

Լ. Վ. ԵՐԵՉԱԿՅԱՆ

ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ  
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ



ԵՐԵՎԱՆ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Л. В. ЕРНДЖАКЯН

ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНО—ИРАНСКИХ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ  
ЕРЕВАН 1991

37  
6-91

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ  
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Լ. Վ. ԵՐՆԺՅԱԿՅԱՆ

ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՑ

2762



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1991

Տպագրվում է Հայաստանի ԳԱ արվեստի ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ արվեստագիտության բեկեմծու  
Պ. Ե. Չյողակյան

Գիրքը հրատարակության են հրաշխավորել զբաղառենի՝  
արվեստագիտության բեկեմծուներ Թ. Մ. Արզումանյանը և Կ. Է. Խաչատրյանը

Ն Ե Բ Ա Մ Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն

Արևելքի հնագույն ավանդույթները օճեցող ժողովուրդների կրթչը-  
տական մշակույթները բազմիշտ արժանացել են մասնագետների ուշա-  
դրությունը և բնության անվիչ ատանձին-ատանձին: Սակայն նկատե-  
լիորեն պահատում են համեմատական բնույթի այնպիսի աշխատություն-  
ները, որոնք կնպաստեին, այսպես կոչված համարակելյան կրթչական  
մշակույթի ընդհանրությունների և սկզբունքային ստորբնությունների  
բացահայտմանը, որոնք կոչված են լուծելու պատմամշակութային և գե-  
ղագիտական կարևոր գիտական պրոբլեմներ:

Պատմական տարրեր զարաշրջաններում հարևան երկրների մշա-  
կութային կապերն օճենում են տարրեր ուղղվածություն. որոշ դեպքե-  
րում սրանք առաջանում են պատմական ժամանակաշրջանին հատուկ  
ընդհանուր երևույթների հետևանքով, արասցուում են մի մշակույթի ան-  
միջական ներգործությունը մյուսի վրա, երբեմն էլ համանման երևույթ-  
ներում նկատվում են ուղիղ փոխառություններ, կամ երեսն են գա-  
լիս ազդեցություններից ու փոխառություններից անկախ ծագած տիպա-  
րանական ընդհանրություններ: Գեղարվեստամշակութային արժեքների  
փոխանակումը ամենից առաջ գրեթեբոլում է փոխազդեցությունների մեջ:  
Հետադրությունների խնդիրը հետևյալն է. սնախ, իրենց, կապերի  
հայտնաբերումը, նրանց պատմական պատճառների, բնույթի, ուղու,  
միջոցների պարզաբանումը, երկրորդ, այդ կապերի հետևանքների բա-  
ցահայտումը (97. 302):

Այստեղից բխում են մի շարք խնդիրներ՝ կապված ինչպես գեղար-  
վեստական ստեղծագործության ժամանակակից ձևերի, այնպես էլ անց-  
յալի հարուստ գեղարվեստական ավանդույթների ուսումնասիրման հետ:  
Ընդ որում ատանձնակի հետաքրքրություն են առաջացնում արվեստի այն

b 916 Երեքակյան Է.  
Հայ-իրանական կրթչական կապերի պատմությունից  
|| Պատ. խմբ.՝ Պ. Ե. Չյողակյան |; Հայաստանի ԳԱ. Արվես-  
տի ին-տ.—Մը., Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991—183 էջ նկ.

Աշխատությունը նվիրված է Արևելքի երկու հնագույն ժողովուրդների  
կրթչական մասնագիտության համեմատական ուսումնասիրմանը. Այստեղ  
առաջին անգամ հետազոտության առարկա է դարձել մուղամաթի արվեստը,  
որը զարեք շարունակ կենդանավարել է Հայաստանում և Իրանում: Նո-  
տագրվել է վերծանվել են հայկական և պարսկական մուղամները, վեր հան-  
վել նրանց կառուցվածքային և կերպարային առանձնահատկությունները,  
լուսարանված է նալ գործերահարների գործունեությունը, արժեքավորված  
նրանց ներգրած ավանդը Արևելքի գաղտական կրթչական զարգացման  
գործում:

Նախաձեռնված է կրթչագիտ-արևելագիտության, ինչպես նաև Արևել-  
քի մշակույթով զբաղվող մասնագետների լայն շրջանների համար:

490500000  
b  $\frac{490500000}{703(02)-91}$  101—89

ՊՊԳ 85.313 (2 Հ) + 85.313 (5 Իրան)

ISBN 5—8080—0097—†

© Հայաստանի ԳԱ հրատարակություն, 1991

ժանրերն ու տեսակները, որոնք հատուկ են արևելյան որոշակի տարած-  
քի կազմի մեջ մտնող ժողովուրդներից շատերին:

Ռեգիոնալորման, այսինքն սահմանակից երկրների մի խմբի հա-  
մար բնորոշ երևույթների «խոշորացված» գիտարկման պրոյեկտն էն ժա-  
մանակակից գիտության մեջ մեծ ուղադրություն է դարձվում: Գոյություն  
ունեն ռեգիոնալորման բազմազան ուղիներ, տարածքային, լեզվային,  
կրոնական, բազաբան (146.91—92), ճրթման միենույն ռեգիոնը որո-  
շելու համար օգտագործվում են տարբեր տերմիններ Այս տերմինաբա-  
նական անհամաձայնությունը, անշուշտ, կապված է ուսումնասիրվող  
երևույթների բարդության և բազմազանության հետ Այսպես, օրինակ,  
Արևելքը բաժանվում է Մերձավոր, Միջին և Հեռավորի, Խորհրդային և  
արտասահմանյանի, իսլամական և արտիսլամականի և այլն: Ինչպես  
սահմանում ենք, «Արևելք» տերմինով կոչվող աշխարհագրական տարածքի  
սահմանները խիստ հարաբերական են: Խոսելով օրինակ, Միջին Արևել-  
քի մասին, մենք ամենից առաջ պատկերացնում ենք որոշակի աշխար-  
հագրական տարածք: Սակայն, հասկանալի է, որ մի քանի մշակույթներ  
նույն ռեգիոնի մեջ միացնելը չի նշանակում դրանց նույնությունը, նա-  
սումությունը, նրանց միջև էական տարբերությունների բացակայությունը:  
«Որքան մշակույթի բարոյական և մտավոր կատեգորիաները չեն կարող  
ուղղակիորեն փոխադրվել մի օրին մշակույթի մեջ» (18.43):

Չնայած միջինարևելյան տարածքի աշխարհագրական ընդարձակու-  
թյանը, նրան հատուկ են մի ամբողջ շարք գեղարվեստական երևույթների  
ընդհանրություններ, որոնք առանձնապես ցայտուն են հարևան երկրների  
գեղարվեստական մշակույթները համեմատելիս: Որպես օրինակ կարող  
ենք ծառայել Միջին Ասիայի, Իրանի և Անդրկովկասի պատմական որոշա-  
կի շրջանի գրականությունը, ինչպես նաև այդ երկրների բանավոր ա-  
վանդույթի պոեզիախոնավ երաժշտությունը (մականմ, մուղամ, դաստ-  
գա<sup>3</sup>):

Ինչնք նաև ուսումնասիրվող ռեգիոնի երաժշտական արվեստի նմա-  
նություն այնպիսի տարր, ինչպիսին մասնավորապես, լադային համա-  
կարգերի նույնականությունն է: Վերջին հանգամանքը որոշ գիտնական-  
ների հմտք է տվել երաժշտագիտական բառապաշարի մեջ մտցնել «արև-  
ելյան լադային հնչյունաշար», «արևելյան լադեր», «համաարևելյան  
կոլորիտ» տերմինները (101.15, 37): Այստեղ գիտվում է ողջ տարածքի

երաժշտական մշակույթներին բնորոշ ընդհանուր օրինաչափություններ  
բացահայտելու միտում:

Հայաստանը, որի մշակույթի արմատները հասնում են մինչև մ. թ.  
ա. 2-րդ հազարամյակի, գտնվել է Արևելքից Արևմուտք տանող ճանա-  
պարհների խաչմերուկում: Սա մեծ շափով պայմանավորել է հայկական  
մշակույթի ինքնատիպությունը, որի մեջ երկու արմատներն էլ (արևել-  
յան և արևմտյան) զարգացել են զուգահեռ: Արևելյան երկրների շա-  
քում, որոնց հետ բազում զարբեր ընթացքում հարևան է եղել Հայաս-  
տանը, տաննենահատուկ տեղ է գրավում Իրանը: Իրանի և Հայաստանի  
միջև գեղարվեստական մշակույթի ամենատարբեր բնագավառներում  
տեղի է ունեցել մշտական շփում:

Իրանի և Հայաստանի մշակույթյան և պատմական կապերը հաս-  
նում են մինչև վաղմեծ ժամանակները: Այդ կապերը շարունակվել են  
պետությունների պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում: Գրանք  
գիտարկվում են Իրանի պատմության երեք հիմնական զարաշրջաննե-  
րում՝ աքեմենյան, սյարթեական, սասանյան: Աքեմենյան մշակույթի  
մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը գիտնականների հանգեցնել է այն  
հետևեցվանք, որ այն տեղիվել է ոչ միայն իրանական ժողովուրդների,  
այլև ուրարտական պետության մեջ բնակվող ցեղերի կողմից, որոնք  
անմիջական հետնորդները հայերն են (50.12—19): Այդ պատճառով  
արևմեյան տերության և նրա մշակույթի ուսումնասիրման մեջ առանձ-  
նակի տեղ է գրավում Իրանի և Անդրկովկասի հարաբերությունների խն-  
դիրը, որի ճիշտ մեկնաբանությունից է կախված այդ ժողովուրդների  
միջև զոլություն ունեցող կապերի բնույթի բացահայտումը: Պարթևական  
շրջանում Իրանի և Հայաստանի ժողովուրդների մշակույթը զարգացել է  
հելլենիստական Հունաստանի հետ սերտ կապերի պայմաններում: Նույն  
շրջանում, Հայաստանում սյարթեական Արշակունիների հարստության  
հաստատման հետ ավելի ուժեղացան Հայաստանի և Իրանի մշակութա-  
յան փոխադարձ առնչությունները: Այդ արտացոլված է գրականության  
մեջ, պատմիչների աշխատություններում, նյութական և հոգեբան մշակույ-  
թի հուշարձաններում (65.16):

Հայ-իրանական կապերը նկատվում են նաև ամբողջ միջնադարի  
ընթացքում, «պարսիկներով, հայերով, վրացիներով և այլ ժողովուրդ-  
ներով բնակեցված Իրանի ու Կովկասի պատմությունը 11—13-րդ դարե-  
րում սերտորեն շաղկապված է իրար: Չնայած որ այդ զարբեր Իրանը և  
Կովկասը բազարական իմաստով երբեմն զույգակցում էին իրարից ան-  
կախ, նրանց ժողովուրդների մշակութային կյանքը այնքան միահյուսված

<sup>3</sup> Այս տերմինների նշանակության մասին անհ պատմության 1-ին և 3-րդ պոե-  
ներում:

էր, որ նշովական մշակույթի և արվեստի որևէ հուշարձանի ծագման մասին ճշգրիտ տվյալներ չունեցող հետազոտող հաճախ փակուցու առաջ է կանգնում, երբ պետք է վճռել ուսումնասիրվող առարկայի Իրանին կամ Կովկասին պատկանելու խնդիրը» (176.23): «...Ոչ մշտական ուղմական բախումները, ոչ էլ կրթնադավանական տարբերությունները, որոնք կրթման ընդունել են փոխադարձ անհանդուրժողական շնույթը քրեատույնների և մահճակալանների միջև, Իրանի և Կովկասի մեջ պատենել շատեղծին»: Ուստի, ճիշտ է խոսել համատեղ ստեղծագործական պրոցեսի մասին, «եթե իրանական վարպետները աշխատում էին Հայաստանում ու Կրասնոստում, իսկ հայերը՝ Իրանում ու Փոքր Ասիայում» (176.30):

Սբե զրականության, Հարտարապետության, գեղարվեստական արհեստների բնագավառում Իրանի և Հայաստանի մշակութային կապերը միանգամայն անհնազան են, ապա երաժշտության բնագավառում զրանց բացահայտումը շատ ավելի դժվար է, որը բնականորեն պայմանավորված է հենց իր՝ երաժշտության, առանձնահատուկ բնույթով: Այնուամենայնիվ, այս կապերի հորոջը կանակածներ չի հարուցում: Այս առումով ամենացայտունը պրոֆեսիոնալ մանողիկ երաժշտության, ամենից առաջ՝ մակամաթի բնագավառն է՝:

Նշույն հայանի է, մակամը (մուլամը) Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդներին բնորոշ գեղարվեստական երևույթ է, ինչ-որ իմաստով՝ տվյալ ունիոնի «երաժշտական հաստատուն»-ը: Նրա ծագման պատմությունը և զարգացման ուղին մինչ այսօր քիչ է ուսումնասիրված:

Մակամաթի արվեստի կազմավորման ժամանակը կապված է այն դարաշրջանի հետ, որը պայմանականորեն անվանում են Վերելիյան վերածնունդ»: Գա Միջին Արևելքի (Իրանի, Հյուսիս-արևմտյան Հնդկաստանի, Միջին Ասիայի, Անդրկովկասի) ժողովուրդների գրականության ու արվեստի առանձնահատուկ ծագվման ժամանակաշրջանն էր՝ Մեզինյու միջնադարում, տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր անուններ կրող մակամները կազմում են դարավոր ավանդույթների պրոֆեսիոնալ ար-

վեստի նշանակալի շնույթը: Այս արվեստը մտավ նաև Հայաստանի ժողովրդա-արտիստիկոնալ երաժշտության ժանրային համակարգի մեջ:

Մակամաթի արվեստի ուսումնասիրման հրատարակության վաղ ապագայից է նրա նկատմամբ թե՛ մեզ մոտ, թե՛ արտասահմանում ցուցաբերվող հակադաս հետաքրքրությունը՝:

Հակվական երաժշտության մեջ մուղամներն ուսումնասիրելու հարցը ծագել է վաղուց: Տեսակետների բազմաբնույթ, կրթման էլ հակասական լինելը՝ հաճախ կապված այդ ժանրի գիտնական պատմական մտածական բացակայության հետ, տարիների ընթացքում արգելադրում էին մուղամի գիտական ուսումնասիրումը: 1920—30-ական թվականներին առաջ էին բաշխում սխալ դրույթներ, արվում էին խիստ վիճելի զննողականներ, որոնք հետագայում քննադատության ենթարկվեցին: Այսօրին, ճանաչված երաժշտագետ Ա. Ծավադլիյանը, ի հակադեմ տվյալների սմահանցման մասին վաղուց-սոցիոլոգիական հանցյալներով, գրել է, որ չի կարելի մուղամը «չեցել» Հայաստանի ժողովրդա-արտիստիկոնալ արվեստից: «Նման միտումը,—նշում էր նա,—հեղում է մուղամը իրեն արտա-իրանական մշակույթի միահեծան պատկանելություն գիտելու սխալ տեսանկյունի վրա, այն դեպքում, երբ մուղամը ամենից ավելի կենսական և արժեքավոր օրինակները 19 և 20-րդ դարերի ընթացքում ստեղծվում, մշակվում, ծախսվում և ուսումնասիրվում են Անդրբեջանում, Հայաստանում ու Միջին Ասիայում» (171.127):

Հայ մուղամաբաններին, արվեստի ավյալ տեսակի նկատմամբ նշրանց վերաբերմունքի և մուղամաթի զարգացման մեջ ունեցած դերի մասին պատմական տվյալներ պարունակող նյութերը մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Դրանք վերաբերում են XVIII—XIX դդ. և XX դարի սկզբին: Նրանց մեջ կարելի տեղ է դրավում հայ նշանավոր մակամաբանուր Քամբուրի Հարութիին (XVIII դ. առաջին կես) «Ձեռնարկ Արևելյան երաժշտության» աշխատությունը: Այն առաջին անգամ թուրքերենից ռուսերեն է թարգմանել և իր մանրամասն մանրադրություններով ու ներածական հոդվածով հրատարակել Ն. Քահանյանը:

Հարութիին աշխատությունը բաղկացած է երկու՝ պատմական և տեսական մասերից: Առաջին մասում հեղինակը տեղեկություններ է տալիս ղեղարանական և իմաստուն երաժիշտների մասին, ընդհանուր գծերով նկարագրում երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքը, շարադրում է երաժշտության ծագման պլուրալիզացիայի տիեզերական տեսությունը: Նրկորոջ մասում քննարկվում են Հնդկաստանի արարած ժամանա-

Այդ մասին տ՛ա 112, 125, 120, 3—4.

<sup>2</sup> Մակամաթն տերմինը մեր կողմից մեկնաբանվում է իբրև Միջին և Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների մոտ այդ արվեստի գրանրումների ընդհանուր անվանում: «Մուղամաթն և մակամաթն տերմիններով նշանակում ենք ուղիղներում տեղային դրսևորումները»:

<sup>3</sup> Ն. Կոնյարտն այն վերագրում է X—XV դարերին (97. 210. 211):

կաշրքանի երաժշտական տեսութիան հիմնական դրույթները. ընդ որում, շեշտագրվում է երաժշտության մասին գիտության գործնական կողմը։ Այստեղ բացատրվում է հնչյունաշարի առանձին աստիճանների հետ կապված պերիոդների սխեմային մեղեդիական զարմվածքների (Ն. Թահ-միդյան) համակարգը։ Թամբուրի լիդատորների օգնությամբ հեղինակը ցույց է տալիս լսող-ինտուացյուն զարմվածքների մեղեդային ուղղա-գծերը։ Հարութինի աշխատության արժեքը ոչ միայն նյութի լայն ընդգրկման և առնչությունների որոշակիության մեջ է. այն օգնում է պարզաբանելու երաժշտական ստեղծագործության բնագավառում մի-ջինարևելյան սեպիտինի (Քուրբանյի, Իրանի, Անդրկովկասի) տարբեր կր-կրներն ի միջև մշակութային կապերի ինտենսիվության աստիճանը, որ-ում է պայմանավորված է գեղարվեստական կրևայինների նմանությունը։

Լուրջ ուշադրության է արժանի «Ձեռնարկի» համար Ն. Թահմիդ-յանի գրած ներածական հոդվածը, որտեղ նա ոչ միայն բնութագրում է հիշատակված աշխատությունը, այլև ընդհանրացնում է բնագրի և մի շարք ուրիշ աղբյուրների ուսումնասիրության ընթացքում ծագած պատ-մատեսական կարգի կենսական դիտողությունները։ Ն. Թահմիդյանի հրա-տարակության շնորհիվ երաժշտական արևելագիտությունը հարստե-ցավ նշանավոր հայ երաժիշտ-մուղամասերի անալիզի և «նախապայերից» մեկի գործունեությանը վերաբերող տվյալներով։

Ուշագրավ են նաև պոլսահայ երաժիշտ Գրիգոր Գազասարյանի «Նվագարան» (1799 թ.) և «Փիրք երաժշտական» (1803 թ.) գրքերը, որոնք որոշ տվյալներ են պարունակում արևելյան երաժշտական տեսու-թյան, արևելյան տարբեր երաժշտական համակարգերի հարաբերակ-ցության մասին։

Պոլսահայ երաժիշտների գործունեության մասին տեղեկություններ կան 1914 թ. Պոլսում հրատարակված Արիստակես Հիսարյանի «Պատ-մություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց» գրքում։ Նեղիկյան կենսագրական տվյալներ է բերում և խոսում հայ երաժիշտների վայելած մեծ համարման մասին Քուրբանյի և Եգիպտոսի արբունիքներում։

Մուղամների ուսումնասիրությանը գրադրվել է հայ նշանավոր կոմ-պոզիտոր-երաժշտագետ Ն. Տիգրանյանը։ Ի վեմս նրա տեսնելով «պարս-կական երաժշտության առաջին և լավագույն ստեղծագործող-մեկնա-բանին», Ն. Մառը ընդգծում էր, որ այդ երաժշտությունը «հռոհհարա-ղծ է նրան՝ հային, կովկասյան, ոչ միայն ժամանակակից ազգագրա-

կան իրազրության և հետագա ստեղծ-մշակութային աղբյուրությունների պատճառով, այլև իր նախապատմական ակունքներով» (59-10)։

Ն. Տիգրանյանի գործունեությունը գրավել է բազմաթիվ հետազո-տողների ուշադրությունը։ Ալ. Շահվերդյանը գրել է «Նրա հրատարակած մուղամները որոշակի ներդրում են հայկական երաժշտության ինտենս-ցյուն-անաձևների հավաքածուի մեջ։ Դա ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ ե-րաժշտական մասժողովյան արատեսակներից մեկն է, և ամենա-մանրակրկիտ ու բազմաերգչանի ծանրությունը նրա հետ՝ ընդարձա-կելով մոնոդիկ արվեստի ձևերի, արտահայտամիջոցների ու լավագոճ-երի մասին պատմական ու գեղագիտական պատկերացումները, ունի խո-րին իմաստ» (171-124)։ Այստեղից կարելի է հետևություն անել, որ Ալ. Շահվերդյանը, շահմանափակվելով հայկական երաժշտությանը, մոնո-դիկ արվեստի համակարգում մուղամների գիտագեղարվեստական ար-ժեքավորմանը կարևոր տեղ է հատկացնում։

Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանրերը, մասնավորա-պես, մուղամների ուսումնասիրողը համար արժեքավոր ուղեցույց են Ք. Քուշնարյանի հիմնավոր այն դրույթները, որոնք շարադրված են նրա աշխատություններում, ամենից առաջ ՎՋայիական մոնոդիկ երաժշտու-թյան պատմության և տեսության հարցերը մենագրության մեջ (101)։ Դրանական բարձրացում է գործողության լայն շրտավզով մի ամբողջ շարք սկզբունքային հարցեր, այդ թվում՝ տարբեր կրևների ժողովուրդ-ների երաժշտական մասժողովյան հարաբերակցության, մուղամի՝ իրրև տարբեր մշակույթների փոխազդեցությունները ներկայացնող ժանրի, ինչպես նաև հայ երաժիշտների մուղամների արվեստի արարածման ու զարգացման պատմական առաջնությունը պրոֆեսիոնալները։

Ք. Քուշնարյանի ուսումնասիրություններում տվյալ բնագավա-ռի հետ կապված համարյա բոլոր հիմնական խնդիրները բացահայտված են կարծես ընդհանուր ուղղվածքով, սպա հայ երաժշտագետների հե-տագա որոնումներում նկատվում է հարցադրման որոշակիացման մի-տում՝ առանձին խնդիրների ու կրևայինների ուսումնասիրման ձևով։

Մուղամի արվեստի հետ կապված հարցերը լուսարանվում են հայ երաժշտագետների առանձին հոդվածներում ու գիտական աշխա-տությունների հատուկ բաժիններում։ Գրանցում կուտակված են բազմա-թիվ տեղեկություններ, արված են արժեքավոր գիտողություններ, գիտա-կան հետաքրքրություն ներկայացնող մասնավոր հետախնդրումներ։ Այս-պես, պատմական և փաստագրական առատ նյութ են ընդգրկում Բ. Ա-թայանի և Մ. Բրուտյանի, ինչպես նաև մուղամների տեսական իմաս-

տալիզման հարցերի նվիրված ն. Քահմիզյանի, Կ. Խուրաբաշյանի, Մ. Բրուտյանի, Բ. Մազմանյանի, Գ. Գյուրգյանի աշխատանքները:

Իրանական մուղամները (գասազահները) լուսարանված են ամերիկյան հետազոտող Է. Ջոնիսի «Իրանական գասական երաժշտություն» (188.233) աշխատության մեջ: Սույն մենագրության տեսական բաժիններում իրանական գասազահների էությունը մեկնաբանվում է եվրոպական գիտնականի դիրքից: Հենվելով Իրանում լույս տեսած երաժշտական ավանդական համակարգերի՝ տաղիֆների (գասական գասազահների համակարգ) վրա, որոնք արտացոլում են հեղինակավոր պարսիկ երաժիշտներ Ալինազի Վազիրիի, Ռուհուլաս Նալեղիի, Աբուլ Հասան Սարալի, Մուսա Մարտիֆիի կատարողական գործունեությունը, հեղինակը իմպրովիզացիայի արվեստը համարում է լուրարանչյուր կատարողի սանհատական ընտանիքյան տեխնիկա:

Որոշակի արժեք են ներկայացնում Բ. Նալեղիի աշխատանքները իրանական երաժշտության պատմության և տեսության մասին, որոնց շարքում գլխավոր տեղը պատկանում է «Իրանի երաժշտության պատմությունը» (1954, 1955 թթ. Քեհրան) երկհատորյակին (207): Իրանի հարավում բնկած Բուշեր տեղանքի ավանդական երաժշտությանը նվիրված է ն. Կուկերիցի և Մ. Մաստուդի «Բուշերի երաժշտությունը» մենագրությունը (201):

Իրանական երաժշտական մշակույթի, մասնավորապես, գասազահների գասական համակարգի ուսումնասիրության մեջ մեծ ներդրում է վ. Վինգորադովի «Իրանական երաժշտության գասական ավանդույթները» գիրքը (40):

Չհարած մուղամները, ինչպես տեսնում ենք, զբաղվել են բազմաթիվ հետազոտողների ուղարկությունը, սակայն արվեստի այս տեսակի հետ կապված խնդիրները մասնագիտական գրականության մեջ մանրազնին մշակում չեն ստացել: Իրեն երաժշտական ժանրի՝ մուղամի ծագման ժամանակի մասին միասնական կարծիք չկա: Ոչ հայկական, ոչ արբերանական, ոչ էլ իրանական գրականության մեջ այդ հարցի մասին որոշակի ցուցումների չենք հանդիպում: Հրատարակված աշխատությունների մեծ մասում մուղամները գիտարկվում են իրենց տեղային զբաղումների տեսանկյունից, մինչդեռ չափազանց կարևոր է այնպիսի աշխատանքների ստեղծումը, որոնցում մանրակրկիտ ուսումնասիրման հիման վրա համեմատվեն Միջին և Մերձավոր Արևելքի ընդարձակ տարածքում կենցաղավարող մուղամները:

Կարող է հարց առաջանալ, թե ինչու իրեն համեմատության անարկա ընտրված են ոչ թե աշխարհագրական, քաղաքական և սոցիալական իմաստով ավելի մոտ գտնվող հարհրդային Արևելքի, ամենից առաջ, Ազրբեջանի նմանօրինակ ժանրերը, այլ իրանական գասազահները: Այս հարցի պատասխանը տալիս է հենց ժանրի ծագման ու ձևավորման պատմությունը. որի գոյության առաջին փուլերը կապված են միջնադարյան Իրանի մշակույթի հետ: Գեռես զարաթկրին է. Տիգրանյանի գրել է. «...Կովկասում երաժշտական ընտիր ստեղծագործություններ միշտ էլ եղել են պարսկականները: Նրա երաժշտական ստեղծագործությունները՝ զանազան զգասազահներն» իրենց մուղամներով ու դյաֆիրով հետոյ ք վեր Արևելքում ձևեր են բերել գասական նշանակություն» (158.24):

Հատկանշական է, որ մուղամներ կատարողներն էլ այդ երաժշտության հայրենիքը համարում էին Իրանը, նրա երաժշտությունը ընդունում իրրի կատարելության օրինակ և աշխատում էին այդ երաժշտության միջոցով հաղորդել սմտերի ու զղացմունքների այն աշխարհը, որը կա Արևելքի ամեն մի րնակչի հոգու գազանարանում» (ն. տ.): Կարևոր է նաև մեկ այլ բան. ինչպես ցույց են տալիս փաստագրական նյութերը, Հայաստանում գոյություն ունեցող և, հնարավոր է, ավելի ուշ մասնաձևներում այստեղ հայտնված (XV—XVIII դդ.) մուղամները սերտորեն կապված են հայկական ավանդական մոնոդիայի հնագույն ու ինքնօրինակ ժանրերի հետ: Այստեղից էլ ծագում է հայկական ու իրանական երաժշտության ընհանրուր արմատներ ունենալու վարկածը:

Խնդրի սահմանափակումը երկու մշակույթների (հայկական ու իրանական) ուսումնասիրությանը պայմանավորված է պորոյմի բացառիկ մեծ շափազգծով: Լիովին գիտակցում ենք, որ ոչ պակաս հրատապ ու կարևոր են Հայաստանի մուղամների և Միջին Արևելքի ուրիշ երկրների համարժեք ժանրերի համեմատական ուսումնասիրության խնդիրները: Սակայն, այդպիսի լայն մասնատրների պրորյեմի մշակումը մեկ հետազոտության սահմաններում հնարավոր չէ: Այն իր ամբողջության մեջ կդասանելիք տվյալ ռեզիմնի տարրեր երկրների հետազոտողների գործում մասնակցությունը:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ԻՐԱՆԻ ՎԱԿԱՄԻ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԱՌՆՂՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՁ

Հայաստանի պատմությունն ու մշակույթը հնուց համընթաց ու միասնույն էր Մերձավոր ու Միջին Արևելքի ժողովուրդների պատմամշակութային կյանքին:

Այդ րևացրցին հետևելիս կարելի է տեսնել առանձին տարրերի, ուճական արտահայտչաձևերի անհետացում կամ փոփոխում, բայց ոչ իր ամբողջության մեջ մշակույթի ազդեցության ինքնատիպության թուլացում: Ազդեցության գեղարվեստական ավանդույթը շնորհիվ սեփական ներքին լիցքի շարունակում է զործել, անկախ հասարակական բազմազանի և սոցիալ-տնտեսական կյանքի արմատական փոփոխություններից: Պատմությունն արձանագրել է շատ փաստեր, որոնք թույլ են տալիս խոսել ավանդույթների այլընտրանքի կայունության, ժողովրդի հիշողության մասին, որը հասնում է մինչև այն ստերեոտիպիկ հետավոր ժամանակները, երբ մարդը պայքարելով սեփական զոյության համար, առաջին անգամ սկսեց իրեն շրջապատող քնությունը իմաստավորելու փորձեր անելը (125. 14): Ինչպես ուրիշ, այնպես էլ հայկական մշակույթի պատմական տարրեր փոփոխելի միջև անբավականի կապ կա, որն սովոր է նաև առանձին Հյուսիսի միջև: Գա մշակույթի բազալորիչների միաժամանակյա (синхронный) կապն է՝:

<sup>8</sup> Մշակույթի առանձին բազալորիչների միջև կապը բուրբ մշակույթներին հատուկ համապատասխան էրույթ է: Անտարքրեր է, որ կապերն առանձնապես կայուն են ժողովրդական սակզագրություն շունտտեղեփական և երաժշտական մեծում, որոնք ինչպես ցույց տվեցին վերջին տասնամյակների հետազոտությունները, իրենց այժմուհերով անբաժանելի են Արևրտ Լորդը առաջիններից էր, որ ուշադրություն դարձրեց այն բանին, որ բանավոր ավանդույթում պոետը ստանց երաժշտական նվազակցության կորըրում է սիմբոլ և չափաժողի հետ միահյուսված նաև արձակ է սեղգծում (տճ՝ս 115.101):

Յուրաքանչյուր ժողովրդի հոգևոր մշակույթը սերտորեն կապված է նրա կուլտուրայի մշակույթի հետ: Մեզ հասած պատմական տեղեկությունները, նշուխական մշակույթի հուշարձանները, թույլ են տալիս հաստատել ընդարձակ արևելյան տարածքի տարբեր երկրների մշակույթների միջև գոյություն ունեցող որոշակի հարադատության փաստը: Վառ արտահայտված մշակութային ավանդույթներ ունեցող այդ երկրներին միջև կրկարած շարժառիտությունը հնարավորությունը բնականորեն եկնկարող է ընդհանուր հենահարթակից գոյություն, որի հայտարարումը նպաստում է ժողովուրդների միջև փոխըմբռնման խնդրի անկողմնակար լուծմանը (71):

Ժամանակակից արևելագիտության մեջ օգտագործվում է մշակույթների «կոալիցիա» տերմինը, որը որոշակի կոնսերատում ավելի շուտ արտահայտում է կապերի դյուրաբեկությունը, քան նրանց կայունությունը: Գրա փոխարեն որոշ գիտնականների կողմից առաջարկվում է «սուրբ-կուլտուրա» հանգույցը հասկացությունը, որով նշվում է շատ թե թեզ գերեկնիկական մշակույթների որոշակի ընդհանրությունը միավորված երկրների խումբը: Երկրների այդպիսի խմբեր կարող են համարվել մարդկային քաղաքակրթության ծագման արևայները, ինչպես օրինակ Իրանը և այն երկրները, որոնց վրա տղայվում է պարսկական մշակույթի ազդեցությունը (137.51): Նման տիպի վերլիսնիկական մշակույթների առանձնացումը խորթ չէ նաև դասական արևելագիտությանը՝:

Հայտնի է, որ հնագույն ժամանակներում և վաղ միջնադարում լեզուների տարածման արեւելքերը այլ էին, քան մեր դարաշրջանում, հետևաբար ուրիշ էր նաև լեզուների փոխազդեցության ու փոխտուությունների ստաիճանը (97.311): Դրանով, մասնավորապես, կարելի է բուցարելի ժամանակակից բանասիրության պահանջները բավարարող միասնական ստեղծարժույթունների հայտնվելը տարբեր ժողովուրդների մոտ, նրանց զարգացման որոշակի փուլում: Իրեր օրինակ շատ հետազոտողներ բերում են Միջին Ասիայի, Իրանի, Կովկասի X—XIII դդ. գրականությունների փոխկախվածությունը: Նշվում է, որ այդ կապերը շատ բանով պայմանավորված լինելով որոշակի ժամանակահատվածում որևէ առանձին լեզվի զերիշխանությանը, համայն հանգեցնում են պարզորոսային արդյունքների: Օրինակ, տասներորդ դարում արաբական գրերից օգտվող նոր-պարսկական գրականությունը նպաստեց հնագույն իրանական ավանդույթների ներթափանցմանն ու ամրապնդմանը Իսլամի

<sup>9</sup> «Մեծապարտաբանական և շփոթաբանական» տերմինների օգտագործման ծախի տճ՝ս (36), (142):



մշակույթի մեջ: Այսպես, անգլիացի արևելագետ-իրանագետ Ռ. Ֆրայը նոր-պարսկական գրականությունը գնահատում է ոչ միայն իրեն պարսկական, այլև իրեն համարյաամական (162.22):

Արևելյան տարածքի գեղարվեստական ավանդույթների հարազատությունն արտահայտվում է տարբեր ոլորտներում: Ինչպև՝ ս կարող էր առաջանալ այդ հարազատությունը, բազմաթիվ երևույթների տիպարա-նական ընդհանրությունը:

Այստեղ մենական դեր են խաղացել երկրների միջև ծագած բազմա-գարյան համակողմանի սերտ հարաբերությունները: Ծարքեր ժամանա-կամիջոցներում առաջանում էին միանման սոցիալ-տնտեսական և մշա-կութային պայմաններ: Արևելյան կենցաղաձևը համանման երևույթների, ձևերի, ժանրերի, ազդեցիկ արտահայտչամիջոցների զարգացման համար ստեղծում էր նույնական նախադրյալներ. օրինակ, հայկական, արաբա-կան, իրանական երաժշտության լազալին համակարգերի նմանությունը, առուղական արվեստի տարածումը բազմաթիվ արևելյան երկրներում: Այստեղ տեսնում ենք Արևելյի բազմաթիվ ժողովուրդների մշակութային զարգացման անկախ միասնամանակություն:

Արվեստագիտության մեջ լայնորեն կիրառվում է «իրանական ար-վեստ» տերմինը, սակայն անհրաժեշտ է նկատի ունենալ վերջինի պայ-մանականությունը: Ինչպես միանգամայն արդարացի կերպով նշում է Ա. Յակուբովսկին, «իրանական արվեստը կամ իրանական հասկանիչնե-րով արվեստը բոլորովին էլ միշտ ու ամենուր չէ, որ ստեղծվել է իրանա-կան մարդկաների կողմից. այն հաճախ ստեղծել են Հայաստանի, Այ-րանի, Ալյաստանի և նույնիսկ Միջին Ասիայի վարպետները: Արդեն այս փաստերը մեզ ստիպում են «իրանական արվեստ» հասկացությունը վերցնել լայներանի մեջ և շատ բանում համարել պայմանական» (176.31): Իրանական արվեստ միակողմանի ազդեցություն մասին հին տե-սակետը դեռույթյան նորագույն տվյալների լույսի տակ էր տեղը գեղում է տվյալ տեգիտնի կազմի մեջ մտնող երկրների ու ժողովուրդների ար-վեստների փոխներգործության միանգամայն հիմնավորված տեսու-թյանը:

«Էին իրանական արվեստ» հասկացությունը լուսն ոչ խիստ աշ-խարհագրական, ոչ ճշգրիտ ժամանակային սահմանները,— գրում է Վ. Լուկոնինը (105.120): Իրանի ժողովուրդները, բարենպաստ ազդեցու-թյուն զգոթելով հարևան և հեռավոր երկրների վրա և, իրենց հերթին, փոխանելով նրանց նվաճումները, հարաբարակների ընթացքում ան-ընդհատ զարգացրել են իրենց մշակույթը:

Հայերը և պարսիկները պատկանում են հարուստ ու զարգացած մշակույթ ունեցող այն հնագույն ժողովուրդների խմբին, որոնց պատ-մությունը հիմա հանում է մինչև այժմ լուսնված ամբողջությունը, նաև մեր օրերում զարգացող պատմական կյանքի ու մշակույթի հետ անխզելի կապի մեջ» (97.210): Մ. Բ. ա. IV դարում հայ ժողովրդի ճակատագիրը կապվում է Արևմեջյան Իրանի, նրա մշակույթի նվաճումների ու զար-գացման հետ: Արևմեջյան շրջանը կարևոր էր շատ ժողովուրդների ու երկրների պատմական զարգացման համար: Մի պետության կազմում գտնական ցեղերի ու ժողովուրդների համախմբումը մեծ դեր խաղաց փոխազդեցության և գեղարվեստական արժեքների փոխառության ըն-թացքի խորացման գործում:

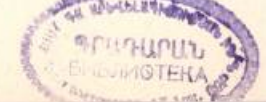
Ընկնելով պարսիկների թաղարական, հետեւարար նաև մշակույթի նա ազդեցության տակ, հայ ժողովուրդը տարիներ շարունակ շփվում էր Իրա-նի՝ առաջվոր Ասիայի հին մշակույթների մասնագրքի հետ, փոխա-նելով և ստեղծագործության վերամշակելով նրա ավանդույթները: Այս-պիսով, հայ ժողովրդի, նրա լեզվի ու մշակույթի կազմավորման բարդ պրոցեսում ընդգրկվում է նոր էթնիկական ճյուղ: Հայաստանի Արևմեջ-յան տերություն կազմի մեջ մտնելու պահից, որոշակի է դառնում հա-լերի մշակութային և հոգևոր կողմնորոշումը, որը ինքնօրինակ հայկական մշակույթի զարգացումը երկուր դարերի ընթացքում տանում է հատուկ հունով:

Այս կողմնորոշումը տարածվում է պլավորապես Իրանի հետ անմի-յական հարանույթյան մեջ գտնվող Հայաստանի արևելյան շրջանների վրա:

Հայաստանի տարածքը բաժանված է եղել երկու մասի՝ դեռևս վաղ ժամանակներում: Այդ են փաստում հույն պատմիկները վկայե-լով, թե իրենց տեղական թագավորներն ունեցող Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանները աչրի էին ընկնում մշակույթի ու լեզվի յուրահատուկու-թյամբ (134.34):

<sup>1</sup> Նույրը կարելի է ասել նաև վրաց ժողովրդի ու նրա մշակույթի փոխհարաբերու-թյունների մասին Իրանի հետ, որոնց նույնպես խորը, բարդ ու բազմազան են (տե՛ս 57.28):

<sup>2</sup> IV դ. Արևմեջյան տերության անկումից հետո Փոքր Հայքը մտավ Այբեքանդը Մակեդոնացու տերության կազմի մեջ, իսկ Մեծ Հայաստանը վերականգնեց իր անկախու-թյունը Արվեստների (Արևմեջյաներին ազգայն) հարստության տերապետության ներքո (82.33—34):



Մշակույթի այդ երկու շերտերը գոյատևել են Հայաստանի ցարգացման հետագա շրջաններում ևս, որը դեռևս որով է մարդկանց հոգևոր գործունեության ամենատարբեր, մասնավորապես՝ պաշտամունքային, բնագավառներում: Վաղուց ի վեր ճննց այս քնագավառն է գրավել հետագա-առդեների ուշադրությունը, որն շնորհիվ մեր տրամադրությունն սակ տե- նեքն նշանակալի համեմատական նյութի:

Ինչպես հայտնի է, մինչև արարական նվաճումները զբաղաշատական կրոնը Իրանի և նշված տարածքի մի քանի այլ երկրների պետական կրոնն էր, իսկ Ավիստան՝ այդ դավանանքի սուր գիրքը: Բնական է, որ զբաղաշատությունը, գերիշխող երկրի կրոնը, ուժեղ ազդեցություն է թու- դել հայերի հեթանոսական պանթեոնի վրա, շատ քանով վերափոխելով սեզական հին աստվածների դերն ու նշանակությունը: «Հայկական կրո- նը,—գրում է Գ. Ղափանցյանը,—ծաղկում էր ի՞նչ Հայաստանի անտեսա- կան և քաղաքական վերելքի պայմաններում, քայքայ արդեն զբաղաշա- տության նշանակալի ազդեցության տակ» (87.51):

Հնագիտության ու պատմության քնագավառում վերջին տարիների աշխատանքները համազել կերպով ցույց են տալիս, որ նախաբնիկո- նեական հայկական մշակույթի զարգացման մեջ գերակշռում է տեղե- կան, փոքրասիական ստորտարած: Գիտնականները հայերի մեջ տես- նում են խեթերի անմիջական շարունակությունը; անվանելով այդ մար- դարական տիպը «արմենոիդ» (87.8): Այդ պատճառով տարրիկնակ չէ, որ հայերի մտ գեոևս մինչ պարսկական ազդեցությունները պաշտ- ված աստվածներից շատերը իրենց գոյությունը շարունակում էին ավելի ուշ, «շրջանցելով իրանիդիլ ուժեղ ազդեցությունը և գոյատևելով հույ- նիկ բրիտանիկության ժամանակ (րուսային վերապրուկներում) քնակա- նաբար փոփոխված նշանակությամբ ու ֆունկցիաներով» (87.9): Այս իրողությունը գիտնականները համարում են հայերի հոգևոր մշակույթի վրա իրանական աշխարհի շափազանցված ազդեցությունը հերքող վկա- յություններից մեկը: Այդպիսի վկայություններ մենք գտնում ենք մշա- կույթի տարրեր բնագավառներում՝ լեզվի, կրոնի, գրականության և այ- լուր: Հնուտարբեր փաստ. իրանական փոխառությունները նշելիս, իբրև օրենք վկայակոչվում են աստվածությունների անունները, մասնավորա- պես՝ Անահիտ աստվածուհու, մինևուտ ժամանակ վերապահվում է, որ ինքը «Anahita» անունը պարսիկերենով բավարար չափով չի ստուգա- բանվում (174): Որոշ գիտնականներ, նրանք թվում Գ. Գնչյանը, Պ. Շա- կիրբեքը, Բ. Սարգսյանը, Ե. Գուրյանը և ուրիշները, հակված են մտածե-

լու, որ հայկական կրոնը իրենից ներկայացրել է քնգամներ մազդե- կանության և զբաղաշատության «հայկականացված» ձև (174.32): Իրենց կարծիքը այդ գիտնականները հիմնավորում էին նրանով, որ Հին Հա- յաստանի աստվածականությունը ուներ (բազապական իմաստով) իրան- կան կողմնորոշում:

Անշուշտ, Իրանի գերիշխող շրջանների մշակույթն ու կրոնը Հայաս- տանի աղնվականության վրա առանձնապես մեծ ազդեցություն են թու- դել: Մակայս այստեղից չի հետևում, թե «բուն հայկական հեթանոսական կենցաղն իր աստվածություններով ու նրանց ֆունկցիաներով» հույնա- ն պարսկականացվում էր նման եղբայրանգման է զայիս, օրինակ, Գ. Ղա- փանցյանը, պնդելով, մասնավորապես, որ Անահիտ աստվածուհու պաշ- տամունքը գոյություն ուներ նաև նախապարսկական շրջանում, որ այն վաղնջական է, իր արմատներով աղերս ունի փոքրասիական մշակույթի հետ (87.51): Գ. Ղափանցյանն առաջին անգամ, լեզվաբանական տըլ- յալիտի հիման վրա, ցույց տվեց հայ ժողովրդի անդրենամին լինելը և ի հայտ բերեց նրա և փոքրասիական այն ժողովուրդների միջև եղած քն- ճանապ գծերը, որոնց հետ հայերը վաղնիկ ժամանակներից կապերի մեջ էին»:

Հայ-իրանական զրական կապերի հետազոտումն ի հայտ է բերում համոտման պատկեր Առանց ժխտելու պարսկական քնտրերդությունն ազ- դեցությունը միջնադարյան հայ բանաստեղծների ստեղծագործության վրա, գրականագետները զրա հետ մեկանդ այդ գործոնը որոշել լին հա- մարում: Վաղ միջնադարի հայ պատմիչների աշխատություններում (Մովս- ևս Խորենացի, Ագաթանգեղոս, Բուզանդ, Օղնիկ Կոլբրայի) պաշտպալել են իրանական էպիկական հերոսների անունները, լեզնիցներն ու ավա- ճագորույցները, որոնք վկայում են երկարատև հարևանությունից ստաշա- ցած սկզբա հաղաբերությունների մասին: Հայաստանի ու Իրանի հեթա- նոսական պանթեոնների սղբերուքային նմանությունը (աստվածություն- ների անվանումների մակարդակում), լեզվական փոխառությունները, րանահյուսական ժանրերի հարազատությունը ասվածի պերճախոս վկա- յությունն են: Ընդհանուր դավանանքից բխել է և ավանդազրույցների,

\* Շարժվելով Գ. Ղափանցյանի նշած ուղիով, հենվելով հարուստ ազգագրական և Նեադիտական նյութի վրա, Կ. Մելիք-Փաշայանը հերքում է որոշ գիտնականների կողմ- նակա իրանահայկականությունը, համազել կերպով ցույց տալով, որ Անահիտի պատմածոքք ծագել է Հայկական լեռնաշխարհում:

երգերի, առասպելների ընդհանրությունը, որոնք մինչև մեր օրերն էլ պահպանել են այսօրինների ազգակցությունը:

Հետագա դարերում այդ կապերը չեն դադարել: Հայ մշակույթի խաչորագույն ներկայացուցիչները բաշ ծանոթ էին պարսկական գրականությանը և օգտվում էին նրա առաջադիմական ավանդույթներից: Ի քիվը նրանց նշենք Գրիգոր Մազկատրոսին (XI դ.), Մխիթար Հերացուն (XII դ.), Կոստանդին Երզնկացուն (XII դ.), Գրիգորիս Ախթամարցուն (XV—XVI դդ.), (170.6): Գրիգորիս Ախթամարցու ժառանգության հետազոտողները նշում են, որ կիրառելով պարսկական գրականության զեղարվեստական հնարքները, Ախթամարցին վերջիններիս նկատմամբ դրանվորում է իր ստեղծագործական վերաբերմունքը, որը չի շեղում նրան հայկական պոեզիայի զարգացման ավանդական ուղուց, չի դարձնում նրան «Տարազատ գրականության մեջ օտարածին ազդեցությունների ուղեկցորդ»<sup>10</sup>: Գրագի ստեղծագործությունը հիմնականում իրենից ներկայացնում է իրոք զուտ հայկական շնորհքության ավանդույթների զարգացման նոր աստիճան (170.191): Առաջադիմ հայկական մտավորականության ներկայացուցիչները մտադրմանական Արևելքի հետ կապեր պաշտպանելով հանդերձ, պահպանում էին իրենց մշակութային ավանդույթները:

Իրանի մշակույթի պատմության վերաբերյալ աշխատությունների մեջ մենք ներքոն հանդիպում ենք «մշակույթի էթնիկական որոշակիություն» հիպոթեզի լիարկային փորձերի (137.61), այդուհանդերձ վճռական գործոնը էինտոն չէ և ոչ էլ քաղաքական շարտեզը, այլ մշակույթի արեալը: Հայտնի է, որ իսլամի նպատակը սկզբում ոչ միայն միասնական կրոնաքաղաքական համակարգ՝ նույնիսկ ստեղծելն էր, այլև նշված ժողովուրդների արարացումը: Պատմությանը հայտնի են նախնական ամբարտաձան էթնոցենտրիստի գաղափարներից հարկադրաբար շնչման տարրեր ստեղծելը: Այսպես, արաբների նշման տակ իսլամն ընդունած պարսիկները կարողացան կանգուն մնալ իրենց գիրքերում և ստեղծելով նոր պարսկական պոեզիան, մշակութային զերիշխանություն ձեռք բերեցին Արևելքում: Եթայամի մեջ ընկնում էր պարսիկները դուրս լողացին զե-

պի լիկվը (արաբների մեծամասնության կողմից մերժված) և նոր-պարսկական մշակույթը» (ն. ա.):

Արդյո գիտությունը փաստեր են կուտակված արաբների Իրանը նվաճելուց հետո սկսված իրանական մշակույթի վերածննդի մասին: Այս «նպաստների հաղթանակը հաղթողների զենք» (Գ. Լամմենսի արտաստույթում) ներառավ իսլամի կյանքի բոլոր կողմերը՝ պետական կարգը, առևտուրը, աստվածաբանությունը, գիտությունը, արվեստը, նորարարականությունը, գրականությունը (34.250): Նախամահմեդական շրջանի մշակութային արժեքներն ուսումնասիրելու համար մեծ կարևորություն ունեն, թեև ուղևորված, բայց մինչև մեր օրերը հասած ժողովրդական ծեսերն ու հավատալիքները: Գրանցից շատերը վավերացված են դասական գրականության հուշարձաններով: Այդ փաստը հետազոտողին հնարավորություն է տալիս հիմնավորել ուղղակիորեն ծեսերի և արտոդրությունների հետ չկապված, բանավոր ժողովրդական պոեզիայի բնագավառում գոյություն ունեցող քառանգականության մասին թեզը: Ուշագրավ է, որ ըստ որոշ հետազոտողների ենթադրության «այնպիսի սասանյան երգչի, ինչպիսին Բարբազն էր, երկացանկը կազմող երբորդներն ու սիրային երգերը թույլ են տալիս համարել նրան միջնադարյան նոր-պարսկական պոեզիայի նախակարապետ» (34.254):

