբունքները դավանած արվեստագետ է, որը, սակայն, քաջ տեղյակ է եղել թե՛ հայրենի և թե՛ հարևան ժողովուրդների ավանդական երգ-երաժշտությանը, բարձրացել այդ բոլորի վրա, վարպետորեն միաձուլել դրանց հատուկ ելեէջային (ինտոնացիոն) ու կշռույթային (ռիթմական) կենսունակ մի շարք տարրերը և ստեղծել հայկական ժողովրդական-ազգային և վառ անհատական՝ սայաթ-նովյան մեղեդիական ոճ և հուզականության նոր որակ⁵:

Ցավոք, մեղ համար անվերադառնալիորեն կորած են մեծահմուտ (վիրտուոզ) քյամանյահար, «բաղցր» ձայնի տեր փայլուն երգիչ-մենակատար և հանկարծաբանող (իմպրովիզատոր) Սայաթ-Նովայի արվեստի վերաբերյալ որոշակի դատողություններ անելու հնարավորությունները. էլ շնք խոստով նրա շատ խաղերի (կամ երգերի) մոռացված և կամ պարզապես կազմալուծված եղանակների մասին:

Սայաթ-Նովայի անունով ժողովրդի կենցաղում և աշուղների երգացանկում բանավոր ավանդությանը պահպանված և ի վերջո գրառված ու հրատարակված ընդ 30 մեղեդիները հարատևել են նրա հայրենի բանաստեղծությունների լուսավորությամբ⁶: Այդ երգերի գրական-երաժշտական լեզվաոճական միասնության սահմաններում, երաժշտաբանաստեղծական յուրաքանչյուր կերպար անհատականացված է և, ամբողջապես առած, դրանք, չնայած իրենց փոքր թվաքանակին, ելեէջային ու կշռույթային կառուցվածքի և ձևի առումներով խտացնում են հայկական գուսանաաշուղական երգարվեստին հատուկ հարստությունների մի զգալի մասը:

Սայաթ-Նովայի երգերի եղանակներում մեկտեղված են մի կողմից հոգեկան մտերմիկ ապրումների դրսևորմանը ծառայող մեղմ ու սահուն գծեր, մյուս կողմից՝ բազմամարդ լսարանին ուղղված պաթետիկ պոռթկումներ արտահայտող ուժեղ և շեշտեր: Այդ երգերում կիրառված են խոսքի ու երաժշտության

ձիշտ այդ պարզ, հանրամատչելի և համեմատաբար փոքր ձևի մեջ նա կարողացավ ներդնել խոր մտքեր և մեծ կրքեր ու հույզեր:

5 Ախվերդյանից հետո Սայաթ-Նովայի նաև երաժշտական ժառանգության հարցերով մտահոգված առաջին մտավորականները եղել են «Գուսանքին» ի մոտո ծանոթացած հայ գրողները՝ Ղ. Աղայանը, հատկապես՝ Հ. Թումանյանը և «Վերնատան» գրեթե բոլոր անդամները: Նրանք Անդրկովկասի աշուղների մեջ նույնիսկ մասնավոր շարժում են առաջ բերել՝ հիշելու և վերարծարելու Սայաթ-Նովայի երգերը, շարժում, որի ակիքների վրա բարձրացել է աշուղ Հազիրին: Ավելի ուշ՝ Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի մեղեդիների հավաքման, գրառման ու հրատարակության հարցերով ամենայն լրջությամբ զբաղվել են հայ երաժիշտներն ու երաժշտագետները՝ Մ. Աղայանը, Ե. Տալյանը և Քր. Քուչնարյանը: Սայաթ-Նովայի երաժշտական ժառանգության ուսումնասիրության հետ կապված կարևորագույն հարցերից են եղել՝ մեծ երգչի անունով հարատևած մեղեդիների ոճական անաղարտության և նրա երաժշտական լեզվի բնութագրման հարցերը: Դրանց էլ անդրադարձել են Մ. Աղայանը և Քր. Քուչնարյանը և արել օգտակար գիտումներ ու հեռանկարային ընդհանրացումներ: Այգուամենայնիվ, մինչև 1960-ական թթ. իսկ տակավին առկա մնացած էական կետեր կային, որոնք հանդամանալի քննության ենթարկվեցին հորեղյանական 1963 թ. հրատարակված մեր ընդարձակ հոգվածում (տե՛ս Սայաթ-Նովայի հայերեն էրգերի եղանակների մասին.— ՀՄՄՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. դիտ.), 1963, № 10, էջ 33—58):

6 Կասկած լինել չի կարող, սակայն, որ Սայաթ-Նովայի ազդեցանքներն ու վրացերեն խաղերը և ունեցել են իրենց եղանակները, որոնք այժմ մոռացված են ժողովրդի ընդերքում և կազմալուծված՝ անդրկովկասյան աշուղական երաժշտության տարբեր շերտերում: Ախվերդյանը, խոսելով մասնավորապես Սայաթ-Նովայի վրացերեն ճանթիվ աշխույժ խաղերի մասին, վկայում է, որ դրանց «կտորներն... երբեմն միտն է բերում շուտ սովորող ու հեշտ մոռադող ժողովուրդին» (Գուսանք, էջ 8):

փոխկապվածության մի շարք ձևեր (հիմքում ունենալով ասերգային, երգային ու պարային կոլեկտիվային հենքեր): Բայց դրանք գրեթե բոլոր դեպքերում ճիշտ այն ձևերն են, որոնք հնարավորություն են տալիս երաժշտության միջոցով գրական բնագրի արտահայտիչ արտասանությունը ապահովել, նրա այլազան շեշտերն ու չափակշռություն (մետրադիմական) հենքը հստակ երևակել և առհասարակ նրա բովանդակությունը հասցնել ունկնդրի գիտակցությանը: Եվ պատահական չէ, որ այդ երգերն ընդհանրապես ծավալվում են չափավոր և կամ դրան մոտիկ մի ընթացքում (տեմպում): Բացառություն են կազմում «Մե խոսկ ունիմ» և «Դուն էն գլխեն» խաղերի եղանակների «ծանր», լայնածոր տարբերակները, որոնք, որպես տարբերակներ, հաստատելով ընդհանուր օրինաչափությունը, միաժամանակ որոշ չափով լրացնում են երաժիշտ Սայաթ-Նովայի մասին մեր պատկերացումների թերին:

