

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՁԵԿՈՒՅՈՒՄՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ



ԵՐԵՎԱՆ 2005

78(479,25)

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐԴԻ
ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ԶԵԿՈՒՅՈՒՄՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

A 91201



ԵՐԵՎԱՆ 2005

Խմբագիր՝
Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Լիլիթ Երնջակյան**

Ժողովածուն ամփոփում է «Հայ աեուդագիտությունը և արդի հիմնախնդիրները» գիտա-
ժողովի նյութերը: Արծարծված են աեուդական երգարվեստի ձևավորմանը, ժանրային, քեմա-
սիկ և սաղաչափական առանձնահատկություններին ու կասարողական ավանդույթին առնչվող
դասմասեսական և մեակուքաբանական խնդիրներ: Ներկայացված են նաև նեանավոր արվես-
ագեների սեղծագործությանը նվիրված գեկուցումներ, սեղեկասվական բնույթի հաղորդում-
ներ: Նախասեսված է աեուդական արվեստի հարցերով զբաղվող մասնագեների, ինչուես
նաև ընթերցողների լայն եջանների համար:

**ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՊԱՀՊԱՆՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ**

Բազմաձյուղ ու բազմաբնույթ աշուղական ավանդույթ հասկացությանն առնչվող երաժշտաբանաստեղծական, գեղագիտական, սոցիալական, կրոնամշակութային խնդիրները յուրաքանչյուր ազգային արվեստում իրենց արմատներն ունեն։ Այդ մեծ համաարևելյան ավանդույթի մեջ ընդգրկված հիմնական գեղարվեստական հոսանքները բխում են Իրանի, Թուրքիայի և Անդրկովկասի տարբեր ժողովուրդների՝ հայերի, ադրբեջանցիների, վրացիների մշակութային ակունքներից։

Հարուստ երկադանակ ունեցող հայ երգարվեստը բաղաձայնական, սոցիալ-սնտեսական դայանմանների բերումով ուժ միջնադարում նոր հիմքերի վրա սկսեց հարաբերվել իրեն շրջապատող մահմեդական աշխարհի գեղարվեստական երևույթների հետ։ Պահպանելով գեղջկական երգ-երաժշտության անադարսությունն ու ուրույն կերտվածքը, սահմանագատելով եկեղեցական երաժշտությունը՝ իբրև արևելաֆրիսոնեական հոգևոր երգարվեստի վառ և ինֆնասիղ երևույթ՝ այն իր ժողովրդամասնագիտացված ձյուղով հաստատվեց Արևելքի բանավոր ավանդույթի երաժշտաբանաստեղծական արվեստի աստարտեզում։

Թեև «աշուղ» բառն արաբական ծագում ունի, իսկ ժանրի ծագումը կադված է Իրանի մշակույթի հետ, այն հասկադես մեծ հնչեղություն ու համարում է ստացել Իրանական Ադրբեջանի հայ-թուրքական բաղաձային բնակչության արհեստավորական շրաններում, ինչդես նաև Օսմանյան Թուրքիայում։

Անուուս, «արևելյան թեֆում» ունեցող ժանրերի կենցաղավարման դայանմաններն են թելադրել դրանց ձկուն և բաց բնույթը. եթե հայոց եկեղեցին ձգսում էր ավանդական հոգևոր երգերի անադարսության և դրանց կատարողական ոճի մաֆրության դադդանմանը՝ նդասակակես ունենալով ժողովրդի հայեցի ոգու և իր գաղափարախոսության ամրադնդումը, ադա այլ էին աշուղական արվեստի հասարակական դերը, լսարանի կազմն ու ըմբռնումները։

Աշուղական արվեստը կոչված էր ծառայելու հիմնականում ֆա-

դաժնային բնակչության «երկլեզու և եռալեզու» խավերին, բավարարելու նրանց գեղագիտական դաժնանքները: Կենցաղային ավանդական մշակույթը, սլյալ սարածումը իշխող լեզուն անդրադառնում էին կասարողական ոճի և երկացանկի վրա, որը կազմված էր աշուղական երգերից ու սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագներից, դաշեղանակներից ու մուղամներից:

Արևելքի մյուս երկրների աշուղների նման հայ աշուղները ևս ստեղծեցին իրենց կասարողական դորոցը, վոկալ արվեստի սեփական սկզբունքները՝ առաջնորդվելով իրենց բնակչության ֆաղափների մասնագիտացված ժանրերի ավանդույթներով: Ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության ոլորտում ստեղծագործող հայ երաժիշկները դասնականորեն ճանաչեցին և չընդհատեցին իրենց արվեստը՝ հարստացնելով իրենց արվեստով ընկալելի լինելը: Այդ միտումն է մղել հայ երաժիշկներին մշակելու հայոց ուրձայնը՝ դարսկա-արաբական ձայնակարգերի հետ հարաբերակցելու ժողովրդական հիմունքները, դիմելու օտար եզրաբանությանը, ծնունդ է սկսել հայաստան թուրքերին երգերի, արևելյան ոճ ու երանգավորում ունեցող՝ գեղգեղանքներով հարուստ մեղեդիների ստեղծմանը¹:

Սկզբնավորվելով օտար միջավայրում, ժանրի ձևավորման դասական շրջանում հաստատագրվելով իր ինքնատիպ կասարողական ավանդույթը՝ հայ աշուղությունը սկսեց որոշակի արևելյան թեֆում ունեցող՝ դարսկահայկական, թուրահայկական և վրացահայկական ինստիտուցիոնալ կազմավորումներ, դարսկազմիկ նշանակություն ունեցող այնպիսի արվեստագետներ, ինչպիսիք են Մայաթ-Նուրան և Ջիվանին: Օրինաչափ կերպով վերանալով դասամշակութային աստարեզից, իրենց սեղը զիջելով բուն հայկական աշուղական դորոցին՝ հիշյալ թեֆում ունեցող դորոցների ներկայացուցիչներն անգնահատելի ավանդ ներդրեցին ընդհանուր արևելյան մեղեդային շեմարանի, աշուղական արվեստի երաժշտաարհայտչական ձևերի ու կառուցվածքային սկզբունքների մշակման ոլորտում: Ասվածի աղագույցներից են Իրանական Աղբեջանի աշուղական երգարվեստում սարածված *հափա արմանի* (հայկական մեղեդի) կոչվող եղանակները, ինչ-

¹ Երնջակյան Լ., Հայ մուղամաթիսները և նրանց դերը արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1982թ., N2, էջ 44-53:

դէս նաև թորք աշուղների վկայությունները՝ *Գյումրիից* ու *Էրիվանից* իրենց հասած երգերի մասին:

Առանձնադէպ մեծ է նրանց դերը երգային ու դարային համարներով գործիքային իմդրովիզացիաները մեջընդմիջելու և դրամատիկ ու դինամիկ հակադրություններ ստեղծելու գործում: Երգային ու դարային բնույթի չափավորված մասերը՝ գլաֆերը, ժողովրդամասնագիտացված արվեստի այն ոլորտն են կազմում, որ մուղամաթի արվեստը կամրջում են աշուղականին և, մեր համոզմամբ, այս հանգամանքը չափազանց կարևոր է զանազան աշուղական մեղեդիների ազգային բնույթն ու ծագումը փնտելիս:

Օտար աղբյուրներում գետեղված և սխալ մեկնաբանվող փաստագրական նյութի, նոսային հրատարակությունների ուսումնասիրություններից ակնհայտ է դառնում, որ թուրքական ժողովրդական երգերի բազմաթիվ ժողովածուներում ընդգրկված *թուրֆի* և *շարֆի* կոչվող մեղեդիների մի մասն էլ հայկական միջնադարյան հոգևոր մեղեդիների, սաղերի, զանձերի, աշուղական երգերի՝ թուրքերենի վերածված տարբերակներն են: Ներհաշվելով թուրքական ժողովրդական երաժշտության ոլորտը՝ հայկական մոնոդիաների ռիթմաչափական և հուզական-արտահայտչական բնութագրերը ժանրային-գործառնական ու բովանդակային փոխակերպումների են ենթարկվել, սակայն ձայնակարգային-ելևէջային հիմքն ու մեղեդային գծագրերը գրեթե անփոփոխ են:

Յայտնու օրինակներից են «Vardar ovasi» թուրֆին, որ Մ. Այրիվանցու «Սիւրս իմ սասանի» զանձի նմանակն է, ինչդէս նաև *թարսուֆ-յամա-գյոզալլամասի* անունը կրող տարբեր *հաւիսներ*, որ Սայաթ-Նովայի երգերի, մասնավորապէս՝ «Արի ինձ անգաճ կալ, այ դիւանա սիւրս» խաղի երաժշտական դարբերոյթների և կցերգական կոշտոյթային գծագրերի կրկնօրինակներն են: Թեև ժամանակին Սայաթ-Նովայի որոշ երգերի խոսքերի և երաժշտության համադասասխանության հարցադրումների ժամանակ հիշյալ խաղի բարոյա-խրատական բովանդակությունն ու եղանակի դարային բնույթը երկմտանքի առիթ են սլել, դիտի ասեմֆ, որ մեղեդու ելևէջային ու չափակշռոյթային չափագծերն այնքան հարազատ են հայկական ժողովրդական երգերին, որ անկախ սայաթնովյան երգերի շուրջ ծավալված ֆննարկումներից՝ դիտելի են իբրև ազգային արվեստի բնութագրական նմուշներ:

Աշուղական արվեստի հայացումը Մերձավոր Արևելքի մշակութա-

յին խառնարանում ընթանում էր լեզվի, կրոնի և ազգային երաժշտական ծոցային առանձնահատկություններով դայմանավորված ազգային ինքնության խնդիրների ավելի հսկայական ընթացումով: Հայ աշուղները բնականաբար էին. նրանց հովանավորող և երաժշտական աստեղծական ձիրքով օժտող սրբություն էր ճանաչվել Մեծ Սուրբան Սուրբ Կարապետը²: Այս երեք գործոնների միաձուլված կիրարկումով Սայաթ-Նովան ուղեկցեց հայ աշուղության հետագա զարգացման ընթացքը՝ հարթելով հայ հոգևոր և աշխարհիկ մասնագիտացված արվեստների միջև գոյացած անջրդեղությունը³:

Օրգանադրված միաձուլվելով հայկականն ու համաարևելյանը, ավելի սուղ՝ դարսկականն ու թուրքականը, հայ աշուղները կողմնորոշվեցին դարձան նաև այնպիսի երևույթի, ինչպիսին աշուղական երաժշտական աստեղծական սիրավեպն է: Եթե սկզբնական օրոքում նրանք մասնավորապես հայերեն կատարումներով ժողովրդին ծանոթացնում էին արևելյան հայտնի սիրավեպերին և հեքիաթներին, ինչպես օրինակ, Քյոռոզլու, Ասլու և Քյարամի, Շահ Իսմայիլի, Աշուղ Դարիբի և Շահ Սանամի ստեղծագործաբար մշակված և հայացված սարբերակներին, ապա հետագայում հայ աշուղները ստեղծեցին զուտ հայերեն ավեր ու դառնություններ՝ «Աղվան և Օսան», «Սմբատ և Սոֆյա», «Սոս և Վարդիթեր», «Վարդ և Մանուկ» և այլն:

Սիրավեպերի հայերեն երգերն այնքան սիրված են եղել Անդրկովկասում ու Թուրքիայում, որ նույնիսկ մինչև XX դարի կեսը աղավաղված ու վերամշակված շարունակել են գոյատևել ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կողմնորոշված երկացանկում: Այդ սեփական հայտնաբերումը թուրք և ադրբեջանցի աշուղների երկացանկում նոր փաստերով են համալրում մեր սկզբունքային դիրքորոշումը մերձավորարևելյան դասական մեղեդիների ստեղծման ու կանոնականացման գործընթացում հայ աշուղների երաժշտական ավանդի վերաբերյալ:

Նյութի հետազոտությունը վկայում է, որ աշուղական մրցույթի ավանդույթը ձևավորվել ու զարգացել է դասական Հայաստանի Կարս և Էրզրում նահանգներում և, որ ամենակարևորն է, այդտեղ են գրառվել «Քյոռոզլու» ամենահին սարբերակները: Տարածաշրջանի աշուղական

² Տե՛ս Դարությունյան Ս., Մեծ Սուրբ Կարապետ եկեղեցու դաժանամեղային նախահիմքերը, Գալոց սրբերը և սրբավայրերը, Երևան, 2001 թ., էջ 21-28:

³ Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան և հայ գուսան-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Drazark press, Pasadena, 1995.

արվեստի զարգացման և ձևավորման գործում (հասկալաթես XIX-XX դդ.) հեռագոսողներն առանձնացնում և մեծադեպ կարևորում են այն-
դիսի անուններ, որոնք դարգուրուց կերպով հուշում են նրանց հայ լինե-
լը՝ աշուղ Վիրանի Անիից, Ջուլալի, Սազայի, Մեյհունի և այլն⁴։ Վեր-
հիշյալ անվանի աշուղների ազգային դասականությունը բացահայտ-
վել է արձանագրվում, սակայն նրանք իրավամբ համարվում են ներկա-
յիս աշուղական երգարվեստի հիմնադիրները, ինչպես Կարսն ու Էրզու-
մը՝ աշուղական մրցույթի ավանդույթի բնօրրանը։

Բազմաթիվ հանրահայտ բուրբ աշուղների վկայությամբ նրանք
իրենց գիտելիքներն ու արվեստի հիմքն ամրապնդել ու զարգացրել են
«նուսական և իրանական Ադրբեջանում», շրջապատել ու շփվել են
Թիֆլիսի, Գյանջայի, Գյումրիի և Ռևանի աշուղների հետ։ Աշուղ Շերի-
ֆը հասկալաթես կարևորում է Էրիվանի ռադիոյի երաժշտական հեռա-
ձևվածները և իր հարցազրույցի ընթացքում կասարելով մի շարք աշու-
ղական մեղեդիներ՝ ընդգծում է, որ այդ բոլոր երգերն իրենց մոտ են
եկել Էրիվանից⁵։

Հար և նման խոսուվանություններն ու փաստերը գալիս են մեկ
անգամ ևս հաստատելու հայ երգարվեստի ու երաժիշտների՝ մուղամա-
թահարների, սազանդարների ու աշուղների ստեղծագործության դերն
ու դասական առաքելությունը Մերձավոր Արևելքի երաժշտամասնա-
գիտացված արվեստի զարգացման ու նրա լավագույն ավանդույթները
հետագա սերունդներին փոխանցելու գործում։ Մեր առաջնահերթ
խնդիրներից է օտար աղբյուրներում զետեղված և միակողմանի մեկնա-
բանվող փաստագրական և երաժշտական նյութերի համալիր ուսումնա-
սիրությամբ ուղիներ հարթել տարածաշրջանի աշուղական երգարվես-
տին նվիրված աշխատություններում հանիրավի լռության մասնված
հայկական երաժշտական ավանդույթի դասական դերի ճանաչման և
կարևորման համար։

Հայ աշուղության «օսարումը» մերձավորարևելյան ավանդույթից
հետագայում հանգեցրեց նաև արևելյան սիրավեպի դասական մոդել-
ների դեգրադացիային։ Ջիվանու և նրա ժամանակակիցների հեղինա-
կած սիրավեպերից հետո ժանրը, որդես այդդիսին, չի զարգանում հայ
ժողովրդամասնագիտացված արվեստում, քեև նրա երաժշտական բա-

⁴ Ensar Aslan, Cildirli Asik Senlik, Ankara, Sevin Matblaasi, 1975, p. XLI.

⁵ Erdener Y., The Song Contests of the Turkish Minstrels, New York & London, 1995, p. 32.

ղադրիչի ցայտուն օրինակները՝ որդես հայ ժողովրդի կենցաղում խորադես արմասացած ինֆորմույն երգեր, շարունակում են գոյասել բանահյուսական մակարդակում:

Եթե ժամանակի թելադրանքով Ջիվանու (ինչդեռ և նրա ժամանակակից այլ աշուղների) ստեղծագործությամբ արևելյան սիրավեպը վերածնունդ առերեց՝ դառնալով ավանդական ժանրի ազգային հեղինակային մեկնակերպ, առաջ հետագայում աշուղի ստեղծած մեղեդիները՝ անհասկանալից վաղ բնութագրերով, յուրօրինակ լեյսմոսիվներ դարձան սիրավեպ ասացողների համար՝ նդաստելով երաժշտական ստեղծական առանցքային դրվագների ժողովրդականացմանն ու հեղինակային ռեֆուսի հիման վրա ստեղծված սարբերակների բազմազմանը: Այսու, Ջիվանու ստեղծագործությունը ավանդույթի փոխանցման գործընթացում նշանակալի փուլ է՝ «արևելյան» կողմնորոշում ունեցող ժանրն իր ժամանակի սոցիալ-մշակութային համաստեղծում ընդունելի կերպավորումով ներկայացնելու դիսկալեզի:

Աշուղական արվեստի սկզբնավորման, ազգային հիմքի և օտար ավանդույթի փոխհարաբերության, հանրային-հասարակական կողմնորոշման ու գեղագիտական ընկալումների խնդիրներն առիթ են սվել սարակարծությունների և հակասական վերաբերմունքի: Հայ մշակույթի զարգացման ամենասարբեր ժամանակավիշակում ժողովրդամասնագիտացված արվեստն իր հիմնական սեռերով ու ներկայացուցիչներով՝ գուսաններով, վարձակներով, մթրուղներով, սազանդարներով, աշուղներով, մուղամաթահարներով, երկփողվել ու ղախարակվել է, ֆննադասվել ու դրվասանքի է արժանացել: Նրանց արվեստի հնչեղությունն ու հասարակական դերն այնքան մեծ են եղել, որ իր վրա է բեռնել թե՛ ժողովրդական զանգվածների, թե՛ ղալասական վերնախավի և թե՛ հոգևոր այրերի ուշադրությունը: Այդ արվեստի երաժշտական արտահայտության ավանդույթի ղախողանումը՝ ազգային արժեքի նշանաբանի ներքո, վիճահարույց է համարվել թե՛ մշակութականության և թե՛ մասնագիտական շրջաններում: Թերևս այդ հարցում իր դերն է կատարել նաև Կոմիտասի դիրքորոշումը սկյալ բնագավառի նկատմամբ:

Կոմիտասի գիտական-ստեղծագործական գործունեության արի-ներին ազգային-աշուղական դրոշմը զարթոնք էր առնում և մեծ ժողովրդականություն էր վայելում, բայց հայ երաժշտության մեծ երախտավորը նդասակ չի ունեցել զբաղվելու հայ մոնոդիկ երաժշտության

սվյալ ճյուղի ուսումնասիրությամբ⁶: Ժամանակի ֆաղափական հանգամանքներով լայնացված նրա զգուշավոր մոտեցումը նույնպես նման է բնագավառի անցեամանը հայ երաժշագիտության որոշակի փուլում, չնայած սարբեր առիթներով Կոմիտասի արժանատի մեծերն ու սարաբեր զնախասականները բավարար հիմք չեն տալիս հասկենալու նրա վերաբերմունքն աշխարհական երգարվեստի, հասկանալու «դարձակ-սաճական» ավանդական եղանակների վերաբերյալ:

Որո՞նք են, այնուամենայնիվ, աշխարհական երգարվեստի և կամ ընդհանրապես ժողովրդամասնագիտացված ստեղծագործության ցանկացած այլ ոլորտի՝ մուլամաթի, սազանդարական երաժշտության, ֆաղափային-ժողովրդական երգի խոցելի և անհանդուրժելի կողմերը, որոնք նրանց հոգեբանական, ենթագիտակցական կամ գիտակցական մակարդակներում դասկարգում են հայ մշակույթի զարգացման հիմնուղուղ:

Բազմադարյան հոգևոր մոնոդիայի, երաժշտական բանահյուսության զարթոնքի ժամերի համեմատ աշխարհական արվեստը բնութագրվում է մի շարք հիմնորոշ հասկանիչներով, որոնք այն կամքով են «համաարևելյան գեղարվեստական ավանդույթին»: Սկզբունքային ընդհանրությունները նկատելի են թե՛ ձևականացվածության առանձնահատկություններում, թե՛ սաղաչափության մեջ, թե՛ երաժշտական բաղադրիչի ձայնակարգային հիմքում, որոնց եզրաբանությունն օտարածին է: Սակայն ընդհանրությունը բնավ չի ենթադրում միակողմանի ազդեցություն, առավել ևս ազգային ավանդույթի նստացում կամ թերահաստատում: Երաժշտաբանաստեղծական և դասմոդական ավանդույթը հնարավոր չէ փոխառել կամ ընդօրինակել մեքենայորեն, եթե չկա խորհային մշակութաբանական հենք:

Առանձին խնդիր է հայ աշխարհական արվեստի դիմագիծը ու միջնադարում, երբ աստիճանաբար խորացող միջավայրի ու մշակույթի արևելականացման միտումն իր կնիքն էր դնում ոչ միայն ավանդական գուսանաշինական երգ-երաժշտության, գործիքային մասնագիտացված արվեստի, այլև ընդհուպ հոգևոր երաժշտության որոշ ժանրերի վրա⁷: Հեկաբար առաջնային խնդիր էր դառնում հայ երաժշտարվեստի,

⁶ Այս խնդիրը լուսաբանված է Մ.Մանուկյանի «Կոմիտասը և հայ աշխարհական-գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը» հոդվածում (Կոմիտասական 2, Երևան, 1981թ., էջ 227-244):

⁷ Երմախյան Լ., Հայ հոգևոր մոնոդիաների և արևելյան դասական մեղեդիների փոխառնչությունները, Հայաստանը և փոխոնյա Արևելքը, Երևան 2000, էջ 211-216:

հասկալիքներ եկեղեցական երգարվեստի ինֆրասիստեմայի մասին, որն ու հետագա զարգացումը ազգային հոգեբանությանը և գեղագիտական ընկալումներին հարազատ հունով: Այստեղից էլ արևելյան գեղագիտական գործունի և ճշմարիտ հայկականի առանձնացումը և հաղորդումը:

Յանկացած հայ-արևելյան նյութի ուսումնասիրումը մշտապես բախվում է երևույթների մի բարդության հետ, որն ի դերն է հանում հայ իրականության որոշ հասարակական շերտերում առկա մշտաբերական դաժանությամբ՝ հիմնավորելու հիշատակված ժանրերի «արևելյան կադադրալի» բացակայությունը մեր մշակույթում:

Հիշեցնենք, որ հայ իրականության մեջ ոչ վաղ խորհրդային անցյալում նույնպես ձևավորվեց հասարակական դասակարգում, համաձայն որի՝ դրանք առավելապես մահմեդական՝ տարակարգության նկարագիր ունեն և անհարիր են ազգային մշակույթին, ազգի ինֆրասիստեմայի հավաստող գեղագիտական ու կրոնամշակութային խորհրդանիշներին:

Հայոց մեջ նման վերաբերմունք կար հասկալիք դասական մուսուլմանական նկատմամբ, որն ընկալվում էր որպես մահմեդական մշակույթի խորհրդանիշ: Նույն օտարացման էր ենթարկվել նաև աշուղական սիրավեպը⁸:

Ուսագրավն այն է, որ նման գնահատականները կենսունակ էին ոչ միայն Հայաստանում: Իրանում և Թուրքիայում դրանց հանդեպ մտավորականության վերաբերմունքը նույնպես եղել է արհամարհական-մեղմության, թեև ժողովրդի լայն խավերն իրենց գեղագիտական հաճույքը ստացել են այդ արվեստի միջոցով⁹:

Երբեմն նույնիսկ ամենադաժանողական մահմեդական հասարակարգերում «անախորհիկ» տիպականացված աշուղներին և էթնիկական երգիչներին սրճարաններից ու թեյարաններից վտարելու փաստերն առիթ են ծախս խորհելու մշակութային արժեքների գնահատման, դաժանաման և նոր հազարամյակում դրանց գոյատևման բարդ խնդրի շուրջ:

⁸ Երնջակյան Լ., Աշուղական սիրավեպի ձևավորման տարածությունից, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 2002թ., N2, էջ 59-69:

⁹ Ավանդույթի ժխտման երևույթն այնքան հուզիչ խնդիր է, որ իր արացողունն է գտել նաև ժամանակակից գրողների, մասնավորապես Եգիպտացի արձակագիրների ստեղծագործության մեջ:

Այսօր արդիական է դարձել ինչդեռ մահմեդական Արևելքի և ֆրիսոնյա Հայաստանի երաժեսական ավանդույթների համեմատական ուսումնասիրությունը, այնդեռ էլ արդեն «համաարևելյան» կարգավիճակ ձեռք բերած այնդիսի մշակութային երևույթների ֆննդությունը, որդիսիք են վերոհիշյալ մուղամաթը, սազանդարային-գործիքային երաժեսությունը, աշուղական սիրավեղը: Խնդրի բարդությունը նրանումն է, որ դարերի լուսմություն ունեցող հայ աշուղությունը լուս է դիտարկել ինչդեռ իր ազգային ծագումնաբանական հիմքով (ժողովրդական, հոգևոր և գոսսական երաժեսության տարբեր ժանրային դրսևորումների հետ ունեցած աղերսների տեսանկյունով), այնդեռ էլ ընդհանուր արևելյան երաժեսաբանաստեղծական արվեստի համատեմսում, որի գործուն մասնակիցն է եղել:

Միջնադարյան Արևելքում ստեղծվել են երաժեսական արվեստի էթնիկ սահմաններից անկախ միջազգային նորմեր, որոնց էթիկական-գեղագիտական հիմքի լուսողանումը լուսարտող էր մասնագետ-երաժիսների համար: Երաժեսական արվեստի կանոնացման միտումը, աղահովելով նախորդ երջանների ավանդույթի տարունակումը, միևնույն ժամանակ նողաստել է արևելյան մշակույթների երաժեսական տեսակների ու տեղերի ձևավորմանը նորմատիվ մտածողության դիրքերից: Այս հանգամանքը մեծաղես նողաստել է աշուղական արվեստի ունիվերսալ երաժեսաբանաստեղծական սկզբունքների բյուրեղացմանը և իր դրոտն է թողել երաժիսների հոգեբանության վրա, մղելով յուրանհանչյուրին հասկանալի և ընդունելի լինել հնարավորին չափ լայն ունկնդիր լուսարանի համար՝ հաղթահարելով լեզվական, կրոնաբարոյական լուսնեներ: Աշուղական արվեստի դասական երջանում նրա բնութագրական առանձնահատկությունը ազգային լուսթու չէր, աշուղի մասնագիտական վարդեսությունը արտազգային չափանիսներով էր որոշվում: Աշուղների մեծ մասի համար, թերևս, այնքան էլ էական չի եղել ընդգծել ազգային լուսկանելիության գործոնը. առավել կարևոր է համարվել վարդեսության ու հեղինակության ձեռքբերումը: Հավանական է, որ այսօրվա երաժեսական մշակույթի ազգային սահմաններն անարգել հատելու կարողությունն ինքնին մշակութային ժառանգություն է:

XX դարի երկրորդ կեսից աշուղությունը սկսում է կորցնել երբեմնի հնչեղությունը, լուսարանի համաստեղությունն ու լուսանդավառություն:

նը, հասկադես, երբ խոսքը վերաբերում է ֆաղաֆային բնակչությանը: Առուդական արվեստի ավանդական կենցաղավարման ու սարածման ղայմանաձևերին՝ ֆաղաֆային և գյուղական Երջիկ լառուղների ու ղալաասական երաժիհների գործունեություն, մեջլիսային մրցույթներ, հովանավորչական սրճարաններ ու թեյարաններ, փոխարինում են էսրահային, փառասոնային, հեռուսասեսային և այլ համերգային բեմահարթակներ: Իսկ ժամրային սեսականուց սղվել են կանոնակարգված կասարողական ավանդույթ և ծիսաարարողական համասեսես ենթադրող մրցույթները, հեռակա բանավեճերն ու ամբողջական սիրավեղ-դասսանները: Նոր հայկական առուդական դրդոցի ձևավորմանը գուղընթաց փոխվել է առուդական երգերի թեմասիկան, ուր գերիշխող են դարձել ազգային-հայրենասիրական և սոցիալական մոտիվները: Խախսվել է ավանդական ֆնարերգության ղասկերային համակարգը, այլաբանական մսածողությունն ու խորհրդաղաեսական էությունը, ու առուդական արվեստ էին թափանցել սուֆիների կրոնագեղագիսական ղասկերացումներով ներենչված Արևելի բանասեսեղծների սեսեղծագործության միջնորդությամբ:

Առուդական երաժեսաբանասեսեղծական մեսկուրային ժառանգության վերադրման երկու ուղի է նեմարվում. նախ՝ ժողովրդամասնագիսացված և մասնագիսացված երաժիհների ու համույթների կողմից առուդական ավանդական երկացանկի կասարումները¹⁰, երկրորդ՝ կոմդոգիսորական սեսեղծագործության մեջ առուդական արվեստի արսահայսչամիջոցների օգսագործումը:

Սայաթ-Նովայի խաղերի հոգևոր ղաթոսն ու արևելյան ավանդական մեղեդիների արարողական ոգին ներդաեսակ ու հասկանալի էին Ա.Խաչասրյանի համար, ուի սեսեղծագործությունը մի հզոր ալիք էր հայ երաժեսության մեջ և արևելյան զանազան մեսկույթների վրա թողած ազդեցությամբ: Այդ մեղեդիների հոգևոր լիցքը այսօր էլ արզասաբեր կարող է լինել ժամանակակից կոմդոգիսորների նորարարական մսահղացումների համար, իսկ առուղի նախասիրած գործիի՝ ֆամանչայի մոտսը սիմֆոնիկ նվագախումբ (Ա.Հովհաննես, Ա.Տերերյան) կարող է դիսվել ուղես այդ հոգևոր ուղու վերածննդի խորհրդանիշ:

¹⁰ Առուդական արվեսը մերօրյա ղասկերացումներին համաղասասխան «զգեսավորումով» ներկայացնելու առաքելություն է սսանծնել Թ. Պողոսյանը՝ իր իսկ նախածեղությամբ վերասեսեղծած «Սայաթ-Նովա» առուդական երգի համույթի գործունեությամբ:

Պատահական չեն նաև Ա.Խաչատրյանի և Ս.Փարաջանովի ստեղծագործական շարքեր խնդիրներ հետադարձորոշող անդադարձումները Քյոնոլլուն և Ասուր Ղարիբին:

Պետք է խոստովանել, որ մշակութային ժառանգության լուսնադարյան խնդիրները միշտ չէ, որ կախված են ժամանակակիցների գնահատականներից ու նախադասություններից. դրանք չեն կարող կամային լուծումների կամ դարձադրված ծրագրերի ենթարկվել: Եզդիոցսոսում և Թուրքիայում աշուղական արվեստի ավանդական կատարողական միջավայրը լուսնադարյան խնդիրներով մտահոգված նվիրյալները նույնիսկ փորձեր են արել սրճարաններ բացել, որտեղ աշուղական երաժշտություն, մասնավորապես, դասաններ լիսի կատարվեին¹¹: Նման փաստեր ենք արձանագրել նաև Երևանում. որոշ ռեսուրսաներում ժողովրդամասնագիտացված նվագախմբերի և երգիչների կատարմամբ հնչում են աշուղական երգեր և նույնիսկ դասական մուլաններ՝ ըստ հաճախորդների նախասիրության ու ճաշակի:

Որքանով սա կարող է նույնպես ավանդույթի լուսնադարյան նոր հասարակական մշակութային համատեքստում՝ ցույց կտա աղաքան: Ավանդական երաժշտական մշակույթի ցանկացած ձյուղ ենթակա է փոխակերպման և վերածնունդի. բացառություն չի կազմում նաև աշուղական երգարվեստն իր բազմաձև դրսևորումներով: Սակայն, անկախ արվեստի սլյալ ձյուղի կենսունակությունից՝ իբրև հասարակական հնչեղություն ունեցող առկա արժեքի, ազգային ինքնության սիմվոլիզմի ընդհանուր դաշտում է իմաստավորվում աշուղական երգ-երաժշտության կատարողական ավանդույթի լուսնադարյան և գիտական ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը:

¹¹ Անհրաժեշտ ենք համարում մշակութային ժառանգության լուսնադարյան խնդիր հետևողական հիշատակել, որ արդի գեղեցիկային հավասարության համատեքստում, Ադրբեջանում և միջինասիական հանրապետություններում փոխվել է կին աշուղների ու մուղամաթահարների դերն ու սոցիալական դիրքը հասարակարգում: Կին աշուղներն ու սազանդարները ոչ ցանկալի լիսնակներից խուսափելու համար, իբրև ստեղծագործական ներուճան աղբյուր և փաստարկ, օգտագործում են Ղուրանը: Ուսագրավ է նաև հետխորհրդային օրջանում կին մուլանների ի հայտ գալու փաստը: Նշենք նաև, որ Երևանում են ելել ոչ վաղ անցյալի կին աշուղներին և մուղամաթահարներին նվիրված աշխատանքներ, որոնցում, մշակույթի խնդիրներում գեղեցիկային արդի գաղափարախոսությանը համահունչ, ազգային-երաժշտական արվեստի լուսնադարյան ու զարգացման գործում կարևորվում է «կանացի ծայրը»: Տես Ի. Նարոդնիցկայայի հոդվածը Ադրբեջանի կին երաժիշտների մասին, «Azerbaijani Female Musicians: Women's Voices Defying the Culture», Ethnomusicology, 2000, vol.44, N2.

