

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES THE REPUBLIC OF ARMENIA
INSTITUTE OF ARTS

ARMENIAN
TRADITIONAL MUSIC
SERIES

Issue X

СЕРИЯ
АРМЯНСКАЯ
ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА
Выпуск X



AMDOTS
GROUP
YEREVAN, 2014

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՄԱՏԵՆԱՇԱՐ

Պրակ X



ԵՐԵՎԱՆ, 2014

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

**АШУГСКИЕ ЛЮБОВНЫЕ
СКАЗЫ**

СОСТАВИЛ АРАМ КОЧАРЯН

РЕДАКТОР ВЫПУСКА
А. БАГДАСАРЯН

**ASHOUGH'S LOVE
ROMANCES**

COMPILED BY ARAM KOCHARYAN

ISSUE EDITOR BY
A. BAGHDASARYAN

AMROU
ГРУП
ЕРЕВАН, 2014

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ

ՍԻՐԱՎԵՊԵՐ

ԿԱԶՄԵՑ

ԱՐԱՄ ԶՈՉԱՐՅԱՆԸ

ՊՐԱԿԻ ԽՍՐԱԳԻՐ՝
Ա. ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ

ՀՏԴ 784.4
ԳՄԴ 85.314
Ա 659

**ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ
STATE ORDER PUBLICATION**

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՎԱԴԵՄԻԱՅԻ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ

ՄԱՏԵՆԱՇԱՐԻ ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԿԱԶՄ

- Ձ. ԹԱԳԱԿՉՅԱՆ, Կ. ԽՈՒԴԱԲԱՇՅԱՆ (գլխավոր խմբագիր),
Ժ. ՄԵՀՐԱԲՅԱՆ, Ա. ԲԱԳԴԱՍԱՐՅԱՆ,
Հ. ՊԻԿԻՉՅԱՆ (գլխավոր խմբագրի տեղակալ)**

**ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ УЧЕНОГО СОВЕТА
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ:

- Յ. ՏԱԳԱԿՉՅԱՆ, Կ. ԽՈՒԴԱԲԱՇՅԱՆ (главный редактор),
Ջ. ՄԵԳՐԱԲՅԱՆ, Ա. ԲԱԳԴԱՍԱՐՅԱՆ,
Ր. ՊԻԿԻՉՅԱՆ (зам. главного редактора)**

**PUBLISHED BY THE DECISION OF THE SCIENTIFIC COUNCIL
OF THE INSTITUTE OF ARTS NAS RA**

SERIES EDITORIAL BOARD:

- Z. TAGAKCHYAN, K. KHUDABASHYAN (editor-in-chief),
ZH. MEHRABYAN, A. BAGHDASARYAN,
H. PIKICHIAN (vice-principal editor)**

Ա 659 Աշուղական սիրավեպեր (Հայ ավանդական երաժշտություն մատենաշար/կազմ.՝ Ա. Քոչարյան,
Պրակ 10)- Եր.: Ամրոց գրուպ, 2013.- 360 էջ:
«Հայ ավանդական երաժշտության» մատենաշարի X պրակը ներկայացնում է Արամ Քոչարյանի 1976 թ.
աշխատասիրած անտիպ ձեռագիրը, վերնագրված՝ «Աշուղական սիրավեպեր», ինչպես նաև Հավելված՝ Շերամի
երգերը և Ա. Քոչարյանի 1947 թ. գրված «Նոտագրման տեխնիկայի և պայմանական նշանների մասին»
բացատրագիրը:

ISMN 979-0-69380-018-6

ՀՏԴ 784.4
ԳՄԴ 85.314

© ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2014թ.
© «Ամրոց գրուպ», 2014թ.

«Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի X պրակը ներկայացնում է Արամ Քոչարյանի 1976 թ. աշխատասիրած անտիպ ձեռագիրը, վերնագրված՝ «Աշուղական սիրավեպեր»: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվում պահվող այս արժեքավոր ժողովածուի մեջ առաջին անգամ համակարգվել և մեկտեղվել են հայ ժողովրդի երաժշտական կենցաղում լայնորեն տարածված և բազմաչերտ մշակութային արմատներ ունեցող աշուղական սիրավեպերն ու ասքերը՝ իրենց համապատասխան պատմողական և երաժշտաբանաստեղծական դրվագներով: Հեղինակի հավաստմամբ ժողովածուն ներառել է նաև ընդարձակ ներածական և ծանոթագրություններ (չուրջ 100 էջ), որոնք, մեզ անհայտ պատճառներով, չեն պահպանվել: Պետք է միայն ափսոսանքով նշել, որ հմուտ մասնագետի կատարած անհրաժեշտ ծանոթագրություններն ու մեկնաբանությունները կարող էին լույս սփռել արևելյան աշուղական սիրավեպերին առնչվող բազում պատմական, տեսական և կատարողական խնդիրների վրա:

Աշուղական սիրավեպերով հեղինակը զբաղվել է հայ գուսանական երաժշտարվեստի ուսումնասիրությունն ուղղված իր բեղմնավոր գործունեությունը զուգահեռ, որի ապացույցն են նույն (1976) տարեթվին ավարտած «Էջեր հայկական վիպական երգաստեղծությունից» ժողովածուն¹ և լույս տեսած «Հայ գուսանական երգեր» աշխատությունը (Երևան, 1976): Ցավոք, ի շարս այլ ձեռագիր ու չիմբազրված աշխատանքների ու նյութերի, «Աշուղական սիրավեպերը» հեղինակի կենդանության օրոք չեն հրատարակվել և մեզ են հասել ավանդական ասքերի ձեռագիր ժողովածուի տեսքով: Այսուհանդերձ, ներկա ժողովածուն՝ իբրև հայ աշուղական երաժշտապատմողական արվեստի հարուստ ժառանգության առավել ամբողջական վկայություն, անուրանալի գիտաճանաչողական ու գեղարվեստական արժեք ունի: Այն թույլ է տալիս պատկերացում կազմել բանավոր ավանդույթով հարատևած ասքերի կատարողական մեկնակերպերի, պատմողական մասն ընդմիջարկող երաժշտաբանաստեղծական հատվածների լեզվաոճական հատկանիշների, ձայնակարգերի տաղաչափական ձևերի կիրառման ու հանկարծաբանական արվեստի օրինաչափությունների մասին:

Վաղ անցյալից եկող վիպական, երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթի արևելյան երեսակը խորհրդանշող աշուղական սիրավեպի ժանրը առանձնահատուկ մշակութային հիմքեր ու ծագումնաբանություն ունեցող երևույթ է²:

Երաժշտագետ-կոմպոզիտոր, աշուղական արվեստի մեծ գիտակ Ա. Քոչարյանի գիտահավաքչական լայնածավալ գործունեությունը իրավամբ կարևոր փուլ է նշանավորում հայ-արևելյան սիրավեպի պահպանման, ուսումնասիրման և զնահատման ասպարեզում: Երկար տարիներ զբաղվելով աշուղական արվեստի տաղաչափական ու երաժշտաբանաստեղծական համակարգի խնդիրներով, նա հստակեցրել է մի շարք կանոնական ձևերի կառուցվածքային ու արտահայտչական հատկանիշները և իր հետազոտական մեթոդով հաստատել կվանտիտատիվ վերլուծման³ սկզբունքային դրույթը, որ լավագույնս համապատասխանում է սիրավեպի երաժշտաբանաստեղծական կառույցի ժանրային առանձնահատկություններին: Ըստ ամենայնի, Արամ Քոչարյանն առաջին հայ երաժշտագետն է, որի տեսադաշտում լայնորեն ընդգրկվել է աշուղական սիրավեպի ավանդական երաժշտապատմողական ժանրը: Հարկ է նշել, որ հայ երաժշտագիտության ավագ սերնդի գրեթե բոլոր երախտավորներն իրենց