Այժմ բացահայտվում է Սայաթ-Նովայի՝ որպես բանաստեղծ-երաժիշտ արվեստագետի մի նոր և ուշագրավ երեսակը:

Անգուգալան երգչի խաղերում հանդիպում են մի ամբողջ շարք ընդհանրացնող մտքեր՝ աշուղի ու նրա դերի և, այդ կապակցությամբ, աշուղական արվեստի ու նրա կոչման մասին: Այդ մտքերն արտահայտված են լինում մերթ որպես ուղղակի հայտնված գեղագիտական գաղափարներ և մերթ որպես թևավոր խորհուրդներ կամ խրատներ, այլ դեպքերում՝ որպես սեփական վարվելակերպի կամ սեփական երգ ու նվագի բնույթի ու ազդեցության մասին տրված վկայություններ և այլն: Ի մի բերելով այդ բոլորը նկատում ենք, որ դրանք, անկախ իրենց մատուցման ձևից, արվեստագետի, արվեստի և իրականության հարաբերության մասին ըստ էության իրար լրացնող խորիմաստ ասույթներ են, որոնք գոյացնում են արժեքավոր հայացքների մի կուռ ամբողջություն և, ըստ բոլոր տվյալների, հեղինակի կողմից գիտակցված համակարգ:

Առավել ոգևորիչն այն է, որ այդ համակարգի բաղադրիչ տարրերը, առանձին կապեր դրսևորելով միջնադարի հետ, միաժամանակ, ամբողջությամբ առած, որոշակիորեն դուրս են գալիս հայկական միջնադարյան երաժշտագեղագիտական հարցերի ավանդական շրջանակներից և սկզբնավորում նոր ժամանակներին հատուկ դրույթների ձևավորումն ու տարածումը:

Ընդհանրապես ուշ միջնադարում և, մասնավորաբար, վերանորոգության երկու հարյուրամյակներում (XVII—XVIII դդ.), հայ մատենագիրներն անդրադարձել են երաժշտական գեղագիտության առանձին հարցերի, առանց հատուկ համակարգի մեջ ներառելու առաջադրվող դրույթները⁷: Այս տեսակետից երեք հեղինակ՝ Թամբուրի Հարութի, Խաչատուր Էրզրումեցին և Գրիգոր Գալասաքալյանը աչքի են ընկնում իրենց շարադրած մտքերի ավելի ընդգրկուն և կարգավորված բնույթով:

Թամբուրի Հարութին հայատառ թուրքերենով գրված իր «Արևելյան երաժշտության ձևերի» առաջին մասում, հնագույն առասպելականացված երաժիշտ-իմաստունների կյանքն ու գործը պատմելու ձևով, փաստորեն ամենաընդհանուր գծերով նկարագրում է երաժշտարվեստի ու նվագարանների ծագման և զարգացման երկարատև ընթացքը: Ընդ որում, հեղինակը իրեն հայտնի ողջ նյութը շարադրում է հին ու միջնադարյան Մերձավոր ու Միջին Արևելքին հատուկ երաժշտապատմական ու գեղագիտական ավանդական հայացքների միահյուսումով (հատուկ շեշտելով երաժշտության ծագման տիեզե-

7 Ինչպես նախկինում, այնպես էլ ուշ միջնադարում երաժշտագեղագիտական առանձին դրույթների հանդիպում ենք աստվածաբանական, քերականական, ճարտասանական գրվածքներում: Տե՛ս, օրինակ, վերանորոգության շրջանին (XVII—XVIII դդ.) վերաբերող ճարտասանական ձևերի մեկը, որում, միջնադարյան նման ձևերի օրինակով, խոսվում է արվեստի «ծառայական» (կիրառական-արհեստային) և «ազատական» (ոչ կիրառական, ինքնակա) բաժանման մասին, այլև երաժշտության՝ որպես «ազատական» արվեստի մասին և այլն (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 7246, էջ 77ա—77բ):

բաբանական տեսությունը, ձայների ու ձայնեղանակների կապը երկնային լուսատուների և կենդանակերպի 12 նշանների հետ և այլն)։ Նվ, բացի այդ, նա հեղինակի առաջ է բերում նաև հիշյալ առասպելական իմաստունների երաժշտագեղագիտական ասույթները, որոնցում երբեմն հանդիպում են մեղ համար-նույնիսկ այսօր ընդունելի առանձին արժեքավոր գաղափարներ⁸։

Խաչատուր էրզրումեցին, ինչպես հայտնի է, եվրոպական և հատկապես ֆրանսիական կլասիցիզմի տեսության յուրացման և ազգային պահանջներին պատշաճեցման նախաձեռնողն է մեր մեջ։ Դա արտացոլված է, մասնավորապես, հանրագիտակ-փիլիսոփայի «Բովանդակութիւն ամենայն ուսմանց» (կամ «Համառոտական իմաստասիրութիւն») մեծածավալ աշխատության մեջ, բանաստեղծությանը նվիրված գլխում⁹, ուր հեղինակը, որպես ռացիոնալիզմի համողված հետևորդ, հետևողականորեն կարևորում է բանականության և նրանով սահմանվող կանոնականության դերը իրեն ժամանակակից նոր շրջանի արվեստում։ Բնականաբար, բանաստեղծությանը վերաբերող գաղափարները կապվում են նաև երգաստեղծության հետ։ Սակայն էրզրումեցու հիշյալ աշխատության մեջ շահեկան մի բաժին էլ կա՝ «Յաղագս երաժշտութեան» ընդհանուր խորագրի տակ, որում իմաստասերը հատուկ նպատակամղվածությամբ վերաբորժարժում է նաև հայ հին (դասական) հեղինակների գործերում հանդիպող երաժշտագեղագիտական հայացքները (սկսելով նույնիսկ Դավիթ Անհաղթից)¹⁰, երաժշտության մասին հայկական փիլիսոփայական միտքը դուրս է բերում միջնադարի սահմաններից և տեղադրում նոր հունի մեջ¹¹։