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ: ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայաստանը, ինչդեռ հայտնի է, գտնվելով արևելյան սարածափեր-
ջանի եզրին՝ Եվրոպայի և Ասիայի սահմանագծին, իր մեջ զուգորդում
է երաժշտական մշածողության ինչդեռ արևմտյան, այնդեռ էլ արևել-
յան գծեր: Իր երաժշտության մոնոդիկ էությունը՝ ինտոնացիոն ժեստի-
սից չափազանց հարուստ հորիզոնականով, ուժեղ տոնիկական կենտ-
րոն ունեցող ձայնակարգային յուրատեսակ կազմակերպվածությամբ,
հիմնական և օժանդակ, մեկ, երբեմն և ավելի հեմակտեսերի առկայու-
թյամբ հայ երաժշտական արվեստը հարուստ է Արևելին: Միևնույն ժամա-
նակ Արևմուտքի հետ նրան կադրում են երկու էական հանգամանք.
առաջինը՝ մեղեդու զարգացման ճամբարանությունը, որը ենթարկվում
է մեկի կառուցվածայնությանը, նրա ձևավորման դինամիկային, իսկ
երկրորդը՝ երաժշտության ծավալումը ժամանակի այլ չափումների
օրենքներով, քան Արևելում, չնայած հայ երաժշտության ոգուն խորթ
չէ նաև Արևելի երաժշտությանը այնքան բնորոշ հուզական վիճակների
ստատիկան:

Արևելյան բանավոր ավանդույթի մասնագիտացված երաժշտու-
թյան հիմքը կազմող սարբեր ժեստների մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի
առուղական արվեստը, որը չորս հարյուրամյակից ավելի չափազանց
հարգված և սարածված է Հայաստանում: Ինչդեռ հավաստում է հայ
առուղական մեակույթի հետազոտողներից մեկը՝ Նիկողոս Թահմիզյա-
նը, որդֆեսիոնալ առուղական արվեստի ծագումը կադրված է Անդր-
կովկասի և հյուսիսային Պարսկաստանի՝ հայ-ադրբեջանական փաղա-
փային բնակչության արհեստավորական օջանների հետ և վերաբերում
է 17-րդ դարի սկզբներին, չնայած առուղների մասին առաջին հիշատա-
կությունները հայկական միջնադարյան ձեռագրերում հանդիպում են
արդեն 15-16-րդ դարերում:

Հայ առուղական արվեստն իր զարգացման ընթացքում, բացի ան-
խուսափելի ֆոլկլորային ազդեցություններից, իր մեջ է ներառել նաև

միջնադարյան հայ գուսանական ստեղծագործության, այսինքն՝ հեղինակային մասնագիտացված երգաստեղծության ավելի վաղ շրջանի ավանդույթները՝ փաստորեն, դառնալով նրա ժառանգորդը:

Անկախ նրանից, թե ինչ միջավայրում է ընթացել աշուղի գործունեությունը՝ ֆաղափային, գյուղական թե ղալասական, նա միշտ և ամենուրեք մնացել է բարձր գաղափարների կրող և տարածող, մարդկանց խոհերի և երազանքների արտահայտիչ՝ նվաճելով ժողովրդի սերն ու հարգանքը:

Հայցնի է նաև, որ հայ աշուղները երգել են Տեղի բարբառներով, նաև հարևան ժողովուրդների լեզուներով, ինչդեռ թելադրել է ղալասական իրադրությունը:

Հայաստանի աշուղական արվեստում բազմադարյան զարգացման հետևանքով մշակվել է սեփական, բնորոշ երաժշտական լեզու, որում ցայսօր կերտվում արտահայտված է հայ ազգային մեղեդային մտածողության յուրահատկությունը: Սակայն դրա հետ մեկտեղ մեղեդիական զինանոցը խստորեն կանոնացված է, գոյություն ունի սիդական մեղեդիների մի ամբողջ շարք, ըստ Գ.Լևոնյանի՝ շուրջ 50, որոնք սերտորեն կապված են աշուղական սաղաչափության այս կամ այն տեսակի հետ:

Իբրև մասնագիտացված արվեստ՝ աշուղական արվեստն ունի իր կանոններն ու ղախանջները. ուսանավորը հորինել աշուղական սաղաչափության կանոնների համաձայն, որոնք բավականաչափ բարդ են և մեծաքանակ, բերանացի գիտենալ աշուղական դասական նմուշները, նախորդ և ժամանակակից աշուղների լավագույն ստեղծագործությունները, յուրացնել սլյալ վայրին ու ժամանակին հասուկ սիդական մեղեդիները և ստեղծագործաբար կատարելագործել դրանք, մասնակցել աշուղական մրցույթներին, մշտադեպ ծառայել ժողովրդին՝ ելույթ ունենալով միայնակ կամ փոքր գործիքային խմբի նվագակցությամբ:

Այս բարդ արվեստը բոլոր ժամանակներում ղախանջել է հիմնաբար մասնագիտական ղառաստություն ինչդեռ բանաստեղծության, այնուհետ էլ երաժշտական ստեղծագործության ոլորտում: Էլ չենք խոսում կատարողական հմարներին սիրադեպելու մասին, քանի որ աշուղը ոչ միայն բանաստեղծ և երաժիշտ-երգահան է, այլև երգիչ, ասմունհող և նվագաձու:

Հայսնի է, որ հայ աշուղական ազգային դասական դրոշմի կազմավորումը սկսվեց մեծն Մայաթ-Նովայից (1712-1795): Լինելով ու միջնադարի վերջին ամենամեծ երաժիշտ-բանաստեղծը՝ Մայաթ-Նովան ժառանգորդն է դարձել նախորդ երջանների խոր ազգային ավանդույթների, որոնք գալիս են մի կողմից՝ հին Հայաստանի գուսանական արվեստից, մյուս կողմից՝ միջնադարյան սաղերգուների արվեստից, որոնց վերջին ներկայացուցիչները դարձան Նաղաե Հովնաթանը (1661-1722), Պաղասար Դոլիը (1683-1768) և Պետրոս Ղափանցին (1700-1784):

Ազգային մշակույթի մեջ հնուց ձևավորված աշուղական սարբեր դրոշմների առկայությունը՝ հայ-դարսկական (17-րդ դ.), Կոստանդնուպոլսի հայ-թուրքական (18-րդ դարասկիզբ), Թիֆլիսի հայ-վրացական (18-րդ դ. կեսերը) վկայում է ավանդույթի խորության և զարգացածության մասին:

Հայ ազգային աշուղական նոր դրոշմի կազմավորումը, խարսխված հայ գրական լեզվի վրա, կառված է, ինչպես հայսնի է, մեծն Ջիվանու անվան հետ, որի գործի շարունակողները եղան գուսաններ Շերամը, Հավասին, Առսը, Շահենը, Իգիթը և նրանց հետնորդները:

Այստեղ ես ուզում եմ կանգ առնել մի լուրջ խնդրի վրա: Բանն այն է, որ 20-րդ դարի կեսերին, ժամանակի գաղափարային միտումների համաձայն, խորհրդահայ աշուղներին սկսեցին գուսան կոչել՝ թերևս որոշելով «հայացնել» այդ արվեստի անվանումը: Ի դեպ, հայսնի է, որ «աշուղ» անվանումը արաբական ծագում ունի և նշանակում է «սիրահար»: Սակայն հասկանալի է, որ լեզուն այստեղ մեղմ չունի, բոլոր լեզուներում բազմաթիվ օտար ծագում ունեցող եզրեր են կիրառվում: Այստեղ կարևորը, բնականաբար, արվեստի սլյալ երևույթի բովանդակությունն է, որը, անշուշտ, բոլոր դեպքերում հայկական է թե՛ խոսքի և մեղեդու, թե՛ ձևակառուցման և կասարողական ոճի, թե՛ կերպարային մտածողության և հոգեբանության առումով:

«Աշուղը» «գուսանով» փոխարինելը, իմ կարծիքով, անթույլատրելի խճողում առաջ բերեց, քանի որ այդ բառերի հետևում սարբեր դասական շերտեր են, արվեստի սարբեր երևույթներ՝ սարբեր ոճերով, ստեղծագործական կանոններով: Աշուղական արվեստի կանոններով ստեղծագործող ժամանակակից հեղինակին գուսան անվանելը հանգեցրեց մի կողմից՝ զիսական ճեմարտության խեղաթյուրմանը, մյուս

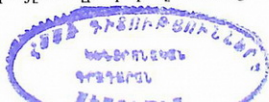
կողմից՝ հայ մեակույթի մեջ անուրանալի դեր ունեցող աշուղական արվեստի անվան արժեքազրկմանը, որ անթույլատրելի է աշուղական բարձր մեակույթի տեր երկրի համար:

Իրավիճակը չի փրկում այժմ լայնորեն կիրառվող «գոսանաաշուղական» անվանումը, որ մասնագետների մեջ միայն տարակուսանք է առաջացնում: Կարծում եմ, որ ճիշտ կլինի սկսել դեղմունք հրաժարվել «գոսանաաշուղական» և մանավանդ «գոսանական» անվանումից և երևույթները կոչել իրենց իսկական անուններով:

Աշուղական արվեստի ավանդույթների զարգացումը արդի դարի մասններում առաջադրում է մի շարք կարևոր խնդիրներ, որոնց հետագոտումը և լուծումը դարձել է ժամանակի դասանց:

109/5
Ահա դրանցից մեկը. *ինչպե՞ս է փոխվում աշուղական արվեստի ավանդական նկարագիրը*: Կենցաղավարման արդի դարի մասններում աշուղական երգը դուրս է եկել ֆաղափային սրճարանից, որտեղ նա ավանդաբար հնչել է, կամ գյուղական օդայից և բարձրացել է համերգային դահլիճի բեմ՝ բազմաթիվ ունկնդիրներով: Ժամանակակից դրոֆեսիոնալ բեմի օրենքները առաջադրում են իրենց դասանցները, որ դիտելի լինի, ունենա հետաքրքիր բեմական լուծումներ, ֆանի որ ժամանակակից կյանքի ռիթմը, 20-րդ դարավերջի մարդու գեղարվեստական դասանցները՝ նրա հոգեբանությամբ և ճաշակով հանդերձ, այլ են, ֆան հնում: Դրանով է դարձանավորված նորացման օբյեկտիվ անհրաժեշտությունը: Այսօրիսով ծնունդ են առնում հանույթների նոր, ոչ ավանդական կազմեր, առաջանում է համադասասխման մեակումների, ավանդական ժառանգության նոր փոխադրումների դասանց: Իբրև Հայաստանի դարձաններում Արևելի և Արևմուտի տարրերի անխուսափելի, օրինաչափ օրգանական սինթեզի հետևանք՝ առաջ է գալիս գործիքային նվագակցության երաժշտական հյուսվածքի բազմաձայնման խնդիրը: Եվ, բնականաբար, կարևորվում է ազգային դրոֆեսիոնալ բազմաձայնության օրենքներին հավասարի մնալու անհրաժեշտությունը, բազմաձայնություն, որը բյուրեղացավ 20-րդ դարի երաժշտական գործունեության ընթացքում Կոմիտասի հանճարեղ կոա-հումների շնորհիվ:

Ինչպե՞ս դաս է զարգանա այսօր աշուղական մասնագիտացված արվեստը, արդյոք դե՞ս է նորամուծություններ թույլ տա, թե՞ դասիկային ավանդույթն անփոփոխ ձևով: Ինչն է թույլատրելի փոխել առանց



ավանդույթին վնաս հասցնելու: Երաժշագիտությունը կարող է և լեզվի է և արդյո՞ք միջամտի այդ գործընթացներին և փորձի ինչ-որ ձևով ներգործել դրանց վրա: Ահա հարցեր, որոնք մտածողում են մնաց, ովքեր շահագրգռված են աշուղական ավանդույթի դասականման մեջ՝ իբրև անցյալի կարևոր մշակութային ժառանգություն:

Աշուղական արվեստի արդի վիճակի հետ կապված մյուս, ոչ տակաս կարևոր խնդիրը *նոսագրությունն է՝* դասականություն և ավանդաբար բանավոր ձևով փոխանցվող երաժշտական նյութի աղավաղման հնարավորությունը բացառելու նպատակով: Աշուղական բանաստեղծության վիճակը, իհարկե, ավելի բարվոք է եղել, քանի որ գրավոր ձևով է դասականվել աշուղների դավթարներում:

Նոսագրությունը լեզվի է լինի սույգ, խնամով կատարված և բավականաչափ մանրամասն: Մակայն աշուղական արվեստի դասականման, դասակարգման և ուսումնասիրման համար այդքան անհրաժեշտ նոսագրումը ոչ մի չափով չլեզվի է փոխարինի բանավոր ավանդույթի կենդանի հնչողությունը՝ նրա կատարողական հանկարծաբանության և բնական տարբերակման դասականներում, որը ցուցադրում է մշակույթի այդ ոլորտի երաժշտական մտածողության ողջ հարսությունը:

Աշուղական ավանդույթի դասականման համար չափազանց կարևոր նշանակություն է ստանում *աշուղների պատրաստման* խնդիրը: Կարևոր չէ, թե որտեղ կոմպոզիցիոնալ կոնսերվատորիայում, թե՞ հասուն դրոշմում, բայց հասկանալի է, որ բնությունից օժտված աղագա աշուղը հիմնարար կոմպոզիցիոնալ լեզվի է ստանա ինչպես բանաստեղծական և երաժշտական ստեղծագործության, այնպես էլ կատարողական արվեստի բնագավառում՝ երգեցողություն, նվագ ունի գործիքով, այսինքն՝ այն ամենը, ինչ նախկինում իր վարդապետից սովորում էր աղագա աշուղը:

Երևանի Կոմիտասի անվան ռուսական կոնսերվատորիայի՝ Ժողովրդական նվագարանների և ժողովրդական երգեցողության ամբիոնում (վարիչ՝ Դրոշմ. Արզա Ռուսկայան) ուսուցման հասուն հայեցակարգ է մշակված, որի շնորհիվ մեծ ուսուցություն է դարձվում բանավոր և գրավոր մեթոդների խելացի զուգորդմանը: Նպատակ է դրվում սովորողի մեջ մշակելու և զարգացնելու «կենդանի» կատարողական հանկարծաբանության ունակություն և ոչ մի դեպքում ամրագրված

սեփսով չճնշելու երաժշտական մտածողության բնական արբերակայնությունը:

Ուսումնական գործընթացում կարևոր տեղ ունեն մաս ազգային՝ ժողովրդական երգեցողության ժխնիկայի յուրացումը, անադարս կասարողական ոճի զգացողության մշակումը, կասարողական մաներայի մաֆումը օտար, հայ ազգային երգեցողությամբ խորթ արբերից: Այս նույն մոտեցումը կիրառվում է մաս աշուղական կասարողական արվեստում:

Իմ կարծիքով, Հայաստանում աշուղական արվեստի կենցաղավարման համերգային ձևի հետաքրքրական փորձ է կուտակվել: Դեռ 20-րդ դարի 20-ական թվականներին մեծ ճանաչում էր վայելում անգուգական երգիչ, աշուղական արվեստի գիտակ Զարա Տալյանի ստեղծած «Հայ աշուղներ» համույթը, որը 30-ական թվականներին կոչվեց Սայաթ-Նովայի անվան: Համույթը մեծ համարում ուներ մաս այն ժամանակ, երբ նրա ղեկավարությունը ստանձնեց մեր մյուս հիանալի երգիչն ու գիտակը՝ Վաղարշակ Սահակյանը: Վարդեսի մահվանից հետո դադարեց համույթի գործունեությունը: Ընդհատված կասարողական ավանդույթը վերականգնվեց 90-ականների սկզբին, երբ սկսեց գործել «Սայաթ-Նովա» աշուղական երգի համույթը, որի ստեղծման նախաձեռնողը և գեղարվեստական ղեկավարը դարձավ երաժիշտ և բանասեր, աշուղական երգերի գիտակ և հիանալի կասարող Թովմաս Պողոսյանը: Համույթը հետաքրքիր բեմական տեղ ունի՝ ճաշակով կասարված արագների և թեթև, զուտ ղեկորների շնորհիվ: Համույթի 15 երգիչ-երգչուհիներից բաղկացած վոկալ կազմը միավորում է երգիչ-կասարողների և երգող աշուղների, որոնց թվում են Հայաստանում արդեն ճանաչում վայելող Մխիթար Քեթցյանը և Րաֆֆի Հակոբյանը: Նվագակցող կազմը մեծ չէ, մոտ է ավանդականին: Երգերի մշակումները, գործիքային նախանվագների և միջնանվագների ստեղծումը իրականացնում է գործիքային մասի ղեկավար՝ երիտասարդ սաղանդավոր կոմպոզիտոր և թառահար Արեմ Խաչատուր, որի մասնագիտական միջամտությունը այնքան հարազատ է, որ աննկատ է անցնողակ ունկնդրի համար: Նրա մշակումները բնական են և ունեն գեղարվեստական բարձր մակարդակ:

Համույթի հսկայածավալ երկացանկը ներառում է աշուղական արվեստի բոլոր ժամանակների և ռեգիոնալ դիրքների ստեղծագոր-

ծության նմուշներ, աշուղական դասական և ժամանակակից արվեստի լավագույն գործեր՝ ունկնդիրների լայն խավերին հաղորդակից դարձնելով նաև աշուղական իմաստուն խոսքին:

Համերգային բեմում աշուղական արվեստի կենցաղավարման նման ձևը ընդունելի է և բավական հեռանկարային:

Հասկանալի է, որ նույնիսկ Հայաստանի համար 90-ականների դժվարին տարիներին չմարտնչող մտածողությունը աշուղական արվեստի դասականության նկատմամբ: Մի խումբ նվիրյալ մշակութականների ջանքերով 1995-ին ստեղծվեց «Մայաթ-Նովա» մշակութային միությունը, որի ղեկավարությունը ստանձնեց այդ շնորհալի գործի նախաձեռնող, այժմ արդեն բանասիրական գիտությունների թեկնածու, կոնսերվատորիայի դոկտոր Թովմաս Պողոսյանը: Միության հովանու տակ երկու տարի անց հիմնվեց Ջիվանու անվան աշուղական դորոցը (սեօրեն՝ Թ. Պողոսյան), այնուհետև Հայաստանի աշուղների միությունը (ղեկ.՝ բան. գիտ. դոկտոր Ը. Գրիգորյան) և Աշուղագիտական կենտրոնը (ղեկ.՝ երաժշտագետ Լուսինե Նազարյան): Մշակութային միությանը կից գործում է նաև ձայնագրման ստուդիա, միությունը վարում է նաև հրատարակչական գործունեություն:

Աշուղական դորոց են ընդունվում ձայնեղ, ակնհայտ երաժշտական ընդունակություններ ունեցող, աշուղական արվեստ սիրող երեխաներ: Իսկ այն երիտասարդները, որոնք ստեղծագործական ձիրք են ցուցաբերում, զարգացնում են իրենց ունակությունները փորձառու աշուղների ղեկավարությամբ: Աշուղական դորոցում դասավանդվում են «Աշուղական գրականության դասընթաց», «Աշուղական արվեստի տեսություն», «Մոլվեջո» և, որ ամենակարևորն է, «Աշուղական երգ» առարկաները: Երեխաների հետ աշխատելիս գլխավոր նպատակ է դառնում ոչ թե ձայնի դրվածքը, մշակումը, որոնց, անուշիկ, ուշադրություն է դարձվում, այլ լավագույն աշուղական երգերի ուսուցումը: Սովորողները որոշակի դասեր են կուտակում, սովորում են ձիթ ընկալել և կատարել երգը, ոչ թե նմանակել ուրիշ կատարողներին, այլ կարողանալ խորադաս զգալ և յուրովի հնչեցնել ծանոթ մեղեդին:

Ինչպես տեսնում ենք, աշուղական արվեստի հետ կապված այս բազմոճակ կառույցը խելացիորեն մտածված է և լայն հեռանկարային: Ծրագրված աշխատանքները անխափան վարելու դեպքում մեծ գործ կարվի երիտասարդների մեջ երաժշտական և բանաստեղծական ազնիվ

ճառակ մեակելու, հայ սաղանդավոր աւուղների նոր սերունդ աճեցնելու ուղղությամբ: Յավալի է միայն, որ այդ հայրենանվեր գործունեությունը ընթանում է առանց դաշաճ դեռական հովանավորության: Իսկ դրա կարիքը մեծ է, գոնե համադասասխան սարածք ստանալու իմաստով, որը կանոնավոր գործելու համար ամենակարևոր խնդիրն է:

Աւուղական արվեստը Հայաստանում, իբրև ժողովրդադրոֆեսիոնալ երաժշտական մեակույթի յուրահատուկ ձև, ոչ միայն կենդանի է ցայսօր, այլև զարմանալի կենսունակություն է դրսևորում: Եվ իբրև ցանկացած կենդանի օրգանիզմ՝ այն ենթակա է զարգացման և այդ դաշառով էլ դասանշում է իր նկատմամբ ուժադրություն և հոգասար վերաբերմունք:

ՊԱՏԱՍԱՐ ԴՊԻՐ (1683-1768)

Պոլսահայ մշակութային կյանքի ականավոր գործիչ, հայ ֆնարերգության երևելի դեմքերից մեկը՝ Պաղասաար Դոփը, ծավալել է բազմակողմանի և արդյունավետ աշխատանք՝ որդես մանկավարժ, երաժիշտ, բանաստեղծ, մասենագիր և հրատարակիչ։ Իր ստեղծած ինֆուսիդ, բանաստեղծականությամբ հագեցված երգերով շարունակելով սաղերի արվեստի ավանդույթները՝ իր ժամանակակիցներ Նադաե Հովնաթանի և Պեսոս Դավանցու հետ եղել է հայ աշուղական երգարվեստի նախակարադեսներից մեկը։ Նրա երգերի բանաստեղծական ժեստերի բովանդակությունը, կերպարները խորադես հագեցված են մարդասիրական ոգով։ Բնության վառ դասկերների ֆոնի վրա մարմնավորված են ֆեֆանքի զգացումներ, բարոյախրատական և խոհափիլիսոփայական թեմաներ։

Այժմ Պաղասաար Դոփի երգերի բանաստեղծական ժեստերը մասշեղի են Ը. Նազարյանի և Ա. Մնացականյանի՝ 1958թ.-ին կազմած ժողովածուի շնորհիվ¹։ Այդ ժողովածուն Ը. Նազարյանը վերանայել, ընդլայնել և վերահրատարակել է 1985 թ.-ին²։ Այս երկու ժողովածուներն էլ օժսված են կազմողների ծավալուն ու արժեքավոր ներածական ուսումնասիրություններով։

Առանց հավակնություն ունենալու բանասիրական վերլուծություններ անելու, ծանոթանալով Պաղասաար Դոփի երկերի բանաստեղծական ժեստերին՝ առաջին հարցը, որ իսկույն նկատելի է դառնում, այն է, որ հեղինակն իր երգերի տղերի սկզբնասառերից կազմում է ակոսսիֆուներ. այսինքն՝ հարազատ է մնում սաղերի արվեստի ավանդույթներին³։ Այսուհետ օրինակ, 1985թ. ժողովածուի 85 երգում ֆառասողերի սկզբնասառերի ուղղահայաց ընթերցմամբ ստացվում է «Պաղասաար

¹ Պաղասաար Դոփ, կազմեցին Շուշանիկ Նազարյանը և Սասոս Մնացականյանը, Երևան, 1958թ.։

² Պաղասաար Դոփ, «Տաղիկներ», Երևան, 1985թ.։

³ Նկատենք, որ Նադաե Դովնաթանն իր հեղինակությունը հաստատելու համար օգտագործել է և ակոսսիֆու, և վերջին սան մեջ նեղել է իր անունը։ Վերջինս համասարած սկզբունք էր դառնալու հայ աշուղական երգարվեստում։

Դոյրի է ողբս»: Այլ երգերում (II-16, 18, 19, 28, 32, 56-60, 63, 64, 69, 86) հեղինակն իր անունը նշում է ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն՝ «Ի Պաղսասար», «Ի Պաղս» և նույնիսկ «Ի Պաղ»: Մի շարք երկերում (27, 36, 54, 68, 77, 87) ակրոսիֆոսը օգտագործված է երգի իմաստը նշելու համար: Ընդ որում, այդ միջոցը ծառայեցնում է նաև երգի արտաքին հմայքը, առեղծվածայնությունը հաստատելու համար:

Նկատենք, որ Պաղսասար Դոյիրը երգերի վերջին փառասողում իր անունը նշելու կարիք չունեւ, քանի որ այդ երկերը ստեղծվում էին իր հեղինակային ստեղծագործության միջոցով: Այլ երկերում հայ աշուղների խնդիրը, երբ նրանց երգերը հիմնականում ստեղծվում էին բանավոր. ուրեմն լիարժեք երգի վերջում նշվեւ հեղինակի անունը: Իհարկե, հեղինակի անունը նշվում էր նաև մի քանիս քննադատական ձևով՝ Սայաթ-Նովան իրեն լիարժեք ներկայացնեւ որդես «Խալիսի նոֆար», Ջիվանին լիարժեք նշեւ, որ «Կաղ էջը նսած փարավան է մեղ»: Այստեղ հարկավոր է հստակեցնել՝ ակրոսիֆոսը ի զորու էր գրական ձևով ստեղծման դեմքում: Վերջին փառասողում անունը նշելը ի զորու էր բանավոր ստեղծման դեմքում:

Մի այլ շատ կարևոր հարց է Պաղսասար Դոյիրի երգերի բանաստեղծական շեփուքում հաճախ նկատվող արքեր ձևերի և չափերի կրկնությունների նոյասակի իմաստը, որ հենց առաջին հայացքից ընկալվում է որդես մեղեդիական գործոնի հետ առնչվող երևույթ:

Իհարկե, գրականագետներն այս հարցում նույնպես կարող են ունենալ իրենց նկատառումները, սակայն մենք համոզված ենք, որ այդ կրկնությունների հիմնական դրդապատճառը մեղեդին ավելի հարուստ ձևով զարգացնելն է: Կրկնությունների առաստեղծումը, կիսասողերի - «redif»-ների և նույնիսկ առանձին վանկերի կրկնությունները, անհարկույս, ստեղծված են երգելու և ոչ թե արտասանելու համար: Դեռ ավելին, այսուհետ կրկնությունները երբեմն հնարավորություն են տալիս ենթադրություններ անելու նրանց մեղեդիների հնարավոր կառուցվածքների կամ շարադրանքների մասին: Հիշենք, որ այս իմաստով կարևոր է այն հանգամանքը, որ Պաղսասար Դոյիրը, անձամբ տղերքով իր երգերը, թղթին է հանձնել այն ամենը, ինչը երգելու համար է ստեղծել: Օրինակ՝ «Ավեր փողափ եղև անձն իմ» (1985, 65) երգի բանաստեղծական շեփուքը կառուցված է եռասողերով, ըստ որում, յուրաքանչյուր երեքող տող նախորդի կրկնությունն է: Այս սկզբունքը հետագայում

լայն կիրառություն է ստացել հայ աշուղական երգարվեստում: Բայց, առհասարակ, աշուղական երգերը հրասարակեյիս կրկնությունները, ինքնուրույն հասկանալի համարելով, չեն տղել, իսկ երգիչներն էլ իրենց հայեցողությամբ կամ երգում, կամ էլ բաց են թողնում կրկնությունները: Պաղտասար Դոդիքը կանխել է այդդիսի լուսահակառակությունները և, շնորհիվ, չհամարելով, առանց կրճատելու տղել է իր երգերի բանաստեղծական շեֆերի կրկնվող տղերն ու տղերի մասերն այնպես, ինչպես լուսահանջում էր իր ստեղծած երգերի մեղեդիների ծավալման ընթացքը:

Առհասարակ, երաժշտական գործոնի շեֆանյունից բանաստեղծական տղի կամ կիսատղի կրկնության ժամաբանական նուստակն է մեղեդու սլյալ հասվածը շարքեր ձևերով ավարտել: Այսինքն՝ առաջին անգամ ավարտել համեմատաբար անկայուն, ավելի բարձր՝ սովորաբար դիմող ձայնի, դոմինանտային մի որևէ ասիճանի վրա, վերադարձի՝ կրկնության անհրաժեշտություն ստեղծելու համար: Եվ երկուդ անգամ՝ վերջավորող հնչյունի՝ տոնիկայի վրա, հանգիստ ելևէջով ու ռիթմական դադարով ավարտել երաժշտական լուսաբերությունը: Հասկանալի է, որ նման կրկնությունը հարստացնում է մեղեդին, կարող է հարց ու լուսասխանի ձևով ժամաբանական, իմաստային շեֆերը ուժեղացնել:

Այս հարցի կառուցվածքային կարելի է նկատել. որքան ծավալուն է շեֆի կրկնվող հասվածը, այնքան էլ հավանական են մեղեդու փոփոխումների ու զարգացումների հնարավորությունները: Դրանք արդեն կարող են ոչ միայն շարքեր հնչյուններ լինել, այլև ավելի ծավալուն դարձվածներ՝ մեղեդիական նորանոր շարքերակումներով:

Պաղտասար Դոդիքի երգերի շնորհիվ երգայնության առատության և բազմազանության մասին են հուշում նաև երգերի բանաստեղծական շեֆերում առկա կրկնակների առատությունը: Իհարկե, կան նաև առհասարակ կրկնակ չունեցող երգեր, ինչպես 5, 32, 35, 40, 48, 79, 85 երգերը: Մի այլ խումբ են կազմում կրկնակ չունեցող երգերի բանաստեղծական շեֆերը, որոնց առաջին ժամ վերջնահանգը կրկնվում է հաջորդող տների վերջին տղերում: Ի դեպ, այս սկզբունքը նույնպես հայ աշուղական երգարվեստում լայնորեն կիրառվելու էր հետագայում: Մա, իհարկե, դեռ կրկնակ չէ, բայց արդեն կրկնակային գործառնության սաղմնային վիճակ կարելի է համարել (սե՛ս 1985՝ 27, 34, 36, 42, 47, 51, 59, 76, 87 երգերը): Այս կրկնվող հանգի միջոցով երգի բանաստեղծական շեֆը մի ավելի կոտ ամբողջություն է կազմում, իսկ յուրա-

ֆանջյուր սան հես կրկնվող երաժշտական դարբերությունը, ավարսվելով այդ կրկնվող հանգով, ավելի կազմակերպված ու ավարսուն է դարձնում մեղեդին: Պաղտասար Դոյրի ժառանգության մեջ մեծամասնություն են կազմում այն բանաստեղծական ժեստերը, որոնք յուրաքանչյուր սան վերջում ունեն մինչև վերջ կրկնվող մեկ կամ երկու կրկնակային տող: Դրանք առանձնանում են ինֆնուրոյն հանգավորմամբ (սե՛ս 1985՝ 4, 11, 12, 16, 18, 19, 22-24, 31, 39, 46 երգերը): Բանաստեղծական ժեստերի մեջ Տների ու կրկնակային տողերի այսպիսի զոդված կառուցվածքը, ամենայն հավանականությամբ, կրկնակային մեղեդուն լրիվ ինֆնուրոյնություն դեռ չէր կարող լինել:

Պաղտասար Դոյրի երգերում կան նաև օրինակներ, որոնք ունեն Տներից անջատված եռատող կամ քառատող կրկնակներ, առանձին հանգով, սովորաբար վանկերի ավելի փոքր թվով: Այսպիսի դեղմերում լիքի ենթադրել, որ կրկնակի մեղեդին ստանում է որոշակի ինֆնուրոյնություն և Տների ու կրկնակների մեղեդիական օղակների փոխմիջոցով հաջորդականությունը՝ A-B-A-B, կարող է մեղեդու կառուցվածքը նմանեցնել ռոնդոյի սկզբունքին:

Կրկնակային գործառնության բազմադիսի և լայն կիրառման հես Պաղտասար Դոյրի երգերի հագեցված երաժշտականության մասին են հուշում նաև մի շարք երգերի բանաստեղծական արատավոր կերտվածքները: Անհամաչափ տողերից կառուցված (կարծես հանկարծաբանական սարերին ազատություն տալու միտումով), մեկը մյուսից սարբերվող կրկնակային դարձվածքները կասկած չեն թողնում, որ այդ բոլոր երգերն համար են հորինվել:

Որոշ օրինակ՝ բերեմք «Իքր Պիլլիպլե առ վարդն ոլորեալ գույնով» (1985, 30) երգի մեկ տունը.