Մշակութային ժառանգության տարրեր բնագավառները ուսումնասիրված են խիտ անհամաչափ: Առաջին տեղում են լեզվաբանական և քառասիրական հետազոտությունները: Այդ միասնացմանը հասկանալի է, քանի որ գիտնականները արամադրության տակ արաբեր լեզուներով (սունսկերի, լատիներեն, հունարեն, դասական պարսկերեն, արաբերեն և ուրիշ.) գրված բազմաթիվ հնագույն տեքստեր կան: Այլ է պատկեր ներմշտության բնագավառում, շնայած մեր գիտելիքները այստեղ ևս երկայնվում են՝ ընդգրկելով ավելի ու ավելի հեռավոր ժամանակներ: Որքան էլ այս գիտելիքները բիշ են օգնում բուն երաժշտության և երաժշտական ստեղծագործությունների բնույթը պատկերացնելուն, այնուամենայնիվ պեղված նյութերի առատությունը թույլ է տալիս պնդել, որ արդեն խոր հնագրաբան Հայաստանում կենցաղավարել են դասազան կրածշտական գործիքներ:

Հայաստանի տարածքում (նաև ուրարտական ժամանակներին վերաբերող), հայտնաբերվել են երաժշտական գործիքների վրա նվազող մարդկանց, իսկ երբեմն էլ հենց երաժշտական գործիքների պատկերներ ու բանդակներ: Հանդիպում են՝ զանազան, բրոնզե, լսկական-

<sup>10</sup> Այլապես ըստ որի ու արտահայտությունների օգտագործումը արևելյան ժողովուրդների պոեզիայի բնորոշ զեղարվեստական հնարան է: Հայտնի է, որ ըստ Թուրքիական, ադրբեջանական պոետների, որոնք ստեղծագործում էին իրենց հարազատ լեզվով, նույնպես օգտագործում էին պարսկական կամ արաբական տերմիններ:

ներ, սակեր սրինգ, Լոզերափող (163.63)։ Կարծիր բլուրի պնդումները ժամանակ գտնված են բրոզեի ծնողները (VII դ. մ. թ. ա.) որոնք ժամանակակից գործիքների նախատիպ են հանդիսանում (183.54)։ Դվիչի և Գանձի պնդումների ժամանակ (անտիկ շերտ) հայտնաբերվել է հին հայկական սրինգը կրած ժամանակ գործիքը (14.75), ինչ Մովսիս դյուրի (Անանյ լճի հյուսիս-արևմտյան եզրեր) գամբանեվայրի պնդումները ժամանակ գտնված է Լոզերափող (մ. թ. ա. 1-ին հազարամյակ)։ Նմանատիպ Լոզերափողեր (առանց էական փոփոխությունների) Հայաստանում պահպանվել էին մինչև ուշ միջնադար։ Գրանց պատկերներին մենք հանդիպում ենք ճարտարապետական հուշարձանների վրա, ինչպես նաև հայկական զեղանկարչության հուշարձաններում (XIII—XV դդ.), (163.70)։

Հիշատակենք նաև երաժիշտների ու երաժշտական գործիքների տեսակների կերտվածքները Այսպես, Արտաշատի պնդումների ժամանակ գտնվել է ջնար նվագող կնոջ թրծակալի բանջակ (161)։ Ըստ մ. Քառմիդյանի դիտումների, դա սաղկ տրիպ գործիք է, որը Մերձավոր Արևելքի երկրներում ամենատարածվածներից մեկն է (155.27)։ Մյուս արձանիկը, նույնպես Արտաշատում գտնված, մեզ է հասել ոչ ամբողջական Միայն կարելի է ենթադրել, որ այն ջնարահարուհի է։ Արտաշատի պնդումները հիմնականում երգվելու են զտածոների և հնչյունաբանական արվեստի համապատասխան գործերի միջև եղած սերտ կապը, միևնույն ժամանակ, պատկերաբարձան եղանակում զգալի է տեսչական, հայկական ավանդույթների հնքը։ Տեղական և հելլենիստական մշակույթների այդ ինքնատիպ սինթեզը պարզորոշ արտահայտված է նյուսթական մշակույթի մյուս ձևերում ևս։

Սերտ մշակութային կապերի մասին խոսող արձեղավոր նյութ են տալիս ուրտունների՝ Լոզերափողավանների վրա պատկերված երաժշտական գործիքները։ Մեծ արժեք է ներկայացնում Սերանի ժայռեկտանում գտնված արձանի Լոզերափողավանը (Թվագրված մ. թ. ա. IV դ.) երկփող սրինգի և բարի վրա նվագող կանանց պատկերներում Այս նորերազգվածը ունեցել է պաշտամունքային նշանակություն (15)։ այն հիշեցնում է նիսպի համանման ուրտունները, որոնք նույնպես պաշտամունքային ձևերի ուղեկից առարկաներ են (141. 57)։

Սրինգի, շվիթի, քնարի, տավրի պատկերները հանդիպում են արեվելյան շատ մշակույթների, ինչպես նաև Հունաստանի ուրտունների վրա։ Մույն փաստը չի պարզացնում անտիկ մշակույթի միակողմանի ներգոր-

ծառայունը, բանի որ իրենք՝ հույներն էլ ընդունում էին երաժշտական շատ գործիքների, այդ թվում Պանի Ֆլեյտայի և ավուսի արևելյան ժայռում նման կարծիքներ մենք գտնում ենք Կ. Ջարսի, Գ. Չարմերի երաժշտական գործիքների վերաբերյալ աշխատություններում, որոնց մեջ մասնավորապես հանգել են այն երաժշտություններ, թե հույները, իսկ հետագայում նաև եվրոպացիները, շատ գործիքներ փոխ են առել Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդներից (188.149)։

Կատարված պնդումները ցույց են տվել, որ նույնատիպ նվագարանների կողմ են նաև Իրանի տարածքում։ Մասնավորապես Արևմտյան շրջանից պահպանվել են երաժշտական գործիքների համանման հավաքածու (Թմրուկ, շվիտրներ, Լոզերափողեր, շվիտրներ, քնար, վին) պատկերող արձանիկները (188.150)։ նույն ժամանակին է վերաբերվում Արտաքսերս Թրդի (338. մ. թ. ա.) արձանիկում օգտագործված շվիտրը (ն. ա.)։

Հայաստանի ավելի ուշ ժամանակները (V դ. սկսած) երաժշտական գործիքների մասին հիմնական տեղեկությունների ստացումը միջնադարյան ձևազոգրներ են։ նրանցում հիշատակվում են քնար, սրինգ, ծննդա, տավրի, փող, ջնար, Թմրուկ, պարկապուկ, երգհոն, դալարափող, ափսոսանքներ, շվիտրականներ, բոժոժներ և զանգակներ։

Լարային կամիթային փանդիտ (քամիթու) գործիքի մասին հիշատակություններ կան Մովսես Խորենացու և Հովհաննես Կաթողիկոսի մոտ։ Փակդիտը, որը հին հայկական վիպասանների և դուստների զվաճար նվագարանն էր, հնագույն սպանդոր-ի տարատեսակն է, և նրա լարերի հնչյունները լավում էին հին Հունաստանից մինչև Հեղինաստան (151.167)։ Միջնադարյան ձևազոգր ստացվելու արդյունքում հիշատակված է նաև շաշտա վիշալար գործիքը, որը պատրաստում էին իրենք՝ երաժիշտները (163. 93)։

Այստ նյութ են պարունակում միջնադարյան հայկական մանրանկարները, որոնցում հանդիպում են ինչպես նոր, կատարելագործված, այնպես էլ հնագույն մի շարք երաժշտական գործիքների պատկերները։ Դրանց մեջ՝ քնար, բանոն, օջամանա, ինչպես նաև առիլ և ուրի տրիպ գործիքներ (203)։ Ն. Քառմիդյանի կարծիքով ձևավոր հիշեցնում են հելլենիստական ժամանակների երաժշտական գործիքները (155.28)։

Միջին դարերում այդ նվագարանները ոչ միայն Հայաստանում, այլև ամբողջ Մերձավոր Արևելքում ամենատարածվածներն էին։ Իբրև օրինակ կարելի է հիշատակել կարճ վինը, որը մինիստրական Իրանում կոչվում էր բարբադ (180.194, 185.253)։ Պարսիկ ստրուկների հետ Իրանից

Արարտան (185.180) բերված (684 թ.) այդ գործիքը հետագայում ստա-  
յնով սուզո անվանումը և շարունակում էր իր գոյությունը Միջին և Մեր-  
ձավոր Արևելքի շատ երկրներում, այդ թվում՝ նաև Հայաստանում:

Պատիկների և հայերի կենցաղում լայն տարածում ստացան նաև  
փողերի, քնարների, ծնծղանների տարբեր տեսակները: Ուրարդուլյան,  
իրախճանքների և զինվորական գործողությունների ժամանակ օգտա-  
գործված փողերը պատկերված են մասնավորապես Հայաստանում  
հայտնաբերված սասանյան ժամանակաշրջանին վերաբերող հարթա-  
քանդակներում (127): Էին և միջնադարյան Արևելքի երաժշտական մշա-  
կայից լայնորեն արտացոլված է միջնադարյան պոետների գործերում:  
Այսպես, Ֆիրդուսու «Ծանձնանկն» վկայում է, որ պարսիկների, ինչպես  
նաև մյուս արևելյան ժողովուրդների մոտ, երաժշտական գործիքները  
(ուղ և բարբադ, չուզգուր և ուրբաք, փողեր, օրինգներ, թմբուկներ)  
ուղեկցել են տարբեր պաշտամունքային ծիսակատարությունների, մաս-  
նակից հանդիսավոր արարողություններին: Բեռդը է տարբեր արևելյան  
ժողովուրդների զինվորական երաժշտական գործիքակազմի ընդհանրու-  
թյունը՝ դասեր, թմբուկներ, փողեր: Նիզամիի գործերում հիշատակվում  
են 30-եղ ամբիկ գործիքներ, որոնց մեջ՝ բարբադ, ուղ, սաղ, չանգ, քա-  
նան, ծնծղա, քյամանչա (92.46):

Ուշագրավ է արևելյան շատ ժողովուրդների երաժշտական մշա-  
կույթների իրար մտակցեցող են մեկ զուգահեռ. դա երաժշտական գոր-  
ծիքների անվանումների նմանությունն է մուղամների պարսկական  
անվանումների հետ, որոնց հիմքում ընկած է թվային համակարգը—  
դուզաճ-դուլթար՝ սեղոճ-սեթար (92. 59) և այլն: Զայնեղանակների  
(زناغی) անվանումների նույնատիպ համակարգի ենք հանդիպում հայ-  
կական երաժշտական մշակույթի մեջ: Այս հանգամանքը Կ. Կաթմավին  
թույլ է տվել հետևություն անել, որ Արևելքում վաղուց ի վեր գոյություն  
ունեցող մենդիկների և գործիքների անվանումների թվային համակարգը  
մեծ չափով ազդել է այնպիսի երկրների երաժշտական տեքստիլաբանու-  
թյան կազմավորման վրա, ինչպիսիք են Իրանը, Ազրբեջանը, Հայաս-  
տանը և Միջին Ասիան (ն. ս.):

Նվագարանացանկը բավարար պատմական հավաստիություն ունե-  
ցող բնագավառ է և երաժշտական կապերի պրոբլեմի ուսումնասիրման  
համար տալիս է համեմատաբար հարուստ նյութ: Ն. Թահմիզյանի հիշա-  
տակված աշխատանքում բերվում են երաժշտական գործիքների պարս-  
կերենից փոխառված հին հայկական անվանումներ. օրինակ՝ թմբուկ,

վին (յարային գործիք), տալիզ: Հնդկնակի կարծիքով, սրանցից ոչ բոլո-  
րին էին նոր գործիքներ և նոր հասկացություններ (155.23): Պետք է են-  
թադրել, որ փոխառություններ կատարվում էին հիմնականում անվա-  
նումների ընդգլխառում:

Այսպիսով, մենք աշխատեցինք ջուջ տալ և քննարկել Հայաստանի  
և Իրանի, այդ երկու հնագույն երկրների միջև հաստատված երաժշ-  
տական կապերը, որոնք ստեղծվել էին Հայաստանի Արևմտեան Իրանի  
կազմի մեջ ժամելու ժամանակաշրջանից սկսած: Այնպիսի ավագանու  
իրանական կողմնորոշումն իր կեիքն է թողել երաժշտական բազմաթիվ  
երևույթների, այդ թվում և ավագանուն ժառանգող պրոֆեսիոնալ երա-  
ժիշակների արվեստի վրա: Կարելի է կարծել, որ սրոջ պաշտամունքա-  
յին ծեսերի ընդհանրությունն իր հետ բերել է նաև պաշտամունքային  
արարողությունն ազդեցող երաժշտական ժանրերի ընդհանրություն: Այդ  
տեսանկյան պես նկատելի էր Սասանյան Իրանի ժամանակաշրջանում, երբ  
իրաժշտությունը մեծ վերելք էր ապրում (177)<sup>11</sup>:

Հայտնի է, որ անցյալում համապարփակ տարածում գտած երկնա-  
յին լուսատուների պաշտամունքը բավականին հասում էր արտահայտված  
և՛ հայ, և՛ իրանական ժողովուրդների մոտ: Հավանաբար, գոյություն են  
ունեցել երաժշտությամբ ուղեկցվող ծիսակատարություններ, որոնք նվիր-  
ված են մեղք պաշտամունքին: Հայերի երաժշտացիցարանական պատմի-  
բանությունների համաձայն, երաժշտական հիմնական ձայները ստալաջակ  
են երկնային լուսատուների շարժումից և երաժշտական ձայնեզանակ-  
ների՝ տիպային մենդիկական մոդելների նախաձևեր են (155.60—61):

Փրոստոնեություն վաղ ընդունումը (301 թ.) ինչ-որ չափով Հայաս-  
տանը հեռացրեց Իրանից, սակայն արդեն հաստատված մշակութային  
կապերը լիովին չընդհատվեցին, մասնավոր Սասանյանների իշխանու-  
թյան օրոք (226—651) Հայաստանը մտնում էր Իրանական պետության  
բազմաբանական կազմի մեջ (83.96—100): Այս ժամանակին են վերաբեր-  
վում հայ երաժիշտների գործունեության մասին ստեղծվածությունները, ո-  
րոնք, ընչպես իրենց կիսաառասպելական ընդլայնված, գիտական հետա-  
բարրությունից զուրկ չեն: Այսպես, ազրյուրները խոսում են Խուսրով  
2-րդ շահի արքունիքի երաժշտական կյանքում գլխավոր դեր կատարող  
երկու երաժիշտների՝ Մեթվեցի պարսիկ Բարբադի և հայազգի Սարգիսի

<sup>11</sup> Սասանյան շրջանի երաժշտական արվեստի նվաճումների մասին մանրամասն գրում  
է Վ. Վիկտորազյանը (40.22—30):



նազմորում էին իրենց ժողովրդի ոգին ու ինքնաճանաչումը<sup>16</sup> (ՅԶ.28)։ Յավթը, գրավոր աղբյուրների բացակայության պատճառով մենք չենք կարող զուսանակյան երգերի հնչողության մասին իրական պատկերացում կազմել։ Քուշնարյանի կարծիքով գրանց հետքերը պահպանվել են Սասունցի Դավիթն էպոսի որոշ տանգրային հատվածներում (101.69)<sup>17</sup>։ Այդ մասին վկայում են V դարի հայ պատմիչները (Խորենացի, Բուզանդ)։ Դյուցազներգությունների հետ միասին գուսանները կատարում էին գովերգեր, խնջույթի ու սիրային երգեր։ Ժանրային բազմազանությունն ինքնին խոսում է այդ հնամավոր ժամանակներում ժողովրդա-պոեզիանի մասին արվեստի բարձր ու զարգացած մասին։ Գուսանական արվեստը հայկական երաժշտության զարգացման զուգահեռ աղբյւր է մի քանի փուլ։ հնագույն վիպասանների, միջնադարյան գուսանների, աշուղների, սահանդարների և, վերջապես, աշուղների փոխարինելու եկած ժամանակակից գուսանների ստեղծագործությունը։ Ուշագրավ է, որ երաժշտական արվեստի բոլոր փուլերում բնորոշ էր գործունեության համամասնացումը՝ երաժիշտ ու կատարող, երգիչ և պոետ։ Այդ գիծը բնորոշ է նաև այսօրվա աշուղական արվեստի ներկայացուցիչներին, որոնք մեզ են հասցրել երաժշտական միջնադարի կենդանի ավանդույթները և հարստացրել դրանք նոր բովանդակությամբ։ Ինչպես մեր օրերում անհնար է պատկերացնել աշուղին առանց սաղի ու ջլամանչայի, այնպես էլ միջնադարյան գուսաններին անհնար էր պատկերացնել առանց սիրված գործիքի՝ բամբուխի, որի նվագակցությամբ հրանք կատարում էին առասպելներն ու հնագույն էպիկական տաքերին։ Այդ նվագաբանը, որը տարբեր անուններով տարածված է բազմաթիվ արևելյան ժողովուրդներին մոտ, հայկական ու աղբրեշանական սաղի և վրացական բանդուրիի նախատիպն է (101.72)։ Սակայն, բամբուխներից բացի գուսանները օգտագործում էին նաև ջնար, շլիֆ, թվրուկ, որանց հանդիպում ենք միջնադարում նկարագրված թվրուկյան ձևագրերում (151.167)։ Հայաստանի մշտական ու սերտ կապերը հարևան երկրների հետ նպաստում էին գուսանական գործիքաբանի հարստացմանը, իսկ նրանց ստեղծագործությունը՝ տարբեր արևելյան ժողովուրդների երաժշտական

<sup>16</sup> Սուգան Խորենացին իր «Ճատմոթյուն հայոց»-ում գրել է, որ հայ ժողովրդի սեղային մասին շատ տեղեկություններ նա քաջ էլ գուսանների ու վիպասանների երգերից ու սարերից, որոնք երգվելու նվագակցում էին իրենց բամբուխ գործիքով (104.27)։

<sup>17</sup> Իր կարծիքը գիտնականը հիմնավորում է այն բանով, որ աղբյուրի տանգրային ռիթմա-ինտոնախերները առկա են միայն «Սասունցի Դավիթ» կտույտում, սամբուջի մասում հայկական երաժշտության մեջ գրեթե մնում են աննախադեպ։

կապերի ամրագեղմանը, մշակութային փոխառություններին ընդհանրացնելու։

Համեմատաբար հարուստ են վաղմիջնադարյան Հայաստանի եկեղեցական երաժշտության մասին տեղեկությունները։ Գրավոր արձանագրությունների շեղումով մեզ են հասել եկեղեցական երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ։ Այստեղ ներկայացված են տարբեր ժանրեր՝ սաղ-սուտներ, հիմներ, շարականներ, սաղեր։ Մրանց ժանրային առանձնահատկություններին համապատասխան, հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ կազմավորվել են երգեցողության տարբեր տներ, սաղմուսեր-գայթյուն, հիմներգություն, սանրուցություն։

Մտնողիկ երաժշտության այս հարմարություններին Ն. Քահանյանի գլորում բերված վերլուծությունները հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմել միջնադարի հայկական պրոֆեսիոնալ երգաստեղծության մասին ուսկամ վաղ պարզեցված սաղմուսերգային նշանակներից մինչև լայնաշուրջ շարականների, թիչ թիչ շատ հատակ հանգավորված գործերից մինչև վերտուղ, կարգարուն մանողիաները (155. 289)։ Նրանց ուսումնասիրումը ուղիներ է բացում միջնադարյան պրոֆեսիոնալ արվեստին վերաբերվող, մինչև օրս չլուծված բազմաթիվ պրոբլեմների պարզարանման համար։ Դրանց թվում է նաև ձայնեղանակների՝ նորմատիվ գարծվածքների պրոբլեմը։

Նորմատիվային մտածողությունը հատուկ է արևելյան շատ մշակույթներին։ «Գրեթե չզղկված գեղարվեստական մտղի անխախտության և հոգևոր նոր արժեքների կերտողի ստեղծագործության ազատ իմպրովիզացիայի զուգակցումը՝ արևելյան գիշնադարի գեղարվեստական մշակույթի բնորոշ հատկանիշն է»,— գրում է Վիդգոն (45. 135)։ Այդ հատկանիշը արտացոլված է նաև երաժշտության մեջ։ Այն արտահայտվում է թե իրեր գրեթե բնթացում բյուրեղացած համակարգ (ձայնեղանակներ, մակամներ, սաղաներ), թե երաժշտական տարրեր հիերի զարգացման հիմնական սկզբունք։ Ժամանակի լնթացում ձայնեղանակային սկզբունք իր սուղը զիջեց լազային մտածողության սկզբունքին, սակայն գեղարվեստական ամբողջականությունը պահպանեց իր նշանակությունը և փոխանցվեց գեղագիտական կանոնի պլորում։

Կատուցվածքով միասնական, տերմինաբանական բազում նմանություններ պարունակող նորմատիվային գարծվածքների համակարգը

պարակալելու և արքայիզոր մատչանների տեսական բաժինների բու-  
վանդակություն հիմքն է և Այն արտացոլվել է նաև հայ տեսարանների  
աշխատություններում, որոնք օգտվել են արզնն հաստատված պարա-  
կական տերմինաբանությունից:

Միանգամայն անհնայտ է, որ արևելքի տեսարանների (Սաֆի Աղ-  
դին Ուրմալիից սկսած, XIII դար) մշակված նորմատիվային կարճ-  
վածքների համակարգն ընդհանրացնում էր գեղարվեստական գաղափար-  
ողականություն նվաճումները և իր արմատներով հասնում ժողովրդական  
երաժշտական մշակույթի խորագույն շերտերը: Ըննց այդ նկատի ու-  
նենք Ք. Քոչնարյանը, երբ պնդում էր, թե հայկական պաշտամունքա-  
յին երաժշտության մեջ չկա ոչ մի ձայնեղանակ, որն իր արմատներով  
կապված չլինի ժողովրդական կամ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երա-  
ժշտության հետ<sup>15</sup> (101.46): Այստեղից երևում է, որ միանական հիմք  
ունենալով, հայկական մանտիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերը որո-  
շակի ժամանակահատվածում զարգացել են ինչ-որ չափով զուգահեռ  
նկատի ունենալով այս, միջնադարի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշ-  
տության ուսումնասիրման բնագավառում գոյություն ունեցող բացերը  
կարևոր է լրացնել պաշտամունքային երաժշտության բնագավառից  
բազած տվյալներով և հակառակը, ուսումնասիրելով պաշտամունքային  
երաժշտության օրինաչափությունները, կարևոր է պարզարկել ժողո-  
վրդական-պրոֆեսիոնալ արվեստի որոշ օրինակներ: Այս մեթոդն է բն-  
կած հայ դիտնականների աշխատությունների հիմքում, մասնավորա-  
պես Ք. Քոչնարյանի և Ն. Քահանիզյանի վերը հիշատակված աշխա-  
տություններում:

Ըննելով մի ամբողջ շարք փաստագրական տվյալների վրա, կարող  
ենք պնդել, որ վաղմիջնադարյան Հայաստանում պաշտամունքային ե-  
րաժշտության կողքին գոյություն ուներ նաև «ծայրահեղ դիֆերենցիալ  
աշխարհիկ երաժշտություն, արևելյան նկատելի ազդեցություններով»  
(155.41): Եկեղեցական երաժշտությունը նույնպես չկարողացավ խուսա-  
փել այդ ազդեցություններից: Ընթանալով ողին դուրս մղելու, նրա

ավանդույթների հետ կապերը խզելու օրոք շանքերի հետ մեկտեղ V—  
VII դդ. բրիտանեական եկեղեցին շարունակում էր կրել «հեթանոսա-  
կան ժամանակների աշխարհիկ մտածողության կնիքը» (65.50):

Հայտնի է, որ բրիտանեական եկեղեցին պաշտպանելով մոնոկոն-  
ցիպոսալիզմի դիրքերը, պայքարում էր տեղական հեթանոսության դեմ,  
սինպսնում պաշտամունքային ուշաբժանները, ընդդիմանում գաղափար-  
ական արվեստին՝ նրանում տեսնելով հեթանոսական դուր մտամնա-  
վորում, ժխտում թաղարեք, որը համարում էր բազարային արվեստի  
խորհրդանիշ, հեթանոսական աշխարհազգացողության ժառանգություն  
(100.437—438): Սակայն նոր գաղափարախոսության հաստատումը չէր  
կարող նույն կտրականությամբ փոխել ժողովրդական մշակույթը: Ընում  
ժազած և միևնույն օրերը պահպանված ընդհանուր հասկանիչների  
հետքեր կարելի է տեսնել Նովիվների աշխատանքային գործունեության  
հետ կապված ժանրերում՝ հուլիի կանչերում<sup>16</sup>:

Միևնույն մեր օրերը հարասեած որոշ երաժշտական ստեղծագործու-  
թյուններում նույնպես վերապրոսկերի ձևով պահպանված են հնագույն  
պաշտամունքային ձևերի հետքեր: Իբրև օրինակ հիշենք Սահարի մու-  
զամը, որն այսօր էլ կենցաղավարում է Հայաստանում և Իրանում: Այս  
ձևովում հնչում է հարսանեկան ծիսակատարության հետ կապված  
Կրոնիաներների ընթացքում, և նրա հատարման ժամանակը համընկնում  
է արևածագի հետ, որը խոսում է արևին երկրպագելու հնագույն ավան-  
յույթի վերամասնավորման մասին<sup>17</sup>:

Չնայած բրիտանեություն ընդունելուն, իրենց վիպական գործե-  
րում գուանները շարունակում էին ներդրել հեթանոսական Հայաս-  
տանի աստվածներին, հերոսներին, արքաներին: Անցումը նազույն  
մշակույթից վաղմիջնադարյան, իսկ հետո նաև վերածննդի ժամանակա-  
շրջանի մշակույթին, ընթանում էր սահուն, երբի զարգացման նա-  
խորդ պատմաբաղադրական փուլերի թրոգած ժառանգությունն ընդունելով  
և պահպանելով:

Արարական նվաճումները (VII դ.) Իրանը վերածեցին մահմեդա-  
կան երկրի: Իրանի և Հայաստանի միջև ծագեց հզոր կրոնազգադափա-  
րախոսական անընդհատ Սակայն Բյուզանդիայի հետ բազարական միու-

<sup>15</sup> Պաշտամունքային և ժողովրդական երաժշտության միջև նման փոխադարձ կապ  
գոյություն ուներ նաև մյուս արևելյան ժողովրդների երաժշտական պատկերայնում  
(53):

<sup>16</sup> Ըստ Քոչնարյանի, այս կանչերում ի հայտ են գալիս տրոստանական և երա-  
ժշտական ինտոնացիաների զուգորդման արխայիկ ձևեր (101.30):

<sup>17</sup> Սահարի մուզամի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս ներքոյց պիտում:



բյուռը և պաշտամունքի ընդհանրությունը Հայաստանի համար չէր նշանակում Արևելքի հետ մշակութային կապերի խզում: Հետազոտողները միաձայն նշում են, որ հայ ժողովրդի, իր զարգացման ամբողջ ընթացքով թելադրված պատմական առարկությունը սկայանում է Առևճառարաբ», «Արևելքի ու Արևմուտքի հոգևոր փարոս», «Եվրոպայի ու Ասիայի առաջապահ»,— ահա գրականություն մեզ հայ մշակույթի դիրքը, սրանք նրա կազմավորման առաջին փուլերից, բնութագրող մի բանի ձևակերպումները:

Երկու հիմքերն էլ (արևելյան ու արևմտյան) զարգանում էին զուգահեռ, և այդ «երկմիասնությունը» արտահայտվել է նաև զեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Իրանական կապերը ամենից առաջ երևան են զալխ աշխարհիկ արվեստում, որը չնայած կեղծեցու նպատակաուղղված հայտնաբերման, շարունակում էր զարգանալ: Վաղմիջնադարի ժամանակաշրջանին է վերաբերում իր ակունքներով արևելյան արվեստի հետ կապված մինիզմատիկ երգեցողությունը՝ կանկերի վրտումը Հայաստանում (155.52): Միևիզմատիկ սճին բնորոշ վանկերի կրկարածությունը, մինիզմների առատությունը, տիպային մեղեդիական կարծավձեռների զարգանախը ոճը, իմպրովիզացիայի տարրերը, որոշ չափով համազուգանցվում են արևելյան մենոդիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերի, հատկապես մուլաումթի արվեստի բնորոշ առանձնահատկությունների, հետո Զարգացած ֆետալիզմի շրջանում (X—XIII դդ.): հայկական երաժշտական արվեստը շարունակում է ընթանալ բազմադարյան ազգային ավանդույթների հունով: Զարգացման բարձր աստիճանի են հասնում և կեղեցիական, և աշխարհիկ երաժշտությունը: Պրոֆեսիոնալ էրաժշտական ժանրերի մեջ հատկապես առանձնանում են զարգացած ձևի իմպրովիզացիոն բնույթի անկախ ստեղծագործություններ, որոնց շարադրանքը հագեցած է զարգանախըային և մեկիզմատիկ դարձվածաներով (101.244):

Հայկական կեղեցիական երաժշտության մեջ օգտագործվում է ձայնիցանակների մի խումբ, որը հայտնի է «խորադային ոճ» անվանումով: Արևելյան այդ ոճի ակունքները մեզ տանում են դեպի սասանյան ժամանակաշրջանի խորքերը և կապված են նուրբով 2-րդ շախի արքունական երկու երաժիշտները՝ Բարբադի ու Մարզոի գործունեության հետ (իրանց մասին վերևում արդեն խոսել ենք): Կազմավորվելով Իրանում (VII դ.), այդ ոճը հետագայում մշակվել է հայկական միջնադարյան

երաժշտության մեջ: Մյու շրջանի ամենախոշոր բանաստեղծ-երգահաններից մեկը՝ Ներսես Շնորհալի (XII դ.), իր ստեղծագործության մեջ գորգացրեց «խորադային» ոճը, խորապես իմաստավորելով նրա արձատեսերն ու ծագումը<sup>21</sup>:

Գրանով Ենթոսպինի իր պրակտիկ գործունեությանը հաստատեց պատմական կոնկրետ պայմաններում երաժշտական արվեստի տարրերույթ ձևերի (հայկական և իրանական) փոխներթափանցման կենսականությունը: Մյու փաստը խոսում է պատմական երկարատև ժամանակաշրջանի ընթացքում Իրանի ու Հայաստանի երաժշտական մշակույթների փոխազդեցության անընդհատ պրոցեսի մասին:

Տեղական ավանդույթների բարձր Նոդի վրա աճած հայ ժողովրդը-պրոֆեսիոնալ արվեստը զարգանում էր բազմակողմանի միջազգային կապերի ոլորտում:

Աշխարհիկ երաժշտության կրողները միջնադարյան Հայաստանում պրոֆեսիոնալ երաժիշտներն էին՝ վիպասաններն ու գուսանները: Իրենց ստեղծագործության մեջ նրանք զարգացնում էին խնամքով պահպանված ու վարպետից աշակերտին բանավոր փոխանցման ազգային ավանդույթը: Գրանց իրենց արձատնիրով հասնում էին մինչև Արևելքի ժողովուրդների բազմադարյան մենոդիկ արվեստի խորքերը և ամուր հենվում հայկական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության վրա, որը սրաժակունին բարդ և օրգանական համաձուլվածք է, որտեղ հայաստրեկս միանշյուն են զեղեցիական երաժշտական լեզվի, պրոֆեսիոնալ երաժշտության ավանդույթների (մասնավորապես, տաղերգուների արվեստի) և

<sup>21</sup> Ա. Ալիշանը հիշատակված աշխատության մեջ գրում է, որ հայերի իրենց երաժշտության մեջ լսելի են զարգացրեցին «խորադային» ոճը: Իրեն օրինակ նա բերում է նալ պատմի կրակոս Գանձակցու խոսքերը Ներսես Շնորհալու մասին, որը «խորադային» (10.95): Իր բազմաթիվ շարականներում Շնորհալին օգտագործել է երբորը ձայնի (42) արձայնով: Նշելով, որ հայկական սեղանից հայ պատմագրների աշխատություններում հանդիպում է տարբեր նշանակություններով երաժշտական աստիճանով այն նույնպես բաշխմաստ և նրանով նշանակվում են և երաժշտական ոճը, և հայկական կեղեցիական մենոդիայի ձայնիցանակների որոշակի խումբ, և ավելի կեղ նշանակությամբ, հայկական խոսքային եռադրոնային խաղերից մեկի անվանումը (152.23):

Հայաստանի հարեան արեւելյան երկրների (Քուրքիայի, Իրանի, Ազրբեյջանի, արաբական երկրների) երաժշտական լեզվի տարրերը» (166.12):

Աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ երաժշտութիւնի վարդապետական մեջ առանձնապէս մեծ է գուսանների դերը: Հենց նրանց արվեստը «Տող նախապատրաստեց իմպրովիզացիոն-փրոտուոզ տիպի ծավալուն մոնոդիկ ձեւերի հայտնվելու» (101.109), վոկալ-գործիքային երաժշտութիւնի վարդապետական ժանրերի ծագման համար: Առանձին քեմառիկ կազմավորումների, նախկական տաղերի ու շարականների, ինչպէս նաև անդրկովկասյան մուղամների կազմավորման ու զարգացման սկզբունքների բնօրինակները Քուշնարյանի հիմք է տվել առաջ քաշելու Միջին և Մերձավոր Արևելքի երաժշտական մշակույթների սերտ փոխադրեցութիւնների հարցը XII—XIII դդ.: Հայաստանի քաղաքային երաժշտութիւնը այդ ժամանակահատվածում հարստանում է ուրիշ, իրենց մշակութիւնով ազդեցիկ ժողովուրդների երաժշտութիւնը բնորոշ նոր տարրերով: Հայն կիրառութիւն են ստանում ւալտերաքցիված աստիճաններով լադերը, որոնց կազմի մեջ են մտնում մեծացրած սեկունդան և մեծացրած կվարտան. «Նաղերն այդ,—գրում է Քուշնարյանը, —...գեղեցիկան ու հին գուսանական երաժշտութիւն մեջ զործածված երկակի լադի սծանցչւաններն են: Իրենց կառուցվածքի սծանցումների ողջ բաղմապետութիւնը հանգեքծ, նրանք ինտոնացիային հաղորդում են ինչ-որ բնօրինակ գունեւանք... որը կենցաղում հասնի ստանում է «արեւելյան» կամ նուշերիակ համաարեւելյան անվանումը» (101.199):

Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտութիւնի ցանկացած ժանր այս կամ այն չափով կապված է աղջային ավանդույթների հետ և մարմնավորում է ավյալ երաժշտական մշակույթի բնորոշ առանձնահատկութիւնները: Մյուս կողմից, գունձկնով որոշակի արեւելյան տարածքի կազմում, մոնոդիային վանդակական ժանրերը պահպանում են մի շարք բնօրինակ գծեր, որոնք առաջին հերթին արտահայտվում են լադային կառուցվածքի, ինտոնացիոն նյութի զարդապետական եղանակների մեջ: Այս առումով գուսանների ու աշուղների արվեստը խիստ հատկանշական է:

Պրոֆեսիոնալ արվեստի խորքերում ծնվում և դարերով ճզկվում էին մոնոդիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերը, այդ թիւում և մուղամները: Քուշնարյանը ուղղակի նշում է, որ «մուղամաթն անել է քաղաքային պրոֆեսիոնալ արվեստի հիմքի վրա, որի արմատները գնում են դեպի մոզդրդական արվեստ» (101.220): Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստը

երկրայացուցիչների զեղազոտական հայացքների, զեղարվեստական նախնի բնօրինակները առաջին հերթին ի հայտ էր դալիս երաժշտական երկացանկում, որը հիմնականում կազմված էր կրկերից, պարերից, մուղամներից (39.35—39):

Հայաստանի պատմութիւնի մեջ XVI—XVIII դդ. ծանր փորձութիւնների շրջան էր:

Կոտակում ոչնչացման քաղաքականութիւն վարող Քուրքական և պարսկական իշխանութիւնների ծանր ճնշման տակ, Հայաստանը դառնում է օսմանեան Քուրքիայի և Սեֆեւիյան Պարսկաստանի միջև ալյուստ պատերազմների ասպարեղ (13.21, 74): Մայրահեղ անբարենպաստ արտաքին և ներքին պայմաններ անհիման եզրին են կանգնեցնում նախկան մշակույթը, Բոնուիւնների ու հայաժանների հետևանքով երկեր այս ժամանակաշրջանում զանգվածաբար գաղթում են տարրեր կրկերի (65.63—75): Քաղաքական անկախութիւնը կորցրած հայ մտափրկանութիւնը պատմական անբարենպաստ պայմաններում անգամ, պահպանում է իր մշակութային ավանդույթները և շարունակում զարգացնել այն:

Աղջային մշակույթի նոր օջախներ են ստեղծվում Եմրուպայի և Անիայի շատ կենտրոններում կազմավորված հայկական գաղութներում<sup>23</sup>:

Ա. Արքաւամյանի ճշմարիտ դիտողութիւն համաձայն, տարրեր երկրներիում գոյութիւն ունեցող հայկական մշակութի օջախների ուսումնասիրութիւնը կարևոր նշանակութիւն ունի ինչպէս հայագիտութեան, այնպէս էլ Ասիայի և Եմրուպայի սոստիսական, քաղաքական և մշակութային կապերի ամբողջ պատմութիւնի համար (4.271): Արտագաղթած հայերի թիւում ընչ չէին հայկական երաժշտութիւն ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ նյութի ներկայացուցիչները: Միայն արվեստը զարգանում էր բազմազգ այնպիսի քաղաքների պայմաններում, ինչպիսիք էին Քեհրանը, Ալաշանը, Կոստանդնուպոլիսը: «Հենց այդ քաղաքներում,— գրում է ն. Քահմիզյանը, —17—18-րդ դարերում ձևավորվեց «հայ պրոֆեսիոնալ աշուղ», ինչպէս նաև շատ բանով նրան նման հայ քաղաքային երաժշտի, երգիչ- կատարողի և, հատկապէս գործիքահարի, «սա-

<sup>23</sup> Նաղութներում ծնվեց նոր հայկական գրականութիւնը, հիմնկէին առաջին հայկական տպարանները (5): Ալյուղն էլ (գաղութներում) իրենց բազմակողմանի գործունէութիւնը ծավալեցին հայ երաժշտները:

գանդարի» նոր կերպարը» (157.35): Սազանդարների երգացանկում կատարումը տեղ էին գրավում մուղամների կատարումները, Գուսանների ու շուրուրի նման, հայ սազանդարները նույնպես չէին շրջանցում անգլական ավանդույթները, դրանք արտացոլելով իրենց կատարողական արվեստում: Այս հանգամանքը պայմանավորված է մուղամների իմպրովիզացիոն քնույթով, որը հնարավորություն է տալիս տվյալ երաժշտական նյութը մեկնաբանել յուրովի՝ հինգերով ազգային արվեստի հոգևոր կերտվածքի առանձնահատկություններին:

Մեր արամազորության տակ գանձող XVIII—XIX դարերի աղբյուրները հավաստում են հայ աշուղների նշանակալից դերը մուղամաթի զարգացման մեջ: Նրանց կատարողական արվեստը շատ բարձր է դնահատվում ոչ միայն Անդրկովկասի մշակութային կենտրոններում, այլև մի շարք արտասահմանյան երկրներում (157.38):

Երևանն այն ժամանակ պարսկական շահի փոխանորդի ավտանդան էր և սերտ կապերի մեջ էր Քալբիդի ու Քեհրանի հետ (ուրխուշոր հայկական գաղութներ կային): Բնական է, որ պարսկական կենցաղն ու հասարակական-տնտեսական կացութիւնը իրենց դրոշմ էին թողել նաև այդ քաղաքի երաժշտական կյանքի վրա:

Իբրև Անդրկովկասի, Իրանի և Փարս Անիայի մշակութային լայն կապերի սցյուն օրինակ, իր երաժշտական կյանքով առանձնանում է Քիֆլիսը՝ «արևմտյան և արևելյան, հարավային և հյուսիսային, տարազգ հասակների կենտրոնը»՝ «Գրաբերի ընթացքում,—գրում է Գ. Սրբունիկիձեն,—Քիֆլիսյան երաժշտության մեջ ներթափանցում էին պարսկական ու հայկական, արաբական ու բյուզանդական, առասպելն ու իտալական երաժշտության բնօրոշ առանձնահատկությունները» (128.42): Նշանակալոր շատ բանաստեղծների շարքում, որոնց դործունեությունը կապված է այս քաղաքի հետ, առանձնանում է Սալաթ-Նովայի անունը:

Անգանահատելի է Սալաթ-Նովայի դերը Անդրկովկասի և Իրանի ժողովուրդների սրտիկան ու երաժշտական կապերի զարգացման ու ամրապնդման մեջ (145.10): Ստեղծագործելով երեք լեզուներով (հայերեն, վրացերեն, ազրերեններեն), մտրմնավորելով հարևան ժողովուրդների իրակաները երաժշտական-բանաստեղծական կերպարներում, Սալաթ-Նովան իր քերթվածներում միակցում էր Արևելքի տարբեր ազգային մշակույթների ավանդույթները լինելով վրաց թագավոր Իրակլի 2-րդի

արքունական բանաստեղծն ու երգիչը, Սալաթ-Նովան առաջինն էր, որ կիցորդի իրանական դասական մեղեդիները վրացերեն լեզվով<sup>23</sup> (197.11):

Իրականում նշանավոր աշուղը ժողովրդականացնում էր իրանական դասական արվեստը Անդրկովկասի բազմազգ այդ կենտրոնում<sup>24</sup>, Սրալի լի լինի ենթադրել, որ հայ աշուղի մեկնաբանման եղանակը և երաժշտական լեզվի օժական առանձնահատկությունները որոշակիորեն ազդեցիկ են արևելյան մեղեդի արվեստի այդ հյուրը տարածող հայ դարձնաբար մուղամաթահարների հետագա սերունդների ստեղծագործության վրա: Ես դարձավ աշուղական արվեստի բազային լայն զիսպարզին յուրերակ խորհրդանիշը» (172.250):

Մականի, իբրև պրոֆեսիոնալ մեղեդի երաժշտության զարգացման երկ ծագման և ձևավորման ժամանակի հարցն առ այսօր ճշտված է: Պատմական աղբյուրները այդ հարցի ստույգ պատասխան չունեն: Այնուամենայնիվ, զիանականների մեծ մասը համախառն են, որ ժանրի սկզբնորդները պետք է փնտրել Իրանի վաղմիջնադարյան մշակութային խորքերում:

Ըստ Ռ. Հաջիրեկովի սիմվոլիկ պատկերի, Արևելքի ժողովուրդների դասական երաժշտությունը նման է հայարտորին վիթ խոյացող բառաների ու զմրելիներով և վից աշտարակներով լի կառույցի (դասագան), որի բարձունքից երևում են աշխարհի չորս ծագերը՝ Անդրուզդիսից մինչև Չինաստան և Միջերկրականի արևելքը մինչև Կովկաս» (49.10): Զավանաբար կոմպոզիտորն ընդունում էր մշակամների (մուղամների) ծագման մեկ աղբյուր, որը հեռագայում մշակավորով իր տարբեր ծագումով: Պահպանելով իրենց զեղարվեստագեղագիտական արժեքը, մուղամները յուրաքանչյուր ազգային մշակույթում ինքնատիպ մարմնավորում են ստացել: Հավանքով «14-րդ դարում փյուզված սիստանից արևմտյանը»՝ «14-րդ դարում փյուզված սիստանից երաժշտական կառույցի բերդները» և շախախվով դրանք սեփական անփական երաժշտական տաճարները» (ն. ա.): Այսպեսից՝ տիպական ինդուստրիությունը պահպանելով հանդերձ, ծագում էին այնպիսի գծեր:

<sup>23</sup> Հայ երաժիշտների իրանական երաժշտության քաղ ինչպե՞սից լավ ընդունելություն էր գտնում վրաց արվեստագետության մոտ, որը ամեն ինչում հետևում էր պարսկական կենտրոնի վրաստանում հայերը հուշված կին իբրև պարսկական արվեստագետների (134.25):

<sup>24</sup> Հայտնի է, որ Սալաթ-Նովան ունի երեք մուղամների հիշատակություն:

որոնք տարբեր ժողովուրդների սերածշտական տաճարներինս ինքնօրինակ տեսք էին հաղորդում:

Ժամանակակից երածշտագիտական գրականության մեջ մուղամների ծագման ժամանակը հաճախ համարում են XIII—XIV դարերը, վկայաբանելով արևելյան երածշտական գիտության զարգացման մեկ մեծ դեր խաղացած միջնադարյան տեսարաններ Սաֆուդդին Ուրմաւլիի, Աբդուլբադրի Մարաղիի աշխատանքները:

Այդ հարցի վերաբերյալ միասնական կարծիք գոյություն չունի որչազից հիմնականներ պնդում են, որ Ուրմաւլին, իսկ Տեսրապուր է նաև Մարաղին, օգտագործում էին ուրիշ տերմիններ («գաիրա», «շուղուգ», «դավրազվար»):

Չխորանալով տերմինների մասին այս վեճի մեջ, նշենք միայն, որ Ուրմաւլին ու Մարաղին նկատի չունենին պրոֆեսիոնալ երածշտության բանակային ավանդույթի ձևավորված ժանրերը (մակամ, մուղամ և այլն) նմանախն հավանականությամբ, խոսքը դնացել է լադերի, կամ ավիլի «իշտ» որոշակի մեղեդիական զարմվածքների մասին<sup>25</sup>, Գոյություն ունեցող հրատարակություններում մենք միանշանակ սահմանում չենք դասում: Տերմինի տարբնատությունը նշվում է արաբա-պարսկական բառարաններում, որտեղ մուղամ բառը ունի մի քանի նշանակություն լադ, միղդի, տեղ, վայր, դիրք և այլն (130.894—895): Պարսկական փերզէ-ն համանիշն է արաբական մակամ բառը, որը նույնպես ունի երածշտական դարձվածքի նշանակություն (փերզէ-դարձվածք) (155.79)<sup>26</sup>: Ժամանակակից երածշտության մեջ «մուղամ» տերմինով անվանում են երածշտական խոշոր գործերը:

Տերմինի տարանջանակությունը ուսումնասիրողներին մղեց հըշտակուց այդ հասկացությունը. առանձնաբերկցին իմաստային երեք հիմ-

նական խմբեր՝ մուղամ-լադ, մուղամ-ժանր և մուղամ-երածշտական լարադրանքի սկզբունք, ընդ որում, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում այդ տերմիններն օգտագործվում են ինչպես լայն, այնպես էլ նեղ իմաստով, ինչն ավելորդ անգամ ընդգծում է այդ բառի տարբնատ ու տարարելույթ լինելը նույն իմաստի սահմաններում (9.35): Նշենք նաև, որ մուղամի բնութագրությունը, իրեն երածշտական ժանրի, առավել մտածական կրկնաբանում չի ստացել և հանգել է զայնս բովանդակությամբ նույն թե թիշ երադ բազմազան տարբերակներով: Բերենք մի քանի րեործ մակդիրներ, որոնց հանդիպում ենք ժամանակակից երածշտական առարկայում «մուղամ»-ը բնութագրելիս. մուղամ-պոեմ, Դ. Լաւրադի, մուղամ-սյուրա, մուղամ-ֆանտազիա, կանտատ և այլն: Դ. Լաւրայինումը «մուղամը» մեկնաբանում է իրեն «տեղա-գործիքային պոեմի տեսակ, որ զուգորդվում են ռազմագիտի և սյուրիսի, այնինչ՝ մեկ մասանի և բազմամաս ցիկլային ստեղծագործությունների առանձնահատկությունները» (19.244): Այս բոլոր սահմանումները ենթադրում են բազմամաս, ցիկլային ստեղծագործությունները, որոնք գտնվում են սրբակի լադի մեջ: Հինց այս նշանակությամբ էլ «մուղամ» տերմինը օգտագործված է մեր աշխատությունում:

Տիպական դարձվածքների հիման վրա ծագած և միևն մեր օրերը հասած ընդարձակ ցիկլային ստեղծագործությունների կազմավորումն ըստ նրկույթին շարունակվել է մի քանի դար: Այս առումով Ռուչիկարիի է զուգահեռներ անցկացնել միջինասիական (բուխարական) սոփոկների շարքի (Շաշմակոմ) հետ, որի վերջնական կազմավորումն, ըստ Ի. Թաբարդիի կատարվել է XVIII դարում (142.4): Հարց բարդանում է Իրանի պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երածշտության ցիկլային ստեղծագործությունների ծագման վերաբերյալ տեղեկությունների բացակայության պատճառով: Ընդունելով սովյալ հարցի բարդությունը (նուսային տերատերի բացակայությունը), իրանական գիտնականները չեն նշում ժանրի ծագման ժամանակը, բայց գտնում են, որ մակամաբի արվածիս ավանդույթները մնվել են Իրանում և հետագայում միայն տարածվել ուրիշ երկրներում: Մասնավորապես նշվում է, որ ժամանակակից Իրանական մուղամների շատ անվանումներ համընկնում են Սաֆարդիյի Ուրմաւլիի 12 մակամների և նույնիսկ Բարդերի (VII դար) մակամների անվանումների հետ: Իրանական տեսարանները պնդում են, որ իրանական զուղաների (մուղամի մաս) մի ամբողջ շարք գոյություն ունի օրդն Մասսանյան ժամանակաշրջանում (226—652 թթ.): Մ. Բար-