Վերջապես, Գր. Գալստասբալյանն իր երաժշտագիտական աշխատություններում է, մասնավորապես, «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» հարցարանում (կատեխիզիս) շարադրելով իր գեղագիտական ըմբռնումները, հայկական ողջ միջնադարի ընթացքում արմատավորված ավանդույթի համաձայն, խոսում է երաժշտական արվեստի ծագման շուրջ (այն կապելով հին հրեական և հին հունական մի քանի իրական թե առասպելական երգիչ-բանաստեղծների գործունեության հետ), անդրադառնում է երաժշտության ներգործության ուժի խնդրին և անցնում երաժշտարվեստի աշխարհիկ ու հոգևոր ճյուղերի բնութագրմանը¹²։ Գալստասբալյանի գրվածքներում զրեթե միակ նորույթը, հայկական հին ու միջնադարյան մատենագրության տվյալների համեմատությամբ, հանգում է աշխարհիկ արվեստում բարոյագիտական առումով «համեստ» և «անհամեստ» տեսակների տարբերմանն ու դրանցից լուկ առաջինը բնորոշելի համարելու տեսակետին¹³, որն արտահայտում է հայ եկեղեցու ուշ միջնադարյան զգալի մեղմացած մոտեցումը դեպի աշխարհիկ արվեստը, և որը փաստորեն առկա է նաև էրզրումեցու ձևակերպած դրույթներում։

Սալաթ-Նովան որպես գեղագետ-արվեստագետ տարբերվում է նախկյանքի խոր ու համակողմանի իմացությամբ, լայն տեսողաշտում ընդգրկված

⁸ Тамбурнист Арутин. Руководство по восточной музыке, перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна. Ереван, 1968, с. 28.

⁹ Հմմտ.՝ Համառոտական իմաստասիրութիւն, Շարադրեալ ի Խաչատուր Նուստ վարդապետ էրզրումեցու. Վենետիկ, 1711, էջ 5—16։

¹⁰ Հմմտ. Խաչատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան.— ՀՄՄՀ ԳԱ Երկրորդ հաս. գիտ., 1966, № 11, էջ 66—74։

¹¹ Այս տեսակետից հատկանշական է և այն, որ երաժշտությանը վերաբերող գլուխներից Էրկրորդը նվիրված է ձայնագրության եվրոպական համակարգի բացատրությանը։ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 73—74։

¹² Հարցեր, որոնք հայ հին մատենագրության համապատասխան տեղիների մեջբերման միջոցով ևս բարձրացվել են ուշ միջնադարում։ Տե՛ս Ուշ-միջնադարյան երաժշտագիտական բանաբաղված մի հոդված.— ՀՄՄՀ ԳԱ Երկրորդ հաս. գիտ. 1968, № 2, էջ 59—69։

¹³ Տե՛ս Գրիգոր Գալստասբալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը.— Բնաբեր Մատենադարանի, 11, Երևան, 1973, էջ 291—334։

երևույթների նկատմամբ ամեն տեսակ կաշկանդումներից ազատ մոտեցումով, ապա և՛ իր իմաստուն ասույթների թե՛ տրամաբանության զորությամբ և թե՛ հուզական ներգործության մեծ ուժով:

Պետք է ասել, որ Սայաթ-Նովայի գեղագիտական խոհերի բուն առարկան աշուղն է և նրա տեղն ու դերը այս աննորոգաշնակ աշխարհում: Բայց նա իր մտորումներում հասնում է ընդհանրացման այնպիսի բարձունքների, որ աշուղի մասին ասվածն այսօր առանց դժվարության ընկալվում է նաև որպես բանաստեղծի և ստեղծագործող ու կատարող երաժշտի, երգարվեստի և երգ ու նվագի նվիրյալ ասպետի հասցեին ուղղված խոսք:

Սայաթ-Նովայի գեղագիտական գաղափարների համակարգում առաջնակարգ տեղ են գրավում աշուղի բնատուր ձիրքի մասին մտքերը: Բնատուր ձիրքը, տաղանդը աշուղության ասպարեզում համարելով կարևորագույն նախապայման, արվեստագետը ի վերուստ օժտված երգչին քանիցս համեմատում է բլբլի հետ, որ բնությունից տրված գեղեցիկ ձայն ունի, և որի քաղցր դայլալները ներսից ծորող անվերջանալի մեղեդիներ են¹⁴:

Սայաթ-Նովա, ի՞նչ զարիր բլբլուլ իս դուն,
Առուտեհան ճըկճըկում իս նազավուր¹⁵

Երացականչում է նա: Եվ կամ՝

Յիս բլբլուլ իմ, ուրիշ հավք չիմ քիզ ամա¹⁶:

Այդ «ուրիշ հավքը» կամ ագռավն է, որի ձայնն իսկ հակագեղազգայական է.

Ակռավը բլբլուլ չի դառնա, քանի գուգե, վուր ա՛խ անե¹⁷

Այս կամ թուփակը, որ լոկ կրկնում է լսածը.