¹ Այդ ժողովածուի հրատարակման նախապատմությունը, գիտական արժեքը ու ընդգրկումն բովանդակությունը տես «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի VII պրակ, «Հայ վիպական երգեր», կազմեց Արամ Քոչարյանը, Երևան, 2012:
² Տե՛ս Լ. Երնջակյան, Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում, Երևան, 2009:
³ Կվանտիտատիվ վերլուծում – վոկալ ստեղծագործություններում բանաստեղծական և երաժշտական ուրվագծեր/կառույթի/ արտաբերման հնարք, հիմնված վանկի երկարություն և կարճություն հարաբերակցության վրա:

լուծման են ներդրել արևելյան սիրավեպի հաստատագրման գործում: Նրանց կատարած արժեքավոր ձայնագրությունների շնորհիվ է պահպանվել և մեզ ավանդվել ավելի քան մեկ դար առաջ կենցաղավարած բանավոր երաժշտապատմողական արվեստի կենդանի հնչողութունը: Անգնահատելի են Ա. Բրուտյանի, Սպ. Մելիքյանի ձայնագրությունները, որոնք թերևս Մերձավոր Արևելքի ամենահին գրառումներից են: Աշուղական սիրավեպը իր վրա է բեռել նաև Ք. Կուչնարյանի ուշադրութունը: 1927-1928 թթ. Անդրկովկասում ձեռնարկած գիտարշավների ժամանակ (Ն. Գիպպիուսի և Զ. Էվալդի մասնակցությամբ) ձայնագրվել են Քյոռոզլու, Աշուղ Ղարիբի, Ասլի Քյարամի ամենատարածված և սիրված երգերը, որոնցից շատերն առանձնանում են իրենց բարձր կատարողական մակարդակով և տիպականացված բնութագրերով: Անշուշտ, այս հարցում կարևոր դեր է կատարել նաև այն հանգամանքը, որ ժողովրդական կատարողներն իրենց գիտելիքները ստացել են XIX դարում և XX դարի սկզբներին հրատարակված և հետագայում բազմիցս վերահրատարակված սիրավեպերի հեղինակային հայերեն փոխագրություններից: Զիվանու, Սազայու, Ջամալու և այլ վարպետների ստեղծագործական բովոժ անցած արևելյան սիրավեպերի մշակումներն ու սեփական արարումներն արմատացել են ժողովրդի կենցաղում հենց իրենց՝ մեծերի կատարումներով:

Հայ գուսանա-աշուղական արվեստի ձևավորման դարավոր ավանդույթները, միջնադարյան աշխարհիկ քնարերգութայն, ժողովրդական ու քաղաքային երգարվեստի պատմական զարգացման ընթացքը ու միջնադարում հանգեցրել են ազգային աշուղական դպրոցի ձևավորման հրամայականին ու այդ իրողությանն առնչվող ըմբռնումների տարրերը մեկնութուններին: Կասկածից վեր է, որ հայ աշուղութունը բազմաթիվ թելերով է կապված Արևելքի տարբեր ժողովուրդների նույնանման մշակութային երևույթներին, որոնցում շաղխվել և խմորվել են արևելյան սիրավեպերը, բյուրեղացել է աշուղական մրցույթի արարողակարգը, մշակվել է առանձնահատուկ աշուղական գաղտնալեզու և կատարողական ու արտահայտչական հնարների կանոնակարգված համակարգ: Լինելով Մերձավոր Արևելքի երգարվեստի դասական դրսևորումներից մեկը, աշուղական սիրավեպը հայ-արևելյան (ավելի ստույգ՝ հայ-իրանական և հայ-թուրքական) երաժշտական կապերի մի հարուստ շտեմարան է, որտեղ ամփոփված են հարակից մշակույթներում ձևավորված գեղարվեստական երևույթներ՝ ժողովրդահասավատալիքային ու երաժշտածիսական պատկերացումների ընդգրկումով: Սա ժողովրդամասնագիտացված արվեստի այն ոլորտն է, որ «իրենցն» են համարում արևելյան տարբեր ժողովուրդներ: Աշուղական ասքերի սյուժեների մեծամասնութայն հայրենիքը Իրանն է եղել, այստեղից են դրանք անցել Հնդկաստան, Միջին Ասիա, Անդրկովկաս⁴: Սակայն ամեն մի ազգային մշակույթում սիրավեպերն ու հերոսական ասքերն իրենց նախատիպերն ու արմատներն են ունեցել: Արտացոլելով սոցիալական որոշակի խավերի մշակութային արժեքներն ու պատկերացումները, հայ իրականութայն մեջ աշուղական սիրավեպը նույնպես առանձնանում է իրեն հատուկ գեղարվեստական կերպարային նկարագրով, մեղեդային մտածողութայն և տաղաչափական ձևերի ու սկզբունքների հատուկ ընտրութայն:

Հայկականի ու ընդհանուր արևելյանի ներդաշնակ համատեղումով հայ աշուղները խոշոր ավանդ ունեն տարածաշրջանի գեղարվեստական ավանդույթների ձևավորման ու զարգացման ասպարեզում: Նրանց ստեղծած երգերը, մասնավորապես, Քյոռոզլու ասքի չափանմուշ օրինակները, այնքան սիրված ու տարածված են եղել Անդրկովկասում ու Թուրքիայում, որ նույնիսկ ժամանակի և սոցիալ-քաղաքական իրավիճակների փոփոխութայն պայմաններում փոփոխված ու վերանվանված շարունակել են գոյատևել ժողովրդամասնագիտացված արվեստի կրողների երկացանկերում: Այդ են վկայում Հայաստանի տարբեր պատմաազգագրական գոտիներում կատարված աշուղական սիրավեպերի բազմաթիվ ձայնագրութունները, ինչպես նաև Արևմտյան Հայաստանի Կարս և Էրզրում նահանգներում ձևավորված երաժշտապատմողական արվեստի առ այսօր գոյատևող կենսունակ ավանդույթը վկայող տարբեր գիտական և նոտային հրատարակումներ⁵:

4 Короглы Х. Трансформация заимствованного сюжета // Фольклор. Поэтическая система. Москва, 1977, стр. 106.

5 Տե՛ս Erdener Y. The Song Contests of the Turkish Minstrels, New York & London, 1995.

Հայ կոմպոզիտորները նույնպես մշակել և հրատարակել են այդ մեղեդիները. դրանք նյութ են դարձել նաև ազգային կինոֆիլմերի, մասնավորապես, հանրահայտ «Պեպոյի» համար, որի երաժշտությունը գրել է Ա. Խաչատրյանը: Սոցիալական անհավասարության դեմ ընդվզող Պեպոյի ոգու և զգացմունքների համահունչ արտահայտություն է դարձել Քյոռոզլուն նվիրված ձոներգը, որով ավարտվում է Գ. Սունդուկյանի համանուն պիեսի 1935 թ. կատարված էկրանավորումը: Իսկ Մ. Մազմանյանի մշակած «Քյոռոզլի» հանրածանոթ երգը՝ ներառնված Ա. Քոչարյանի ժողովածուում, «Այ Քյոռոզլի, լան Քյոռոզլի» հերոսական-էպիկական մեղեդու նմանակն է:

Եթե սկզբնական շրջանում Հայ աշուղները ժողովրդին ծանոթացրել են արևելյան հայտնի սիրավեպերի ու ասքերի՝ Քյոռոզլու, Ասլի Քյարամի, Շահ Իսմայիլի, Աշուղ Ղարիբի ստեղծագործաբար մշակված իրենց մեկնություններին, ապա հետագայում նրանք ստեղծեցին հայկական վերնագրեր կրող պատումներ՝ Աղվան և Օսան, Սմբատ և Սոֆյա, Սոս և Վարդիթեր, Աստղիկ և Գառնիկ, Վարդ և Մանուշակ և այլն, ձևավորելով աշուղական սիրավեպի գույտ հայկական էջը, որպես ժանրի ազգային գոյած:

Ժողովրդամասնագիտացված արվեստի բնագավառում ստեղծագործող Հայ երաժիշտները՝ գուսանները, աշուղները, գործիքահար մուղամաթահարներն ու սազանդարները պատմականորեն տևական և մշտական շփման մեջ են եղել հարևան մահմեդական շրջապատի հետ և, բնականաբար, ձգտել են ընկալել իրենց արվեստով: Մշակույթի «արևելամետ» զարգացման պայմաններում Հայ երաժիշտները սկսել են ստեղծագործել Արևելքի ավանդական երգարվեստում կանոնավորված ժանրերում, օգտագործել հաստատուն երաժշտաբանաստեղծական պատկերներ, դիմել իրանական և արաբական տերմինաբանությանը, զարգացրել արևելյան ոճ և երանգավորում ունեցող մեղեդիների գանձարանը:

Հայ իրականության որոշ հասարակական շերտերում ժամանակին ձևավորվել էր մի մտայնություն, որի համաձայն ազգային մշակույթի այսպես կոչված «արևելաբարո» շերտը՝ աշուղական ասքերն ու սիրավեպերը, հատկապես մուղամաթի արվեստը չեն համապատասխանում ազգի ինքնությունը հավաստող մշակութային ու գեղագիտական խորհրդանիշներին: Այս հարցում անշուշտ վճռորոշ են եղել ազգային երաժշտարվեստի ինքնատիպության կոմիտասյան ընկալումներն ու բնութագրերը, ինչպես նաև նրա դիրքորոշումը «արևելյան» և «հայկական» հասկացությունների նկատմամբ: Կոմիտասի զգուշավոր վերաբերմունքը այլաոճ երգերի ու մեղեդիների, ընդհանրապես քաղաքային ժողովրդական երաժշտության հանդեպ բացատրելի է ժամանակաշրջանին բնորոշ միտումներով, այն է՝ ազգային մշակույթով ազգի ինքնաճանաչման դրույթն իր խորքային հիմնավորումը գտնում էր գեղջուկ երաժշտության մեջ, որի համապարփակ ուսումնասիրությանն ու ներկայացմանն էր ուղղված Կոմիտասի բազմածավալ գիտահավաքչական ու ստեղծագործական գործունեությունը: Իսկ նրա թողած ժառանգությունը անվանի երաժշտագետ-կոմիտասագետ Ռ. Աթայանի բնորոշմամբ «խոշորագույն ավանդ է հայագիտության մեջ... և միջազգային երաժշտական ֆուլկլորում»⁶:

Ինչ վերաբերում է քաղաքային-ժողովրդական ու աշուղական արվեստին, ապա այն Արևելքի բոլոր ժողովուրդների երաժշտական ավանդույթներում զարգացել է մշակութային փոխազդեցությունների գործուն շրջանակներում և բնավ «բնիկ ազգային միաձույլ ոճի» արտացոլման ոլորտը չի եղել: Հայ ժողովրդական երաժշտության ինքնատիպ դիմագիծն ու բնութագրական հատկանիշները ցուցադրելու նպատակով Կոմիտասը դիմել է նաև համեմատական երաժշտագիտությանը՝ ուսումնասիրել ու ձայնագրել է նաև քրդական, թուրքական մեղեդիներ, կազմել ժողովածուներ, որոնք հետաքրքիր նյութեր են պարունակում հայտաբերելու ու բազմաոճ քաղաքային երաժշտական կենցաղի ու երաժշտական աղբյուրների դիտակետից:

Ժողովրդական արվեստի պարփակումը գեղջուկականի սահմաններում, հանգեցրել է ժողովրդամասնագիտացված ճյուղի մասնակի անտեսմանը Հայ երաժշտագիտության որոշակի

⁶ Աթայան Ռ., Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը // Կոմիտասական, Երևան, 1969, էջ 32, 33:

փուլում, ասպարեզ բացել թուրք և ադրբեջանցի հեղինակների կողմից նպատակասլաց կերպով իրագործվող կեղծարարությունների, հայ մշակույթի ավանդական արժեքների յուրացումների ու դրանց նենգափոխված մեկնությունների համար: Հայ երաժշտության մեծ երախտավոր Կոմիտասը իր առջև խնդիր չի դրել զբաղվել տվյալ ճյուղի ուսումնասիրությամբ, թեև նրա գիտական ստեղծագործական տարիներին ազգային աշուղական դպրոցը զարթոնքի շրջանում էր գտնվում: Սակայն հայտնի է նաև, որ նա ոչ միայն սիրել ու գնահատել է իր ժամանակակիցների՝ Շիրինի, Զիվանու և Շերամի արվեստը, այլև ինքն է վարպետորեն կատարել աշուղական երգեր:

Ասվածի համատեքստում Ա. Քոչարյանի նվիրումը հայ երաժշտագիտության զարգացման հիմնուղուց օտարված և խնդրահարույց այս ոլորտի ուսումնասիրմանը առանձնակի կարևորություն է ձեռք բերում: Գուսանաաշուղական երգ-երաժշտությունն ու ավանդական նվագարանային արվեստը դարձնելով իր մասնագիտական հետաքրքրությունների հիմնական առանցքը, Ա. Քոչարյանն իր աշխատանքներով պատկերեց հայ մշակույթի անքակտելի մասը կազմող և դրա սահմաններում ձևավորված շքեղ ճյուղի՝ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ամբողջական ժանրային դիմանկարը, որի բազմադարյան զարգացման ընթացքն իր ուշ ավանդույթում խարսխված էր նաև Մերձավոր Արևելքի գեղարվեստական ավանդույթին: Նա ամբողջացրեց և էսպես լրացրեց սակավ ուսումնասիրված, սակայն մեծ ժողովրդականություն վայելող աշխարհիկ մասնագիտացված երգարվեստի պատմատեսական ու երաժշտական բովանդակությունը:

Այդ աշխատություններից մեկն է սույն հատորում ներկայացվող «Աշուղական սիրավեպեր» խորագիրը կրող ժողովածուն, որտեղ ամփոփված են Հայաստանում կենցաղավարող հայկական և ընդհանուր արևելյան տաս սիրավեպեր՝ պատմողական և երաժշտաբանաստեղծական դրվագներով: Ժողովածուի կառուցվածքն ու նյութերի դասակարգման սկզբունքը թելադրված են աշուղական արվեստում կանոնակարգված այս դասական ժանրի զարգացման առանձնահատկություններով: Հայկական և ընդհանուր արևելյան շարքերի սահմանազատումը ժանրի կենցաղավարման բնականոն ընթացքի արտահայտությունն են, թեև հեղինակը նախապես հայկական շարքն է ներկայացնում: Այդ շարքերում ընդգրկված սիրավեպերի ընտրությունը որոշ չափով պայմանական է. Աշուղ Սազայու «Ամրահ և Սալվի» և «Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան» սիրավեպերի վերնագրերը գուտ հայկական չեն, մյուս կողմից՝ «Մելիք Աբով» ասքը չի հանդիպում այլ ժողովուրդների սիրավեպային գրականության մեջ և, ըստ ամենայնի, Սազայու գրչին է պատկանում: Աշուղական սիրավեպը ձևավորվել է Արևելքի ժողովուրդների մշակութային փոխազդեցությունների ոլորտում և ժանրի ամենատարածված և դասական նմուշները հավասարապես հարազատ են թե՛ հայկական, թե՛ թուրքական, և թե՛ քրդական երաժշտարվեստին: Հայ իրականության մեջ սիրավեպը զարգացել է ավանդական ժանրի հայկականացման ուղիով, որը բնավ չի բացառել ընդհանուր արևելյան տեսակի գուգահեռ կենցաղավարումը: Նոր ձևավորված ազգային վերնագրեր կրող պատումներում առավել ընդգծված և ցայտուն են արտացոլված հայ ժողովրդին բնորոշ սովորույթներն ու երաժշտամշակութային իրողությունները: «Ասլի Քյարամ» սիրավեպի կապակցությամբ նշելի է, որ հենց թեմատիկայի առումով այն հավասարապես հայկական է, քանի որ հիմքում դրված է հայ քահանայի աղջկա և մահմեդական տղայի անիրականանալի և դժբախտ սիրո պատմությունը: Տարակուսելի է նաև Հովսեփ Նիկողոսյանի հեղինակած «Աղվան և Օսան» սիրավեպի բացակայությունը ժողովածուում, որ հայոց երաժշտական կենցաղում ամենատարածված ասքերից է և տասնյակ նմուշներով առկա է տարբեր գիտարշավային նյութերում:

Սիրո պատմությունների հեղինակները՝ հայ անվանի աշուղներ Զիվանին, Սազային, Սիային, Աշուղ Գյուլգազյանը, Գուսան Շահենը աշուղական դասական արվեստի կրողներն ու դրա ստեղծագործ շարունակողներն են: Ասլի Քյարամ, Աշուղ Ղարիբ, Շահ Իսմայիլ հանրահայտ արևելյան սիրավեպերի իր հեղինակային մշակումներում Զիվանին վառ մեղեդային նկարագիր ունեցող բազմաթիվ երգեր է ստեղծել, որոնք պահպանվել և ամրապնդվել են սիրավեպ ասացողների հիշողության մեջ՝ նպաստելով պատմությունների առանցքային դրվագների ժողովրդականացմանը: Դրանցից են, օրինակ, Աշուղ Ղարիբից՝ «Եկա անցնելու քեզանից, Արաքս, ինձ մի ճանապարհ տուր», «Քեզ որ տեսա, խելքս եղավ ցիր ու ցան», «Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը» և մի շարք այլ երգեր, որոնք Ա. Քոչարյանը նույնությամբ կամ աննշան փոփոխություններով ներառել է ժողովածուի մեջ:

Ջիվանու և նրա հետևորդների մշակումները այն բարեբեր հողը դարձան, որոնց վրա ծաղկեց և զարգացավ սիրավեպի հայկական ճյուղը: Զուտ հայկական վերնագրեր ունեցող ավելի քան մեկ տասնյակ սիրավեպերից հեղինակն իր ժողովածուի մեջ ընդգրկել է չորսը՝ «Էլինար», «Վարդ Մանուշակ», «Սմբատ և Սոֆյա», «Արտաշես և Սաթենիկ», երկու, երեք և չորս երգային համարներով: Անհամեմատ հարուստ է ներկայացված «Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան» սիրավեպը՝ իր երաժշտաբանաստեղծական քսան դրվագներով: Ընդհանուր արևելյան շարքում ամփոփված չորս աղբյուրն էլ մեծ ժողովրդականություն են վայելում ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Մերձավոր Արևելքի գրեթե բոլոր երկրներում: Առհասարակ, ժանրի դասական փուլում ձևավորված և տարածված սիրավեպերում ավելի հստակ են արտացոլված գրական և երաժշտական բաղադրիչների համամասնական օրինաչափություններն ու կատարողական կերպը: Պատահական չէ, որ Քոչարյանի ընտրած արևելյան շարքում երաժշտական համարների գերակշիռ մասը սկսվում է գործիքային կարճ նախանվագներով, այնպես, ինչպես դրանք հաստատագրել են Մ. Աղայանը, որոշ դեպքերում Ք. Կուչարյանն ու հենց ինքը՝ Արամ Քոչարյանը: Հայ իրականության մեջ «Աշուղ Ղարիբի» աննախադեպ ժողովրդականությունը պայմանավորված է նաև պանդխտության մոտիվների առանձնահատուկ հիմքերով, որոնք թույլ են տալիս շոշափել սիրավեպի ազգային ծագման վարկածը: «Աշուղ Ղարիբն» այնքան հոգեհարազատ և տեղային է իր բովանդակությամբ, որ նաև այլ ժանրային մարմնավորում ստացավ սիրավեպի իրադարձությունների ծավալման հիմնական բնօրրանում՝ Թիֆլիսում, Սերգեյ Փարաջանովի համանուն ֆիլմի ինքնատիպ մտահղացման ձևով:

Քոչարյանն իր աշխատության մեջ «Աշուղ Ղարիբի» երաժշտական բաղադրիչը ներկայացնելու համար օգտագործել է Մ. Աղայանի և Շ. Տալյանի կազմած «Ջիվանի» ժողովածուի երգերը (Ջիվանի, նրեան, 1955), Ա. Բրուստյանի գրառած «Խնդրում եմ, աղերսում եմ» մեղեդին, ինչպես նաև Սպ. Մելիքյանի և իր սեփական ձայնագրությունները:

Այնհայտ է, որ հեղինակը դեռևս շատ անելիքներ ուներ իր ձեռագիր աշխատությունը հրատարակության հանձնելուց առաջ: Ինչպես «Էջեր հայկական վիպական երգաստեղծությունից» ժողովածուն, Քոչարյանը «Աշուղական սիրավեպերը» նույնպես մտադիր է եղել հրատարակել երկնգու՝ հայերեն և ռուսերեն. այդ են վկայում հայկական շարքի սիրավեպերի բանաստեղծական տեքստերի անավարտ և չխմբագրված ռուսերեն թարգմանությունները, որոնք չեն ընդգրկվել ներկա հատորում: Հայկական շարքի երեք սիրավեպերը՝ «Էլինար», «Վարդ Մանուշակ», «Ամրահ և Սալվի» հեղինակային ձեռագրում ներկայացված են առանց պատմողական մասերի: Շփոթություն կա «Վարդ Մանուշակ»-ի կատարող Գուսան Շահենի (որից Ա. Քոչարյանը գրառել է ժողովածուում զետեղված երեք երգային համարները), և ասքի հեղինակ՝ Աշուղ Սիայու միջև⁷:

Բոլոր թերություններով և բացթողումներով հանդերձ, Արամ Քոչարյանի «Աշուղական սիրավեպեր» ժողովածուն իր մտահղացմամբ, ժանրի հնչեղության և ուսումնասիրության կարևորությունը նախանշող միտումներով լուրջ և հեղինակավոր աղբյուր է հայ ավանդական երաժշտարվեստով զբաղվող մասնագետների համար: Առանձնապես արժեքավոր են սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական հատվածների հեղինակային ձայնագրությունների վարպետ նոտագրումները: Դրանց ամբողջական համադրումը Ա. Բրուստյանի, Սպ. Մելիքյանի գրառումների, ինչպես նաև Հայաստանի տարբեր ազգագրական գոտիներում տարբեր ժամանակափուլերում կատարված ձայնագրությունների հարյուրավոր նմուշների հետ, լույս է սփռում սիրավեպի ժանրի երաժշտական լեզվի քերականական համակարգի վրա և թույլ տալիս երևակել այդ լեզվի հիմքում ընկած տիպական կառուցվածքային միավորների, կանոնական մեղեդիների ու որոշակի տաղաչափական ձևերի կիրառման օրինաչափությունները:

Վերջապես, ցանկանում եմ շեշտադրել, որ Արամ Քոչարյանի կազմած ընտրանին՝ պատմողական և երաժշտաբանաստեղծական կառույցների ընդգրկումով, սինկրետիկ ժանրի համապարփակ

⁷ Այս մասին տե՛ս Ծանոթագրություններ:

Հետազոտութեան խթան է հանդիսացել մեզ համար և մեծապես նպաստել աշուղական սիրավեպի հայկական ավանդույթը Մերձավոր Արևելքի մշակութային համատեքստում ուսումնասիրելու և արժեւորելու գաղափարի իրականացմանը:

Ժողովածուի խմբագրական աշխատանքները մանրակրկիտ և մեծ ուշադրութեամբ իրականացրել է արվեստագիտութեան թեկնածու Անահիտ Բաղդասարյանը: Գիտական պատշաճ մակարդակով կազմվել և թարգմանվել են ժողովածուն ամբողջացնող ծանոթագրութիւնները, ցանկերը (հայերեն և ռուսերեն լեզուներով), և օգտագործված գրականութեան ցուցակը: Ամփոփ ձևով ներկայացված են ավանդական ասքերի ու սիրավեպերի հեղինակների և մշակողների կենսագրական տվյալներն ու ստեղծագործական գործունեութեանն առնչվող անհրաժեշտ տեղեկութիւնները:

Թարգմանվել են ռուսերեն աշուղական հեքիաթների արձակ տեքստերը: Թարգմանվել է՝ ռուսալեզու ընթերցողի համար, Ա. Քոչարյանի “Գուսանական երգեր” ժողովածուի (Երևան, 1976 թ.) ներածութիւնը, որը մեծ արժեք է ներկայացնում հայ երաժշտական աշուղագիտութեամբ զբաղվող մասնագետների համար:

Մատենաշարի ներկա պրակում ընդգրկված է Ա. Քոչարյանի աշուղագիտական ևս մեկ արժեքավոր աշխատութիւն՝ աշուղ Շերամի (1857-1938) անտիպ ձայնագրյալ ժողովածուն (գտնվում է Ե. Չարենցի անվան գրականութեան և արվեստի թանգարանի՝ ԳԱԹ, Քոչարյանի ֆոնդում):

Ներկա հրատարակութեան համար ԳԱԹ-ի կողմից տրամադրվել է բնագրի պատճեն: Ժողովածուն բաղկացած է 98 նմուշից, բոլորը՝ Քոչարյանի նոտագրութեամբ: Դրանք, գերակշռող մասը երգեր են, հիմնականում քնարական, նաև պատմական, ազգային-հայրենասիրական և այլ բովանդակութեան, և մի շարք նվագային պարեղանակներ, որոնք առանձնահատուկ նշանակութիւն ունեն, որովհետև ձայնագրվել են “բուն սկզբնաղբյուրից”՝ հեղինակից: Չայնագրութիւնները կատարվել են 1930-ական թվականներին, Երևանում, Քոչարյանի հիմնադրած Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական գիտահետազոտական կաբինետում: Նշելի է, որ բնագրին հարազատ քոչարյանական նոտագրութիւնները գոհացրել են անվանի աշուղին: Ժողովածուն ուղեկցվում է Քոչարյանի կազմած բարբառային բառարանով: Ժողովածուի ծանոթագրութիւնները, ցավոք, չեն հայտնաբերվել:

Պրակին կցված է Քոչարյանի անտիպ ուշագրավ հոդվածը, նվիրված երաժշտագետի նոտագրութիւններում գործի դրված նոտագրութեան հավելյալ նշանների (ալտերացիա, տեղոլութիւն, զարդարանքներ, կատարողական կերպեր) համակարգին:

Լիլիթ Երնջակյան
արվեստագիտութեան դոկտոր
պրոֆեսոր

ПРЕДИСЛОВИЕ

В X выпуске серии «Армянская традиционная музыка» впервые публикуется созданная Арамом Кочаряном рукопись, носящая название «Ашугские любовные сказы». В этом ценном сборнике, хранящемся в архиве отдела народной музыки Института Искусств НАН РА впервые были собраны воедино и систематизированы широко распространенные в быту армянского народа и имеющие многослойные культурные корни ашугские любовные сказы, с соответствующими им повествовательными и музыкально-поэтическими эпизодами. По свидетельству автора, сборник включал также объемное введение и примечания (около ста страниц), которые по неизвестным нам причинам на сегодняшний день не сохранились. Можем только с сожалением констатировать, что сделанные умелым профессионалом, каковым был А. Кочарян, необходимые примечания и комментарии помогли бы прояснить многие задачи, связанные с историческим, теоретическим исследованием и исполнительскими особенностями ашугского любовного сказа.

Автор занимался ашугским любовным сказом параллельно со своей плодотворной деятельностью, направленной на исследование армянского гусанского песнетворчества, о чем свидетельствуют законченные им в том же 1976 году сборники «Страницы армянского эпического песнетворчества»¹ и изданный труд «Армянские гусанские песни» (Ереван, 1976, на арм. яз.).

К сожалению, в числе других рукописных и неотредактированных трудов и материалов «Ашугские любовные сказы» так и не были изданы при жизни автора и достались нам в виде рукописного сборника.

Тем не менее, настоящий сборник имеет бесспорную научно-познавательную и художественную ценность в качестве наиболее целостного свидетельства о богатом наследии армянского ашугского музыкально-повествовательного искусства. Он дает возможность составить представление об исполнительской интерпретации особенностей, присущих стилистике языка музыкально-поэтических фрагментов, перемежающих повествовательные эпизоды, о применяемых ладах и формах стихометрики, а так же о закономерностях импровизационного искусства, длительное время передаваемых устной традицией сказов.

Жанр ашугского любовного сказа, символизирующий ветвь издревле бытующей в восточной эпической музыкально-поэтической традиции, явление, имеющее специфические культурные основы и генетику².

Обширная научно-собираТЕЛЬСкая деятельность Арама Кочаряна – музыковеда и композитора, большого знатока ашугского искусства, действительно обозначает важную веху в области сохранения, изучения и оценки армяно-восточного любовного сказа. Занимаясь долгие годы задачами стихометрики и музыкально-поэтической системой ашугского искусства, он выявил структурные и выразительные признаки целого ряда канонических форм и своим исследовательским методом постулировал ту принципиальную установку квантитативного анализа³, которая наилучшим образом соответствует жанровым особенностям музыкально-поэтического строения любовного сказа.

По существу, Арам Кочарян – первый из армянских музыковедов, в поле зрения которого попал и был широко отмечен традиционный музыкальный жанр ашугского сказа. Необходимо отметить, что почти все признанные представители армянского музыкознания внесли свою лепту в дело фиксации восточного сказа. Благодаря осуществленным ими ценным записям сохранилось и было унаследовано нами живое звучание более века назад бытующих устных образцов музыкально-сказительского искусства. Бесценны музыкальные записи А. Брутяна, С. Меликяна, которые, возможно, являются одними из первых на Востоке. Восточный сказ привлек также внимание Х. Кушнарева. Во время предпринятых в 1927-1928 гг. научных экспедиций в Закавказье (с участием Е. Гиппиус и З. Эвалда) были записаны самые распространенные и любимые музыкально-поэтические фрагменты из сказов «Кёр-оглы», «Ашуг Гариб», «Аслы и Кярам», многие из которых выделяются высоким исполнительским уровнем и типичными характеристиками. Несомненно, в этом вопросе важную роль сыграло то обстоятельство, что народные исполнители получили свои знания из изданных в XIX и начале XX вв. и впоследствии неоднократно переизданных авторских армянских переложений любовных сказов. Прошедшие через творческое горнило Дживани, Сазаи, Джамали и других мастеров обработки и оригинальные творения укоренились в народном быту армян в исполнении именно этих великих ашуггов.

¹ О предыстории издания этого сборника, его научной оценке и объемном содержании см.: Серия «Армянская традиционная музыка. Выпуск VII. Армянские эпические песни». Составил Арам Кочарян, 2012.

² См. Л. Ернджакян, Ашугский любовный сказ в контексте ближневосточных музыкальных взаимосвязей. Ереван, 2009.

³ Квантитативный анализ – методика выявления стихотворного и музыкального ритма в вокальных произведениях, основанная на определении долготы и краткости слога.

Вековые традиции формирования армянского гусано-ашугского искусства, процесс исторического развития средневековой светской лирики, народного и гусанского песнетворчества в позднем средневековье империровали формирование национальной ашугской школы и связанные с восприятием этой реалии разноценные интерпретации. Нет сомнения, что армянское ашугское творчество связано многочисленными нитями с идентичными культурными явлениями различных народов Востока, где происходил процесс смешивания и брожения восточных сказов, кристаллизировалось действие ашугских состязаний, формировался специфический ашугский шифр (тайный язык), упорядоченная (канонизированная) система исполнительских и выразительных приемов. Будучи одним из проявлений песнетворчества Ближнего Востока, ашугский сказ является богатой сокровищницей армяно-восточных (точнее, армяно-иранских и армяно-турецких) музыкальных связей, где обобщаются художественные явления, сформировавшиеся в смежных культурах, охватывая народные поверья, и музыкально-обрядовые (культовые) представления. Это та область народно-профессионального творчества, которое считают «своей» различные восточные народы. Родиной большинства ашугских сказаний (сказов, сюжетов) был Иран, оттуда они проникли в Индию, Среднюю Азию, Закавказье⁴. Однако в каждой национальной культуре любовные и героические сказы имели свои прототипы и корни. Отражая культурные ценности и представления определенных социальных слоев, в армянской реалии ашугский сказ также выделяется присущим ему особым художественно-образным вариантом, специфическим выбором мелодического строя и особыми формами и принципами стихометрики.