<sup>25</sup> Թե ինչ իմաստով էին միջնադարյան արևելյան տեսարանները օգտագործում մակամ (փարսա) տերմինը հատուրակ հարց չէ: Այն դիտարկված է որչազից հիմնականները «շխատանքներում և Փասնիչայի կարծիքով, սուտերն հրատարակություններում լայն տիրելով Քարզանված մակամ տերմինի տակ օգտար է հասկանալ ավանդական մեղեդիական մոդել» (155.200): Գրան մոտ է մակամ տերմինի իրեն բնութագրական (ձայնային) գործիքներն սահմանողը Տ. Վիգուրի «Մակամների ուսումնասիրման հարցի մասին» հոդվածում (42.403):

<sup>26</sup> Նույն նշանակությամբ փերզէ բառը հանդիպում է Ա. Քավարբիի մատյաններում (142.48):

ընչին մասուզմանական երկրների ավանդական երաժշտության բոլոր ինքնատիպ գրեթեոմների հիմքը համարում է Սասանյան ժամանակաշրջանի իրանական երաժշտությունը, որը նրա հողմից բացահայտվում է Իրանում և տարբեր արտադան երկրներում կենցաղավարականների համեմատության ճանապարհով: Իբրև փաստարկի գիտնականը բերում է մականների իրանական ծագում ունեցող և նդիպտոսում Իրաքում, Մարոկկոյում, Պոսիդիում տարածված բազմաբանակ անվանումներ (200.56, 177): Այս տեսակետը պաշտպանում էր նաև Ք. Քուկարյանը՝ նույնպես վիճալիցիելով մուղանների շատ անվանումներ իրանական ծագումը, դրանց թվում՝ Բաստ, Դուգաճ, Չարգաճ, Սեգան, Փանդգաճ, Եմալ և ուրիշներ:

«Համառոտ է այն ենթադրությունը,—գրում է զիտնականը,—որ Իրանը զբաղեցրեց հետո արարեցը իրանական մշակույթը յուրացնելու հետ մեկտեղ ընդունեցին նաև երաժշտական մշակույթի այն հիմքերը որոնք արդեն կազմավորված էին Իրանում: Ընշտ է նշված, որ Սասանյան պետությունը հին հունահռոմեականից հետո (3-րդ դարից 4-րդը երկրորդ համաշխարհային կենտրոն էր, որ ի շարք մշակույթի մյուս բնագավառների, բարձր զարգացում ստացավ նաև երաժշտությունը (102.125)»<sup>27</sup>: Եման տեսակետ է արտահայտել երաժշտագետ Վ. Վինդզորգյանը: «...Սասանյանների ժամանակաշրջանի պարսկական երաժշտական մշակույթը անկասկած առաջատար դեր էր խաղում Արևելքում,—գրում է Նեղինակը:—Բայց անվիճելի է նաև, որ այն ստեղծվել է պարսիկների և մյուս ժողովուրդների համագործակցության շնորհիվ, հարատևել նրանց նվաճումներով (40.28):

Նեղինակը շատ ավելանելի փրկ. կարելի է համաձայնել, որ մականների սկզբնաղբյուրները տանում են զիպի վաղմիջնադարյան Իրան կենցաղում, հարկ է նկատի ունենալ, որ մուղանների անվանումները կարճատև, բայց այդ միտքը հաստատող բոլորովին էլ միակ փաստարկները չեն Բանն այն է, որ այդ անվանումները կրող մի քանի հարյուրամյակ առաջ գոյություն ունեցած ստեղծագործությունների և այժմյան նույնանուն գործերի միջև ընկած է բուն երաժշտական նյութի փոխակերպման երկար ու բարդ պրոցես: Մեր կարծիքով ավելի կարևոր են ավելյալ ուղիների տարբեր երկրներում կենցաղավարած ու ընդհուպ մինչև մեր օրերը պահպանված մականների համեմատման ժամանակ բուն երաժշտական

նյութի մեջ ի հայտ եկող զուգահեռները (այս մասին տես մեր հետազոտության 3-րդ դրուրը): Ինչպես է, որ բուն սկզբնաղբյուրի վերաբերյալ ժամանակագրական ավելանների բացահայտությունը զմայաբանում է նաև հարևան երկրներում կամայաների տարածման թվագրումը:

Դիմենք մուղանների կամ նրանց կատարողների մասին հիշատակություններ պարունակող հայկական ձեռագիր արքայոսերներին: Ամենագույն ստեղծությունները վերաբերվում են XVIII դարին: Առաջին հերթին պետք է նշել XVIII դարի առաջին կեսի նշանավոր հայ երաժիշտ Քամարյանի Հարություններն: Նրա «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկում» առկա են և շարեն տերմինների կողքին հանդիպում ենք «մական»-ին, «տիպային մեղեդիական դարձվածք» իմաստով<sup>28</sup>: Սա առավել ևս հենարար էր և նրանով, որ Հարությունը ինքը մուղանները նշանավոր կատարող էր Այնուամենայնիվ, նրա աշխատության մեջ չենք հանդիպում մուղանները, իբրև որոշակի ծավալուն (ցիկլային) ժանրի գործեր, բնութագրող նշումներին:

Մյուս, համեմատաբար վաղ աղբյուրը XVIII դարի վերջի երաժշտական տեսաբան, պոետ և կոմպոզիտոր Գ. Գապասաբայանի դրքերին են<sup>29</sup>:

Գապասաբայանը արևելյան (հայկական, թուրքական, բյուզանդական, արաբական) երաժշտության տեսական հարցերով զբաղվող առաջին հետազոտողներից մեկն էր: Իր աշխատանքներում նա ձգտում էր քրեկոլորի ու կարգավորել հայկական եկեղեցական երաժշտության մասին տեսական ու պատմական ստեղծությունները և համադրել դրանք հույնական եկեղեցական լուսերի տեսության ու պարսկական մուղանների մասին ավելանելի, հունական ու պարսկական սաղաշարություն հետո (171.202)<sup>30</sup>:

<sup>27</sup> Այդ մասին Հարությունի աշխատության թարգմանության իր հանգամանալից առաջարկում արում է ն. Քանճիզյանը (157):

<sup>28</sup> Գ. Գապասաբայանը յուր երաժշտագիտական աշխատանքների Նեղինակ է, որտեղից առաջինը շարժվել էր, որ կոչի նուագարան (54), երբորդ՝ «Ինքը երաժշտական (55) լույս են տեսել նրա կենցաղում: Նրա Գապասաբայանի յուրերոջ գործ կրել է, լավ երկրորդը՝ շեմատատոթին երաժշտական գիտության ն. Քանճիզյանի վկայությամբ, իբրև անհեղինակ տեսա զեռնողված է Մասնակցարանի XIX դարի ցուցակներից մեկում (156.333):

<sup>30</sup> Ոչաղբավ է, որ Գապասաբայանի առաջին բնագաղթը նրա հայրենակից Ա. Հիսարյանի էր (78.25): Հնագույնում այդ հանգամանքն ուղարկություն են դարձել թ. Աբայանը (20) և ն. Քանճիզյանը (156.322):

<sup>27</sup> Իրանական երաժշտական մշակույթի մեծ ազդեցությունը ազդեցականների վրա ընդգծված է նաև պրոֆեսոր Գրեյտանների աշխատանքներում (26.22):

իրոջ գլխահակները արդարացիորեն նշում են, որ Գապասարայ չանը աշխատանքները տանելու են տալիս խոսքի խրթինության պատճառով, շատ բան նրանցում մնում է ծածկազրկված ու անհասկանալի Սակայն մեզ համար կարևոր է այն, որ հայկական հոգևոր մտնորդայ վաղեմի անտեմայունը մշակելով արևելյան մյուս մշակույթների համեմունն երևույթների համեմատությամբ, Գապասարայանը, ինչպես նրա հետերդները՝ Կոստանդնուպոլսի երաժիշտները, իրենց պիտանալու ազատական գործունեությամբ նպատակում էին միջնադարի Կոստանդնուպոլսյան նկատմամբ նոր հետադարձություններին՝ Կոստանդնուպոլսի հայ երաժիշտները արևելյան պրոֆեսիոնալ երաժիշտության զարգացման նոր փուլում տեսականորեն բմբռնելով տարրեր արևելյան երաժշտական մշակույթների խորին կապերը, կարողացան թուրքական պետական ունեւթի մասը պայմաններում իրագործել իրենց լուսավորչական առաքելությունը:

Մուղամների պոլսահայ կատարողների մասին տեղեկություններ կան Ա. Հիսարյանի «Պատմություն հայ ծայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնաց» գրքում, որն ընդգրկում է շուրջ մեկուկես դար ժամանակահատված (1768—1909 թթ.): Այստեղ մենք գտնուհենք թուրքիայում և Եգիպտոսում հեղինակություն վայելած մեծ թվանշանավոր հայ մուղամաբանների անունները նրանց մեջ առանձնապես փառաբանված էին ուղահար Հրանտը, քյամանչահար Արտենի Հանտը, Փամբուրի Ալեքսանը, որը կատարում էր մոտ 300 մեղեդի (մասկան): Այս միջավայրում է իր մկրտությունը ստացել նոր հայկական ծայնագրության ստեղծող Հարություն Լիմոնյանը: Ա. Հիսարյանի վկայությամբ, նա հնարավորություն ուներ լսելու լավագույն խանենդեհների, զբի առնելու նրանց երկացանկը, ուսումնասիրելու բնթիվ և բնթրաֆի ժանրերի նրբությունները (78.17): Նրա որդի Նեյզան Զեհարը մեհաջողություն ուներ Եգիպտոսի տիրակալ Սեիդ Փաշայի ու թուրքական սուլթան Մեջիդի մոտ (ն. ա.):

Պոլսահայ երաժիշտների մեծ վարպետության, մուղամաբի արվեստի նկատմամբ նրանց ստեղծագործ վերաբերմունքի մասին է վկայուհան այն որ նրանք չէին սահմանափակվում զուտ կատարողական գործունեությամբ: Նրանցից շատերը ուսումնասիրում էին զուտ միջնադարյան երաժշտական տեսության հարցերը, նստագրում ու հրատարակում, ինչպես

պես նաև ստեղծում էին այնպիսիան ժանրերի նոր նմուշներ՝ հայկական տաղեր, թուրքական բեթմեներ, բեշրաֆներ, սեմախներ, մախամներ: Կենսելով մասնագիտական լավ դպրոց, տիրապետելով հայկական հեղինակական ունեւթին ուսմունքին և մուղամաբի արվեստին, նրանք իրենց ստեղծագործություններում համադրում էին ընդհանուր մագումնարական արմատներ ունեցող տարրեր մուսոդիկ ոճեր: Այս կերպ ինչպես բացատրել այն փաստը, որ հայկական տաղերը կատարելու համար հեղինակները տեքստի վրա նշում էին մականների՝ իբրև հայկական հոգևոր երաժիշտության մեջ իրենց համարժեք ունեցող որոշակի լազանիստանացիների միկրոսոսանների պարսկական կամ թուրքական անվանումները:

Կամիտարը, ժամանակին խոսելով հայկական ունեւթի ուսմունքի և արտապարսկական լազային համադրողի հարաբերության մասին, կարգել է հետևյալ համեմատական աղյուսակը.

1. Առաջին ձայն—էֆթյուզյահ
2. Առաջին կողմ—սեղյահ
3. Երկրորդ ձայն—Հոսանյի
4. Երկրորդ կողմ—Աջեմ
5. Երկրորդ ձայն—Հիշալ
6. Երրորդ կողմ—սաբա
7. Չորրորդ ձայն—Կալա կամ Սպահան
8. Չորրորդ կողմ—Ուշլաբ

Կամիտարը առաջ քաշեց տարբեր երաժշտական մշակույթների փոխադարձ կապերի արգասավորության գրույթը: Նա գրի էր առնում և ուսումնասիրում քրդական, թուրքական և ուրիշ ժողովուրդների երգերը՝ գտնելով որ դա օգնում է սեփական ազգային երաժշտության ուսումնասիրությանը:

Հետաքրքիր է հետևյալ փաստը՝ Հ. Լիմոնյանը հայկական «Բրիտանոս հարեալ» տաղը հորինել է երկու տարբերակով՝ Չարգյահ մականի ձայնով և Գարդանիա մականի ձայնով (78.56): Այս առթիվով իրավացի է Այ. Շահվերդյանի այն դիտողությունը, թե պետք չէ մեծ նշանակություն տալ հայ երաժիշտների պարսկական կամ արաբական տեքստի հարանությունը օգտագործելու փաստին: Այն չի խանգարել հրեալի ազգային արվեստ ստեղծելուն (171.43):

Իրենց վարպետությամբ հռչակված էին Հայաստանի՝ Աղբրեւանի

<sup>25</sup> Պոլսահայ երաժիշտների համապարփակ գործունեության վառ բնութագրեր տրված Կ. Խոզարայանի գրքում (166.25—32):

հարող Ղարաբաղի մարզի բնիկները Այստեղ երկար տարիներ ծնվում և ստեղծագործում էին տաղանաբավոր երգիչներ ու նվագադիրներ: Այնպիսի վարպետների շնորհիվ, ինչպիսիք էին Սաղիկը, Հեյնախը, աշագ ու կրտսեր Գրիգորները, Բայա Մելիքյանը, Ղարաբաղում «ստեղծվեց խոշոր երաժշտական ձևերի (մուղամների) կատարման տեղական զբոսը» (98.35):

Երաժշտական կապերի ուսումնասիրության տեսանկյանց հետաքրքիր նյութ է տալիս Շուշին՝ հնագույն մշակույթի օջախ, Անգրկովկասի երաժշտական կենտրոններից մեկը: Վ. Ղորղանյանի խոսքերով, այլ պատմիչային, երաժշտության ու երգերի հրանելի հայրենիքը ամբողջ Անգրկովկասի համար իբրև «կոնսերվատորիա» էր ծառայում (98.28): Շուշին այնպիսի հանրաժանութ մուղամաթաների հայրենիքն է, ինչպիսիք են Բայա Մելիքյանը, Ավանես Ավանեսովը, Լևոն Կարախանը, Անդր Եսչեցին:

Բարբուռ ու Շուշիում հայտնի էին քյամանչա՛ար Ավանես Ավանեսովը, դուզուկահար Կարո Զարուղլյանը, ֆառահարներ Ներես Դորդանյանը, Միմոն ու Աշոտ Գասպարյանները, Երամիշը (36.149), որոնք նույնպես ուշակված էին մուղամների կատարումներով:

Արևելքի մոնոդիկ երաժշտության պրոֆեսիոնալ ժանրի զարգացման մեջ հայ երաժիշտների ունեցած դերի հարցը շոշափիխ պետք է նկատի ունենալ երկու հանգամանք. առաջին՝ հայերի ստեղծագործական գործունեությունը տարբեր արևելյան երկրներում (Իրան, Քուրբիս, Անդրկովկաս) տեղական մշակույթի ավանդույթների տեսանկյունից և, երկրորդ, հայ երաժիշտների գործունեությունը հայրենական ազգային մշակույթի ավանդույթների զարգացման առումով:

Մենք գիտենք, որ հայ երաժիշտները նշանակալից դեր են խաղացել Քուրբիսի երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում: Այսպես, Կ. Կլիտկան պնդում է, որ Քուրբիսի քաղաքային երաժշտությունը կազմավորվել է ուրիշ ժողովուրդների արվեստի ուժեղ ազդեցության տակ, որոնց իմում առանձնահատուկ տեղ են զբաղում հայերը (94. 317): Գրանից բացի, հայերը XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին զբի առնված մի շարք ֆուրբական երգերի, այսպես կոչված «շարքիների» հեղինակներն են (Ն. տ.):

Նման արտահայտությունների, բայց արդեն իրանական երաժշտության վերաբերյալ, մենք հանդիպում ենք պարսկալեզու գրականության մեջ: Այսպես, իրանական երաժշտության տարբեր ընդգրկմաններում հայերի ստեղծագործական գործունեությանը բարձր գնահատա-

կան է տալիս իրանական հայտնի գիտնական Է. Բախը (189.2): Իրանական ավանդական երաժշտության խոշոր գիտնականներ Ռ. Խալիզին և Մատթի Հասանին հիշատակում են հայ երաժիշտների, որոնք մեծ դեր են խաղացել իրանական երաժշտության զարգացման մեջ (25):

Համասերևյանի կոնտեքստում հայկականի բացահայտման բարթությունը պայմանավորված է նրանով, որ երաժշտական արվեստի ավելի ընդարձակումը՝ մուղամաթը, որևէ ազդեց մենաշնորհը չէ՝ նրա ծագման, զարգացման և ձևավորման մեջ մասնակցություն են ունեցել արևելքի շատ ժողովուրդներ, և այն հավասարապես հոգևհարազատ է յուրարանչյալ արևելցուն:

Չափազանց ուշագրավ է Քուշնարյանի դիտողությունը գուանական արվեստի խորքում մուղամների անսամբլային կատարման ավանդույթի (այսինքն՝ սազանդարների արվեստի ավանդույթի) առաջնական վերաբերյալ (101.109): Այն հիմք է տալիս հայ գործիքահարների ստեղծագործությունը ուսումնասիրելու գիմել հայկական մոնոդիկ արվեստի հնագույն շերտերին: Այս հարցի լուծման ուղիները նշել է արդեն Քուշնարյանը, որը համեմատելով մի շարք շարականներ Անգրկովկասում տարածված մուղամների հետ, նրանց միջև ընդհանուր գծեր է դտել: Դրանք են. ձայնեղանակային սկզբունքը, լազգային համապարփի կազմակերպումը, իմպրովիզացիոն ոճը, ինտոնացիայի ծավալման եղանակները (այդ մասին խոսք կլինի 3-րդ գլխում):

Հայաստանի ու Իրանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության կապերի վերաբերյալ հարուստ նյութ է առաջ հայկական քաղաքների երաժշտական կենցաղը: Առանձնապես ուշագրավ է XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի Ակերանգրապոլը, որը Հայաստանի հողի վրա Արևելքի վառ դրսևորումն էր: Պատահական չէ, որ հենց այս քաղաքի հետ է կապված արևելյան դասական գործիքային երաժշտության նմուշներ (մուղամներ ու դասազահներ) զրի առնող առաջին կոմպոզիտորի՝ Լեկոպյան Տիգրանյանի կյանքի ու գործը<sup>22</sup>:

Ն. Մառք Տիգրանյանին նվիրված «Գունբեցին» գրքի առաջաբանում գրում է, որ կոմպոզիտորի հնաաբբրությունն արևելյան երաժիշ-

<sup>22</sup> Այդ ապագրված Ն. Տիգրանյանի գործունեության աթիվ Ա. Եսչեցյանը գրում է «29 կարնի լույ այն մասին, որ մուղամների ավանդույթների ուսումնասիրման ընդգրկումում, ներառյալ արաբական ու միջերաստական մուղամների, հնապա բայերը Բեքաթիվում են ավել ուշ մասնակի (Վրդիսոն, Ռ. Լաչիրևիկ): Այստիով, Ն. Տիգրանյանին է արվում այս բնաբախում պիտերի, առաջին աշխատանքների, առաջին կոմպոզիտուրների հեղինակի դերը (171.105):

տութիան նկատմամբ պայծառամտորձով և Ալեքսանդրապոլի բուն կեն-  
ցազով, մշակութային ավանդույթներով:

Կենցաղային ու մշակութային հարուստ ավանդույթների թաղաք Ա-  
լեքսանդրապոլը տվել է բազմաթիվ արևելադեռ-հայագետներ, արվես-  
տագետ-ազգագրագետներ, երաժիշտ-կատարողներ, որոնք մեծ ավանդ  
ունեն ազգային մշակույթի զարգացման գործում: Ալեքսանդրապոլում  
սարկել է ստեղծագործել նաև բազում հայ գրասաններ ու աշուղներ, այս-  
տեղ սեղծ են ունեցել նշանավոր գործիչներ՝ Կարապետի արվեստի  
դպրան սերջույթներ, կար աշուղական դպրոց (103, 36—42): Այստեղ է  
մշակվում էր մուղամաթի արվեստի Հայաստանի համար բնորոշ նվա-  
զարանային ճյուղը:

Չնունամոխ լինելով արևելյան դասական երաժշտության ուսում-  
նասիրմանն ու մշակմանը, Տիգրանյանը հնարավորություն ուներ  
յսել թաշն Էնով և աքն տեարով, ինչպես որ այդ երաժշտույթյունը շատ  
հարյուրամյակներ կենցաղավարում էր հայերի միջավայրում, որտեղ  
նա, համապատասխան փոխակերպությունների կենթարկվելով, զարձակ  
ող թե ընդհանրապես Արևելքի կամ մասնավորապես Իրանի, այլ հատ-  
կապես հայկական թաղաքային երաժշտական մշակույթի սեփականու-  
թյունը (166, 94): Թերես այս է պատճառը, որ չնայած այս գործերի  
պարսիական ծագման ն. Տիգրանյանի ուղղակի ցուցմանը, նկատելի են  
հայ արվեստի բնորոշ տիպային գծեր: Այս հարցում հսկայական դեր են  
խաղացել մեկնաբանների վառ անտաղակառնությունն ու ուժի ինքնու-  
տիպությունը, որոնք ձգտում էին վճռել արևելյան մեղեդիական նյութի  
կիրառական ձևերի շրջանակներում օգտագործելու բարդ խնդիր<sup>33</sup>: Մա-  
նոթանյալով Տիգրանյանի աշխատություններին, Քուշնարյանը նույնպես  
նշում է այդ երաժշտական գործերը ստեղծողների բնաձևի զգացողու-  
թյան, զնպի խոշոր ձևերը նրանց ձգտման մասին. (59, 30):

Տիգրանյանի համար ողջնշման անսպառ աղբյուր էր երևանյի  
վիրտուոզ-թառաճար Ազամալ Մելիք-Ազամալյանը, որն իբրև իր ար-  
վեստի գեահատանքի նշան, թառ է նվեր սասցել Բրանի շահի արու-  
նական հավաքածուից:

Իր հերթին, Ազամալը սերտ համագործակցության մեջ էր պարսիկ

<sup>33</sup> Գուսեդյու մենագրության մեջ ընդգրկված է Տիգրանյանի որոշ գործերի Փ. Քուշ-  
նարյանի կատարած վերնուրվությունը, որը նրանցում դրնում էր ստնատային ախորի  
տարրեր (59, 30):

երգի: Սաթթարի հետ, որի ողջունը կատարումները անընչելի սուպ-  
լիրություն էին թողնում ունկնդիրների վրա (59, 8):

Ինչևի՜ դասական գործերի սրանչելի կատարող, Ազամալ Մելիք-  
Ազամալյանը դրա հետ մեկտեղ զարգացնում էր մուղամաթի արվեստի  
սպասարանի համար բնորոշ գործիքային ճյուղը: «Այսպիսի պիեսներ,  
Ինչպիսիք են Սեղաշը, Չարգալանը, Բաստը, Թահարը, Բայաթի-Շիրազը,  
Կա (Ազամալը—Լ. Ե.) նվագում էր յուրաքանչյուրը 30—40 րոպե ան-  
ընդհատ: Պարսկաստանից ու Փոքր Ասիայի բաղադրներից նրան էին  
գալիս հանրահայտ շատ երաժիշտներ ու երգիչներ» (Ն. Խ.): Դժվար է  
պարզապես ասել ն. Տիգրանյանի՝ իրանական, հայկական, քրդական,  
պարսկահայկական երաժշտության ճառագիծը մունետիկի ու մեկնաբանու-  
թյան (Ն. Մառ) դերը մուղամաթի արվեստի զարգացման մեջ: Ն. Տիգ-  
րանյանի՝ մեծ «Արևելք երգողի» (Ալ. Սպենդիարով) ստեղծագործու-  
թյունը էր մուղամաթի զարգացման ու արարածման մեջ հսկայական ներ-  
գրում:

XIX դ. երկրորդ կեսին Քիֆլիսը պահպանում էր Անդրկովկասի  
մշակութային և, մասնավորապես, երաժշտական կենտրոնի իր նշանա-  
կությունը: Տարբեր աղբյուր ակնհայտը ներկայացուցիչների կողքին  
այստեղ շատ հայ երաժիշտներ կային, նրանց թվում՝ դուզուկահարներ  
Պետր Շուպվերցիև, Բաղդաս Բաղմախովը, Խայիկ Դուրբուկովը, Թա-  
սաճար Ալեքսանդր Քարիսանովը: Այստեղ էլ իր բազմակողմանի գոր-  
ծունեությունն է սկսում Սպանավոր բյամանշահար, արևելյան երաժշտու-  
թյան մեծ դիտակ Սաշա Օգանեղաշվիլին (Ալեքսանդր Օ՛ահյան 1988—  
1932): Մեր դարի սկզբին արևելյան երաժշտության այդ խոշոր ներկա-  
յացուցչի անունը հնչում էր տարբեր համերգասարահներին բնեմերի: Սու-  
գաների կատարումով Օգանեղաշվիլին հանդես է եկել Անդրկովկասում ու  
Պակաստանում, Անգրկովկասի, Իրանի, Փուրթիայի բաղադրներում, բազ-  
մաթիվ եվրոպական քաղաքներում (Վիեննա, Քեդին, Մալնի-Յրանկ-  
ֆուրտ): Իր ստեղծագործությունները մի ամբողջ կատարողական դպրոց  
ստեղծելով, նա Անդրկովկասի մոդերնիզացիոն-պրոֆեսիոնալ երաժշտության  
դասումնության մեջ նոր էջ բացեց<sup>34</sup>:

<sup>34</sup> Օգանեղաշվիլու շատ ուշակերպեր հետապնդում գործան Հայաստանի երաժշտու-  
թյան մշակույթի անսպառ գործիչներ (ՀեՅՁ ժող. արտիստ, կոմպոզիտոր Ազամ Մերես-  
բուլյան, ՀեՅՁ ժող. արտիստ, բյամանշահար Գուրգեն Միքայելյան, Մամես Կարապետյան  
(Թառ), Աշուտ Խուրադբեղյան, Կարապետյան, Երեմյան, Արշու Մուսուղյան, Գարեգին  
Թուշնյան, Անդրակ Քարգեղյան և ուրիշներ):



Օգանեզաշվիլին ոչ միայն փառուն կատարող էր, որի ոգեշունչ նվազը հուզում էր ունկեղիրներին, այլև երաժշտագիտական մի շարք աշխատանքների հեղինակ, որոնցում բարձրացնում էր Կովկասում արեվելյան երաժշտության դասավանդման հարցը: Նա ժողովրդական գործիքները միասնական հնչյունային կարգով լարելու առաջին գործնական քայլերն արեց ու մտքորոշ մի շարք նորամուծություններ (մասնավորապես ըլամանշային չորրորդ լար տվելացեներ):

Օգանեզաշվիլին իր կյանքի տարբեր շրջաններում արգասավոր գործունեություն է ծավալել Անդրկովկասի երեք կենտրոններում՝ Երևանում, Քրիմիայում, Բաքում, կյանքի կոչելով իր երազանքներն ու համոզումներները: «Վովկասում,—գրել է նա,—մտքով ինքն երեք տարի քիստեմներ, որոնք հակասում են մեկը մյուսին Դամասկոսի բացատրությունը Բաքվի կոնսերվատորիայում չի համընկնում Երևանի կոնսերվատորիայի և Քիշինյի Հայալուսան (հայ արվեստի տուն) բացատրությունների հետ: Մեր խնդիրն է՝ պարզել իրադրությունը երաժշտական մշակույթի մեջ, համոզմանը այդ ժողովուրդներին, վերացնել բոլոր տեսակի թյուրմտացություններն ու տարածանություններ...» (204):

Տիրապետելով շուր լեզուների (հայերեն, վրացերեն, թուրքերեն և պարսկերեն), Օգանեզաշվիլին հաճախ հանդես է եկել մամուլում՝ երաժշտական հասարակայնության ուշադրությունը համառորեն հրավիրելով արևելյան երաժշտության պահպանման և ուսումնասիրման խընդիրներին<sup>25</sup>:

1911 և 1914 թվերին Օգանեզաշվիլին հաջողությամբ ելույթներ է ունենում Իրանում, զրի է առնում ժողովրդական մեղեդիներ ու մուշամներ, ուսումնասիրում իրանական դասական երաժշտությունը: Նրա ժողովրդականությունը աճում է, և 1912 թ. վարչապետի Սեյպուր-Աեկորը ձայնագրման ֆիրման արբերական երգիչ Զարբա Կարյազգիի և թառահար Կուրբան Փիրումովի հետ Օգանեզաշվիլուն հրավիրում է մուշամներ ձայնագրելու<sup>26</sup>:

<sup>25</sup> Նրա աշխատություններից են «Երևանի երաժշտական դամասկոսը», «Սեյպուր-գիան պարսկական երաժշտության մեջ», «Վրաստանի երաժշտական համակարգը Ռուսիայում պահում», «Ժողովրդական երաժշտության դրությունը Ազրբեջանում»: Առաջորդյալն արժանի են «Իրազդեթյանը արևելյան երաժշտության մասին», «Պարսկական երաժշտությունը», «Իրազդեթյանը Սալաթ-Նովայի մասին խոսքերով հոգովածայրերը: Ցավոք, Օգանեզաշվիլու աշխատանքները մեծ մասամբ ինտեգրացնական ուսումնասիրության չեն ենթարկվել:

<sup>26</sup> IX գրքի առաջին առանձնավանդակում այդ երեք երաժիշտ-կատարողները համա-

Օգանեզաշվիլու կյանքի երևանյան շրջանը նշանավորվեց երկու իրադարձությամբ, առաջինը, 1927 թ. սեպտեմբերի քամանշահարը Գերմանիայում (Մալին-Յրանկիֆորտ) կայանալիս միջազգային երաժշտական ցույց հանդեսին մասնակցելու հրավեր ստացում և դարձավ զավինկերի Այնտոգ նա հանդես եկավ «Պարսկական երաժշտությունը» զեկուցումով: Այդ առթիվ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Գ. Լյուբիմովը գրել է. «Մաշա Օգանեզաշվիլու ելույթները մեծ նշանակություն ունեին կովկասյան երաժշտությունը մարտի ու անաղարտ պրոպագանդային համար, քանի որ մինչև այժմ մատուցվում էր եվրոպացիներին... բավականին աղճատված տեսքով» (205):

Որկեսային իրադարձությունը. «Հայ-պարսկական գործիքային և վոկալ-գործիքային երաժշտության համերգներն էին կենդանացում (1928 թ.), որոնք կազմակերպվել էին Ք. Քուշնարյանի նախաձեռնությամբ գիտա-լուսավորչական նպատակներով: Հրավիրված հանույթի հաջողում էին Գ. Նրանյանը, Ա. Բաքմալյանը, Գ. Շուպիլերցին (դուզու-ստաներ), Բալա Մելիքյանը (թառ) և Ս. Օգանեզաշվիլին: 22 օրվա ընթացքում նրանք 15 ելույթ ունեցան, որոնց հետևում էր կենդանուղի ողջ երաժշտական հասարակաշունթյունը Գլազոնովի, Գրյպիլուսի, Ասաֆևի պրոֆեսորները: Տարիներ անց Ա. Խաչատրյանը գրեց. «Հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ մենք երբևիտազիտությունը ենք ըստանձնացնում Օգանեզաշվիլու անունը, երաժիշտ, որը մի քանակով երևույթ էր ողջ արևելյան երաժշտության մեջ... Ես նրան պատկերացնում եմ իբրև Սալաթ-Նովայի ժառանգորդ...» (52.100):

Ի դեմս Օգանեզաշվիլու, ինչպես և մյուս նշանավոր գործիքահարների (Հ. Կարախան, Բ. Մելիքյան և ուրիշներ) հանդում է արևելյան երաժշտի կերպարը, որը համակված էր արևելքի դասական երաժշտությունը, որպես զեղարվեստական բարձր երևույթ, միջազգային համերգային բեմահարթակ դուրս բերելու ձգտումով:

Ինչպես ցույց են տալիս փաստացի նշույթները, Հայաստանի երաժիշտական մշակույթը ծնունդ առնելով հնագույն ժամանակներում, դարերի ընթացքում զարգացել է Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների մշակույթների հետ սերտ շփման պայմաններում: Իրանում հնդկական զեր են իսազցել կապերը Իրանի արվեստի հետ, որ արտացոլ-

գործակցությամբ ստեղծվել էր հանրահայտ երգիչ, որը մեծ զեր է իսազցել մուշամների լրբուզանդման գործում (52.12):

վում էին ամբողջ Հայաստանի երաժշտական արվեստում, սակայն աստանձնապես վառ էին զրահերովում նրա արևելյան մասում: Հայաստանի ու Իրանի զեղարվեստական ավանդույթների հարազատությունը հատկապես ակնհայտ է ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ: Արաժշտական մշակույթների փոխադարձ կապերի տեսանկյունից մոտոզիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերի շարքում առանձնակի նշանակություն ունի մուշամբը: Պատկանելով ամբողջ ուղեգիտի մշակույթին, մուշամբ միաժամանակ, յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ ինքնօրինակ մարմնավորում ստացել է:

Հայ գործիքաճար-մուղամաֆաճարները հնուց ի վեր գործուն մասնակցություն են ունեցել արևելյան մոնոդիկ երաժշտության այդ ժանրի զարգացման ասպարեզում: Հայ ժողովրդի պատմական ծանր ճակատագրի հետևանքով (գուցե և ազգային խռովածքի առանձնատակությունների պատճառով) հայկական արվեստի ներկայացուցիչները կարևոր դեր են խաղացել տարբեր ազգերի միջև մշակութային կապերի հաստատման գործում: Պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում հերամիշտների զբամանալիորեն ընգրկված գործունեությունը և փայլուն սահզծագործությունը նպաստում էին այդ արվեստի անընդհատ զարգացմանը: Սերնդն սերունդ փոխանցվում էին անցյալի ավանդույթները դեղարվեստականորեն նորովի իմաստավորվում և գործնականում չորացվում արևելյան մշակույթների արմատական կապերի օրինաչափությունները:

Այնուամենայնիվ, կարևորն այն է, որ մակամաֆի մշակույթի մե հայերը ներմուծում էին սեփական ազգային մշակույթի տարրերը, որ արտահայտվում էր պատկերավոր մտածողության ընդհանուր բնույթի ստեղծագործության մեկնաբանման ուրույն առանձնատակությունների ինչպես նաև իմպրովիզացիոն ձևի կատուցվածքային օրինաչափությունների շարադրման, ու մասամբ, երաժշտության ինտոնացիոն կերպվածքի մեջ: Մինչև մեր օրերը հասած մուղամաների և ավանդալայն հայկական մոնոդիայի պրոֆեսիոնալ ժանրերի՝ աաղերի ու շարականների համադրումը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու մուղամաֆ արվեստի հնագույն աղեսները Հայաստանի բազմադարյան զեղարվեստական ավանդույթի հետ:

ՉԼՈՒՆ ԵՐԿՐՈՐԳ

## ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ԿԵՏԱԿԱՎԱՐՈՂ ՄՈՒՂԱՄԵՆԻՐԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱՎԻՐԸ

Այս բաժնի համար հիմնական աղբյուր են ծառայել Ե. Վ. Գիլպիտսի և Ջ. Վ. Էվլադի մասնակցությամբ 1927 թվին Ք. Քուշնարյանի կազմակերպած անդրեղիկայան արշավախմբի նյութերը, ինչպես նաև մուղամների տարբեր կատարումների ձայնագրությունները, որոնք պահվում են Մե արվեստի ինստիտուտի ձայնագրանոցում և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական կարկենսում: Անհրաժեշտ է նշել, որ առ այսօր մուղամները Հայաստանում լիովին զուստարգված, ձայնագրված ու վերծանված չեն:

1927 թվի անդրեղիկայան գիտարշավը հարուստ նյութ է հավաքել<sup>17</sup>: Ի թիվս տարբեր ժանրերի բազմաթիվ այլ գործերի, հայտնաբերվեց մոտ քսան մուղամ: Համարյա նույնքան նմուշներ կարողացանք բերել տարբեր մասնակիներում (30—40 թթ. և 60—70 թթ.) կատարված ձայնագրություններից: Թվարկվածներից բացի, այս ժանրի մի օտի նմուշներ հաջողվեց ձայնագրել մեզ մի քանի տարերթականրով ինչպես հանրաճանաչ (Խ. Ներսիսյան, Վ. Հովսեփյան), այնպես էլ այս քննադավառը նորերս մտաք գործած երիտասարդ երաժիշտների կատարումներից:

Նյութի ուսումնասիրման ընթացքում առաջանում էին որոշակի տեխնիկական զժվարություններ՝ կապված մեխանիկական ձայնագրությունների վառ վիճակի հետ, որը խանգարում էր հասնել վերծանման ցանկալի ճշգրտության, առանձնապես զարգանալուչների մեկնության ժամանակ. սեբտաի գրառումը նույնպես երբեմն հնարավոր էր կատարել միայն

<sup>17</sup> Երկր ձայնագրությունները արվել էին մեքրամոն դանների վրա և հետագայում արտագրվել մագնիսային ժապավենի վրա: Զայնադրությունների մի մասը չնշվել է և արդեն վերծանման ենթակա չէ:

պարզեցված ձևով: նկատի ունենալով այս ամենը, նյութի դասակարգման ժամանակ վերլուծության համար ընտրել ենք ամենահաջող նր մուշենը, ելնելով քն այդ գործի գեղարվեստական արժանիքներից: և քն ժանգարության որակից: Նրանք դիտարկվում են երկու տեսանկյունից՝ որպես հայ իրականության մեջ մուղամային ոճի ինքնատիպ արտացոլում և որպես ամբողջ արևելյան տարածքի ժողովրդա-պրոֆանուալ արվեստում տարածված ավանդական ժանրի զրևերում:

Մազմանարաններն կապված ինչևիվ Իրանի մշակույթի հետ, մակաները (մուղամները, մակաները) երկար ժամանակ կենցաղավարում էին իրեն միջնադարյան Արևելքի պարսկալեզու բանաստեղծների տեքստերի հիման վրա կատարվող լիովա-գործիքային շարքեր: Այդ պահային հատուկ է գրական լեզվով ու ինքնատիպ գեղարվեստական մատողությունը պայմանավորված ուրույն կերպարային համակարգը:

Որպես պարսկալեզու կամ քուրդալեզու բանաստեղծների տեքստերով ստեղծված լիովա-գործիքային շարքեր, մականները մեր օրերում էլ շարունակում են կենցաղավարել Միջին և Մերձավոր Արևելքի մի շարք երկրներում (Իրան, Ալգերիան, Տաջիկստան, Ուզբեկստան):

Ուշագրավ է, որ Հայաստանի նրածառական կյանքում կայուն տեղ գտավ միայն նվագարանային մուղամը: Փարզ է, որ հայ կատարողները ոչ պատահաբար հրժանվեցին այլալեզու տեքստերից: Ո՛րքնագրով, ո՛ր էլ թարգմանարար հայերը չընդունեցին լիովալ մուղամները: Վոկալի գիտակցարար, կամ ենթագիտակցարար հրամարվելը հանգեցրեց գործիքային մատողության ուժգնությանը, իր ժողովրդի կատարողական ավանդույթներին հարազատ մնալուն: Ինչպես ժամանակին նշել է Կոմիտասը, հայերը անտարբեր չէին մշակույթով իրենց հարող ժողովուրդների երածառության նկատմամբ, հաճույքով իրենք էլ էին կատարում նրանց գործերը, բայց, անպատճա, այդ ժողովուրդների լեզվով թուլ լատով իրենց երգերին խառնվել օտարների հետ (95.26):

Հրամարվելով գրական տեքստերից, հայ մուղամաբանները արուջարեցին նաև մուղամի ձևի սեփական մեկնաբանություն: այն սեղովից, դարձավ ավելի պարզակի: Իհարկն, խոսքը մեկնանիական խոսացման մասին չէ: Առաջացավ մուղամային մատողության նոր մակարդակ իրեն ներհասուկ օրինաչափություններով: Այս մասին Մ. Բրուսյանը գրում է. «Վոկալի և տեքստի արտասույաշակուց գերբ փոխադրվում գործիքային մասի վրա, դուրս են մղվում վանկերի երգեցողությունը կողմնական բացակայությունները և այլն: Այդ ամենը մուղամին հարող դրավ է ներգործության ուժ» (36. 146):

Մուղամի այսօրինակ ձևի ինքնատիպ գործիքայնության մեջ կարելի է տեսնել (բայ Բ. Փուշնարյանի կարծիքի) սեփական արվեստը անասար պահելու, նրա ոճը պահպանելու միտում (101.197): Հնարավոր է, որ չնեց այս պատճառները՝ հանգեցրին միջինարևելյան մականի դասական ձևից հրամարվելուն, կանխորոշեցին նրա մեկնաբանման ինքնատիպությունը Հայաստանում:

Այսուհանդերձ, մուղամի ժանրի համընդհանուր հատկանիշը, որ ժողովմարտական անբախտելի կապի մեջ է Արևելքի բազմադարյան գեղարվեստական ավանդույթների հետ, այն է՝ կանոնի և իմպրովիզացիայի հարաբերությունը, մնում է մուղամների կենցաղավարման տեղի սեփական: Այդ ավանդույթները խարսխված են մոնոդիկ մատողության այն սկզբունքներին, որոնք Միջին Արևելքի ժողովրդա-պրոֆանուալ արվեստում կազմավորվել են պատմականորեն:

Հայաստանում կենցաղավարվող մուղամները վերլուծելիս մենք աշխատել ենք ընդգծել ստեղծագործությունների այն կողմերը, որոնք թույլ են տալիս ի հայտ բերել այդ երևույթի յուրահատկությունը հայկական հողի վրա: Դժվարությունը կայանում է նրանում, որ այդ ինքնատիպությունը մեծ չափով կապված է մուղամի փոփոխական գործունեության հետ, ինչպեսին են ոխթմանկ-մեղեդային մոդելների ընթարթությունն ու համարվում, երածառական ձևի կոմպոզիցիոնական և նրա տևողությունը (լրիվ կամ կրճատված կատարում), առանձին մասերի տեղափոխությունը: Կարող է թվալ, քն թվարկած գործունեներ պակաս նշանակալի են, քան հաստատուն, կանոնականացված բաղադրիչները, սակայն չնեց նրանց միջոցով է ի հայտ գալիս կատարողի անհատականությունը, այն կատարողի, որը իմպրովիզացիայի է ենթարկում որոշակի սպագարական միջավայրում լսողական փորձով ձևեր բերածը: Այլ կերպ ասած՝ ճանաչել ոչ հաստատուն բաղադրիչներ, նշանակում է ճանաչել ավելի ինտոնացիոն միջավայրը:

Իրեն Հայաստանում վաղուց ի վեր կենցաղավարող դասական մուղամների տիպային (կանոնականացված) նմուշներ մենք առանձնացրել ենք հեռեկանները՝ Ռասարը, Հիջազը, Շուշիքարը, Չարգահը, Շուրը և Սահարին: Վերջինս կանոնականացված մուղամների շարքին չի դասվում, բայց լայնորեն տարածվելով կենցաղում, ձևոր է բերել ժանրային-կատարողական իր սեփական ավանդույթները:

Հիշատակված մուղամները հանդիպում են մի քանի տարբերակերով: Նրանց ձայնագրությունները կատարված են մեր դարի 20-ական

և 60—70-ական թվերին: Հին և ժամանակակից վարպետ-կատարողների մեկնարանություններում ստեղծագործությունների հիմնական ուրվագծերը, նրանք բովանդակությունը պահպանվել են անփոփոխ տեսքով: Միևնույն մուղամի տարրեր ժամանակակից և ավանդական հնարավորությունը կողմից արված ձայնագրությունների ակնաչափունը հնարավորություն է բնականում պարզարանել այդ ստեղծագործությունների պատմա-ազգայական ավանդական յուրահատկությունները և հետևել նրանց զարգացման ընթացքին: Սա մեզ տրեւում է նաև ազատ իմպրովիզացիոն ձևի շրջաձայններում բացահայտել կանոնացված և կանոնակախացման շնչաթվավոր բազադրիչները:

Գիտարկենք զեղարվեստական առումով ամենավառ օրինակները: Ռուսա մուղամը<sup>38</sup> արևելյան հնարույն մուղամներից է<sup>39</sup>: Տարրեր ժողովրդիկների արվեստի մեջ ընդհուպ մինչև մեր օրերը այն պահպանել է իր բովանդակության բնորոշ գծերը՝ հանդիսավորությունը, առույզությունը, առնականությունը (11.37):

Ռուսա մուղամի ընթացիկող նմուշը (օր. 1) սկզբից մինչև վերջ կատարվում է պոֆեռիկ սեռով: Այս մուղամի լադը ունի մասը երանգավորում (Ք. Փուշնարյանի տերմինաբանությամբ՝ կլիմետային հիմքի մասժորային լադ): Ռուսա մուղամի աննախադեպ կայունության մասին խոսում է այն փաստը, որ այն առ այսօր պահպանել է ոչ միայն իր անկանումը, այլև հնչյունաշարի կատուցվածքն ու լադը (49.2):

Ռուսա մուղամի մեկզեղային գծի զարգացումը ընթանում է զարդանախալային և դիֆիմիկ տարրերակիման վրա հիմնված իմպրովիզացիոն ոճով: Այս երկու հիմքերի տարրերի փոփոխման շրջանակները նյութի ծավալման տարրերակային իմպրովիզացիոն մեթոդի հետևանքով բավականին լայն են, ընդ որում այդ զարգացումը ընթանում է գեյիկ պվելի նուրբ մեղեդիական ինտոնացիաների և նրանց համապատասխան դիֆիմիկային պատկերների ընտրությունից ձայնագրված: Խոշոր, ինքնուրույն մեղեդային դարձվածքների այդպիսի մասնատումը կատարվում է վառ արտահայտված լադային հիմքի վրա: Այստեղ գիտվում է լադային հիմքերի դիֆիմիկային-ինտոնացիոն հատուկ ենթակարգություն:

Առանձին լադա-ինտոնացիոն դարձվածքների տարրերի ամբողջականացիոն կատարումը բնորոշում է Ռուսա մուղամի իմպրովիզացիոն զարգացման բնույթը, ուր ինտոնացիոն դարձվածքների համակարգը (տեղեկականորեն բյուրեղացեւում է լադի որոշակի բաժինները):

Նշված գործոնների ենթակարգության մասին միտքը տեսականորեն իմաստավորելու համար ընդհանուր գծերով ըննարկենք այս մուղամի մեղեդային գծի ինտերվալային հարաբերությունները և նրանցով պայմանավորված իմպրովիզացիոն-տարրերակային զարգացումը:

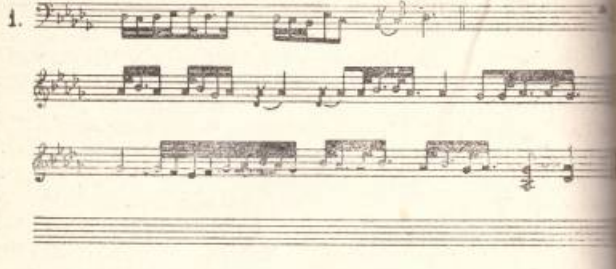
Մեղեդու ինտոնացիոն զարգացման ընթացքում առաջանում են լադա-ինտոնացիոն հենակետեր, որոշակի ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք ձևեր են բերում արտահայտչական և ձևակազմական նշանակություն: Ռուստի հնչյունաշարում այդպիսի գեներալող հիմնարար տոներ են յադի 1-ին և 5-րդ սասիճանները<sup>40</sup>: Այստեղից՝ 1-ին սասիճանից կատուցված կլիմետա (des—as) և 5-րդ սասիճանից կատուցված կվարտա (as—das) ինտերվալների դերի կարևորությունը: Լադի գլխավոր ինտոնացիոն հիմքը, բնականաբար, հիմնական տոնն է, ինչը, այնուամենայնիվ, չի նվազեցնում երկրորդ օմանդակ հենակետի (as) նշանակությունը: Մեղեդու որոշ հատվածներում այն սասանում է գլխավոր տոնի նշանակություն: Հնչյունաշարի ձայնածափը բավականին մեծ է, որի հետևանքով մեղեդիական ծավալման ընթացքում առաջանում է նաև երրորդ՝ իմասական տոնից օկտավա վերև բնկած (երկրորդ օկտավայի des), հենակետը: Լադային նման մասնատումը հատուկ է ժողովրդական երաժշտությանը, ինչով է բացատրվում է կլիմետային և կվարտային ինտերվալային մասժորային սառչանալը:


Այսպիսով, Ռուստի հնչյունաշարում կարելի է սահմանադրույթի միկրույադերի սեփական հենակետային տոներով երկու ոլորտ: Յուրա-յուրա հենակետային տոն շրջանախալային է իրար մոտ գտնվող հնչյունախալային, որի ընթացքում միկրույադերի սահմաններում առաջանում են տեղուկային ու բնույթով տարրերվող նորանոր մեղեդային կատուցվածքներ:


Սրաժոտական մտքի գրեթե ամեն մի արամորանական ավարտը համընկնում է նշված երկու հնչյուններից որևէ մեկի հետ:

<sup>38</sup> Կատարում է Ռուսոնար Սալա Ջավտովը, Ռբիլի, 1927 թ.: Ձայնագրված է դասի վրա: Նուստայի վերծանությունը մերն է:  
<sup>39</sup> Հըլենը, որ նշանավոր Ռուրոզի կողմից հորինված ժարթախանս յոթ հիմնական լադերից մեկը կրում է սեռուտ անվանումը (78.185):

<sup>40</sup> Պայմանականորեն դրանք կարելի է համեմատել եվրոպական մուղամի համակարգում կիրառվող ֆեիլային և օրթոինտոնացիոն տերմինների հետ (76):

1. 