Մեկը թուփակ կուլի, մեկն էլ մե բլբլուլ¹⁸,

Մինչդեռ բլբլուլի երգը «փարվազ»՝ թուիք ունի.

Ինչ բլբլուլ իս, վուր փարվազըտ չին տեսնի¹⁹,

Վերջապես, իր այս խոհերը Սայաթ-Նովան արտահայտել է նաև ուղղակի, առանց այլաբանության, ասելով.

Յիս չիմացա, վա՛նց փաթաթվից աշըղութինն իմ զըլխին.

Բալբամ կաթի հիզ իմ ծըծի, էն շիրիս իմ ման դալի²⁰,

Ինչքան էլ, սակայն, կարևոր է ի ծնե օժտված լինելու պայմանը, մասնագետ աշուղ դառնալու համար անհրաժեշտ է մասնավոր ուսում, կրթություն ստանալ, հարատև ճիզ ու ջանք թափելով աշուղական բանաստեղծական ձևերը, գլխավոր և օժանդակ ավանդական եղանակները, երգարվեստի սեռերը (ժանրերը) ու նվագական երաժշտության հիմունքները յուրացնել և, որ գլխավորն

¹⁴ Բոլոր մեջբերումները կատարել ենք հետևյալ հրատարակությունից՝ Սայաթ-Նովա, հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Մորուս Հասրաթյան. Երևան, 1963: Կրճատ գրությամբ նշում ենք «Հայ.» (=հայերեն), «Վր.» (=վրացերեն), «Ադր.» (=ադրբեջաներեն) և ցույց տալիս համապատասխան խաղի թվահամարը:

¹⁵ Վր. 9,

¹⁶ Վր. 17,

¹⁷ Հայ. 54,

¹⁸ Ադր. 48,

¹⁹ Ադր. 41,

²⁰ Ադր. 47,

է, մի մեծ վարպետի ձեռքի տակ տարիների աշխատանքով հատուկ դպրոց անցնել, մտահորիզներ լայնացնել, հմտութիւն ձեռք բերել, գեղագիտական որոշակի հավատամք դաժանել և սեփական ասելիքը գիտակցել: Այս բոլորը Սայաթ-Նովան խտացնում է զարմանալի դիպուկ ու ընդգրկուն մի արտահայտութեան մեջ՝ «Փիր-ուստադի զահրը (անգիջում խստութիւնը) բաշել» դարձ-վածքով, երբ գրում է.

Աշղութենի քաշը կշիւք չէ քաշած.
Փիր-ուստադի զահրը ովոր չէ քաշած,
Չուրք վուտանի յա մե հորթ է, յա դանաշն:

Այն, որ Սայաթ-Նովան իրոր անցել է հիշյալ դպրոցը, երևում է երախտագետ արվեստագետի հետևյալ խոսքերից.

Ինչքան էլ վուր յիս մինձանամ, թողը չիմ մեծն ուստադի²²:

«Փիր-ուստադին», կամ «մեծն ուստադին» և կամ «վարպետին» Սայաթ-Նովան անդրադարձել է այլ առիթներով էլ, ինչպես կտեսնենք: Իսկ այստեղ էլ չենք, որ աշուղական շրջանակներում, բացի «փիր-ուստադից», և որպես նրանից շատ ավելի գերադաս մի ուժ, գոյութիւն է ունեցել նաև Փիրը՝ երգը, երաժշտութիւնը և առհասարակ արվեստներն ու բերթողութիւնը հովանավորող մեծ Սուրբը: Նրանից ևս շնորհք խնդրելու համար նույնիսկ երկար ուխտագնացութիւններ են կատարել երիտասարդ աշուղները կամ նորաթուխ վարպետները, տակավին մոտիկ անցյալում:

Հայ աշուղների Փիրը եղել է Մշո սուլթան սուրբ Կարապետը, որից նույնպես շնորհք է ստացել Սայաթ-Նովան²³, ինչպես վկայում է ինքն իսկ, դարձյալ և դարձյալ շեշտելով սեփական ներքին կրակի առկայութիւնը:

Փիրից շնուրք առա, սաղըս ածեցի,
Կրակից էլ կըրակ առա, մընացի...²⁴:

Ուսումնառութեան յուրահատուկ շրջանն ավարտած և արդեն «վարպետ» կոչվելու արժանի աշուղը, Սայաթ-Նովայի պատկերացմամբ, կյանք է մրանում որպես սիրտ երգիչ և իմաստութեան բաշխիչ:

Միր էս ճամփեն փիր ուստադից միւլ մնաց,
Էնդու համա սիրտըս էշիտվ է լցված²⁵:

գրում է նա, առանց մոռանալու սուբյեկտիվ ազդակը ևս.

Ուշկըս շաղվից, յիփ էշիփ հուրն ինձ առավ...²⁶:

Իսկ ամենաէականն այն է, որ, երաժիշտ բանաստեղծի խոսքերով, «աշղութիւնն»

ինձ դիմանա Մեշում շինից, յիւ դըրից իմ կըրակին²⁷,

21 Աղբ. 18:

22 Աղբ. 59:

23 Տե՛ս Գ. Ախվերգյան. Գուանք, էջ Դ: Այստեղ հիշատակում է նաև ս. Կարապետի «Չանգլի փիր» անվանումը, որն օգտագործել է Սայաթ-Նովան ադրբեջաներենով գրված խաղերում:

24 Աղբ. 32:

25 Աղբ. 24:

26 Աղբ. 43:

27 Աղբ. 47:

որով կրկին և արդարացիորեն հաստատվում է, ամեն դեպքում, ստեղծագործ կրակի առկայության նախապայման լինելու հանգամանքը:

Իմաստության մասին արվեստագետը խոսում է հանգիստ, շատ պարզ և ուղիղ.