Սիրով սիրեցելոյդ սիրադէս սիրահարեցայ,

Այ իմ գովելի, լի , լի՜

Գովելի ես, գովելի

Գովելի, լի՜, գովելի, լի՜

Սիրահարեցայ:

Յոթ Տներից բաղկացած այս երգում նոր են միայն Տների առաջին տողերը, մնացածը կրկնվում է ամբողջությամբ, այսինքն՝ ամբողջ երգը «կրկնակային է»: Իսկ լի, լի մասնիկները լիովին համոզում են, որ մեղեդու «ոլորան գույնի» համար են ստեղծված:

Շ.Նազարյանը և Ա.Մնացականյանը 1958թ. ժողովածուի ներածականում նշում են, որ Պաղտասար Դոյիը «ը» գաղսնալանկը երբեմն գրում է, երբեմն չի գրում և այդ փաստը կադել են երաժեսական գործոնի հես: Մենք որդես օրինակ բերենք (II-10) երգի կրկնակում դասահող «ըգեգ» և հաջորդ տողում «գեգ» սարբերակումը, որը, անսարակույս, մեղեդու սարբեր ռիթմական դասկերներ ստեղծելու նդա-սակին է ծառայում:

Իսկ այժմ անդրադառնանք Պաղտասար Դոյիի «Ի ննջմանեդ ար-
բայական» երգին, որը մեզ է հասել մեղեդու և բանաստեղծական տեսի
ամբողջականությամբ: Այս երգի մեղեդին իր գեղարվեսական ցայտուն
արժանիքների շնորհիվ հիմք է սվել սարբեր սերունդների երաժեսական
գործիչներին Պաղտասար Դոյիին համարելու հայ աշուղական երգար-
վեսի սկզբնավորողներից մեկը: 1708թ.-ին ստեղծված այս երգը, իր գե-
ղարվեսական արժանիքներից բացի, հայ երաժեսագետների ուշադրու-
յունը գրավել է նաև նրանով, որ մեղեդու առնվազն սկզբնավորությունը
նմանություն ունի Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխէն» (1753թ.), և Շիրի-
նի «Այգեդան ինչ ես անում» (XIX դարի կեսեր) երգերի մեղեդիների
հես: Այս փաստը հիմք է սվել ենթադրելու, որ այս մեղեդիական սկզբնա-
վորումը ընդօրինակման մի նմուշ է (տես օրինակ 1):

Մենք ավելի հավանական ենք համարում, որ բավականաչափ
ներուծ բովանդակող այս ելևեջային դարձվածքը հայկական երաժե-
սական մտածողության մայր արմատներից մեկի ծարձակումն ու բող-
բոջումն է, մանավանդ որ այդ նմանակ սկզբնավորումները կերսվել
են սարբեր ժամանակաշրջաններում, սարբեր խառնվածքի տեր հեղի-
նակների՝ սարբեր բնույթի ու բովանդակություն ունեցող երգերում: Այ-
սինքն՝ ընդօրինակման վարկածը կարելի է մերժել:

«Ի ննջմանեդ արբայական» երգի բանաստեղծական տեսում
(1985, 34) անմիջական ու ջերմ գույներով նկարագրված է սիրո զգաց-
մունքի հիացական հոգեվիճակը:⁴ Իշխում է գեղջկական երգերին բնո-
րու անդաճույճ երանգը: Երգի առաջին դեմքը, շատ դարզ, հոգասա-
րությամբ ու քնքարով համակված, սիրեցյալին թախանձում է զարք-
նել՝ արևակեզ չանելու համար իր գեղեցիկ դեմքը (Serenada de alba-
ների նման): Երգի մեղեդին իր ձայնակարգային ճոխ հնչողությամբ,

⁴ Այս երգի իմաստը 1958թ. հրատարակության մեջ (էջ 44) ներկայացված է որդես սիրո
հարակնության երգ: 1985թ. հրատարակության մեջ (էջ 7) այն ներկայացված է որդես
այլաբանորեն շարադրված հայրենասիրական երգ:

սարբերակային կրկնություններով ու հղկված կառուցվածքով, ան-
 ցուց, մոտ է ոչ թե գեղջկական ժողովրդական երգարվեստին, այլ ունի
 արհեստավարժ ցայտուն հասկանիչներ: Մեղեդու ձայնակարգային շե-
 դությունն ու հարստությունը բացահայտվում են ասիձանաբար: Բա-
 նաստեղծական ժեստի առաջին երկու տողերի հետ երգվող երաժեշ-
 ական օղակը կրկնվում է, որդեսգի կրկնվելիս սարբերակային զարգա-
 ցում ստանա՝ նվաճելով նաև մի ավելի բարձր ռեգիստր: Բանաստեղծա-
 կան ժեստի երրորդ ու չորրորդ տողերի հետ երգվող օղակը նույնդես
 կրկնվում է, բայց այս անգամ սարբերակային զարգացման ընթացքում
 ելևէջային նյութը մասնատվում է տրաման սկզբունքով, ու քանի որ մե-
 դեղին մոտենում է ավարտին, սարբերակային զարգացումը զնում է վայ-
 րընթաց բարձունքով և նվաճում օժանդակ հենակետից ցածր գտնվող
 ոլորտը: Շեղության համար կա նաև «ոհ» բացականչությունը, որը
 երաժեշտական առումով մարմնավորվում է որդես մի փոքր եզրափակիչ
 զարդուրտուն ոճի դարձվածք՝ իրականացնելով վերադարձը: Բացառ-
 ված չէ, որ այս զարդուրտուն բարձունքը ստեղծված լինի հետագայում
 մեր երգիչ կասարողների կողմից:

Քառասողի ժեստի տրոհումը երկու երաժեշտական օղակների՝ դա-
 տահական չէ, թերևս ավելի հիմնական թեյթ-երկտող մոդելի վերհուշ է: Պիսի
 նկատել, որ այդ տրոհումը հնարավորություն է տալիս ստեղծելու երաժեշ-
 ական դարբերություն և g^1-c^1 սարբեր՝ կիսակադանսի և կադանսի ձևով
 կազմակերպելու մեղեդու բարդացումը: Բնուցարարը իր կադանսի
 աշխատության մեջ⁵ վերլուծում է այս երգի մեղեդին ու այդ օրինակով
 ընդհանրացնում հայ աշուղական արվեստի հասկանիչները:

XIX դարի ընթացքում Պաղտասար Դովրի հարուստ ժառանգու-
 յունը համարյա մոռացված էր, և միայն 1912 թ.-ին Արսակ Չոդանյա-
 նի շնորհիվ մեր բանասերները կարծես նորից հայտնաբերեցին նրա
 դերը: Սակայն այդ տողերի մի մասը՝ իրենց մեղեդիներով, բանավոր
 փոխանցման շնորհիվ դատարանվել էր առնվազն մինչև XX դարի
 սկիզբը: Մինաս Բահանա Խումաշյանցի հայկական ձայնանիշներով
 տրված «Չայնազրեալ տաղարանում»⁶ կա Պաղտասար Դովրի երկու

⁵ Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 249.

⁶ «Չայնազրեալ տաղարան», ձայնագրեց Մինաս Բահանա Խումաշյանցը, Վաղարշա-
 պատ, 1900թ.:

երգ: Նրանցից մեկը, որ սկսվում է «Բարի եկիր, իմ դասվական սիրելի»
սողով (1985, 39), ունի ոչ ծավալուն մեղեդի, որը, սակայն, կազմված
է երկու երաժշտական օղակներից. առաջինը ավարտվում է օժանդակ
հենակետի վրա, երկրորդը՝ տոնիկայից դեղի դոմինանտա՝ բարձրանա-
լուց հետո աստիճանաբար վերադառնում է տոնիկայի վրա: Այստիպով,
մեղեդու շարադրանքում ստեղծվում է մաս հարց ու դասասխսանի ռա-
մաբանական կադանսցոյուն (սեն օրինակ 2): Հաջորդ օրինակը
սկսվում է «Որ արարե՞ր զիս ի դասկեր» սողով (1985, 71). կոմպարո-
յախոսական բնույթի այս բանաստեղծության մեղեդիական գծագիրը
բավական շարժուն է և իրեցնում է XIX դարի հայ աշուղների մախա-
սիրած ոճը: Մեղեդու շարադրանքում նկատելի է օժանդակ հենակետի
և տոնիկայի փոխմիջոցով հաստատումը: Առկա է մաս մոտիվային մաս-
նաման և զարգացման սկզբունքը (սեն օրինակ 3):

Այս ակնարկի վերջում կարելի է եզրակացնել՝

1. Պաղտասար Դոդրի մեղեդիների շարադրանքում նկատելի է
ձայնակարգի հստակ և աստիճանական բացահայտման միտումը, որն
իրականացվում է ձայնաշարի հենակետային հնչյունների՝ որդես մե-
ղեդիական ինտերվալների, ընդգծմամբ: «Ի ննջմանեդ արհայական»
երգում կ' վերևի, կ' ներքևի տոնիկաները Երջադասված «մեծարված» են
երկու կողմից մոտեցող ձգող տոներով:

2. Կառուցվածքային առումով նկատելի է կրկնությունները շարե-
րակային զարգացմամբ հարսացնելու, ամբողջ երաժշտական դարբե-
րությունը երկու մասերի՝ «հարց ու դասասխանի» ձևով շարադրելու
սկզբունքը: Մեղեդու կառուցվածքի ինֆորմությունը երբեմն redif-
ների ու առանձին վանկերի կրկնության առիթներ է ստեղծում բանաս-
տեղծական տեքստում:

3. Պաղտասար Դոդրի, ինչդեպ մաս Նաղաւ Հովնաթանի ու
Պետրոս Ղափանցու ստեղծագործական գործունեությունը կարելի է
համարել անցում ճաղերի արվեստից դեղի հայ աշուղական երգա-
րվեստի ազգային հասկանիւթները՝ երգայնության իւրաղ սկզբունքի
հաստատումով:

4. Մ. Խումաւեանցի «Ձայնագրեալ ճաղարանում» հայնաթե-
րված երկու մեղեդիները հիմք են ճալիս ասելու, որ որոնումները դեռ
դեռ է շարունակվեն:

N1

Ի ննջանեղ արքայական

♩ = 80

Ի ննջ - մա - նեղ ար - քա - յա - կան գար - րի՛ր.

նա - զե - լիլ իմ, գար - րի՛ր: Ի ննջ - մա - նեղ

ար - քա - յա - կան գար - րի՛ր. նա - զե - լիլ իմ.

գար - րի՛ր: Ե - հաս նը - շույլ ա - րե - զա - կան, գար - րի՛ր.

նա - զե - լիլ իմ, գար - րի՛ր: Է՛ն հ,

Ե - հաս նը - շույլ ա - րե - զա - կան, գար - րի՛ր.

նա - զե - լիլ իմ, գար - րի՛ր:

N2

Բարի եկիր իմ պատվական

Ջայնագրությունը՝ Մ.Խումաշյանցի
Նոսագրությունը՝ Մ.Մանուկյանի

Միջակ

Բա - րի ե - կիր իմ պա - տ - վա - կան սի - րե - լի, Բա - րի ե - կիր

իմ ինձ սի - աան սի - րե - լի,

N3

Որ արարեւ զիս ի դասկեր

Ջայնագրությունը՝ Մ.Խումաշյանցի
Նոսագրությունը՝ Մ.Մանուկյանի

Ծանր

Որ ա - րա - - - - - րեք

զիս ի պաա - - - - - կեր

քո և այժ - - - միկ

ա - րա - - - - - րեք ծեր

ի ան - դրն - դոց խո - բոց ի - վեր

րե - րեկ կա - րես րե կա - մե - նաս:

ՍԱՅԱԹ – ՆՈՎԱՆ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Արևելքի դեպ ճոխ, խճանկարի նման բազմերանգ է Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական առխարհը: Գույների, երանգների ի նշ խաղ, մտքի, երևակայության որդիսի թռիչք, և նաև ինքնաստեղծ բառերի, դասկերների ու հնչյունների որդիսի հարսություն:

Այս առումով Սայաթ-Նովան, հիրավի, եզակի է և չունի իր նախորդը ոչ միայն հայրենի, այլև մերձավորարևելյան ժողովուրդների գրականության մեջ: Ո՛չ հանճարեղ Ռուդաֆին ու Ֆիրդուսին, ո՛չ Սաադին ու Նիզամին, ո՛չ Բաբա Թափերն ու Հաֆեզը և ո՛չ իսկ Նասիմին ու Ֆիզուլին, որոնք արևելքի դրեզդային համառախարային ճանաչում բերին, այս կեսում չեն գերազանցում Սայաթ-Նովային: Ռուդաֆի ճոխ ժառանգությունից փրկված փերանֆների վրա խոյացավ Ֆիրդուսու բանաստեղծական հանճարը, իսկ Նիզամին, Սաադին ու Հաֆիզը դարձան ողբերգականորեն խաչված Նասիմիի ու Վազիֆի հոգևոր հայրերն ու ուսուցիչները: Եվ Սայաթ-Նովան, որ հավանաբար նրանցից մի ֆանիսի և վերջինիս էլ սերնդակիցն ու բախսակիցն էր, ուղղագործն չկրկնեց նրանց և հանդես եկավ իր սեփական բառ ու բանով՝ ուսաբարձ կրելով թե՛ նրանց նվաճած համբավի փառքը և թե՛ նրանցից ժառանգած բանաստեղծական ծիրանին:

Արևելքի մեծ բանաստեղծներից նա շատ է սովորել, անցուց, բայց նրանց ուղեգծած ճանադարհով չէ, որ անցել է:

Եվ թեև արժափն ու թվացյալ մի ընդհանրություն է նկատվում Սայաթ-Նովայի և Արևելքի դասական դրեզդայի գործածած ձևերի միջև՝ դասկերավորման, ոճավորման և մանավանդ բառ ու բանի իմաստով, բայց դա նյութի և ոչ թե նրա էության, արժափն ձևի և ոչ թե ոգու նմանություն է: Մի բան, որ առաջինը նկատել է նրա ստեղծագործությամբ խանդավառված օսարկանը, երբ դեռ իսկի «չկար էլ» ինքն՝ Սայաթ-Նովան: Խոսքը ռուս բանաստեղծ և քննադատ Յ. Պոլոնսկու մասին է, որը 1851 թվականին, երբ դեռ լույս էլ չէր տեսել «Սայաթ-Նովան», «Կավկազ» թերթի 1-ին և 2-րդ համարներում տպագրած իր հոդվածում

գրեց. «Սայաթ-Նովայի երգերի բնավորության մասին ընդհանրադաս
խոսելով, դժվար թե սխալվեմ, եթե ասեմ, որ նրանք բոլորովին նման
չեն ո՛չ հարևան ցեղերի երգերին, և ո՛չ էլ այն երգերին, որ եկել են Արևել-
քից, թեև հիշեցնում են նրանց: Սայաթ-Նովայի երգերում քիչ կան այն
վառ փայլուն գույները, որոնցից Արևելքում բնությունը հաճախ առ-
նում է մի սարսփնական ու խաբուսիկ արտաքին փայլ: Չկան և այն ֆան-
տաստիկ դասկերները, որոնց ասես թե հաշիճ է ծնում»:

Զարմանալի մի զուգադիտությամբ մոտավորապես այդ նույն
միտքն արտահայտել է նաև Վ. Բրյուսովը՝ հարկավ, ոչ միայն Սայաթ-
Նովայի, այլև միջնադարյան հայ դրեզիայի մասին խոսելիս. «Մաս-
նանում են տարբեր փոխառություններ, որ կատարել են հայ բանաս-
տեղծներն իրենց արևելյան հարևաններից՝ մանավանդ ձևի աստղաբե-
զում: Օրինակ՝ միջնադարյան հայ բանաստեղծները հաճությամբ են
մի ամբողջ տաղ հյուսում նույն հանգով, ինչպես արաբ բանաստեղծ-
ները, ամեն կերպ երգում են վարդ ու սոխակ, ինչպես Պարսիկ բա-
նաստեղծները, օգտագործում են «գազել» չափածո ձևի բնորոշ
առանձնահատկությունները և այլն: Բայց նախորդ Երջանի բանաս-
տեղծների՝ Գրիգոր Նարեկացու, ինչպես և «Շարականի» օրհներգունե-
րի մոտ արդեն մեծ գեղեցկություն է նաև նրա ներքին կառուցում, և՛ նույն
հանգի բազմիցս կրկնություն, և՛ մանավանդ ներքին համահնչյունու-
թյուններով, ասոնանսներով, ալիստրաֆիաներով ստացվող խոր խաղ,
այն ամենը, ինչ սովորաբար փոխառություն է համարվում: Մյուս կող-
մից՝ հայ բանաստեղծներն անողայման դրեզիայի մեջ մտնելիս մի նոր
ոգի, որը տարբեր է զուս «արևելյան» ստեղծագործության իշխող ոգուց,
մերժեցին չափազանցված գունագեղությունը, գույների անսանձ կու-
սակումը և դասկերների անսահման դիզումը, որ արևելյան դրեզիայի
անհրաժեշտ հատկությունն է: Ահա թե ինչու վերջին տարիներս գիտու-
յան մեջ առաջ է բաժնում այն կարծիքը, որ հայ դրեզիան շատ ավելի
դասկա է ենթարկվել Արևելի ուղղակի ազդեցության, քան առաջ էին
կարծում, և որ Առաջավոր Ասիայի ամբողջ մշակութային աշխարհը,
այդ թվում՝ հայերը, համաստեղ են աշխատել՝ ստեղծելու համար այն
ոճը, որ բնորոշ դարձավ թե՛ արաբների ու Պարսիկների մշակութային,
թե՛ միջնադարի հայ դրեզիայի համար»:

...

Այդ չի՞ նշանակում, որ միայն միջնադարյան հայ դոնեզիայի, հայրենների ու ժողովրդական խաղիկների, Նարեկացու և նույնիսկ «Երգ-երգոցի» ակումբներից է սկիզբ առնում Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական գեղը՝ իր ջրերին խառնելով իր իսկ ժողովրդի խոսքաբանության, առած-ասացվածքների, բառ ու բանի անբավ հարստությունը:

Մանկության արիներին միայն, և այն էլ սակավ մի ժամանակամիջոց, ամբողջով (թե՞ սովորելով) Լոռիում՝ Սայաթ-Նովան, սակայն, հրաժարի գիտեր իր ժողովրդի կենցաղը, սովորությունները, բարերը, բանահյուսությունն ու բարբառը:

Հարևան արևելյան ժողովուրդներից, այո՛, նա ժառանգել էր բանաստեղծական մտածողության ինչ-ինչ ձևեր, մնացյալը իր ստեղծածն է, իր սեփականությունը: Այս իմաստով նա մնան չէ նույնիսկ միջնադարյան հայ սաղերգուներին ու սաղասացներին, անգամ իր անմիջական նախորդներին՝ Նաղաժ Հովնաթանին և Պաղտատ Դոկիին, որոնց ստեղծագործությունը օրինական շարունակությունն էր միջնադարյան հայ սաղերգության: Մինչդեռ միմյանց շատ են մնան, եթե չասենք, որ միմյանց շարունակությունն են Ֆրիկն ու Երզնկացիները, Կեսեմ, որ միմյանց շարունակությունն են Ֆրիկն ու Երզնկացիները, Կեսեմ, որ միմյանց շարունակությունն են Ֆրիկն ու Երզնկացիները:

Միջնադարյան հայ սաղերգության թե՛ ձևը և թե՛ բովանդակությունը այնքան էլ չեն առնչվում Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությանը: Վերջինս ուղղագծորեն չունի իր նախորդը, հետևաբար վիճելի է նաև այն կարծիքը, թե նա միջնադարի մեր վերջին և նոր ժամանակների առաջին բանաստեղծն է:

Այդ դեպքում, և այնուամենայնիվ, ի՞նչ թելերով է հաղա աղերսվում Սայաթ-Նովան միջնադարյան հայ դոնեզիայի հետ:

...

Ամեն ինչից երևում է, որ Սայաթ-Նովան գիտեր, ավելի ճիշտ՝ չէր կարող չգիտենալ մեր հոգևոր բանաստեղծությունը: Բանը միայն «Երգ-երգոցի», «Հայսմավորի», «Հարանց վարի» և «Յոթն իմաստասիրացի» մասին եղած հիշատակություններին չի վերաբերում, ոչ էլ Էջմիածնի մյուռոնի կաթսային կամ ...Հայր Աբրահամի անվան հիշատակությանը:

Երկար սարիներ հոգևոր ծառայության մեջ լինելով Գիլանում, Կախո ֆարվանսարայում, Թավրիզում, Ռեհսում, Հաղդասի մենաստանում՝ Սայաթ-Նովան մոտիկից է իմացել իր «ազիզ ցեղի» գիրն ու գրականությունը, տիրապետել է գրաբարին, ուրեմն և ազդվել գրաբար գրականությունից: Անգամ «Հարանց վարի» և «Հայսմավորի» մասին բանաստեղծն այնպիսի առիթներով, այնպիսի հմուտ ու հիմնավոր բառաբանով է խոսում, որ բնավ սարակարծությունների տեղիք չի տալիս դրանց հեռ ինֆորմացիայաբար ծանոթ լինելու դարագան:

Ինչու՞ միայն ծանոթ լինելու: Հաղդասի նման վանքի լուսարար լինել կարող էր միայն բարձրաստիճան հոգևորականը՝ չխոսելով այլևս 1760-61 թվականներին Էնզելիի եկեղեցում ընդօրինակած «Մասյան ողբերգության» դոնմի և 1766 թվականին Զաֆաթալայի (Կախո) ֆարվանսարայում բանաստեղծ-ֆահանայի ընդօրինակած ժողովածուի մասին, որ իրեղեն աղացույց է գրաբարի նրա իմացության ու գրագիտության:

Վերջիվերջո, Սայաթ-Նովայի գրչին է դասկանում «Մեո Սուլթան Սուրբ Կարադես» սկսվածֆով հանրահայտ խաղը՝ գրված, եթե ոչ կասարյալ գրաբարով, աղա գրաբարախառն արձակայություններով: Հաղա «Հարանց վարի» վերաբերյալ նրա խոսելու կերպը: Խոսքը ոչ այնքան «խրատնիրըն գլրած Հարանց վարումն է» արձակայության, որքան «Անբարի գործըն կորած է՝ կարթա Հարանց վարին, սիրուն» տղի մասի (Հ - 37), որ բերվում է համարյա ուղեւ հղում՝ ասել ուզենալու համար, որ եթե չես հավանում, բաց արա և կարդա «Հարանց վարը», որին, հավանաբար, ոչ միայն մոտիկից է ծանոթ, այլև ֆաջաստեղակ է եղել մեր երգիչը: Այդ բոլորով հանդերձ՝ Սայաթ-Նովան ստեղծել է բացառիկ ինֆնասիո մի դոնեզիա, որ թեև բազմաթիվ ու բազմադիպի հեղտորդներ ունեցավ, բայց երբեք չհաղթահարվեց: Իր հեղտորդներից էլ ոչ մեկը չմանվեց նրան: Չմերձեցավ անգամ նրա բարձրավես դոնեզիայի մասույցներին: Նրան հեղտող աւոտները որդեգրեցին միայն բանաստեղծի լեզուն, թերևս նաև առանձին արձակայություններ ու ոճական հնարներ, իսկ դորֆեսիոնալ բանաստեղծները, ընդհակառակը, խույս տալով նրա լեզվից՝ փորձեցին վերակոչել արվեստը (Հ. Թումանյան, Ե. Չարենց, Հ. Շիրազ, Ս. Կադոնիկյան և ուրիշներ): Նույնիսկ Չարենցի նման հսկան «չկարողացա՞մ, թե՞ չուզեց բանաստեղծորեն «մարմնավորել» Սայաթ-Նովային, և սայաթնովյան բա-

նաստեղծությունների նրա շարքը, ինչդեռ դեռ էր սղասել, շատ ավելի չարենցյան է, քան սայաթնովյան: Սայաթ-Նովան (այնքան սիրված ու դասված) հետևողներ չունեցավ: Բանաստեղծները, այո՛, անկարող եղան ստեղծագործել սայաթնովայաբար:

Բանն այստեղ ամենևին էլ լոկ լեզվի ու ոճի մասին չէ, այլ Աստծո՞ դարգևած ասեմ, թե՞ ասվածային այն բացառիկ շնորհի, որ բաժին ընկավ Սայաթ-Նովային՝ դառնալու համաշխարհային դոկտրինայի այն հազվագյուտ երևելիներից մեկը, որ Արևելքի դարգևել է աշխարհին՝ Ֆիրդուսի լինի, Ռուդաֆի, Սաադի թե Շոքա Ռուսթավելի: Այո՛, այո՛, այս մեծերից և ոչ մեկին չի զիջում նա ոչ միայն բանաստեղծական խոսքի կատարելության, այլև ասելիքի առումով: Եթե նա զիջում էլ է հիշյալ մեծերին ասելիքի բազմազանության կամ թեմատիկայի առումով, առաջ զգացմունքների ու հույզերի, բանաստեղծական տոնի ու դասկերի, այսինքն՝ վարդեսության, բառի ու դասկերավորության առումով կարծյոք ամենաերևելին է նա: Եվ այդ ամեննին էլ ոչ թե խրթին ու հազվագյուտ, մանվածադաս ու անընկալելի դասկերների կամ ոճական հնարքների, այլ ակամա զարմանք հարուցող դարգամիս դասողությունների ու նկարագրերի շնորհիվ: Աչքի անցկացրեմ թեկուզ ասեմք այդ կարգի գեղուններից հենց այս մեկ օրինակը, այն էլ առանց ընտրության՝

Քու նամակըս յիս կարթացի, իմն ինչի՞ դու չի բացեցիր,

Մի կամ էլա ինձ չիս հիշում, ինչի՞ էսենց ինձ ասեցիր,

Միթա՞մ մի խեղճ եսիր իմ յիս, գիրս կարդա ու իմացիր,

Հիվանդ իմ, ծածկվելու համա քու ասլաս յորդանն իմ ուզում:

Բացառիկ էր Սայաթ-Նովան նաև իր եռալեզվյան ստեղծագործությամբ: Եվ նաև անկրկնելի՝ երաժիշկ-կատարողի իր հանգամանքով: Ես չգիտեմ, կա՞ արդյոք երեք լեզուներով ստեղծագործող մի այլ բանաստեղծ, թե՞ ոչ, բայց հենց այն հանգամանքը, որ Սայաթ-Նովան գնացել է նաև դրան, կնշանակի՝ նա բնավ էլ անհարբեր չի եղել իր անձի, հեղինակության և աղագայի նկատմամբ:

...

Մի նկատառում ևս՝ մեր աշուղի սիրերգերը միայն ձևով են աղերսվում աշուղական նույն այդ թեմայով ստեղծված երգերին: Ամենաբանաբարավոր հայ աշուղների՝ Ջիվանու, նույնիսկ Շիրինի սիրային եր-

գերը արևելյան իրենց գունագեղությամբ ամենասովորական ներքողներն են՝ հար ու նման հարևան ժողովուրդների նույնասիղ, հաճախ էլ նույնանուն երգերին: Դրանցից ավելի ցածր մակարդակ են ներկայացնում Միսկին-Բուրջու, Ագբար-Աղամի, Նիրանու, Քյանհանի, Գյուրջինավի, Սեյադի, Թուրինջի, Չահրիի, Շահիր-Խաչասուրի, Չարգարի, Թառայունիի և այլոց սիրային երգերը, որոնցում աշուղները նախանձելի մանրակրկիսությամբ նկարագրում են սիրած էակի արսափին բարեմասնությունները՝ աչք-ունիք, բոյ-բուսաթը, Եթունները, կուրծիք, ծամերը, խալերը և կամ արսահայտում հեղինակի անհուն սերն ու նվիրածությունը սիրուհուն՝ եղմնազանց չլինելու, չղավաճանելու դարսադիր դայմանով: Ջևով (այսինքն՝ ճաղաչափությամբ), այո՛, դրանք շատ մոտ են մերձ են սայաթնովյան երգերին՝ դուբեյթ, դիվանի, գազել, մուխամմազ, քեջնիս: Կան նաև բառառձային շարահյուսական ընդհանրություններ էլ: Բայց միայն այդքան: Հանձին Սայաթ-Նովայի՝ մենք գործ ունենք աշուղական, իսկ երբեմն էլ Արևելի դասական դոնգիայի սահմանները դասառձ «բառեղեն» մի հուժկու ուժի հետ, որ գալիս է խորսակելու իր ճանադարհին հանդիպած յուրաքանչյուր խոչ ու խոթ: Հենց այդպես էլ, ի դեպ, ըմբռնում ու զնահանում էր նա իրեն սրված ասվածային այդ շնորհը, որ ամենադասկերավոր ձևով արսահայտել է «Գուզիմ՝ ումբըս հենց անց կացնիմ...» (Հ - 15) սկսվածով հայքնի մուխամմազի մեջ.

Հիռու սիղացեն գալիս իմ, խելի դարս Եսի իմ բերի,
Հուջրես լի է անգին լալով, ջավահիրչուն ահ իմ բերի,
Հընդու միջենեն դուս էկած դիմեթով մութահ իմ բերի.
Տեսնողըն քահարըն չի գիդի՝ մե հեսի ֆարգահ իմ բերի
Հեսի սիղ դուքան բաց անիմ՝ զարըս մունաթ չը ֆաշել:

Մե բիռըս փռանգի աշլաս է, սալիս է շովդ ու շափաղաթ,
Մե բիռըն զար-դալամֆարի, սիղ ունի վոնցուր մաֆաղաթ,
Մե բիռըս Զինումաչինին կու առնե քամամ՝ փարաղաթ,
Վունց ձեխիլ գուզե, վունց կըսրիլ՝ կարըս մունաթ չֆաշե:

Հաղա այս մեկը՝ մտածելով, որ շատերը կարող են այս տողերը ուղղակի մտնել հասկանալ՝ հուշում-զգուշացնում է՝

Շատ մարք էստո՛վ կու իմանա, կոսե, «Հալքաթ սա զանգին ա»,
Չին գիղի թե ու՛ժ ու միսկըս հազար մի բարաթ հանգին ա:

Խոսքը, ուրեմն, բնությունից իրեն սրված այն շնորհի ու քաղանդի մասին է, որ սիլա-սիլա (դռնկեդռնկ) լցված են իրար վրա չեկող բեռների, շարեւոր մարգարի, անսակ ծովի հասակից հանած ակների դեպ առաս ու անսդառ: Եվ հենց սրա մեջ է մեր հանձարեղ աշուղի ուժն ու կարողությունը, սեփական արժանիքների նման ըմբռնունք, որը մեզ հայցնի է դեռ «Դուն էն գլխեն» հանրահայտ (Հ – 10) խաղի այս՝ իր նմանը չունեցող հանձարեղ ու հանրահայտ տղից՝

Բունիաթըս ավագ չիմանաս՝ ֆարափ է. ֆարուկըրեն է:

Փասս, որ խոսում է Սայաթ-Նովայի հուժկու անհասկանության ու հանձարի և ոչ թե մարդկային թուլության կամ համեստության մասին: Հանձարի այս բարձունքից էլ հենց նա նայում էր աշխարհին, բնում ու վերլուծում մարդկանց ու մարդկային փոխհարաբերությունները, փնտրում, օրհնում ու գնահատում նրանց արարները: Դժվար չէ հենց առաջին տղից որսալ երգչի անհունորեն ջերմ, մարդասիրական վերաբերմունքը բնության անբիծ ու առափնի գավակների՝ չարաւ աշխատանքի (ռամիկի) նկատմամբ, և եթե անգամ չլինե՛ր էլ վրացական խաղերից մեկի մեջ արսահայտված և չափից ավելի ցիսվող ու չարաշահվող այս տղն անգամ՝

Ես ռամիկ եմ, իժեսան դառնալ չիմ ուզում,

կարելի չդիտի լինե՛ր կասկածի չափ առնել երգչի՝ շարֆային մարդու նկատմամբ ցուցաբերած ամենաբարձր և, իրոք, մարդասիրական այդ ջերմ վերաբերմունքը: Աշխարհայացֆային այս հենքի վրա էլ ասի՝ ճանաբար խմորվելով՝ գծագրվում է հոգեփոխար մեր երգչի ու դալասական ժանսմուծ միջավայրի արդեն գծագրվող հակասությունը: Չի ուշանում և հակոսնյա ծայրերը սրող ու կրե՛րը բորբոքող առիթը՝ աշուղի սերը: Եվ աղորիփի նման գործել են սկսում լայնփեռեկ բերաններն ու ձղձիմ հոգիները: Եվ թագավորի երբեմնի ունեցած հարգանքն աշուղի հանդեպ վեր է ածվում ասելության: Վերջինս օրհասական, բայց և ընդունայն ճիգեր է գործադրում արդարանալու, և դասավճիռն էլ չի ուշանում... Եվ հենց հոգեբանական այս սարածփի վրա են ծնված աշուղի հասկադեպ հայերեն խաղերը: Առավել աշուղականը այս թեմայից դուրս մնացած խաղերն են՝ վրացերեն և մանավանդ ադրբեջաներեն:

Այս վերջինները սովորական սիրային և բարոյախրատական երգեր են և հենց այդ դասաճառով էլ՝ առավել աշուղաժող: Իսկ վերը արծարծված սոցիալ-հոգեբանական կոնֆլիկտը գեղարվեստական բարձր մարմնավորում դաժանաբան, աղափարային հանգամանք ունի: Դա կենսագրական թե ինքնակենսագրական բնույթի և սյուժետային ասաղձ ունեցող ողբերգական մի կյանքի դասաճառ-դասաճառ ցրված առանձին ոտանավորների մեջ (մի՞հաս և ճի՞հաս կոնկրետ մի հոգեվիճակի դրսևորմամբ), որ ինքնին արդեն աշուղության հետ կապ չունի: Ո՞ր հայ աշուղն է երբևէ զբաղվել նման դրոշմով: Ահա թե ինչու մեր Սայաթ-Նովան (հիմա էլ այս կողմից նայելով) աշուղ չէ այդ բառի ավանդական առումով:

Հաղա ինչդե՞ս կասարել Սայաթ-Նովայի խաղերի վերլուծությունը, այլ կերպ ասած՝ այն գնահատել աշուղաբա՛ր, թե՞ դասականորեն: Թվում է, թե ճի՞հաս երկկողմանի մոտեցումը կլինի:

Առաջինը՝ ոչ աշուղայինը, ինչդե՞ս արդեն նկատել ենք, այդ խաղերի գեղարվեստական կասարելությունն է, նրանց անկրկնելի ինքնատիկությունը:

...