2. 

3. 

Օրինակ 1.

Մեական է, որ բանավոր ավանդույթի պայմաններում առաջանում է տարբերակներ. երևույթ, որը գիտվում է նաև այսօր: Ըստ որում, անհանդիմանը կարող է փոխվել, բայց լազր և հիմնական կոնցերտային սկզբունքները բոլոր դեպքերում մնում են անփոփոխ: Որպես օրինակ, բերենք մեր օրերում (70-ական թ. վերջին) ձայնագրված Ռասս մուսամի տարբերակները<sup>41</sup>:

Օրինակ 2.

Այսպիսի տրոհումը միկրոլազերի հեղինակ-կատարողին հնարավորություն է տալիս ամեն անգամ կենելով նոր հենակետից (լինի այն նախորդից վեր, թե վար), ազատ իմպրովիզացիայի օգնությամբ առավել լիարժեք բացահայտել տվյալ լազա-ինտոնացիոն հատվածի հնարավորությունները: Ինչպես տեսնում ենք, Ռասսի հնչյունաշարի հենակետերը՝ տեսիցս դալով մերթ իբրև ձևակազմական ազդակ (մեղեդու սկիզբը կամ վերջը), մերթ իբրև արտահայտչական-հուզական գործոն, վերախմբաբանում են՝ ըստ նրանց խաղաչացած դերի: Այս իմաստով հասարակական է գիտել մեղեդու զարգացման բարձրակետին հասնելու և երևա հաջորդող տրոհված վայրէջքի ընթացքը:

Օրինակ 3.

Ելնելով ինտերվալային հարաբերությունների և նրանցով պայմանավորված մեղեդային զծի իմպրովիզացիոն-տարբերակային զարգացման վերլուծությունից, կարելի է տվյալ մուսամի առանձնահատկությունների մասին որոշ եզրահանգումներ անել<sup>42</sup>:

Ռասս մուսամի զարգացումը ընթանում է զարգանախաչային և դիֆֆերի տարբերակների վրա հիմնված ազատ իմպրովիզացիայի ոճով: Այստեղ յուրաքանչյուր քիչ թե շատ ավարտուն միտք պատկերացում է տալիս հետագա զարգացման օրինիչափությունների, լազի հնչյունաշարի անընդմեջ բացահայտման եղանակների մասին, որտեղ իրենց խաղա-

<sup>41</sup> Կատարողներն են՝ առաջինը Ս. Սեյրանյան (Քաս), երկրորդը՝ Խ. Ներսիսյան (բաժանչա): Ուստիև ձայնագրությունը պահվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական ստեղծագործության կարիքետում. երկրորդը Խանաթրյանը և հասային վերձանությունները հեղինակին են:

<sup>42</sup> Հետաքրքրական կինեթր Ռասս մուսամի Հայաստանում կենցաղավարած նաև այլ տարբերակների համեմատությամբ, բայց, ըստի, որիչ ձայնագրություններ չեն պահպանվել:

ցած գերով և բովանդակային նշանակությամբ լադի հնչյունաշարում առանձնանում են des և as հենակետային տոները: Միանգամայն ակերտ հայտ է, որ սահղծադրծովյան բազմատիճան ծավալման ընթացքը կարգավորվում է «կառուցվածքային ձեռնարկանության» սկզբունքով: «Վալյա օրինաչափության ներգործությունը շարունակելու և նրա հետագա զարգացմանը սպասելու ունակությամբ» (71.57—80): Բոլոր մասցած տոները հանգես են զալիս նշված հենակետերով կազմված ինտերվալների շարքում և արամարաներին հարում են նրանց: Բերենք հետևյալ օրինակը, որտեղ ոչ հենակետային հնչյունը, ընայած բազմակի կրկնություններին և երկարատև հնչողությամբ, ի վերջո, վերացանում է հիմնական տոնին:

#### Օրինակ 4.

Որոշակի կազանային դարձվածքներում հենակետերի ընդգծումն ունի կարևոր լադային նշանակություն. նրանցով պայմանավորված է մեղեդային գծի վերընթաց կամ վարընթաց շարժումը գեպի Ռաստի հիմնական տոնը (առաջին օկտավայի des-ը):

Ինչպես տեսնում ենք, ընայած վառ արտահայտված իմպրովիզացիոն բնույթին, Ռաստ մուղամը իրենից ներկայացնում է ֆունկցիոնալ և կոնստրուկտիվ տարրերի փոխներգործության որոշակի համակարգ, որոնց անբնդհատ երաժշտական զարգացումը ընթանում է մեկմասանի՝ ձևի օտհամաններում: Մեկմասանի ձևով օտհամանափակվելը արհեստական կամ ձևական բնույթ չի կրում. այն պայմանավորված է հուզական-կերպարային և կառուցվածքային ձևակազմական գործոնների ավարտունությամբ: Այդ իմաստով, դիտարկված Ռաստ մուղամը իր ձևանրային և ձևակազմական առանձնահատկություններով մտն է հայկական մոդավրգա-պրոֆեսիոնալ արվեստի ասերգային-իմպրովիզացիոն ձևերին (հորովելներին, հովվականչերին)<sup>45</sup>:

#### Օրինակ 5.

Այստեղ միանգամայն ընդունելի է Սվիդերսկու դիտողությունը, որը նա արել է՝ ելնելով ուրիշ երաժշտական մշակույթից՝ «Ճութաբանչուր կառուցվածքի ինքնատիպությունը, նրա անկրկնելի «ղեմբը» կախված

<sup>45</sup> Բերված օրինակները ձայնագրված են 1958 թ. Ղարաբաղում: Արշավաժների գեկավար՝ Մ. Հ. Մուրադյան:

Նորովի

Նովվի կանչ

է ան կազմող տարրերից և նրանց կապերի բնույթից, այն օրենքից որի համաձայն կապակցվում են այդ տարրերը<sup>44</sup>:

Տվյալ դեպքում, իմպրովիզացիոն ժանրի շրջանակներում, որուն գործում է կայուն և անկայուն բաղադրիչների համասարակչությունը պահպանման օրենքը, կառուցվածքի ամբողջականությունը և ամփոփությունը ձեռք է բերվում մուղամաթի արվեստական գառական արվեստին ներհատուկ օրենսկափությունները հակիրճ, համառոտ եղանակով կիրառելու շնորհիվ: Պարզաբանները այս միտքը, մեղեդային գծի տարբերակային-իմպրովիզացիոն ծավալման, որոշակի լադա-իմպրովիզացիոն հիմնականների, զարմամբների, նախադասությունների կնկնչմանը, բոլոր բերված սկզբունքները գործում են խիստ սահմանների ներսում և շին վերանում շարքի մեջ առանձին ամբողջություն կազմող ինքնուրույն բաժինների, ինչպես դա արվում է Իրանի, Աղբրեջանի, Տալի կրտսանի, Ուլբեկստանի ժողովրդա-պոեզիանում արվեստի համապատասխան ժանրերում:

Այսպիսով, Հայաստանում կենցաղավարող Ռաստ մուղամի կառուցվածքի բնորոշ հատկանիշը ո՛չ ձայնաստիճանների բարձրության շափա-դիմալային գործոնների փոխադարձ կապն է, և ո՛չ էլ ինտոնացիա-բըշից վերաճելու եղանակով տարբերակային-իմպրովիզացիոն զարգացումը, այլ յշխարհարարական նյութի<sup>45</sup> բոլոր տարրերի ծայրահեղ հակիրճ օգտագործումը: Այլ կերպ ասած, մենք առնչվում ենք մի երևույթի հետ, որը կարելի է միավորել ավանդույթ ընդհանուր հասկացություն մեջ, իր հերթին, այս ավանդույթը անդրադարձնում է ազգային երգ-ժրտական մտածողության և ազգային հոգեբանությունից մեզ հասարակական զարգացման սովյալ փուլում: Այս հասկացությունները գործունեության բոլորը շատ բանով նախասահանում է որոշակի ազգային հողի վրա մտեղիկ արվեստի սովյալ երևույթի զեղարվեստական մարմնավորման անկրկնելիությունը: Ռաստ մուղամի դիտարկման օրինակները յուրյց են տալիս ընդհանուր նախանմուշ մեկնաբանություն ինքնատիպությունը: Այստեղ կարելի է խոսել ավանդական ժանրի անփոփոխ (ինվարիանտ) կառուցվածքի առաջացման մասին: Սա առավել ևս հետաքրքիր է այն պատճառով, որ Ռաստ մուղամի այս տարբերակի նյութը աչքի է ընկնում թեմատիկ-զարմամբային կազմավորումների ինքնատիպությամբ:

Այժմ անցնենք Չարգահ մուղամին և նրա հիմքում ընկած համախուս լադին: Հայ կատարողների մեկնաբանություններում այս մուղամը

կախյալ հանդես է գալիս որպես յուրորինակ, ռճարանորեն հղկված երանգներ, ուր գործում են մեղեդային գծի ծավալմանը ծառայող ուղղակի լադայնությունացիոն զարմամբների փոխակերպման բնորոշ սկզբունքները: Չարգահ լադի հնչյունաշարը պարունակում է շղթայական եղանակով (հիպոդորներումով) միացված երկու երկակի տետրախորդեր<sup>46</sup>: Չարգահը մուղամաթի արվեստի տարածված լադերից մեկն է: Ինչպես և բոլոր այն ստեղծագործությունները, որոնց հիմքում ընկած է կրկնակի երկակի լադը, այս մուղամը ունի խիստ արտահայտիչ, դրամատիկ բնույթ (101.546):

Ինտելլիցուալային կազմի տեսանկյունից Չարգահը բնութագրվում է հետաքրքիրալու ինտերվալների, մասնավորապես, իր կազմում յուրահատուկ հերոզություն ունեցող մեծացրած սեկունդային աակայությունը:

**Մեխակ 6.**

Մտերի բերում ենք Չարգահ մուղամի մի հատված Զ. Գասպարյանի կատարմամբ<sup>47</sup>:

**Մեխակ 7.**

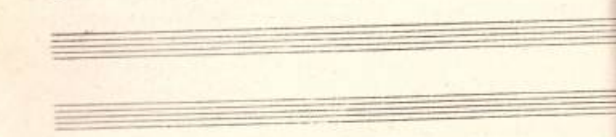
Ինչպես տեսնում ենք, հարձուրդի տետրախորդի որոշ աստիճանների բացակայության պատճառով Չարգահ լադը այստեղ հանդես է գալիս ոչ թե բացահայտ, այլ թողարկված ձևով (Մ. Բրուտյան): Չարգահ լադի նման մեկնաբանումը Բրուտյանի կարծիքով մեթոդացնում է նրան տեղիական հարմոնիկ մեկ տետրախորդով երկակի լադին, որը մեզ կեղզկական նրբաստեղծման բնորոշ լադերից մեկն է (37.583):

Այս մուղամի բոլոր հայտնի տարբերակներում դիտվում է հակիրճ ինտոնացիոն տարրերի վրա հիմնված ծայրահեղ հողեցած իմպրովիզացիոն դարգացում: Փունկցիոնալ և կազմավորող տարրերի համակցման եղանակները բավականին միտքինակ են: Որպես օրենք նրանք ալտարավում են սեղմ կազանային զարմամբներով՝ ավելի հանախ հաս-

<sup>44</sup> Գ. Փաշարյանը հատուկ ընդգծում է Չարգահին բնորոշ այս հանգամանքը՝ ի տարբերություն եվրոպական սեկսության մեջ տարածված տերնակի հարմոնիկ լադի, որի անտրոխորդերը անշաղթաձ են մեկը մյուսից մեծ սեկունդա ինտերվալով (101.400):

<sup>45</sup> Մեր սյուսմազրության տակ ունենք Չարգահ մուղամի երեք տարբերակ՝ առանկի երկուսը Զիվան Գասպարյանի կատարմամբ (զուգույն), երրորդը՝ Միլաշի Մախառանի (զուգույն):

<sup>46</sup> Մեջերումը արված է ըստ Ա. Միկայի հոդվածի (117.353):



տառիով ներքին տոնիկական հնչյունը<sup>47</sup>։ Նայած թե դիտվոր ինտոնացիայում երկու հնարավոր տոնիկաներից որն է գերիշխում, բայց մյուս է համարվում են լադային տարրեր ոլորանները, կամ մականրվում են ներքին կառուցվածքային տարրերի փոխաբար բերույթանները։ Մուգամի լուրջաբանչյուր տարրերակում որոշակի երաժշտաբանական միջոցների, ստեղծագործական-կառուցվածքային մեթոդների բնորոշյունը իրագործվում է միասնական լադա-ինտոնացիոն կոմպոզիցիոն սահմաններում, որով և պայմանավորված են ինչպես լադային համամիասնությունը, այնպես էլ տվյալ երևույթի ինքնատիրությունը։

Ի՞նչ մուգամների կերպարային բովանդակությունը ավելի հաճախ բովանդական բնույթի է, ապա Չարգահում այդ տրամադրությունը ստանում է առանձնակի փոխտիպայական խորություն։ Տվյալ մուգամի պատկերավորության ուղղվածությունը շատ բանով է սահմանում նրա ոճական առանձնահատկությունները։ Լադի կառուցվածքի երկակիությունը որոշակաբար մուգամի Չարգահի մուգամի հուզական երանգավորման մեջ, որը էր մեջ զուգակցում է մածոր և մինոր տարրերը։

Չարգահ մուգամի փողային տարրերակներում (ժամանակակից հայ սուլտանահարների կատարումներում) գերակշռում են մածոր հնչյունները։ Սկզբում ինտոնացիան զարգանում է ձայնածավալի ներքին համոժեմներում, նրա հետագա ծավալումը տեղի է ունենում հուզական տարրեր երանգավորում ունեցող լադային ոլորտների պոտենցիալ հնարավորությունների բացահայտման սկզբունքով։ Վերին մեզոհանտան հաստատող մածոր ինտոնացիաների գերակշռությունը Չարգահ մուգամի միջին, բարձրակետային բաժիններում հնարավորություն է տալիս Չարգահի դիտարկել իբրև երկակի լադի մածոր դրսևորում<sup>48</sup>։

Այսպիսով, լադի բնույթի երկակիությունը ի հայտ է գալիս այս ստեղծագործության ոչ միայն կառուցվածքում, այլև նրա հուզական կոմպոզիցիոն մեջ։ Ստորև բերում ենք մի հատված Չարգահի Ջիլան իտաղարչանի կատարումից, որտեղ շրջազարդված մածոր ինտոնացիա-ները արտահայտում են պայծառ, հանդիսավոր տրամադրություն։

Օրինակ 8.

Չարգահի լադի լուսարանման, ձևի և պատկերավորության ուղղվածության տեսակետից նշանավոր վիրտուոզ-բյամանահաճար Ս. Օզանե-

<sup>47</sup> Հետաքրքրական է, որ ներքին տոնիկայով ներառակող կադանները ուղիղական մեծությի երաժշտության որոշ ժանրերի համար բնորոշ երևույթներ են (53)։

<sup>48</sup> Ու. Հաջիրեկովը այս երևույթը դիտում է իբրև սերիորոզ տիպի Չարգահե (49-53)։



զաշվիրու մեկնաբանությունը որոշ իմաստով եղակի է: Նրա կատարմամբ երաժշտության գրամատիկությունը և հուզական լարվածությունը հասնում են ողբերգականության աստիճանի<sup>49</sup>: Ամբողջ ստեղծագործությունը կատարվում է գործիչի ձայնածավալի վերին, հուզական մի հագեցվածություն ունեցող հատվածներում<sup>50</sup>: Սովորաբար, ձայնածավալի բնդախումբը և անցումը բարձր ռեգիստրների, մուղամային կամ մատուցիկայում կապված է կուլմինացիոն շերտի հետ, ուր, ասես զոր են հորդում նախորդող զարգացման բոլոր էներգետիկ կուտակումները: Տվյալ դեպքում, զարգացման բարձրակետին հասնելը իրազորվում է ոչ այնքան նյութի տարածական-ժամանակային կազմակերպման համակրն, որքան ի հաշիվ նրա դինամիկ հագեցման: Ընկնող դա էլ Չարզա՛ն մուղամայալ մեկնաբանման յուրահատկությունն է, ուր առանձին արտահայտչական ուժով է օժտված բարձրակետը:

### Օւիւնակ 9.

Բարեհնչյուն մեղեգային գծի ծավալումը հիմնականում բխում հարմոնիկ տեսության դինամիկ վերին ստեղծակալի ընդգծմամբ:

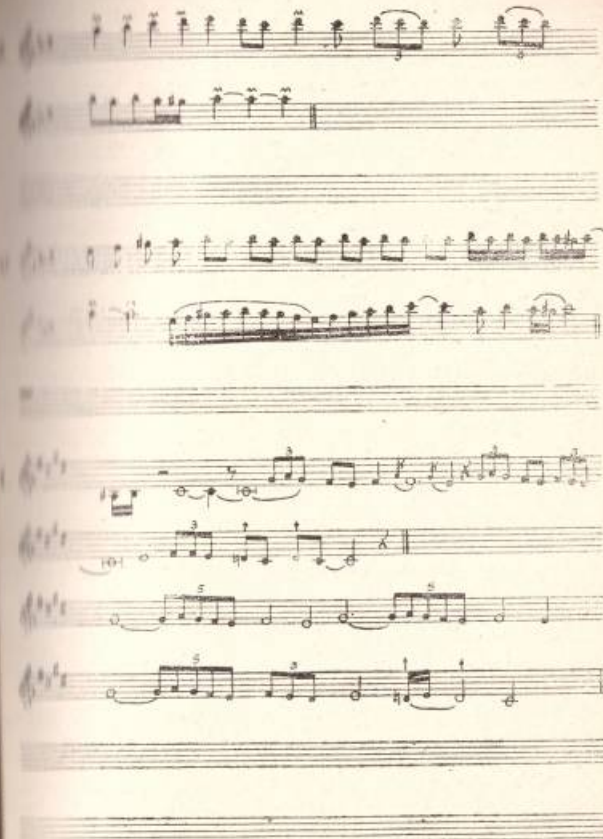
### Օւիւնակ 10.

Չարզա՛նի համար տիպական լարված ու հագեցած իմպրովիզացիոնը ազդում է ինչպես ընդհանուր մեղեգային գծի ձայնածավալի (սովորաբար՝ օկտավայի սահմաններում), այնպես էլ առանձին դարձվաքային կազմավորումների վրա, որոնք հազվադեպ են դուրս գալիս սեպիայի կամ կվարտայի սահմաններից (բացառությամբ՝ բարձրակետային հատվածներից): Փաստորեն, այդ դրամատիկ պա՛նը՝ գեղարվեստական-իմաստային կատարելություն հասնելը, ձեռք է բերվում տվյալ լայնքի մեղեգային հատկությունների գիտակցված ցուցադրման միջոցով: Չարզա՛ն մուղամի բոլոր նմուշներն սունն մեկմասանի կառուցվածք, որտեղ դերակշռում է կառուցվածքային նվազագույն միջոցների տարրերի օգտագործման սկզբունքը՝ «մենախոսական» ձև ստեղծելու նպատակով:

Հուզապատկերավորության այլ կառուցվածք ունի Հիլազ մուղամը: Ուշագրավ է, որ մեր տրամադրության տակ գտնվող համարյա բոլոր

<sup>49</sup> Այդ առանձնահատկությունը բնորոշ է Ս. Օգանեզաշվիրու կատարչական ոճին:

<sup>50</sup> Չարզա՛ն մուղամի Ս. Օգանեզաշվիրու ձայնագրությունը կատարված է 1925 թ.



նմուշները միատիպ ու կայուն են քիմիականների հուլական-հոդեր  
նական մարմնավորումների առումով, քիմիականացրեն-թեմատիկ  
քիմիականացրեն-թեմատիկ հոդերի զարգացման ընդհանուր սկզբունքների, տրոհակազմական հոդերի  
ներքի օգտագործման հիմնադրով, և քիմիականացրեն-թեմատիկ նման  
թեմատիկ Մա այն դեպքն է, երբ կատարող-իմպրովիզատորի գեղը և նրա  
նրախ ստեղծագործության հեղինակը լինելու հանգամանքը կորցրե-  
ն են իրենց նշանակությունը և առաջնային իմաստ են ստանում այդ  
գույնիներով սրբագործված և հաստատված կատարողական օրենքին  
Այսպես, տվյալ դեպքում ստեղծագործության ցանկացած մտկայար-  
կում տրոհակազմական բազադրիչները ի հայտ են բերում ավանդու-  
նների դարձմանայի կայունություն: Եվ, բանի որ այդ կայունությունը դե-  
լուում է պատմական բովանդակային երկար մամանակահատվածում (ավա-  
րան են նա զարբ), կարելի է ենթադրել, որ Հիբազի տվյալ տարբերակը  
զեղարվիճատ-ընդհանրական հատկությունների և կատարվածության  
վարսյալմանության շնորհիվ Հայաստանի գործիքաճար մուղամասին  
ներքի համար դարձել է լայնահիշ, ինչ-որ իմաստով՝ նախանմուշ: Ա  
ներկություն համար բերենք Հիբազ մուղամի երկու տարբերակին  
սկզբի ֆրագներով<sup>51</sup>:

### Օրինակ 11.

1927 թ. ձայնագրված Հիբազի օրինակի վրա պարզարաններ ին-  
նացրեն նյութի զարգացման և ձևագոյացման մի բանի առանձնաճա-  
կություններ:

Մուղամի մեղեդիական դիմը շատ ցայտուն է: Մեղեդու ինտոնացի-  
ականքները հարազատ են հայ աշուղական արվեստի այն հյուղին: Կ  
անվանում են պարերգային (101.252): Իմպրովիզացրեն-ստեղծա-  
րենայիք, հուլական լարվածությունը, մեղեդու զարգանախոջային զարգ-  
ցումը խորթ են տվյալ մուղամին, և այս ամենը նկատելիորեն տար-  
րում է Հիբազը վերը դիմում մուղամներից:

Հիբազի թեմատիկ-ինտոնացրեն հիմքում ընկած է անհատական-  
ված, հոտակ ուրվագծեր ունեցող երաժշտական միտք, որը հետևող

<sup>51</sup> Առաջին տարբերակը (11ա) ձայնագրված է 1927 թ. փոզային համույթի (Ա  
վանիստեղծի և Արմենակ Քաղապարի, գուլուկների) և երգիչ-գեղարու (Փետր Շուպի) կատարման  
երկրորդը՝ Հիվան Գառապարյանի (Շուպուկ) կատարմամբ: Վերառված է  
ներքի աշխատության հեղինակին: Առաջին տարբերակի վերնախմբային լրված տեղը  
բերված է հավելվածում:

ներքի գորգություն ու տարատեսակվում է՝ ընդհանուր առմամբ պահ-  
ված իր սկզբնական մեղեդային պատկերը:

Առանկով մեղեդային մտքի ինտոնացրեն ծավալմանը, տեսնում ենք,  
որ այսպես տարբերվում է Մաստ մուղամից: Իմպրովիզացրեն սկզբ-  
ունքի նիշագում հանդես է զախն ոչ քիմիական ձևակազմական գործն-  
ական ինտոնացրեն տարբերի ինտոնացրեն մանրամասնումով, այլ իրեն  
թեմատիկ դարձվածքների շարադրանքի ոճ, որոնց տարբե-  
րակների հաջորդականությունը հանգեցնում է կառուցվածքային այլ  
մտքի առաջացմանը: Այն կարելի է պատկերել հետևյալ ձևով՝  
 $(e+i) + (e+d) + E(e+i)$ , ուր A-ն և E-ն ընկալվում են որպես ձան-  
արար ինքնուրույն բաժիններ. ընդ որում, այլ ինքնուրույնությունը  
նկատվում է ոչ միայն մեղեդիական նոր դարձվածքների ներ-  
քանակում, այլև լադի (փոյուղիական cis-ի փոխարեն՝ իոնական լադ  
և անվանի փոփոխություններ): Մա նոր գունավորում է մտցնում,  
այսպես նոր տրամադրություն: Նշենք նաև, որ Հիբազի E բաժնում  
մեղեդական գործիքին՝ գուլուկին զուժարվում են գոյն ու ձայնը, որը  
նրախ ստեղծում է որոշակի հակադրություն<sup>52</sup>:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Հայաստանում ձայնագրված մուղամների  
մեջ Հիբազը միում է իրեն եղակի նմուշ, քանի որ պարունա-  
ված է գյաֆ-թեսնիֆ: Պետք է նշել, որ թեքի զարասկզրին արված ձայ-  
նություններում երբեմն հանդիպում են ընդմիջված պարային հա-  
րաբերակներ, այդ մեր օրերում դրանք բացակայում են: Այստեղ  
հարկ է շտապակ մուղամների որոշ տիպական հատկանիշների,  
այսպես ինտոնացրեն օրինակությունների մեթոդան միջոցով տվյալ երե-  
քի «հակակազանցելու» միտում: Ընդ որում, բոլոր նմուշների հա-  
րաբերակը իր արմատներով հակակազան մեծողիկ երաժշտության  
նրախ պրոֆեսիոնալ (աշխարհիկ և հոգևոր), այնպես էլ փողոցա-  
նական, խորքերը զնազող իմպրովիզացրեն զարգացման սկզբ-  
ունքն է:

Պետք է նշել, որ E բաժինը իր ծավալով կազմում է A բաժ-  
նից անկախ մեկ երրորդ մասը, նրա գեղը խիստ էական է: Մեղեդու  
արդյունքում մածոր լազում երկար չի տևում, բավական արագ մեղեդին  
արագություն է հիմնական լադին: Հիբազի երաժշտական մտքի ծավալ-  
ան հիմքում ընկած է մոնոթեմատիկ և մոնոթիթմիկ տարատեսակման

<sup>52</sup> Ծայնագրության հոդվածի պատճառով երգասացությունը հարավոր չէ լրված  
նրախ, բանաստեղծական տեղատեղ անհրաժեշտ հատկությամբ չի լրվում:

սկզբունքը, երբ ամեն մի քիչ թե շատ ավարտուն միտք եզրահանվում է բնորոշ կաղանջային դարձվածքով:

### Օրինակ 12.

Առանձին կառուցվածքների մասնատվածությունը հաղթահարվում ստեղծագործության արտահայտչական ուժի անընդհատ աճի, երբ ըշտական զծի ամբողջականության շնորհիվ կաղանջային դարձվածքների յուրաքանչյուր հաջորդ խումբը մեծացնում է լարվածությունը՝ վերջը հանգեցնելով երաժշտական ձևի նոր բաժնի ստեղծմանը: Այսինքն, A բաժնի քանակական կուտակումները նպաստում են որպես պետ նոր B բաժնի առաջացմանը: Յակայն լադի նոր հենակետային տանը հաստատվում է միայն կարճ ժամանակով (այստեղ կարելի է տեսնել ազդրծել պրոֆեսիոնալ բազմաձայն երաժշտության մեջ կիրառված շեղումն տեղիներ), և շատ շուտով տեղի է ունենում վերադարձ դեպ հիմնական տանը (cis):

### Օրինակ 13.

Մենք տեսնում ենք, որ Հիչազում, ինչպես և նախորդ մուղամա (Չարբահ), որոշիչ գործոն է հանդիսանում լադի այնպիսի կազմակերպումը, որի դեպքում ձևակազմական-արտահայտչական ազդակներ բացարձակացնում են օժանդակ հենակետերը և նրանցով կազմված ինտելեկտուալ ճարտարությունները: Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ տվյալ մուղամի մեղեդային զծի իմպրովիզացիոն զարգացումը տեղի է ունենում որոշակի կառուցվածքային և մեղեդային մոդելների օգնությամբ:

Որ բնույթով հակադիր B դրվագը ընկալվում է որպես բազմաձայն ստեղծագործությունների (մասնավորապես, իրանական դաստազահի) կառուցման ավանդական սկզբունքի արտացոլում, որոնցում ենթազգրվում է մեկը մյուսի արամբանական շարունակությունը կազմող փոխկապակցված մասերի հաջորդում: Երաժշտական նյութի յուրաքանչյուր մասի հետևողական զարգացումը (դաստազահում) կոչված է ստեղծելու ամբողջական ստեղծագործություն: Յուրաքանչյուր վտկալ-գործիքային մուղամի (դաստազահի) հիմնական մասերի միջև ընկած են միջանկյալ կապող մասեր՝ դյաֆեր: Տվյալ դեպքում B դրվագը հիշեցնում է դյաֆեթենիֆ, որտեղ դժուր նվագակցությամբ հանդես եկող նրբիչը մուղամի մեղեդին կատարում է վառ արտահայտված պարային ռիթմով: Հարկ

նշել, որ Հիջազի այդ բաժնում նկատվում է հետաքրքիր երևույթ՝ երբեմն երգիչը ու զուգուկահարներին որևէ մեկը հույն մեղեդին կատարելիս մի փոշ էս են մնում միմյանցից, որը մյուս զուգուկահարի ձայնն առույթյան հետ ընկալվում է որպես յուրօրինակ բաղմամբային հրահար<sup>53</sup>:

#### Օրինակ 14.

Հայ երաժիշտների կատարմամբ մեր տրամադրության տակ եղած Հիջազ մուղամի նմուշների (չորս տարբերակ) մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ երաժշտական նյութի թեմատիկ զարգացումը ունի գերիշխող դեր, ընդ որում, այդ զարգացումը ընթացում է ոչ թե իմպրովիզացիոն-անբազային տիպի կիևէջման ճանապարհով, այլ յաղային մտածողության խիստ օրինաչափությունների հիման վրա: Արտահետանքով, այստեղ առկա է ոչ միայն «ցրված» օպակներտոնացված, այլ նաև հստակ կազմակերպված, «կենտրոնացված» տիպի թեմատիզմ: Հենց այս տիպի թեմատիզմն է, որ կազմավորվելով համեմատաբար ավարտուն երաժշտական մտքի տեսքով, ստեղծագործության սկզբում «ազդարարում» է իր գույնը<sup>54</sup>:

Իրենց հուզական բովանդակությամբ և ինտոնացիոն զարգացման բնույթով Հիջազին մոտ են կանգնած Շուշթար, Բայաթի-Շիրազ, մասամբ՝ Շուր մուղամները:

Շուշթար մուղամի մեր կողմից վերծանված մի քանի տարբերակներից ընտրել ենք թեմատիզմի առումով ամենաբնութագրական նմուշը<sup>55</sup>, որը, ինչպես լադի իմաստաբանական մեկնաբանություն, այնպես

և կառուցվածքային առումով շատ նման է Բայաթի-Շիրազ մուղամին<sup>56</sup>:

#### Օրինակ 15.

Ինչպես և Հիջազում, Խոտուր տրամադրությունը հաղորդվում է մեծ զարգածությամբ<sup>57</sup>, զուտ ցործիքային շարադրանքը զուգորդվում է նրալիի հետ, մեղեդու ձայնածավալը համարյա չի անցնում մեկ օկտավայի: Իր բնույթով մարդկային ձայնի նման զուգուկի շքմ հնչույթները նպաստում է մինքր երանգավորում ունեցող հույզերի առավելապես արցասայտմանը:

Շուշթար մուղամի հիմքում ընկած է հարմունի տեսրախորը շարանակոց երկու պոտենցիալ տոնիկաներ ունեցող «երկակի լազը»:

#### Օրինակ 16.

Այս լադի երկակիությունը ի հայտ է գալիս առաջին հերթին հենակետերի և, համապատասխանաբար, մնացած երկրորդական աստիճանների փոնկիաներում: Այսպես, ինտոնացիոն շարադրանքից կախված, հենակետերը հարաբերվում են մերթ ինչպես T—S, մերթ ինչպես T—D: Մուղամի որոշ համավաճներում է հնչյունը հանգնել է գալիս զլիավոր հենակետի դերում:

#### Օրինակ 17.

Վազա-ձևակազմական հիմքերի այդպիսի փոխկապակցվածությունը որինպատի է մատուր տարբեր պարունակող հակումով մինքր տվյալ լադի համար, հատկապես կադանային դարձվածքներում:

Այսպիսի կառուցվածք ունեցող լազերը լայնորեն կիրառվում են այս առիթների, ինչպես նաև քաղաքային և գեղջկական կենցաղային (երգեր, պարեր) երաժշտության մեջ (101.521):

Շուշթար մուղամի ամբողջ ինտոնացիոն նյութը «գետնղվում» է գլխավոր կրաժշտական մտքի տարբերակային կրկնության (աննշան փոխություններով) վրա հիմնված ձևի մեջ: Շուշթարի կառուցվածքը կրկնի է ներկայացնել հետևյալ կերպ՝ A+A<sub>1</sub>+A<sub>2</sub>+B (նզրափակում): Ինչպես տեսնում ենք, մուղամը կազմված է պարբերություններից: Ա-

<sup>53</sup> Փողմորդա-ցրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ձայնառության դերի և նշանակությանը ուշագրություն են դարձրել շատ հետազոտողներ (Ք. Քուշնարյան, Յու. Տյուլին, Ա. Եսևիբոյան, Կ. Խուզարյան): Այդ հարցի մանրամասն ուսումնասիրությունը չի թույլտվում մեր խոցի մեջ: Առկայան շարադրվածի առթիվ նշենք, որ երկրորդ փոջային ցործիքի (զուգուկ կամ զուտնա) ստիպությունը ցործիքային անսամբում պատահական չէ: Դա ավանդական փոջային համույթի որոշակի ղեկավարա-արտահայտչական սիս կատարող պարտադիր բաղադրել է նման դեր ունեն նաև հարվածային ցործիքների (դոն, զոյրա):

<sup>54</sup> «Օպակներտոնացված» տիպի թեմատիզմի մասին, որը արտահայտվում գերակշռող ձև է մուղամներում և նման ժանրերում տե՛ս (175.134):

<sup>55</sup> Շուշթար մուղամի ներկա տարբերակը կատարում են Սեդրա Վահիճեղովը, Արմենակ Բաղդասյովը (գույուններ) և Գևորգ Չորանովը (զոյրա), 1927 թ. առավախամբ, Մուղամի լրվծ վերծանություն տե՛ս հավելվածում:

<sup>56</sup> Բայաթի-Շիրազ մուղամը կատարում է Ք. Չիլյանը (զուտնա), 1958 թ. առավախամբ, Ղարաբաղ:

<sup>57</sup> Շուշթար մուղամը Ու. Հալիբեկովը բնութագրում է իրեն խորին տիրություն արտահայտող սանդագործություն (49. 9):

Շուղթալի

15.

Բայաթի Շիրազ

16.

այսին կերպ օգտվելով շարժանչուրը մեծացնում է լարվածությունը և օգտեր խաղում է սրտափակիչ գիր, որը հատուցված է նույն կերպ, ինչ է միջզում, այսինչն ախ (Ե օղակը) հաստապատասխանում է առաջնական գլխին: Գլխավոր խմբանի օտ է հանդիսանում ժողովան լարային սկզբունքը, որը իրացվում է մոնոֆոնմատիկ և դիֆինիկ տարրերով: Երկրորդ ստանդան հարթների միջոցով: Շուղթաթի գլխում ձայնաձայնը քնդվանում է մինչև երկրորդ օգտավա, և առաջանում է նոր նեոպիս (վերին տոնիկա), որի կիևչային օգտագործումը ստեղծում է մամուր միկրո-ինտոնացիոն ոլորտ:

Օրինակ 18.

Մեղեպիական շարժման որոշ առանձնահատկությունների դիտարկումը լազախազմական տիպական օրենքների սեանեկյունից ցույց է տալիս, որ ի տարբերություն Ասաս մուղամի, որին հատուկ է լազախազմայլի և ձևի կանոնացումը, Շուղթաթում (ինչպես և Լիջազում), առաջ է մղվում մեղեպու տարբերակային զարգացման պարզ մեջ: Այս տեղանաթը, ինչպես նաև կատուցվածքի զարբերականությունը երանմ են հանում առաջական քնարերգության հրգային ժանրերի հետ աղյալ մուղամի կապը: Տիտոս տրամադրություններ վերարտադրելու համար երկու լարի օգտագործման օրինակ է գրասան Շերամի սՄի քալա է հս ըմ յարա էրըը (199.28):

Օրինակ 19.

Շուր մուղամի կոմպոզիցիոն սծային առանձնահատկություններով լարում է նախորդ երկուսին՝ Լիջազին ու Շուղթաթին: Այս մուղամին երկուսն խորք են հուզական լարվածությունը, վերտուղ գծերը: Երաժշտությանը առնջնում է մեղմիկ, սրտաբախ հուզականություն, ըզլայանմանների ջերմություն, որը մերձեցնում է նրան սթապիսի տիպի ժողովրդական երգերին ու գործիչային մեղեպիկերին: Շուր մուղամի մեղեպին հիմնված է երկու օժանդակ հենակետերով (4 և 5 աստիճանները) փուլուգիական-էոլական լազի վրա:

Օրինակ 20.

Շուր մուղամի մեղեպիական պատկերի ինքնատիպությունը պայմանավորված է երգային գործոնի դերը: Սա առանձնապես ցայտուն է երևում, երբ Շուրի վերլուծվող տարբերակը համեմատում ենք

Մուղամ Եռչօթար

17.

18.

19.   
 մի յան-դուն է, հուր ու բոց խան-ձեց, խոր - վեց,  
 կըտ-րեց ճա - - ռըս, իմ ջի-գյա - ռըս ջի-նց խոց

21.   
 Եռըր

Նույնանուն իրանական մուղամի հետ, որին ընտրող է սանդղակագործը: Այս երկու մեկնաբանությունների տարբերությունները էլ ավելի վառ են արտահայտված կառուցվածքային ոլորտում<sup>58</sup>:

Շուր մուղամի Հայաստանում կենցաղավարող տեսակը աչքի է ընկնում պարփակությամբ: Տվյալ ստեղծագործության մեջ ինտոնացիոն նյութի լադի հնչյունաշարի բացահայտման հետ զուգորդվող ստիանտոսար բարձրացող մեղրգային ծավալումը տեղի է ունենում ծայրահեղ նակիրճ ձևով: Առանձին ստիանանների (հիմնականում՝ օտանդակ հետակետերի) զուսայ շրջանախումբը հաճախ ստեղծում է տոնիկան հաստատող տիպային կազանսային դարձվածքներ:

Օրինակ 21.

Իր ամբողջության մեջ Եռըր ընկալվում է որպես կուռ կազմության կառուցվածք, ասես՝ մի շնչով հնչող ստեղծագործության ընթացքում պարզանվող ինտոնացիոն նյութի շարադրման իմպրովիզացիոն ոճը նպաստում է վառ արտահայտված պարային բնույթ կրող գլաֆով շրջանակված երաժշտական ձևի ընկալման ամբողջականությունը: Իր լազանտանացիոն հատկանիշներով այդ եզրափակիչ բաժինը միանգամայն ներդաշնակ է մուղամի հիմնական բովանդակությանը և, դրա հետ մեկտեղ, հակադրվում է նրան ութմի սինկոպացված, շափավորված կազմակերպմամբ: Բերվող գլաֆը հայ ժողովրդագեղչկական երաժշտության ուղով ստեղծված պարային մեղեդու գեղարվեստորեն ավարտուն նմուշ է:

Օրինակ 22.

Այդ տիպի պարերը, Ք. Քուշնարյանի վկայությամբ, հաճախ են արտագործվում որպես ժողովրդագեմոկրատական ճյուղի մուղամների գլաֆներ<sup>59</sup> (101.272): Սինկոպացված ութմով թեման աներդաստ կերկնորվում է, հաղորդվով գլաֆին երգային տարրեր: Կազմության առումով՝ դա երկակի կրկնվող, մուղամի կազանսների նման կազանսային մեղեդիական դարձվածքով էզրափակվող կառուցվածք է:

<sup>58</sup> Շուր իրանական երաժշտության ամենամալուրես մուղամներից մեկն է՝ անյունային ընդիշարիտաներով միացված բաղմախիվ բաժիններով:

<sup>59</sup> Հեռադրբրական է, որ տվյալ գլաֆի համեմատությունը իրանական Եռըր մուղամի համապատասխան մասերի հետ նմանություններ չի բացահայտում: Զափառթմանի առումով կազմակերպող մասերի՝ գլաֆերի բնորոշության ժամանակ կոտորուղին արվում է մեծ ազատություն, որը կրկնմն բնույթ է նոր նմուշների ստեղծմանը:

Գլաֆ Շուր մուղամից

22.

Կլոր պար

23.

Միեռակ 23.

Մուղամներում ժողովրդական-պարային ձևերի օգտագործման վաստակում է ժողովրդական և ժողովրդա-պոեֆիսիոնալ տարբեր ժանրեր սերտ փոխկապակցվածություն մասին Ալիպիսի ընդգրկումը միշտ հետևյալն է և ստեղծագործության ընդհանուր ինտոնացիոն-թեմատիկ կառուցման արվեստի մեջ ներփակ պտտնեցիալ ուժերը: Գրանց արթնանքը բերում է մոնոդիայի զանազան տարատեսակների ներացում, ինչպես Նիքոս ունեցող տարբեր ժանրերի փոխհարստացում:

Հայաստանում կենցաղավարող մուղամների մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղում Մահարի մուղամը: Չնայած գործիքային սահարիները ևն գտնվում այսպես կոչված կանոնացված մուղամների շարքը, սահարի իրենց ինպրովիցացիոն բնույթով ու ձևակազմական հատկանիշերով երանելուցան հանդես են գալիս իբրև պոեֆիսիոնալ մոնոդիկ արվեստի սուլայ ճյուղի ենթակայացուցիչներ:

Մահարի բառը ունի իրանական ծագում և բառացիորեն նշանակում է «արջուլույս», «արևածագ»: Ուշագրավ է, որ «Մահարի» տերմինը առաջ է միջնադարյան հայ պոեզիայի բառարանային կազմում, մասնագորպես XIV դարի բանաստեղծ Գրիգորիս Ախթամարցու մոտ (մրդի տեր՝ արջուլույսի թռչուն), (68.35): Ինչպես արդեն նշվել է (տես՝ գլ. 1.1.1), միջնադարյան հայ պոեզիայում տարածված էին երկվեզու, ասվելի հաղվազեակ՝ եռալեզու բանաստեղծությունները: Ըստ երևույթին, այս արդյունքն էր այն բանի, որ բազում դարերի ընթացքում հայերը սերտ առնչությունների մեջ էին գտնվում այլալեզու էթնիկ խմբերի (մասնավորապես, հրաժշտական) որոշ կողմերի վրա: Լեզվատեղմինաբանական փոխառությունները առանձին ջաշտունությունը էին դրսևորված աշուղների, սազանդարների ստեղծագործության մեջ, մուղամաբանարների արվեստում:

Մահարի մուղամի կատարողական ավանդույթը սրա վառ օրինակն է ձևարավոր է, որ այդ ավանդույթը Հայաստանում դոյուլություն ուներ վարդոց ի վեր, և հայերը վերցրել են միայն այլալեզու տերմինը՝ այդպես անվանելով ընդամենը իրենց ավանդական հրաժշտության ինքնատիպ մի տեսակի ստեղծագործությունները: Գա առավել ևս հավանական է այն պատճառով, որ Մահարի մուղամը ունի հատուկ ժանրային եսթետիկանակվածություն: Ինչպես ասվել է վերևում, այն կատարվում է տարբեր ծիսակատարությունների ժամանակ (մասնավորապես հար-

ասեկեան) արևածագի պահին<sup>60</sup>, Հայերի կենցաղում խորագին արտազույց ալը երևույթը վերածվել է ազգային ավանդույթի:

Մենք վերծանել ենք Սահարի մուղամի երկու տարրերակ. սուրճը՝ նշանավոր բյանանչահար Անոն Կարախանի կատարմամբ (1921 ձայնագրություն), երկրորդը, փողային համույթի կատարմամբ (Ա. Մադոյան՝ 1-ին դուդուկ, Գյուրջյան՝ 2-րդ դուդուկ և Հովհաննիսյանի<sup>61</sup>): Սպ. Մելիքյանի, Սեկենարի հայ երաժշտության պատմության գրքում (115) բերվող «Ննզկի սհար» կոչվող երրորդ տարրերակը անսակի մեջ կզակի է: Հնդկական մեկնաբանում է «սահար» բառը պես արևածագին կատարվող «ցաղերգ», իբրև «եղրափակիչ» սկզբնական հատվածի:

Բավանդակության անվիճելի ընդհանրության հետ մեկտեղ բոլոր երեք տարրերակներն իրարից տարբերվում են մեկնաբանման ինքնատիպությամբ: Այսպես, «Ննզկի սհարը» ավելի անմիջական ընտրություն է: մեղեդային գծի իմպրովիզացիան ծավալման հիմքում բնածին են բնորոշ սեփմեծիկան դանդաղասահ ինտոնացիան դարձված են, որոնք հաջորդաբար հաստատում են լադի 1 և 4, սակավ՝ 5 կայտաստիճանները:

**Օրինակ 24.**

Ինտոնացիայի զարգացման համանման սկզբունք է օգտագործվող փողային եղանակի տարրերակում: Այս կատարման մեջ տարասեռակի (նշված սեփմեծիկան դարձված բնածին ինտոնացիան առումով մոտ) գաղձաբնոր զարգանում են ավելի մեծ աշխատություններ ու նպաստն սլացությունը, բայց երաժշտության ընդհանուր խոհական, ինքնամոխ պատկերը պահպանվում է: Գրան նպաստում է նաև ձգվող տոնիկակի հնչյունի ձայնառությունը: Կառուցվածքային առումով այս երկու տարրերակները նման են. ազատ իմպրովիզացիային հաջորդում է շափվորված, վառ արտահայտված պարային բնույթի կարճ բաժին՝ գլաֆ:

Պատկերավորման այլ ոլորտում է մեկնաբանում Սահարին և Կարախանը: Ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում նրա կատարող վերադարձրում է մեկ հուզական վիճակ: Հնչողության զերազույց լավածության մեջ մերթնդմանը զգացվում է հին հեթանոսական շունչ: Միատիպ կառուցվածքային-ինտոնացիոն տարրերի բազմակի կրկնությունները, մի լարի վրա պահված տոնիկական հնչյունի ձայնառությունը

<sup>60</sup> Տարբեր մուղամների մանրային նախանշանակվածության հարցին սերտագրվել է Բ. Քուչարյանը (102, 128):

<sup>61</sup> Ձայնագրությունը կատարված է 1960-ական թվերին:

արածակայի ձայնածավալի բարձր ուղիատրների օգտագործումը հանդիսանում են ստատիկության և սուր լարվածության զուգորդմանը:

**Օրինակ 25.**

Փողային սակիերի անմիջականության (ծագող արևի օրհներգ), այս ասես վահանավազված է կազմավորվածության, կատարողը սահմանափակվում է իմպրովիզացիոն զարգացումը մեկերեքի շրջանում լազանագրի սահմանների շրջանակներում: Այլ կերպ ասած, ավելի դանդաղ կերպարի մարմնավորման կոմպոզիցիոն հնարք:

Նույնպես տեսնում ենք, ընթացքում միանգամայն որոշակի գեղարվեստական գաղափարին, Սահարի մուղամը թույլ է տալիս մեկնաբանման արտասահմանություն, որը պայմանավորված է նրա ժանրային կենցաղային յուրահերպտությամբ: Պակաս կարևոր դեր չի խաղում և այն հանգամանակներ, որ Սահարին, ինչպես արդեն ասել ենք, չի դասվում կանոնադրված մուղամների թվին, ներկայացված չէ դասական մուղամայակերի սահողակի և նրանց շարքում ուղիղ զուգահեռներ լուծելու: Սահարի ծագման վաղեմությունը աներկբա է: Այդ մասին է վերաբերում և նրա գոյության կենցաղային-ծիսական բնույթը: Սակայն հաստատանախան պատմական փաստերի բացակայության պատճառով փնտ գծվար է հետևություններ անել նրա առաջացման ժամանակի մասին:

Սահարի մեր վերծանած օրինակները (50—70 իմպլակներ)<sup>62</sup> ձայնագրությունների հետ համեմատելիս ի հայտ են գալիս այդ ստեղծագործությունների ոճական ընդհանրությունները: Այն դիտվում է թե՛ ստեղծագործության բնույթում (լարված հուզական վիճակ ստեղծելու կոմպոզիցիոն), և թե՛ իմպրովիզացիոն ձևի կազմակերպման հնարքներում: Համեմատաբար սակավաթիվ ինտոնացիոն-կառուցվածքային տարրերի օգտագործումը, ձգվող տոնիկական ձայնառություն, ձայնածավալի բարձր ոլորտ և այլն):

**Օրինակ 26.**

Ընդհանուր առմամբ, Սահարիները մեծածավալ գործեր են, որոն-

<sup>62</sup> Մեր արձագրության սակ ունեն Սահարի երկու փողային տարրերակ Աստիթիթ (26ա) զուգահեռների նույնի կատարմամբ (Ն. Հովհաննիսյան՝ 1-ին դուդուկ, Թ. Մխիթարյան՝ 2-րդ դուդուկ, Վ. Սահակյան՝ դհուլ), երկրորդ (26բ) Չբջյանի կատարմամբ (լուսնայ): Ձայնագրությունները արված են ՀնեՍՍ Միկոյանի (աջիմ Վաթի) շրջանում և Զարբազի Հարությունի շրջանում (1958 թ. արշավատեղի):





յով իմպրովիզացիոն զարգացումը նպատակ ունի առավել լիարժեքութեամբ բացահայտել լազախին հնչյունաշարը: Մեղեդային գծի մոտոփնտեսային զարգացումը միշտ չէ, որ ընթանում է լարվածություն անկասկածա ածրի հանապարհով: այն երբեմն բժրում է լազախնանական տարրերով դարձվածքների պարբերական կրկնողությունների վրա հիմնված երբ քաժինների առաջացմանը:

Սկսելով մի ամբողջ շարք հատկանիշներից, կարելի է ասել, որ Մուսարիի հանդիսանում է ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ բնույթի միջանկյալ շղակի Իրենց ֆունկցիոնալ ուղղվածությամբ սրբաբանի որոշակիորեն համադրվում են հայ ժողովրդական ստեղծագործության հետաքրքիր տեսակներից մեկի՝ իմպրովիզացիոն-գործիքային երգի կանչերի հետ: Եվ մեկ, և մյուս դեպքում իմաստային խնդրի գեղարվեստական մարմնավորումը կատարվում է իմպրովիզացիոն միջոցներով, որոնց շնորհիվ կախված ավելի կատարողի անհատական երեմակայությունից և վարպետության մակարդակից, ստեղծագործությունը անկրկնելի անք է ստանում: Դրա հետ մեկտեղ, երկու դեպքում էլ ստեղծագործությունների կատարվածքը կերպովում է մուզամային ձևերի քրեմայությունների համաձայն:

Մահարին էլ ավելի հարազատ է ժողովրդական ստեղծագործության երաժշտական ձևերին, քան Հիջազն ու Շուրը: Ուշագրավ է, որ կատարողներն իրենց այլ ստեղծագործությունները մեկ մուզամ են կոչում, մեկ ժողովրդական մեղեդի: Այս երկակիությունը գալիս է ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի գեղարվեստ-գեղագիտական շահանքների հարազատության գիտակցումից:

Մուզամների քննարկման ընթացքում պատեն առիթներով նշել ենք նաև նրանց նմանությունը Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մյուս ձևերին, մասնավորապես, աշուղական երգերին: Փորձենք այլ երկու ժանրերի ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծության միջոցով վեր հանել աշուղական երգերի և մուզամների ընդհանրական տարրերի որոշ դասերումներ:

Դրանք սերկանակի երկակի լազամ գրված աշուղական երգերի մի շարքի նմուշների և համեմատենք դրանք հայ գործիքահարների Չարգազի մեկնաբանումների հետ:

Աշուղական մոնոֆոնները և Չարգազ մուզամի դանազան տարրերակները համեմատելիս ի հայտ է գալիս միատեսիլ ինտոնացիոն դարձվածքների մի ամբողջ շարք: Ավելին, մեր դիտումների համաձայն այս լազի ինտերվալային կազմի առանձնահատկությունը նախասահմանում

է մեղեդային գծի ինքնատիպ հուզական երանգավորումը: Աշուղական երաժշտության նմուշները շինարկելիս շմոռանանք, որ աշուղական արվեստը, մի կողմից, համարակելյան երևույթ է և հենվում է որոշակի արևելյան տարածքի երաժշտա-ոճական ազդակից հիմքի վրա, մյուս կողմից, այն անբաղկատիվորեն կապված է Հայաստանի արմատական երաժշտական մանրերի, մասնավորապես XVII—XVIII դդ. տաղերի հետ: Ընդհանուր գծերը դիտվում են կիևէյման ձայնային սկզբունքին հետևելու պաճուճագրգզված իմպրովիզացիոն տարրերի լայն օգտագործման, կրաժըշտության հուզական-լարված բնույթի մեջ: Ապօթի առիթով բերենք հիշատակման արժանի փոխառության օրինակ<sup>65</sup> տաղերով Բաղդասար Գպիրի (XVII—XVIII դդ.) «Ի ներջամենդ արքայական» սերերգը հետագայում օգտագործվել է աշուղներ Սայաթ-Նովայի (XVIII դ.) և Շիրինի (XIX դ.) կողմից իբրև ինքնատիպ «մոդուլ»: Գպիրի մեղեդին կերպարանափոխված տեսքով հանդես է գալիս Սայաթ-Նովայի «Գուն էն գլխեն իմաստուն իս» (27բ) և Շիրինի «Ազգպան» (27գ) երգերում (17.60, 200.58):

### Օրինակ 27.

Սայաթ-Նովան չի նշում փոխառության սկզբնաղբյուրը, չնայած, հարկ է կարծել, որ ինչպես ցույց տվեցին ուսումնասիրությունները, հենց Գպիրի մեղեդին, հետևաբար և Սայաթ-Նովայի երգը, միջնադարյան հայ երաժշտության մեջ ունեին իրենց ավելի հին նախատիպ<sup>66</sup> «Ի կույս վիմեն» մեղեդին:

### Օրինակ 28.

Միջնադարյան այս մեղեդին ներկայացված է կաթողիկոս Գևորգ Գ-ի կատարումից ձայնագրված Պատարագի երգեցողություններում, որը նոր հայկական նոտագրությամբ (Լիմոնջյանի համակարգ) գրի է առել երաժշտական տեսարան ն. Թաշչյանը անցյալ դարի 70-ական թվականներին (195.102): Այստեղից այն վերցրել է Մակար Նկմալյանը և փոխադրելով ուրիշ տոնայնություն, զետեղել է իր Պատարագում (190.244): Պետք է ենթադրել, որ այս մեղեդին կա նաև հին հայկական

<sup>65</sup> Հանգան մեղեդիների փոխառումը մշտապես կիրառվել է աշուղների ստեղծագործությունների մեջ: Այդ մասին են վկայում Սայաթ-Նովայի հեղինակային նումները (8):

<sup>66</sup> Այս հանգամանքը նշում է ն. Թահմիզյանը (154.47):

Ի ներջամենդ արքայական

Largo

Ի ներջ - մա - նեղ ար - շա - յա - կան գար - թիր

նա - գն - - լի իմ գար թիր

Andante sostenuto Գուն էն գլխեն

Գուն էն գլխեն Ի մաստունիս լի լի ցոյ մարն Ե բար մի անի

Այգնպան

ճ = 168

այ - գե - պան ինչ ես ա - նում, շամբր րու - ռա - տան չի լի - նի

Օ - ձի որ - քան գե - դե - ցիկն ը - նի սի - ռա - կան չի լի - նի

lento Ի կույս վիմեն

50.