Քե վարպետ իս ու վարպետի զավակ իս,
Մեղան մտար, խոսի վունցոր իմաստուն²⁸,

այնպես, շաղկապում է նրա մտքերն արդեն ինքը ընթերցողը, որ ի վերջո իրա-
վունք ունենաւ ասելու.

Սվորողին ուսում տվողներից իմ:

Խրատ տվող ուշկի բերողներից իմ²⁹,

Սիրո և իմաստության մասին բերված և նման դատողությունները բնա-
կանորեն կապվում են՝ երգ-երաժշտության գեղագիտական ու բարոյագիտա-
կան դերին վերաբերող գաղափարների հետ, որոնք նույնպես առատորեն առ-
կա են Սայաթ-Նովայի խաղերում: Երգն ինքը, որպես գեղեցիկի, գեղեցկության
մարմնավորում, Սայաթ-Նովան բնութագրում է սուսփրի (այն է՝ սեղանի, լայն
իմաստով՝ կյանքի) զարդը՝ խոսքերով, որ քաղցրացնում է շրջապատը, մխի-
թարում, բաց է անում սրտերը, ալեկոծում է մարդկանց ներաշխարհը, բարձ-
րացնում նրանց և, վերջապես, անվերապահ հիացումի արտահայտություններ
խլում նրանցից: Վրացերեն խաղերում հանդիպում են.

Սայաթ-Նովուն դուս մի անի՝ պահպանի,

Նա մեր սուսփրի դարթն էր, գոված-անվանի³⁰

տողերը, ինչպես և՝

Սազն անուշ է, տերն անուշ է, յարն անուշ³¹,

Իսկ հայերեն խաղերում ունենք՝

Մարիփաթով քաղցրը լիզուն դիփունի վըրա անդին ա³²

կամ՝

Սայաթ-Նովեն վուր բեզրիլ է, շատին էրից խաղ կանչելով³³

և կամ՝

Կանչողըս դարդակ է գընում. սա՛խ, Սայաթ-Նովանին ասում³⁴

և այլն:

Տարբեր խաղերից քաղված այս տողերի բովանդակության մի փայլուն
ընդհանրացումն է ռեալիստական նվիրված երգն ամբողջությամբ, և հատ-
կապես նրա հետևյալ հատվածները.

Ցիփ քաղցրը ձայնըս վիր կոնիս, բաց կուլի հիղըտ խաղողըն.
Շատ տըխուր սիրտ կու խնդացնիս, կու կըսրիս հիվընդի դողըն.

28 Աղբ. 54.

29 Աղբ. 84.

30 Վր. 32.

31 Վր. 26.

32 Հայ. 15.

33 Հայ. 54.

34 Հայ. 40.

Շատին զարթուն կու լուսացնիս, շատին կու քննեցնիս բանգով՝
Անուշահամ գինով լիքըն գուն օսկե թասն իս, բամանչա³⁵։

Ոչ պակաս խանդով Սայաթ-Նովան բարձրացնում է նաև աշուղական արվեստի բարոյագիտական նշանակության խնդիրը։

Աշուղի լիզուն բըլբուլ է, օրհնանք ունե, նալաթ չըկա³⁶։

Հաստատում է նա. իսկ այլ առթիվ, ավելի հանգամանալից, այսպես.

Խիվ սիրտ արի, անգաճ արա խրրատիս.
Բարի լիզվով անիծկ տվող չըլիս գուն.

Սայաթ-Նովա, շար բան ասող չըլիս գուն³⁷։

Մեծ աշուղի համոզմամբ, մարդն առհասարակ ստեղծված է այնպես, որ՝

Սիրտը բարուն ու արթարին ման գու քա³⁸։

Իվ ինքն էլ (աշուղը) ձգտելու է այն բանին, որ իր մասին մարդիկ ի վերջո՝ ասեն.

Փետե սաղով նա գործ տեսավ էնքան լա՛վ...³⁹։

Ավելի ուշագրավն այն է, որ աշուղը, որպես «խալխի նոքար», բարոյություն պիտի բաշխի նաև նրան, ով չլիզի է պարգևում».

Արի համով դուրուղ արա, խալխի նոքար Սայաթ-Նովա.

Ով քիզի լիզի պարթիվե, գուն տու շաքար, Սայաթ-Նովա...⁴⁰։

Բայց սա՝ պասսիվ բարոյության քարոզ չէ ամենևին։ Կյանքում գործում է ոչ միայն Բարին, այլև Չարը։ Կյանքը լեցուն է ոչ միայն գեղեցկությամբ, այլև անթիվ, անհամար ցավերով, և աշուղը պիտի ձգտի բուժել դրանք, ըստ հարկին, անգամ մեն-մենակ անհավասար պայքար մղելով Չարի դեմ։ Կյանքի ճանաչողության երկար ճանապարհի վրա աշուղը, բնականաբար, կարող է ունենալ նաև վհատության պահեր։ Սակայն դրանք պետք է կղզիանան՝ որպես առանձին պահեր։

Հեռուներից, առավել ընդհանուր հակադրություններից սկսելով, Սայաթ-Նովան գրում է.