Մի խիստ կարևոր խնդիր ևս:

Արժե, ի դեպ, և Տեղն է նկատել, որ թեև Սայաթ-Նովան ժամանակագրորեն առնչվում է հայ հին գրականությանը, բայց նրա ստեղծագործությունը ուղղագիծ ժարունակությունը չէ միջնադարյան հայ սաղերգության:

Եվ մեր միտքը աղացուցման կարիք չի էլ զգում: Վերցրեմ Սայաթ-Նովայի ցանկացած խաղը, և ինքներդ կհամոզվեք դրանում: Թեև այս մեկը ոչ թե ցանկացած մեկն է, այլ միգուցե զլուխգործոցը.

Մե խոսկ ունիմ իլթիմագով, անգաճ արա, ով աչկի լուս.

Մըրսումըս ինթիգար ունիմ, քու սիւրն բարով, աչկի լուս,

Աջաբ քիզ ի՞նչ գեթ իմ արի՝ կենում իս խըռով, աչկի լուս.

Աւխարս աւխարով կըժացալ, յիս քիզանից սով, աչկի լուս:

Մական օջով յա՞ր չէ սիրի, էս ի՞նչ արի, էս ի՞նչ բան ա,

Էւխտմէս ջունուն իմ էլի, ման իմ գալի յանա-յանա.

Էս դարդեն օջով չը քաւե, վուր մե դանգին չի դիմանա,

Միրքս լուրի դէս խորվեցիր Էւխիս կըրակով, աչկի լուս:

Դոսխիւրս դուժման շինեցիր, յաղերուն ի՞նչդես դոս անիմ,
Անցկացրած օրըն չիմ ճանում, քանի գուլէ վուր դասս անիմ,
Ասկած վրկա, խիս դըժար է, գըլուխըս ի՞նչդես դուս սանիմ,
Յիս մե փութըր նավի նըման, քու է՛խըն է. ծով, աչկի լուս:

Գուլիմ բերանըս բաց անիմ, գուլքն ասիմ քարիփի դես,
Տաս սարի է ման իմ գալիս փաղիճաւի շարիփի դես,
Օխըն սարի էլ ման գութամ սագըն ձիւիս Դարիքի դես,
Բութա Շահսանամըս դուն իս, էլ չունիմ օշով, աչկի լուս:

Թեգուդ հազար դարդ ունենամ, յիս սըրսումըս աւ չիմ ասի,
Իմ հոմմի-հեքիմըն դուն իս, յիս էլ ուրիշ Շահ չիմ ասի.
Սայաթ-Նովան ասաց. զա՛լում, յիս էն մահին մահ չիմ ասի՝
Հենչաք ըլի՝ դուն վըրես լաս մագըս շաղ սալով, աչկի լուս:

Միջնադարյան մայրության և մսածողության ոչ մի հեճ, աս-
վածաճնչյան, կրոնամիսիկական մսածողության ոչ մի նույլ:

Մարդանոս, մտերմիկ և քաղցր գրույցի մի տոն կա այս իրոք որ հան-
ճարեղ խաղի մեջ, ռամկական դարգամսություն՝ ցողված անկեղծ սի-
րո ու սառադանի խոսովանություններով, հորդորի ու հանդիմա-
նության մի մեղմ խաղ և նաև ակամա սղառնալիք, որ ավարտին է
հասնում մի գողտրիկ ու խենթացնող դասկերով՝

Սիրքս լուրի դես խորվեցիր է՛խիդ կըրակով, աչկի լուս:

Պիտի ենթադրել նաև, որ դալասում (նադարախանա) ունեցած
ելույթների ժամանակ, իր խաղերից բացի, Սայաթ-Նովան կասարել է
նաև հայ և այլազգի նշանավոր բանաստեղծների ու վարդէս-աւուղնե-
րի (Նիզամի, Նասիմի, Ֆիզուլի, Վազիֆ, Ն. Քուչակ, Ն. Հովնաթան, Պ.
Դովլի, Դոսի, Աւուդ-Օղլան) երգեր ևս, ինչդես նաև հանդես է եկել
արևելյան սիրավեպերի («Լէյլի-Մեջնուն», «Ասլի-Քյարամ», «Աւուդ-
Դարիք և Շահսանամ») կասարմամբ, մանավանդ որ սիրավեպերի քա-
ջիմացությունը երևում է իր իսկ տողերից: Խնդրեմ՝

Մէջլումի դես կորավ յարս՝

Լէյլի ջան, ման իմ գալի եանա-եանա:

Յիս քու դիմէքըն չիմ գիդի՝
Ջավահիր քարի նըման իս.

Տեսնողին Մէջլում կու շինիս՝
Լէյլու դիդարի նման իս:

Մէջլումի տես սարն իմ նընգի, Լէյլումեն խաբար չունիմ:

Օխսըն սարի էլ ման գու ֆամ սազըն ձիռս Ղարիբի տես՝
Բուրա Շահսանամըս դուն իս, էլ չունիմ օջով, աչկի լուս:

Ինչ ասել կուգե, որ հասկաղես այս սիրավեղերը ղալասից դուրս կասարվել են նաև հասարակական լայն շրջաններում ինչդես հայերեն, այնդես էլ ադրբեջաներեն (գուցե նաև վրացերեն): Հիրավի, Սայաթ-Նովան չէր կարող ղալասից դուրս աշուղական գործունեությամբ ղարաղած չլինել՝ թե՛ երիտասարդ և թե՛ առաջացյալ սարիֆում (հարկավ հոգևոր ծառայություն չկասարած միջոցին):

Ինձ մնում է առանց կրկնելու նախորդ ասածը և վերջացնելուց առաջ անդրադառնալու մի սակավին չծեծված խնդրի ես: Եվ թեև վերը ասացի, որ Սայաթ-Նովայի եռալեզու խաղերից ամենաարժեքավորը հայերեններն են, բայց դա գուցե և վիճելի է, ոչ միայն այնու, որ ինչդես վրացերեն, այնդես էլ մանավանդ թուրքերեն երգերի մեջ էլ հանդիպում են ակամա արմանք ու զարմանք հարուցող երգեր էլ, որոնցից այս մեկին չեմ կարող չանդրադառնալ, եթե նույնպես մեր հանձարեղ աշուղին լիարժեք և համակողմանիորեն ներկայացնելն է:

Խոսքս Սայաթ-Նովայի «Էշիսի ծովի միջեն հանած լալ ու գոհար է բիռըս» խորագրով թուրքերեն խաղի մասին է, որի ոչ թե բնագիրը, որ, անուշիկ, ավելի կասարյալ է, լիք է մեջ բերեմ, այլ ընդամենը թարգմանությունը, որ կասարված է գեղարվեստական բարձր մակարդակով, որն էլ ոչ թե չեմ ուզում, այլ ղարգաղես կարելի չէ կիսաս- ղոռաս ներկայացնել ձեր ուշադրությանը.

Ահա այն՝

Էշիսի ծովի միջեն հանած լալ ու գոհար է բիռըս,
Մոլիսակ, կանանչ, խաս ու դումաւ զար ղալամֆար է բիռըս,
Օջով ռանգըն չի հասկանա՝ ուրիշ թահար է բիռըս:
Հիլ ու մեխակ ու զանգափիլ, սաք ու դարար է բիռըս:
Ինչֆան ուսադ կա աշխարհում, թուղ հավաքվին թամաշի,
Հընդըսանից ղալամֆար գա, մաթ կու մընա իմ նախին,
Մաթ կու մնան իմ մարջանին, իմ ակներուն անհաշիվ,

Դիրա ու ենգիդունյա է, սեյր արեֆ իմ դումաւին,
Սիրմա թիւով չինչին արած, զարբար ու զար է բիռըս:
Բիռըս էնֆան մինձացիլ է՝ փիլը սանիլ չի կանա,
Վուչ մե սարսափ մե հաս լալիս գինը ճարիլ չի կանա,
Ամեն հուջրիս հազար կադ կա, էլ բաց անիլ չին կանա,
Սելալ էլ գա սրիս փուրեն, էլի մարիլ չի կանա՝
Ասծու սիրուն չմողենա՞ կու վառե, նար է բիռըս:

Էյ աղանիր, վախում իմ յիս թալանչեմեն ու գողեն,
Բիռըս մե մեկ բաց իմ անում, շանց իմ սալիս էկողին,
Համն ու հոսըն աւխարֆ բըռնեց, խիս դուր գու ֆա խըմողին,
Դոշար, շարբար, նուղ ու նարբար, դանդ ու շաֆար է բիռըս:

Ժեռ ֆարիըն ալմաս դառնան, աչկըս վըրեն չի մընա,
Թե մարթիֆ իմ իսըն չը գան՝ ուրիշ մող չիմ գընա,
Հեսի էժիս կըրակ ունիմ, ինձ մողենալ չին կանա,
Սայաթ-Նովուն չը հաւասաֆ, չուն իսկըն էս մեկըն ա,
Զըլի թե արեւուն դընիֆ, կու հալվե՝ ձյուն է բիռըս:

Այս է, իմացե՛ք, ոչ այնքան մեք, որքան իմ Սայաթ-Նովեն, դե՛,
փորձե՛ք «չափվիլ» իր հեռ:

Իսկ այն, ինչ վերը ասվեց (թող որ հողանցիկ և շատ ավելի բանասիրական ճեսանկյունով), սարիներ շարունակ փայփայած մեք հոգու դարսֆն է եղել հայ հանձարեղ աւուղի եռալեզու ստեղծագործության հանդեպ:

Հասուցել կարողացա՞նք այդ դարսֆը, թե՞ ոչ՝ ասել կկարողանան հավանաբար միայն ժամանակը և ընթերցողը, որին էլ ծառայելու հոգածությամբ եմ երջանկացել վերագրալը շարադրելիս:

Հասմիկ Ստեփանյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական կենտրոն
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
լոկալիզացիայի Գյումրու մասնաճյուղ

ԱԼԵԲԱՆԴՐԱՊՈԼԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՎ ՍԱԶԱՆԴԱՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ ՏԱՐԱԾՎԱԾ ՄԻ ՔԱՆԻ ՍՈՒՂԱՄՆԵՐԻ ՇՈՒԲՁ

Ալեքսանդրապոլը XIX դարի երկրորդ կեսին կովկասյան սարածաօղանի առևտրական, արհեստավորական և մշակութային կենտրոններից մեկն էր։ Որոշես ֆաղաֆային մշակույթի սիոլական հասկանիչների կրող՝ այն ներկայանում է երաժշտական հարուստ բնութագրով։ Բազմազանության մեջ առանձնանում են մի կողմից՝ ֆաղաֆային ժողովրդական երգարվեստը, մյուս կողմից՝ սազանդարական և աշուղական մասնագիտացված բուռն զարգացում ապրող արվեստը, ինչդեպ նաև եվրոպական՝ հասկադես նվագարանային երաժշտության յուրահատուկ դրսևորումները։

Քաղաֆային ժողովրդական երգի բնութագրի մեջ կարևորվում է այնդիսի երևույթ, ինչդիսին Արևմտյան Հայաստանի սարքեր ֆաղաֆների մշակույթներից բերված և Ալեքսանդրապոլում համաստեղված երգային ժողովրդական երաժշտությունն էր։ Ժողովրդական երգը սերել էր Ալեքսանդրապոլի աշուղական և սազանդարական արվեստից։ Երաժշտական մշակույթի այս կարևոր ոլորտում լավագույնս զարգանում էին ինչդեպ երգային, այնդես էլ նվագարանային երաժշտության ավանդական ժանրերն ու այլ դրսևորումներ։ Քաղաֆային կյանքում սազանդարների մասնակցությունը եղել է գործուն և շատ սղասելի։ Դրանք ելույթներն էին սրահներում, արհեստավորական համարություններում, ընսանեկան խնջույքներում, հարսանիքներում և այլ ժամանցներում։ Սազանդարական արվեստը աշուղական երաժշտության մեջ կարևոր տեղ էր զբաղեցնում։ Ինչդես նշում է Ա. Սարյանը, «Հարևան ժողովուրդների երաժշտական արվեստների առանձնահատկությունների փոխներքաֆանցման հիմնական գործոններից մեկը աշուղների և սազանդարների գործունեությունն էր, որ, շրջելով բնակավայրից բնա-

կավայր, սարածում էին ազգայինը և միաժամանակ ընտրում և յուրացնում այլ ազգերի երաժեշտական արվեստի մի շարք կողմերը»:¹

Ահա այս ընդհանուր արժեքների մեջ բուռն զարգացում է ադրել և այսօր էլ գեղարվեստական արժեքներ է զարգացնում Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների լայն շրջանում սարածված և գնահատված *մուղամի արվեստը*: Յուրաքանչյուր ժողովուրդ իր մշակութային արժեքներին, գեղարվեստական ընկալումներին ու ճաշակին համադասախան մուղամներ է ստեղծել ընդհանուր բազմաթիվ սկզբունքների առկայության դայմաններում: Լ. Երնջալյանն այս մասին գրում է. «Երաժեշտական մշակույթների փոխազդեցության առումով մոնոդիկ արվեստի դորֆեստիոնալ ժանրերից հեռաբերական է հասկալու մուղամը, ... որ յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ ստացել է իր ուրույն մեկնաբանումը: Պորֆեստիոնալ այլ ժանրերի թվում այն ծնվել և դարձել է հղկվել է ժողովրդական ստեղծագործության ընդերքում»:²

Ընդհանուրի և ազգային մշածողության վրա հիմնված ավանդականությամբ է բնորոշվում հայ երաժեշագիտության մեջ Ալեքսանդրադովի աշուղական – սազանդարական դորոցում զարգացող մուղամի արվեստը: Այդ դորոցը վեջնահաստատվեց աշուղ Ջիվանու գործունեության շրջանում և մի նոր հիմքի վրա դրեց նաև մուղամի կասարման ազգային առանձնահատկությունները: Անուրես, դա հիմնականում կառված էր գրական հայերենի վրա խառնված երաժեշամշածողության վրա: Ելնելով այն հանգամանքից, որ հայ արվեստում ճեղքն գտել միայն նվագարանային մուղամները, հիշյալ կառույցի հիմնականում ձայնակարգային – ինսոնացիոն կառույցների, ինչպես նաև մուղամի հիմնանյութի զարգացման կարևոր օրինաչափություններն էին:

XIX դարի II կեսին Ալեքսանդրադովի երաժեշամշակութային մթնոլորտում ձևավորվեցին կոմպոզիտոր Ն.Տիգրանյանի երաժեշագեղագիտական հայացքներն ու առաջա մտածողությունների կայուն հիմքերը: Նա հայ նոր մասնագիտացված երաժեշության հիմնադիրներից էր և առաջինը, որը եվրոպական նոսագրությամբ գրի է առել և հմտորեն

¹ Սարյան Ա., Հայ ֆաղափային ժողովրդական երգարվեստը (19 – 20-րդ դարեր), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, N4, Երևան, 1973թ., էջ 106:

² Երնջալյան Լ., Հայ մուղամաթիսները և նրանց դերը Արևելյան երաժեշական մշակույթի զարգացման մեջ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1982թ., N 2, էջ 44:

մեակել ֆաղաֆային երաժեշտական կյանքում հնչող բազմադիսի արժեքները՝ դաշնամուրի, ձայնի, ջութակի, կամերային անսամբլների, սիմֆոնիկ և ժողովրդական նվագարանների նվագախմբերի համար: «Պասահական չէ, որ հենց Ալեքսանդրատովի հետ է կապված Ն. Տիգրանյանի կյանքն ու գործը, - շեշտում է Լ.Երնջակյանը, - կոմպոզիտոր, որն առաջին անգամ ձայնագրել և մեակել է Արևելքի դասական երաժեշտության գործիքային նմուշները՝ Պարսկական մուղամներն ու դասզահները»:³

Հայ երաժեշագիտության մեջ բարձր են գնահատվել հասկալի մուղամների հավաքման, ուսումնասիրման և մեակման աշխատանքները, որ կատարել է կոմպոզիտորը: Իսկ Ռ.Աթայանի բնորոշմամբ այդ աշխատանքի լուսաբանումը առանձին հետազոտության նյութ կարող է լինել:⁴ Նշվում է նաև այն վիթխարի ջանքերի մասին, որը կոմպոզիտորն ուղղել էր հիշյալ ստեղծագործությունների հասարակական լայն ճանաչմանը ինչդեպ Հայաստանում, այնդեպ էլ արևմտահամայնում: Կոմպոզիտորը կարևորում էր ինչդեպ մուղամի լայն գործառույթը՝ որդես մասնագիտացված երաժեշտական ժանր, այնդեպ էլ դասական անադարս ազգային նկարագրի դասականումը դրանց գրառումներում և աղյա՝ բազմաձայն մեակումներում:

Մուղամը՝ որդես բանավոր ավանդույթի մասնագիտացված արվեստի կենսունակ ժանր, լայնորեն տարածված է եղել հայերի կենցաղում, որոնք բիշ դեր չեն կատարել այդ ժանրի զարգացման գործում: Այս առիթով Լ.Երնջակյանը գրում է, որ հայ երաժիշտները հնուց ի վեր իրենց ներդրումն ունեն արևելյան մոնոդիկ երաժեշտության այս ճյուղի զարգացման մեջ: «Նրանք մուղամաթի արվեստ են ներմուծել իրենց ազգային մեակույթի տարրերը, որ դրսևորվում է կերպարային մտածողության, կատարողական մեկնաբանման առանձնահատկություններում, ինչդեպ նաև իմպրովիզացիոն ձևի զարգացման կառուցվածքային օրինաչափություններում»:⁵

Ն.Տիգրանյանի մուղամաթագիտական գործունեությանը մեծա-

³ Նույն տեղում, էջ 50:

⁴ Атаян Р., Об изучении мугамов в Армении, в сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество (межреспубликанская научно — теоретическая конференция), Ташкент, 1978, стр. 22.

⁵ Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական երաժեշտական կապերի լուսնությունը, Երևան, 1991, էջ 50:

դիմացում և նախապես խոստովանելով իր սխալները՝ համարում էր իր ժամանակի դասական մոլորակների ու դասագիտության փայլուն գիտնական և անգլագիտական կասարող: «Նրա նվազն ուժեղ ու խորը, ևսականորեն չմոռացվող գմայլանքի տրամադրություն էր գործում լսողների վրա, - գրում է Ն. Տիգրանյանը: - Նվազն Աղամալի համար վեհ, նվիրական գործ էր, որին նա միշտ մոտենում էր լրջությամբ, կարծես սրբազան արարողություն կատարելու դասասխանականության գիտակցությամբ լցված»:⁶

Իր գործունեության հաջորդ փուլը կոմպոզիտորը ստանում էր արդեն գրառած ավանդական ժանրերի ինֆորմակ «թարգմանությունը» եվրոպացի ունկնդրի համար: Հիշենք, որ նա գերազանց տիրապետում էր դաշնամուրային կատարողական արվեստին և հանդես էր ելել բազմաթիվ մենահամերգներով ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ արևմտահայաստանում:

Ծանոթանալով Ն. Տիգրանյանի գիտական հրատարակումներին՝ տարգրոհ նկատում ենք նրա նույնքան սկզբունքային մոտեցումների կայուն մեթոդաբանությունը՝ հավաքած նյութի բազմաձայն վերակերտավորման գործում: Նա մեծադիմացությամբ է բնորոշում նմուշ անխաբար տաղանդունդը ցանկացած մշակման մեջ, ինչը, ըստ կոմպոզիտորի դիրքորոշման, զերծ կոպտի ազգային ավանդական մոտեցումները կամային աղավաղումներից: Ավելին, նա այդ նույն նորարարական ուղղությամբ նաև բազմաձայն կերտվածքի հորինվածքային բոլոր միջոցները: Նա գրում է. «Քանի որ արևելյան մեղեդիների ճգնաժամը հաղորդում էր դաշնամուրի միջոցով, իր սեմբիոզով կարգով մշակելու հանդիման էր բազմաթիվ զուտ տեխնիկական դժվարությունների, առաջ էր երաժշտական բովանդակության ավելի կատարյալ հաղորդման համար սխիզման եմ եղել դիմելու այն փաստը, որ տեղացի երաժիշտներին և ժողովրդին միանգամայն խորք էր բազմաձայն երաժշտությունը»:⁷

Այս նորարարական հասնելու համար կոմպոզիտորը դեռևս XIX դարի 80-ական թթ. ձեռնամուխ է եղել իրանական մոլորակների դաշնա-

⁶ Տիգրանյան Ն., Մեր արևելյան երաժշտության մասին, Հոգևածներ, հուլիս, նամակներ, Երևան, 1981թ., էջ 26:

⁷ Նույն տեղում, էջ 21:

մուրային մշակումների ստեղծմանը: XX դարասկզբին նա արդեն հրա-
սարակել էր Բայաթի Բուրդը, Բայաթի Շիրազը, Հեյդարին, Շահնազը,
Չարգյահը, Նովրուզ Արաբին, Նավան, Չոբան Բայաթին, Շուեսարը և
Ադրբեջանը:

Այս ստեղծագործությունները լուսաբանվել և բարձր են գնահատ-
վել դեռևս նրա ժամանակակիցների օրջանում և հայ երաժշտագիտա-
կան աշխատություններում: Ելնելով թե՛ կոմպոզիտորի և թե՛ երաժշտա-
գիտական մտքի արժեքավորումներից՝ մենք հիշյալ մուղամները դիտել
ենք որդես կարևորագույն աղբյուր՝ Ալեքսանդրադովի աշուղական և
սազանդարական արվեստում սեղ գտած մուղամաթի ավանդույթների
բնորոշիչները բացահայտելու և հետազայում՝ դրանց փոխակերպում-
ների առանձնահատկությունները արժեքավորելու գործում: Այստեղ
կարևորել ենք ինչդես մուղամի բուն նյութի, այնդես էլ վերջինիս զար-
գացման սկզբումների բաղդասական ֆննությունը:

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Տիգրան Զուխաջյանի «Լեբլեբիջի Հորհոր աղա» օպերետի առաջին բեմա-դրությունը Բաֆլի Մայիլյանների թատրոնում (1912թ.) կարծես փոխանցեց երաժշտական թատրոնի ժառանգորդությունը արևմտահայ բեմից արևելահային: Հիմնականում դա ժամանակագրական ժառանգորդություն էր, քանի որ Պոլսի հայ երաժշտական թատրոնի ավանդույթները չեն տայմանավորում XX դարի 10-ական թվականների արևելահայ երաժշտական թատրոնի ո՛չ ինֆուսիդությունը, ո՛չ էլ խաղացանկը: Վերջինիս բաղադրիչներն են «Անուռ» օպերան և «ասիական» օպերետները: Եթե Ա.Տիգրանյանի «Անուռ» օպերան բազմիցս վերլուծվել է հայ երաժշտության դասնաբանների, ավելի քիչ՝ սեսաբանների աշխատություններում, ապա XX դ. 10-ական թվականների մամուլում «ասիական օպերետ» անվանումը ստացած ժանրին դասկանող երկերը, դրա առանձնահատկությունները և բուն երևույթի էությունը, փաստորեն, երբեք չեն հետազոտվել: Մի քանի էջ նվիրել է «ասիական օպերետին» թատերագետ Լ. Հախվերդյանը¹՝ ամբողջացնելով իր հակիրճ ակնարկը հետևյալ բառերով. «Հեռվից հեռու նայելով դասական հայացքով՝ լուրջ է ոչ միայն արձանագրել, որ «ասիական օպերետը» ժամանակի թատերական կյանքում գրավել է խոշոր տեղ, ունեցել է իր խաղացանկը, իր ռեժիսուրան և դերասանները, այլև կասաբել է իր դերը ազգային-գեղարվեստական կյանքում... Եվ «ասիական օպերետի» ուշադիր ուսումնասիրությունը լուրջ ավելի նյութ կստացի հայ երաժշտական թատրոնի դասնաբանին, քան փառվել է մինչև այժմ, քանի որ իրողությունը մինչև օրս կարգին չի լուսաբանվել»²:

¹ Տես Հախվերդյան Լ., Հայ թատրոնի դասնություն (1901-1920), Երևան, 1980 թ., էջ 298-300: Սույն հոդվածի հեղինակը նույնպես անդրադարձել է ասիական օպերետի և, մասնավորապես, ասիական երաժշտական դրամայի դասնությանը և վերլուծմանը: Տես Տարկսյան Ն., Արմենյանի ժողովրդական տանց II կեսի XIX և սկիզբի XX դարեր (к синтезу музыки и хореографии), արվեստագիտության թեկնածուի գիտական ասիիանային հայցման ատենախոսություն, Մոսկվա, 1992թ., ծեռագիր, էջ 64-71 և 103-104:

² Տես Հախվերդյան Լ., նույն աշխ., էջ 300:

Սույն ոչ մեծածավալ հոդվածում մենք միայն շոշափելու ենք մի շարք հարցեր, որոնց հետագա՝ ավելի մանրամասն հետազոտությունը կսա «ասիական օղերեփ» ամբողջական դասկերը:

Նախադասություն է արձանագրել, որ «ասիական օղերեփ» ստորաբաժանվում է երկու ենթաբաժանների՝ «երաժշտական կասակերգություն» և «երաժշտական դրամա», որը աշուղական սիրավեպի թատերական մշակումն է և մեկնաբանությունը: Մեր ուշադրությունը բերելով վերջինիս վրա՝ նույնպես հարմար ենք գտնում այն որակավորել որպես ասիական երաժշտական դրամա:

Ա. Ասիական երաժշտական դրամայի նախակարգումները

1. Հիմնական նախակարգումները աշուղական սիրավեպին է և աշուղների կողմից դրա կասարման առանձնահատկություններն են: Ի սկզբանե դասկանելով, ըստ Ա.Սոխորի, սեռաբաժանման «ներկայացվող» կամ «մասուցվող» սեռին, որտեղ կասարողը և ունկնդիրը շարքեր դեմքեր են (ի շարքերություն «կենցաղային» և «դաշտամուհային» սեռերի, որտեղ կասարողը և ունկնդիրը մեկ դեմքում են միաձուլված)³, այն կարծես բնական բոլոր ժանրերի հետ գտնվում էր մի շարքում:

Արիստոտելի «Պոետիկայում» նշված դրամայի վեց բաղկացուցիչ մասերից հինգը ակնհայտորեն առկա են աշուղական սիրավեպում: Դրանք են *մյութոսը* (սյուժեն), *էթոսը* (հերոսի բնավորությունը), *լեխիսը* (խոսքը), *դիալոգոս* (միսքը), *մեկոպեյա* (երաժշտական կարգը)⁴: Առկա է նաև *օպսիսը* (սեսողական կարգը), սակայն հարված որակով, մի շարք արտահայտչական ժեստերի և դիմախաղի (միմիկայի) ձևով: Սակայն ճշակարգը իր բուն իմաստով, որպես թատերական գործողություն, բացակայում է: Այսինքն՝ չնայած թատերական որոշ արտերի առկայության՝ աշուղի կողմից աշուղական սիրավեպի մասուցումը իր բուն իմաստով չի կարող համարվել թատերական ներկայացում:

2. Ասիական երաժշտական դրամայի նախակարգումն հայ թատրոնում դեռ է համարել աշուղի որևէ երկի կասարումը ներկայացման ընթացքում:

³ Տե՛ս Сохор А., Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы, Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 294.

⁴ Տե՛ս Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, гл. 6.