խաղային ձայնագրություններում, որոնք առ այսօր սպասում են իրենց վերծանմանը:

Ինչպես տեսնում ենք բերված օրինակներից (28), այս երգը լատուսում է մեղեդային-ինտոնացիոն բջի կառուցվածքի իմաստով հասդիսանում է այն կենսունակ ժողովրդ, որը ժամանակի ընթացքում կանոնացվել է Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների համար դարձել է դասական օրինակ Սա ալն փաստարկներից է, որը խոսում է ժամկամ տերմինը օմիալն հնչյունաշարի նշանակությամբ, այլև որոշակի մեղեդիական մոդիլի ինտոնացիոն դարձվածքի իմաստով մեկնաբանող վարկածի օգտին: Տ. Վիզդուի դատողության համաձայն, ստեղծագործական փոխառության մեթոդը աճել է արևելյան միջնադարի համազգեղագիտական սերդբունքների հիմքի վրա, որի համար ըստ Ե. Բերտելսի արտահայտություն ժամանելով սրբազորված սյուժեն ավելի հեղինակավոր է, հետևաբար է ավելի գործուն» (ձ.395): Այդ մեթոդը առավելագույն ներգործության է ունեցել նաև բանավոր ավանդույթի երաժշտության վրա, որ դասականը, նախատիպայինը տարբալուծվում է յուրաքանչյուր առանձին հեղինակային մեկնաբանության մեջ:

Վերադառնանք օրինակների վերլուծությանը: Բոլոր բերված ստեղծագործությունները (տե՛ս օր. 27) գրված են սերկնակի երկակի լադում (Չարգա՛ լազը), որը նրանց հաղորդում է ինքնատիպ-կայուն երանգավորում: Կառուցվածքի առումով նույնպես երգերը միատիպ են մեղեդիի սկզբում զարգանում է վերին տոնիկայի ոլորտում, այնուհետև աստիճանաբար իջնում է դեպի ներքին տոնիկա և ամենավերջում հաստատում այն: Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ բերված երգերի կառուցվածքն ու լադաինտոնացիոն բաղադրությունը նման են Հայաստանում կենցաղավարող Չարգա՛ մուղամին: Նույնն են ցույց տալիս նաև Չարգա՛ մուղամի և Սայաթ-Նովայի ու Շիրինի երկերին բերող լադաինտոնացիոն դարձվածքների համեմատական վերլուծությունը:

### Օրինակ 29.

Ինչպես տեսնում ենք, բերված օրինակներում առկա է մեծ ոճական ընդհանրություն, և, դրա հետ մեկտեղ, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում ղեկարվեստական բնդհանուր օրինաչափությունները հանդես են գալիս տարբեր ձևերով, որոնք պայմանավորված են ժանրի ինքնատիպությամբ, կատարման ոճով, և, վերջապես, յուրաքանչյուր ստեղծագործության հուզական լարվածության շարժում: Այսպես, Սայաթ-Նո-

լայի «Պուն էն դիսնն իմաստուն իս» երգի կառուցվածքը ոչ պարբերականությունը, որչեռնը արտասանական ոճը պարզորոշ կերպով համադրվում են Չարգա՝ մուղամի գործիքային նմուշների իմպրովիզացիոն զարգացման հագեցած տիպի հետ: Գրա փոխարին, աշուղ Շիրինի «Այդիպան» երգը իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով ու շահավորված ռիթմով ընկալվում է որպես այդ մուղամի վանկի ֆոն:

«Երկնակի երկակի» Չարգա՝ լադի օդադորոման մի այլ օրինակ է նույն աշուղ Շիրինի «Ի արշալույս խնդարի» երգը (17.235):

### Օրինակ 30.

Երգի մեղեդին ծավալվում է դուռեցիմայի սա՛ճմաններում: Երկակիություն սկզբունքը ի հայտ է գալիս առանձին պոտենցիալ կաշուն ատմիանների փոփոխական բնույթում: Լադի դրամատիկ-լարված ինտենցիաները կանխորոշում են ստեղծագործության ընթացմանը՝ դրական-վերամբարձ հերթ, որը նպաստում է վիրտուոզ տարրերի առաջացմանը: Մեղեդային ինտենցիան նյութը կրում է ասեղալայն-իմպրովիզացիոն բնույթ: Աշուղ Շիրինի այս երգը օկտավայի հարաբերակցության երկու «երկնապատկված երկակի» լադերի զուգորդման տիպական նմուշ է<sup>60</sup>:

Ք. Քուշնարյանի կարծիքով հարաբերակցության այս տիպը խիստ բնորոշ է աշուղային երաժշտության համար (101.548):

«Ի արշալույս խնդարի» երգը Շորինված է քաղակային ձևով: Ցուրաբանչուր քաղաղի մեղեդին սկսվում է վերին տոնիկայի ուղարում (Չ-րդ օկտավայի ձ), աստիճանաբար իջնում է մինչև ներքին տոնիկան և ավարտվում բնորոշ կադանսային դարձվածքով: Չարգա՝ մուղամի հետ համեմատելիս դիտվում է վաղընթաց շարժման երաժիշտիչ կառուցվածքների նմանություն.

### Օրինակ 31.

Նման արշուղները ենթ ստանում նաև Չարգա՝ լադում Շորինված ուրիշ աշուղական երգեր ուսումնասիրելիս: Բոլոր նմուշներում ընդհանրության գծեր են հայտնաբերվում երաժշտության լադային հիմքի, ինտենցիան-դարձվածքային կազմի, եղբափակիչ կադանսային դարձ-

<sup>60</sup> Այս փաստը նշում է Ք. Քուշնարյանը (101.548):

<sup>61</sup> Օկտավային սեփական սակ հատկանք ունեցող երգի կառուցվածքով նույնական լադային մյուսից մտար օկտավայի ինտերվալով հետագրված երկու լադերի հարաբերակցությունը (101.578):

վածքների կազմակերպման, ինչպես նաև ստեղծագործությունների հուշական ուղղվածության մեջ: Այս ամենը հիմք է տալիս խոսելու սղը-լայի լադի յուրօրինակ իմաստարանական առանձնահատկությունների, որոնք մեջ տարրեր գեղարվեստական երևույթների նույնականությունը ապահովող կանոնացված տարրի՝ ինտենցիան-իմաստային մոդուլի պայմանի մասին:

Ինտենցիանը հանրագումարի բերելով լազային նոտագրության անսահմանություն ընթացքում առաջացած իր դիտողությունները, գեղարվեստական «Չայնեղանակները սղնդական մեղեդիական մոդելներ էին... քանի նախանձայնեղությունը փոխանցվում էին սերնդի-սերունդ և դրվում էին երաժիշտների հիշողության մեջ: Նրանց օգտագործման անհրաժեշտական սկզբունքը նույնն էր, ինչ և ժողովրդական ու դուրսեղական երաժշտությանը՝ տարրերակներ ստեղծել սղայլ հունով (103.200): Տիպական մեղեդային բանաձևն տարասնասկզման համապի սկզբունք մեներ տեսնում ենք և Հայաստանում կենցաղավարող ժողովուրդում:

Նույնական մոնոդիայի ձայնեղանակների ստորաբաժանվածությունը Ք. Քուշնարյանը բացատրում է «երաժշտական-պատկերավորության բնութագրի տիպականացման ձգտմամբ»: Ընդ որում ձայնեղանակ ասելով հասկանում ենք մոնոդիայի օրոշակի տեսակ, որի կառուցվածքային հատկանիշներից մեկը լադն է (101.39):

Փնայրիկներ հայկական մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ստեղծագործությունները՝ շարականները, մուղամների հետ ունեցած նրանց նախի տեսանկյունով:

Երաժիշտների արվեստը կազմավորվել է բազում դարերի ընթացքում (V—XV դդ.): Այն ընդգրկում է զարգացման երկու փուլ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր երաժշտաճարանական առանձնահատկությունները: Իրի վաղմիջնադարյան շրջանի շարականները աչքի են ընկնում դարձվածքային, ձևի և լադային հիմքի հստակությամբ, ինտենցիայի ձայնեղանակային հիմքով, արտասանական խոսքի գերակշռությամբ, ազգային զարգացած ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանի շարականները ավելի ծավալուն ու պարունակառիչ են. նրանցում հաղթահարվում է ձայնային սկզբունքը: Ստեղծներ (բազմաճյուղ) կոչվող այս մեղեդիները լայն տարածում գտան (XII—XIII դդ. (101.137): Իրենց զարգացման ընթացքում նրանք ավելի ու ավելի էին հնարանում շարականների վաղ նմուշներից և մոտենում միջնադարյան հայ երաժշտության մյուս ժանրին՝ տաղերին:

Շարականների արվեստում անդի ունեցող փոփոխությունները շարժող ամենավառ նմուշներից է VIII դ. հեղինակ Նուրոփրոփոս «Գոփր»-ը (155.276): Այդ երգը զետեղվել է Շարակնոցում «Զարմանալի է ինձ» վերնագրով<sup>87</sup>: Բերում ենք մի հատված նշված շարականից.

### Օրինակ 32.

Սահղծագործությունը գրված է մածոր լադում: Օրինակ վերլուծելիս համոզվում ենք, որ այստեղ գործում են նույն օրինաչափությունները, ինչ և մուղամաշին ձևերում: Սա լայնածավալ, իմպրովիզացիոն ասերդային բնույթի գործ է, որտեղ օր հայտ են գալիս անսիրիզային կոմասանիություն գծեր» (155.278): Բնչպես դիտենք, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում ևս արտահայտման բնորոշներ իմպրովիզացիոն ոճը չի խանգարում կոնկրետ կառուցվածքային ձևեր (ինչ որում ամենարագմազան) բյուրեղացմանը: Այս թախտա երգեցողության ինտոնացիոն ծավալումը ձևոր է բերվում բազմաթիվ պաճուճազարգումների, բարդ ձայնային դեղդեղանքի (պասաժ) մեղեդու կրկնումը (պեկենցիա) օգտագործելու միջոցով, որոնք սահղծագործությունը հարդրում են վիրտուոզ գծեր: Այստեղ աստիճանաբար թաքտահայտվում են լադային անոնացիոն նոր ուղրտներ, աարատեսակվում և հարստացվում են երկու հիմնական թեմատիկ կաղամպորումների սիմֆոնիտոնաչիաները: Հատկանշական է նաև, որ համեմատաբար ամբարտուն երաժիշտական մաշքերն ու նախադասությունները եզրագիակվում են մուղամների կաղանսավորման հնարքները հիշեցնող կաղանսային զարմվածաներով:

### Օրինակ 33.

Իր ամբողջության մեջ այս սահղծագործությունը հեղինակային վառ անհատականության կնիքը կրող հայկական միջնադարյան մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ձև է:

Այս շարականում դիտվող միտումները (մեղեդային դժի պաճուճացվածություն, սիմֆոնիկ ազատություն, ձայնային օրենքների ազատ մեկնություն) ավելի մեծ ակներևությունը են հանդես գալիս աստիճանաչափ շարականներում, որոնք ավելի ուշ ժաղում ունեն (X—XII դդ.) և իրենց կառուցվածքային ու ոճաբանական առանձնատեսակություններով:

Կ՝ ար-շա-լույս իրն դա - լի ոլ դուն-դիկ ան-բա-ռան

Լի ար-շա-լույս իրն դա - լի ոլ դուն-դիկ ան-բա-ռան

Լի ար-շա-լույս իրն դա - լի ոլ դուն-դիկ ան-բա-ռան

### Երրին

Եվ աս-տ-ղոց բա - բն - - - - - կամ:

### Հարզայա

### A grave

Ջար - մա - նա - - - - - լի - - - - -

Ջար - մա - նա - - - - - լի - - - - -

Ջար - մա - նա - - - - - լի - - - - -

<sup>87</sup> 32 օրինակը փոխառված է Ն. Թանգյանի մենագրությունից, որտեղ տրված է այս շարականի հանգամանաչից վերլուծությունը (155.277):

բով զուգորդվում են Հայաստանում կենցաղավարող մասնա մուսու  
հետ: Ինչպես արդեն նշվել է վերևում, իր դրամատուրգիայով, նախ  
զարգրիի հարստությանը մասնա մուսուսը ձգտում է հայ մտնողիկ կ  
ժըշտության իմպրովիզացիոն-ասերգային ձևերին՝ անդրադարձնելով  
զարգային պրոֆեսիոնալ նվագարանային սրվինստի ավանդույթները  
իմաստով ցուցանելու է և այն, որ մասնա մուսուսը սովորաբար  
տարվում է լարային գործիքների վրա (քլամանչա, թառ), որոնք  
տարողին հնարավորություն են տալիս առավել վառ ներկայացնել  
րենց տեխնիկական վարպետությունը, պրոֆեսիոնալիզմի բարձր  
կարողիչը, կատարողական նրբերանգների բազմաշրջությունը:

«Ստեղն» տիպի շարականների և մասնա մուսուսի համեմատում  
վերլուծության ընթացքում երաժշտական ձևի կազմության տարբ  
մակարդակներում հայասերերվում են այդ ժանրերին բնորոշ մի շ  
առանձնահատկություններ: Համեմատվող օրինակների<sup>68</sup> հիմքում  
կամ է կլիմային հիմքով մասեր թեքումով լազը: Մասնա մուսուսի վ  
լուծության ընթացքում նշել ենք, որ երաժշտական մտքի մեղեկ  
ժավալումը իրացվում է որոշակի լազաինտոնացիոն դարձվածքն  
միջոցով, որոնք հաստատում են լազի այս կամ այն կալոն աստիճան  
ավելի հաճախ՝ տոնիկան և օժանդակ հենակետը՝ կլիմային: Երաժ  
ների մեղեկներում նույնպես դիտվում է երկու լազային ոլորտն  
կլիմային և տոնիկական, բյուրեղացում: Այս երկու ոլորտների հի  
վրա դարգանում են տիպական կադանսային դարձվածքներով ավար  
վող մեղեդային կատուցվածքները: Այլ կերպ ասած, այս լազի ֆոն  
ցիոնալ տարատեսակությունը ի հայտ է գալիս տոնիկական և կլիմայ  
յին լազային ոլորտների որոշակիության մեջ:

**Օրինակ 34.**

Ստորև բերում ենք բնորոշ մեղեդային դարձվածքներ «Ստեղն» տ  
պի շարականներից և մասնա մուսուսի:

**Օրինակ 35.**

Բերված օրինակները հաստատում են ռիթմաինտոնացիոն պատկ  
ների նմանությունը, որը մերձեցնում է պրոֆեսիոնալ մանողիայի տ  
րածն ժանրերը՝ մուսուսներն ու շարականները: Շոշափման կետեր



<sup>68</sup> Երաժշտական օրինակը վերջված է Ք. Թուշնյանի մենագրությունից (101-102

նկատվում նաև մեղեդային զծի ծավալման սկզբունքներում: Նշենք, մտ-  
նավորապես, մեղեդու որոշակի լադախնտոնացիոն հաստատվածություն և  
զանապախի գործվածքների անընդմեջ տեղափոխությունների միտում  
դեպի մայնածավալի վերին շերտերը:

Մեղեդային նյութի կազմակերպման նշված տիպը շատ բանով  
նպաստում էրաժշտության հետևողական դինամիկ անին: Սակայն յու-  
րաբանը յուր ստեղծագործության երաժշտության բնույթը, ինտոնացի-  
զարգացման առանձնատկությունները, ընդհանուր առմամբ, տարբեր  
են, այնպես որ նրանցից յուրաբանը ընկալվում է որպես մտնող  
արվեստի միանգամայն ինքնուրույն նմուշ<sup>100</sup>:

Շարականներից բացի միջնագարի խորքերից մեղ են հասել պո-  
ֆեսիոնալ մանդրիկ երաժշտության ուրիշ ժանրեր նույնպես: Դրանք  
վիճեն են պատկանում տաղերը (աշխարհիկ և հոգևոր արվեստի գործեր  
և սաղմոսները (զուտ հոգևոր ժանր): Եվ մեղը, և մշտաները շատ բն-  
հանուր բան ունեն շարականների հետ:

Միջնագարյան տաղերը որիմախնտոնացիոն լայն շրջանակներ  
նեցող ծավալուն իմպրովիզացիոն ձևի, կառարողական մեծ վարդա-  
տություն պահանջող ստեղծագործություններ են: Ի տարբերություն ին-  
տոնականացված շարականների, տաղերը եկեղեցական ծրանկատարու-  
թյունների պարտադիր բաղադրիչը չեն, որի հետևանքով, նրանց  
առանցալին նշանակություն են ստանում հեղինակի անձնական վեր-  
բերմունքը, նրա անհատական ընկալումը (23.3): Սակայն այստեղ  
շարագարների իմպրովիզացիոն ոճը, լադախնտոնացիոն ու բնմայր-  
բարդ համադրումները, բնորոշ մեղեդային գործվածքների լադային  
տարբերակումները ստեղծում են ոչ թե մեղեդային նյութի անկողնա-  
բան իմպրովիզացիաներ, այլ տրամաբանական ներքին կուռ կառու-  
վածք ունեցող երաժշտական ձև: Խոսելով տաղերի կառուցվածքային  
առանձնատկությունների մասին, Ք. Քուշնարյանը նրանցում առանձ-  
նապես ընդգծում է բազմադարյան ավանդույթով ստեղծված ձայնա-  
լին համակարգի խիստ օրենքներից «ձերբազատվելու» հանցամանք  
որի շերտիվ ուժեղանում է լադային սկզբունքի ձևակազմական դերը  
(101.128—137): Զայնային ծագում ունեցող տիպական մորֆոմ-կա-  
ռուցվածքները (որոշակի լադի կոնկրետ աստիճանների հետ կապված  
յուրատիպ մեղեդային բանաձևեր) սկսում են զործել լադային դանազա-

նքտներում՝ ստեղծելով ինտոնացիոն-բնմայրիկ զարգացման լայն  
տարածություններ: Խիստ կանոնականացված և ազատ իմպրովի-  
զացիայի փոխարարած կապի հենց այսպիսի տեսակն է, որ ընկած է  
նրանի հիմքում:

Իման պատկեր է երևում միջնագարյան հայկական երաժշտության  
ի պահի տաղերը մուղամների հետ համեմատելու ժամանակ: Որպես  
փոխակ կարող է ծառայել Գ. Մարկիացու միջանցիկ-իմպրովիզացիոն  
զարգացման, կուռ կառուցվածք և ամբողջական ձև ունեցող «Տիրա-  
նայր» տաղը:

Որինակ 36.

Ուշագրավ է, որ այս տաղի որոշ որիմախնտոնացիոն բանաձևեր  
որոշ բազմիցս հանդիպում են շարականների մեղեդիներում և ավելի  
ուշ ժամանակների աշխարհիկ տաղերում (մասնավորապես հանրահայտ  
«Սոսնիկ» պանդուխտի երգում), հանդիպում են նաև Հայաստանում կեն-  
սալովարող մուղամների մեջ:

Որինակ 37.

Այս օրինակները բացահայտում են բուրբ նմուշների լադախնտոն-  
ացիոն կառուցվածքի ընդհանրությունը, շարագարների իմպրովիզացիոն  
բնույթը: Կարելի է ասել, որ «Տիրամայրը» նույնպես հին հայկական  
ի կուռ վիճինն է մեղեդու նման (օր. 28) նոր ստեղծագործություններ  
ստեղծելու համար ծառայել է որպես տիպական մոդել: Արժանահիշա-  
տակ է, որ ըստ այս մոդելի հորինվել են բազմաթիվ աշուղական եր-  
գեր, ինչպես նաև արիս «Անուշ» օպերայի համար (Ա. Տիգրանյան),  
(101.239): Նման օրինակների թիվը կարելի է ավելացնել:

Մագումով ժողովրդական արվեստի հետ կապված, միջնագարի պո-  
ֆեսիոնալ արվեստի լավագույն նվաճումները մարմնավորող X—XII դդ.  
տաղերը մեծ ազդեցություն ունեցան Հայաստանի մանդրիկ երաժշտու-  
թյան մյուս ժանրերի ու ձևերի վրա: Նրանցից, մասնավորապես, «ըն-  
դուրովեցին» պոֆեսիոնալ տաղերի աշխարհիկ ճյուղը և հայ հոգևոր  
երաժշտության որոշ ժանրեր՝ «երգերն» ու մեղեդիները (23.16), որոն-  
քում պարզորոշ զգացվում է ժողովրդա-պոֆեսիոնալ գործիքային ե-  
րաժշտական ազդեցությունը:

Հայաստանի Պատարագի երգչադուլության մեջ կան մեղեդիներ, որոնք  
սպեցիկ զգեստ ունեն մուղամների հետ: Դա, առաջին հերթին, այն

<sup>100</sup> Ք. Քուշնարյանի կապիտալ աշխատության մեջ համեմատության առարկա  
արդենպեսկան Ռատո մուղամը:

35. *Մուղամ*  
*Շարական*  
*Մուղամ*  
*Շարական*

36. *Տիրամայր*  
*Մուղամ*  
*Շարական*  
*Մուղամ*

37. *Մուղամ*  
*Շարական*  
*Մուղամ*

Տիրամայր - րն հանրադր-դույն ի խա - չին կար  
 սրտու - մա - ճին

անգագործություններն են, որոնք հենվում են հարմոնիկ տեսարանից պարունակող ալտերացված աստիճաններով լադերի վրա: Նրանց նման րոտոշ են երգեցողության ծավալման իմպրովիզացիոն բնույթը: լադային տարբեր ուղրտների զուգորդումը, լայն ձայնածավալը, լարագրների զարդարությունները: Այդպիսի նմուշներից մեկի մասին արգեն իտակ ենք (աճճ օր. 28): Այստեղ բերենք մի հատված «Նյն» երգի մեղեդուց Մ. Եկմայանի ձայնազրույթյամբ (190.233):

**Օրինակ 38.**

Ինչպես տեսնում ենք, թեման ունի ավարտուն կառուցվածք: Հասնուն երեսույթ է դիտվում նաև Հայաստանում կենցաղավարող հասարակ րոտոշ մուզամներում: Սկզբում թեմայի հիմքում ընկած է հարմոնիկ տեսարանորդը, այնուհետև այն փոխարինվում է տերցիային հիմքի րոտոշ լադով: Հետագա ծավալման ընթացքում բացահայտվում են թեմայի սկզբնական ինտոնացիաների նոր լադային ուղրտները: Այստեղ, ինչպես և մուզամներում, մեղեդային գծի աստիճանական իմպրովիզացիոն զարգացումը իրագործվում է տարբեր լադայինառնացիոն կազմավորումների ցուցադրման օւ ելեկման միջոցով, ընդ որում մեղեդին սկզբում զանվում է ձայնածավալի երբեքի սահմանի մոտ, աստիճանական շարժումով մոտենում վերին սահմանին, հասնում բարձրակետին, երբեմն հետևում է լարվածության աստիճանական անկում: Նման կառուցվածքային առանձնահատուկությունները բնորոշ են նաև հայկական Պատարագի այլ համարներին՝ մասնավորապես, հիշենք «Քոհանանք» մեծություն (190. 160)<sup>20</sup>,

**Օրինակ 39.**

Այսօրինակ փաստեր դիտվում են նաև միջնադարյան հայ երգչապետության զուտ հոգեոր մանրամասնություններում: Համեմատության նման բերում ենք նույն Մուստ մուղամի տիպական կազմասային գործվածքներից մեկը, «Երգ մուզարբից Ավետարանին» սաղմոսի համեմատության մ. Թաշչյանի կատարած ձայնազրույթյունից (194.288):

**Օրինակ 40.**

Տիրային բանավների, ձևակազմության նույնատիպ սկզբունքների և վերջապես, համանման հուզական-հոգեբանական վիճակների առ-

<sup>20</sup> Օրգրագով է, որ Կոմիտասը, բարձր գնահատելով այս մեղեդու Մ. Եկմայանի մշակումը, տեսնում էր նրանում արևելյան, մասնավորապես, պարսկական մեծ ազդեցություն (95.144):



38.

39.

40.

41.

...թյունը հայկական մտադրիկ արվեստի տարրեր ժանրերում իրա-  
 ղան է ստիպ խոսել մուղամի հետ ունեցած նրանց սերտ կապերի  
 մասին Այս ընդունելով իբրև հիմնադր, կարող ենք ասել, որ մուղամ-  
 իկը և հայկական մտադրիկ երաժշտության՝ ժողովրդական և ժող-  
 րդային ստեղծման, տարրեր ժանրերը ունեն ընդհանուր արմատա-  
 կազմաբաղադրանքներ Քննելու հենց այս պատճառով մուղամները որ-  
 ժանրային ավանդույթի պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանր ենը-  
 լանելով Հայաստան XVIII—XIX դդ., բարերեր հող գտան իրենց կեն-  
 ցության մտադրիկ երաժշտության բուն աղբյուր, վաղուց ի վեր կաղ-  
 իբարված շատ ժանրերի հետ, նրանք զարգացնում էին տեղական  
 երաժշտական ավանդույթը և աստիճանաբար կերպարանափոխվում  
 էին ազգայինության տակ՝ ձևեր բերելով այն տեսքը, ինչպես որ հասել  
 էին մեր օրերը Իրենց արմատներով հայկական մտադրիկ երա-  
 ժշտության հնագույն շրջանի խորքերը զննող ավանդույթները,  
 ինչպես, իրենց զուգահեռներն ունեն արևելյան մտադրիկ մյուս  
 երաժշտությունում, մասնավորապես, իրանական մշակույթում: Արևելյան  
 երաժշտի տարածքի տարրեր մշակույթներում միատիպ երաժշտա-ար-  
 ժեստական բազադրիկներին ի հայտ գալը կարելի է բացատրել միար-  
 և՛ս իբր հաղորդող, բայց ամեն մի առանձին ղեկավարող տարրեր մեկ-  
 րոր հանդիպում և զեղարվեստական մարմնավորում ստացած ստեղծա-  
 ղարական սկզբնաղբյուրների ընդհանրությամբ:

Մուղամում արի բերելով Հայաստանում կենցաղավարող մուղամնե-  
 իկ մեծահասակ-ինտոնացիոն և ձևակազմական օրինաչափությունների մա-  
 ղան մեր դիտողությունները, կարելի է զույ որոշ ընդհանուր եզրահան-  
 քներ:

Երաժշտական նյութի կազմակերպման հիմնական սկզբունքը իմպ-  
 րոֆիզացիան է, որը հասկացվում է իբրև շարադրանքի ոճ և իբրև ձևա-  
 կազմական սկզբունք: Առաջինը դիտվում է այն մուղամներում, որոնք  
 արվելի մոտ են ժողովրդական ստեղծագործության երգային ձևերին:  
 Իրանց թվին են պատկանում Հիշազը, Շուշթարը, Շուրը: Վերջիններս  
 առանախ ավարտվում են պարային ընույթի կարճ գլաֆերով, որոնք ու-  
 նեն հակադր-եղբայրակիչ դերի Այդ բաժինների ինտոնացիոն ակունք-  
 ները հույանաշնանակ են: Բոլոր գլաֆերը ընկալվում են արպես վառ  
 արտահայտված հայկական ժողովրդական պարային մեղեդիներ:

Որպես ձևակազմական սկզբունք, իմպրոֆիզացիան գերակշռում է  
 Պատա և Զարգաճ մուղամներում, որոնց մեջ մուղամային արվեստի

դասական շահանիշները ավելի նկատելի են: Չնայած այն բանին, որ արդար իմպրովիզացիայի սկզբունքը որպես մեղեդային զարգացման աստիճանի օրենք, առկա է նաև այս մուզաներում, այնուամենայն այն դրժում է արտակի կատարվածքային օրինաչափությունների մասններում: Այս նրկու մուզաների հիմքում բնկած է հենարանային հատկանշական նշանակություն ունեցող կվարտա-կվինտա և օկտավային հարաբերակցություն: Լադային ծավալման երկարությամբ ծուխային հետևանքով հենարանները եկելովում են՝ նպաստելով կրկնաբար լադային կատարվածքների արտահայտչական հնարավորությունների ցահայտմանը: Մեղեդային շարժումը հիմնականում ընթանում է ստույգ կադանսային դարձվածքներով ավարտվող վերջնական կամ վերջնական օսկվենցիոն կրկնությունների համապարհունով: Կադանսների ծամանությունը բնորոշ է լադի հենարաններից մեկի երկու-երեք ծավալը հնչյունների հակիրճ բնագրկումը: Բնասանցիոն նյութի արտաբերակային իմպրովիզացիոն ծավալման սկզբունքը այստեղ էլ ավելի է առանձին, քանատիկ առումով բավականին ցայտուն տարբերություն ունի: Ընդհանուր առմամբ, մուզաները միասնական մատիկ ծավալում ունեցող գործեր են:

Ինչպես ցույց է տալիս վերլուծությունը, Հայաստանի բոլոր մուզաներում զգալիորեն է հակում դեպի ձևի հակիրճությունը, որը բնորոշ է արտահայտամիջոցների հակիրճության: Դա ոչ միայն իր կարգում, այլև նպաստում է արվեստի ավյալ տեսակի ավանդույթին, հարգազատ մնալով՝ մուզաներից յուրաքանչյուրում ստեղծել միասնական արամագրություն և ամբողջական կերպար: Դիտարկված մուզաները դրավում են իրենց հուզական բովանդակության ավարտունությունը և կատարելությունը:

Այս մուզաների բնորոշ գիծը ունի համեմատական պարզություն (առանձնապես՝ Հեղազում ու Շուշթարում): Մեղեդային կվինտա ծավալում է սահուն, զուսպ, առանց զարգարանքների նրա օրինակները անզրադառնում է նաև կատարողական ռեժիս, ուր դերերը հուզական-իմաստային կողմից մարմնավորվում: Այս գիծը Հայաստանի մուզաները մերձեցնում է հայ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի մասերին:

Ինչպես նշվեց, Ռասա ու Ջարգա՝ մուզաները (առանձնապես օպերային) ավելի խիստ են հետևում մուզամային արվեստի դասական օրենքներին, իսկ Հիբազ, Շուշթար և առավել չափով Սահարի մուզաները հակված են դեպի աշուղական արվեստի երգային ձևեր:

վարդուպի վեր լայն տարածում են ստացել Հայաստանի երաժշտական կենցաղում: Մա, ըստ երևույթին կապված է մուզամաթի արվեստի մեջ Ռասայի գրաված տեղի հետ, այն ամենից էլ հ ունի ժամանակի ընթացքում բյուրեղացած ու օրենքի ուժով հաստիանշական ռճական գծեր:

Մասին է, որ Ռասայի յուրատեսիլ առանձնահատկությունները պահպանվել են իրատեսական, տաշխական, արարական և այլ ժողովուրդների մոտ: Այսինքն էլ մակամային ժառանգության մեջ: Այստեղ, ամփոփելով Ռասայի և ժողովուրդների հետ դարից դար անցնող ավանդույթի հետ երևույթին, իրենց բնավորված մաս լինելով հայկական ժողովուրդի հատկանշական երաժշտությանը և նրա համար հատկանշական երաժշտական ավանգույթներին՝ ձևեր բերելով ազգային առանձնահատկան ուրարին, Հիբազ ու Շուշթար մուզաները հեշտ համարվել են հայկական ավանգույթներից: Այս մուզամաթի հարձակումները՝ արտահայտվեցին հայ մուզամաթի հարձակումներին՝ արտահայտվեցին հայ մուզամաթի հարձակումներին լեզվում: Վերը ասվածը հիմք է տալիս Հայաստանի մուզաների զիսկ իրեն մայր ծանր՝ մուզամաթի արվեստի, հատուկ ճյուղը:

Ինչպես ցույց է տալիս վերլուծությունը, Հայաստանի բոլոր մուզաներում զգալիորեն է հակում դեպի ձևի հակիրճությունը, որը բնորոշ է արտահայտամիջոցների հակիրճության: Դա ոչ միայն իր կարգում, այլև նպաստում է արվեստի ավյալ տեսակի ավանդույթին, հարգազատ մնալով՝ մուզաներից յուրաքանչյուրում ստեղծել միասնական արամագրություն և ամբողջական կերպար: Դիտարկված մուզաները դրավում են իրենց հուզական բովանդակության ավարտունությունը և կատարելությունը:

Այս մուզաների բնորոշ գիծը ունի համեմատական պարզություն (առանձնապես՝ Հեղազում ու Շուշթարում): Մեղեդային կվինտա ծավալում է սահուն, զուսպ, առանց զարգարանքների նրա օրինակները անզրադառնում է նաև կատարողական ռեժիս, ուր դերերը հուզական-իմաստային կողմից մարմնավորվում: Այս գիծը Հայաստանի մուզաները մերձեցնում է հայ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի մասերին:

ՄՈՒՂԱՄԵՐ—ԳԱՍՏԳԱԶՆԵՐ

(Համեմատական վերլուծության փուլ)

Արգեն սավել է այն մասին, որ Հին անցյալում լազը կամ լազյի զարմավածքները նշանակելու համար օգտագործված ամուղամն տե մինը հետագայում սկսեց կիրառվել զարգացման բարձր աստիճան մտողիկ մշակույթի որոշակի մասերի նշանակությունը: Ի՞նչ ենք հուկանում, որեմն, դասագահ տերմինի տակ: Պարսկերեն-ուսերեն բարբառներում այդ բառը բերված է տարրեր նշանակություններով միջոց, համակարգ, երաժշտական կառուցվածք, լազ, դամա, ամարտ, երաժշտական գործ (181-180): Այլ խոսքով, սղասագահ տերմին նույնքան բաղմանշանակ է, որքան և ամուղամն-ը: Երաժշտության մեջ սղասագահ-ը օգտագործվում է ինչպես լազը (լազյիս զարմավածքը), այնպես էլ երաժշտական մանր նշանակելու համար:

Այսօր սղասագահ տերմինով նշանակում են Անդրկովկասի ու քանի վոկալ-գործիչային և գործիչային երաժշտության որոշակի մասերի լայնացող ծավալուն, ցիկլային կառուցվածք ունեցող ստեղծագործությունները:

Երաժշտական գրականության մեջ սղասագահ և ամուղամն տերմինների հստակ և բուրբի կոչմանը բերողոված սահմանումները չկան և հասկացությունների նույնակաշարան մասին են խոսում նաև Ն. Մ. մեղզովի ձայնագրությունները, որոնք վերնագրված են, օրինակ, այսպիսով Մուղամ-դասագահ օմաստ<sup>72</sup>:

<sup>72</sup> Այն, որ Ն. Մամբովի ձայնագրությունները համարվում են ամենից լայն և օգտագործվում են բազմաթիվ հետազոտողների կողմից ազդեցական կամ սովորական այդ նմուշներն ուսումնասիրելու մասանակ:

Ըստ երևույթին այս ժանրերը իրենց բնույթով այնքան իրար մօտ են, որ բնեց իրարից անջատող հատկանիշը հնարավոր չէ տալ: Այս տերմինների ավելի տարատեսակված սահմանումների հանդիպում ենք և Քելյակի. Ք. Քուչարյանի աշխատություններում, որտեղ ամուղամն բնույթովում է որպես դասագահ կոչվող ծավալուն, ցիկլիկ ստեղծագործության առանձին մաս (29-148, 102-125): Հանրագումարի բերելով մեր տրամադրության տակ եզած բուրբ տվյալները, կարելի է ասել, որ դասագահը (ինչպես և մուղամը) իր տեսակի մեջ եզակի իմպրովիցիայի ձև է, որի հիմքում ընկած է կանոնների որոշակի համակարգ: Այդ կառուցվածքի մեջ, Հ. Քուչարյանի վկայությամբ, Քուչարյանը, աստիճան երկրներում կրում է մական, Բահում՝ դասագահ, Անդրբահում՝ մուղամ, Ուլբեկստանում՝ մախում անվանումները (160-415):

Ուլպես տեսնում ենք, արդե գիտնական ու կոմպոզիտոր հնչյուն ավանդական ձևերի նշարկում սահմանումներ չի բերում: Փաստորեն, երկու տերմինն էլ վերագրվում են իրենց անվանումը սկզբնական ու հիմնական լազից ստացած, ծավալուն իմպրովիցիային ձևերի նշանակից էլ՝ երկու տերմինների օգտագործումը միևնույն ստեղծագործությունը անվանելու համար (մուղամ-դասագահ հետևաբար): Ծարբերությունը ծավալի մեջ է. Գասագահը մի քանի մուղամների հերթադրված վրա հիմնված ավելի երկարատև, ամբողջական և ծավալուն մեծ ստեղծագործություն է: Այլ կերպ ասած, մուղամը փոքր դասագահ է վերջինիս բնույթ բուրբ հատկանիշներով:

Համապատասխան պատմական փաստաթղթերի բացակայության դատառով դասագահների ծագման, կազմավորման և զարգացման լուրջաբանումը կապված է բազում դժվարությունների հետ: Առայժմ դժվար է նաև ասել սղասագահ տերմինի երաժշտական կենցաղ ուսուց գործիչու լիովին հավասար ժամանակը: Որոշ հետազոտողներ գտնում են, որ սղասագահ տերմինը առաջինը կիրառել է Չարսեթ-է-Շիրազին (1852—1920), (200): Մենք նույնպես Շիրազական դասական երաժշտության յոթ դասագահներ տերմինի կոչագործները այդ լազերում կատարվող ընդարձակ լայնածավալ մե ունեցող յոթ տարբեր երաժշտական ստեղծագործությունների նշանակությամբ: Ինչպես կարելի է եզրակացնել իրանական հետազոտողների աշխատանքներից, մուղամ հասկացությունը դասագահ հասկացության ենթահասկացություն է. ամուղամ նշանակում է հնչյունների որոշակի հաջորդականություն (202), այսինքն, այն հնչյունաշարք, որն ընկած է ավելի ստեղծագործության

հիմնական մեղեդային բանաձևերի հիմքում Այլ կերպ, մուղամբ (կամ ժակամբ) հիմնվում է կոնկրետ լադախեռոնոնացիան կազմ օձնեցող մեղեդային կառուցվածքների հաջորդական ժափաժան վրա: Մեղեդային, լադախեռոնոնացիան այդ կազմակերպումը իրանական դիմապատկերները անվանում են գուշեհ<sup>75</sup>, իսկ գուշեհների համախմբությունը կազմում է լադախեռոնոնացի միկրոշարք, որը կոչվում է ավազե: Վ. Վինոգրադովը նշում է, որ գուշե անբնիկն Իրանում վերագրվում է ավելի լայն իմաստ, քան Ազրբեջանում: Այստեղ այն մեկնարանվում է որպես «սրբաշակի կերպարային քամաղակություն, կառուցվածքային և լադախե օրինաչափություններ» (40.117) օձնեցող համեմատաբար ավարտուն միտք:

Իրանական գոտեպատկերում աշխատանքներում (Քարեշլի, Մասսոդի) արվում է դասադահի հետևյալ կառուցվածքը՝ այն կազմված է գործիքային նախաբանից՝ դարձումը, ավազի միկրոշարքից, բազմաթիվ օձնագրից ու թևանիթներից: Դասադահը Միքին Արևելի ժողովուրդների պորթիսիտեալ մտնողի երաժշտության առավել բարդ, զորուցած և լիակատար ձևն է: Դասադահի շարքը կազմված է լադախեռոնոնացիան, կերպարային-թևանոնի գործոնների ընդհանրության համախմբված մի քանի մուղամներից, իսկ ավազի միկրոշարքը լիովին համապատասխանում է մեծ դասադահ գեղջարքի (տապկերիլի) մեծ մտնող մուղամների շարքին: Պետք է կարծել, որ երաժշտագիտության որոշակի փուլում իրանցիները հրաժարվեցին օտարամուտ օձնական» տերմինից և այն փոխարինեցին պարսկալեզու «գուշե» համարվելով:

Տարբեր ազդյուններում բնիվում են իրանական երաժշտության լադախե տարբեր քանակներ: Այսպես, իրանական երաժշտական մշակույթի ականավոր գործիչ Ռ. Խալիլյին թվարկում է յոթ մուղամ-լադ՝ Եուր, Սեգահ, Չարգահ, Համայան, Մահուր, Նափա, Ռասա-Փանեզահ<sup>76</sup> (142. 97): Իրանական երաժշտության մի ուրիշ ուսումնասիրության մեջ Վադիրիի<sup>75</sup> գրքում, դրանք ավելի շատ են՝ Մահուր, Հումայուն, Բայաթի-

Սեգահ, Չարգահ, Եուր, Սեգահ, Նափա, Բայաթի-Քուրդ: Վադիրին նշատակում է նաև Ռասա-Փանեզահ, Բայաթի-Քուրդ և Դաշահ լադները, որոնք, սակայն, համարում է ոչ թե ինքնուրույն լադեր, այլ Մահուրի և Բայաթի-Քուրդի տարբերակներ: Վադիրիի գրքի նշանակության կարևորությունը երանում է, որ իրանական լադերի անվանումները առաջին անգամ նա է բերում որոշակի հնչյունաչափի հետ զուգակցության մեջ: Այս լադերի անվանումները հանդիսանում են շատ աշխատություններում, սակայն առանց որոշակի հնչյունաչափ եղելու:

Քիլայան «Պարսկական թևանիթները» գրքում խոսում է առանձնիվոր իրանական դասադահների մասին՝ Եուր, Դաշահ, Արու-Աթա, Բայաթի-Քուրդ, Աֆշարի, Հումայուն, Բայաթի Սեգահ, Չարգահ, Մահուր, Նափա, Ռասա-Փանեզահ<sup>76</sup> (31): Այս դասադահները զետեղված են իրանական դասական երաժշտության մասնաճյուղից՝ հրատարակություններում: Այդ նեկտի օձնեկալով մենք կարող ենք խոսել դասադահների (իրեն միանական լադային հիմքի ցիկլային ստեղծագործություններ) և իրանական դասական երաժշտության ամբողջ համակարգի մասին: Իրանական դասադահները քաղաքային երաժշտական մշակույթի արդյունք են: Առանձնանում են չորս ավանդական դարձներ՝ Դալվիլի, Կերպուր, Սպահանի ու Քեհհրանի, որոնց ավանդույթների ինքնատիպությունը ի հայտ է գալիս ինչպես բանաստեղծական ու երաժշտական բազմակերպության, այնպես էլ կատարողական ոճի մեջ: Իրանական երաժշտության մեղ հայտնի բոլոր հրատարակությունները ներկայացնում են մեկ՝ համեմատաբար իրենիսկաթ թևեռանյալ դարձը, որի հիմնագիրը հանդիսանում է Միրզա-Արզուլայան, շարունակողները՝ Մուսա Մարուֆին, Արզուլ Հասան Ասրան, Նուր-Ալի Բորումանդը<sup>76</sup> (188. 67): Թևակաճարք, այդ դարձը ներկայացնում է ոչ թե ամբողջ Իրանի լիակատար օձնադասային հանդույթը, այլ ընդամենը նրա զլխավոր նյութերից մեկը:

Իրանական դասադահները, ինչպես և արևելյան երկրներում տարածված ու տարբեր անվանումներ ունեցող՝ մակամ, մուղամ, աուզա և այլն) մշտա համանման ժանրերը, բարձր մտնողիկ մասժոդային, մեղեդային նուրբ արվեստի գրեթեումներ են: Իրանական դասական երաժշտության հիմքում ընկած են յոթ դասադահ և հինգ ավազն (փոքր

<sup>75</sup> Այդ տերմինների նույնական լինելը նշում է նաև Հ. Քոման: Նկատի ունենալով հիշյալ լադախեռոնոնացի կազմակերպումը, հեղինակը գրում է. «Արևելյան երաժշտությունը այն անվանում են Քուշեհ, գուշե, մուզամ, մակամ» (160.417):

<sup>76</sup> Խալիլյան իրանական երաժշտության պատմության ու ստեղծարար կերպով մի քանի դրքերի հեղինակ է, որոնցում կարևոր տեղ է զբաղում Երանի երաժշտության պատմությունը երկհատորյալը (207):

<sup>77</sup> Վադիրիի «Դասուր-է-Քասա գիրքը Իրանի դասական երաժշտության մասին առաջին ժամանակակից հետազոտությունն է (33):

<sup>78</sup> Մարեք պարսիկ երաժիշտներ են, Իրանի ավանդական երաժշտության հանրաշարժ գիտնիկներ, որոնց իրանական դասադահների կատարողական մեկնաբանությունները հիմք են ծառայել ամերիկյան հետազոտող Է. Հոնիերի համար:

զատագան): Դատագանների որոշ բաժիններ, իսկ երբեմն շատազանեղ իրենց էլ կրում են տարբեր արեւելյան ազգերի ժողովուրդապրօքսիտեայ արվեստի նույնատիպ մանրանոց հանդիպող անվանումները: Դրանցից են՝ Ռասա, Շուր, Շուշբար, Հիբադ, Սեզաճ, Չարգաճ, Բաստեկի զար, Մանսուրիա և ուրիշներ:

Իրանական զատագանները լայն կտավի, ցիկլոյան ստեղծագործություններ են, որոնք ներառում են որոշակիորեն փոխկապակցված բաժիններ, որոնցից յուրաքանչյուրն ամբողջական, մետաքսեմատիկ, իր սեփական ներգործուն կապերը, օրինաչափություններն ունեցող կատարվածք է: Ժամանակակից իրանական զատագանը կազմված է հինգ մասից՝ փիշ-դարամադ, շահար-մեղար, ավազե, թեանիթ և ուսգու Փիշ, դարամադը գործիքային համալցով կատարվող նախաբան է, շահար-մեղարը գործիքային պինտ է մենսկատար գործիքի և հարվածաչափներով համար, ավազեն ամբողջ շարքի (ստուպերցիկլ) ամենանշանակալից կենտրոնական մոկուլ-գործիքային մասն է՝ կազմված բազմաթիվ դուրեկներից (պինտ), որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր անվանումը: Թեանիթը գործիքային համակազմի նվազակցությունը կատարվող մոկուլ պինտ է ուսգու՝ պարային բնույթի գործիքային պինտ: Փաստորեն, ավազեն համառատար ավարուն միկրոշարք է մեծ շարքի ներսում, նրա մեծի զայնի տևակառությունը թույլ է ապինտ միենույն զուշեի բազմաթիվ կրկնակների տարբերակային ալյազանությունների ցուցադրում: Այլ բազմաթիվ (համարակալում) տարբերակների ստեղծությունը ապահովում է ավելի զատագանում նրանցից յուրաքանչյուրի գույնության իրավունքը: Կատարվող սեփական հայեցողությունը բնարում է իր մաս հզարմանը հարմար գուշեները: Իրանական յոթ զատագանների ու հինգ ավազանների ամբողջ համակազմը կրում է ուզդիթ (բասադիբեն)՝ հիպոթեանունով: Այդ տերմինը նշանակում է նաև ավազեի մասերի հաջորդակալությունը: Իրանական յուրաքանչյուր զատագանը բերվազարվում է իր պատկերավոր-հուզական և հոգեբանական բովանդակությամբ: Ընդ որում, բնույթաբերը հիմնականում համբերկում են ընդունված լափանիների հետ (49): Այսպես, զատագան Շուրը ունի քնարական, մուսուլայեցողական արամազություն, Սեզաճ, Չարգաճը լարված, գրամատի բնույթի են (սուսանձնապես Չարգաճը), Հումայունում գերակշռում է արտոն, թախտոս պատկերները, Ինչպես արդեն նշել ենք, իրանական դասական կրամատության հիմքում ընկած են յոթ զատագան և հինգ ավազե (կամ նազե)՝ երգչի՝ Վերջիններս ամանցված են Շուր և Հումայուն զատագաններից: Չնայած մեղեդային-ինտոնացիոն որոշակի ինքնու

րայությունը, նրանց հիմքում ընկած է դիսպոզիտ զատագան լազի հնչյունաշարք, միայն այն տարբերությամբ, որ նրանց մեջ հիմնական ստեղծումը հանդես են գալիս հնչյունաշարքի օժանդակ հենակետը: Այսպես, Շուր զատագանը ունի շարս անանցյալ ավազե՝ Արու-Աթա կամ Մասաեն-Արար, Բայաթի Քուրթ, Աջուրի և Դաշտի, որոնց հիմնական տարբեր շարքի հնչյունաշարքը երկու (4-րդ և 3-րդ) սասիճանիներն են: Այնպես, որ հիմնական համար բերնք Շուր լազի և նրա ամանցյալ համակազմերի հնչյունաշարքերը:

#### Օրինակ 41.

Հումայունի անանցյալը Բայաթի-Սպահան ավազեն է, ուր հիմնական ստեղծողը հատկացվում է Հումայունի հնչյունաշարքի լարբող սասիճանիին:

#### Օրինակ 42.

Մեսցած զատագանները՝ Սեզաճը, Չարգաճը, Մահուրը, նազան և Ռասա-Փանջուրը, անանցյալներ լուեննու Ընդհանուր սամամբ, յուրաքանչյուր զատագան պարունակում է 20-ից մինչև 70 գուշե, որոնք համառատար պարզ ութմասինտոնացիոն բանաձևով վրա հիմնված ոչ մեծ գործիքային պինտներ են: Ամեն պինտի հիմքում ընկած են կվարտային կամ կվինտային սահմաններըց համարյա զուրս լիկող ութմասինտոնական տարբեր միայն իրենց հատուկ համակցություններ: Մեղեդու կազմավորման ընթացքում ավելի լազի հնչյունաշարքի սահմաններում տարբերակվում են որոշակի ինտոնացիոն-ինստուային բեթեների պիմական, ևսնատարիճանների բարձրության և ինտերվալային հարաբերությունները: Այդ բեթեների որոշակի ընտրությունը, նրանց ինտերվալային կազմը և անբեթեից ծավալումը ապահովում են մետաքսեմատիկ միջանդիկ զարգացման զինամիկ ամբ միանական դիժ, ստեղծագործության ամբողջականությունը:

Գատագանի կոմպոզիցիայի ամբողջականությունն առաջաներթ պայմանը ինքնատիպ կատարվածքային-ինստուային մոդուլի (լադայինտոնացիոն դարվածքի) առկայությունն է: Այսպես, իրանական զատագանների գործիքային բաժինների ուսումնասիրության ընթացքում հնչում է դալիս ութմասինտոնացիոն ձևույթների մի ամբողջ շարք՝ արունական տարբեր (նախադասություն, պարբերություն, զուշե և այլն) մակարդակների վրա: Բերնքը այսպիսի բանաձևերի օրինակներ:

### Օրինակ 43.

Այս ձևայինները հանդիպում են գրեթե բոլոր դասագահներում, երբեմն՝ առանց էական փոփոխությունների, երբեմն էլ որևէ կողմի (սիմ-ժային, ինսերվալային, ռեզիստարային) փոփոխմամբ: Բերվող օրինակը (43բ) ցուցադրում է սիմժային և ձայնի բարձրության տարբերակների (44ա):

### Օրինակ 44.

Վոկալ աղիֆի ուսումնասիրությանը հանգեցնում է համանման հետևությունների: Այսպես, Մ. Մասսոլդիի գրքից (202.11) փոխառված ենք հետևյալ տիպական ձևայինները, որոնք հանդիպում են բոլոր գուշեններում ու դասագահներում՝

### Օրինակ 45.

Սակայն, դասագահների ամբողջականությունը ձևեր է բերվում ոչ միայն տիպական մոդելների առկայությամբ: Այստեղ կարևոր դեր են խաղում նաև այլ կանոնականացված քաղաղրիչներ: Գրանց մեշ նախ և առաջ ընդգծենք ֆորուդի դերը (բառացիորեն՝ ներքենթաց շարժում, կամ վերադարձ): Այս տերմինը միանշանակ չէ: Այն հանդիպում է և իբրև առանձին պիեսի անվանում, և իբրև դասագահի ներքին տարրի քաժինները եզրափակող կառուցվածք: Օրինակ, ֆորուդ տերմինով նշանակվում է դարամադի վերջին կառուցվածքը: Բացի այս, նույն ֆորուդի մեղեդային նյութը շատ կամ քիչ փոփոխություններով կարող է հանդես գալ շարքի վերջում (գուշենների շարքից հետո)՝ ստեղծելով յուրատեսակ ներքին ինտոնացիոն կամար:

Երբեմն սիմժայինատոնացիոն հարադասություն է նկատվում ածանցյալ ավազների ֆորուդների և գլխավոր դասագահի ֆորուդի, ինչպես նաև դարամադի եզրափակիչ կառուցվածքի և նույն դասագահի ֆորուդի միջև: Բերենք օրինակ Շուր դասագահից՝

### Օրինակ 46.

Մի բանի ֆորուդների համեմատական ուսումնասիրությունը բերում է այն եզրակացության, որ դրանք բոլորը ավարտվում են վարենթաց շարժման միատեսակ կարճ մեղեդային զարժվածքներով՝ մեղեդային գիծը հանգեցնելով հիմնական հնչյունաշարի սկզբնական ամբիտոսին: Այս փաստը վկայում է, որ իմպրովիզացիոն սճի բարդ համակարգում ֆորուդ տարրը ունի միանշանակ դեր:

42. Հումայուն  
Բայաթի Ապստան

43.

44.

45.

Այս գլխի համար նոտագրական նյութ է ծառայել Քեհրանի համալսարանի պրոֆեսոր Մեհդի Բարբըշլիի «Իրանական դասական երաժշտության համակարգերը» հրատարակությունը (200), որտեղ դրավում են իրանական երաժշտության բոլոր գաստոգահներն ու ավազները՝ Այս ժողովածուն ավանդական իրանական երաժշտության ամենախիստ կատար հրատարակություններից է։ Ազատագրո՞վ ենք նաև հետևյալ աղբյուրները՝ Ն. Տիրանյան, «Պարսկական մուղամներ» (նոտային գրությունների հրատարակությունը), Մ. Մասուռչի, «Ավանդական իրանական երաժշտության վեղա ուղիները» (Մամուլ-է-Ֆարսիի մեկնականությունների նոտագրությունները), (202), է. Ղուհիս, «Պարսկական դասական երաժշտությունը», ինչպես նաև իրանական դասական երաժշտության նոտագրությունների առանձին թեհերանյան հրատարակություններ (201)։

Քննարկելու համար մենք ընտրեցինք Բարբըշլիի նշված աշխատությունը, որովհետև այն պարունակում է դաստոգահների լրիվ գործիքային շարքը (առդիֆթը)՝ Այս հանգամանքը մեզ հնարավորություն է տալիս կատարել Հայաստանում կենցաղաբարձ մուղամների և իրանական դաստոգահների գործիքային մասերի համեմատական վերլուծությունը՝ պահպանելով օգտագործվող նյութերի համասեռությունը։ Արևելյան մշակույթի երաժշտության այս ժանրերի ուսումնասիրության ընթացքում ընդհանրություններն ու տարբերությունները ընկնում են ոչ միայն շարքի (որովհետև, ինչպես արդեն նշվել է, աչք ժանրերը լիովին նույնական չեն), այլև առանձին մասերի մակարդակով։ Վերլուծության հիմնական շեշտը դրվում է լադախնտոնացիոն զարգացման առանձնահատկությունների, ինտերվալային կազմի, որոշակի մեղեդային կառուցվածքների իմպրովիզացիոն ծավալման սրբույթների վրա։ Առանձին տեղ է հատկացվում ունեղների, որպես ծագումով ժողովրդական երաժշտության հետ կապված, զարգացած ինտոնացիոն-մեղեդային բնութագրի ունեցող համարների, ուսումնասիրությանը։ Արևելյան ժողովուրդների ժողովրդապարտ-պրոֆեսիոնալ քաղաքային արվեստի հենց այս ժանրի միջոցով է տեղի ունեցել ժողովրդական արվեստի տարրերի ամբողջական ընդգրկումը մուղամաթի արվեստի մեջ։ Մեղ թվում է, որ տարբեր ժողովրդական համարժեք ժանրերում ալդայիսի համարների ակալյուսիոնը մեզ հետաքրքրող տարածքի երաժշտական մշակույթների «շրջակայքման» քարենյութապարտականներից մեկն է։

<sup>77</sup> Բարբըշլին այստեղ նույնպես օգտագործում է «Ռադիֆ» տերմինը, նկատի ունենալով մասերի հերթականությունը ամբողջի ներսում։

նախքան կոնկրետ ստեղծագործությունների վերլուծությանն անցնելու կանգ առնենք իրանական դասական երաժշտության ամբողջ համակարգի առավել կարևոր սղերունքների, նյակտային դուլայիների վրա։

Մեղեդային գծի ինտոնացիոն ծավալման ընթացքում քանակական և որակական փոփոխությունների փոխառնությունների բնույթը կախված է կրկնվող և նոր ստեղծվող տարրերի հերթագայությունից։ Այդ թիվացրի ուսումնասիրությունը հանդիսանում է մի ուրիշ կանոնականացված տարրի՝ բարձրակետի (կուլմինացիա—աուշ), բացահայտմանը, նրա սեղը որոշելու։

Սովորաբար մեղեդային գծի ձևանմաձևը անում է մի գուշեից մյուսին անցնելուն զուգահեռ, ըստ որում, յուրաքանչյուր հերթական գուշի սղերանական տեսք, սովորաբար, նախորդից բարձր է, բայց վերջին գուշի եղբարփակիչ տեսք համընկնում է դաստոգահի եղբարփակիչ տեսի հետ։ Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ դաստոգահի ներսում տեղի է ունենում էքսպրեսիվ լարմանը, դիմաձայնի ուսուկան կուսակում, աճ, որը հանդիսանում է կուլմինացիայի։ Այդ սովորաբար համընկնում է ասուկե համաման<sup>78</sup> տեղի հետ։ Չնայած մենք չենք կարող իրարմեր ձևով որոշել բարձրակետային պահը (ինչպես մյուս կայուն տարրերը), այն՝ որպես երաժշտական դրամատուրգիայի պարտադիր բաղադրիչ, մշտա առկա է և կառուցվածքային միջոցների համակարգում հանդես է գալիս որպես կանոնականացված տարր։

Հաղակազմավորման արվեստի հատկությունների քննությանը երկվան է գալիս լադի աստիճանների ֆունկցիոնալ փոխապակցվածությունը, որոշակի լադիինտերվալային կազմավորումների կառուցվածքային-ինաստային դիրքը։ Առանձին գուշեների ներքին կառուցվածքի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ գործիքային ցիկլի կազմավորման բոլոր մակարդակներում կարևոր նշանակություն են ձևեր բերում տերթիա և կվարտա, այնլի «ազվադեպ» կլինտա ինտերվալները։

Հազի աստիճանական ծավալումը և որոշակի լադախնտոնացիոն պարձվածքների արտահայտչական հնարավորությունների բացահայտումը տեղի է ունենում որոշակի ինտերվալների ազդեցության ոլորտում գտնվող առանձին աստիճանների միջոցով։

Բոլոր գուշեների համար յուրօրինակ կառուցվածքակազմական լափսեիշ է դարձումազը։ Այստեղ առկա են կառուցվածքային ձևակազմական բոլոր գործող բաղադրիչների հիմնական բնութագրիչները, որոնք

<sup>78</sup> Այստեղ գործում է նույնպիսի օրինաչափություն, ինչ և բանավոր ավանդույթի աստիճանական-ուլերական պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ (43-299)։

բազմաստիճան ցիկլիկ ստեղծագործության ծավալման հետագա բնթացում՝ բյուրեղանում են՝ սահմանակող կազմակերպվածություն բարձրագլխով<sup>70</sup>։ Գարամաղում տեսնում ենք հիմնական դիֆմախեոսոսացիաների<sup>70</sup>։ Այստեղ էլ որպիսի մեծ մեղեդային ծավալման տեսակերը կերպարակեր նախադասություններում (գերակշռում են վարդենիացի ակվենցիոն դարձվածքները), ձայնածավալը աստիճանաբար բնորոշվելու հնարքներ, հնդկություն անկախությունները դեպի ձայնածավալ բարձր հասնումներ, դիֆմախեոս կերպերի բարդացումը և այլն։ Դեպի վարդենի կատարեն նախասահմանում օրենքներով, կարելի է կանխագուշակել դասագահի ինտոնացիոն-կառուցվածքային զարգացման հետագա բնթացը։ Մասնավորապես, կարելի է պնդել, որ դասագահներում և նրան համարժեք ժանրերում իսկապես գործում է էքստրապոլացիայի օրենքը։

Երաժշտական արևելագիտության մեջ շատ անգամ է քննվել մուսուսային թեմատիկայի ինքնատիպությունը։ Նրա ասպակներունը ցածրություն, ամբողջ ստեղծագործության մեջ նրա սահմանվածությունը, ինտոնացիայի ծավալման իմպրովիզացիոն-տարատեսակվածային սկզբունք հարցը։ Բայց իմպրովիզացիան այստեղ տարբերային-իմպուլսի բնույթի չի կրում։ Այն պայմանավորված է ձևակազմական որոշակի մեղեդների հետ կապված լարակետանցիոն մտածողության օրինաչափություններով։ Խոսելով մուսուսային արարելու օրինաչափության մասին, Ա. Յուսիֆը բնորոշում է շարադրանքի բացառիկ ազատությունը, օտրի դեպքում ձևեր բերելով ձևի ինտենսիվություն, տարբերակայնությունը անկախությունը և վերափոխվում է մշակման գործընթակի (175-184)։ Համանման երևույթ դիտվում է նաև գրաստագաններում։ Նրանցում երևույթն է թեմատիկական ավանդական շափանելիների իմաստով բացակայում է։

Իրանական դասագահներում բոլոր մեղեդային սվարիացիաները միևնույն գուշակ մակարդակով կատարողի գիտակցության մեջ բյուրեղացած մոդուլի<sup>70</sup> համարժեք տարբերակներ են։ Յուրաքանչյուր մոդուլի ամեն մի օգտագործում ծնում է այդ մոդուլի հերթական տարբերակը։ Հենց տարբերակությունն է բնկած դասագահի մեղեդային

<sup>70</sup> Նման օրինակություն Յու. Պյատոբ բացահայտել է Շաշմակովի գործերային մասերում (136)։

<sup>80</sup> Մոդուլի բնորոշ լարակետանցիոն մոդուլների հարցում արք. Ալ. Ֆարուխի մեջուտեղիքը մեկնաբանում է իբրև բնութագրի կոնցեպտուալ։

կազմման հիմքում՝ նպաստելով սահմանափակ լարակետի շրջանակներով թեմատիկայի զարգացմանը։ Ինտոնացիայի ծավալման էական գործիքներն էլ իմպրովիզացիան որպես շարադրանքի ոճ, առանձին տիպային դարձվածքների զարգացման մեթոդ։ Գեղագիտական շափանելի տեսակերի բարձրացված կանոնակարգված և իմպրովիզացիոն տարբերի փոխադարձ կապը, ուրույն գրևորում է գաել արևելյան ժողովուրդների երաժշտական պրակտիկայում։

Իսլայն նշում է Տ. Ս. Վիգգոն, «Երաժշտական ստեղծագործության արտերկրյա կանոնի և իմպրովիզացիայի խնդիրը մեր կողմից հասկացված է որպես կայուն լարակետանցիոն հիմքի (մեղեդային մոդուլի) և կազմիչ-կատարողի պզտ իմպրովիզացիայի հարստություն» (45)։ Երաժշտական վարդենի, թե՛ սահմանում տերմինը օգտագործվել է մեղեդիական մոդուլի նշանակությամբ, առավելագույնս հաստատվում է նաև իրանական դասական երաժշտության օրինակով։ Կանոնի և պզտ իմպրովիզացիայի համադրումը միջնադարյան Արևելքի գեղարվեստական մշակույթի ճանաչումն առանձնահատկությունն է։ Այս սկզբունքը, մասնավորապես, հետևողականությամբ է դրսևորվում արևելյան շատ երկրների օրինակնապարկում (144-227)։

Մականավի արվեստի հետ կապված, և, ավելին, նրա էությունը կազմող իմպրովիզացիայի ավանդույթը, հատուկ է բոլոր արևելյան լարակետներին։

Արևելյան երաժշտության մեջ ստեղծագործողը և «կատարողը հասարակությունների շափանելիները տարբեր են եվրոպականից։ Պահանջ էր հիշողության մեջ ամբողջ ցիկլի ընդհանուր օրվագիծը (կանոնակարգված տարբեր), կատարողը իրավունք ունի պզտ մշակման նեթարիկ այդ երակետային նյութը, հասկանալի է, պատմականորեն ձևավորված օրինակությունների սահմաններում։ Այլ կերպ, այստեղ կատարողին արվում է հարաբերական ազատություն, որը և ապահովում է ավելի երևույթի անբնօրինակ զարգացող բնույթը։ Մական, անհրաժեշտ է տարբերի իմպրովիզացիան՝ որպես կատարողական ձև, և որպես մեղեդի ծավալման բնթացում իմպրովիզացիոն տարբերի ավանդական էությունը։ Այս երկու հասկացությունները դասական արևելյան երաժշտության մեջ տարբեր մարմնավորումներ են ստացել և արևելյան ստեղծագործող-կատարողի առանձնաշնորհն են։

Իրանական դասագահների ուսումնասիրության բնթացքում իմպրովիզացիոն սկզբունքը մեր կողմից դիտվում է իբրև երաժշտական ձևը



կազմավորող կարևորագույն, բայց ոչ միակ օրինքը նույնքան կարևոր չէր ունի նաև կանոնի սկզբունքը:

Իրանական ամեն մի դաստգաճի զործիքային բաժինը կազմված է որոշակի անվանումների ունեցող բազմաթիվ գուշկներից: Գուշկների հեթանոսությունը ենթարկվում է որոշակի օրինաչափությունների, ընդ որում, յուրաքանչյուր դաստգաճում գուշկների թիվը տարբեր է: Բայց պատագիր մասերից (գուշի), այստեղ հանդիպում են նաև ոչ պարտադիր մասեր, որոնք նույնպես կրում են տարբեր անվանումներ: Այս բաժինների սչինանությունը մնացածներից որակապես չի տարբերվում: Համարյա բոլոր դաստգաճներում կան 1, 2, 3 և այլ թվերով նշանակվող կրկնվող մասերը: Օրինակ, Շուր դաստգաճի Բայաթի-բուրդ բաժինը ունի չորս կրկնակի Այդ մասերը հիմնականում ունեն տարբերակալին՝ փոխադարձաբար իրար չբացնող զիլ: Ենկնով տվյալ կատարման կոնցեպցիայից, կատարվող իր ցանկությունը կարող է բնորոշ այս կամ այն տարբերակը:

Գուշկների վերնագրերը կապված են մարդկանց (Հուսեյն, Մանսուր) բողոքների, զուլգների (Բաղդադի, Ջարու, Սպահան) անունների հետ: Որոշ անուններ ընդգծում են ծավալը (Բոզորդ-մեծ, Քուշուկ-փոքր), Մահուր դաստգաճում կան տարբեր գուշկների մի ամբողջ շարք, որոնք հանդես են գալիս Ռաք անվամբ (Ռաք Հինդի, Ռաք Փաշմիթ, Ռաք Արդուստ և այլն)<sup>81</sup>: Իրանական դաստգաճների, ավազների ու գուշկների շատ անվանումներ հանդիպում են արևելյան մյուս ժողովուրդների նույնատիպ անուններում, մասնավորապես, Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներում:

Ավանզուլթի համաձայն, յուրաքանչյուր դաստգաճի, նույնիսկ գուշկի կատարումը կապված է օրվա որոշակի ժամի հետ<sup>82</sup>: Մի քանի դաստգաճների վերաբերյալ այն ավանզուլթը պահպանվել է առ այսօր: Յալսուն օրինակ է Իրանում և Հայաստանում լայնորեն կենցաղավարող Մահարի մուղամը, որը կատարվում է արևածագից առաջ (նրա մասին արդեն խոսվել է 2-րդ գլխում):

Իրանական դաստգաճների զործիքային բաժիններում առանձնահատուկ աեղ ունեն սանզերը<sup>83</sup>, որոնք օրգանապես ներառվում են այդ

<sup>81</sup> Ռաք՝ բառացիորեն «հուն» (պարսկերեն):

<sup>82</sup> Զեյնալի վերջ հիշված աշխատության մեջ բնվում է աշխատակ, որտեղ նա նշում է մի քանի սեղաններ և նրանց կատարման մասանունը: Մուղամների կատարումը օրվա որոշակի ժամի հետ կապված ավանզուլթի մասին աե՛ս (48.151):

<sup>83</sup> Ռանգը Միթին Արևելքի շատ ժողովուրդների ժողովրդա-պրճախոսում կրած ժանր է:

Քյան ժանր է:

ծավալուն շարքերի կազմի մեջ: Ռանգը մեքապես չափավորված, պարսյան ընուլթի համար է. որը դաստգաճի համախորհի մեջ մացնում է կատուցվածքային, թիմատիկ-պատկերային հակադրություն: Այն որոշակի (հիմնականում՝ պարբերական) ձև ունեցող ավարտուն երածշտական գործ է Սոլորաբար անըր կատարվում է դաստգաճի վերջում:

Իրանական դաստգաճների չափավորված, ոչ ինպուլսիվացիոն մասերից է նաև Չահար-Մեղարբը (չորս հարված)՝ Յուրաքանչյուր դաստգաճ կարող է պարունակել մի քանի Չահար-Մեղարբ: Անփոփոխ, կերկրվող սչինական պատկերի վրա հիմնված այդ փայլուն պիեսները կատարողին իր վարպետությունը ցույցադրելու մեծ հնարավորություն են տալիս: Մականյ պիեսի անվանումը չի բացահայտում նրա թուլթը, քանի որ բոլոր Չահար-Մեղարբներն ունեն 16/8 կամ 3/8 չափ: Ստորև բերվող Չահար-Մեղարբի (Մահար դաստգաճից) մեղեդային նյութը հնեմում է տվյալ դաստգաճի գլխավոր իմոտնացիոն կոմպլեքսի վրա:

#### Օրինակ 47.

Իրանական սաղիթի կատուցվածքային ձևակազմական և ավարտուն համախորհի ընուլթադրական բողոքիչների ուսումնասիրությունը մեզ մի քանի բնորոշանքացաններ անելու իրավունք է վերապահում: Իրանական դաստգաճները, ինչպես նաև արևելյան դասական երածշտությունն անմատչիվ ժանրերը, ամբողջական, մեծածավալ զործեր են, որոնցում կայուն և անկախ զործունեքը գանվում են սերտ փոխադարձ կապերի մեջ: Այդ զործունեքի զարգացումը, նրանց փոխներգործությունը ենթարկվում են խիստ օրինաչափությունների, որոնց մեքապոլիտի ուսումնասիրությունը բացահայտում է ժոնդիկ արևեստի տվյալ երևույթի առանձնահատուկություններն ու ինքնատիպությունը:

Իրանական դաստգաճների ուսումնասիրության ընթացքում ձգտել ենք մեր ուշադրությունը կենտրոնարեել կանոնականացված և ինպուլսիվացիոն տարրերի համադրակցության՝ որպես ըլխավոր ձևակազմական զործանի վրա: Հինց այստեղ են բացահայտվում դաստգաճ ժանրը ընուլթաբող կարևորագույն հատկանիշները:

Դաստգաճների զործիքային բաժինների ընեությունն ի հայտ բերեց մի շարք հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են նաև մոնոդիկ երածշտության մյուս համանման ժանրերին: Դրանք են՝ մեղեդային զծի անընդմեջ մոնոֆոնոտնային ծավալումը, զարդացման տարբերակային ինպուլսիվա-

ցին և նկատեալ, ընդհանուր կառուցվածքի բարձր աստիճանի կանոնականացման ղեկավարման քաղաքրէյների ազատ տեղափոխութիւնները, մետրական-լափաղարված մասերի առկայութիւնը և նրանց դասավորութիւնը համակարգի ներսում, առանձին լազարիտեւացիոն մոզուլների տաքատար դերը, որոշակի լազային շրջանակներում նրանց տարածական սկզբունքները:

Իրանական գործիքային ասդիֆի ընդհանուր կազմութեան և ձևադրացման վերաբերյալ մտ հպանցիկ ակնարկը, ինչպէս նաև նրա լազարիտեւացիոն ժամշաման կայուն և անկայուն տարրերի որոշ առանձնահատկութիւնների լուսարանումը հնարավորութիւն է ընձևաում կատարել մի քանի դասագահների (կամ նրանց մեջ մտնող առանձին գուշկների) և Հայաստանում կենցաղավարող որոշ մուղամների համեմատական վերլուծութիւնը: Այս տեսանկյունը օգնում է ընդլայնել մեր գիտելիքները ինչպէս մակամաքի արվեստի, այնպէս էլ նրա տեղային դրսերումների մասին: Երկու հարևան ժողովուրդների մոնոգիկ արվեստի նմատարիք ժանրերի համեմատական ուսումնասիրութիւնը եզրատում է պատմագործական բնույթի մի ամբողջ շարք հարցերի պարզարանմանը:

Համեմատական վերլուծութեան համար մի գեպըում ընտրել ենք երկու ժողովուրդների մոտ կենցաղավարող նույնանուն ստեղծագործութիւններ, իսկ մյուս պնայում տարանուն: Երկու դեպքն էլ ենթարրում են որոշակի մուղամների ու դասագահների ինչպէս համարժեք, այնպէս էլ տարարժեք մեկնարանութիւններ:

Համեմատանքը Բարբելլիի ձայնագրած իրանական Չարգահ դասագահի գործիքային բաժինը Հայաստանում կենցաղավարող Չարգահ մուղամի ն. Տիգրանյանի 1896 թ. ձայնագրութեան (տպագրվել է 1902-ին) ու մեր օրերում Հայաստանում կենցաղավարող Չարգահ մուղամի հետ:

Այսպիսով, մեր տրամադրութեան տակ ունենք իրանական երկու դասագահ (քանի որ ն. Տիգրանյանի ինքը իր ձայնագրած դասագահը անվանել է իրանական), որոնց համեմատութիւնն ինքնին հետաքրքրական է: Բանն այն է, որ Տիգրանյանի ձայնագրութիւնների սկզբնադրլուրի հարցը վերջնականապէս պարզարանված չէ: Որոշ աշխատանքներում Տիգրանյանի ձայնագրութիւններն իրավացիորեն դիտվում են իբրև Հայաստանում տարածված և, հետևաբար, ժողովրդապարֆիսիտեալ արվեստի երաժշտականարողական ավանդույթները, ինտոնացիոն մեղեդային կիրավածքը արտացոլող ստեղծագործութիւններ (167, 154, 108): Ցավոք, մեզ հայտնի չեն նույն ժամանակաշրջանում Քհհհհհհհ

կամ որեւէ այլ տեղ լույս ընծայված հրատարակութեաներ: Տիգրանյանի ձայնագրութիւններն առ այսօր մնում են ինչպէս իրանում, այնպէս էլ Հայաստանում գոյութիւն ունեցող այդ արվեստի առավել վաղ դրսոված օրինակներ, որոնց համեմատութիւնը նույնատարի ժամանակակից ստեղծագործութիւնների հետ լույս է արժուում ժամերի զոյատեման ու զարգացման ընթացքի վրա: Չեղի տակ ունենալով իրանական կատարողների ձայնագրութիւնները, մենք կարող ենք խոսել այդ ստեղծագործութիւնների տարրեր ժողովուրդների վարպետ-կատարողների մեկնարանութիւնների բնույթի, մուղամների ընդհանր մակարդակի, ի շարք որոնց, նաև XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ մուղամաբանար Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի կատարողական միջրէ ու վարպետութեան մասին, որի անունը լայնորեն ձանաչված էր ամբողջ Անդրկովկասում և Իրանում<sup>84</sup>:

Տիգրանյանի ձայնագրութիւնները համոզում են, որ գոյութիւն ունենալ դասագահներն ու մուղամները Հայաստանի ժողովրդապարֆիսիտեալ արվեստի հետ մերձեցնող շփման կետեր, ազգակցական գծեր: Առաջին հերթին դա արտահայտվում է մուղամների ճակիթի, կուս կատարվածքում, նրանցում պարիբային սիֆիտե-ինտոնացիաների գերակրուցութեան, կատարողական ոճի համեմատաբար խստութեան (առանց նոյս պահուստազարդումների) մեջ:

Բարբելլիի ձայնագրած Չարգահ դասագահը ալքի է ընկնում Անի մոնումենտալութիւնը: Այն քաղկացած է 62 մտաքից, զարգացման դրամատորգիական ընթացքը կապված է լազային հնչիւնաշարի բացահայտման: Լազի առանձին կայուն աստիճանների ելեկնման ու ցուցա-

<sup>84</sup> Գաբրիէական դասական երաժշտութեան Տիգրանյանի ձայնագրութիւնների ճշգրտութեան ու մեկնարանութեան ներթիւնդը շատ բանով դասմանավորված էր ակտուալիքի մուղամաբանար Աղամալի հետ նրա համահեղինակութեանը: Ցրա շնորհիւ Տիգրանյանի Չարգահական մուղամները լափաղարի էին հանդիսանում ոչ միայն կովկասյան, այլև Սեւեռյան կրտսերների համար: Հատկանշական է, որ մեր ցարի սկզբում Քհհհհհհհ Սեւեռյանի հրատարակութեանը լույս ընծայվեց Չարգահի փոխարինութեանը իրանական և դաշնամուրի համար հեռեկայ ժանրերգութեանը, ւէմեն վերտող Չարգահը կատարում է իր մեղով, կան Չարգահի մի քանի ձայնագրութիւններ, որոնցից իր երգաշարակութեանը անկեաշարզակը Տիգրանյանին է. մեր աշխատանքում վերցրել ենք նրանով զայնուհետեւի մի քանի մեղեդիներ (59, 41): Այս առիթով հիմարեքից զբրի կատարողների գրում են. Սեւեռյանի արմանի է այն, որ Իրանի կենտրոնում սուպրում են լեռնականացի հայ կուլտուրաբոլեք փերառանում պարսկական երաժշտական ստեղծագործութիւնը (ն. ա.):

Դարձնադ №4

46.

Ճորձուղ №54

47.

Չարգչահ (Բարբելչի)

48.

(Տիգրակյան)

գրքման հետ Այս դասագրքի ձևը կուտ, ամբողջական դարձնող կարևոր կատարչվածքային տարր է ամբողջ շարքի ընթացքում տարատեսակվող նակիրն լազանտոնացիոն դարձվածքը:

Ինչպես արդեն նշվել է, իրանական դասագրքների Բարբելչիի միևնույն պիեսի (գուշեի) ըսզում տարբերակներ պարունակող հրատարակությունները հանդիսանում են այդ երկարատևության առումով հակառական շարքերի ամենեց ազնիլի լիակատար ձայնագրությունները<sup>85</sup>, Օրինակ, Աֆշարի ավազեն պարունակում է ինը դարձնադ (նախարան), Քարգահում ներկայացված են շորս նախարան, որոնք բոլորը Տիգրակյանի Չարգչահի թեմայի նման մեկ հիմնական թեմատիկ դարձվածքի տարբերակներ են՝ աննշան ութթմա-ինտոնացիոն փոփոխություններով:

Օրինակ 48.

Ինչպես երևում է բերված օրինակներից, երկու դասագրքների լազանտոնացիոն կատարչվածքային առումով նույնական են: Սա Չարգչահ լազան է, որը մուղամաթի արվեստի ամենագործածական լազերից մեկն է (Փուշեարյանի տերմինաբանությամբ՝ «երկնակի երկակի լազ»):

Տիգրակյանի Չարգչահ ընդհանուր մտահղացման հիմքը կազմում է երկու թեմաների հակադրումը, որոնց առանձին թեմատիկ-ինտոնացիոն տարրերը ձևափոխվում են ամբողջ շարքի ընթացքում: Չարգչահ այս ձայնագրության իր վերլուծության մեջ Փուշեարյանը որոշակի նրմանություն է տեսնում սոնատային ձևի հետ՝ տարբեր տունայնություններում հնչող և հետագա ինտոնացիոն զարգացում պահանջող երկու տարբերությամբ թեմաների հակադրում, որի հետևանքով «երկին գործողության մեջ է ներառվում պիսավոր թեման: Հանգուցալուծումը տեղի է ունենում գլաֆոնում, որ մեղմացնում է թեմաների հակադրության սրությունը...» (59.30—31):

Կ. Խուլաբաշյանը ընտրություն է Չարգչահի ձևը որպես հակադրկազմության ձև (166.118): Այս հարցի վրա մենք հատուկ կանգ չենք առնի, քանի որ Տիգրակյանի հրատարակությունների (այդ թվում և դասագրքների) տեսական վերլուծությունը տրված է Կ. Խուլաբաշյանի

<sup>85</sup> Հայանի է, որ իրանական դասական երաժշտության համար հակառակական է միջտրոսոմատիկ տոների առկայությունը: Գրանք նշանակելու համար իրանական գիտնականները ներմուծել են լրացուցիչ նշաններ՝ կորես (կիսաբեմու) և սորի (կիսադեղ), որոնք հնարավորություն են տալիս ազնիլի նշգրիտ նուտագրել բանավոր ավանդույթի երաժշտությունը (200):

աշխատանքներում ևշենք միայն, որ ներդաշնակման, տնտեսական և ֆակտորային հակազդման շնորհիվ Տիգրանյանի մշակման մեջ այդ երկու թեմաների հակադիր ընտյիքը ընկալվում է ալիլի ցայտուն: Կոմպոզիտորը զբաղել է մոնոֆոնիայով՝ այլալ նմուշի մեջ ամփոփված զարգացման հնարավորությունները:

Այլ պատկեր է ներկայացնում Բարբելլիի ձայնագրած Չարգանքը՝ Մեղեդու ընդհանուր ուղիղագծերը նմանությունը հանդերձ, կան նաև էական տարբերություններ: Բարբելլիի հրատարակած Չարգանքում հակադրություն չկա ոչ առանձին որթմանի տեսանկյունից դարձվածներին, ոչ առանձին գույշների միջև: Նրանցից յուրաքանչյուրն ընկալվում է որպես բարդ ցիկլային ստեղծագործության զարգացման հերթական օղակ: Սա պայմանավորված է նաև շարքի ժառանգությունով (62 համար), որի զեպրում պահանջվում է ձևակազմական այլ՝ տարբերակների համադրական սկզբունքը:

Տիգրանյանի Չարգանքի գրեթե բոլոր հիմնական մասերը (Բաստանիզար<sup>65</sup>, Հասար, Մալիֆ, Մաղլուր, Մանուսիրիս) իրենց զուգահեռներին ունեն Բարբելլիի ձայնագրած Չարգանքում: Մակայն ոչ բոլոր նույն տոնուս մասերը նույնական բովանդակություն ունեն: Որպես նույնատոնուս մասերի տարածքը մեկնարկում են օրինակ դիտարկները Բաստանիզարը այդ երկու շարքերում: Բարբելլիի հրատարակությունում Բաստանիզարը հանդես է գալիս երկու անգամ (N 17 և N 36): Թեև առկա առումով այդ մասերը կառուցվում են միևնույն ինտոնացիոն նյութի հիման վրա. ընդամեն, երկրորդ անգամ Բաստանիզարը հանդես է գալիս առաջինին ոչ այնքան նույնական ձևով:

Սրկու շարքերում էլ զարգացման ընդհանուր միտումը ձայնածավալի ընդլայնումը և մեղեդային-ինտոնացիոն նոր բարձրությունների դրավումն է, և այդ անդրադառնում է նաև առանձին, նույնիսկ նույնատոնուս մասերի ընդլայնման վրա: Սրկուրը Բաստանիզարը ալիլի ժառանգություն է և հնչում է նոր ձայնային բարձրության վրա: Չարգանքում հիմնական օրենքը հնչյունների բարձրության տարբերակային սկզբունքն է՝ մյուս բազադիները (ոբիթմանիտոնացիաներ, ինտերվալային կազմ և այլն) անփոփոխ պահելու զեպրում:

**Օրինակ 49.**

Սրկու մասերի մեղեդային ուղիղագծի հիմքում նույնպես ընկած է

<sup>65</sup> Բաստանիզարը համապատասխանում է նույնատոն ադրբեջանական մուզամիզարգանում հանդես եկող Բաստանիզար օրենքին:

միևնույն ինտոնացիոն-ոբիթմական դարձվածքը, որի անբնդհատ տարբերակումը ստեղծում է լարված, հուզավառ մթնոլորտ: Երաժշտական մարի զարգացման ու ներքին աճի խթանը ասնորային-ինպրովիզացիոն տիպի տարբերակների ստեղծումն է: Կարելի է ասել, որ երկրորդ Բաստանիզարը (N 36) շարքի ներսում ավարտում է զարգացման որոշակի փուլ՝ նախանշելով հաջորդի սկիզբը: Բաստանիզարին հաջորդող Մաղլուրը բաժինը (երկու տարբերակ) խկապես ընկալվում է իրեն նոր միկրոշարքի սկիզբ: Եարբի երկարաակն ծավալումից հետո մի քիչ փոփոխված ձևով Մաղլուրում առաջին անգամ հնչում է Չարգանքի դարձվածի իմնական թեմատիկ դարձվածքը, ընդ որում, ոբիթմական ընդլայնման լուրհիվ այստեղ թեման հնչում է ալիլի հանդիսավոր, ալիլի արտատայտը:

**Օրինակ 50.**

Ուշագրավ է, որ Տիգրանյանի Չարգանքում Մաղլուրն ունի համանունական ձևակազմական իմաստային նշանակություն (շարքի հիմնական թեմայի հակադրություն և զարգացման նոր փուլի նշանավորում), որը ամեկացվում է բազմաձայնության տարբերով:

**Օրինակ 51.**

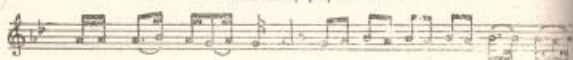
Բարբելլիի հրատարակության մեջ Մաղլուրը երկրորդ անգամ հանդես է գալիս շարքի վերջում (նախավերջին համարը՝ 61), այս անգամ նախանշելով նրա ավարտը: Բնականաբար, իմաստային զերի փոփոխությունը ազդում է նաև Մաղլուրի ընտյի վրա՝ անդրազանալով նրա ինտոնացիոն-ոբիթմական նկարագրին: Այն մետրապես ալիլի շափավորված է և իրեն հաջորդող Եալախո ասնոր հետ կազմում է միասնություն: Ինտոնացիոն առումով վերջին Մաղլուրը կապված է շարքի դիտարթ թեմատիկ դարձվածքի (զարամաղ), իսկ ոբիթմական առումով՝ երարափակիչ ասնոր ֆակտուրայի հետ և նախապատրաստում է այդ ասնորի հանդես գալու: Նման սահուն անցումը եզրափակիչ համարին էլ՝ ալիլի է ընդգծում Մաղլուրի ամփոփիչ դերը: Նույնպես սեանում ենք, նույնիսկ միևնույն դաստարահի սահմաններում նույնատոնուս մասերը մեկնարանվում են տարանջանակ, բայ նրանց կատարած ֆունկցիայի և այդ ժառանգություն ստեղծագործության շրջանակներում գրաված տեղի:

Տիգրանյանի դաստարահում Բաստանիզարը պարերային ընտյի, լուսավոր քնարական տրամադրության պարիակ պինես է: Չարգանքի

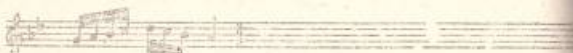
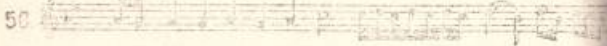
Բաստանիզար №17



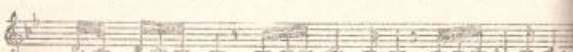
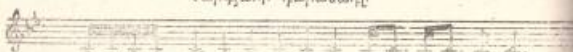
Բաստանիզար №36



Մյակուր №57



Չարգյաի դարամաղը



չարի ընդհանոր զազափարական համակազմում այն հակադրվում է մասցած մասերին ինչպես իր բնույթով, այնպես էլ լադային հիմքով (համանուն մածոր):

Օբինակ 52.

Մարտիֆը (Տիգրանյանի Չարգահում) Բաստանիզարի ճայնածափայլուն (մեկ օկտավա վերև) տարբերակն է և անմիջականորեն նախորդում է ամբողջ շարքի բարձրակետին՝ Մանսուրիային: Տարածուն պիեսների միաբանք մեկնաբանման օբինակներ են, մի կողմից Տիգրանյանի Բաստանիզարն ու Մարտիֆը (նույն շարքի ներսում), մյուս կողմից դրանք, և Բարբելչիի իրենական Չարգահի՝ Հանգուլիի շրտ տարբերակները<sup>57</sup>:

Օբինակ 53.

Բոյոր համարներում առկա է կայուն տարրը՝ մեղեդային ձևույթ, որի ինտոնացիոն տարբերակումն իրագործվում է ճայնածափայլ հնչողության տարբեր բարձրություններում, որքան ավելի մոտ է շարքի եզրագծակիչ բաժինը, այնքան ավելի հաճախակի են դառնում այս ձևույթի սեղագիտությունները ճայնածափայլի մի մասից մյուսը ինչպես պիեսի, այնպես էլ ամբողջ շարքի մակարդակով: Մի քանի տարբերակ ունեցող համանուն պիեսների ուղիմական ինտոնացիոն բանաձևի նույնականությունը նպաստում է գործիքային շարքի ներքին կապերի ունեցումանը, ամեն անգամ ավելի բարձր մակարդակի վրա մեկը մյուսին փոխարինող զարգացման առանձին փուլերի հստակ սահմանադրամանը: Չարգացման այս սկզբունքի յուրօրինակությունը կայանում է նրանում, որ շարքի ներսում տեղի է ունենում սերտորեն փոխկապակցված տիպական ուղիմախնտոնացիոն ձևույթների որոշակի քանակության (կախված շարքի չափերից) ռինտոնացիոն վերանում ժամանակի մեջ: Պա վկայում է ինտոնացիոն նյութի բարձր կազմակերպվածության մասին, ապահովում է անսահման աճի հնարավորություն, ինչպես նաև նպաստում է կարևորագույն զեղարվեստա-ոճաբանական սկզբունքները փշյուր:

Տիպական մեղեդային բանաձևերի տարատեսակման համանուն սկզբունքն է ընկած իրենական մյուս դաստգահների, ինչպես նաև արև-

<sup>57</sup> Չարգահ գասագահը կոմպոզիտորը բնութագրել է իրեն սպաստերազմի պոեմով:

51.

Բառտանիզար

52.

Մյազիֆ(Տիգրանյան)

53.

Հանգույն N9 (Բարբեշի)

Հանգույն N24

Հանգույն N50

վելյան շատ մշակույթների մտեղիկ արվեստի տարրեր պրոֆեսիոնալ մասերի հիմքում:

Հասուկ ուշադրության է արժանի Բարբեշիի հրատարակության Պարզահի կերպիակիչ ասեղ՝ Շալախոն: Ինչպես ասվեց, շարքի նախալիքին համարում Մաղուբում, տեղի է ունենում ասեղի թե՛ ֆունկցիոնալ-իմաստային, թե՛ պատկերավորության նախապատասխանումը բոլոր առումներով (լադանոսություն, շափառիվմական), և ապահովում է ասեղն անցում մի մասից մյուսը: Շալախոնի մեղեդային նյութը վիանդանային ինքնուրույն է: Սա վառ արտահայտված պարային բնույթի սյնն է՝ դեզարվեստորեն ավարտուն թեմատիկ նկարագրով: Հինգ-հեղձ է, վաղուց ի վեր կենցաղավարում է Հայաստանում և այսօր էլ կայուն տեղ ունի երաժիշտ-կատարողների նրկացանկում: Այս փայլուն պարը ունի աննահան, սրբնթաց բնույթ: Բարբեշիի հրատարակության Պարզահի Շալախոն նույնանում է հայկական պարի հետ:

Օրինակ 54.