Էրկու բան կա իրար դուշման հավիտյան,
Մեկը կինքն է, մեկն էլ մահն է անկըշտում⁴¹։

Մոտենալով հասարակական կյանքին, Սայաթ-Նովան մատնանշում է նրանում երկնայինի ու երկրայինի զարմանալի գոյակցությունը, որը գիտակից անհատի էության մեջ դրսևորվում է որպես հոգեկան ու մարմնական ձգտումների տառապեցնող հակադրություն։

Վուր տիղ հարսնիք, վուր տիղըն սուք, վուր տիղ սոյբաթ խաղ է ըլում.
Վուր տիղ ժամ. վուր տիղ պատարաք, վուր տիղ սիրով տաղ է ըլում.
Թե վուր հոքուտ կամքն իս անում, մարմինտ բեղամաղ է ըլում...⁴²։

35 Հայ. 1։

36 Հայ. 33։

37 Աղբ. 22։

38 Աղբ. 33։

39 Վր. 32։

40 Հայ. 37։

41 Աղբ. 48։

42 Հայ. 37։

Քիչ է սա, արվեստագետին իրոք հուսահատեցնել կարող է այն, երբ նա բացահայտում է, որ աշխարհում առհասարակ կան և լինում են Գեղեցիկը, Բարին ու Ճշմարիտն ընկալելու անընդունակ մարդիկ:

Նաքազ սարթն քիչ չի տեսնի, դուն ներա պասն իս, քամանշա⁴³

խոր ցավով նշում է երգիչը: Այնուհետև՝ աստիճանական խորացման կարգով՝

Ամեն մարթ չի կանա ճանգի շահով շրթար, Սայաթ-Նովա.

Մուռն փեարն չի գըրըստի ոանգան, դուրգար Սայաթ-Նովա:

Մի ածի խուզի առչիվըն լալ ու գովհար, Սայաթ-Նովա⁴⁴:

Եվ դեռ՝

Գիլի գիլին ավիարան սազ չի գա.

Մարիփաթից զուրգին ի՞նչ խրատ է պետք⁴⁵:

Միաժամանակ, իմաստության գերագույն պահերին նշմարելով բազմատանջ մարդկության հեռու-հեռավոր ապագան, երգիչը հասկանում է՝ արվեստի կոչումն էլ ճիշտ այն է, որ՝

էս աշխարում շար մարթ պիտի շմնա⁴⁶:

Կյանքի վրա արվեստի գործած ազդեցության հեռավոր արդյունքներից մեկը կանխատեսող այս դրույթն առանձնանում է բացառիկ բեռնվածությամբ: Այն գալիս է հաստատելու, որ փառքի ճամփաներում կարելի է որոնել արվեստագետի ստեղծագործական դժվարին գործունեության լուրջ անմիջական խթանը. իսկ գերագույն նպատակը ծրագրված է արդեն իրերի իսկ տրամաբանությամբ և վերանձնական է: Սրա խոր գիտակցումը հավատ, ուժ, համարձակություն ու խիզախություն է տալիս արվեստագետին, որը հաճախ նյութական և բարոյական անպատմելի զրկանքների գնով է կատարում իր առաքելությունը:

Կըրակ էլ տաս ճըշմարիտին մահ չը կա⁴⁷

Հավաստում է երգիչը ու պարզում նվիրյալ աշուղի նկարագրին հատուկ մի քանի էական գծեր, և նախ՝ նրան համեմատելով փորձված «քամանդարի» նետաձիգի հետ:

Աշուղն էլ շատ փուրցված քամանդար պիտի⁴⁸

ասում է նա, և այլ խաղերից տողերը կարծես մեկնաբանում են բերվածք:

Իգիթ մարթը խոսկըն էրեսին կոսե⁴⁹

և կամ՝

էն էլ իմաց, աշուղեն սուր մարթ չկա⁵⁰,

Շահի մոդ խոսկն անց կու կենա, սըպանելու օլլաթ չըկա⁵¹

⁴³ Հայ. 1.

⁴⁴ Հայ. 37.

⁴⁵ Աղբ. 42.

⁴⁶ Վր. 22.

⁴⁷ Աղբ. 38.

⁴⁸ Աղբ. 26.

⁴⁹ Աղբ. 84.

⁵⁰ Աղբ. 56.

⁵¹ Հայ. 33.

և այլն:

Երգչի ամենապոռթկուն ասույթներից մեկը գրեթե սպառնալիքի հասնող մի հայտարարություն է.

Արութինն իմ, ինձ կոսին Սայաթ-Նովա,
Հենց րան կոսիմ, վուր ամբերում ձեն հանի⁵²,

Այս խոսքերի բուն ենթաբնագիրը ավելի քան տխուր մի ճշմարտություն է, որը զարմանալիորեն համապատասխանում է հասարակության զարգացման պատմության համարյա թե բոլոր շրջաններին: Ասում է աշուղը.

Ամեն էկող զալամ առած կու նաղէ⁵³

Երբ, իրականում,

էլ ճշմարիտ, արթար իման շը մնաց,

Աղնիվ մարթր ապրուստի է ման գալի,
Ամեն գյադա զարբարի է տիրացել⁵⁴:

Եվ ահա, ամբողջ «աշխարհի ցավը» ուսերին առած աշուղը բարբառում է.

Փիթր ու խիալըս հարգահ աշխըրթի ցավի մասին է,
Խիղճի, նաչարի, արնանգի, բարու ու լավի մասին է,
Սայաթ-Նովու խոսկըն իրավ ու անիրավի մասին է,
Յոխսուլին զըբգող, բեխնափ, վարի ձեռնամեն դադ կոնիմ⁵⁵:

Կարծես ինքը՝ առասպել դարձած Պեպոն լինի մեր առջև կանգնած, դատարանում ելույթ ունենալու պահին: Պարզվում է, սակայն, որ անիրավությունը մերկացնելն էլ դեռ քիչ է. անհրաժեշտ է կյանքն իսկ զոհաբերել՝ ի պաշտպանություն արդար գործի: Եվ Սայաթ-Նովան, որ նշանակում է թե՛ կոշտամով հայտնված արվեստագետն առհասարակ, դրան ևս պատրաստ պետք է լինի, և պատրաստ է:

Խիղճ ու դեմեր մարթկանց հարգողներից իմ.