Աւուդի մասնակցությունը ու նրա երկի կասարումը, որդես ներկայացման դրվագ, անխզելիորեն կապված է XIX դ. 60-ական թվականներից արևելյան գործիքային համույթների և նրանց երկացանկի հայտնվելու հետ հայ դրամասիկ թատրոնում: Այս առումով տեղին է մեջբերել Գ.Սունդուկյանի «Գիշերվա սաբըը խեր է» ողիեսից: Պիեսի հերոսը՝ Օսկան Պետրովիչը, ձեռնամուխ է լինում «իջաբով» հայ թատրոն վերցնել՝ հերբելով այդ ժամանակ ընդունված սովորույթը՝ վաթսուհոգանոց օրկեստր նստեցնել բեմի առաջ: Հրավիրելով Թիֆլիսում գտնվող իսպախական օդերային խմբի սիմֆոնիկ նվագախումբը (վերջինիս հերոսը անվանում է «նեմեցու մուզիկանցներ»)՝ Օսկան Պետրովիչը առաջարկ է անում. «Լավ չի՞ լինի՝ փոխանակ «սիրու, սիրու, տուր բաների» մե երկու դասա դուդուկիք ըլին նստած ու լավ սահարի, ռասս, հեյդարի, նաղմ, մավարան, մուխամփագ ըլին ածում. էս ուրի դորոկո կու դուր գա խալիսին, համ էլ չորս ջեր էժան կու նսի»⁵: Սունդուկյանը առաջիններից էր, որի շնորհիվ արևելյան գործիքային համույթը՝ իր երկացանկով հանդերձ, ամուր տեղ գրավեց հայ բեմում: Նա նաև առաջինն էր, որի շնորհիվ հայ թատերական բեմից հնչեցին Սայաթ-Նովայի երգերը: «Եվայլն կամ նոր Դիոգենես» դիեսում մասնակցում էին այդ ժամանակ Թիֆլիսում մեծ համբավ վայելող սազանդար Յավանդուլը և գուռնաչի Արսենը: Ներկայացման երկրորդ գործողության ընթացքում կասարվում են Սայաթ-Նովայի «Մի խոսք ունիմ իլ քիմագով» և «Էշխըն վառ կրակ է», ինչդես նաև Բայաթի, Սահարի և մի շարք ֆաղաֆային-կենցաղային և ազգային-ազգասիրական երգեր: Արևելյան գործիքային համույթը մասնակցում է ինչդես Սունդուկյանի, այնուհետ էլ մի շարք այլ հեղինակների (Ա.Գուրգենբեկյանի, Ա.Եսայանի, Է.Տեր-Գրիգորյանի, Ղազախեցու) դիեսներում: Նշված ավանդույթը 20-րդ դարի սկզբից բուռն զարգացում ստացավ (անկախ նրանից՝ ինքը՝ թատերագիրը, նախատեսում էր արևելյան գործիքային համույթի մասնակցությունը, թե՛ ոչ): XX դարի սկզբին հայ թատրոնում բեմադրվող ազգային թատերախաղերում ռեժիսորներն այնքան մեծ տեղ էին տալիս ֆաղաֆային- կենցաղային երգին, նվագին, դարին, որ համարյա մոտեցնում էին ներկայացումները ասիական երաժշտական դրամայի կամ էլ ասիական օդերեսի կարգավիճակին:

⁵ Տես Թերգիբաջյան Վ., Հայ դրամատուրգիայի Պատմություն, գիրք II, Երևան, 1964թ., էջ 249-250:

XIX դ. վերջից փորձեր էին արվում նաև համաեղելու եվրոպական նվազախոսմբը և արևելյան գործիքային համույթը՝ հերթով կամ միասնական⁶:

3. Հայ բեմում ասիական երաժշտական դրամայի ձևավորման նախակարա-դեցներից էր նաև 20-րդ դարի սկզբին աշուղ Ջիվանու և աշուղ Ջամալու թարգմանությամբ մի շարք աշուղական սիրավեպերի հրատարակությունը:

Բ. Ասիական երաժշտական դրամայի առաջին նմուշը

Ինչդեռ վերը նշեցինք, հայ երաժշագետները համարյա թե չեն անդրադարձել ասիական երաժշտական դրամայի դասական և ժողովրդական վերլուծմանը: Նույնը չի կարելի ասել ադրբեջանական երաժշագետների մասին: Մասնավորապես, Է. Աբասովան հետազոտել է այս սիդի երկերը, և նրա շնորհիվ է, որ մինչ օրս առաջին ասիական երաժշտական դրամայի (կամ այլ ձևակերպմամբ «մուղամային օդերայի») հեղինակն է համարվում Ու. Հաջիբեկովը, որը 1908թ. բեմ հանեց «Լեյլի և Մեջնունը»⁷: Ինչ վերաբերում է հայ երաժշտության դասականներին, առաջին հերթին միայն թուրքիկ կերպով հիշատակում են (Գ.Տիգրանովը, Ռ.Աբայանը, Ա.Շահվերդյանը, Մ.Մուրադյանը), որ 1903-1904թթ. Գրիգոր Սյունին (Միրզայանը) աշխատել է «Ասլի և Քյարամ» երաժշտական դրամայի վրա: Նշված երկը դաժանվում է Երևանի գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվի երաժշտական բաժնում⁸: Թե ինչու Ու. Հաջիբեկովի «Լեյլի և Մեջնունը» գրվեց առաջնային ժանր, դեռ է բացահայտել նախ հայ երաժշագետների անուշադրությամբ, երկրորդ, այն դասադասող, որ Գ. Սյունու երկի հասկացումները առաջին անգամ ցուցադրվել են 1915թ., իսկ ամբողջությամբ՝ 1916 թ. մարտի 16-ին: Բացի այդ, ԳԱԹ-ում գտնվող դարսիստի հասկացումները (ոչ լրիվ), օրկեստրային ձայները (ոչ լրիվ) և սցենարը (ամբողջությամբ) թվագրված են 1920 թվականով: Այնուհանդերձ, նրանց ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Գ. Սյունին XX դ. սկզբին՝ Ու. Հաջիբեկովից առաջ, աշխատել է մուղամային օդերայի (որդես ասիական երաժշտական դրամայի անվանման տարբերակ) վրա:

⁶ Տես Սարգսյան Ն., Բր. Կարա-Մուրզայի «Ջան Գյուլում» ֆեերիան, Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևան, 1992թ., N 2 (98), էջ 139-149:

⁷ Տես Абасова Э., Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова, Баку, 1961 г.

⁸ Տես ԳԱԹ, Գ. Սյունու ֆոնդ, N2:

«Մուղամային օղերա» և «ասիական երաժեական դրամա» հասկացությունների հարաբերակցության հարցին մենք ավելի մանրամասնորեն կանդրադառնանք սուրև:

Գ. Ասիական երաժեական դրաման հայ քասրնում

Ի վերջո, ղեժք է ընդունել, որ ասիական աշուղական սիրավեպը առաջին անգամ բեմադրվել է Բաֆլում, որը Ու.Հաջիբեկովի «Լեյլի և Մեջնուն» էր: Դրան հետևեցին նաև հեղինակի «Շեյխ Սենանը» (1909), «Ռուսսամ և Չոհրաբը» (1910), «Ալի և Քյարամը» (1912), «Շահ Աբաս և Խուրշիդբանանը» (1912) և «Գարունն ու Լեյլին» (1915): Սակայն ղեժք է նեղ, որ 1911 թ. մարտի 6-ին Նիկիտին եղբայրների քասրնում բեմադրվեց Սաաա Օգանեզազվիու «Ֆարհադ և Շիրին» օղերան՝ ըստ Նիզամու ղոնեմի (սեֆսը՝ Միրզա Ջալալ Յուսուֆ Չադեի):⁹

1914 թվականից Հաջիբեկովի երկերը, մասնավորապես «Ալի և Քյարամը», գրավում են հայ ռեժիսորներ Ա.Արմենյանի և Հ.Ոսկանյանի ուշադրությունը, իսկ 1915-ից մեկը մյուսի հետևից սկսում են ձևավորվել քասերախմբեր, որոնք մասնագիտանում էին ասիական օղերեսի, այդ թվում՝ երաժեական դրամայի բնագավառում (բացի Հ.Ոսկանյանից և Ա.Արմենյանից, նաև Գ.Փիրումյանի, Հ.Բաղդասարյանի, Գ.Երիցյանի, Մ.Տեր-Առաքելյանի քասերախմբերը Թիֆլիսում, Վ.Օհանյանի՝ Բաֆլում): Հայտնվում են ասիական երաժեական դրամայի ժանրային նմուշներ, որոնք երկացանկում սկսում են գրավել հասարակությունը: Ազդեցություն այսօրիսի երկերի հեղինակային կազմը սրվում է հետևյալ կերպ. «Ալի և Քյարամ»՝ ըստ աշուղ Ջիվանու, բեմի համար վերամշակել է Հ. Ոսկանյանը, «Շահ Իսմաիլ»՝ ըստ աշուղ Ջիվանու, վերամշակել է Սարգսյանը, կամ «Քյոռօղլի»՝ ըստ աշուղ Ջամալու՝ օղերես հինգ գործողությամբ՝ Հ. Տալանը¹⁰: Այսօրիսի ստեղծագործությունների երաժեական մասը աղանդավորում էր համույթը, որի ամենաափոփ կազմն է՝ թառ, ֆամանչա, սանթուր, ջութակ, ֆլեյտա և դավալ: Պարսիսուրա՝ որդես այդօրիսին, չկար: Այն փոխադրված էր այսօրես կոչված «դիրեկցիոնով», որի մեջ նվագում էր, թե երբ, որ բառե-

⁹ Տես ԳԱԹ, Ա.Օգանեզազվիու ֆոնդ, տես նաև Գևորգյան Գ., Սաաա Օգանեզազվիի, Երևան, 1973թ., էջ13-14:

¹⁰ Այս և մանափոխ ազդերը տղազրվել են 10-ական թթ. հայ դարբերական մամուլում:

րով ինչ եղանակ դեռ է կասարվի: Պարզ է, որ ներկայացումն ուղեկցող երաժշտական համույթն իր երկացանկում արդեն ուներ այդ ստեղծագործությունները, դարձիստի կարիք չէին զգում և հազիվ թե կարողանային կարդալ նվագախմբային ձայները¹¹:

Ասիական երաժշտական դրամայի հայկական արբերակը հիմնականում առուղ Ջիվանու և առուղ Ջամալու թարգմանված արևելյան սիրավեպերի բեմականացումն էր: Պահովանվում էր սյուժեն, գործող անձերը բաժանվում էին դերերի, նույն կերպ համադասասիանաբար բաժանվում էր և երգեցողական մասը: Իսկ լուսնոտական մասը վերածվում է դրամասիկ գործողության և երկխոսության:

Գ. Ասիական երաժշտական դրամայի կառուցվածքը և լեզվի առանձնահատկությունները

«Օդերա» ժանրային որակավորումը, որը սկիզբ էր Է.Աբասովան Ու. Հաջիբեկովի 1908-1915 թթ. ստեղծագործություններին, չի համադասասիանում նրանց իրական կառուցվածքին: Դրանք, ըստ էության, երաժշտական դրամաներ էին, որոնք ընդգրկում էին վոկալ մուղամներ, նաև կովկասյան ֆաղաֆային երգեր և դարեր, ինչդեպ նաև խոսակցական դրվագներ: Համարյա նույնիսկ կառուցվածք ունեին ասիական երաժշտական բոլոր դրամաներն այն արբերությամբ, որ 1915-1916թթ. և հետագայում ստեղծված ասիական երաժշտական դրամաների հայկական նմուշներում գերակշռում էր հայ առուղներին հասուկ ասերգային ոճը: Սակայն ընդգրկվում էին նաև մուղամի՝ որդես ժանրի, ինչդեպ նաև մուղամին հասուկ ինսոնացիոն կառուցվածքներ: Սա ցույց էր տալիս, թե Գ. Սյունու «Ասլի և Բյարամ»-ը, որն իրենից ներկայացնում է մասամբ մի «դիրեկցիոն», որտեղ միայն նվագած են Սեգյահ, Շիֆասա, Բայաթի Շիրազ և այլ մուղամներ, մասամբ էլ դարձիստ՝ եվրոպական նվագախմբի համար: «Մուղամային» կարելի է անվանել Ս. Օզանեզազովի «Ֆարհադ և Շիրինը»: Այս երկը արժանի է մանրակրկիտ հետազոտման, քանի որ գրված է բազմաձայն դարձիստի ձևով՝ արևելյան գործիքներից կազմված նվագախմբի համար: Եվ վերջապես, անհրաժեշտ է ընդգծել, որ առաջին ասիական երաժշտական դրաման, որն ամբողջապես նախատեսված է եվրոպական նվա-

¹¹ Տես Տալյան Շ., Դեմիտր, դեմիտր, մեմեր: Երևան, 1973թ., էջ 94, տես նաև Абаева Э., նվ. աշխ., էջ 37:

գախսքի համար, Ա. Տիգրանյանի «Լեյլի և Մեջնուն» է՝ ըստ Ալի-Ջադեյի համանուն դրամայի, որը գրվել է 1918 թ.:¹² Ամեն դեպքում ասիական երաժշտական դրաման արժանի է ուշադրության՝ որդես Արևելք-Արևմուտք փոխադրեցության արդյունք:

Ե. Ասիական երաժշտական դրաման Արևելք-Արևմուտք հարաբերակցության շեսանկյունից

Նշենք մի փանի կես, որոնք դարգաբանում են ասիական երաժշտական դրամայի այժմեականությունը XX դ. 10-ական թվականներին:

1. Դեռևս XIX դարից սկսած՝ արևմտյան, ինչդեռ նաև ռուսական երաժշտական քասրոնը սկսում է անդրադառնալ բանավոր ավանդույթի դրոֆեսիոնալ երաժշտության ներկայացուցիչների կերպարներին, պոմեններին, երաժշտությանը. այսպես, Ֆրանսիայում՝ սրուբադուրների և սրուվերների, Գերմանիայում՝ մինեզինգերների և մայսերզինգերների, Ռուսաստանում՝ զուսլյարների: Հետևաբար այդ ժամանակաշրջանում հայ հասարակության մեջ վերաճող հետաքրքրությունը առողական արվեստի նկատմամբ և նրանց ստեղծագործության ներմուծումը դրոֆեսիոնալ քասրոն օրինաչափ երևույթ է:

2. XIX դ. վերջից և հասկալու XX դ. սկզբներին արքեր եվրոպական երկրներում վերաճում է հետաքրքրությունը ֆոլկլորի, մանավանդ ֆաղափային ֆոլկլորի նկատմամբ, ինչը իր արտահայտությունն է գտնում այդ ժամանակում ստեղծված օպերաներում, օդերեսներում, բալետներում, ինչդեռ նաև ասիական երաժշտական դրամայում:

3. Միաժամանակ XX դ. սկզբից կսրուկ վերելք է առնում Եվրոպայի հետաքրքրությունը արևելյան մշակույթի հանդեպ: Ասիական երաժշտական դրամայի ծաղկման ժամանակը համընկնում է եվրոպական նոր սիոլի օրիենտալիզմի ծաղկման ժամանակ հետ:

Ի վերջո, անհրաժեշտ է արձանագրել, որ ասիական երաժշտական դրամայի ներքին ձևավորված ավանդույթներն անմիջական կամ միջնորդված ձևով իրենց հետագա զարգացումը ստացան հայ կոմպոզիտորների օպերաներում, բալետներում, օդերեսներում: Սակայն դա առանձին հետազոտության առարկա է:

¹² Տե՛ս ԳԱԹ, Արմեն Տիգրանյանի ֆոնդ, N 71:

**ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՈՒ
ԹԵՄԱՏԻԿ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հայ երաժշտաբանաստեղծական արվեստը հազարամյակների պատմություն ունի, և այդ ընթացքում բազում շեքեր են գոյացել, որոնք, մեկը մյուսի շարունակությունը դառնալով, մեկը մյուսին լրացնելով, մեզ են հասցրել մեր նախնյաց ուրախ ու թախծոտ հույզերը, իդձերն ու երազանքները, մտորումներն ու մտահոգությունները: Այդ բազում շեքերից մեկն էլ աշուղական արվեստն է, որը, ինչ-որ իմաստով մեր հին գուսանական արվեստի ու միջնադարյան աշխարհիկ սաղերգության օրգանական շարունակությունը լինելով, իր մեջ ներառելով նաև լարակական, արաբական և ընդհանուր արևելյան ֆուրերգությանը բնորոշ սարեր՝ չնույնացավ նրանց, այլ զարգացավ ու ձևավորվեց իբրև ինքնուրույն ու ինքնատիպ արվեստի ձև:

Ծնունդ առնելով 15-16-րդ դարերում, ժամանակի ընթացքում կասարելագործվելով ու կուսակելով գեղարվեստական-մշակութային մնայուն արժեքներ՝ հայ աշուղական արվեստն ամրադնդեց, կայունացրեց ու որոշակիացրեց իր տեղն ու դերը մեր մշակութային կյանքում և 17-րդ դարում արդեն դարձավ հայկական ստեղծագործական-կասարողական արվեստի հիմնական դրսևորումներից մեկը: 18-րդ դարի հայ աշխարհիկ ֆուրերգությունը մեզ է ներկայանում առավելադեպ աշուղական արվեստի ձևով: Բայց ո՞րն է վերջապես այս արվեստի գոյության իմաստը, ժանրային ի՞նչ ընդհանրություններ ունի մմանատիպ արվեստի այլ ձևերի հետ կամ ինչո՞վ է տարբերվում նրանցից, և որ ամենակարևորն է, ո՞րն է աշուղական արվեստի կենսունակության ու հարսնման գաղտնիքը: Հարցեր, որոնց պարզաբանումը կբացահայտի մեզ համար մեր մշակույթի կարևոր երևույթներից մեկի արժանիքները: Ուստի հենց սկզբից փորձենք դարզել, թե աշուղական արվեստն ինչո՞վ է տարբերվում հին գուսանական արվեստից ու միջնադարյան աշխարհիկ սաղերգությունից, քանզի տարակարծություններն ու տարբությունները այս թեմայի շուրջ շատ են:

Նախ, ինչդեպ գիտենք, հին գուսանների կամ գողթան երգիչների արվեստը հեթանոսական սաճարներին կառաված արվեստ էր, և նրա գաղափարական հենքն ու հիմքը հեթանոսական հավասն էր: Գուսանական երգերը, փաստորեն, ձոներգեր ու ներբողներ էին՝ նվիրված հեթանոսական ասվածներին կամ հանուն այդ ասվածների նահասկված առաստելական հերոսներին: Այդ դասձառով էլ հակասության մեջ հայցնվեցին քրիստոնեական գաղափարախոսության հետ և քրիստոնեական եկեղեցու կողմից մերժվեցին: Իսկ առուղական արվեստի հենարանն ուղղակի աշխարհիկ կյանքն էր, կյանքի սերն ու վայելքները, իրական, ամրված հույզերը, կենսախիռն ու կենսահաստատ զգացումները: Առուղական երգերի ֆնարական հերոսը սիրույ կամ կյանքի անարդարություններից ճառադող կենդանի մարդն է, ոչ թե հանուն որևէ ասածու դաժամումների՝ վիշապների դեմ մարտնչող առաստելական կերպար: Սա է թերևս հիմնական դասձառը, որ առուղական արվեստն այդդեպ ջերմորեն ընդունվեց ու այդքան մեծ տարածում գտավ, այդքան կենսունակ եղավ ու հարստեց: Ի տարբերություն հեթանոս երգերի՝ դարգադեպ աշխարհիկ բովանդակությամբ առուղական ստեղծագործությունները լուրջ հակամարտության մեջ չէին քրիստոնեական գաղափարախոսության հետ: Պատմական ժամանակաշրջանն էլ այնդիսին էր, որ լուսականությունը կորցրած երկրում ասիճանաբար թուլանում էր վարչական աջակցությունից զրկված քրիստոնեական եկեղեցու ազդեցությունը: Պատճառաբան չընդունելով, չճանաչելով աշխարհիկ մշակույթը՝ եկեղեցին առանձնապես չէր էլ արգելում դրա գոյությունը, այլ դարգադեպ ուժադրության չէր արժանացնում: Ու ինքնահոսի մասնված՝ ինքն իր համար տարերային ձևով զարգանում էր առուղական արվեստը, որ ծնվել էր ժողովրդի էությունից, դարձել նրա կյանքի անբաժանելի մասը: Այո՛, ծնվել էր հենց հայի էությունից, և այդ «ծնունդը», ավելի ճիշտ՝ փոխակերպումը գուսանական արվեստից աշխարհիկ տաղերգության, ամրա տաղերգությունից առուղական արվեստի, շատ սահուն եղավ. հավանաբար, դա բնականոն զարգացման մի ընթացք էր: Փաստորեն, հայ առուղական արվեստը մարմնավորումը դարձավ դասմասնադասական իրավիճակներով դայմանավորված ազգային նոր իդեալների՝ արևելյան կենսազգացողության ու քրիստոնեական մտածելակերպի համաձուլման: Զարգացնելով Ֆրիկի, Երզնկացու, Թլկուրանցու և Աղբամարցու աշխարհիկ տաղերում արտահայտված

խոհափիլիսոփայական, սիրո ու աշխարհիկ վայելքների թեմաները, դրանց միահյուսելով Պարսկական ու արաբական ֆնարեզության մեջ տեղ գտած վարդի, բլբուլի, զինու ու խնդրության թեմաները՝ հայ աշուղները մի նոր շունչ հաղորդեցին մեր բազմադարյան ֆնարեզությանը: Սակայն լոկ գաղափարական ու թեմասիկ փոփոխություններով չէր սահմանափակվում գրական այս առաջընթացը. կասարելագործվում էր նաև չափաբերությունը: Եթե հին գուսանական երգերը հանգավոր չեն և խառը չափերով են, եթե աշխարհիկ սաղերգուների ստեղծագործություններին բնորոշ են միօրինակ ու միադադաղ հանգավորումը, բանաստեղծական ոտների ոչ հսակ շեշտադրումը, աղա աշուղները մշակեցին ու կասարելության հասցրին բանաստեղծական չափերի ու կոռույթի, դրանց հետ համադասասխանեցրած որոշակի հանգերի կանոնները:

Բայց հայ աշուղների արվեստում գաղափարական, գեղարվեստական-ոճական այս նորությունները ոչ միայն հեղինակների անհասկան ինֆնասիո մտածելակերպի ու առաջադեմ մտքի արդյունքն էին, այլև կողմնակի ազդեցությունների, մասնավորապես հարևան ժողովուրդների հետ (Պարսիկ, արաբ) ունեցած մշակութային շփումների հետևանք: Ոչ միայն աշուղների, այլև դեռևս շատ աշխարհիկ սաղերգուների ստեղծագործություններում նկատվում ենք Պարսկերեն, արաբերեն, ավելի ուշ՝ նաև ռաճկերեն բառեր ու արտահայտություններ, որը վկայում է, որ այդ ժամանակ հիշյալ լեզուները լավ հասկանալի էին մեր ժողովրդին: Հետագայում ռաճկերենը (ավելի ճիշտ՝ օսմաներենը՝ դասական քուրբերենը) դարձավ հայ աշուղական արվեստի հիմնական լեզուներից մեկը: Այսուհանդերձ, համոզված ենք, որ աշուղական արվեստն իր էությանը խորապես հայկական երևույթ է, թեպետ դասափառական իրավիճակներով դայմանավորված՝ բազմալեզու է: Այն հիմնականում սիրերգության արվեստ է, իսկ սիրո ու աշխարհիկ վայելքների գովերգումը մեր բխսոնյա ժողովրդի համար «արգելված թոթով» էր, ուստի աշուղական արվեստն առանձնանում, օտարի ղեռն դուրս է մղվում հայ «դաստնական» ֆնարեզությունից, «հալածված ու մեղալի» կացարան էր փնտրում ժողովրդի հասարակ խավերի սրտերում: Օտարները, հենց թեկուզ Պարսիկ ու արաբ ֆնարեզուներն անարգել կարող էին սեր երգել՝ դրա համար ոչ միայն չհալածվելով, այլև մեծարվելով, արքաների դալասներում փառք ու դասվի արժանանա-

լով: Դրա համար էլ հայ «դաժնական» ֆնարերգությունից դուրս մնաց սիրերգության արվեստը՝ «մեղավորի արվեստը»: Ու մեղավորի դեպքում հայ աշուղն օտարի լեզվով էր երգում իր սերը: «Աշուղ» կամ «աշըղ» բառն էլ, որ արաբերենն է ու «սիրահար» է նշանակում, մեր աշխարհիկ սաղերգուների կողմից սկզբում հենց իր ուղղակի իմաստով էլ գործածվել է: Ահա մի օրինակ 15-րդ դարի աշխարհիկ սաղերգու Գրիգորիս Աղթամարցու ստեղծագործություններից, որտեղ ոչ միայն «աշըղ» բառն է գործածվել իր նախնական իմաստով, այլև տարսկերենն ինքն էլ կան.

Մուրդան քնքայնդ, այ լոյլովէ, (Հավերն ասին՝ այ բլբու)
Քանի՞ կանչես, մէկ տահ լըռէ,
Ասաց թե՛ Սէրն կու նեղէ,
Որ վրայ վարդին աշըղ եղէ:¹

Ինչդեպ աշխարհիկ լայն սաղերգուների ստեղծագործությունների, այնպես էլ հայ աշուղական արվեստի այս բազմալեզու բնույթն ունենալու իր դասնափառական դասձառները, և անընդունելի ենթադրություններն այս հարցում ֆնանդասական վերաբերմունքը: Դա դասնական խորհրդածությունների, սոցիալ-ֆառափական լուրջ հեղափոխությունների մի ժամանակաշրջան էր, երբ դասականությունն ու ինֆուրմությունը կորցրած մեր ժողովուրդը ստիպված էր համարվելու ու համակերպվելու օտարների դասադրած դասանուններին: Բողոքել կարող էր լոկ իր մեծակույթով, իր երգերով, ուստի երգն այդ հորինելով նաև օտարի լեզվով՝ մեր աշուղները կարծես ջանում էին նրանց էլ հասկանալի ու ընկալելի դարձնել մեր դարդ ու ցավը: Այնպես որ, նրանց օտարալեզու երգերում անգամ դասականություն էր հայի մտածելակերպը, մարդասիրությունն ու քրիստոնյային բնորոշ բարեդասությունը: Սա նշանակում է նաև, որ աշուղական արվեստն իր ոգով խորատես մարդասիրական արվեստ է ու ինչ որ իմաստով գուցե բարության, առաքինության, բարեդասության փառալուծություն է: Այստեղ տեղին է թերևս մեջբերել բանասեր, բանահավաք, աշուղագետ Տրդատ-Եղիշյանի Պապյանի հետևյալ տողերը. «Աշուղները ժողովրդեան համար տեսակ մը

¹ Աղթամարցի Գ., Տաղեր, «Հայ ֆնարերգություն» մատենագիր, Երևան, 1984թ., էջ36-37:

ֆարոգիչ ալ եղած են: Ինչդէս հոգևորականութիւնը՝ նոյն դէպքէս աշուղները, միշտ վառ դահած են ժողովրդեան արհիւ մէջ Քրիստոնէութեան, բարոյականի և ազնուութեան սէրը, ժողովուրդի դաստիարակն եղած են, իրանց խրատական, բարոյական, արագրաւ, սփոփիչ և իմաստալից բնական երգերով ու խօսքերով»:²

Եվ այսպէս, վստահաբար լինում ենք, որ աշուղական արվեստը, անգամ երբ գործ ունենք օտարալեզու երգերի հետ, զոյս հայկական երևոյթ է. ոչ թէ մենք ենք սովորել կամ փոխառել օտարներից, այլ հավանաբար ճիշտ հակառակն է եղել: Ու միայն մենք չենք, որ այդ կարծիքին ենք: Խոսելով աշուղական սիրավեպերի, հեքիաթների ու հերոսադասում ասերի հայկական ծագման հավանականության մասին՝ իր կարգած աշուղական հեքիաթների ու սիրավեպերի ժողովածուի առաջաբանում աշուղագէտ Շավիղ Գրիգորյանն այն կարծիքն է հայտնում, թէ Քրիստոսի դասմական անձ է, այն էլ ազգությամբ հայ, իսկ աշուղ Ղարիբն ուղղակի չէր էլ կարող այլազգի լինել, քանի որ՝ «...Ղարիբությունը մեր ազգային «մենաշնորհն» է: Այդ մենք ենք, որ եղել ու մնում ենք ղարիբ՝ մեր իսկ հող ու ջրին: Ղարիբ թուրք չի եղել ու չէր էլ կարող լինել: Թուրքն իր հողից էր էլ զրկվել, որ օտարություն գնար ու ղարիբ դառնար»:³ Հետևաբար, թեև դարսկերենը, արաբերենն ու սաճկերենը լավ հասկանալի էին մեր ժողովրդին, և, անկասկած, հասկալիքս դարսկական մշակույթի ազդեցությունն ինչ-որ չափով նկատելի էր մեր աշխարհիկ խօսքերից ու աշուղական արվեստի վրա, սակայն դա ամենակին չի նշանակում, թէ հայ աշուղական արվեստը նրանցից ընդօրինակված արվեստ է: Ոչ միայն լեզվաոճական նոյնանմանություններով, այլև գաղափարական ու գեղագիտական ընդհանրություններով հանդերձ՝ հայ աշուղական արվեստն էապէս տարբեր է, ինքնատիւ, այն իր մէջ միահյուսում է և՛ քրիստոնէական բարոյականութեանն ու մշածելակերպին, և՛ ընդհանուր արևելյան մշակույթին բնորոշ գծեր:

Արտաքինապէս ընդունելով արաբական ու դարսկական քնարերգութեան մէջ տարածում գտած խղիւղական ու հանգալորման կանոնները, դրանք զարգացնելով ու հարմարեցնելով մեր ժողովրդի լեզվամշածողութեանը՝ հայ աշուղները կարողացան անաղաւթ դառնալ

² Տրդատ-Եղիսկոյոյ Պալան, Հայ աշուղներ, ժողովրդական հայ երգիչներ և խղիւղ-սացի, Զմյուռնիա, 1911թ., էջ 8:

³ Գրիգորյան Շ., Սողոմոնյան Ռ., Աշուղ Ղարիբ, Քրիստոսի, Ամրահ և Սալմի, Աղվան և Օսան, Երևան, 1992թ., էջ 15:

բազմադարյան մեր ֆնարերգության ոգին: Գեղարվեստական մի նոր ձև ու որակ ստանալով՝ մեր ֆնարերգությունն իր բովանդակությամբ չաղձասլեց, չնույնացավ դարսկական ու արաբական ֆնարերգությանը, ընդհակառակը, կանոնավորված ոսֆերն ու հանգերը որակադեպ փոխեցին, մի նոր հմայք հաղորդեցին հայ ֆնարերգությանը: Նուրբ ու ֆնուռ զազելները, դիվանիներն ու դոժմաները, կտուկ ու հասու շեք-սադրությամբ մյուսեզեհներն ու երկփեղկվող տղերով դուբեյքները, որոնց տղերի ոսֆերն ու վանկային շեքսադրումը կառուցված են մաքեմասիկական ճգրսությամբ, ինչ-որ իմաստով ճրամադրություն են ստեղծում՝ լրացնելով ու ամբողջացնելով ստեղծագործության բովանդակության իմաստը: Արևելյան կենսազգացողությունը, որ բնավ խորք չէր մեր ժողովրդի էությանը, յուրօրինակ վերածնունդ էր աղյուծ աշուղական արվեստի շնորհիվ: Զե՞ որ մենք ևս արևելյան ժողովուրդ ենք, իսկ Արևելքն իր բարոյահոգեբանական ընդհանուր աշխարհն ունի, հե՛տևաբար, ընդհանրություններ նկատելով սարբեր ժողովուրդների մշակույթների միջև՝ դիտելով գիտակցեմք, որ դա ոչ թե որևէ կոնկրետ ազգին բնորոշ մշածելակերտի գերիշխանություն է, ոչ թե ընդօրինակություն, այլ նույնաման մշածողության, հասարակական կեցության, սոցիալ-ֆաղափական միևնույն կամ նման վիճակներից բխող համընդհանուր աշխարհընկալման հետևանք: Բայց ինչո՞ւ աշուղները մշակեցին սաղաչափական ու հանգավորման այդքան բարդ կանոններ, արդյո՞ք միայն գեղագիտական նոտասակներով, չէ՞ որ այդ շրջանի մեր գուսանական երգերն էլ գեղեցիկ էին (հիշեմք գուսանների երգը «Սասունցի Դավիթ» էդոսից, երբ նրանք Խանդութ խանումի դասվեցով նրան գովեցելու էին եկել Դավթի առջև):

Տ'ասեմ, Տի գովեմ Խանդութ խանում Դավթին.

Էնոր բոյ գյոլու եղեգ նման է:

Տ'ասեմ, Տի գովեմ Խանդութ խանում Դավթին.

Էնոր արսիկ Քուռլիկ Ջալալու մեյդանն է:

Տ'ասեմ, Տի գովեմ Խանդութ խանում Դավթին.