Այս մերձավորության մեջ կարելի է տեսնել իրանական դասագահներում<sup>80</sup> ճղովրդա-երաժշտական (մասնավորապես հայկական) ավարտուն ձևերի ներթափանցման միտում, ընդ որում օրգանական ներթափանցման, որը նախապատասխանված է շարքի զարգացման ընթացքով կարևոր է, որ այս ասեղը դուրս չի գալիս ստեղծագործության կերպարային-հոգեբանական ոլորտից: Այդ մասին է վկայում Շալախոնի կերպիակիչ դարձվածքը, որ պարային ոթմամինտոնացիոն տարրերը նախքան սաեղն կերպով անցնում են Չարզահի դասագահի գլխավոր թեմատիկ դարձվածքին՝ արամաբանորեն ավարտելով այն:

<sup>80</sup> Հարկ է նշել, որ այս երկու դասագահների (Տիգրանյանի և Բարբեշիի) և ազրի-անական նույնանուն երկու դասագահ-մուղամների համեմատական ուսումնասիրության նամակակ տեսնում ենք, որ վերջին երկուսում, չնայած ուրիշ ընդհանուր մասերի առկայությանը (Մանսուրիա, Քասե-նիզար, Հեսար, Մուխալիֆ և այլն) Շալախոնը չկան Անշուտ, ասեղերի (ինչպես և թևերի-թևերի) ընտրությանը կախված է կատարող-հեղինակի անձնատկան ճաշակից ու երևակայությունից, որտեղից էլ երբեմն սեփական նմուշները տեղեկույն մեծ ազատությունը Սահյան, ալլալ դեպքում մեզ հնուարթորում է ուրիշ նույն իրանական Չարզահի համակարգում Շալախոն հիմք է առին նեմադրելու, որ այն կերպով էլ է Իրանի տարրեր բազաներում հայրուցվածքը եղելով անկցած և անտեղ մեծ կրկնակոմբոն զույգում հայ կատարողների կողմից:

**Օրինակ 55.**

Ոչ վերաբերում է Տիգրանյանի Չարգահի չափավորված համարների (գլաֆերին), ապա շնորհիվ իրենց ինտոնացիոն ու մեղեդային պիմնական նկարագրի, զրանք բոլորն ընկալվում են որպես հայկական ժողովրդական արվեստի պարբերային բնույթի ավարտուն ձևեր: Կոմպոզիտորի սեփական բնորոշման համաձայն՝ եղաֆը, որն իր մուղամի հետ ունի ընդհանուր երաժշտական բովանդակություն, ունի, ընդամենը որոշակի երաժշտական դեր իր համապարաչափ ու շարժուն «tempo-ով» քրի և աշխուժացրել մուղամի նեղշնամ ծանր ու լուրջ արամազորությունը» (59.29):

Բարբելչիի ու Տիգրանյանի ձայնագրությունների համեմատական ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ երանցում առկա են ընդհանրության կարևոր գծեր, որոնք իրավունք են տալիս խոսելու միանական սկզբնաղբյուրի գոյության մասին: Ընդ որում, ընդհանրության հասակաձևերը տարածվում են ինչպես արտաքին՝ ստեղծագործությունների անվանումներին վերաբերող, այնպես էլ ներքին կողմերի վրա, ինչպիսիք են՝ առանձին մասերի կազմակերպման սկզբունքները, մեղեդային գծի ծավալման եղանակը, շարքի տարբեր կառուցվածքային մակարդակների վրա (նախադասություն, պարբերություն, առանձին պիեսների) և մատիկ նյութի, դարձվածքային ֆեմատիկ կազմավորումների և նախատիպային պիմնական բանաձևերի բնույթը:

Սակայն դասագահների համեմատական վերլուծությունից բխում է, որ չի կարելի բավարարվել միայն կառուցվածքային և ինտոնացիոն առանձին ընդհանրությունների հաստատումով:

Փաստական նյութի ուսումնասիրությունից զայնս ենք այն եզրակացություն, որ այստեղ հարկ է խոսել ժողովնարանական ընդհանուր ազդյունների հանգող այդ ստեղծագործությունների սկզբունքային ընդհանուր կերպարային-հոգեբանական, լադանիստոնացիոն հիմքի մասին: Սակայն այդ ընդհանրությունը դեռևս չի նշանակում նույնակալություն ընդհանուր կոմպիլեքսից առանձնանում են կենցաղավորման որոշակի միջավայրի, կատարողական արվեստի տեղական ավանգուրդների, վերջապես՝ կատարողի անհատական երևակալության ու ճաշակի հետ կապված ինքնատիպության գծեր:

Այսպիսով առաջանում է և մի ուրիշ դրոժն՝ ազգային հոգեբանություն, ազգային երաժշտական մտածողության առանձնահատկություններն արտացոլող յուրօրինակության գործոնը: Կոմպոզիտոր Տիգ-

րանյանի և նրան համահեղինակ Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի շնորհիվ մենք համոզվում ենք այն բանում, որ մեր դարի սկզբին Հայաստանում գոյություն ունեցող ուրիշ լադիերի (Բարբելչիի հրատարակած իրանական դասագահների համեմատ)՝ ավելի պարփակ, հակերթ, հայ ժողովրդական արվեստի պարբերային տարբերը ներառած մետաբան չափավորված մասերի (գլաֆերի) զերակառույթումը, կառուցվածքային կոմպոզիցիա:

**Օրինակ 56.**

Արքեն ասել ենք, որ Տիգրանյանի ձայնագրությունները կատարվել են մեր դարի սկզբին: Բնականաբար, անցած տասնամյակների ընթացքում Հայաստանում կենցաղավարող մուղամները կրել են փոփոխություններ: Այսօրվա հայ երաժիշտների կազմից կառավարող գործիչային մուղամների հատկանշական գծերի մասին խոսել ենք նախորդ գլխում: Այժմ համեմատենք այդ ստեղծագործությունները իրանական դասագահների հետ:

Իբրև օրինակ համազրեք նույն Չարգահ իրանական դասագահը և մեր օրերում Հայաստանում կենցաղավարող նույնանուն մուղամները: Ժամանակակից հայկական Չարգահ<sup>60</sup> մուղամը ունի մեկնասանի կառուցվածք և միջանցիկ իմպրովիզացիոն զարգացում (տե՛ս օր. 7):

Ինչպես և իրանական դասագահներում, այստեղ առկա է յուրատիպ հուզական երանգավորում ունեցող, մեծացած սեկունդաներով կրկնակի երկակի լադը: Ընդամենը տվյալ լադի հաստատուն հնչյունաշարի վրա հիմնված այդ ստեղծագործությունների իմպրովիզացիոն զարգացումը բնիանում է տարբեր ձևով: Նրանցից յուրաքանչյուրում կատարվում է մակամաթի արվեստի արևելյան ավանդույթի հետ զուգորդված ազգային երաժշտական մասժոպուրի լադանիշների ընտրություն: Ստորերում ենք երկու Չարգահների սկզբնական դրվագները (իրանականը՝ Բարբելչիի հրատարակությամբ, հայկականը՝ ժամանակակից հայ դուդուկահար Զ. Գասպարյանի կատարմամբ):

**Օրինակ 57.**

Ինչպես տեսնում ենք, բերվող հատվածների ինտոնացիոն-ֆեմատիկ նյութը աչքի է ընկնում մեծ ինքնուրույնությամբ, որը և ստեղծագործությանը հաղորդում է որոշակի ազգային երանգավորում:

<sup>60</sup> Չարգահ մուղամի վերլուծությունը և օրինակները տե՛ս 2-րդ գլխում:

54. Շալախո (Բարբեշի)

54. Շալախո (Բարբեշի)

Շալախո (Տիգրանյան)

Շալախո (Տիգրանյան)

55.

55.

Գլաֆ Տիգրանյանի Չարգահից

56.

56. Գլաֆ Տիգրանյանի Չարգահից

Նմանությունը երևում է ինտոնացիայի ծավալման մեթոդներում (որոշակի սիմֆոնիզացիայի դարձվածքների օգնությամբ), այսպիսի մեղոդիային շարժման ընդհանուր ուղղվածության մեջ (առանձին կատարչական և ֆունկցիոնալ տարրերի բացահայտման և ցուցադրման միջոցով): Որոշ ընդհանուր գծեր ի հայտ են գալիս նաև լադի կայուն աստիճանները, այնպիսի հաճախ՝ լադի տեխնիկան հաստատող, հակիրճ կադանսային դարձվածքների համակցման հնարքներում:

Օրինակ 58.

Ընդհանուր սամաբ, Հայաստանում կենցաղավարող Չարգահ՝ մուղամբ (ինչպես և իրանական դասագահի առանձին մասերը՝ գուշկները) բնութագրվում է իբրև ինտոնացիոն զարգացման զուտպ, կենտրոնացված տեսակ, որի մեջ վճռորոշ կազմավորման նվազագույն միջոցների օգտագործման սկզբունքն է:

Դիտենք ուրիշ օրինակի: Համեմատական բնութայն կենթարկենք Արու-Ախու ալազիի Հիջուղ գուշկն և Հայաստանում կենցաղավարող Հիջուղ մուղամբ: Իրանական Հիջուղ այս ալազետով երեք տարրերակներով (Բարբեշիի հրատարակության մեջ № 10, 11, 17) ներկայացված կարճ պիես է: Քայք նրանք՝ տարրերակները, հանդես են գալիս ոչ թե անընդմեջ, այլ մեկընդմիջվում են իրենց սիմֆոնիզացիոն նկարագրով Հիջուղին մոտ Բասանիդյարով ու Բաղդադիում: Ցարանյուր նոր գուշկ Հիջուղ բնութագրվում է զարգացման ալելի մեծ լարվածությամբ, համապատասխանաբար ընդլայնվում են և ձևի շարժիչը, իսկ հայկական Հիջուղի ձևը չի փոփոխվում: Դիտարկենք իրանական Հիջուղի մեղոդային ծավալման մի բանի օրինակությունները (№ 10), և հայկական Հիջուղը՝ կենկով լադի հելյունաշարի կայուն աստիճանների բացահայտման հնարքներին: Երկու ստեղծագործությունների հիմքում էլ ընկած է էլոտական լադի հելյունաշարը, մի դեպքում՝ մ-ից (իրանականը)<sup>90</sup>, մյուս դեպքում՝ ըս-ից (հայկականը):

Օրինակ 59.

Լադային հենքը կազմավորվում է հիմնական և կվինտային տոների օգնությամբ, որոնք կլեկվում են միանգամայն որոշակի, այսինքն լադի ֆունկցիոնալ շեղումներով անցրադանում է 1 և 5-րդ աստիճանների բացահայտման վրա: Երկու դեպքում էլ ձևափոխվում են 2-րդ և

<sup>90</sup> Փակագծերի ներքո բնույթ ցույց է տալիս 2-րդ աստիճանի անկայուն լինելը:



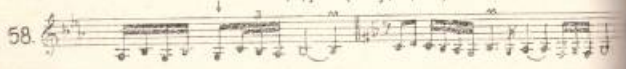
Հարգյախ (Բարբեշի)



Հ Գասպարյան



Հարգյախ (սպիական)



իրանական



5-րդ աստիճանները, ինչը հաղորդում է փոյուզիական-զորիական լադի կրանգ, ընդ որում ամեն մի աստիճանի տարբերակային յուրաքանչյուր տարատեսակ որոշակի լադաինտոնացիոն հատվածում ունի հավասար ինտուրալյուսյուն: Երկու ղեկարում էլ, մեղեդային ծավալման ընթացքում օժանդակ հենակետը (5-րդ աստիճանը) ամբողջ ձայնածավալի անուստիճան հատվածներում ձեռք է բերում գլխավորի նշանակություն: Մեղեդային շարժումը վալրենթաց է՝ 5-րդ-ից ղեկի 1-ը: Հիմնական մեղեդային միջուկը կազմավորվում է կվինտայի լրացման ձանապարհով:

Օրինակ 60.

Մեղեդային գծի հետագա զարգացումը հիմնականում տեղի է ունենում ինտոնացիոն փոքր միավորների (սեկունդա, տերցիա) սեկվենսյին զարգացմամբ, որոնց անընդհատ հոսքը հանգեցնում է նոր բարձրության նվաճմանը (օժանդակ հենակետի հաստատումով) և մեղեդային հետագարձ շարժումով ու վերագարձով՝ ղեկի հիմնական տոն, որի բնագծումը բնորոշ կազանների դարձվածքներով ավելի ցայտուն է մուշավում: Իրանական գուշեն սեկի ավելի զուսպ ծավալում: Թուրքանչյուր կազմակառուցվածքային սկզբունքի կիրառության ոլորտը խիստ որոշված է: Ամենաբնութագրականը տիպական սիմմանտոնացիոն բանաձևերի իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքն է, որոնց լրացման և տարբերակները սակզագործությանը հաղորդում են ներքին լրություն: Յուրաքանչյուր սակզագործության ինտոնացիոն բնույթից կարգված է նաև նրա պատկերավորությունը: Մի ղեկարում, զա վտա արտադրված պարբերային բնույթի մեղեդու ինտոնացիոն զարգացումն է, որն ղեկարում՝ շարաբանքի զուսպ, ասերգային ոճը, ուր փոքր համարժեք միավորների տարբերակված սեկվենցիոն զարգացումը սակզում է լարված հոգեբանական վիճակ: Համեմատաբար գործերի բովանդակության այս տարբերությունը պահանջում է արտահայտման համապատասխան ձևեր: Մուշամի ձևի ուրվագիծը կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ.  $A(a+b+c)+B(c+i)$ , ուր B-ն գաֆն է (թևանիֆը): Իսկ իրանական գուշենում ասերգային ինտոնացիաների բազմակի կրկնությունները ստեղծում են ավելի խիստ ձևեր, որոնք կազմված են կրկնաբար տարբերակներից՝  $A_1+A_2$ : Այսպիսով, կառուցվածքային օրինաչափությունները և մեղեդային-ինտոնացիոն նկարագիրը պայմանավորված են մեկը մյուսով:

Հիջազ անունով գուշեն կա նաև Աբու-Աթա զաստգահի վոկալ բաժնում (202.26): Հետաքրքիր է, որ այդ գուշենն և՛ կառուցվածքով, և՛ մե-

զիդային նյութով ալելի մտ է հայկական գործիքային Հիշգրիտը՝ Ակադ գուշում ինտոնացիոն նյութը կազմակերպում է ալլ (գործիքային) համեմատ) եղանակով. սա գործիքային և վոկալ-գործիքային դրվագներին հաջորդականության քառակային-տարբերակային ձև է: Եվ գ մեղծեցնում է իրանական վոկալ գուշեն հայկական մուղամին: Այսինքն տակ, որ այդ երկու պիեսների հիմքում ընկած է մեղեդային նույն մեղեիք, իսկ նրա մեկնաբանությունները տարբեր են. իրանական գուշում զերակնում է առեքցային կլեկումը, իսկ հայկականում՝ երգայնությունը: Փոքր սեզմանտների համաբալի կրկնությունը իրանական գուշենքոջ գիծն է:

### Օրինակ 61.

Իրանական գործիքային գուշեն լարված բնույթը ժավալման քիթացում խորանում է, սակայն ինտոնացիոն զարգացման ակտիվացում գիտվում է ոչ թե առանձին մասերի ներսում, այլ միկրոշարքի մակարդակով: Եթե առաջին մասում մեղեդին չի հասնում մինչև վերևի տոնիկ (Չ<sub>2</sub>), ապա երկրորդում այն հանդես է գալիս իբրև բարձրակետի հիմնական տոն, որին հետևում է վայրընթաց սեկվենցիոն սնկում ղեպի ներքին ստեղծակ:

### Օրինակ 62.

Գուշեն երկրորդ մասի ավարտը օժանդակ հենակետի վրա, բնականորեն պահանջում է հետագա զարգացում՝ ավազին հիմնական տոնի վերջնական հաստատումով, ինչ և տեղի է ունենում իրանական ձևաչափի երրորդ տարբերակում:

Սա ամբողջ միկրոշրջանի զարգացման ամենից ալելի լարված դրամատիկ փուլն է, որ համեմատաբար երկար կլեկվում է վերին հենակետը (Չ<sub>2</sub>): Տվյալ զնայում գիտվում է բարձրության աստիճանական նվաճում ամբողջ շարքի ընթացքում, որի յուրաքանչյուր հարյուրամյակը նրա զարգացման մեջ նոր փուլ է. այս սկզբունքն ընկած է միայն առանձին մասերի, այլև ամբողջ դասագահի (ավազենի) հիմքում:

Այսպիսով, որոշակի ընդհանրության առկայությամբ հանդերձ (այս մասին խոսվել է մուղամների վերլուծության ժամանակ, տե՛ս օր. 60)

<sup>91</sup> Երևի, որ այդտեղիկ նմանություն հայտնաբերվում է մուղեդի և վաղի (188.74), ինչպես նաև Արուշտան Սարայի (196) հրատարակությունների համեմատակաների հետ համեմատելով:

ված ստեղծագործությունները մարմնավորել են տարբեր կերպարներ, րանի որ կենցաղավորել են տարբեր միջավայրում, գտնվել՝ երևապիսի կրթապատկանությունների ավանդույթների ազդեցության տակ: Անցնենք Զամե-Գարան գուշեն քննությունը Սպահան ավազենից (արբելյիի հրատարակություն): Զամե-Գարանը, ինչպես և շատ պիեսներ, ոճական հղված յուրատիպ մոդել է: Հիմնական սերվագծերը, բուրգիտակցությունը, լադակազմական սկզբունքները, մեղեդային ժավալման հնարքները գրեթե անփոփոխ նկարագրությամբ հանդիպում են իրանական դասական երաժշտության տարբեր հրատարակություններում: Իր երգային բնույթով, ռիթմափոփոխություններ շարադրանքի պարզությունով Զամե-Գարանը հիշեցնում է Հայաստանում կենցաղավարող ինչՍար մուղամը: Բայց իրանական պիեսի համեմատ հայկական մուղամը ալելի թախտոտ է: Դա համապատասխանում է հայկական լեռնային երաժշտության բնորոշ գծերին, որտեղ ալելի լայն տարածում են ստացել տխուր արամազրություն արտահայտող գործերը: Զամե-Գարանի հիմքում ընկած է մեկ բավական պարզ կառուցվածքի մեղեդային ձևույթ:

### Օրինակ 63.

Այստեղ օգտագործված ռիթմափոփոխություն տարատեսակման սերվությունը չի նպաստում կերպարային զարգացման գինամիկային: Այս պիեսի մեղեդային գիծը ժավալվում է կրկնապատկված երկարի լարում: Ինչպես և Շուշթարում, ձևակազմական գլխավոր սկզբունքը մասրական կիթ ունեցող երգային ոճի շարադրան է: Տիպային ռիթմափոփոխությունների զարգացումը տեղի է ունենում աղատ տարբերակվող կրկնությունների օգնությամբ: Տարբերակային կրկնությունը մի կողմից պարզերականացնում է ձևի բաժինները նախադասություններ նոր մետափոփոխում, մյուս կողմից խախտում է խիստ պարբերականությունը մասրական Ֆունկցիաներ ունեցող սեկվենցիոն պատկերների ընդլայնման և փոփոխման միջոցով: Մեղեդային նյութի նման տիպի սպարբերականության ոչ պարբերականացման հետևանքով ձևոր է բերվում լայնաշրջան երգայնություն: Այստեղ, ինչպես և հայկական Շուշթարում, ալելանաժավալը մեկ օկտավայի չի հասնում:

Համեմատելը երկու ստեղծագործությունների սկզբնական մասերը:

### Օրինակ 64.

Ինտելիգ բարդ պարբերական կառուցվածք ունեցող գեղեկական քնա-

60. *Հրջագ (հաղվական)*

*Հիգագ (իրանական)*

61.

62.

*Չամե - դարան ՊՅ*

63.

ական երգերի մասին, որպես ինքնատիպ պարբերական կառուցվածքի տեսակ Ք. Քունջարյանը նշում է «Չինար ես» երգը, որ շրջանցվում է նրի զարգացման «սիմետրիկությունը» և ապահովվում է թեմատիկ լայն նախադասությունների միջև, ձևի հասունությունը (101.163): Չինարյանը նաև տեսակը հատուկ է նաև ժազուսմարաններն ժողովրդական երաժշտության որոշ տեսակների հետ կապված հալվական տրամադրական արվեստին:

Ինչպես նշվեց, յուրաքանչյուր դասագահի ներքին օրինաչափությունները առաջին հերթին կախված են լազի ընտրությունից, որը իր հիմքին որոշում է ստեղծագործության հուզականպարային բովանդակությունը: Այս իմաստով իրանական դասական երաժշտության համարգրում կարելի է առանձնացնել դասագահների երկու խոշոր խումբ՝ արթեր կերպարային-հոգեբանական ուղղվածության լազեր. առաջին խմբին են պատկանում առնական, կենսահաստատ բնույթի դասագահները, ինչպիսիք են Շուրը, Մահուրը, Ռաստ-Փանջգահը, Նավան, երկրորդին՝ թախտոս, քնարական, դրամատիկական տրամագրության կատարողները՝ Չարգահը, Հումայունը, Սեզահը: Արդյիչ գործոնը լազն է, որն որոշակի իմաստաբանական հատկությունների, երաժշտաարտայայտչական հնարավորությունների կրող: Դիտարկենք Մահուր դասագահը և համեմատենք այն Հայաստանում կենցաղավարող Ռաստ մուսուլմանի հետ:

Մահուր դասագահը ամբողջ իրանական ուղիղի ամենախոշոր շարքից է: Այն պարունակում է 58 գործիքային գուշև: Գասագահի հիմնում բնկած է կվինտային հիմքով մածոր լազը (ինչպես և հալվական Ռաստ մուղամում): Մեղեդային նյութը միատիպ է: Սա այն դեպքն է, երբ առանձին աստիճանների ելևէջման ճանապարհով լազի բացառությամբ առանում է վճռորոշ նշանակություն Մեղեդային գծի միևրորին-անցիտան զարգանախաչային ժողովրդումը դիտվում է ամբողջ շարքի ընտրություն: Ինչպես Ռաստում, Մահուրում ևս գերիշխում է երաժշտական լազի զարգացման ասերգային- իմպրովիզացիոն սկզբունքը: Բերենք աստիճաններ այդ երկու ստեղծագործություններից:

**Օրինակ 65.**

Մածոր լազի աստիճանական բացառյալման ընթացքն արդեն պատկանում է որոշակի հուզական- կերպարային խթանների լավատեսանքի, առնական տրամագրություն:

## Շուրաբ (հայկական)



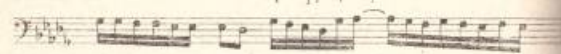
## Համե-դարան



## Մահուր (իրանական)



## Ռասա (հայկական)



Տիպային դիֆմախտոնացիոն պատկերների բազմաբանակալությունը, ստանձին աստիճանների համախափ կրկնությունները դասագահի ե-  
կամյուական լեզվի բնորոշ գծերն են: Մտորի բերում ենք այդ պատ-  
կերներից մի քանիսը:

## Օրինակ 66.

Մահուր դասագահի ամեն մի հերթական գուշե տարրերվում է մյու-  
սից պատագործված տոների բանակով և իմպրովիզացիայի ընթացքում  
իրանց հաջորդականությունը: Այսպիսով, գուշե-պիսաները ընկալվում  
են որպես առանձին, բայց, բոտ էություն, իրենց հիմքերով մուշական  
կոմպոզիցիայի մոդելներ: Այս մոդելները իրանական Շուր դասագահի  
մի բանի արիպական մոդելների հետ համեմատելիս ի հայտ է գալիս  
որոշակի նմանություն:

## Օրինակ 67.

Այդ հանգամանքը խոսում է հուզական-կերպարային որոշակիու-  
թյուն ունեցող այս լադի կանոնականացվածության մասին: Ասվածը  
մի անգամ ևս հաստատվում է արիպական բանաձևերը մի կողմից իր-  
անական հետադադարների տարրեր ձայնագրությունները<sup>92</sup>, իսկ մյուս  
կողմից Հայաստանում կենցաղավարող մասսա մուզամի տարրերակների  
հետ համեմատելիս:

## Օրինակ 68.

Այն կարծիքը, թե մուղամների յուրաքանչյուր կատարող իմպրո-  
վիզատոր է (այդ բանի լադի իմաստով), հերքվում է բերված օրինակ-  
ներով: Այս դասագահների վերաբերյալ կիրառված իմպրովիզացիո  
տեխնիկը պետք է հասկանալ ավելի նեղ իմաստով, որպես ստեղծագոր-  
ծական հնարք, երաժշտական նյութի կազմակերպման եղանակ: Այս  
լադի տակ դասագահի շարքի սահմանում իբրև գուշեների հավաքա-  
նու (է. Ջոնիս) մեզ լիովին ընդունելի է թվում:

Մահուր դասագահը երգափակվում է Շահր-աշուր անգով, որը  
եղան դեր է կատարում նաև ուրիշ իրանական դասագահներում, մաս-  
նավորապես, Շուրում, Հումայունում, Ռասա-Փանջահում, Արզեն բաղ-  
վիս նշվել է, որ ուսնող պարային համար է, դասագահի ընդհանուր  
ամտկարգում մտցնում է որոշակի հակադրություն, հանդես է գալիս

<sup>92</sup> ա) և բ) օրինակները վերցված են է. Ջոնիսի նշված գրքից (188.69, 82):

36.

7. *Շուր*

*Մահուր*

*Շուր (Խալիֆի)*

*Մահուր (Վազիրի)*

*Ռասա (Բուշնարով)*

*Շահր-աշուր (Մահուր)*

զարգանախոշորով, պատճառապատ կրկնություններով հագեցած գործիքային բարդ պիես-գուշներինք հետո Գրա հետ մեկտեղ, ուսնք անբավարարներ կապված է զարգացման նախորդ ընթացքի հետ, և այդ պատճառով հատկանշական է, որ հանդես գալով հուզական-կերպարային տարրեր ուղղվածություն ունեցող դասադահներում (օրինակ, Մահուր և Հումայուն), համանուն սանգր ստանում է տարանշանակ մեկնաբանություն: Այսպես, լավատեսական Մահուրում Շահր-աշուրը եզրափակված է շարքը նույնատիպ գուշներով, ընդհանուր ուրախ սրամաղբույթությամբ:

### Օրինակ 69.

Պարբերականությունը, տարրեր հենակետային ուղղաներում դուրսվող կազանների առկայությունը, միատեսակ ռիթմախնտոնացիաների համախափ կրկնությունները, սեկվենցիոն քայլերի առատությունը և միայն այս, այլ նաև մյուս ուսնգների բնորոշ հատկանշիչներն են:

Հուզական-կերպարային այլ կոնտրաստում, ռիթմախնտոնացիաների որոշակի ընդհանրությամբ հանդերձ, նույն այդ Շահր-աշուրը ստանում է ուրիշ գունավորում: Այսպես, Հումայունում Շահր-աշուրը ավելի շատ հիշեցնում է Չարգահ դասադահի Շալախու սանգր, շնորհիվ լազային երանգավորման առանձնահատկությունների (երկու ուսնգներում էլ օգտագործված է երկպիկ լազը):

### Օրինակ 70.

Շահր - աշուր (հումայուն)

70.

Իրենց ոճական առանձնահատկություններով հիշատակված սանգրը հարում են քաղաքային գործիքային-պարային Ուղունդարա և Շալախու մեղեդիներին, որոնք Անդրկովկասում մեծ ժողովրդականություն են վայելում: Հարկ չկա վերցրածելու բոլոր իրանական դասադահները, յանի որ ընդհանուր առմամբ նրանց կառուցվածքը, ձևակազմական սկզբունքները, առանձին մասերի մեկնաբանումը սկզբունքորեն նույնն են, ինչ և դիտարկված նմուշներում:

Բոլոր դասադահներում առկա են կանոնականացված և իմպրովիզացիոն տարրեր. տարրերությունը երաժշտաարտահայտչական բաղադրիչների կազմակերպման, առանձին բաղադրացուցիչ մասերի հարաբերակցության մեջ էլ: Իրանական ավանդական ապրիֆի ածանցյալ համապարքերի (մոթեհաթա) ուսումնասիրությունը զույց տվեց առանձին ավաջների (փոքր դասադահներ) աներկբա պատկանելությունը համադրատեսակ դասադահներին: Միավորող գործոնի դերում հանդես է գալիս լազը հատկանշական ինտերվալային հարաբերություններով, զեղարվեստաարտահայտչական հնարավորություններով, շրմնակետում, ձևակազմական ոլորտում գործող կանոնականացված տարրերը ածանցյալ նամակարգներում ունեն միարժեք դեր:

Հայաստանի մուղամներն իրանական դասադահների հետ համեմատելիս ի հայտ եկան ընդհանրությունը և տարրերությունը բացահայտող գործոններ: Ընդհանուր գծերը պիտի մնան նույնպիսի հիմքում, իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքի կիրառության մեջ, սահմանափակ բանակրությամբ կառուցվածքային տարրերի օգտագործման միջոցով երաժշտական ձևը կազմակերպելու նշանակներում, առանձին ռիթմախնտոնացիոն ձևայինների շարակցման հնարներում:

Տարբերությունները ի հայտ են գալիս ամենից առաջ ձևի մեկնաբանության մեջ՝ դասադահներում ցիկլաչունություն, իսկ հայկական մուղամներում՝ մեկմասնաբանություն: Դասադահներում ինչպես ամբողջի, այնպես էլ առանձին մասերի ու բաժինների ծավալունությունը կառուցվածքային, ձևակազմական-իմաստային շատ սկզբունքներ սահմանող (ական գործոն է: Հայ իրականության մեջ տարածված մուղամներում այդ սկզբունքները գործում են սահմանափակ շրջանակներում, առանձին հատվածները չեն վերաճում ինքնուրույն մասերի՝ շարքի մակարդակով: Մեծ մասամբ հայկական մուղամներն ունեն մեկմասնի կառուցվածք և միջանցիկ իմպրովիզացիոն զարգացում: Տարբերություն-

ներն առկա են նաև բնմատիկ-մեղեդային նյութում և ավելի շատ՝ որ մեկնարանություն մեջ:

Սկի իրանական դասագահներում գերակշռում են էլեմենտար գայլին սկզբունքները, առանձին հնչյունների կրկնությունները, ապա Հայաստանում կենցաղավարող մուղամներին ավելի հատուկ է երգայնությունը: Հնարավոր է, որ Հայաստանի մուղամների այդ հատկությունը շարքի սեղմման, վոկալ-գործիքայինից՝ գործիքայինի փոխարկվելու արդյունք է: Պետք է կարծել, որ վոկալ բաժիններից գործիքայինները անցած վոկալ մտածողությունը մի հատուկ երգայնություն է հաղորդել Հայաստանի մուղամներին:

Իրանական դասագահների և ժամանակակից հայկական մուղամների համեմատության ժամանակ ն. Տիգրանյանի «Պարսկական մուղամները» խաղում են կապող օղակի դեր և օգնում են առաջադրելու մի շարք սկզբունքային դրույթներ: Տիգրանյանական մուղամների ու դասագահների բնմատիկ-մեղեդային նյութն իր արմատներով խորանում իրանական դասական երաժշտության մեջ: Մենք տեսնում ենք, որ բարձր թելիքի ձայնագրած Չարգահ դասագահը համարյա նույնական է Տիգրանյանի Չարգահին: Ստեղծագործությունների միասնական հիմքը վիճարկն այս դասագահի մեծ կայունության, կանոնականացվածության մտայն ընդամենը, ուրիշ միջավայրում կենցաղավարելը իր կնիքն է դրել, որ դրսևորվել է կառուցվածքի պարփակության, երաժշտական մտքի շարժումների հակիրճության վրա: Հենց վերջին հատկանիշն է, որ հայկական մուղամները տարբերում է մյուս արևելյան մշակույթների ժողովրդագրոֆեսիոնալ արվեստի համեմատն ժանրերից:

Սկի իրանական դասագահներում պարտադիր է մետրապետ չափովորված համարների (ոտնգրի, թեսնիֆների) առկայությունը, որով միջոցով ներառվում են ժողովրդական երաժշտության պարբերական տարրերը, ապա հայկական մուղամներում դրանք կարող են շինելու իրենց մուղամների մեղեդային նյութը արդեն հազեցած է ժողովրդական երաժշտության դիֆմախնտոնացիաներով: Մուղամները հայկական միջավայրում երկարատև կենցաղավարման ընթացքում կրել են հայկական ժողովրդական երաժշտության դիֆմախնտոնացիոն համակարգի գործուն ազդեցությունը, որը նպաստել է հայկական երաժշտությանը քիչ քիչ առանձնահատկությունների բացահայտմանը:

Այսպիսով, իրանական դասագահների հետ ունենալով որոշակի բնորոշանքություն, Հայաստանի մուղամներն աչքի են ընկնում մի շարք ինքնատիպ հատկանիշներով, որոնք բխում են հայկական մոնոդիկ երաժշտության բնույթից, ժողովրդագրոֆեսիոնալ երաժշտության և բանահյուսության տարբեր ժանրերում վառ արտահայտություն ստացած նրա ազգային յուրօրինակությունից:

## ՎԵՐՋԱՐԱՆԻ ՓՈՆԱՐՆԵ

Մուղամաթի արվեստի քննությունը հայ-իրանական երաժշտական կապերի տեսանկյունով, հնարավորություն տվեց մի շարք հնաեությունների անել իրենց ակունքներով դեպի վաղեմի անցյալը զննողո այդ կապերի բնույթի ու դրսևորումների մասին:

Ինչպես տեսանք վերևում, ուսումնասիրության այդ փուլում հնարավոր չէ լիովին վերականգնել Իրանի ու Հայաստանի երաժշտական մշակույթների պատմական զարգացման ընթացքը նրանց փոխազդեցությունը և միահյուսվածության մեջ: Այդ ճանապարհի որոշ հասմածներ մեր արամադրության սակ է կզած փաստացի նյութի սակավության պատճառով առայժմ մնում են իրեր չզրված էջեր:

Հայ-իրանական երաժշտական կապերի ամենավաղ շրջանների վերաբերյալ արժանահավատ չիլ թի շատ տեղեկություններ տալիս են նյութական մշակույթի հուշարձանները, մասնավորապես, կերպարվեստի և զեղարվեստական արհեստների նմուշները, որոնք հայտնաբերվել են Հայաստանի տարածքում կատարված հնագիտական պեղումների ժամանակ: Այդ հուշարձանները վկայում են Հայաստանում երաժշտական մշակույթի հնագույն ավանդույթների, հարուստ գործիքարանի գոյությանը և զեռ վաղեմի ժամանակներում Հայաստանի և Իրանի երաժշտական մշակույթների միջև կզած շատ ընդհանուր գծերի առկայությունը:

Երաժշտական գործիքարանի բաղմամբիվ զուգահեռները, հասարակական-սոցիալական նման միջավայրում միևնույն նվագարանների կենցաղավարումը երևան են հանում պատմական որոշակի ժամանակաշրջաններում այդ երկրների կյանքի մի շարք ընդհանրությունները: Ինչպես կարելի է եզրակացնել դիտարկված նյութից, երաժշտական մշակույթը և հին ժամանակներում, և միջին դարերում մեծ դեր է խաղացել հարևան երկրները, այդ թվում և Իրանի ու Հայաստանի մշակութային կապերի ամրապնդման գործում:

Պատմությանը հայտնի ընն առանձին մշակույթների մեկուսի զարգացման դեպքեր. բոլոր մշակույթները միշտ զարգացել են վերազարգանական կապերի ուրուրում: Հայաստանի մշակույթը ապրելով ու զարգանելով հին հունական և հին իրանական բազմաթիվությունների հարևանությամբ, ազիկի ուղ հաղորդակցվեց նաև՝ արաբականին ու փուրաականին: Իրենց ամբողջ ինքնատիպությամբ հանդերձ, այդ մշակույթներն ունեն նաև շփման կղեր, որոնք բացահայտվում են մարդկային գործունեության հողեր և նյութական տարբեր բնագավառներում: Առանձնապես ցայտուն էին արտահայտվում կապերը Իրանի հետ, որը կարևոր դեր էր խաղում Մերձավոր ու Միջին Արևելքի պատմության մեջ: Ոչ միայն հայերը, այլև շատ ուրիշ ժողովուրդներ զեռու հնում կապված էին Իրանի ժողովուրդների պատմական ճակատագրին: Հայաստանի ու Իրանի երկարատև հարևանությունը, իսկ ժամանակ առ ժամանակ էլ Հայաստանի՝ Իրանական պետության կազմի մեջ մտնելը, հանդիսացն մի շարք ընդհանուր երևույթների առաջացմանը, այդ երկու երկրների մշակույթների փոխհարստացմանը: Երաժշտական մշակույթում զա առանձնապես վառ էր արտահայտված մտնողիկ երաժշտության պրոֆեսիոնալ ժանրերի մեջ, մասնավորապես՝ մուղամաթի արվեստում:

Կարծում ենք, անվիճելի է, որ մուղամաթի արվեստը ակունքները սկիզբ են առնում Իրանի վաղմիջնադարյան մշակույթի խորքերից: Սակայն ձեզմեզ մեկ սկզբնադրուրից, մուղամաներ այնուհետև ընդունվեցին միջինարևելյան տարածքի շատ ժողովուրդների կողմից: Կենցաղավարման յուրաքանչյուր որոշակի միջավայր իր կենին է թողել պրոֆեսիոնալ մտնողիայի այս տեսակի վրա, որն իր հիմքով ընդհանուր է մի ամբողջ շարք ժողովուրդների արվեստի համար:

Ինչպես ցույց տվեց փաստական նյութի ուսումնասիրությունը, մուղամաթի արվեստը հայ իրականության մեջ նույնպես ստացել է ուրույն մեկնաբանություն: Գտնվելով հայկական ավանդական մտնողիկ երաժշտության զանազան նյութերի, մասնավորապես՝ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ժանրերի ենթակարգում, Հայաստանի մուղամաները ձևեր են բերել որոշ ինքնահատուկ գծեր: Այդ մասին են վկայում աշխատանքում րեբրվող արդյունքները, որոնք ստացվել են մուղամաների և հայ ազգային մշակույթի այնպիսի ավանդական ժանրերի համեմատական վերլուծությունից, ինչպիսիք են շարակահներն ու տաղերը: Հայաստանում կենցաղավարող մուղամաների և իրանական երաժշտության զուգահեռ ժան-



րերի համադրութիւնը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ մուղամները հաստատվելով Հայաստանում, ըստ երևույթին ոչ միշնադարում, աստիճանաբար սկսել են զարգացնել տեղական երաժշտական ավանդույթները՝ հարստանալով հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեղեդային ինտոնացիոն համակարգով, ենթարկվելով այդ երաժշտության արտահայտչական և կառուցվածքային օրինաչափություններին Այս հանդամանքը բերել է հայկական հողի վրա ժանրի՝ «աղճատմանը», հիմնական առանցքից հեռանալուն և տեղական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մյուս ժանրերին մերձեցնելուն:

Հայաստանի մուղամների և իրանական դասադանների համադրության միջոցով հաստատվեց այդ ստեղծագործությունների ընդհանուր արմատներ ունենալու վարկածը Ավելին, մուղամների և հայկական մոնոդիկ երաժշտության ավանդույթն ժանրերի (տաղեր, շարականներ, մեղեդիներ) համեմատական վերլուծությունը համադրում է, որ իրեն հասարակական նշանակությամբ այդքան տարբեր ժանրերն ունեն ինչ հանուր խոր արմատները Դրա հետ մեկտեղ ի հայտ են գալիս դանտալու էթնիկ խմբերում միևնույն երևույթի զեզդարվածազեղազգոտական ընկալման և տարբերությունները Այստեղ հսկայական զեբ է խաղում մուղամների իմպրովիզացիոն էությունը, որը նրանց թույլ է տալիս իրեն մտնել գտնելի անընդհատ զարգացման մեջ: Մենք ընդգծում ենք այս միտքը քանի որ առ այսօր այդ հարցի մասին միասնական կարծիք գոյություն չունի: Օրինակ՝ ինչպես Անդրկովկասի, այնպես էլ Միջին Ասիայի օրոք երաժշտագետների հակված են Հայաստանում կենցաղավարվող մուղամները դիտել իրեն սղրբիշանական մուղամների, կամ էլ իրանական դասադանների մեխանիկական փոխառություններ: Որոշները գոյություն ունենալու հարցում, ինչպես կենդանի հետզոտվածը, այնպես էլ հոտային ծայրագրություններում, հակասակն է ապացուցում: Այն ցույց է տալիս որ մուղամները Հայաստանի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ մտնելով, ստացան ինքնատիպ մեկնաբանություն, դարձան մասկա մտքի բազմաբարդ արվեստի մի առանձին էջուղ:

Մյուս հետևությունը կազմված է Միջին Արևելքի տարբեր երկրներում մուղամաթի արվեստի զարգացման մեջ հայ երաժիշտների զերի նշանակության հետ: Փաստերը անվիճելիորեն վկայում են ոչ միայն Հայաստանում, այլև տարածքի մյուս երկրներում այդ երաժշտական ժանրի տարածման գործում հայ երաժիշտների խոշոր ներդրման մասին:

Պատմական զարգացման ընթացքում հայ երաժիշտները ստիպված էին զործել «ոչ թե իրենց ընտրած պայմաններում, այլ ընտրությունից անկախ, նրանց անմիջականորեն շրջապատող ու ժառանգած հանգամանքներում» (107.129—130): Հայ երաժիշտների գործունեությունը ոչ միայն նպաստում էր մուղամաթի արվեստի զարգացմանը, այլ օժանդակում էր նրան, Քուրբիայի և Անդրկովկասի երկրների միջև մշակութային փոխադարձ կապերի ուժեղացմանը: Հայ մուղամաթափաթերի արվեստում Արևելքը ներկայանում է սպոյալիտի և վերագոյալիտի կենսական զուգորդման մեջ:

Այդ զուգորդությունը բխում է երևույթի, որպես արևելյան արվեստի տեսակի, բուն հիմքից և պայմանավորված է Միջին, իսկ մասամբ և Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների պատմական զարգացման ամբողջ ընթացքով: Հենց այս պատճառով հայ երաժիշտների ստեղծագործության գնահատանքը, այդ արվեստում նրանց տեղը որոշելու հարցը զուրա է գալիս հայիական մշակույթի շրջանակներից և ամբողջ միջին-արևելյան տարածքի համար ստանում է համամշակութային նշանակություն:

Ընդունված է համարել, որ մակամաթի բացառապես «մուսուլմանական» արվեստ է: Մակամայն այս կարծիքը հերքում է հենց փաստապես նյութի վրա: Մուղամները, տաղերի, շարականների, ինչպես և բաղադրությունները որոշ երաժշտական անույնների վերլուծությունը ապացուցում է, որ երաժշտությունը արարում էին ժողովուրդները (և նրա ներկայացուցիչները՝ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժիշտները) ստանց պարսադրված հողերը չափանշաններ հետ հաշվի նստելու երաժշտության ակունքները սկիզբ են առնում նախախլամական ու նախաբիրստանական ժամանակներում: Պատմական զարգացման որոշակի փուլերում երաժշտական արվեստը արտացոլում էր այն տիպականը, որը մերձեցնում էր միանման պայմաններում սպորտ, անընդհատ ու սերունդադարձուցիկության մեջ գտնվող ժողովուրդներին: Հասկանալի է, զերիշխող զաղափարախոսությունն իր կնիքն էր թողնում երաժշտական կենցաղի տարբեր կողմերի, որոշ երաժշտական ժանրերի կազմավորման վրա, բայց լիովին վերացնել այն ընդհանուր, որը մերձեցնում է տարբեր ազգերի երաժշտությունը, այն չէր կարող: Վերը տեսանք, որ ոչ միայն միջնադարյան Հայաստանի աշխարհիկ (տաղեր, շարականներ), այլ երբեմն նույնիսկ զուտ հույներ երաժշտության մոնոդիկ ժանրերում (սազ-

մտները) կարելի է ընդհանրություն տարբեր հայտնաբերել իսլամական եկրորդերի համար տիպական մուզամաթի արվեստի հետ: Այստեղ հարկ է հաշվի առնել, որ միջին դարերում երաժշտության ազգային ինքնուրույնության գաղափարը այնպիսի դեր չէր խաղում, ինչպես մեր օրերում: Ուշագրավ փաստ է բերում Կիլիկիան: Պարսիկ Քուրթբեղզիներ (մոտ. 1310 թ.), որք մեկնարանել ու ծանոթարանել է Արգուլ Մամուտի տրակտատը, չէր նշում, որ պարսկական և թուրքական երաժշտության մեջ որևէ տարբերություն կար (93.338): Գուցես դա պայմանավորված էր երանով, որ որոշակի փուլում պարսկական երաժշտությունը ինչ-որ իմաստով արևելյան երաժշտության տեսական նշանակչության օրինակներ էր, ուսեղ ազդեցություն ուներ, մասնավորապես, թուրքական երաժշտության վրա (192.680): Վերջինիս օգտին են խոսում նաև Հարուրինի աշխատության մեջ հիշատակվող անհայտ վարպետի խոսքերը. «Իրականում, այդ Իրանից անցավ (մեզ) Կ. Պոլիս, դիտությունն այս (երաժշտությունը)» (157.34):

Այս կամ այն ժողովրդական մեղեդու որոշակի ազգային մշակույթի պատկանելիության հարցը շատ բարդ է: Այն կազմված է լեզվական ինտոնացիաների ծագման և հարևան երկրների երաժշտական մշակույթների փոխազդեցությունների խնդրի հետ: Լաճախ միևնույն մեղեդին ներկայացված է լինում արևելյան տարբեր ժողովուրդների երգերի ժողովածուներում: Հասկանշական է օրինակ Սուլայթ-Նուվայի «Քանի վուր զան իմ» հայտնի երգի մեղեդին, որը դեռևս լավում էր հայ գուսան Նազըշ Հոլնյաթանի (XVIII դար) ստեղծագործության մեջ: Գ. Առնյանի վկայությամբ, այդ երգը վաղուց ի վեր լայնօրեն տարածված էր Քիլիկիում (104.176): Վերջերս նույն այդ մեղեդին ձայնագրվել է որպես Ա զորքեչանում կենցաղավարող ժողովրդական երգ և ընդգրկվել ժողովածուների մեկի մեջ (22.39—57): Ուրիշ օրինակ է «Պարսկական քայլերգ» անունը կրող մեղեդին, որը լայնօրեն տարածված է Միջին Արևելքի տարբեր ժողովուրդների կենցաղում (46.17): Միանգամայն պարզ է, որ այդ մեղեդին չի կարելի համարել որևէ ազգային մշակույթի ծնունդ: Այն ներտանել է մեջինարանյան բանահյուսության բազմաթիվ տիպական գծեր և փոխակերպված ձևով Եգիպտոսում է յուրաքանչյուր ժողովրդի կենցաղում՝ որպես նրա ազգային մեղեդի:

Իրեն հետազոտության տանցքային նյութ մուզամներն ընտրելիս, մեք պիտեմք, որ Հայաստանի մոտորիկ երաժշտության ավանդական ժանրերի համակարգում նրանք առաջատար տեղ չեն զբաղել և չեն զբաղում, և եթև մուզամներում բացահայտում ենք շատ ընդհանրու-

թյուններ Իրանի համանման ժանրերի հետ, այս քստ ժողովրդի երաժշտական կյանքում նրանց կատարած դերի (Հայաստանի Իրանի հետ համեմատելիս) ավելի շատ տարբերություններ են ի հայտ գալիս, քան նմանություններ: Եվ, այնուամենայնիվ, երաժշտական նյութի վերլուծության արդյունքները հաստատենքի կախնաային դրույթի ճշմարտացիությունը. մուզամաթի արվեստի ուսումնասիրությունը կարող է արդասովոր և կարևոր լինել ոչ միայն այնտեղ, որ ներկայացված է իբրև տանիձին, ամբողջական ժանր, այլ նաև այնտեղ, որ ընդամենը ժողովրդական երաժշտական արվեստի մասերի ու մեղեդիների տարբերից մեկն է միայն: Սա օգնում է կազմել ավանդների զարգացման ու կենցաղավարման ավելի լրիվ պատկերը, պարզաբանել ավանդական արվեստի այս ժանրի կապերը մյուսների հետ, որոնք ավելի ազգային մշակույթի անբախտելի անսկանությունն են՝ նրա ամբողջ բազմազանության մեջ:

Հայկական մոնոդիկ արվեստի ժողովրդապրոֆեսիոնալ նյութի ներկայացուցիչները պահպանում ու զարգացնում են հնավոր անցյալից եկող ավանդույթները, և մեր օրերում մուզամները Հայաստանի այսօրվա մշակութային կյանքի կենդանի մասնիկն են: Կարող ենք թվել շատ հայ մուզամաթաների, որոնք ներկայացնում են մոնոդիայի այդ բարձրակարգ մասը, նրանք թվում՝ ավագ սերնդի հասուն վարպետների և ավելի էրիտասարդների: Այս երաժշտների գործունեությունը հիմնականում կենտրոնացված է հանրապետության ուղտորմիտների շրջը, այդ գործում է ժողովրդական գործիչների անասմբուր: Այստեղ կան և մուզամաթաներ, որոնք հաճախ ոչ մեծ կազմով հանդես են գալիս մուզամների կատարումով, մեծ մասամբ՝ քյամանչայով ու դուզուկով: Իրանցից լավագույնները դասավանդում են Երևանի կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի արևելյան երաժշտության ֆակուլտետում՝ իրենց փորձը հաղորդելով երիտասարդությանը: Մուզամաթաներ կան նաև Հայաստանի մյուս քաղաքներում, ամենից շատ իր դուզուկահարներով փառաբանված Գյումրիում, որոնց երկացանկում մուզամներին նկատելի տեղ է հասկացվում:

Հայ մուզամաթաների կույրները հետաքրքրություն են առաջացնում ինչպես հանրապետությունում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս՝ Օրինակ, նրանք բացառիկ հաջողություն ունեցան Միջազգային ժողովրդական Համագումարում (1971 թ., Մոսկվա), «Ասիայի երաժշտական ամբիոնի» համերգների (1973 թ., Ալմա-Աթա), Ավան-

դական արևելյան երաժշտության միջազգային փառատոներին (1978, 1983, 1987, Սամարյանը, 1990, Գուշաքին)։

Այն փաստը, որ մուղամներն այսօր էլ շարունակում են ապրել հուզիկ մարդկանց, անջնջիլի տպավորություն թողնել ամենատարբեր կերպերների ունկնդիրների վրա, գրավել նշանավոր կատարողների ուշադրությունը և բազասավորել կոմպոզիտորների ստեղծագործական միտքը, վկայում է թառ ժանրի կենսական ուժի, նրա հետագա գոյության լայն հեռանկարների մասին։

Առանձնակի հետաքրքրություն է առաջացնում Հայաստանի պրոֆեսիոնալ երգահանների ստեղծագործության և մուղամների անուշամիտ հարցը։ Այն պայմանավորված է այսօրվա մշակույթի համար հույս կարեոր անցյալի ավանդույթների ժառանգությունը պահպանելու անհրաժեշտությամբ, որն առանձնապես կարևոր է արևելյան երկրների արվեստում։ Պատասխանել չէ, որ միջազգային երաժշտական դիտաժողովներում «Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտություն» խնդրը ընդհուպ միևի մեր օրերը առաջ է բերում տարանոտ տեսակետների բախում։

Արդեն հայկական կոմպոզիտորական գայրոցի ձևաչափն անուշին փուլում մոնոդիան ավանդական ժանրերը հետաքրքրել են երաժիշտ-ստեղծագործողներին։ Սրա վառ վկայությունն է ն. Տիգրանյանի գործունեությունը, որը ստեղծեց մուղամների ու դասազանների մշակումների գեղարվեստական առումով կատարյալ մի ամբողջ շարք։

Մուղամաբի արվեստին դիմած հետագա սերունդներին հայ կոմպոզիտորների գործերում այս համադրությունը հառնում է ուրիշ կերպարներով՝ ավանդական-արևելյան և եվրոպական պրոֆեսիոնալ արվեստի բարդ փոխմիակցության մեջ։ Այդ փոխազդեցությունները մեր տեսնում ենք հայ ազգային երաժշտության այնպիսի դասականելի մոտ, ինչպիսիք են Ալ. Սպենդիարյանը, Ա. Խաչատրյանը, Գ. Նիլիզադյանը։

Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ մուղամաբի արվեստը գտել է հետաքրքիր արտացոլում։ Հիմնավորապես ուսումնասիրելով այդ արվեստը, կոմպոզիտորը դեմել է նրա կերտման տարբեր եղանակների՝ մուղամաբի այս կամ այն արտահայտչական միջոցների, ինչպես «ցիտատային», այնպես էլ «ոչ ցիտատային»՝ ստեղծագործակալի հնդկականային օգտագործման։ Հայտնի է, որ «Ալմաստ» օպերայի վրա աշխատելիս, Սպենդիարյանը արևելյան մեհեդիների տարբեր ձայնագրությունների հետ, մանրամասն ուսումնասիրել է ն. Տիգրանյանի ձայնավորած պարսկական մուղամները, որոնք և դարձել են պարսից այ

խորճը բնութագրող հիմնական նյութը։ «Պարսկական քայլերդի» համար նա ընտրել է «Հեյզարի» և «Նավրուզ-Արարի» մուղամները, մյուս հատվածում (Ենյիսի և Աուրի արհեստի)՝ Չարգահ, Գաստ, Բակիմ մուղամների լադահիտոնացիոն համակարգը (59.37)։

Մուղամներն իրենց բնութագրող հատկանիշներով միահյուսվում են Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործության ընդհանուր հենքին։ Նրանք երբեմն հնչում են իբրև հայկական Արևելքի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտություն, երբեմն էլ հակադրվում հայկականին՝ իբրև ալլազգի Արևելքի, մասնավորապես պարսկական երաժշտության գրևերում։ «Երկու Արևելքի տարաբնույթ բանվածքի ստեղծումը,—նշում է Կ. Խուրադյանը,—երաժշտական գրականության ընագավառում, մինչև այդ աննախադեպ էր... Սա բավականին բարդ խնդիր էր և պահանջում էր ընդհանրապես արևելյան երաժշտության խորը իմացություն» (167.159)։ «Ալմաստ» օպերայում փայլուն լուծված այս բարդ խնդիրը, Արևելքի մոնոդիկ երաժշտական արվեստի նկատմամբ կոմպոզիտորի ստեղծարար—գործոնյա վերաբերմունքի վկայությունն է։

Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդները» մուղամաբի արվեստի էլ ավելի հասուն ըմբռնման արգասիք են։ Ստեղծագործության նշանակությունը մեծանում է նրանով, որ սա Արևելքի երաժշտության պատմության մեջ մուղամի սիմֆոնիկ մշակման առաջին փորձն է<sup>53</sup>։ Փորձը բացառիկ արգասիքեր եղավ։ Այն ապացուցեց, որ արևելյան մուղամների դրամատուրգիայի օրինաչափությունները մեջ թարգմանված են սիմֆոնիկով սաղմեր, որոնք թույլ են տալիս հասնել գեղարվեստական ընդհանրացման բարձունքներին։

Ա. Խաչատրյանի արվեստում մուղամի արվեստի հետ կապը հանդես է գալիս միջնորդված ձևով։ Այստեղ գրևերվում է կոմպոզիտորի վառ անհատականությունը, նրա ստեղծագործական նորարարությունը։ Խորամուկ լինելով նրանց գեղագիտական-իմաստարանական էություն մեջ, Խաչատրյանը անկաշկանդ կենսագործում է մուղամների լադային զարգացման օրինաչափությունները, արևելյան մոնոդիայի դրամատուրգիական սկզբունքները։

«Արևելյան երաժշտության լադային համակարգերի ղուղղորդումը ժամանակակից խրոմատիկ տոնայնության (այդ տերմինի իմաստով) հետ,—գրում է Գ. Գյոդալյանը,—գարձավ Ա. Խաչատրյանի ողջ երա-

<sup>53</sup> «Էտյուդներում» օգտագործված է «Հեյզար» մուղամը, որը կոմպոզիտորը ձևափորել է 1916 թվին, երկու դուզականների և դուրա նվագադր կատարումներով։

ժըշտական սեփանկյունաբարրա (56.198) : Վառ օրինակ է նրա Առաջին սիմֆոնիան, որի բնագրի վարդապետան մեջ և կազմավորման սկզբ-րունքներում սերտ կապ է ի հայտ գալիս մուղամային ձևերի հետ :

Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում Արևելքը արտացոլվում է բազմազան կերպարանքով : Բայց արևելյան ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ հարուստ արվեստի այս կամ այն երաժշտական ավանդույթի ժառանգական գծեր միշտ էլ, որ դուրիկ են հայտնաբերվում : Մազուսմա-բանորեն տարասեռ արևմտյանի այս կենսական միասնության մեջ էլ թարգմանաբար խաչատրյանական երաժշտության ներգործության ուժը : Միանգամայն արգարացել է Նոյնի կրած իշտ նարայանա Մենտեր, երբ պիտում է, թե արևելյան կոմպոզիտորների համար, որոնք ձգտում են երաժշ-տություն հորինել՝ գործածելով նվարդական արտահայտչամիջոցները, Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունն ու նվաճումները փարսի լույսի են նման (116.40) :

Ինզրի ժամանակակից լուծման հետաքրքիր օրինակներից մեկն է Գ. Նոյնիարյանի «Առաջադիմ» սիմֆոնիկ պատկերը, որը ստեղծվել է մուղամաթի արվեստից ստացած երկու սզգակների հիման վրա, առաջինը՝ Մահարի մուղամի ծխակատարության ավանդույթն է (տե՛ս զ՛-1-ին), երկրորդը՝ մուղամի երաժշտությունն է, նրան բնորոշ իմպրովիզացիոն ոճով : Իմպրովիզացիոն բնույթը ավյալ դեպքում հանդես է դալիս որպես զոյություն ձև, և այդ մեծակցում է կոմպոզիտորի հորինվածքը ստեղծել արվեստի բարձրարժեք նմուշներին : Գ. Նոյնիարյանի սիմֆոնիկ պատկերը մուղամի ժանրային-ձևակազմական առանձնահատկությունների ստեղծագործարար զգապործման դեզարվեստականերեն ընդհանրացված մի նմուշ է : Այն անցյալի ստեղծել մշակույթի ժառանգության ավանդույթների և կոմպոզիտորական ժամանակակից հասարանների զուգակցման տեսանկյունից յուրովի հեռանկարային է :

Չնայած հայ կոմպոզիտորների մուղամաթի արվեստին դիմելու փաստերը համեմատաբար սակավաթիվ են, դրանք, այնուհանգերձ, մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում : Կարևորն այն է, որ կոմպոզիտորները չեն սահմանափակվում մուղամի մշակմամբ կամ վերաշարադրանքով : Նրանց օրնումները հանգեցնում են մուղամաթի արվեստը բնութագրող առանձնահատկությունների ընդհանրական կիրառությանը, և ստանալկարգ են դառնում հեղինակի ոճական գծերը, նրա անհատական ձեռագիրը, և ոչ թե մուղամի ներհատուկ գծերը, որն իհարկե կապված է հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման ներկա փուլի

հետ : Անկասկած, այս ճանապարհը միակը չէ : Չի կարելի հայ կոմպո-զիտորների մուղամների դիմելու առանձին փորձերը համեմատել մտնո-դիայի այդ ժանրի օգտագործման արդեն կազմավորված ավանդույթի հետ Խորհրդային Արևելքի այլ հանրապետություններում, ուր մուղամային թման հաստատվել է որպես ազգային սիմֆոնիկի կենտրոնական ուղղություններից մեկը՝ այն հեռանկարներ բացելով ինտոնացիոն թարմ շերտեր յուրացնելու համար, ուր մուղամային տարրերը հանդիսանում են ժամային կտավներ ստեղծելու գլխավոր խթաններից մեկը : Հայաստանում նրա գործունեության ոլորտը շատ ավելի սահմանափակ է՝ դա երաժշտական բառակազմի նորացման, արևելյան ավանդույթների զուգակցման ճանապարհով արտահայտչամիջոցների ընդլայնման հնարավորություններից մեկն է : Կարևոր է, որ այս բնագավառում հայ կոմ-պոզիտորները հասել են բարձր զեղարվեստական արդյունքների : Պատահական չէ, որ Խաչատրյանի ստեղծագործության հետ միասին, սարտակերպական մշակույթային հողի վրա ստեղծված երաժշտությունը առաջին անգամ ձևեր բերեց համաշխարհային նշանակություն :

Բոլոր այս փաստերը Արևելքի երաժշտական արվեստի սկզբունքների կենսունակությունն ապացուցող աներկբա փաստարկներ են : Եւրոպայում արգային մշակույթը բարձր վերելքի կարող է հասնել ոչ թե մեկուսացման, այլ գեղարվեստական արժեքներով փոխադարձաբար հարստանալու, համագործակցության, մշակույթին սերտ կապերի ճանապարհով : Այդ է մեզ ուսուցանում անցյալի բազմադարյան փորձը, այդ են վկայում արևելյան երկրների այսօրվա երաժշտական արվեստի բարձր նվաճումները :

♩ = 132      Մուղան Ռաստ

The first page of the musical score for 'Mugan Rast' consists of ten staves. The top staff is the vocal line, starting with a 'piano' (p) dynamic marking. It features a melodic line with many slurs and ties. The remaining nine staves are for the piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and four individual bass clef staves. The piano part is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various articulations like slurs and accents.

The second page of the musical score continues the piece. It contains ten staves, including the vocal line and piano accompaniment. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. The piano part features dense textures with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various articulations like slurs and accents. The overall style is characteristic of traditional Armenian music.

Handwritten musical score for page 144, consisting of ten staves. The notation is in a single system, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The music is written in a key signature of two flats and a common time signature. The staves are connected by a brace on the left side.

Handwritten musical score for page 155, consisting of ten staves. The notation is in a single system, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The music is written in a key signature of two flats and a common time signature. The staves are connected by a brace on the left side.

First system of musical notation on the left page, featuring a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation on the left page, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation on the left page, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation on the left page, concluding the section on this page.

First system of musical notation on the right page, starting with a tempo marking of  $\text{♩} = 104$ . It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps.

Second system of musical notation on the right page, continuing the piece.

Third system of musical notation on the right page, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation on the right page, which is mostly blank, indicating a section break or a page transition.

Fifth system of musical notation on the right page, starting with a tempo marking of  $\text{♩} = 96$ . It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps. The system includes first and second endings, labeled "1." and "2.".

Handwritten musical score for the first system on page 110. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a rest, and then continues with a series of notes. The piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score for the second system on page 110. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Handwritten musical score for the third system on page 110. The vocal line concludes with a final melodic phrase. The piano accompaniment ends with a series of chords and a final cadence.

38

Սուղան Շուղար

Handwritten musical score for the first system on page 111. It begins with a tempo marking of 3/8. The title "Սուղան Շուղար" is written above the first staff. The system includes a vocal line and piano accompaniment on two staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a rest, and then continues with a series of notes. The piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.



Musical score for page 162, featuring multiple staves of handwritten notation. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation is arranged in a multi-staff format, typical of a piano or lute score. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music is written in a cursive, handwritten style.

Musical score for page 163, continuing the handwritten notation from the previous page. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation is arranged in a multi-staff format, typical of a piano or lute score. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music is written in a cursive, handwritten style.

First system of musical notation on the left page, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation on the left page, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values, and the lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation on the left page, consisting of two staves. The upper staff shows a melodic line with some rests, and the lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation on the left page, consisting of two staves. A tempo marking  $J = 104$  is present above the first measure of the upper staff. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation on the right page, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment.

Second system of musical notation on the right page, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation on the right page, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation on the right page, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment.



## Резюме

Культура Армении на различных этапах своего развития вступала в различные формы соприкосновения с культурами стран Ближнего и Среднего Востока. В общем русле культурного взаимодействия большую роль сыграли связи с искусством Ирана, возникшие в далеком прошлом и продолжавшиеся в течение длительных исторических периодов.

На данном этапе изучения проблемы невозможно восстановить полностью ход исторического развития музыкальных культур Ирана и Армении в их взаимодействии и переплетении. Целые этапы исторического пути остаются пока для нас неизвестными, представляют собой «белые пятна», что обусловлено скудностью фактического материала. По самым ранним этапам истории армяно-иранских музыкальных связей эти пробелы в какой-то мере компенсируются памятниками материальной культуры, в частности, произведениями изобразительного искусства и художественного ремесла, обнаруженными благодаря археологическим работам, проводимым на территории Армении. Эти памятники свидетельствуют, во-первых, о существовании богатого инструментария, подтверждающего раннее развитие музыкальной культуры в Армении, а во-вторых, о наличии многих общих моментов, связывающих еще в эпоху древности культуры Армении и Ирана.

Многочисленные параллели в музыкальном инструментарии, бытование одних и тех же инструментов в сходных общественно-социальных условиях раскрывают общность целого ряда моментов в жизни этих стран в определенные исторические периоды. Как можно заключить из рассматриваемого материала, музыкальное искусство и в эпоху древности и в средние века играло большую роль в деле активизации культурных контактов соседних стран, в том числе Ирана и Армении.

Длительное соседство Армении и Ирана, а временами и вхождение Армении в состав иранского государства, привело к возникновению ряда общих явлений, к взаимному обогащению этих двух стран. Применительно к музыкальной культуре это

проявилось особенно ярко в области профессиональных жанров монодийской музыки, в частности, в искусстве мугамата. Являясь культурным достоянием обширного региона, мугамы на каждой музыкальной почве находили своеобразное претворение. Зародившись в условиях средневековья, мугамы вошли составной частью в современную музыкальную жизнь стран Среднего Востока, в том числе и Армении. Представляя собой художественное явление, обладающее исключительно широким радиусом действия, мугам сконцентрировал в себе многие общие черты художественного мышления различных народов региона.

Представляется бесспорным, что истоки искусства мугамата уводятся в глубь раннесредневековой культуры Ирана. Но, родившись из одного источника, мугамы затем были восприняты различными народами Средневосточного региона. Бытование в определенной среде наложило свой отпечаток на этот вид профессиональной монодии, в своей основе общей для искусства целого ряда народов.

Как показало изучение фактического материала, искусство мугамата в армянской действительности также получило свою трактовку. Субординируясь с различными ветвями традиционной армянской монодийской музыки, в частности, с народно-профессиональными жанрами, мугамы в Армении приобрели некоторые специфические черты. Об этом свидетельствуют результаты сравнительных анализов мугамов и таких исконно традиционных для армянской национальной культуры жанров, как шараканы и тати. Сопоставление мугамов, бытовавших в Армении, с аналогичными жанрами иранской музыки, приводит к выводу, что мугамы, «мигрируя» в Армению, по всей вероятности, из Ирана в период позднего средневековья, начали постепенно развивать местные музыкальные традиции, обогащаясь мелодико-интонационным комплексом армянской монодийской музыки, подчиняясь ее выразительным и конструктивным закономерностям. Данное обстоятельство приводит к большой «деформации» жанра на армянской почве, отделения от основного ствола и приближения к другим жанрам народно-профессионального творчества.

Основным источником для данного исследования послужили фотоматериалы экспедиции (частично расшифрованные автором), организованной Х. Кушнеревым с участием Е. Гиппиуса и З. Эвальд в 1927 г., а также записи мугамов и исполнения современных армянских мугаматистов, сделанные фольклористами в 50—60-е годы. Для сравнительного анализа привлечены «Иранские мугамы» Н. Тиграняна, иранские дастахи в тегеранских публикациях М. Баркеши и М. Массоуди, как и отдельные тегеранские публикации нотных записей иранской классической музыки.

Как известно, дастах—это монументальная циклическая композиция, включающая инструментальный и вокально-инструментальный разделы. Каждый из этих разделов—это целостный, крупномасштабный организм, имеющий свои внутридействующие связи, свои закономерности.

Генетически связанные с культурой Ирана, вокально-инструментальные циклы мугамы—дастахи, в течение долгого времени бытовали со стихами персоязычных поэтов средневекового Востока. Однако в Армении получил устойчивое бытование только инструментальный мугам. Ни на языке оригинала, ни в переводе армянские мугаматисты не восприимчивы к вокальным частям мугамов. Сознательный или подсознательный отказ от вокала привел к усилению инструментального начала, к утверждению исполнительских традиций своего народа. Армянские мугаматисты по-своему стали трактовать форму мугама: она сужается, становится компактнее. Возникает новый уровень мугамного мышления, имеющий свои закономерности. Однако универсальные признаки мугама, заключающиеся в сочетании канона и импровизации, связанные тесными узами с многовековыми художественными традициями Востока, остаются независимыми от места бытования мугамов. Эти традиции опираются на те принципы монодийского мышления, которые исторически сложились в народно-профессиональном искусстве Среднего Востока.

В качестве типических образов классических (канонизированных) мугамов, издавна бытовавших в Армении, выделены следующие: Раст, Хлджаз, Шингар, Чаргах, Шур и Саари. Хотя Саари не относится к разряду канонизированных мугамов, однако он получил большое распространение в быту армян и имеет свои определенные жанрово-исполнительские традиции.

Мугамы анализируются в аспекте их локальных особенностей, что прежде всего проявляется в тематически-интонационном и структурно-композиционном планах. Мугамы рассматриваются двояко: как проявление мугамного стиля в армянской действительности и как бытование традиционного жанра профессиональной музыки устной традиции всего восточного региона. Как показывает анализ, во всех мугамах чувствуется тяготение к лаконизму формы, что приводит к лаконизму выразительных средств. Это не мешает, скорее, даже способствует созданию в каждом из них, в соответствии с традициями данного вида искусства, единого настроения, целостности образа. Характерная черта рассмотренных мугамов—сравнительная простота ритмического рисунка. Мелодическая линия развертывается плавно, сдержанно, без орнаментальных украшений. И эта «строгость» мелодической линии отражается и в исполнительской манере, в которой воплощение

эмоционально-содержательной стороны превалирует над стороной виртуозной.

При сопоставлении мугамов с различными жанрами армянской монодической музыки (шараканы, таги) обнаруживаются сходные типовые попевки, способы развертывания мелодико-интонационного материала, принципы формообразования. Отсюда исходя, можно предположить общность корневых истоков мугамов и различных жанров армянской монодической музыки — народной и народно-профессиональной. Очевидно, именно поэтому мугамы, как жанр профессиональной музыки устной традиции, попав в Армению в XVIII—XIX веках, нашли здесь благодатную почву для своего бытования. Вступая в активное взаимодействие со многими издавна сложившимися в Армении жанрами монодической музыки, они развивали местную музыкальную традицию и под ее воздействием постепенно трансформировались, приобретая тот вид, в каком они дошли до нашего времени.

При сравнительном изучении иранских дастахов и мугамов Армении моменты общности и различия обнаруживаются не только на уровне цикла, но и на уровне отдельных частей. Общие черты наблюдаются в ладовой основе, в применении принципа импровизационного развития, в методах формообразования путем упорядочения ограниченного числа структурно-композиционных элементов, в приемах комбинирования отдельных стереотипных ритмо-интонационных формул.

Моменты различия обнаруживаются прежде всего в трактовке формы: в дастахах — цикличность, включающая вокальные и инструментальные части, в мугамах Армении — односторонность инструментального плана. Масштабность как целого, так и отдельных частей и разделов — существенный фактор дастахов, определяющий многие принципы структурно-композиционного, функционально-смыслового планов. В мугамах, распространенных в Армении, при наличии жестко закодированных правил, при сохранении равновесия устойчивых и неустойчивых компонентов, эти принципы действуют в ограниченных масштабах, не разрабатываются до отдельных самостоятельных частей на уровне всего цикла. Черты различия наблюдаются также в мелодико-тематическом материале, а еще больше в его интерпретации. Если в иранских дастахах обязательно наличие метрически-организованных, канонизированных размеров (теснифов, рангов), через которые происходит внедрение песенно-танцевальных элементов народной музыки, то в мугамах Армении, теснифы и ранги не обязательны. Но сам мелодический материал мугамов напитан ритмо-интонациями народной музыки. Длительное бытование мугамов в армянской среде, воздействие ритмо-интонационного комплекса армянской народно-музыки активно воздействовали

на этот жанр, способствуя выявлению характерных для армянской музыки особенностей.

При сравнении иранских дастахов с мугамами, бытующими в наше время в Армении «Персидские мугамы» Тиграняма, записанные в конце XIX — начале XX вв., играют роль связующего звена. Мелодико-тематический материал тиграняновских мугамов и дастахов своими корнями уходит в классическую иранскую музыку. Сходство обнаруживается при непосредственном сопоставлении отдельных частей.

Однако общность не означает тождества. Из общего комплекса выделяются моменты специфические, связанные с конкретной средой бытования, с местными традициями исполнительского искусства, наконец, с индивидуальной фантазией и вкусом отдельного исполнителя. Таким образом, возникает и другой фактор, фактор непохожести, отражающей особенности национальной психологии, национального музыкального мышления.

При сопоставлении мугамов Армении с иранскими дастахами подтверждается наше предположение об общей корневой основе произведений. Вместе с тем выявляется различие художественно-эстетического восприятия одного и того же феномена в различных этнических группах. Огромную роль здесь играет импровизационная сущность мугамов, способствующая их постоянной эволюции на уровне жанра. Имеющийся материал показывает, что мугамы не просто ботавали в Армении, а получили здесь своеобразную трактовку, благодаря чему могут рассматриваться как особая ветвь многообразного искусства макамата.

Другой вывод связан с ролью и значением армянских музыкантов в развитии искусства макамата в разных странах Среднего Востока. Исторические данные свидетельствуют о важном вкладе армянских инструменталистов в распространении этого музыкального жанра. Их творчество не только способствовало развитию искусства макамата, но и содействовало активизации культурных взаимосвязей между Ираном, Турцией и странами Закавказья.

Третий вывод касается сложной проблемы исторических взаимосвязей стран, существовавших в условиях господства различных идеологий. Имеет место мнение, что макамата — это исключительно «мусульманское» искусство. Однако анализ образцов мугамов, тагов и шараканов, как и некоторых произведений армянского фольклора, позволяет предположить, что истоки этих музыкальных жанров уходят в глубь доисламской и дохристианской эпох. На определенных этапах исторического развития музыкальное искусство отражало то типичное, что сближало наро-

ды, жившие в сходных условиях, в непрерывном и тесном общении. Разумеется, господствующая идеология накладывала отпечаток на некоторые стороны музыкального быта. Известно, что принятие Ираном ислама (VII в.) отделило его от христианской Армении. Однако это не оборвало культурные контакты между странами, не смогло стереть то общее, что сближало музыку народов на протяжении многих столетий.

Особый интерес вызывает вопрос о связях мугамов с творчеством профессиональных композиторов Армении. Уже на первом этапе зарождения армянской композиторской школы (конец XIX в.) проявляется интерес к традиционным жанрам монодии, свидетельством чего служит деятельность Н. Тиграняна, создавшего целый ряд обработок мугамов и дагстахов. В произведениях последующих поколений армянских композиторов, прямо или косвенно соприкасающихся с искусством мугамата, этот синтез предстает в ином облике — в сложном взаимодействии традиционно-восточного и европейского профессионального искусства. Это взаимодействие мы наблюдаем у таких классиков национальной армянской музыки, как А. Спендиаров (опера «Алмаст», «Эриванские этюды»), А. Хачатурян (Первая симфония), Г. Егиазарян (симфоническая картина «К восходу солнца»).

Обращение к искусству мугамата показывает, что композиторы не ограничиваются жанром обработки или переделаньем (араджировкой) мугама. Их поиски приводят к обобщенному использованию характерных особенностей мугамов.

Безусловно, в системе жанров традиционной монодиальной музыки Армении мугамы не занимают ведущее место. Так было в прошлом, такое положение сохранилось и сегодня. И, если в старых мугамах мы обнаруживаем много совпадений с аналогичными жанрами Ирана, то по их функциям в музыкальной жизни людей найдем гораздо больше различий, чем сходств. Тем не менее, нам представляется чрезвычайно важным изучить искусство макамата как там, где оно представлено особенно полно, так и там, где оно представляет собой лишь один из составных элементов в общем комплексе жанров и форм национального музыкального искусства.

#### ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱԿԿ

- 1 Абаева Э. Опера «Алмаст» А. Спендиарова. Баку, Азмузгиз, 1958.
- 2 Абаева Э. Тарист Бахман Мансуров. — М.: Сов. комп., 1977.
- 3 Абаева Э. Узевр Гаджибеков. В кн.: Музыка республик Закавказья, Тбилиси, Хелониба, 1975.
- 4 Աբրահամյան Ս., Համառոտ որգագրի հայ զարգացմանը և պատմության, Հ. Ա, Երևան, 1964.
- 5 Աբրահամյան Ք., Շատարի Շահադիրյանի ու Նիգհանյանց համախառն իրերա-վար-բյուրի 18-րդ դարում, Տեղեկագիր ՀեՍՀ գիտության և արվեստի ինստիտու-տի, Հ. 4, Երևան, 1929.
- 6 Абаева С. Термин «мугам» в трактатах Абдулгадаира Мараги (XIV—XV вв.). В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
- 7 Абаева С. Абдулгадаир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979.
- 8 Աճառյան Ե., «Շատարի-Նոգի» ժողովրդավար տաղաներ, Երևան, 1964.
- 9 Абаева А. К вопросу изучения азербайджанских мугамов. В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
- 10 Միրյան Վ., Շատարի և պարսպի իր. Վենետիկ, 1873.
- 11 Аллар Ф. Арабский лад Раг и вопросы его развития. Ученые записки Баку, 1975, № 1.
- 12 Аракелян А. История развития духовной культуры армянского народа с I в. (до н. э.) по XIV в. Автореф. дис. докт. фил. наук. Ереван, 1954.
- 13 Առաքելյան Հ., Փարսկաստանի հայերի նրանց անցյալը, ներկան և ապագան, Իսպանիա—Արևիկոս տպ. Իրիթ. Տիպ., 1911.
- 14 Аракелян Б. Гарин (Крепость и наследие), т. II.—Ереван, АН АрмССР, 1957.
- 15 Առաքելյան Ք., Արևիկոսի հին Հայաստանի արվեստի պատմության (I. Բ. Կ. Երևան, 1976.
- 16 Аракелян Б. Античный этап армянского искусства. II Международный симпозиум по армянскому искусству. ИИ АН Армения. Ереван, 1978.
- 17 Հայ գրականության երգեր, լիակնի՝ Ս. Քաջարյան, Երևան, 1976.
- 18 Артакозский С. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур.—Л.: Просвещение. 1967.
- 19 Арутюнов Д. О преломлении традиций восточной и европейской музыки

- в творчестве А. Хачатуряна.—В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., Сов. комп., 1979.
- 20 **Вршши Ф.** *Գրքեր Գաղափարաբանության և Գեղարվեստաբանության, 5. 5, ԲՄ, 1960:*
- 21 **Атаян Р.** Об изучении мугамов в Армении.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
- 22 **Вршши Ф.** *Հայ եզրագրողական երաժշտության ուսումնասիրության մի քանի հարցեր, 1982, 5. 3-4, 1981:*
- 23 **Атаян Р.** Жанр татов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодийской музыке Армении X—XII веков.—II Междунароный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978.
- 24 **Սիմոնյան Հ.** *Հայերեն արվեստական բանասիրության (Ա—Է), Երևան, 1928—35:*
- 25 **Ашрафи М.** Заметки о музыкальной жизни Ирана.—Звезда Востока, 1975, № 4.
- 26 **Бадалбейли А.** Проблема народности в творчестве композиторов Азербайджана.—В кн.: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М., Музыка, 1953.
- 27 **Бартольд В.** Персидская культура и ее влияние.—Соч., т. VI, М., Наука, 1966.
- 28 **Бауер Э.** Армяне в византийской империи и их влияние на ее политику, экономику и культуру.—II Межд. симп. по арм. искусству, Ереван, 1978.
- 29 **Беляев В.** О музыкальном фольклоре и древней письменности.—М., Сов. комп., 1971.
- 30 **Белая В.** Очерки по истории музыки народов СССР.—М., Музгиз, 1962, вып. 1.
- 31 **Белая В.** Персидские теснифы.—М., Музыка, 1964.
- 32 **Бертельс Е.** Избранные труды. История персидско-таджикской литературы.—М., Изд. восточной литературы, 1960.
- 33 **Бертельс Е.** Теория музыки в современной Персии.—В кн.: Музыкальная этнография. Под ред. Н. Ф. Файдеязена, Л., 1926.
- 34 **Болодыев А.** Отражение древних культурных традиций в классической литературе Ирана.—В кн.: История иранского государства и культуры.—М., Наука, 1971.
- 35 **Бузанд Ф.** История Армении Фавстоса Бузанда (перевод с древнеармянского и комментарии М. Геворгяна).— Ереван, АН АрмССР, 1953.
- 36 **Брутян М.** О бытовании мугамата в Армении.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
- 37 **Брутян М.** Регламентированно-импровизиционная крупная форма в Армении.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность, Ташкент, 1981.
- 38 **Брюсов В.** Об Армении и армянской культуре.—Ереван, АН АрмССР, 1963.
- 39 **Виноградов В.** Классические традиции иранской музыки.—М., Сов. комп., 1982.
- 40 **Виноградов В.** Музыка советского Востока. От унисона к полифонии. Очерки.—М., Сов. комп., 1968.
- 41 **Выго Т.** Афрасибабская лютня.—В кн.: Из истории искусства великого города, Ташкент, 1972.
- 42 **Выго Т.** К вопросу об изучении макомов.—В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмени и Таджикистана, М., 1972.
- 43 **Выго Т.** О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формообразования узбекской песни.—В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмени и Таджикистана.—М., Музыка, 1972.
- 44 **Выго Т.** Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки.—М., Музыка, 1980.
- 45 **Выго Т.** Об одном эстетическом принципе средневекового Востока.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.
- 46 **Выго Т.** Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой.—М., Музыка, 1970.
- 47 **Выго-Иванова И.** Пути постижения творческого наследия.—Сов. музыка, 1979, № 10.
- 48 **Выго Т., Рашидова Д.** Музыкально-теоретическое наследие великих Среднеазиатских мыслителей.—В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, Ташкент, 1969.
- 49 **Гаджибеков У.** Основы азербайджанской народной музыки.—Баку, 1945.
- 50 **Гафуров Б.** К 2500-летию иранского государства.—В кн.: История иранского государства и культуры, М., Наука, 1971.
- 51 **Գաղաթյան Գ.** *Արժանատիք ու կենցաղը հայկական լեռնաշխարհներում, Երևան, 1972:*
- 52 **Գաղաթյան Գ.** *Սաշա Յանկեղազցիների, Երևան, 1973:*
- 53 **Галицкая С.** Принцип нижней тонки и его претворение в узбекской монодии.—В кн.: История и современность, М., Музыка, 1972.
- 54 **Գաղաթյան Գր.** *Գրքով որ կարելի եմսագրան, 4. Պոլսո, 1794:*
- 55 **Գաղաթյան Գր.** *Գրքը երաժշտական, 4. Պոլսո, 1803:*
- 56 **Геодакян Г.** Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна.—В кн.: Музыкальный современник, вып. 3, М., Сов. комп., 1979.
- 57 **Гогоцидзе Ю.** Из истории грузино-иранских взаимоотношений в VI—I вв. до н. э.—В кн.: Искусство и археология Ирана и его связи с искусством народов СССР в древнейших временах, М., Сов. художник, 1979.
- 58 **Грубер Р.** История музыкальной культуры, т. I, ч. 1.—М.—Л., 1941.
- 59 **Гумреци Николай** Фаддеевич Тиграно и музыка Востока.—Л., 1927.
- 60 **Գանձալյան Լ.** *Հայերեն բանասիրության 17-րդ դարում (Ա. Պալլերիճյանի ավանդակով), (24. 5. 3, 1969):*
- 61 **Джани-Заде Т.** Мугам—импровизация на лад.—В кн.: Современные методы исследования музыковедения, вып. XXXI, М., 1977.
- 62 **Джани-Заде Т.** Проблема канона в макомпой импровизации.—В кн.:

- Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент 1978.
- 63 Диль Ш. История византийской империи.—М., Госиздат, 1948.
- 64 Еремян С. Рескинды языческого культа.—Ереван, 1948.
- 65 Еремян С. О рабстве и рабовладении в древней Армении.—Вестник древней истории, 1950 №1.
- 66 Еолян И. Очерки арабской музыки.—М., Музыка, 1977.
- 67 Ернджакян Л. Традиционные жанры монодии в аспекте армяно-иранских музыкальных связей. Сб.: Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987.
- 68 Ернджакян Л. «Схары» в армянской народно-профессиональной и симфонической музыке.—IV республик. научн. конф. по проблемам культ. и искусства Армении. Тез. докл., Ереван-Сардаранат, 1979.
- 69 Ернджакян Л. К вопросу изучения мугамов, бытующих в Армении.—Вестник Ереванского университета, 1979, №2.
- 70 երնձյակ Լ. Հայ մուսիկոսիայի մեթոդի և երանգ զորք արհեստի արժեքների մասին հարցազրույցներ, ՀԶՄ, հ. 2, 1982.
- 71 Жидков Н. Информация (философский анализ информации).—Минск, Наука и техника, 1966.
- 72 Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире.—М., Наука, 1977.
- 73 Захе К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии.—В кн.: Музыкальные культуры древнего мира, М., 1937.
- 74 Չափունի Բ. Բարբառաբանական փոփոխություններ Հայաստանի անբարբառային գրու և երանգ հեղանակները (1500—1555 թթ.), Տղեկագիր հաս. գիտ., հ. 3, 1959.
- 75 Иванов В. Очерки по истории семантики в СССР.—М., Наука, 1976.
- 76 Изамшова Л. Ладовые истоки музыкального стиля Дебюсси.— В кн.: Вопросы теории музыки, М., Музыка, 1968.
- 77 Иностранцев К. Савандинские этюды.—С.-Петербург, 1909.
- 78 Բազումյան Յ. Վանանդիանի Հայ մանկավարժական և կենսագրությունը արհեստագրություն, Գ. Փարո, 1914.
- 79 Искусство Азербайджана, т. II.—Бзку, АН АзССР, 1949.
- 80 Исмаилов М., Караванчян Л. Народная музыка Азербайджана.—В кн.: Азербайджанская музыка, М., Гос. музиздат, 1961.
- 81 История Азербайджана, т. I.—Баку, АН АзССР, 1958.
- 82 История армянского народа, ч. I.—Ереван, Армяиз, 1951.
- 83 Հայ մուսիկոսի փոփոխություն, Երևան, 1980.
- 84 История правого государства и культуры.—М., Наука, 1971.
- 85 История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.—М., Музыка, 1972.
- 86 Капанцян Гр. Хайаса—колыбель армян.—Ереван, АН АрмССР, 1947.
- 87 Капанцян Гр. Хеттские боги у армян (в связи с хеттским влиянием на армян и генезисом армянского пантеона вообще), Ереван, Изд. Гос. университета, 1940.
- 88 Каримова Э. Извы в музыке.—В кн.: О музыке. Статьи молодых музыковедов. М., Сов. комп., 1980.
- 89 Каримова Э. О роли национально-художественных традиций в становлении современного узбекского романса.—В кн.: История и современность. М., Музыка, 1972.
- 90 Кароматов Ф. Макамат в условиях современности.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.
- 91 Кароматов Ф. Основные задачи изучения макомов и мугамов в республиках советского Востока.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
- 92 Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в.—В кн.: Искусство Азербайджана, т. II, Баку АН АзССР, 1949.
- 93 Квитка К. К вопросу о тюркском влиянии.—В кн.: Избранные труды в 2-х томах. (Сост. и коммент. В. Л. Гошовского), Т. I, М., Сов. комп., 1971.
- 94 Квитка К. О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов.—В кн.: Избранные труды, т. I, М., 1971.
- 95 Կոմիտաս, Տղեկագիր և անվանաբանություններ, Երևան, 1941.
- 96 Колен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века.— В кн.: Музыкальный современник, вып. I, М., Сов. комп., 1973.
- 97 Котрай И. Запад и Восток. Статьи. М., Наука, 1966.
- 98 Корсаков В. Кавказская музыка, Тифлис, 1908.
- 99 Кочарян А. Армянская народная музыка. Общий обзор.—М.—Л., Музгиз, 1939.
- 100 Культура раннефеодальной Армении (IV—VII вв.). Ереван, АН АрмССР, 1980.
- 101 Кушарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, Л. Гос. муз. изд-во, 1958.
- 102 Кушарев Х. К вопросу о закавказских мугамах.—В кн.: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.—Л., Музыка, 1967.
- 103 Շափունի Գ., Աշուղները և երանգ արհեստը, Երևան, 1944.
- 104 Շափունի Գ., Հայ մուսիկոսիական և աշուղական երանգը, Տղեկագիր Հեղձ գիտություն և արհեստի բնագավառ, հ. 4, 1929.
- 105 Луконин В. Искусство древнего Ирака.—В кн.: История иранского государства и культуры, М., Наука, 1971.
- 106 Ленин и Восток, М., Восточная культура, 1960.
- 107 Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1957, т. I.
- 108 Мазманян Р. Никогойос Тигранян, Ереван, Советскан грох, 1978.
- 109 Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, Изд-во лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1978.
- 110 Мамедбеков Д. Симфонические мугамы Ф. Амирова. Пояснение, М., Сов. комп., 1961.



- 111 *Marr H.* Ани. Ереван, Армгиз, 1939.
- 112 Международная трибуна стран Азии (Алма-Ата, 1973), М., Сов. комп., 1975.
- 113 *Мелик-Пашаян К.* Некоторые вопросы культа Аниат в новейшем толковании. Автореф. дис. ... канд. ист. наук, Ереван, 1952.
- 114 Միջխորհրդային և արևելամիջերկրյան համագործակցության հարցերի մասին լեռ. Գ. ՀեծՈՂ ԳԱ, 1955:
- 115 Միջխորհրդային և արևելամիջերկրյան պատմության երկան, 1935:
- 116 *Мелон Н.* Свет маяка.—Сов. музыка, 1976, №6.
- 117 *Миака А.* Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И. С. Баха для виолончели соло.—В кн.: Творческие проблемы музыкальных форм и жанров, М., Музыка, 1971.
- 118 *Михальский Ф.* Персидский исторический роман XX века.—В кн.: Сообщения польских ориенталистов, вып. II. М., Изд-во восточной литературы, 1961.
- 119 *Мокроу Дж.* Устный характер доисламской поэзии.—В кн.: Арабская средневековая культура и литература. Сб. статей, М., Наука, 1978.
- 120 Музыка народов Азии и Африки, вып. III, М., Сов. комп., 1980.
- 121 Музыкальная культура народов. Традиции и современность, М., Сов. комп., 1973.
- 122 Музыкаведение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М., Музыка, 1956.
- 123 *Нунубидзе Ш.* Руставели и Восточный Ренессанс, Тбилиси, Заря Востока, 1947.
- 124 Музыкальная трибуна Азии. М., Сов. комп., 1975.
- 125 *Орбели Н.* Предисловие к русскому переводу эпоса «Давид Сасунский».—В кн.: «Давид Сасунский», М.—Л., АН СССР, 1939.
- 126 *Орбели Н.* Проблема сельджуцкого искусства.—II Межд. симп. по арм. искусству. АН АрмССР. Ин-т искусств, Ереван, 1978.
- 127 *Орбели Н., Тревер К.* Сасанидский металл, М.—Л., Академия, 1935.
- 128 *Орджоникидзе Г.* Фольклор в контексте интернациональных взаимосвязей культур.—В кн.: Музыкальная трибуна Азии, М., Сов. комп., 1975.
- 129 Очерки развития эстетической мысли в Армении. М., Искусство, 1976.
- 130 Персидско-русский словарь (составил Миллер Б. В.), М., Гос. изд. иностран. и нац. словарей, 1950.
- 131 Персидско-русский словарь (под редакцией Рубинчика Ю. А.), М., Сов. энциклопедия, 1970.
- 132 *Пиотровский Б.* История и культура Урарту, Ереван, АН АрмССР, 1944.
- 133 *Пиотровский Б.* Кармир-блур, т. 1, Ереван, АН АрмССР, 1950.
- 134 *Пиотровский Б.* О происхождении армянского народа, Ереван, АН АрмССР, 1946.
- 135 *Пичикян И.* Малая Азия—Иран—Средняя Азия. Искусство и археология

- Ирана и его связь с искусством народов СССР с древнейших времен. Тез. докл. 3-я Всесоюз. конф. М., Сов. худ., 1979.
- 136 *Плахов Ю.* О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакова.—Автореф. дис. ... канд. искусствоведения, Ташкент—Ленинград, 1975.
- 137 *Померанц Г.* Теория субкумена и проблема своеобразия восточных культур. Труды по востоковедению.—Уч. зап. Тартуского ун-та, Тарту, 1976, вып. 393.
- 138 По следам древних культур, (Сб. статей. Ред. и введ. Г. Б. Федорова), М., Госкультпросветиздат, 1951.
- 139 Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, Над. лит.-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1981.
- 140 *Пугаченкова Г., Ремпель Л.* История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века, М., Искусство, 1965.
- 141 *Пугаченкова Г.* Искусство Туркменистана, М., 1967.
- 142 *Рахжобов И. Макомы.*—Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения, Ташкент—Ленинград, 1970.
- 143 *Рашидова Д.* Трактовка термина «маком» в музыкально-теоретических трудах среднеазиатских ученых XVI—XVII вв.— В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
- 144 *Ремпель Л.* Архитектурный орнамент Узбекистана, Ташкент, Госполитиздат УзССР, 1961.
- 145 *Сейдов М.* Пение народов Закавказья, Баку, АН АзССР, 1963.
- 146 *Семенов В.* К проблеме регионов в литературах Востока.—Народы Азии и Востока, 1966, № 5.
- 147 Советская музыка на современном этапе. Сб. статей, М., Сов. комп., 1981.
- 148 *Спендиаров А.* Статьи и исследования, Ереван, АН АрмССР, 1973.
- 149 *Струве В.* История древнего Востока (краткий курс), М., Соцгиз, 1934.
- 150 *Тадмизян Н.* Армяно-византийские музыкальные связи в эпоху раннего средневековья (доклад, прочитанный на IX Всесоюзной византийской сессии), Ереван, 1971.
- 151 *Тадмизян Н.* Обзор данных об эллинистической культуре древней Армении. Проблемы античной истории и культуры (доклады XIV Международной конференции «Эйрени»), Ереван, АН Армении, 1979.
- 152 Միջխորհրդային և արևելամիջերկրյան համագործակցության հարցերի մասին լեռ. Գ. ՀեծՈՂ ԳԱ, 1955:
- 153 *Тадмизян Н.* Об изучении методов импровизации в профессионально-музыкальном искусстве устной традиции Востока.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
- 154 Միջխորհրդային և արևելամիջերկրյան պատմության երկան, 1935:
- 155 *Тадмизян Н.* Теория музыки в древней Армении, Ереван, АН АрмССР, 1977.

- 156 Իսահակյան Ն., Գրիգոր Չափապարալյանի «Համառոտօրին երաժշտական գիտության անհրաժեշտագրությունը», ԲՄ, 5, 11, 1973.
- 157 Тамбуриэт Арушян. Руководство по восточной музыке. Перевод с турецк., предисловие и коммент. Н. К. Тагмизяна, Ереван, АН АрмССР, 1968.
- 158 Կարանյան Ի. Мысли о восточной музыке.—В кн.: Корчагов В. Кавказская музыка, Тифлис, 1908.
- 159 Թրեւր Կ. Очерки по истории культуры древней Армении (II в. до н. э.—IV в. н. э.), М.—Л., АН СССР, 1953.
- 160 Կրտա Մ. Макам. Импровизационная форма.—В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. III, М., Сов. комп., 1960.
- 161 Թեր-Մարտիրոսով Փ. Теракаты в Арташата.—ВОН АН АрмССР, 1973, № 4.
- 162 Փրայ Р. Наследие Ирана.—М., Наука, 1972.
- 163 Խեմիկյան Է., Հայկական հին երաժշտական գործիչները, Եղիառաքելները Հայաստանի պատմական պատմության Բանբարանի, 5, 5, Երևան, 1959;
- 164 Խեմիկյան Մ., Փառազնունտը Հայրենի, Տիրիս, 1913.
- 165 Խոբոս Գ. Арам Хачатурян, 2-е изд., М., Музыка, 1967.
- 166 Խудобабян К. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, АН АрмССР, 1977.
- 167 Խудобабян К. Мугамы в творчестве армянских композиторов конца XIX—начала XX вв.—В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Ташкент, 1978.
- 168 Խудобабян К. Форма-структура и принципы формообразования в мугамах, записанных в Армении в конце XIX века.—В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность, Ташкент, 1981.
- 169 Կուրսյան Ե. Армяно-иранские литературные связи в V—XVIII вв.—Автореф. дис. ...канд. фил. наук, Ереван, 1962.
- 170 Կուրսյան Ե. К вопросу о различии персидской литературы на творчество Григориса Ахтамари.—ВОН АН АрмССР, 1960, № 5.
- 171 Շաвердян А. Очерки по истории армянской музыки XIX—XX вв. М., Музгиз, 1959.
- 172 Շաхназарова Н. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока.—Музыка и современность, вып. II, М., Госмузизд., 1963.
- 173 Շաхназарова Н. О взаимодействия музыкальных культур Востока и Западе.—В кн.: Музыкальная трибуна Азии, М., 1975.
- 174 Տղակաթերթ Բ., Об иранском влиянии на религиозные верования древних армян.—Из II тома. II вып. «Древностей Восточных», М., 1900.
- 175 Կոստյան Կ. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки.—В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., Музыка, 1971.
- 176 Կապուսյան Կ. Кавказ и Иран в эпоху Руставели.—В кн.: Памятники эпохи Руставели, Л., АН СССР, 1938.
- 177 Barkechli Mehdi. L'art Sassanide base de la Musique arabe.—Teheran, 1947.
- 178 Christensen A. L'Iran sous les Sassanides.—Copenhagen, 1944.
- 179 Farmer H. G. An Outline of History of Music and Musical Theory.—In Arthur U. Pope and Phyllis Ackerman, A Survey of Persian Art, London, 1939.
- 180 Farmer H. G. «Islam» Musikgeschichte in Bildern, Band III, Lieferung 2, Leipzig, S 194.
- 181 Farmer H. G. «Ud»—in the Encyclopaedia of Islam, ed. M. T. Houtsma, I. W. Arnold, R. Basset, R. Hartmann, Leiden, 1914—1938.
- 182 Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. VI (Persian Music), Eric Blom, London, 1954.
- 183 Harvard Dictionary of Music by Willi Apel, Cambridge—Massachusetts, 1973, Persia.
- 184 Khaich Khatchi. Der Dastgah, Regensburg, 1962.
- 185 Curt Sachs. The History of Musical Instruments, New York, 1968, p. 253.
- 186 The New Oxford History of Music, vol. I: Ancient and Oriental Music, London, 1960, Oxford University Press, New York, Toronto, ed. Egon Wellesz, The Music of Islam.
- 187 The Modal System of Arab and Persian Music. A. D. 1250—1300. By O. Wrich, Oxford University Press, 1978.
- 188 Zohis Ella. Classical Persian Music. Cambridge—Massachusetts: Harvard University Press, p. 233.
- 189 اسماعیل واثقین ایرانیان ارمنی

Նոտային հրատարակություններ

- 190 Եկմախյան Մ., Երգեցողիներ Սրբոյ Չափապարալի, լայկեր, 1996.
- 191 Mamedov H. Азербайджанский мугам Чергях, М., Сов. комп., 1961.
- 192 Mamedov H. Азербайджанские мугамы Чергях и Хумаюн, Баку, 1962.
- 193 Mamedov H. Азербайджанский мугам Рафт, М., Сов. комп., 1978.
- 194 Երգը Հայկազրեանքի ի մանգորց Հայաստանեայց և Եկեղեցոց, Վարդաշապատ, 1877.
- 195 Հայկազրեայ Երգեցողիներ Սրբոյ Չափապարալի, Վարդաշապատ, 1978.
- 196 Саба Абулхасан, Радиф. 5-е изд., Бахман, 2535.
- 197 Սալար-Նափ, Հայերեն լայկերի լիակատար ձեռնգրանի (9. Առնյակի խմբագրություն), Երևան, 1931.
- 198 Տրեւրյան Ն., Բրահմական մուգամներ, Երևան, 1938.
- 199 Ներսիս (կազմեր) Վ. Տալալյան, Երևան, 1948.
- 200 Les systemes de la musique Traditionnelle de l'Iran.—Teheran, 1973 (par M Barkechli).
- 201 Kuckerts I. and Massoudieh M. Musik in Bushehr. (Süd—Iran), München—Salzburg, 1976, S. 123.
- 202 Radif Vocale de la Musique Traditionnelle de l'Iran, Teheran, 1978 (par M. Massoudi-h).



ԼՐԻԹ ՎԱՐԳԻՆԻ ԵՐԵՎԱՆԻ  
ՀԱՅ-ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՅ

203 Հ

204 Ե

205 Ե

206 Հ

207 Ճ

Հրատ. խմբագիր Ա. Վ. Հավակիմյան  
Կազմը Հ. Ն. Գործակալյանի  
Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շահինյան  
Սրբագրիչ Ն. Հ. Մկրտչյան

ИБ № 1586

Հանձնված է շարվածքի 0504 1990 թ.: Ստորագրված է տպագրության 7.02. 1991 թ.:  
Չափը 60×84<sup>1/2</sup> թուղթ N 1, Տառատեսակ պրոբ սովորական: Բարձր տպագրություն:  
Պայմ. 10,7 մամ., տպագր. 31,5 մամուլ, ներկ. մամուլ 10,7: Հրատ.-հաշվարկ. 10,0  
մամուլ: Տպարանակ 1000, Հրատ. N 411, Պատվեր 7552, Գինը 2 ռ. 05 կ.

ՀԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:  
Издательство АН Армении, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀԳԱ հրատարակչության տպարան, 378310, ք. էջմիածին:  
Типография Издательства АН Армении, 378310, г. Эчмиадзин.