Սիրտըս կոտրած, կինքըս զոհողներից իմ⁵⁶

գրում է նա, համոզվածության խոր շեշտերով: Եվ ամեն ինչից երևում է, որ Սայաթ-Նովայի համար, չկարգավորված աշխարհի տվյալ վիճակում ալդ համոզումն է ճիշտ, որ մտածող արվեստագետին բերում է «ճշմարտության դուռը»:

Հասցա դուռն ճշմարտության, խմեցի էս սուրբ գինին.
Հասկացի՞լ իմ, ասա, յարբա, արթար գրածն ուստադի⁵⁷,

Բերված ասույթներում խոսքը նաև սոցիալական հստակ ուղղվածություն ունեցող արվեստի մասին է: Միաժամանակ, և դա է կարևորը, մարդասիրական և ժողովրդասիրական պաթոսով հագեցած մեծ արվեստի մասին է: Նրա կերտողներն են, որ պատրաստ պետք է լինեն քարքարոտ ճանապարհների կտրելու, փշե պսակներ ընդունելու և Գողգոթա անցնելու, հանուն մի իդեալի, որ սըրտառուչ խոսքերով ուրվագծում է երգիչը:

52 Վր. 18:

53 Աղր. 41,

54 Աղր. 58:

55 Հայ. 68:

56 Աղր. 84:

57 Աղր. 59:

կառ աշխարհում խառ լավութիւն, խառ փափագ,
 կառ քրտինքով խառ գթնրովիր խառ վաստակ...⁵⁸։

Ինչպէս երևում է, այս իղեալի իրականացումը նույնպէս կապված է հասարակութեան զարգացման հետադարձ ապագային և, հետևաբար, նրա տեսիլքը ևս գարձյալ վերանձնական ապրում է։

Այսպէս ուրեմն՝ Սայաթ-Նովայի դիտարկված ասույթներում մենք հանդիպեցինք աշուղի բնատուր օժտվածության և նրա մասնագիտական հատուկ կրթության խնդիրները հիմնապէս շոշափող դրույթների, նրա որպէս սիրող երգչի և իմաստուն խրատողի հանգամանքները պարզաբանող մտորումների, այլև գաղափարների, որոնք մեծ տաղանդի տեր արվեստագետից պահանջում են լրիվ գիտակցել իր առաքելութունը՝ կյանքը ճանաչելու և նրանում ամեն ինչով Գեղեցիկը, Բարին ու Ճշմարիտը բարգավաճեցնելու տեսակետով, ըստ հարկին պայքարելով նաև հանուն սոցիալական արդարության։

Սայաթ-Նովայի դեղագիտական գաղափարների ամենաէական կողմերից մեկն այն է, որ հեղինակը սոսկ քարոզիչ չէ, այլ մտածող-արվեստագետ, որ սեփական կյանքի օրինակով իսկ ապացուցել է իր խոր համոզվածությունը դավանած սկզբունքների նկատմամբ։ Ինչպէս գիտենք, Սայաթ-Նովան իր ստեղծագործության հատկապէս բարոյագիտական ուղղվածության պատճառով բախվեց անմիջական շրջապատի հետ, որ և, ի վերջո, ողբերգական ելք ունեցավ աշուղի համար։

Այստեղ կարևոր է նորից շեշտել Սայաթ-Նովայի քննարկված գաղափարների ամբողջական նկարագիրը, որով դրանք մեզ ներկայանում են որպէս մշտբերի հատուկ համակարգություն։ Առաջին հայացքից, դրանից դուրս է մնում կարծես ազգային հարցը՝ մարդկային ու համամարդկային ստորոգելիները շաղկապող, անփոխարինելիորեն անհրաժեշտ, մշտակա օղակը։ Բայց լոկ առաջին հայացքից։ Քանի որ՝ ի՞նչ բարոյագիտություն, երբ անտեսվում է ազգությունը. ի՞նչ սոցիալական արդարություն, երբ ստրկացված է ազգը. և առհասարակ ի՞նչ այլասիրություն, եթե բացակայում է դրա բուն իսկ հիմքը՝ ազգասիրությունը։ Եվ իրոք, Սայաթ-Նովայի դեղագիտական կարևորագույն մտքերի ենթաբնագրային շերտերում առկա է ազգային հարցը։ Բայց աշուղը նաև ուղղակի է անդրադարձել դրան, այն էլ աղբբեջաներենով գրված խաղերում, որոնք հիմնականում ուղղված են եղել Թիֆլիսի աղբբեջանախոս հայերին։ Այսպէս.

Սայաթ-Նովեն ինքը հայ է,
 Իր հավատքին ամուր կանգնած⁵⁹։

Շատ ավելի աչքառու են, և անգամ ցնցող, ուժական, տիեզերքի չորս տարրերով խառն ու հավատով լի այս տողերը.

Հուրը մերն է, ջուրը մերն է, հողմըն ու հողը մերն է։

Էջմիածնա մայր աթոռը և ազիզ ցեղը մերն է⁶⁰։

Ազգային հետ կապված բուն գեղագիտական միտքը, սակայն, խորապէս դարմացնելու աստիճան անսպասելի հետևյալ խտացումն է.

Սայաթ-Նովա, դալը բան չանիս՝ սարաֆ-մատյան ունինք մենք...⁶¹։

Անհրաժեշտ է հասկանալ սրա ներքին իմաստը։ Հիրավի, ինչի՞ մասին է այստեղ խոսքը։ Այս կամ այն ճանապարհով սեփական ժողովրդից, ազգային ոգուց, պատմությունից ու մշակույթից հեռացած արվեստագետի գործը որակելու համար «սարաֆ մատյանին», այսինքն՝ ժամանակի խստագույն քննու-