Էնոր քերան մեղրով բացած է ...:⁴

⁴ «Սասունցի Դավիթ», հայկական ժողովրդական երգ, Երևան, 1961թ., էջ 258:

Պարզ է, որ սաղաչափական կանոնները ոչ միայն գեղագիտական նոդասակով էին մեակվել, այլև ուսուցողական, ավելի ճիշտ՝ դրանք ճշգրիտ չափանիշներ էին համարվում՝ մրցակցության ժամանակ աշուղի կարողությունները գնահատելու համար: Ի դեպ, նույն նոդասակին էին ծառայում նաև մոխամմաները՝ աշուղական հանելուկները: Աշուղական չափերը որոշակի դեր ունեին նաև երգային-երաժշտական մտածողության մեջ, այսինքն՝ այդ չափերը համընկնում էին մեղեդու սակերին: Տաղաչափական ձևերից շատերին նույնիսկ բնորոշ էին որոշակի մեղեդային կառույցներ (օրինակ՝ մյուսեզես ձևին): Աշուղական երգերին բնորոշ չափերն են 6/5, 6/8, 8/6, 5/8, 8/5, 8/8, 7/8, 8/7, 7/7 չափերը, այսինքն՝ սների տղերը երկար էին՝ 11, 12, 14, 15, 16 վանկանի: 7 վանկանի քառասող սներից կազմված «բայաթի» ձևը հայ աշուղների ստեղծագործություններում քիչ է հանդիպում. այն ավելի շատ տարածված էր զուտ բանահյուսական՝ ֆոլկլորային ծագմամբ երկերում: Ի դեպ, աշուղական արվեստը թեղի է ընդհանրություններ ունի նաև բանահյուսության հետ, սակայն այն ժողովրդական-դրամատիկ արվեստի ձև է, քանի որ աշուղական ստեղծագործություններն ունեն կոնկրետ հեղինակներ և իրենց վրա կրում են հենց նրանց անհատական մտածելակերպի կնիքը՝ արտահայտելով նրանց հույզերն ու զգացմունքները: Տեխնիկական կազմությամբ էլ աշուղական երգերը տարբերվում են բանահյուսականից. դրանք ավելի բարդ են, օժտված հուզական ավելի մեծ ծանրաբեռնվածությամբ, փիլիսոփայական խորաքափանցությամբ ու հասարակական ավելի մեծ հնչեղությամբ: Կասարողական չափանիշների տեսանկյունից աշուղական երգերը համերգային բնույթի են, դառնալով են հանդիսատես: Իսկ թեմասիկայով աշուղական երգերն ավելի բազմաբնույթ են: Եթե ժողովրդական երգերը հիմնականում գեղջկական խաղիկներ են, շուրջդարի ժամանակ կատարվող կատակերգեր, օրորցայիններ, աշխատանքի կամ ծիսական երգեր, օտարության մեջ սանջվող դանդաղաբեռն թախծոտ մրմունջներ, առաջ աշուղական երգերի թեմաներն ավելի բազմազան են՝ օժտված կյանքի հակասությունների ավելի խոր ճանաչողությամբ:

Այդ բազմազան ու բազմաբնույթ թեմաների ուսումնասիրությունն անչափ կարևոր է, քանզի հարուստ դասագիտական և կենցաղագրական նյութ են դառնալիս: Հենց սկզբից, սիրերգության ու բարոյախրատական թեմաներից զուտ, հայ աշուղների ստեղծագործու-

յունների մեջ, ինչդեռ և սոլասելի էր, կարևոր չէր զբաղեցրին ֆրիսոնեական հավասի՝ ֆրիսոնեության և դանդիսության թեմաները: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանզի հայ աշուղական արվեստն ինքն հենց օսարության մեջ էր ծնվել:

Որչափ ուրախ եղիմ, դանդիս եմ սանիս,
Եւ կամ ի մէջ ցաւոց, ոչ գոյ ընսանիս,
Միտք իմ ամեն ժամ ի օքլանիս,
Կարօս եմ, կարօս եմ, կարօս՝ սիրելեաց,
Կարօս ազգականի եւ բարեկամաց...

(Աւուղ Հովսէփի (Յոսէփ):⁵

Հիրավի, դասմադադադական իրավիճակը դասկերացնելու, դանդիսի դառն ու խոր կյանքը, դանդիսության կործանարար հետեանքները հասկանալու համար կարևոր են այդ թեմայով հորինված աշուղական երգերը: Ու երևի դանդիսության մեջ կամ թելուղն հայրենի երկրում, բայց օսարի լծի սակ աղբիւրով՝ ինքնությունը չկորցնելու, ազգային նկարագիրը դանդիսելու ձգտում էր գուցէ դասաւոր, որ հայ աշուղական երգերում չէր է գտել նաև ֆրիսոնեական հավասի ու բարեդասության թեման: Հայ աշուղները նույնիսկ իրենց հովանավոր եկեղեցին ունեին՝ Մոռ Սուրբ Կարապետ վանքը, որտեղ ուխտի էին գնում աշուղական շնորհ առնելու: Բազում աշուղական երգեր կան հենց միայն Սուրբ Կարապետ վանքին նվիրված (հիշենք Տաշի Չաղեի «Քեզանից հարցանեմ վարդէս իմաստուն...» սկսվածով մոհամման, Դավանցի Դովրանի «Սուրբ Կարապետ», Յաղուր օղլու «Ի վերայ Ս. Կարապետի», Քեանհանի «Գովասանութիւն առ վանս Սրբոյն Կարապետի» երգերը:⁶ Բնական է, որ հին դասություն ու մշակույթ ունեցող ժողովրդի աշուղները, անդադադադադական ու ֆրիսոնեության թեմաներին, իրենց սեղծագործություններում չէին կարող չխոսել նաև մեր ժողովրդի դասական անցյալի

⁵ Սլոյնյան Մ., Հայ միջնադարյան դանդիսության ատեր, Երևան, 1979թ., էջ 82, Մնացականյան Ա., Անիոյ էջեր միջնադարյան հայկական ղոնգիայից, Մաշոցի անվան Մաշնադարանի գիտական նյութերի ժողովածու, 1949թ., հ. 2, էջ 197:

⁶ Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, Ալեքսանդրապոլ, 1892թ., էջ 78-79, Այվերդյան Գ., Հայ աշուղներ, Թիֆլիս, 1903թ., էջ 87, նույն տեղում, էջ 331, նույն տեղում, էջ 197: Տես նաև մեր «Քրիստոնեական եկեղեցին և հայ աշուղական արվեստը» հոդվածը, «Հայոց լեզու և գրականություն» գիտամեթոդական հանդես, 2001թ., հ. 3-4, էջ 118:

կամ իրենց աղբյուրը ժամանակաշրջանի դասման փոփոխական իրադարձությունների մասին: Ուստի հյուսվում էին նաև դասման դասաններ, սոցիալ-ֆաղափական թեմաներով երգեր: Հին աշուղներ Բաղեր օղլի Ղազարի, Ղուլ Հովհաննեսի, Ղուլ Արզունու, Շամչի Մելիքի դասման դասաններում երբեմն դեղերի ու իրադարձությունների բավական մանրամասն նկարագրությունների ենք հանդիպում, որոնք մեր ժողովրդի՝ սկզբնական ժամանակաշրջանի դասման վերաբերյալ մեր դասկերպումներն ավելի ամբողջական են դարձնում: Հիշենք թեկուզ Աղա Մահմուդ խանի արձանագրությունը դասկերպող Ղուլ Հովհաննեսի «Փոքր թիւն բամամ» և Շամչի Մելիքի «Իվերայ աւերման Տիփիս ֆաղափ, գալստեամբ Աղա Մահմուդ Խանի» դասման դասանները, որոնք, նմանափոխ կերտածներ լինելով, կարծես լրացնելով մեկը մյուսի միջոցով, սանում են մեզ դեղի այդ ահեղ օրերը:⁷

Ժամանակաշրջանի արտաքին բարերի ու զգուշ երևույթների, մարդկային բնավորության թերությունների բնադասության ենք հանդիպում սոցիալ-սոցիալական և երգիական երգերում: Ահա թե իր աղբյուրը ժամանակաշրջանն ինչպես է բնութագրում 18-րդ դարի վրացահայ աշուղ Բեչիկ-Նովան.

Փուչի էտլես ժամանակը, յոյս ու հաւատ, սէր չըկայ,
Մաւրիլ ա ճամարսութիւնն, մէկ իմանող սէր չըկայ,
Պոստիկի իսակութիւնն, դասվով հէր ու մէր չըկայ,
Խափանվիկ բարելի միսքն, սերով սալամ սալ չունիմք...⁸

Իսկ դարակա հայ աշուղ Ամիր օղլին (18-րդ դ.) իր «Պարսալ» երգիական սաղում ներկայացնում է արդեն տարեց մի կնոջ, որն իր անամոթ ցանկասիրությամբ չարիք է դարձել խեղճ ամուսնու գլխին.

...Մարդի միտմն էր նա խուզում,
Ձեռներով աչքերն էր բզում,
Միտն ջահել մարդ էր ուզում,
Չէր ամանչման շուն դառնալն...⁹

⁷ Երեմյան Ա., Աշուղ Ղուլ Հովհաննես, Վենետիկ, 1929թ., էջ 61: Մելիքսեթ-բեկ Լ., Շամչի Մելիքն ու նրա հայերեն խաղերը, Երևան, 1958թ., էջ 56:

⁸ Ախվերդյան Գ., Հայ աշուղներ, Թիֆլիս, 1903թ., էջ 314:

⁹ Երեմյան Ա., Աշուղ Ամիր օղլի, Նոր Զուղա, 1920թ., էջ 23:

Ժամանակաշրջանի կենցաղն ու բարերն առավել վառ կերպով արտահայտված են խնջույքի երգերում, որոնցից լսելը հորինվել են գուցե հենց որոշակի առիթով: Այստեղ ներկայացվում են խնջույքի, խրախճանքի ճեսարաններն իրենց մանրամասնություններով: Ինչդեռ երգիծական, այնուհետ էլ խնջույքի երգերի առաջին անգամ հանդիպում ենք հայ աշուղներից Նաղաւ Հովնաթանի ստեղծագործություններում.

...Որ եղբարքն ուսեն ծաղկեալ ծառի սակ,
Ձեռացներն զինի՝ կարմիր ու յիսակ,
Թասի մէջ անկանի ծաղիկ սոյիսակ.
Խմենք, եղբարք, զինի,
Բանն աստուած շինի...: ¹⁰

Այս կարգի երգերում աշուղները հաճախ այնքան մանրամասնորեն են նկարագրում ճեսարանները և ամենայն ճշգրտությամբ թվարկում սեղանի բարիքները, որ կարելի է դարձրուի դասկերացնել ողջ ճաշկերույթը.

Չարդարած սուֆրա սեղանն,
Կարմիր ձու, կանաչ ռեհանն,
Դանակ, չանկալ, աղամանն,
Շարած դասքիսանի վերայ...

...Յամենայն բարին էլ գոված,
Քըֆսայ, օղմայ կամ խօռոված,
Հաւըն անու եղօվ բօլած,
Բօթերն մէյ խանի վերայ...(Հարթուն օղի): ¹¹

Բայց աշուղական արվեստը սիրերգության արվեստ է, ուսի հիմնական թեման եղել ու մնում է սերը, որն արտահայտվում է ոչ միայն զուտ սիրային երգերում, այլև հարսանեկան արարողության առիթով հորինված կամ դարգադես ընթանիքի և օջախի գովերգությանը նվիր-

¹⁰ Դովնաթան Ն., Տաղեր (աշխատությամբ Ա. Մնացականյանի), Երևան, 1983թ., էջ 83:

¹¹ Երենյան Ա., Աշուղ Յարթուն օղի, Նոր Ջուղա, 1920թ., էջ 54:

ված երգերում (հիշենք Հարթուն օղլու «Հարսի հրաժեշտ» երգը:¹² Մեծանուն աւուղներ Սայաթ-Նովան, Քուչակն ու Նադաւ Հովնաթանը ոչ միայն հայ ֆաւրերգոյթյան մեջ, այլև համաւխարհային սիրերգոյթյան մեջ անգնահատելի արժեքներ են թողել: Ծանոթանալով Սայաթ-Նովայի ստեղծագործութիւններին՝ ռուս անվանի գրող, հրադարակախոս ու թարգմանիչ Վալերի Բրյուսովը նրան «Արևելի Պետրարկա» է անվանել:

Աւուղական ստեղծագործութիւնների ժանրային ու թեմատիկ առանձնահատկութիւններին նվիրված մեր այս զեկուցման մեջ նոյա-սակահարմար չենք համարում մանրամասնորեն անդրադառնալ նաև աւուղական հեփաթներին ու սիրավեպերին, քանզի թեմատիկ առումով դրանք չեն էլ առանձնանում աւուղական մյուս ստեղծագործութիւններից: Դրանցում էլ ծավալվում է սիրո թեման, որին ձուլվում, միահյուսվում են բարոյախրատական, կրօնական ու տանգիստոյթյան թեմաները («Աւուղ Դարիք», «Արալույս և Լուսաբերիկ» (Ջիվանի), «Ամրահ և Սալվի» և այլն), արծարծվում են հայրենասիրութեան, հերոսականութեան ու սոցիալական բողոքի թեմաները («Քոռօղլի»): Բացի այդ, ժամանակի սղութեան տաճառով չենք փորձում աւուղական երգերը համեմատել կամ զուգահեռներ անցկացնել դրանց և միջնադարյան սաղերգոյթի տանգիստոյթյան ու սիրային սաղերի, այդ թեմաներով հյուսված բանահյուսական ծագմամբ երգերի միջև: Այդպիսի համեմատութիւն կանցկացնենք զուգե հետագայում՝ մի առանձին հոդվածի մեջ: Անուշ, շաւ այլ հարցեր էլ բաց մնացին, քանզի մեկ զեկուցման մեջ հնարավոր չէ քննել ու վերլուծել բոլոր հարցերը: Ուստի, եզրափակելով մեր խոսքը, ավելացնենք միայն, որ աւուղական արվեստի հիմնական առանձնահատկութիւնն այն է, որ սա սոսկ ֆաւրերգոյթի չէ, այլ արվեստի մի ձև, որը օղերային արվեստի, կինոյի ու թատրոնի տես իր մեջ միանգամից մի քանի տարր է միահյուսում՝ ֆաւրերգոյթի, երաժշտութիւն ու ստեղծագործութեան հեղինակային կատարում (նվագակցութեամբ հանդերձ): Բայց ի տարբերութիւն արվեստի վերոհիշյալ ձևերի՝ այստեղ այդ ամենը (սեփսի և մեղեդու հորինում, կատարում նվագակցութեամբ) իրագործվում է մի մարդու շնորհիւ, որն աւուղ է կոչվում:

¹² Նոյն տեղում, էջ 42:

ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԵՎ ՍՈՑԻԱԼ-ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԹԵՄԱՏԻԿԱՆ ՋԻՎԱՆՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Գոսանաաւուդական երաժշտությունը հայ երաժշտարվեստի՝ հազարամյակների խորքից եկող ինֆորմացիայի, հարուստ ու կենսունակ ճյուղերից մեկն է: Անմիջապես է հայ գոսանաաւուդական երգարվեստի դասնական, գեղագիտական և դաստիարակչական նշանակությունը: Այն մեր դասնության ընթացքում ձևավորել, ընդհանրացրել ու արձագոյել է հայ ժողովրդի բոլոր խավերի հավաքական գիտակցությունը: Դարեր շարունակ աւուդական երգարվեստը եղել է մեր ազգի աշխարհիկ, առաջադիմական մտածողության կրողը՝ գտնվելով ժողովրդի, մասնավորապես՝ հայ մտավորականության ուժաղբիւրքային կենտրոնում: Այն նաև հիմք էր հայ դասական երաժշտարվեստի ձևավորման համար:

19-րդ դարի վերջին քառորդը հայ ժողովրդի դասնության ծանր ու ողբերգական ժամանակաշրջաններից է: Այդ ժամանակի հայ առաջադիմական արվեստի համարյա բոլոր բնագավառներում գերիշխում էր հայրենասիրական, ազատասիրական, սոցիալ-քաղաքական թեմատիկան: Հայ աւուդական երգարվեստը ազգային զարթոնքի այդ ընթացքում փայլուն կատարեց իր առաքելությունը և նույնատեղի ազգային արվեստում հայրենասիրական գաղափարների ձևավորմանն ու զարգացմանը:

Աւուդագետներ Գ. Լևոնյանը, Ա. Նազինյանը¹ և Շ. Գրիգորյանը² իրենց հետազոտություններում նշում են, որ դարեր շարունակ աւուդների ստեղծագործությունների առանցքը կազմել են սիրային երգերը և «աւուդ բառն էլ արաբերեն նշանակում է՝ սիրահար, սարիաձու»: Սակայն մեր ժողովրդին վրա հասած փորձություններն անհարբեր չէին կարող թողնել առաջադեմ աւուդներին և ժամանակի դաժնիքը հետզհետե նրանց ստեղծագործության մեջ հետին տեղում էր մղվում սիրային թեմատիկան՝ իր տեղը զիջելով սոցիալ-քաղաքականին, ազգային - հայրենասիրականին: Ջիվանին՝ հայ աւուդական արվեստի

¹ Նազինյան Ա., Հայ գոսաններ, Երևան, 1957թ., էջ 276:

² Գրիգորյան Շ., Սազայի, Երևան, 2000թ., էջ 26:

այդ մեծանուն ներկայացուցիչը ու հայ աշուղական դորոցի հիմնադիրը, որդես իր ժամանակի առաջադեմ ֆաղաֆացի, մշակույթի գործիչ, կիսելով իր ժողովրդին բաժին ընկած դառնություններն ու ծանր կացությունը, կանգնեց հայ մարդու, հայ ժինականի կողմին և իր ջութակով երգեց նրա դարդն ու ցավը, նախանշեց այդ ծանր իրավիճակից դուրս գալու ուղիները:

Իհարկե, համեմատելով արվեստի ու մշակույթի մյուս բնագավառների հետ՝ աշուղական երգերի արտահայտչամիջոցներն ավելի համես են, կարծես չունեն շեղ գործիքավորում, դրամատուրգիական խոր լարվածություն, մեծ ծավալներ ու մոնումենտալիզմ: Սակայն աշուղական երգերը ունենին մի մեծ առավելություն. դրանք ընդգծված անմիջական էին և իրենց մասշտիպության շնորհիվ հասու էին բոլորին՝ Եվրոդայում դասական կրթություն ստացած արվեստագետից մինչև հայ գյուղացին³: Ջիվանու «Անթև թռչնիկի նման» երգը դրա վառ աղագույցն է: Աշուղն իր երգերով քնածում, թռչում, հասնում է ամենուր, աշխույժ ֆաղաֆներից մինչև այն հեռավոր գյուղական խաճիթներ, որտեղ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին հայ ժինականը հայ թասրոնի, գրականության, գեղանկարչության, դրոճեսիոնալ երաժշտական արվեստի մասին լավագույն դեղում միայն լսած կարող էր լինել: Եվ այդ իրականության մեջ աշուղական երգերը ոչ միայն գեղարվեստական արժեք էին ներկայացնում, այլև օժտված էին կարևոր առաքելությամբ՝ տարածում էին ազգային զարթոնքի գաղափարներ:

Ջիվանու ստեղծագործության հիմքն են՝

ա. հայրենասիրական երգերը,

բ. փիլիսոփայական երգերը,

գ. բարոյախրատական երգերը⁴:

³ Հայ մեծ լուսավորիչ Խ.Աբովյանը գրում է. «... Ինձ դեռևս ոչ մի այլ երաժշտություն այնպես չի հուզել, չի խանդավառել, ամեն կարգի տրամադրություններով չի համակել, որքան այս /աշուղական – Լ.Ա./ երաժշտությունը: Եվ այսպես ես չափազանց լավ տպավորություններ եմ ունեցել հոգեկան միևնույն հուզումը դիմել ամբողջ հավաքություն և հաճախակի այնպիսի չափով, որի նվազագույնն իսկ Եվրոդայում ոչ մի սեղ ունկնդիրների մոտ չեմ նկատել. ոչ թասրոնում, ուր այնպիսի փառահեղ, հրաշալի օղերաներ են երգում, ոչ էլ հավաքություններում, որտեղ մշակված, հրաշալի ծայրերը կատարում են այնպես գեղեցիկ, բարձրարվեստ գործեր», ևս Խ.Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1961թ., էջ 107-108:

⁴ Ջիվանին ունի նաև լավ տպավորություններ հայ աշուղական վերլուծության խնդիր չեն, մանավանդ որ դրանք իրենց գեղարվեստական արժանիներով ավելի համես են այլ աշուղների նույնասիմ երգերի համեմատությամբ:

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ աշուղների ստեղծագործության մեջ մասամբ ձևավորվել էր հայրենասիրության քեման: Աշուղներ Մալուլը, Պայծառեն, Ջամալին, Ֆիզահին, Չահրին, Էհրաքին և մյուսները գրում էին հայրենասիրական երգեր, սակայն Ջիվանին այդ երգերը հարստացրեց նոր արსահայտչամիջոցներով և դարձավ ուղղության առաջասարը: Հետևելով ժառանգաբար իրեն հասած աշուղական ստեղծագործական և ոճական ավանդույթներին և զարգացնելով դրանք Ջիվանին նախանւեց այդ երգերի զարգացման նոր ուղղություններ:

Դրանցից մեկը այլաբանությունն էր: Այլաբանության կիրառումը հնարավորություն էր ստեղծում արթնացնել ժողովրդին և նրան հասցնել հայրենասիրական, ազատասիրական գաղափարներ: Դա արվում էր հասկադես կայսերական գրաֆնությունը շրջանցելու նոյասակով: Բացի այդ, այլաբանությունը ուներ նաև գեղարվեստական հմայք, ունկնդրին հնարավորություն էր տալիս «անձամբ բացահայտելու» թաքնված բովանդակությունը, մեկնաբանելու, յուրովի ընկալելու, «ստեղծագործաբար» ունկնդրելու երգը:

Հաճախ երգի բանաստեղծական ռեֆուսում բողարկված իմաստը ավելի որոշակի ու հասկանալի էր դառնում երգի մեղեդու շարժման ու ռիթմի շնորհիվ: Այդ երգերից է Ջիվանու՝ «Ես մեկ ծառ եմ ծիրանի»-ն, որը ստեղծագործական այլաբանական միջոցի օգտագործման դասական օրինակներից է: Ջիվանին, ներկայացնելով հայ ազգին խորհրդանշող ծիրանի ծառի բարեմասնությունները, ընդամենը մի ֆանի տողով ընդհանրացնում է հայ ազգի ամենակարևոր հասկանիչները՝ «հին՝ չորս հազար տարվա արմատ լինելը», «մարդկությանը դիմանի ֆաղցրահամ լինելը», «իշխանություն, այգեղան չունենալը»: Երգի բանաստեղծական ռեֆուսի զգացումով լի զուտ դրամատիզմը լավագույնս արահայտելու համար մեղեդու ծավալման համար ընտրված է հուզական երանգ ունեցող հիպոդորիական ձայնակարգը: Փոփոխական ձայնաշարի մեջ (gis^1 , a^1 , b^1 , c^2 , d^2 , es^2) ծավալվող մեղեդին զուտ է, ավելորդ զարդարանքներից զերծ:

Այս երգի մեղեդին կառուցվածքային առումով դասական նմուշ կարելի է համարել: Մեղեդու կառուցվածքը և բանաստեղծական ռեֆուսի ճաղաչափության համադրումը նույնպես կայուն սկզբունքի է հետևում: Ռեֆուսում իրար են հաջորդում չորս և երեք սակերից կազմված

դարձվածքները: «Ավա դ» բացականչությունը (հրասարակված ժողովածուներում այն բացակայում է) բանաստեղծական սեփսի մեջ կարծես չի մտնում: Սակայն հետևելով մեղեդիական գծի սրամաքանությանը՝ նկատում ենք, որ այն կասարում է կիսակաղանսի գործառույթ և նոդասում է մեղեդու եզրափակմանը:

Քաջածանոթ լինելով ժողովրդական-գեղջկական երգարվեսի ոճական և ժողովրդական շուրջդարային յուրահասուկ ռիթմաեղևային առանձնահատկություններին՝ Ջիվանին լայնորեն կիրառեց դրանք աշուղական երգի մեջ: Դա ևս մեկ միջոց է՝ երգով ժողովրդի ամենալայն խավերին հայրենասիրական գաղափարները հասանելի և ըմբռնելի դարձնելու:

Ջիվանու բազմաթիվ հայրենասիրական երգեր («Քույրերիս մեջ», «Դեռ գիշեր է, առավոտ չէ», «Սլանանք», «Ազգ իմ» և այլն) հետևում են համարյա նույն սրամաքանությանը. բանաստեղծական սեփսի մեջ՝ այլաբանական շարադրանքով բուն իմաստի բողբոլում, երաժշտության մեջ՝ սեղմ մեղեդիական կառուցվածք և փոփոխվող ձայնաշար, հարուստ ռիթմական դասեր, մեղեդու միջոցով հայրենասիրական բովանդակության հաստատում, գեղջկական երգարվեստին՝ ընդհանրադաս և ժողովրդական շուրջդարերին մասնավորադաս՝ բնորոշ ռիթմա-եղևային տարրերի դասավորում:

Բարոյախրատական և փիլիսոփայական երգերի ժանրը վաղուց ձևավորվել ու զարգացել էր հայ աշուղական երգարվեստում: Ջիվանու ստեղծագործության մեջ դրանք առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում: Սակայն մինչև Ջիվանին ամենասուր ու ամենասարածված թեման անդասատիսան սիրո թեման էր: Խորադաս գիտակցելով իր երգերի հասարակական մեծ դերն ու նշանակությունը՝ Ջիվանին իրեն հասուկ համեսությամբ, նաև հղարսությամբ նշում է, որ «ինքը ծառայում է իր ժողովրդին»:

Հովիկ Ջիվանուցս լուր տար,
Թե հարցնեն ինձի համար,
Ասա թե միտ ձեռքին քնար,
Ազգի համար կանչում է խաղ:

Ջիվանին իր երգերն ուղղել է ազգի ամենալայն խավերին՝ գյուղի և քաղաքի հասարակ, աշխատավոր մարդկանց: Հիմնվելով նրանց շիտակ ու առողջ, մարդասիրական ու ճշմարտացի կենսափիլիսոփայությամբ

յան վրա՝ առաջին հայացքից տարզունակ թվացող բարոյախրատական իր երգերում Ջիվանին խայթող երգիծանքի և խստացված գեղարվեստական ընդհանրացումների միջոցով խրատականը հասցնում է բարոյականի, իսկ բարոյականը՝ փիլիսոփայական մտրումների մակարդակին:

Ջիվանու այս բարբի երգերը ուղղված էին ոչ թե մի խումբ մարդկանց հաճելի ժամանցի կազմակերպմանը, այլ ժողովրդին, ազգին: Այդ երգերում մասնովում էին ազգին հուզող մեկնաբանություններ, մտրումներ, դատողություններ: Մարդկային իդեալների գովաբանությամբ, երբեմն նաև մարդկային արատների տարապատկերի միջոցով այդ երգերը նույնպես էին նաև ազգային ինքնագիտակցության բարձրացմանը: Խիստ կարևոր է բարոյախրատական և փիլիսոփայական երգերում բանաստեղծական ժեստի և մեղեդու միասնության դրսևորումը: Այստեղ ի հայտ է գալիս Ջիվանու՝ աշուղական երգարվեստի ճաշակատեսական բոլոր հնարքներին իրադրվելու վարդեսությունը: «Մայրիկ» երգը, որն իր փոքր ծավալով, թվում է, թե սոսկ որդիական ջերմ երախտագիտության արտահայտություն է, նաև սոցիալական ուղղվածություն ունի: Երգում ներկայացված են մի կտոր հաց վաստակելու համար օտար ափերում դեզերող տանդուլիս հայ մարդու մտրումները՝ մայր-ծննդավայր-հայրենիքի կարոտի զգացմունքների արտահայտությունը: Պարզ, անտառային, առանց ավելորդ զարդարանքների $A B A'$ եռամաս կառուցվածքով մեղեդին ներքին լրացուցիչ ընդլայնման միջոցով փոխանցում է ունկնդրին խոր զգացմունքայնություն: «Աշուղը», «Իմ ջութակը» երգերում Ջիվանին բանաստեղծական ժեստի և մեղեդու փայլուն համադրությամբ կատարում է փիլիսոփայական և սոցիալական խոր ընդհանրացումներ: Այստեղ մեղեդին կազմված է փոքր մոտիվներով ու ֆրագմենտով, որոնք կրկնվում և շաղկապվում են իրար, ինչի շնորհիվ աղանդակվում է մեղեդու հոսունությունը:

Կյանքի կենսափիլիսոփայությունը, ամենադժվարին դառնալիս հումորի զգացումը չկորցնող ժողովրդի վերաբերմունքն արտահայտված են այդ բարբի լավագույն երգերից մեկում, որն իր արդիականությունը չի կորցրել մինչ օրս: Ջիվանին «Խելի աւեցեմ»-ում, ընտելով ասերգային ոճը, հեկտել է հին աշուղների երգարվեստում սարածված ասերգային ավանդույթին: Մեղեդին սկսվում է բարձրակետից և շարունակվում է վարընթաց՝ համարյա սահուն շարժումով, առանց ցայտուն տր-

հումների: Ութսակսանի կառուցվածքով մեղեդին ընդգրկում է բանաստեղծական stefush մեկ ֆառասողը: Դորիական ձայնակարգը, կրկնությունների բացակայությունը առաջադրում են մեղեդու սահունությունը, հոսունությունը և դինամիզմը: Երգի վերջին ֆառասողի համար (երգն ունի 20 ֆառասող) Ջիվանին գրել է մեղեդու նոր սարքերակ: Այն կասարում է եզրափակման դեր, որտեղ ելևջներն ավելի զուտ է: Սակայն ձայնակարգային առումով Ջիվանին մի փոփոխություն է կատարել: Օժանդակ հենակետ հ'ի համար ներքին ձգող տոն a' հնչյունը դարձել է ais' դրանով արելով ձգող տոնի նշանակությունը: Սակայն առավել ուշագրավ է, որ, ըստ տրամաբանության, մեղեդին g' տոնիկայի փոխարեն ավարտվում է a' հնչյունով՝ հակադրելով ais'-a' հնչյունները, որը թարմ շունչ է հաղորդում մեղեդուն: Այս սրամիտ մտածողության միջոցով Ջիվանին հարցական ելևջով է ավարտում երգը: Եթե այդ անկայուն ասիճանով ավարտվեր ֆառասողերի մեղեդին, կարելի էր ենթադրել, որ այն արված է հաջորդ ֆառասողը սկսելու նպատակով: Սակայն վերջին ֆառասողում անկայուն ասիճանի հայտնվելը մեկ անգամ ևս հաստատում է, որ հեղինակն ասես անավարտ է թողնում երգը՝ ունկնդրին թողնելով բազմաթիվ հարցերի դասասխանները, որոնց վրա նրանց ուշադրությունը փորձել է հրավիրել հեղինակը:

Ջիվանու ստեղծագործության մեջ՝ նրա փիլիսոփայական երգերի շարքում, իր առանձնահատուկ տեղն ունի «Չախորդ օրերը» երգը: Իր խոր բովանդակության, գեղարվեստական բարձր արժանիքների շնորհիվ այն այսօր էլ չի կորցրել իր արդիականությունը: Տարահանված հայ ժողովուրդը այն երգել է Դեր-Չորի անադատներում, Կերչի ահեղ մարտերի ժամանակ, հեռավոր հյուսիսի ափսոսալիցներում, որը ներշնչել է հույս, փորձություններին ու դժվարություններին դիմակայելու կամք և ուժ: Երգն ունի մի ֆանի սարքերակներ: Մ. Աղայանի և Շ. Տալանի՝ 1955թ. Երևանում հրատարակված ժողովածուում ընդգրկված սարքերակը, ըստ մեզ, ամենահազնվածն է: Մեղեդին մերթ ասերգային, մերթ ծորերգային երգառձով ծավալվելով՝ ընդգծում է բանաստեղծական stefush իմաստը և կառույցը: Բանաստեղծական stefush երրորդ տողի հետ կտրուկ փոխվում է մեղեդու շարադրանքը և առաջանում է ձայնակարգային բոլորովին նոր ոլորտ: Այս մեղեդիական օղակն ընկալվում է որդես եռմասանի կառույցի միջին՝ կենտրոնային մաս: Մեղեդու սխեմատիկ կառուցվածքը հետևյալն է.