Армянские ашуги имеют крупный вклад в формирование художественных традиций и развития ашугских сказов в восточной ойкумене в силу гармоничного сочетания армянского и общевосточного. Созданные ими песни, в частности образцовые примеры ашугского сказа Кёр-оглы были настолько любимы и распространены в Закавказье и Турции, что даже в контексте своего времени и социально-политических условий, видоизмененные и переименованные, продолжали существовать в репертуаре носителей народно-профессионального творчества. Об этом свидетельствует множество записей ашугских сказов, осуществленных в разных историко-этнографических районах Армении, а также различные научные и нотные издания, свидетельствующие о том, что в районах Карс и Эрзрум сформированные традиции музыкально-повествовательного искусства существуют и по сей день⁵.

Армянские композиторы также обрабатывали и издавали эти мелодии, делали их музыкальным материалом национальных кинофильмов, в частности, общеизвестного «Пепо», музыку к которому написал А. Хачатурян. Гимн, посвященный Кёр-оглы, которым заканчивается экранизация 1935 г. одноименной пьесы Г. Сундукяна, созвучен духу и чувствам восстающему против социального неравенства Пепо. А известная песня «Пепо» в обработке М. Мазманяна, включенная в сборник А. Кочаряна является вариантом героико-эпической мелодии «Эй, Кёр-оглы».

Если на начальном этапе армянские ашуги знакомили народ с обработанными ими интерпретациями известных восточных любовных сказов, то впоследствии они создали имеющие уже армянские названия сказы: «Агван и Осан», «Смбат и Софья», «Сос и Вардигер», «Астхик и Гарник», «Роза Фиалка» и другие, сформировав страницу сугубо армянского ашугского сказа как самостоятельно существующую национальную форму.

Армянские музыканты, творящие в областях народно-профессионального искусства – гусаны, ашуги, инструменталисты-мугаматисты и сазандары, исторически продолжительно находясь в соседстве с мусульманской средой, естественно, стремились быть воспринимаемы своим искусством. В условиях восточно-ориентированной культуры армянские музыканты начали творить в жанрах, канонизированных в традиционном песенном искусстве Востока, применять стойкие музыкально-поэтические формы, обращаться к иранской и арабской терминологии, развивать мелодическую сокровищницу имеющую восточный стиль и колорит.

В определенных слоях армянской общественности сформировалось мнение, в соответствии с которым так называемый восточный слой – ашугские сказания и любовные сказы, и особенно искусство мугамата, не соответствует культурным и эстетическим символам, подтверждающим «самость» нации.

Осторожное отношение Комитаса к иностилистическим песням и мелодиям и, вообще, к городской народной музыке вполне объяснимо присущими времени тенденциями. Тезис о самопознании нации посредством национальной культуры находил свое глубинное обоснование в крестьянской музыке, на обособленное исследование и представление которой была направлена многогранная научно-собираательная и творческая деятельность Комитаса. А оставленное им наследие, по определению известного музыковеда, исследователя творчества Комитаса Р. Атаяна, является значительным вкладом как в область арменоведения, так и международный музыкальный фольклор⁶.

⁴ Кёр-оглы Х. Трансформация заимствованного сюжета//Фольклор, Поэтическая система. Москва, 1977, стр. 106.

⁵ См. **Erdener Y.** "The Song Contests of the Turkish Minstrels", New York & London, 1995.

⁶ **Р. Атаян**, Музыкальное наследие Комитаса. Ереван, 1969, стр. 32, 33.

Что касается народно-городских песен и ашугского творчества, то оно активно развивалось в соответствии с музыкальными традициями всех восточных народов в рамках культурного взаимодействия и, естественно, не было сферой отражения единого национального стиля. С целью иллюстрации самобытных черт и характерных признаков армянской национальной музыки, Комитас обращался к сравнительному музыкознанию: исследовал и записывал также курдские, турецкие мелодии, составлял сборники, которые содержали интересный материал в аспекте разнообразного и разностилевого городского музыкального быта и музыкальных взаимосвязей.

На определенном этапе развития армянского музыкознания обособление в пределах сельского фольклора привело к частичному игнорированию народно-профессионального творчества устной традиции, предоставляя широкую возможность для целенаправленно осуществляемых инсинуаций турецкими и азербайджанскими авторами (музыковедом), для вероломно искаженных интерпретаций и для присвоения традиционных ценностей армянской культуры. Великий представитель армянской музыки Комитас никогда не ставил перед собой задачи исследования данной ветви, несмотря на то, что в период его научной деятельности армянская ашугская школа переживала период расцвета. Но известно также, что Комитас не только любил и ценил искусство своих современников – Шириня, Дживани и Шерама, но и сам мастерски исполнял ашугские песни.

В контексте сказанного преданность А. Кочаряна этой, отторгнутой от развития основного пути армянского музыкознания, области приобретает особую важность. Сделав основной стезей своих профессиональных интересов гусано-ашугские песни, музыку и традиционное инструментальное искусство, А. Кочарян своими трудами обрисовал неотделимую часть армянской культуры и сформировавшуюся в его границах прекрасную ветвь – целостный жанровый портрет народно-профессионального музыкального искусства, вековой процесс развития которого в его поздней традиции был связан также с художественными традициями Ближнего Востока. Он обобщил и существенно дополнил историко-теоретическое и музыкальное содержание малоизвестного, но чрезвычайно популярного светского профессионализированного песенного искусства.

Одно из этих исследований - представленный в настоящем томе сборник, «Ашугские любовные сказы», где объяснены 10 бытующих в Армении армянских и общевосточных любовных сказов с повествовательными и музыкально-поэтическими эпизодами.

Принципы структуры сборника и расположение материалов продиктованы особенностями, канонизированными в ашугском искусстве в процессе развития этого жанра.

Разделение армянских и общевосточных циклов является выражением естественного процесса адаптации жанра, несмотря на то, что автор вначале представляет более позднюю армянскую ветвь. Выбор включенных в эти циклы любовных сказов несколько условный. Названия любовных сказов «Амрах и Салви» и «Мелик Абов и Кхмар султан» Ашуга Сазаи не чисто армянские, с другой стороны, сказ «Мелик Абов» не встречается в литературе любовных сказов других народов и, по всей вероятности, принадлежит перу Сазаи. Ашугский сказ сформировался в сфере взаимодействия культур народов Востока и наиболее распространенные и классические образцы этого жанра равнородственны и в армянской, и в турецкой, и в курдской музыкальных культурах. В армянской действительности любовный сказ развивался по пути «арменизации» традиционного жанра, что естественно не исключало параллельного бытования общевосточного его варианта. В новосформировавшихся, носящих национальные названия сказах наиболее подчеркнуты и ярко отражены присущие армянскому народу обычаи и музыкально-культурные явления. Любовный сказ «Аслы и Кярам» примечателен тем, что как раз в аспекте тематики он в равной степени может считаться как общевосточным, так и национальным, поскольку в основе лежит история о несчастливой и трагичной любви дочери армянского священника к юноше-мусульманину.

Необъяснимо отсутствие в сборнике любовного сказа «Агван и Осан», автором которого является Овсеп Нинагосян, который является одним из наиболее распространенных сказов в армянском музыкальном быту и десятками примеров представлен в материалах различных научных экспедиций, а так же в музыкальных и поэтических сборниках.