58 Աղբ. 34։

59 Աղբ. 45։

60 Աղբ. 65։

61 Նույն տեղը։

Թյանը դիմացած մեր գրավոր մշակույթին դիմելու կարիք չկա բնավ: Նույնպես նաև՝ առհասարակ տաղանդից զուրկ որևէ հեղինակի ստեղծագործական գործունեության արժեքը որոշելու համար: Նշանակում է՝ այլ հարթության վրա պետք է որոնել բերված տողի ներքին իմաստը: Բոլոր տվյալները խոսում են այն մասին, որ Սայաթ-Նովան այստեղ շատ յուրահատուկ կերպով շոշափում է արվեստագետի կյանքում և ընդհանրապես արվեստում խորհրդածության դերի բաղաձայն հարցի կարևոր կողմերից մեկը, որը ժամանակին բարձրացրել է Դավիթ Անհաղթը, և որը հեղինակից փաստորեն պահանջում է սեփական ստեղծագործությունը ազգային մշակույթի անցյալին, ներկային ու ապագային հարաբերակցելու միջոցով զգալ նրա օրգանական կապը, իրական արժեքը, տեսնել նրա տեղը: Եվ իրոք, այդ մասին տեականորեն խորհրդածելու հակում չունեցող հեղինակներն են, որ անկախ իրենց անկեղծ հայրենասիրությունից և տաղանդից, հստակ չպատկերացնելով իրենց անելիքները, կարող են և «ղալը» գործ անել: Մինչդեռ ամբողջ հարցն այն է, որ հեղինակի ստեղծագործական ժառանգությունը, թեկուզ և աղմուկ հանելով, ամենաէականի կողքով չանցնի, այլ համապատասխանի ազգային մշակույթի անցած ողջ ճանապարհին և ինչքան էլ, ասենք, նորարարական, դառնա նրա օրգանական շարունակությունը և զարգացման հաջորդ փուլերի համար էլ՝ ամուր հենարան. և կամ՝ դարերով կառուցվող շինության մեջ՝ ճիշտ տեղում դրված հուսալի բարձր:

Այսպիսին են Սայաթ-Նովայի գեղագիտական հայացքները, որոնք, ինչպես արդեն նշել ենք, միջնադարի հետ որոշ կապեր պահպանելով հանդերձ, ակներևաբար դուրս են գալիս նրա շրջանակներից և սկզբնավորում երաժշտության մասին նոր շրջանի հայկական ընդհանրացնող մտքին հատուկ գաղափարների հայտնությունն ու տարածումը XIX դարում:

62 Այս ամենը խոսում է այն մասին, որ Սայաթ-Նովան ժամանակին իր «Ուստադի» մոտ հիմնավոր ու մեծ դաստիարակություն է ստացած եղել: Ոչ միայն որպես մեծատաղանդ երաժիշտ-բանաստեղծ, այլև, ինչպես դա պահանջվում էր Արևելքի երաժիշտ-դաստիարակից, որպես անզուգական Անձ, խոշոր Մարդ և Մտածող: Պետք է ասել, որ Արևելքի երկրներում, հատկապես Ճապոնիայում, Հնդկաստանում, Եգիպտոսում, այսօր մեծ նշանակություն է տրվում երաժշտության դասավանդման ավանդական ձևերի ուսումնասիրության, ինչպես և բանավոր ու գրավոր ձևերի օրգանական դադորդման հարցերին: Հին արժեքներից առանձնապես կարևորվում է այն, որ ապագա երաժշտի դաստիարակության մեջ շեշտը դրվում էր թե՛ տաղանդի բացահայտման և թե՛ արվեստագետի մի ամբողջ շարք անձնական արժանիքների հաստատման վրա, այնպես, որ կյանքում նա իր բարոյական ընդհանուր կեցվածքով արժանի լիներ Բարուն, Ճշմարտին ու Գեղեցիկին ծառայելու, և սեփական ոճի ու գույնի երգում ու նվագում կարողանար լրիվ չափով պարհել իր ներաշխարհը, ինքնաբերական (հմտ. H. Yoshimoto, K. Tsuneyoshi Current trends of educational methods in Japan.—Education in Japan. 1982. № 10, p. 29—35; D. Rizvi. Great musicians of India. Bombay. 1981, p. 80; A. J. Racy. Musical aesthetics in present day Cairo.—Ethnomusicology, 1982, v. 26. № 3, p. 391—436):

Մեր մեջ ևս, ոչ միայն XIX դարում Կ. Պոլսում, Թիֆլիսում, Երևանում, Ալեքսանդրոպոլում, այլև մոտավոր անցյալում իսկ, արևելյան դասական երաժշտության համերգները հաճախելիս, երաժշտասերները գնացել են ոչ թե հաղար անգամ լսված մի «Չարգյա», «Հումայուն» կամ «Բաստ» ունկնդրելու, այլ, ասենք, Սաշա Օղանեղաշվիլու (Ալեքսանդր Հովհաննիսյանի) շարգյա՝, Լևոն Մաղոյանի հումայունը կամ Սողոմոն Սեյրանյանի ռաստը ըմբռնելու: Որոշ իմաստով դա այդպես է նաև եվրոպացի նշանավոր կատարողների դեպքում:

САЯТ-НОВА И НАЧАЛО АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Доктор искусствоведения Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

В период позднего средневековья армянские мыслители (особенно Тамбурист Арутин, Хачатур Эрзрумеш и Григор Гапасакальян) затрагивали отдельные вопросы музыкальной эстетики. Саят-Нова как художник-эстет выгодно отличается прежде всего глубоким и многосторонним знанием жизни, силой логики, большим эмоциональным воздействием своих мудрых высказываний, которые образуют целостную систему взглядов об ашуге (то есть—о поэте и музыканте) и его роли. Высказывания эти группируются вокруг пяти взаимосвязанных положений: о прирожденной одаренности художника; о необходимости его профессионального воспитания и образования; об эстетическом значении творчества; его этической направленности; об утверждении в искусстве основных национальных ценностей. Положения эти сохраняют определенную связь со средневековыми взглядами. Вместе с тем в целом они выходят за рамки традиционных вопросов музыкальной эстетики феодального периода и проторяют путь к появлению и распространению передовых идей нового времени.