Բանաստեղծական տողեր	I, I ^բ	II, II ^բ	III	IY, IY ^բ
Մեղեդու դարբերություններ	a	b	c	b ¹
Չայնակարգային երանգներ	մինոր	մաժոր	մինոր	մաժոր

Թվում է, թե երգն այստեղ կարող էր ավարտվել: Սակայն Ջիվանին փորձել է երգի բովանդակության, փիլիսոփայական ճանաչման, ընդհանրացումը կասարել ոչ միայն բանաստեղծական ժանրի միջոցով, այլև մեղեդու: Դրա համար բանաստեղծական ժանրի ամբողջ ֆառասողը երգվում է ևս մեկ անգամ, առանց կրկնությունների: Մեղեդիական օղակներն անհամեմատ սեղմ են, նոր զարգացումները բացակայում են, և այդ յուրօրինակ հավելվածի ութ շարքերից յուրաքանչյուրն ավարտվում է տոնիկայով: Փիլիսոփայական, խրատական, բազմակողմանի ու իմաստային եզրահանգումներով այդքան հագեցած երգում դժվար է չնկատել մեղեդիական լարվածության հետզհետե մարումը: Նույնքան դժվար է նաև չարի ու բարու՝ «կուգան ու կերթան»-ի հակադրությանը զուգահեռ՝ մինորի ու մաժորի հակադրության մասին խոսելու գայթակղությունից ազատվելը: Տիրապետում էր արդյո՞ք Ջիվանին այժմյան մեր դասկերացումներին՝ մաժորի և մինորի զգացմունքային հակադրությանը, ժեստական և կոմպոզիցիոնական ռեֆլեկսային հմտություններին: Մի բան ակնհայտ է: Նա ուներ հզոր երաժշտական զգացողություն և կարողություն՝ համադրելու հայ ժողովրդական, ազգային-երաժշտական մտածելակերպը համամարդկային երաժշտական օրինաչափություններին:

**ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԶԱՅՆԱԴԱՐԱՆԻ
ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆ**

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանը հանրառեսության ժողովրդական երաժշտության եզակի հարուստ հավաքածուներից է: Այն ընդգրկում է ինչդեպ ժողովրդական, այնդեպ էլ ժողովրդատրոֆեսիոնալ և հոգևոր երաժշտության բոլոր ժանրերը՝ ձայնագրված 1927թ.-ից մինչև մեր օրերը:

Մեր հաղորդման նպատակն է ներկայացնել և բնութագրել ձայնադարանի շուրջ 2500 նմուշ ներառող աշուղական հավաքածուն, որ կազմված է արվեստի այս ոլորտի 22 ժանրի ձայնագրություններից՝ առավել հանգամանորեն ֆննդության առնելով «Աշուղական ֆոնդ» հավաքածուն:

Նախնական սկյալներով¹ հավաքածուում աշուղական արվեստի առավել սիրված և ժողովրդայնություն վայելող ժանրը սիրավեղմ է (ավելի քան 430 նմուշ): Սիրավեղմի ժանրը մասնագետները բավական ուսումնասիրել են², սակայն նյութը դեռևս ամբողջացման և հրատարակման կարոտ է:

Աշուղական արվեստի երկրորդ մեծ խումբն են կազմում սիրերգերը (շուրջ 400 նմուշ), այնուհետև, ըստ հաջորդականության՝ խոհական, գովի, խրատական, ազգային-հայրենասիրական, ինքնակենսագրական, երգիծական, հոգևոր, դանդախության, դասական, ֆնարական, սոցիալական, ծիսական-հարսանեկան, աշուղական մրցույթի (մեջլիս), կենցաղային, խնջույքի, օրորոցային, զինվորագրության, հեփափի, դարերգի և անեծքի ժանրերը:

Բացի այս, աշուղական արվեստի նմուշներ կան ձայնադարանի գրեթե բոլոր հավաքածուներում: Դրանցից առավել հարուստ են Ա. Քո-

¹ Տվյալներն ավելի ստույգ կլինեն, եթե հավաքածուի փառսարանն ամբողջությամբ մուս-ֆազրվի համակարգչի մեջ:

² Տես Երմեյակյան Լ., Աշուղական սիրավեղմը հայ-արևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում, դոկտորական ասենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2004թ.: Դանիելյան Դ., «Աշուղ Դարիք» սիրավեղմի Զավախիի տարբերակը, ակադեմիկոս Ռ. Զարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողովի զեկուլումների թեզիսներ, Երևան, 1999թ., էջ 14-16:

չարյանի (259 նմուց, որի մի մասը հրասարակվել է նրա հեղինակած ժողովածուում³), Հ. Գրիսարյանի (Վարդենիս, Ղուկասյան, 1964թ. գիսարեակ, 76 նմուց), Մ. Մուրադյանի (Աղարան, 1969 թ. գիսարեակի ֆոնդ, 102 նմուց), Մ. Մանուկյանի (Մարտունու Երջանի գիսարեակ, 1974թ., 1977թ., 84 նմուց), Ախալքալաքի գիսարեակների՝ 1967թ., 134 նմուց և 1970թ.՝ 160 նմուց հավաքածուները:

Ի դեպ, Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտախոսող Ջ. Թազակչյանն արդեն հրասարակության է դասառնում Ջավախքի գիսարեակների ընթացքում իր գրանցած ավանդական երգերի հավաքածուներից կազմված ժողովածուն, որտեղ առանձին բաժին է հասկացվել նաև առուդական երգերին:

Արվեստի ինստիտուտի առուդական ֆոնդի կասարումներում բանասացների ճնշող մեծամասնությունը ղափառյիկ են, քանզի առուդական արվեստի հիմնական կասարողները և սարածողները հենց նրանք են: «Տարեց ղափառյ երգասացը նախընտրում է երգարվեստի «լուրջ» ժանրեր՝ վիդական, դասմահայրենասիրական, առուդական ...»⁴: Կասարումները վոկալ են կամ վոկալ-նվագարանային, ընդ որում՝ նվագարանի ուղեկցությամբ առավելադեպ հնչում են իրենց՝ առուդների կասարումները:

Այս առումով խիստ արժեքավոր ձայնագրություններ են կասարել Բր. Բուրմարյանը՝ առուդ Ծերամի կասարմամբ (12 նմուց), Ա. Քոչարյանը՝ առուդներ Ծերամի, Ծահենի, Հավասու, Սաղաֆու և այլոց կասարմամբ⁵:

Երգերի ծանրակշիռ մասը հայերեն է, քեև հանդիպում են նաև քուրդերեն և ֆրեդերեն կասարումներ:

Առուդների նվագարանները հայոց ավանդություն սարածված և ժողովրդի դասկերացումներում առուդական համարվող լարային ընթանիքի գործիքներն են՝ ֆամանչա, քառ, սագ, ֆանոն, ֆեմանի:

Ի սարբերություն ժողովրդական բուն ավանդության՝ խորհրդային Երջանում առուդական արվեստը որոշակի գաղափարական, ժանրային

³ Քոչարյան Ա., Հայ գուսանական երգեր, Երևան, 1976 թ.:

⁴ Սահակյան Ա., Փափկանյան Ա., Թալին. հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ, Երևան, 1984թ., էջ 2:

⁵ Տես Սարգսյան Մ., Ա. Քոչարյանի ժողովրդական երաժշտության հավաքածուն՝ ըստ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնագրանային ֆոնդի, Ա.Քոչարյանի ծննդյան 100 - ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2003թ., էջ 16-21:

և ոճական փոփոխություններ է կրել: Ահա այդ սարիներին գործող աշուղների ստեղծագործություններին ու կասարողական արվեստին կարելի է ծանոթանալ ձայնադարանի «Աշուղական ֆոնդում»:

Ձայնագրություններն արված են 1951-62թթ. Երևանում, Գորիսում, Նոր Բայազետում և Ծալկայում: Հավաքածուն ընդգրկում է 324 նմուշ, որից 12-ը դարեղանակներ են, 2-ը՝ դարերգ, մնացյալը՝ աշուղական երաժշտություն: Դրանցից 148-ը սիրերգ է՝ բոլոր ժամանակների աշուղների առավել նախընտրած ժանրը: Ուշագրավ է հասկադես գովի ժանրը՝ 89 նմուշ, և հենց այս ժանրի նմուշներում է խսացված ներկայացվում սլյալ ժամանակաբաժանի ֆադաֆական, հասարակական դասերը, գաղափարախոսությունը, ֆանգի գովի կամ փառաբանման են արժանանում նախ հայրենիք և հայրենի բնությունը (Հայասան, Երևան, Սևան, Դարաբաղ...), Հայրենյաց մեծերը (Սայաթ-Նովա, Թումանյան, Չարենց...), որի ենթաբաժնում՝ խորհրդային առաջնորդները (Լենին, Ստալին, Շահումյան...) և հասարակ աշխատողը (ուսուցիչ, կոլխոզի աղջիկ, շինարար հայ...), խորհրդային կարգերի սարքեր կառույցներն ու նշանակալի սարքավոր (ՄՍՀՄ, Կոմունիստական կուսակցություն, Կոմերիսմիություն...), և, իհարկե, հարազատներն ու սիրեցյալները (հայր, մայր, բույր, յար...):

Խոհափիլիսոփայական ժանրի նմուշները 31-ն են, ազգային-հայրենասիրականը՝ 21, խրատականը՝ 5, աշխատանքայինը՝ 3, ֆնարական, դասական և կենցաղային ժանրերը՝ 2-ական նմուշ, ընդդիմախոսական՝ 3, 1 անեծք և 1 օրորոցային:

Հավաքածուն հիմնականում ներկայացնում է սլյալ ժամանակաբաժանի աշուղների՝ Առոսի, Հավասու, Շահենի, Իգիթի, Բագրաշի, Ծովյանի, Ռուբենի, Գեղամի, Արսենի, Ջաֆարյանի և Արևուրի սեփական ստեղծագործություններն ու կասարողական արվեստը: Այս իսկ դասձառով փչ ուշադրություն է դարձվել աշուղական սիրավեպերի երաժշտական հասկածների ժողովրդական կասարումներին (Բոլորյան Պողոս, «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպից 2 նմուշ):

Յուրօրինակ համույթ են կազմել վերոհիշյալ աշուղներից Իգիթը, Բագրաշը, Ծովյանը, Ռուբենը, Գեղամը և երգչուհի Թամարա Մկրչյանը, որոնք, բացի սեփական հորինումներից, կասարել են նաև Պաղտասար Դոյրի, Ջիվանու և Շերամի ստեղծագործություններից: Աշուղների նմանօրինակ համագործակցությունը, եթե նույնիսկ ժա-

մանակի և գաղափարախոսության թելադրանքն է, հեաաբրի և հա-
ջողված է, հասկադես կասարողական սարբեր ոճերի համասեղման
իմաստով:

Դժվար է գերագնահատել Գուսան Աոնի (համանչա), Գուսան
Հավասու (սագ, թառ) և Գուսան Շահենի (հանոն) բարձրարվես կա-
սարումները՝ ձայնի և նվագարանի ներդաոնակությամբ:

Բանասաց Իոխան Կարադեսյանի ձայնագրությունները ներկա-
յացնում են 19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դարի սկզբի փիլիսոփա
աոուդ Մահուբի Գևորգի 22 սեղծագործություն, որ հաջողությամբ
կարող էր դառնալ առանձին ժողովածուի և գիսական հեսագոսութ-
յունների առարկա:

Հավաաածուի ողջ նյութը արժեհավոր է ինչդես կասարման ժա-
մանակի, այնդես էլ ավանդական աոուդական սարբեր բնույթի սեղ-
ծագործությունների բազմագանության առումով: Այն հնարավորութ-
յուն է ընձեռում մասնագիսական համեմասություններ կասարել և բա-
ցահայսել հայ աոուդական դորոցների կասարողական, ոճական,
ժանրային, սաղաչափական, երաժեսամածողության այլաայլ
առանձնահասկությունները: ՉմոռանաՆք նեել, որ աոուդների՝
Արևսյան և Արևելյան Հայասանի սարբեր վայրերից լինելու հանգա-
մանքը հնարավորություն է սալիս նաև կասարելու աոուդական արվես-
սի սարածային համեմասական ուսումնասիրություն:

Սոռև ներկայացնում ենք հիոյալ հավաաածուի աղյուսակը, որում
ներառված սեղեկասվությունը հեսագա ուսումնասիրությունների հա-
մար նախնական ողեցույց կծառայի:

հեղինակ	կասարող	կա. կերտ	նվագակցող գործիչ	հեղինակի ծննդավայր	ծայնագրման վայր	իվթերյան թվական	նմուշակ համար
Գուսան Ասոս	Դարայան Ասոս, Հակոբջանյան Ռոզեսա	վոկալ-նվագ.	համանշա	Գորիս	Գորիս	1953թ.	27
Գուսան Բագրաս	Ավետիսյան Բագրաս	վոկալ-նվագ.	թառ	Ղարաբաղ	Երևան	1958թ.	26
—//—	գուսանական անսամբլ՝ գուսաններ՝ Բագրաս, Իգիթ, Գեղամ, Ռուբեն, Ծովյան, երգչուհի՝ Թամարա Մկրչյան	—//—	թառ, սագ, համանշա	—//—	—//—	1951թ.	10
Գուսան Իգիթ	Գուսան Իգիթ, Մկրչյան Թամարա (Իգիթի կինը)	վոկալ-նվագ.	համանշա	Շիրակ	Երևան	—//—	17
—//—	գուսանական անսամբլ՝ գուսաններ՝ Բագրաս, Իգիթ, Գեղամ, Ռուբեն, Ծովյան, երգչուհի՝ Մկրչյան Թամարա	—//—	թառ, սագ, համանշա	—//—	—//—	—//—	5
Գուսան Ծովյան	Գուսան Ծովյան	վոկալ-նվագ.	թառ	Իջևան	Երևան	—//—	26

—//—	գուսանական անսամբլ՝ գուսաններ՝ Բագրատ, Իգիթ, Գեղամ, Ռուբեն, Ծովյան, Երզնիկ՝ Մկրչյան Թամարա	—//—	—//—	թառ, սագ, բանանջա	—//—	—//—	—//—	3
Գուսան Ռուբեն	—//—	—//—	—//—	—//—	—//—	—//—	—//—	4
Գուսան Գեղամ	—//—	—//—	—//—	—//—	—//—	—//—	—//—	2
Ջիվանի	—//—	—//—	—//—	—//—	Ջակախի	—//—	—//—	2
Շերան	—//—	—//—	—//—	—//—	Գյուլմրի	—//—	—//—	2
Պաղտասար								
Ղոթի	—//—	—//—	—//—	—//—	Կեսարիա	—//—	—//—	2
Գյուլոյան Արսեն	Գյուլոյան Արսեն	վոկալ			Նոր Բայազետ	Նոր Բայազետ	1958թ.	8
Անուշ Ջաֆարյան	Ջաֆարյան	վոկալ-նվագ.	17 թառով, 10 բանանջայով	17 թառով, 10 բանանջայով	Կիրովական	Երևան	1951թ.	27
Գուսան Հավասի	Մարկոսյան Արմենակ (Հավասի), Մելինյան Վարդուհ, Խաչատրյան Հրիսիմեն	վոկալ-նվագ.	թառ կան սագ	թառ կան սագ	Ծավկա	—//—	—//—	65
Անուշ Արճուր	Նուրիբեկյան Արճուր	—//—			Ծավկա	—//—	—//—	5
Գուսան Շահեն	Սարգսյան Շահեն, Հակոբյան Ռոզա	—//—	բանոն	բանոն	Ծավկա	Ծավկա	1957թ.	55
Մահուրի Փնորգ	Իսխան Կարամուկյան	վոկալ			Ստարան	—//—	—//—	22
Ասլի Քյարամ (սիրավեղ)	Բուրդյան Պետրոս	—//—			—//—	—//—	—//—	2

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆՄՈՒՇՆԵՐԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆՈՒՄ

«...Ուզում եմ զուտ ռուսական մուգիկա լսել բոլոր իր ծանր ու քեթև կողմերով, ենթարկել ձեր զգացմունքները եվրոպականից հեռացած, ասիականին փչ մոտեցած, սենսիմենտալ երաժեշտության... և սեսնել զարմանալի ու զվարճալի սեսարաններ, դարեր և չսեսնված մոնղոլական նիս ու կաց - գնացե՛ք «Իգորի» ներկայացման»:¹

Ք. Կարա-Մուրզայի 1899թ. գրած տողերը լայն առիթով են հնչում, որովհետև մեր այսօրվա երաժեշտական կյանքը զավթված է ասիականից հեռացած, եվրոպականին փչ մոտեցած մի ցածրորակ ոճի սեսակով, որը բնութագրելու համար լայն ջանք ու եռանդ կոչահանվի: Պասաժներից մեկը քերտ իրական արժեք համարվող դասական՝ օրինակելի սեսակները մոռացության փողի տակ թողնելն է և դրանց անխնայ, լայնածավալ աղավաղումը, որ նման է արդեն սեղադրության:

Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, ի թիվս այլ նյութերի, պահվում են նաև աշուղական արվեստի ոչ փոքրաթիվ նմուշներ, որոնց ուսումնասիրությունը թույլ կտա վերստին քարոզարկելու ու վերականգնելու արվեստի այդ ճյուղի դասական օրինակները, որոնք ժամանակին լայն լուրջ դեր են կատարել հայ երաժեշտական կյանքում: Նյութերը, որոնց մասին խոսվելու է հաջորդիվ, մեծ մասամբ անհիշելի են և փչ ուսումնասիրված: Դրանք երաժեշտագիտական ուսումնասիրություններ, հոդվածներ, դասախոսություններ, աշխատությունների էսքիզներ, երգերի նոտագրություններ են և այլն:

Երաժեշտագետ Մ.Աղայանն իր դասախոսություններից մեկում գրել է. «Իմ... նոտասկին է սալ էական հասկացողություն մեր ունկնդիրներին աշուղական արվեստի մասին, նրա առանձնահատկ կողմերի մասին, որոշագույն կարողանալով որոշել իսկական աշուղականը ոչ աշուղականից, կեղծ աշուղականից, ֆալսիֆիկացիայից և աղավաղման ենթարկված եղանակներից»:²

¹ Կարա-Մուրզա Մ., «Օմերային ներկայացումներ» /շաբաթական տեսություն/, «Մշակ», թիվ 200, 28 հոկտեմբերի, 1899թ.:

² ԳԱԹ, Մ. Աղայանի ֆ., թիվ 1515:

Առողական երգի բանավոր ավանդույթով փոխանցվելու, սահմանվելու ձևը երկար ժամանակ նոսրացել է արվեստի այդ ճյուղի մեջ զանազան ոճերի ներթափանցմանը, երբ յուրաքանչյուր կատարող, իր ճաշակին և ընդունակություններին համադասասխան, ավել կամ պակաս չափով ձևափոխությունների է ենթարկել երգը: Առողական արվեստը երաժշտագիտության համար ուսումնասիրության, հետազոտության մասշեղի աստիճան էր դարձավ, երբ 19-րդ դարում սկսվեց երգերի, մեղեդիների նոստալգիան: Առաջիններից մեկը Արեակ Բրուսյանն էր: Վերջինիս արխիվային նյութերի հետ թանգարանում պահվում է նրա 1895թ. կազմած «Ձայնագրած ժողովրդական երգեր» ժողովածուն՝ կազմողի առաջաբանով: Այն տղագրության թույլտվության համար ներկայացված է եղել Կովկասյան գրաֆնության կոմիտեին: Երգերը գրված են հայկական նոր նոստալգիայով, զետեղված են նաև դրանց հայտնի տարբերակները՝ փոփոխված ծանոթագրություններով: Ժողովածուն թերի է: Թանգարանում գտնվող մյուս տարբերակի՝ «Ռամկական մանկաներ» հայտնի վերագրով, բնագիրը թվագրված է 1897թ., իսկ 1898-ին ներկայացված է եղել Կովկասյան գրաֆնության կոմիտեին: Կազմողի առաջաբանից դարձ է դառնում, որ այն ներկայացվել է 4-րդ տղագրության թույլտվություն ստանալու համար: Վերջինիս մասին մեծ գովեստով է խոսել Ե. Բաղդասարյանն իր գրառումներում:

Այստեղ ընդգրկված են ժողովածուի բոլոր չորս բաժինները՝ առողական երգեր (62երգ), խառը երգեր (38 երգ տարբերակներով), դարերգեր (62 երգ) և դարերգեր (55 երգեր): Համառոտ առաջաբանում Ա.Բրուսյանը նշել է երգերն ու երգերակները կատարողների անունները՝ Ջիվանի, Տ.Մխիթարյան և Ե.Գյաղուկյան, Գ.Տալյան, Հ. Աղամյան, և գրել է. « ... նորը առաջ գալով՝ չի նշանակում, որ հինը դուրս է գալիս »: Այս սկզբունքն են որդեգրել նաև նշանավոր երաժիշտներ Ս. Օգանեզաժիկին, Ս. Գլեշյանը, Հ. Այվազյանը, Ալ. Սոփեանը, Վ. Սամվելյանը և ուրիշներ, որոնք մեծ հոգածությամբ և խնամքով նոստալգիան են իրենց հասած երգերը «հինը չկորցնելու» գիտակցությամբ: Թվարկված երաժիշտների արխիվներում կարելի է գտնել առողական երգերի, արևելյան մեղեդիների բազմաթիվ նմուշներ, որոնք կարող են օգնել այժմյան երաժիշտ կատարողներին՝ դասասխանելով այն հարցին, թե որն է, ի վերջո, արևելյան երգաժանրը, որքանով է այն մերը, և ի՞նչն է այն դարձնում մեզ համար օտար:

Ս.Օգանեզաւիլիին հաւաքել ու ձայնագրել է երգեր, մեղեդիներ Վանի, Էրզրումի վիլայեթներում, Շուշիում: Նրա արխիւում պահւում են հայասառ թուրքերնով գրված երգերի մեկ տեսք, տարակերտով գրված իրանական մեղեդիների երկու տեսքեր, որոնք հիւանալի նյութ են թե՛ կասառողների և թե՛ ուսումնասիրության համար:

Ուղահար Ս.Գլեշյանի արխիւն ամբողջապէս բաղկացած է արևելյան երգերի, եղանակների հայկական նոր նոսագրոյթամբ խնամ-
փով ձայնագրված շարքիների, բայաթիների բազմաթիւ նմուշներից:

Հ. Այվազյանը՝ Արմաշի դորեւականի երաժշտական ուսուցիչը, հայկական և գծային նոսագրոյթամբ ձայնագրել և այդդիսով տա-
ղանել է թուրքական շարքներ, նաև ուսուցներ, մի ուսումնասիրոյուն մուղամաթի մասին հայասառ թուրքերնով, մի ձեռագիր աշխատ-
ւուն՝ արևելյան երաժշտական մասին: Այն կազմված է երկու մասից: Առաջին մասը վերնագրված է «Շանթոյունը ընդհանուր եղանակ-
ներու վրա», որեղ տարգ բացատրված և օրինակներով (հայ նոր նո-
սագրոյթամբ) հիմնավորված է արևելյան 90 եղանակ: Դրանց թվում եկեաի, էվեճ, ռաս, չարկեաի, նէվա, սեկեաի, բուսելիֆ, շեհնագ, հի-
սար, հիճագ և այլն: Բաժինն ունի նաև հավելված, որեղ ներկայաց-
ված են եղանակների երեք խումբ, որոնք քիչ գործածական են համար-
վում:

Երկրորդ մասը նվիրված է ուսուցներին: Հ. Այվազյանը բացատրել
է. «Ամեն երգ, այս կամ այն եղանակի վրա, մասնավոր կանոնի մը հա-
մաձայն կհորինվի և կերգվի: Այդ կանոնը արևելյան կամ ավելի ճիշտ
թուրք-արաբական երաժշտական մեջ ուսուց կկոչվի»:³ Սա եղանակ-
ների մեքառիթմիկ կազմակերպման օրինաչափոյունների տեսութ-
ւունն է, որ նույնպէս հիմնավորված է օրինակներով:

Ալ. Մղեղդիարյանի արխիւում կա մի տեսք, որեղ գրանցված են
ժողովրդական, աշուղական երգեր, որոնք հող են նախադասատել
«Ալմասի» երաժշական լեզվի համար: Գրանցումները կատարվել են
1915-916թթ., հավանաբար Թիֆլիսում: Այստեղ կարելի է գտնել Մա-
յաթ-Նովայի «Ղարիբ բլբուլ» երգի նոսագրոյունը, «Հիջաս»,
«Ռաս», «Մահուր» մեղեդիները, որոնց վերնագրերի մոտ կոմպոզիտ-
րը նշել է, թե որ երաժշական գործիքի կատարումով է լսել դրանք դու-
դուկի, ֆամանչայի և թառի:

³ ԳԱԹ, Հ. Այվազյանի ֆ., թիւ 2:

Վ.Սամվելյանի արխիվում դառնում է գծային նոսագրությամբ գրանցված առուղական երգերի՝ նրա կազմած ձեռագիր ժողովածուն, որտեղ նույններ կան դրանց կասարողների և իր կասարած փոփոխությունների մասին: Ք. Քուրնարյանի արխիվում դառնում են ձեռագիր ժողովածուներ՝ ժողովրդական և առուղական երգերի գրանցումներով: Ք. Քուրնարյանի մոտամի ծագման Տեսության դասմության մասին գրառումներում կարելի է կարդալ մի թռուցիկ եզրակացություն «Очарываю в Карабах и Закавказье»:⁴ Այս թեզը մտնելու առիթ է սալիս և մղում ավելի խոր և համալիր ուսումնասիրելու կովկասյան մոտամի երևույթը:

Այսդիսով, նկատելի է դառնում այն փաստը, թե որքան մեծ դեր ու նշանակություն են սվել մեր մեծ երաժիշկները ժողովրդական և առուղական արվեստին:

Երգերի, մեղեդիների նոսագրումը ստեղծել է երևույթը գիտականորեն ուսումնասիրելու, վերլուծելու, արժեքավորելու, նրա շեղն ու դերը սահմանելու անհրաժեշտ հիմքը: Այս խնդրով զբաղվել են Մ. Աղայանը, Վ. Սամվելյանը, Շ. Տալյանը, Ե. Բաղդասարյանը, Ս. Օզանեզազ-վիլին, Հ. Հովհաննիսյանը, Ռ. Մելիքյանը, Ն. Տիգրանյանը, Գր. Սյունին և ուրիշներ: Թվարկված երաժիշկների արխիվներում դառնում են մի շարք անսխալ ձեռագիր ուսումնասիրություններ, հոդվածներ՝ արևելյան երաժեշտության առանձնահատկությունների, առուղական երգաստեղծության մասին: Մ. Դեմուրյանի և Վ.Սամվելյանի արխիվներում կարելի է գտնել երգերի, եղանակների անվանումների բացատրական ձեռագիր բառարաններ: Ս. Դեմուրյանը զբաղվել է նաև մոտամաթի ուսումնասիրությամբ և բավական նյութ է հավաքել առհասարակ արևելյան, դարսկական երաժեշտության մասին:

Մ. Աղայանն ու Շ. Տալյանը առանձնահատուկ հոգածությամբ վերլուծել ու մեկնաբանել են Սայաթ-Նովայի արվեստը: Նրանց կասարած աշխատանքի հետևանքով հնարավոր եղավ 1946 թ.-ին լույս ընծայել մեծ երգչի, բանաստեղծ-երաժեշի երգերի ժողովածուն, որով առավելագույնս կանխվեց դրանց հետագա աղավաղումը: Մ. Աղայանն ուսումնասիրել է Սայաթ-Նովայի երգերի սաղաչափությունը, մեքահիթի կառուցվածքը, դրանց եղանակների ճեպակները:

«... Տրադիցիոն առուղական խաղերը՝ մուխամմազ, քալիբ,

⁴ ԳԱԹ, Ք. Քուրնարյանի ֆ., թիվ 16:

ղափիա և այլն, դասկանում են Սայաթ-Նովայի խաղերի առաջին կատեգորիային:... խաղերի երկրորդ խումբը կազմում են այն խաղերը, որոնց եղանակները փոխառնված են այլ աշուղներից, նրանց սեփական, ինֆնուորյն եղանակներից»,- եզրակացրել է Մ. Աղայանը:⁵ Նրա հետազոտությունների ոլորտում էր նաև մեծ աշուղի երգերի կասարման արվեստը: Այս թեմայով նա գրել է մի հետաքրքիր հոդված, որտեղ Սայաթ-Նովայի արվեստը կադել է հին Հայաստանի վիդասանների, գուսանների, սաղերգուների արվեստի հետ:

Շարա Տալանն իրեն հասուկ անկեղծությամբ գրել է իր վերաբերմունքի մասին դեռի մեծ երգիչը և իր անցիող հոդվածներում բարձրացրել է մի շատ կարևոր հարց. արդյո՞ք մեղեդիները, որոնցով այժմ երգում են Սայաթ-Նովայի երգերը, իրադես նրա ստեղծածն են: Փորձելով դասասխանել՝ Շ. Տալանը գրել է.«Երգիչն իր բոլոր բանաստեղծությունների սակ՝ ծանոթագրություններում, ասում է, թե ինչ մեղեդիով դեսֆ է երգել... «Էսդես Արութինի ասած», ահա այս երգերը դեսֆ է կարծել, որ երգվել են հեղինակի ստեղծագործած մեղեդիներով, որոնք մեզ անհայտ են: ...Սայաթ-Նովան կասարել է իր երգերը ոչ սովորական, սարածված աշուղական եղանակներով: Դրան ադագույց և այն, որ հետագայի այսուդես կոչված հայ-վրացական գուսանական դորոցի բազմաթիվ գուսանների մոտ երբեք չենք դասահում, որ նրանցից որևէ մեկի երգը երգված լինի Սայաթ-Նովային վերագրվող որևէ երգի եղանակով, բացառությունը կազմում է միայն «Քանի վուր ջան իմ» երգի մեղեդին»:⁶ Մասնակցորդ են, որոնց դասասխանների որոնումները կարող են բացահայտել դասմության՝ մեզ համար դեռևս անհայտ շատ էջեր: Մ. Օզանեզազվիլու արխիվում դասվում է Չախար Բարխուդարյանի մի համառոտ ուսումնասիրություն, որտեղ համեմատական վերլուծության են ենթարկված հայկական, դարսկական եղանակները:

Գր. Սյունին իր «Հայ երաժշտություն» աշխատության մեջ մի ամբողջ գլուխ է նվիրել աշուղական արվեստին՝ դիսարկելով այն իր դասական զարգացման մեջ:

Ե. Բաղդասարյանը, Ն. Տիգրանյանը, Հ. Հովհաննիսյանը զբաղվել են մուղամաթի ուսումնասիրությամբ: Ռ. Մելիքյանը հավաքել է

⁵ ԳԱԹ, Մ. Աղայանի ֆ., թիվ 1514:

⁶ ԳԱԹ, Շ. Տալանի ֆ., թիվ 37:

նյութեր արաբական, դարսկական երաժեշտության դասմության, Տեսութ-
յան մասին, ուսումնասիրել է դրանց ձայնաբանային կառուցվածքը:

Առուղական երգը արևելյան մշակույթի ծնունդ է: Արևել-
Արևմուտք փոխադարձ կապը, երկու սարքեր մտածելակերպի, ոճի, ա-
խարհայացքի, փոխհասկացության, նույնիսկ կենսաձևի սարքերի փոխ-
ներգործության առկա և ակնհայտ փաստը գրեթե միշտ գրավիչ է եղել
հայ երաժեշագիտական մտքի համար: Մեր արվեստաբանները ձգտել են
սալ դրա գիտական բացահայտումները՝ համեմատական վերլուծու-
թյան ենթարկելով արվեստի երկու ճյուղերին էլ:

Ս. Օգանեզազովիչին ողջ ծավալով ուսումնասիրել է արևելյան
երաժեշտությունը, օգտվել է բազմաթիվ տղագիր աղբյուրներից: Այս են
վկայում նրա գրառումների տեսքերը, որտեղ կարելի է զսնել հայերեն,
ռուսերեն և վրացերեն նշումներ, արձագրություններ արևելյան երաժե-
շտության լադերի կառուցվածքի, ձայնաբանների մասին, նաև նոսա-
գություններ, ինչդեպ օրինակ, շուր լադում գրված բառի մեկնակազմը:
Այստեղ կարելի է հետևել ճաղանդաբան արվեստագետի կատարած հա-
մեմատություններին հայկական և արևելյան եղանակների միջև:

Ս. Գլեջանը հավաքել, գրի է առել երգեր ու մեղեդիներ և խառը
հաջորդականությամբ կազմել է 613 էջանոց մի ձեռագիր ժողովա-
ծու: Երգերի տեքստերը հայաստան թուրքերենով են գրված: Վերնագրերի
մոտ նշված են կատարողների կամ հեղինակների անունները: Օրինակ՝
528-րդ էջի գրված մեղեդիով վերնագրի մոտ նշված է Քեմանի Սերփա
Էֆենդի, կամ մեկ այլ էջի վրա գրված շարֆի վերնագրի մոտ նշված է՝
Չուլիայան Գրիգոր Էֆենդի դորադես և այլն:

Ե. Բաղդասարյանն իր «Արևելյան երաժեշտության մասին» անա-
վաճակ ակնարկի մեջ (1902թ.) գրել է. «Ծերունի Արևելի ձայնն է, որ
այսօր մենք լսում ենք այնքան հեռավոր անցյալի խորքերից, երբ նա
գովաբանում է իր գոռոզ և հզոր ողիների փառքը: Բայց այդ ուրա-
խության աղաղակների հետ մենք լսում ենք և մի դառը հեծեծանք, մի
վեժի մրմունջ... և իսկույն երգ»:⁷

Արդյո՞ք նկատի չունի՞ առուղական արվեստի հիմնական հերոս սի-
րահարի թախծոտ կերպարը: Իսկ Մ. Աղայանը համեմատական վերլու-
ծություն է կատարում առուղների, միներալների և սրուկների ար-

⁷ ԳԱՍ, Ե. Բաղդասարյանի ֆ., թիվ 64:

վեսի միջև՝ առուղական երգը դիտելով որդես համաժխարհային երաժեսական զարգացման անբաժան մաս:⁸