Авторы любовных историй – армянские выдающиеся ашуги Дживани, Сиан, Сирзай, ашуг Гюлгязян, гусан Шаен – носители классического ашугского искусства и его творческие продолжатели. В своих авторских обработках любовных сказов «Аслы и Кярам», «Ашуг Гариб», «Шах Исмаил» Дживани создал множество песен отличающихся яркими мелодическими образами, которые сохранились и укоренились в памяти сказителей любовных сказов, способствуя популяризации ключевых эпизодов этих историй. Среди них, к примеру, из «Ашуга Гариба»: «Дай дорогу мне, Аракс», «Увидел тебя и мысли разбежались», «Настало время горестного расставания» и целый ряд других песен, которые А. Кочарян в точности или с незначительными изменениями ввел в сборник.

Обработки Дживани и его последователей стали той плодотворной почвой, на которой расцвела и развилась ветвь армянского любовного сказа. Из более чем десяти любовных сказов, носящих армянские названия, автор в свой сборник ввел четыре: «Элинар», «Роза Соловей», «Смбат и Софья», «Арташес и Сатеник», с двумя, тремя и четырьмя вокальными номерами. Несравненно богаче представлен «Мелик Абов и Кхмар Султан» с его двадцатью музыкально-поэтическими эпизодами. Все четыре общевосточных сказа, сгруппированные в цикле, очень

популярны как в Армении, так и во всех странах Ближнего Востока. В целом, в сформировавшихся и распространенных в классическом периоде любовных сказах более четко проявляются закономерности соотношения повествовательных и музыкальных составляющих и тип исполнения. Не случайно, что в выбранном Кочаряном восточном цикле наибольшая часть вокальных номеров начинается коротким инструментальным вступлением, так, как это зафиксировали М. Агаян, в некоторых случаях Х. Кушнарев и сам А. Кочарян. Не имеющая аналогов в армянском быту популярность «Ашуга Гариба» обусловлена также лежащим в основе его сюжета мотива бродяжничества, что позволяет затронуть вопрос о возможности национального происхождения этого любовного сказа. «Ашуг Гариб» настолько духовно близок и привязан к месту действия по своему содержанию, что он получил также другое жанровое воплощение на родине разветвления основного действия – в Тифлисе, в форме своеобразной задумки одноименного фильма Сергея Параджанова.

Кочарян в своем труде с целью представления музыкальной составляющей «Ашуга Гариба» привел песни, собранные в сборнике «Дживани» М. Агаяна и Ш. Тальяна (Ջիվանի, Երևան, 1955), Записанную А. Брутяном мелодию «Прошу, умоляю», записи Сп. Меликяна, а также свои собственные записи.

Несомненно, автор должен был ещё проделать немалую работу перед тем как сдать труд в печать. Как и сборник «Страницы армянских эпических сказов», Кочарян задумал издать «Ашугские сказы» на двух языках – армянском и русском. Об этом свидетельствуют неоконченные и неотредактированные русские переводы стихотворных текстов армянского цикла, которые не включены в настоящий сборник. Три любовных сказа армянского цикла «Элинар», «Роза Фиалка», «Амраһ и Салви» в авторской рукописи представлены без повествовательных фрагментов. Есть некая запутанность между исполнителем «Розы и Соловья» гусаном Шагеном (от которого А. Кочарян записал помещенные в сборник три вокальных номера) и автором сказа ашуга Сиан⁷.

При всех недостатках и упущениях сборник А. Кочаряна «Ашугские сказы» по своему замыслу предполагающий передать звучание и исследовать жанр, является серьезным и весомым источником для исследователей и специалистов, занимающихся армянской традиционной музыкой. Особую ценность представляет мастерски выполненное нотирование авторских записей музыкально-стихотворных фрагментов любовных сказов. Их целостное сведение и сопоставление с записями А. Брутяна, Сп. Меликяна, а также с сотнями образцов, записанных в различных этнографических округах, на различных этапах, проливает свет на грамматическую систему музыкального языка любовных сказов и позволит выявить лежащие в основе этого языка типологические структурные единицы, канонические закономерности применения традиционных стихотворных форм.

Наконец, хотелось бы подчеркнуть, что составленный Арамом Кочаряном сборник, охватывающий повествовательные и музыкально-поэтические структуры, является для нас стимулом исследования армянской традиции ашугского любовного сказа в контексте ближневосточных музыкальных взаимодействий.

Редактуру сборника подробно и с большим вниманием осуществила кандидат искусствоведения Анаит Багдасарян. На достойном научном уровне составлены и переведены способствующие целостности сборника примечания (на армянском и русском языках), оглавления и список использованной литературы. В сжатом виде представлены биографические данные и необходимые сведения, связанные с творческой деятельностью авторов и интерпретаторов любовных сказов.

Переведены на русский язык прозаические тексты ашугских любовных сказов, предисловие А. Кочаряна к сборнику «Армянские гусанские песни», Ереван, 1976.

В настоящий выпуск серии включен еще один ценный труд А. Кочаряна в области музыкального ашуговедения – рукописный, нотированный музыковедом сборник произведений выдающегося армянского ашуга Шерама (1857-1938), содержащий 98 образцов. Это – главным образом песни, в основном лирические, а также исторические, национально-патриотические и т.д., и ряд инструментальных танцевальных мелодий, которые имеют особое значение, поскольку записаны музыковедом непосредственно от автора – ашуга Шерама. Записи были сделаны в 1930-ые годы в Ереване, в созданном Кочаряном музыкальном научно-исследовательском кабинете им. Р. Меликяна. Следует отметить, что, адекватно оригиналу, мастерски выполненные нотировки Кочаряна удовлетворили имени того ашуга. Сборник снабжен «Словарем диалектных слов», составленным Кочаряном. Примечания к сборнику, к сожалению, не удалось обнаружить.

В выпуск включена также рукописная статья Кочаряна, посвященная системе дополнительных знаков нотации (альтерационных, ритмических, мелизматических, исполнительских типов) использованных музыковедом в его нотировках.

Лилит Ернджакян
Доктор искусствоведения,
профессор

⁷ См. Примечания.

FOREWORD

The 10th edition of "Armenian Traditional Music" series presents Aram Kocharyan's manuscript work "Ashugh's Love Tales" created in 1976. In this valuable collection, kept in folk music archives of the Art Institute of National Science Academy of the Republic of Armenia, for the first time there were systemized and combined, with their relevant narratives and musical and poetical descriptions, ashugh's love tales having many cultural roots and wide-spread in musical life of Armenian people. By author's word, the collection also included a large foreword and explanations (about 100 pages), which were lost by unknown reasons. To our regret, we could only state that all necessary explanations and comments made by such a competent author might throw light on many issues related to theoretical studies and performance peculiarities of ashugh's love tales.

The author concerned himself with ashugh's love tales at the same time with his fruitful activities aimed on study of Armenian Gusan song-writing. The collection "Pages of Armenian Epic Song-Writing"¹ completed by him in the same year of 1976 and his published work "Armenian Gusan Songs" (Yerevan, 1976, in Armenian) were evidence of his activity. Unfortunately, along with other manuscripts and unedited works and materials, "Ashugh's Love Tales" were not published during author's lifetime and came to us as a manuscript collection. Nevertheless, this collection has undisputable educational and artistic value as the most integral evidence of rich heritage of Armenian ashugh's musical and narrative art. It gives us opportunity to get an idea about performance interpretation and features of musical and poetical fragments peculiar to stylistics of the language, alternated with narrative episodes; about modes and forms of verse division used, as well as about pattern of art of improvisation, for the long time being passed by verbal tradition of tales.

The genre of ashugh's love tales, symbolizing a branch existing in oriental musical and poetical traditions, has a specific cultural basis and genetics².