Թանգարանում են գտնվում նաև գուսան Շերամի և առուղ Ֆիզահու արխիվային նյութերը: Այստեղ էական են նրանց հորինած հեփաքները, սիրավեպերը: Շերամի դասնությունները հիմնականում գրված են չափածո, ունեն խրատական, բարոյախոսական ուղղվածություն: Դրանցից են «Չավենն ու Չարոն», «Դառնաղուլը», «Երկու կին» և այլն, նաև «Առուղ Շերամի մրցումը առուղ Շավաբի հետ»:

Ֆիզահու «Արսավազդի և Սալվինազի հեփաքը» մի գեղեցիկ սիրավեպ է, ունի չափածո հասվածներ, որ ենթադրել է սալխ, թե դրանք կասարվել են երգելով, ցավոք հայտնի չէ, թե ինչ եղանակով:

Ուսագրավ է Ա.Քոչարյանի արխիվը, որ ժողովրդական, առուղական արվեստի հարուստ շենարանի է նման: Այստեղ կարելի է գտնել ոչ միայն երգերի նոսագրություններ, ուսումնասիրություններ, այլև հեփաքների գրառումներ, ինչդեպ «Շահ Իսմայիլ», «Արաժես և Սաթենիկ», «Քյոռնողլի» և այլն, նաև բրդական էդուսը՝ իր ճասներկու հասվածներով և երաժեսական կտորներով: Տեղեկատվական հարուստ նյութ է Ա.Քոչարյանի կազմակերպած գիտարավների ընթացքում կուտակված դաժարը:

Թանգարանի երաժեսական ֆոնդերում կարելի է գտնել առուղների, առուղական խմբերի լուսանկարներ, համերգային ծրագրեր, ազդագրեր, որոնք լրացուցիչ տեղեկատվական աղբյուր են:

Այս փոքրիկ շրջայցը Գրականության և արվեստի թանգարանի ֆոնդեր, կարծում եմ, էական է գիտակցելու համար, թե դեռևս ասելիք կա հայ գուսանաառուղական արվեստի մասին, որը կարող է հիմք դառնալ մեր երաժեսական կյանքում արմատավորվելու հավակնություն դրսևորող ցածրորակ, ցածրաճաճակ, ոճական անորոշ խառնուրդ ներկայացնող երգատեսակից հրաժարվելու համար:

⁸ ԳԱԹ, Մ. Աղայանի ֆ., թիվ 1474:

ՋԱՎԱԽՔԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՁ

Առողական արվեստը Ջավախքի հայոց ինֆոմոթյան երաժշտական արտահայտչամիջոցներից է¹: Այս Երջանում մեծ տարածում ունեն առողական երգերն ու սիրավեպերը: Ժողովուրդը կատարում է ամենասարբեր քեմաների նվիրված առողական երգեր, ինչդեպ նաև բոլոր արևելյան սիրավեպերի հայերեն տարբերակները: Այս մասին են վկայում հարուստ գիտաբանական նյութերը, որոնք նկատարվում են այժմ ներկայացնելու: Աշխատանքի հիմքն են կազմում Ջ. Թադևադյանի (1967թ., 1970թ.) և Հ. Պիլիպյանի (1985թ.) Ախալքալաֆի գիտաբանական առողական երգերն ու սիրավեպերի երգվող հասկածները, որոնք ավանդական նյութի հետաքրքիր տարբերակներ են²: Նշենք, որ նյութը մինչև օրս հրատարակված չի եղել և առաջին անգամ վերծանել ենք մենք³:

Առողական երգերի ու սիրավեպերի երգվող հասկածներն ընդհանուր գիտաբանական նյութերի լայնատեսքի մասն են կազմում (1000-ից մոտ 600 օրինակ), և սա թույլ է տալիս ենթադրելու, որ Ջավախքում առողական արվեստը ոչ միայն խոր արմատներ ունի, այլև այժմ էլ կենդանի մտածողություն ձևավորող ուժ է: Երեք գիտաբանական

¹ Տե՛ս Լևոնյան Գ., Առողները և նրանց արվեստը, Երևան, Հայրենասիր, 1944թ.: Թահմիզյան Ն., Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության, ՀԱՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1971թ., N9:

Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան և հայ գուսանաառողական երգ-երաժշտությունը, Drazark Press, Pasadena, CA, 1995թ.:

Երնջակյան Լ., Առողական սիրավեպի ձևավորման լայնատեսքում, ՀՀ ԳԱԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 2002թ., հ.2:

Գրիգորյան Շ., Հայ առողական գրականության լայնատեսքում, Երևան, 2003թ.:

² Այս գիտաբանական մասին մանրամասն տե՛ս Դ.Դանիելյան, «Առող Դարիք» սիրավեպի Ջավախքի տարբերակը», ակադեմիկոս Ռ.Զարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 1999թ., էջ 14-16:

³ Վերջերս լույս է տեսել Մ.Մանուկյանի «Զիվանի» ծայրագրյալ երգարանը (Երևան, 1998), Թ. Պողոսյանի «Զիվանի» անհայտ երգերի ժողովածուն (Երևան, 1996), ինչդեպ նաև Լ.Երնջակյանի դոկտորական ատենախոսությունը՝ «Առողական սիրավեպի հայ-արևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում», ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2004 թ.:

րում գրանցվել է 841 նմուռ, որից՝ Ճալկայում՝ 50, Ախալքալաֆ-1967-ում՝ 511 նմուռ, Ախալքալաֆ-1970-ում՝ 280 նմուռ:

Ընդհանուր թվով վերծանված է 171 հասված սիրավեպերից և 143 առուղական երգ: Ջավախքում կենցաղավարող վերը նշված առուղական երգերը ֆննելու ենք ըստ վանկա-չափական մոդելավորման մեթոդի՝ առուղական երգերի սաղաչափական կառուցվածքների ընդհանուր եզրերը և առանձնակի դրսևորումները բացահայտելու նպատակով:

Ջավախքում սարածված սիրավեպերի սաղաչափական ֆննությունից արժանանալով վանկաչափական կայուն հարացույցները՝ իրենց 14 հիմնական դրսևորումներով, առանձնացրել ենք «Աւուղ Ղարիբ» սիրավեպի ջավախքյան սարքերակի սաղաչափական առանձնահատկությունների շուրջ» հոդվածում: Թեև գիտաբաններում գրանցված առուղական երգերի ուսումնասիրության ժամանակ բոլոր սաղաչափական կերպերը չէ, որ գործառնություն են ստացել, նպատակահարմար է այդ կերպերի աղյուսակներն ամբողջությամբ ներկայացնել զեկուցման վերջում՝ ավելի լայն համեմատության հնարավորություն ընձեռելու համար:⁴

Նշված առուղական երգերի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունից բխում է, որ վանկաչափական հարացույցները, որ մենք դուրս էինք բերել սիրավեպերի վերլուծության ժամանակ, գործում են նաև առուղական երգերի կառուցվածքներում, որից կարելի է եզրակացնել, որ ազգային երգամսածողության այս երկու հասկանալի ոլորտները զարգանում են առուղական երաժշտական արտահայտամիջոցների մեկ ընդհանուր ավանդույթի սահմաններում:⁵

Իսկապես, հիմնական չափական հարացույցները (որոնք վերաբերում են 11 և 8 վանկանի տողերին) համարյա անփոփոխ կերպով գործում են և՛ սիրավեպերում, և՛ առուղական երգերում: Նշենք, որ Ջավախքում սարածված առուղական երգերը մեծամասամբ 11 կամ 8

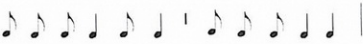
⁴ Առուղական երգարվեստի տեսական և մասնական հարցերի շուրջ գոյություն ունի հարուստ գրականություն, սակայն սակավ են սաղաչափության կառուցիկ օրինաչափություններին նվիրված հետազոտությունները: Խնդրի համակարգված ուսումնասիրությանն անդրադառնալու անհրաժեշտության վրա մեր ուշադրությունն է հրավիրել և մեթոդական մեծ օգնություն է ցուցաբերել Կ. Խուդաբաբայանը, որի համար խորին շնորհակալություն ենք հայտնում:

⁵ Տես, Քոչարյան Ա., Հայ գուսանական երգեր, Երևան, 1976թ., Кочарян А., Армянская народная музыка, М.-Л., 1939թ.:

վանկ սողերով են (որոնցից որևէ մեկին գերադասվություն չի տրվում):

11 վանկանի սողերը, ինչդեպ միշտ, սարքերակվում են 6վ+5վ բաժանումով և 4վ+4վ+3վ բաժանումով 11 վանկի սողի: 6վ+5վ բաժանումով 11 վանկանի սողի համար առավել բնութագրական են (Ա կերոյ և Դ կերոյ սարքերակներով) վանկաչափական հարացույցներ: Նկատենք, որ Ա կերոյը, որն իրականում ամենասարածվածն է, հասկալոյես կիրառություն է գտել Ջիվանու երգերի տեղական կատարումներում: 4վ+4վ+3վ բաժանումով 11 վանկանի սողի համար ամենակիրառելի են Ե և Ջ կերոյերն են, սակայն ամենասարածվածը Ե կերոյն է:

4վ+4վ բաժանումով 8 վանկանի սողի համար սիդական են Լ և Ի կերոյերը, սակայն նորից ավելի սիրված է Լ կերոյն իր սարքերակներով: Մեր վերծանած նյութի մեջ մի փոքր խումբ են կազմում (93–8–ը) այն երգերը, որոնց սողերը կազմված են 10 վանկից (5+5), 14 վանկից (4+4+3+3), 15 վանկից (4+4+4+3), 7 վանկից (4+3) և այլն, սակայն այս երգերը նույնդեպ շարադրված են մեծահասակ սողաչափությանը հասուկ չափական մոդելավորման կանոնների համաձայն: Եվ վերջապես, առանձին մաս են կազմում ասերգային շարադրանքի առուղական երգերը, որոնց լիովին կարելի է դասել բուն ասերգային բնույթի երգային նմուշների շարքը: Փորձենք կոնկրետ օրինակների միջոցով ներկայացնել վերը ասվածը: Քննենք Ա կերոյի մեջ շարադրված մի ֆանի բնութագրական օրինակներ: Ա կերոյի ամենացայտուն օրինակներից է Ջիվանու «Մոլիսակ մագեր» երգը. (Տե՛ս օրինակ 1):

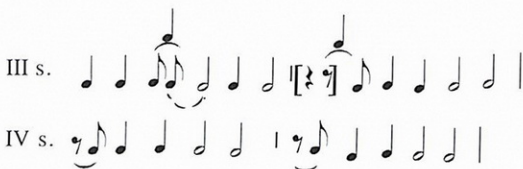
Երգի սողաչափն է՝ 

Ա կերոյի մեկ այլ օրինակն է Ջիվանու «Թող ինչդեպ ընկել եմ» երգի առաջին սարքերակը (Տե՛ս օրինակ 2) :

Ողջ երգի վանկաչափական հարացույցը, ըստ սողերի, հետևյալն է.

I սող 

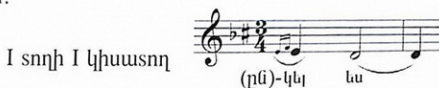
II սող 



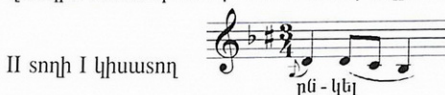
Երգի ընդհանուր վանկաչափական հարացույցն է՝



Զիվանու «Պեսֆ չէ» երգի այս արքերակը զարգանում է 3/4 չափի մեջ, սակայն յուրաքանչյուր տողի առաջին կիսաստղը ժամանակի մեջ ընդլայնվում է մինչև 4/4-ի: Հետևեմք, թե ինչդեպ է այդ 1/4-ը ավելանում:



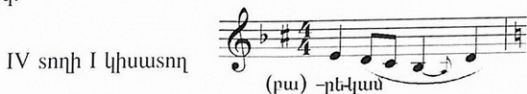
վանկին համադասասխանում է մեկ հնչյուն:



վանկը եղանակավորվում է:



եղանակավորման հետ միասին ավելանում է տողին չղասկանող մեկ վանկ:



II վանկը եղանակավորման շնորհիվ դառնում է եռամանակ:

Ակնհայտ է, որ կասարողը ձգտում է այս դահին ընդգծել և այն իրականացնում է վանկի եղանակավորման միջոցով: Ըստ էության, 4/4-ի

հայտնվելը տղամիջում երգի ներքին կառուցվածքային հասկությունը չէ, այն դարձադեպ կասարողի համար արտահայտամիջոց է:

Չուգահեռաբար ներկայացնենք նույն երգի՝ Չավախում կասարված մեկ այլ տարբերակը: Ի տարբերություն առաջին օրինակի՝ այս դեպքում երգը շարադրված է 2/4 չափի մեջ, իսկ առաջին տղան ընդհանրապես կայուն մեֆ չունի: Ունենալով 2/4 և 3/4 չափեր՝ այս երգերը, այնուամենայնիվ, շարադրված են միևնույն վանկաչափական հարացույցի մեջ: Ներկայացնենք երկրորդ տարբերակի ռիթմական դասկերը և վանկաչափական հարացույցը:



Վանկաչափական հարացույցը՝



Երգի երկրորդ տարբերակում դասկերը փոքր ինչ ձևափոխված է, հասկադես երկրորդ կիսատղում, որտեղ 4-րդ դեղնը կարծես ներքին լայնացման դասճառով մեկ ամանակով ավելացած լինի: Հեռաբեր է դիտել երկրորդ տղը: Այստեղ 2/4-ը ունի դայմանական նշանակություն (Տե՛ս օրինակ 3).



դի - մակա - վոր ըն - կեր,

Ինչդես տեսնում ենք, վանկաչափական հարացույցը օրջանցում է սակսի ուժեղ մասը վանկի եղանակավորումով.



դի - մակա - վոր

4-րդ լիտնի մեկ ամանակով ընդլայնումը հեռագա շարադրան-
 քում գլխավորող նշանակություն է ստանում՝ կիսաստղի վերջում երկա-
 մանակով ավելի ընդգծելով յամբականությունը ամբողջ տողում:

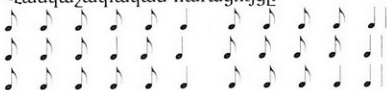
Այժմ տեսնենք, թե ինչպես է դրսևորվում Դ կերպը գիսաբաժանների
 աշուղական նյութի մեջ:

Դ կերպի ցայտուն օրինակ է Ջիվանու «Սաբաբ բան չեմ ուզե, իմ
 օրս ընգնիս» երգը.



Զնայած ոսփի կարճ ամանակի հաճախակի փոփոխությամբ՝ երգը
 շարադրված է հիմնականում Դ կերպի մեջ:

Վանկաչափական հարացույցը՝

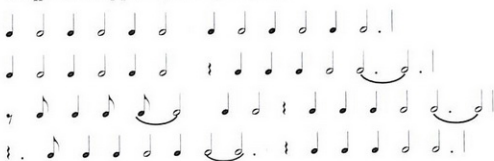


8-րդ և 12-րդ տողերում անցում է կատարվում Ա կերպին:

Դ կերպի օրինակներ են նաև Ղ.Կառնեցու «Կուրծխ կլցվեք, մեկ
 երկինք բացվեք» հոգևոր աշուղական երգը, ինչպես նաև Ջիվանու
 «Խելի աւեցեք» երգը:

Մեծաբանակ են Բ կերպում շարադրված օրինակները, որոնցից
 կներկայացնենք գուսան Հավասու «Ես մեկին սիրել եմ» երգը (Տե՛ս
 օրինակ 4):

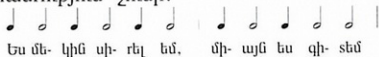
Երգի սան ռիթմական դասերը.



Վանկաչափական հարացույցը՝



Բանաստեղծական ոսփը մեհրական ոսփի յամբականության հետ ընդհանրություն չունի.



Շեքսն ու ամանակը համընկնում են միայն տողի վերջին վանկի վրա, իսկ 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ տողերում՝ նաև կիսատողի վերջին վանկի վրա:

Բ կերտի առավել բնորոշ օրինակ է «Գաղթականներ հագնին, գաբին գայնին զը» առուղական երգը (Տե՛ս օրինակ 5):

Ախալքալաֆ-70 գիսառավում այս նույն մեղեդու տարբերակով երգվում է նաև «Եկա, ընկա Վրասսանա երկիրը» հասվածը «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպից: Երկու օրինակների վանկաչափական հարա-ցույցը Բ կերտն է:



Սիրավեպի բանաստեղծական տողն ունի 11 վանկ՝ 4վ+4վ+3վ բաժանում, իսկ առուղական երգում 11 վանկ տողը բաժանվում է 6վ +5վ-ի, սակայն վանկաչափական հարացույցը երկուսին էլ թելադրում է 6վ+5վ բաժանումը:

Պետք է նշել, որ վերը բերված օրինակների մեղեդիական կերտի հետ ընդհանրություններ չենունում ենք գիսառավային մի շարք այլ նմուշներում, որը մեզ թույլ է տալիս ենթադրելու, որ սա ոչ թե զուտ սի-րավեպի մեղեդի է, այլ ընդհանուր առուղական մտածողության սահ-մանային մեղեդիական սիդ:

Հավաքական հայացք ձգելով 11վանկ՝ 6վ+5վ բաժանումով առուղական երգերի տողաչափական կերտերի վրա՝ կարող ենք վստա-հորեն ասել, որ այսպիսի երգերի համար ամենաբնորոշ վանկաչափա-կան հարացույցը Ա կերտն է, իսկ Բ,Գ,Դ կերտերը առավել կամ տա-կաս հաճախականությամբ տարունակում են Ա կերտի տողաչափի տարրերը (Բ կերտում՝ երկուրդ կիսատողում, Գ,Դ կերտերում՝ ավելի հա-ճախ առաջին կիսատողում):

Այժմ ֆննդության առնենք 11վանկ՝ 4վ+4վ+3վ բաժանումով եր-գային նմուշները: Այսպիսի վանկաբաժանման տարազայում ամե-նասիրվածը Ե կերտն է.



Ե կերտի շաս բնորոշ օրինակներ են «Գաղթականներ հագնին, գաբին գայնին զը» և ինքնուս աշուղի ինքնակենսագրական «Ես Արփին եմ, Մելիքովիչ, Քոչոյան» երգերը (Տե՛ս օրինակներ 5 և 7):

Երգի վանկաչափական հարացույցն է՝



Հետաքրքիր է դիտել մի հանգամանք: Առաջին երկու ռսերը՝ 4վ+4վ, ներկայացնում են սիրավեպերում (հասկալալա «Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպում) 8 վանկ տողով շարադրված հասկածների համար ամենասիրված Ի կերտը: Առանձին վերցրած 11 վանկանի տողերում աշուղական երգերի առաջին և երկրորդ ռսերի այստիպի հարաբերության չենք հանդիպում, սակայն այս դեպքում նկատվում է 8 վանկ և 11 վանկ տողերի մերձեցում հարացույցների ընդհանուր հասկածի միջոցով:

Երկակի վանկական բաժանումն ունի Հ.Պիկիչյանի՝ Ծալկայում գրանցած Ջիվանու «Պարոն հարուս» երգի տարբերակը: Երգը սկսվում է Ե կերտի մեջ, որից հետո տողերի մեջ իրար փոխելով հաջորդում են Ա,Գ և Դ կերտերը:

Անցումը մեկ վանկաչափական հարացույցից մյուսին բավական հաճախ է դասահում գիտաբանական նյութերում: Երբեմն կատարողը կայուն հարաչափական հարացույցից աստիճանաբար անցնում է աստեղային ձևին, փոփոխություն է կրում տողում վանկերի քանակը, կիսատողովն այլևս չի ամրադրվում տողաչափական ռսով, այն գործում է միայն բառական անդամի ձևով, սակայն անցումը մի հարացույցից մյուսին հանդիպում է սակավ: Սովորաբար անցումներ և տարբերակումներ դասահում են կիսատողի սահմաններում՝ ընդհանուր առմամբ դադարելով այս կամ այն կերտի բնութագրական հատկությունները:

Վերծանված նյութի մեջ ունենք Է և Ը կերտերի մեկական նմուշներ: 11վանկանի տողը՝ 4վ+4վ+3վ տրոհվում, աշուղական երգերում ամենատարածվածն է, և, ինչպես երևում է նյութի քննությունից, Ե կերտն է իր տարբերակներով:

Այժմ տեսնենք, թե գիտաբանական նյութերում ինչ դրսևորում է ստանում 8 վանկանի տողը (4վ+4վ բաժանումով), և ո՞ր վանկաչափական հարացույցն է առավել բնորոշ Ջալալիքում հնչած 8 վանկանի տողով աշուղական երգերի համար:

Հեսագոսենի Ի կերոյի 8 վանկանի տողի համար ամենասարած-ված կերոյի բազմազան դրսևորումները՝ ըստ Ջավախքի սարբերակների: Ներկայացնենք Ի կերոյում շարադրված երկու աւուղական հարսանեկան երգ:

«Փեսի գովի», I սարբերակ (Տե՛ս օրինակ 8):

Տան վանկաչափական հարացոյցն է՝



Մնացած բոլոր սներում տողերի այսդիսի փոխհարաբերությունը հիմնականում կրկնվում է: Բացի I տողից, մնացյալ տողերում գերակշռում է սուղ-երկար-երկար-սուղ հայելային դասերը: Սա Ի կերոյի հիմնական ձևն է:

«Փեսի գովի» II սարբերակի (Տե՛ս օրինակ 9) Ի կերոյում փոխել-փոխ գործում են հետևյալ ոսնաչափերը:

II սարբերակ



I սարբերակ



Այս նույն ձևը հանդիպում ենք նաև գուսան Շերամի «Հավեցավ սարերի ձյունը» երգում (Տե՛ս օրինակ 10): Բուն երգի վանկաչափական հարացոյցն է՝



Ինչդեռ տեսնում ենք, առաջին կրկնակում երկրորդ կիսաստղը լայնացել է $\frac{1}{2}$, վերածվել է 4վ+5վ-ի: Բուն կրկնակում տողը նորից վերածվում է 8 վանկի,



II կիսասոդը շարունակում է մնալ 5վանկ՝ ի հաշիվ 8 վանկանի սոդի 3վ+5վ սրհման: Այս օրինակում բառական անդամը գործում է ինֆնորույն: Վանկաչափական հարացույցը չի խոսորում բառական անդամը:

Վերադառնալով բուն երգի վանկաչափին՝ ժեսնում ենք, որ 4վ+4վ սրհումը վերջինիս թելադրանքն է:



Ժ կերդի օրինակներ են Ջիվանու «Ախ քաշելով կյանքս մաշվեց», ինչդես նաև «Առուղ Ղարիբ» սիրավեդից «Մեծ դասավոր, ի՞նչդես անեն» հասվածի մեղեդիով երգված Ջիվանու «Առավոտյան քաղցր հովիկ» երգերը:

Գիսաքավային նյութի քննությունը ցույց է քալիս, որ 8 վանկ՝ 4վ+4վ սրհում ունեցող սոդերով առուղական երգերի համար առավել սիդական են Ի և Ժ կերդերը:

Այսդիսով, ներկայացրեցինք Ջավախքում կենցաղավարող և հիշյալ գիսաքավներում ժեղ գսած առուղական երգերի ջավախքյան քարքերակները, որոնց վերլուծությունը քննվող նյութին հասուկ քաղաչափական օրինաչափությունների և վանկաչափական հարացույցների քննութագիրը ներկայացնելու առաջին փորձն է:

6վ+5վ քաժանումով Ա և Բ կերդերում վերն առանձնացրեցինք 4 վանկանի 4-րդ դեդն և երկմեծավերջ ոսքերը, որոնք 4վ+4վ+3վ և 4վ+4վ սրհվող սոդերում արդեն դառնում են քաց և ակնհայք: Վերջիններիս միանում է Ժ կերդի 1-ին իոնիկը, որը 8 վանկանի սոդերում հաճախ հանդիդող կառուցողական միավոր է:

Այս երեք ոսքերը ներկայացված նյութի ծանրության կենքսրոնք են և քննված առուղական երգերի քաղաչափությանը հասուկ երկու կարևորագույն հասկություն ունեն.

1. քառավանկը ոչ թե քանասեղծական սոդի, այլ չափական համակարգի կառուցիկ ոսքն է,

2. քառավանկի մեջ, ինչդես նաև ամբողջ սոդում, սուղից երկար ամանակին ձգքելը: Վանկաչափական հարացույցներում առկա այս երկու հասկությունները կարող ենք ժեսնել 4-րդ դեդնի մեջ, որը Ջավախքի համար երաժշա-գաղափարական մոդելի չափանիշ է, և,

առանց բացառության, գործում է աշուղական ստեղծագործության բոլոր վոկալ ժանրերում:

Հիշեցնենք, որ հայերենը փալիսասիլ լեզու է, և լեզուն միշտ վերջին վանկի վրա է դրվում (բարբառներն առանձին մոտեցման կարիք ունեն): Նշենք նաև, որ երգվող խոսքն այս հատկությունը միշտ չէ, որ լրացված է. լեզուն հաճախ երաժշտական արտահայտչամիջոցները գեղարվեստորեն ընդգծում են լեզված վանկը, բայց ոչ ռիթմական, այլ ինտոնացիոն հնարավորություններով: Իսկ աշուղական ստեղծագործություններում և ժողովրդական երգերում փալիսասիլ լեզուն երաժշտական իմաստավորման շնորհիվ (այլ կերպ ասած՝ միայն երգվելու դեպքում)⁶ սկսում է գործել փալիսասիլ լեզվի օրենքներով: Բայց համաձայն հայերենի առանձնահատկությունների՝ աշուղներն ընտրում են այն ոտերը, որոնք սկսվում են սուղ վանկով (կամ վանկերով) և ավարտվում են երկար վանկով:

Վերադառնալով 4-րդ դեղինի (ֆախլա մեծ),⁷ ասենք, որ, լինելով արուզի սաղաչափական բազմաթիվ ոտերից մեկը, նա, սարօրինակ երևույթ, հաճախ չի գործածվում արուզի սաղաչափական համակարգում և կարող է դիվել որդես զոյս հայկական աշուղական մտածողությանը հասուկ ձև: Այսպիսով, մեր դիտարկած նյութի ֆունկցիոնալ անվիճելիորեն դարձվում է ու կարելի է եզրակացնել, որ Ջավախի աշուղական արվեստի համար այն հիմնաբարային նշանակություն ունի:

Աշուղական երգերում և սիրավեպերում բառավանկ ոտի գերակշռության օգտին են խոսում մի քանի այլ շրջանների (Վայոց ձոր, Սեփանավան, Արթիկ, Լենինական և այլն) մեր վերծանած գիտաբանական նյութերը: Հետազայում նոյաակ ունենք նաև ֆունկցիոնալ սարածֆների ժողովրդական երգերի սաղաչափական ոյակերը, և, կարծում ենք, որ այս ուսումնասիրության արդյունքում հնարավոր կլինի դուրս բերել թե՛ սլյալ սարածֆին հասուկ և թե՛ համահայկական սաղաչափական կերպերը:

⁶ Տե՛ս Тавлай Г., Белорусское купалье, Минск, 1986, стр. 109, Խոդաբաշյան Կ., Հայ ավանդական երգի սաղաչափական համակարգի հարցերի շուրջ, Հայ ժողովրդի մշակույթի համադրեսական գիտական նսաշրջան, Ձեկուցումների հիմնադրոյթները, Երևան, 1997, էջ 23–24, Բախարյան Ավ., Հին հայոց սաղաչափական արվեստը, 1984, էջ 116:

Տե՛ս նաև Կոմիսսա, Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վրա (ծեռագիրը գտնվում է Կոմիսսաի դիվանում, որը լրացվում է Ե.Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի ոյեսական թանգարանում):

⁷ Տե՛ս Хамраев М., Очерки теории тюркского стиха, Алма-Ата, 1969, стр. 24–42.

Ջավախքի առուական սիրավեպերի սաղաչափական կերպերը

Ա կերպ 

Բ կերպ 

Գ կերպ 

Դ կերպ 

Ե կերպ 

Ջ կերպ 

Է կերպ 

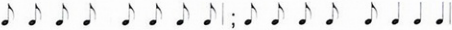
Ը կերպ 

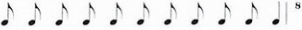
Թ կերպ 

Ժ կերպ 

Ի կերպ 

Լ կերպ 

Խ կերպ 

Ճ կերպ 

⁸ Այս կերպը բնութագրական է ասերգային շարադրանքի երգերի համար:

N1

Գույ-նն-րող փո-փոխ-վան, և - դար ցրր-տա-հար,

աշ-նան վար-դի նը-ման, ըս-պի - տակ մա - զեր:

N2

Թո-դր, ինչ - պես ըն - կել եմ, այն - պես վեր կե -

նամ, դի-մա - կա - վոր ըն - կեր, խը-րա -

տրդ պետք չէ:

N3

Ես ինչ-պես ըն - կել եմ, այն-պես վեր կե - նամ,

դի - մակա - վոր ըն - կեր, խը-րա-տրդ պետք չէ:

N4

Ես մե - կին սի - րել եմ, մի-այն
 6 ես գի - տեմ: Ա - սեմ՝ ինձ կըս -
 11 պա-մեն, չա - սեմ՝ ի՞նչ ա - մեն:

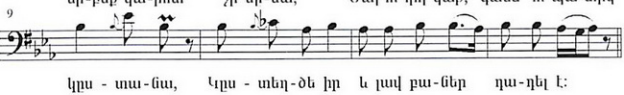
N5

Գաղ-քա - կան-ներ հազ-նին, գա-րին
 6 գայ-նին - զը: Ջար-մա - ման, տը -
 11 կեր լըց-րած գայ-նին - զը:

N6



5 

9 

N7



4 

7 

10 

13 

N8

Բո-յը-ղըբան-ծըր, սա - ըի չի - նար,
 3 Աչ - քը - ղը նախ - շուն, հուն - քը-ղը կա - մար:
 5 Դուն ըս - տեղծ - վար ին - ծի հա - մար,
 7 Ան - գին ծա - ղիկ իմ նո-րը բու - սած:

N9

Բո-յրդ բան-ծըր է, չի-նար, Աչ - քրդ նախ-շուն,
 4 աչ - քրդ կա-մար, Դուն ըս - տեղծ - վար ին - ծի հա-մար,
 7 Ան-գին ծա-ղիկ դաշ-տում [նոր] բու-սած:

N10

Հայ - վե - ցավ սա - րե - րի ձյու - նը,
 Բայ - լե - րիդ մա - տադ, մազ աղ - ջիկ,
 Ե - րա - նի դու մոտ գաս մա-նր գա -
 լով: լով:

N11

Շըր-բունք - նե-րըդ լալ ու մա-րը - ջան է,
 Եայ - վաճ-բող հո - գիս
 կր - հա - նե, Հա-յաց - բող-
 սիր - տբս կր - մա - շե:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Լիլիթ Երևանյան

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՊԱՀՊԱՆՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ 3

Ալինա Փաիկանյան

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ: ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ ԵՎ
ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ 14

Մանուկ Մանուկյան

ՊԱՂՏԱՍԱՐ ԴՊԻՐ (1683-1768) 22

Շավիղ Գրիգորյան

ՍԱՅԱԹ - ՆՈՎԱՆ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ
ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ 31

Հասմիկ Ստեփանյան

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՎ
ՍԱԶԱՆԴԱՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ ՏԱՐԱԾՎԱԾ
ՄԻ ՔԱՆԻ ՄՈՒՂԱՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ 42

Նազենիկ Սարգսյան

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՄԻՐԱՎԵՊԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇԱԿԱՆ
ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ 47

Տիգրան Սարգսյան

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՈՒ ԹԵՄԱՏԻԿ
ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ 54

Լյուսինիկա Մելիքյան

ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԵՎ ՍՈՅԻԱԼ-ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ
ԹԵՄԱՏԻԿԱՆ ՋԻՎԱՆՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ 65

Մարգարիտ Մարգարյան

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՁԱՅՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆ	72
--	----

Մարինե Մուշեղյան

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆՄՈՒՇՆԵՐԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆՈՒՄ	78
--	----

Դիանա Դանիելյան

ՋԱՎԱԽՔԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՏԱՂԱԶԱՓԱԿԱՆ ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ	85
--	----

[ԿԾԹՊՊ.]

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ԵՐԻՏԱՍԱՐԳՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐԳԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ
ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՁԵԿՈՒՅՈՒՄՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Խմբագիր՝

Արվեստագիտության դոկտոր, որոշիչագետ **Լիլիթ Երնջակյան**

Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ս.Քուփեյան
Համակարգչային ռարվածիչ Ի.Մուրադյան

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220091201

A ¹¹ 91201