Aram Kocharyan's large educational collecting activities as musicologist, composer and a great ashugh's art connoisseur indicates an important milestone in the issues of preservation, study and evaluation of Armenian oriental love tales. Dealing for many years with issues of verse division and musical and poetical system of ashugh's art, he revealed structural and expressional features of a number of canonical forms, and by his methods of research he defined the principal line of quantitative analysis, which corresponded genre peculiarities of musical and poetical structure of love tales in the best way. (Quantitative analysis is a method of identification of verse and music rhythm in vocal pieces, based on definition of length and brevity of syllable). Actually, Aram Kocharyan was the first Armenian musicologist to draw his attention to traditional musical genre of ashugh's love tales. It must be noted, that almost all Armenian musicologists have contributed the issues of fixation of oriental tales. Thanks to valuable notes taken by them, the live sounds of verbal pieces of musical tale art, existing more than a century ago, were preserved and inherited by us. Priceless were musical records of A. Brutyan, S. Melikyan, which probably were the oldest records in the East. Oriental tales also drew attention of Kh. Kushnarev. During scientific expeditions to Transcaucasia in 1927-1928 (with E. Gippius and Z. Evarld participating) the most popular and favourite musical and poetical fragments out of tales "Kyoroghly", "Ashugh Gharib" and "Asli and Kyaram" were recorded. Many of them distinguished with their high performance level and specifications.

Undoubtedly, an important role in this issue played the fact, that folk performers obtained their knowledge from Armenian author's arrangements of love tales published in XIX and beginning of XX centuries and further repeatedly republished. Arrangements and original works passed through creative crucible of Jivani, Sazai, Jamali and other masters and performed by those great ashughs got implanted in national life of Armenians.

Century-long traditions of Armenian gusan and ashugh art, the process of historical development of medieval society lyric and folk and gusan's song-writing in the late Middle Ages promoted forming of national ashugh school and different interpretations connected with perception of that actual. No doubts, that Armenian ashugh's work had many connections with identical cultural phenomena of different Eastern nations. Oriental tales were mingled and fermented, ashughs' competitions were formed and crystallized, and a specific ashugh code (secret language) and canonized system of performance and expression mode were developed. Being one of the types of song-writing in Middle East, ashugh's tales were a reach treasury of Armenian Oriental (to be more precise, Armenian-Iranian and Armenian-

¹ The backgrounds, scientific evaluation and content of this collection can be seen in Volume VII of "Armenian Traditional Music" series "Armenian Epic Songs", edited by Aram Kocharyan, Yerevan, 2012.

² See: L. Yemjalyan "Ashugh's love tales in the context of Middle East musical interactions", Yerevan, 2009

Turkish) musical connections, where art phenomena of closely related cultures were generalized, covering popular belief and musical ritual conceptions. This is the area of musical and professional creative work which different Eastern nations consider to be their "own". Iran was the birthplace for most subjects of the ashugh's tales. From Iran they penetrated to India, Middle Asia and Transcaucasia³. But in every national culture love and heroic tales had their prototypes and roots. Reflecting cultural values and conceptions of particular social groups, ashugh tales in Armenia also distinguished by their peculiar artistic features, specific choice of melodic harmony and special forms and principles of verse division.

Armenian ashughs made a big contribution in formation of artistic traditions and development of ashugh's tales in the Eastern world, by virtue of concordant combination of Armenian and general Eastern traditions. Songs created by them, in particular, patterns of ashugh's tales of Kyoroghly, were so popular in Transcaucasia and Turkey that, even being transformed and renamed due to the context of time and social and political conditions, they continued to exist in the repertory of professional folk art bearers. The evidence of it are numerous records of ashugh's tales made in different historical regions of Armenia, as well as various scientific and musical publications testifying that traditions of musical narrative art in Kars and Erzurum regions still exist⁴.

Armenian composers also arranged and published those melodies and used them as soundtracks for national movies, in particular, the music for well-known "Pepo" was written by A. Khachaturyan. Filmed in 1935, the screen version of G. Sundukyan's piece of the same name ends with hymn devoted to Kyoroghly, which is in tune with the spirit and feelings of Pepo raised against social inequality. And the well-known song "Pepo" arranged by M. Mazmanyan and included in A. Kocharyan's collection is a version of heroic epic melody "Hey Kyoroghly, jan Kyoroghly".

On the initial stage Armenian ashughs introduced people their arranged interpretations of known oriental love tales: "Kyoroghly", "Asli and Kyaram", "Shah Ismail", "Ashugh Gharib". But further they created tales with Armenian names: "Aghvan and Osan", "Smbat and Sofia", "Sos and Varditer", "Astghik and Garnik", "Rose and Violet" and other, forming a page of purely Armenian ashugh's tales as independently existing national form.

Armenian musicians creating in the field of professional folk art, i.e. gusans, ashughs, mugham instrumentalists and sazandars, for a long historical period were in close neighbourhood with muslim environment and, of course, they tried to be perceptible with their art. In the conditions of "East-oriented" culture Armenian musicians began to create in genres canonized in Eastern traditional song arts, use established musical and poetical forms, turn to Iranian and Arabic terminology, and develop melodic treasury with oriental style and flavour.

In particular groups of Armenian society there was formed an opinion according to which so called "oriental layer", i.e. ashugh's tales and love tales, and especially mugham art, did not correspond cultural and aesthetic symbols confirming the national "self". Undoubtedly, perceptions and characteristics given by Komitas to the originality of national musical art, as well as his position regarding "oriental" and "Armenian" concepts became a crucial aspect of the issue. Komitas's careful treatment of songs and melodies of different style, and, in general, of urban folk music is well explainable taking into account time-specific trends. The thesis of nation's self-recognition through national culture found its basic grounds in peasant music, on separate study and introduction of which was aimed the versatile educational collective and creative activity of Komitas. His heritage, by definition of known musicologist and Komitas expert R. Atayan, is a "significant contribution in study of Armenian history, as well as international musical folklore"⁵

Urban folk songs and ashugh's works were developed actively in the line with musical traditions of all oriental nations in the frames of cultural interaction and, of course, they did not reflect a "single national style". Having his aim of illustration of peculiarities and specific features of Armenian national music, Komitas turned to comparative musicology: he also studied and recorded Kurdish and Turkish melodies and made collections comprising interesting materials about aspects concerning different types and styles of urban musical life and musical interconnection.

On the certain stage of Armenian musicology isolation within the scope of rural folklore resulted in partial disregard of professional folk creative works, giving wide opportunities for intentional insinuations by Turkish and Azeri authors (musicologists), for treacherous misrepresented interpretations and for misappropriating of traditional values of Armenian culture. The great representative of Armenian music, Komitas never had an aim to study that branch, despite the period of prosperity of Armenian ashugh school concurred with the period of his scientific activity. But it was known that Komitas not only liked and appreciated the art of his contemporaries Shirin, Jivani and Sheram, but he was also a brilliant performer of ashugh songs.

³ Kh. Kyoroghly "Transformation of imported subject// Folklore. Poetical system", Moscow, 1997, page 106

⁴ See: **Erdener Y.** "The Song Contests of the Turkish Minstrels", New York & London, 1995

⁵ **Atayan R.**, Musical heritage of Komitas// Komitasakan, Yerevan, 1969, pages 30-33

In this context, a special importance gets A. Kocharyan's dedication to that area rejected from development of main part of Armenian musicology. Making gusan and ashugh songs, music and traditional instrumental arts the main objects of his professional interests, A. Kocharyan by his works outlined an integral part of Armenian culture and a beautiful branch formed within its frames: a unified genre image of professional folk musical art, which century-long development process in a late tradition was connected as well with artistic traditions of Middle East. He generalized and considerably supplemented historical, theoretical and musical content of unfamiliar but very popular professionalized social song art.

One of those studies is the collection presented in this volume "Ashugh's Love Tales", in which there are combined all Armenian and general oriental love tales popular in Armenia, with narrative and musical and poetical episodes.

Structural principles of the collection and disposition of materials are stipulated by peculiarities canonized in ashugh art during development of this genre. Division of Armenian and general oriental cycles is expression of natural adaptation process of the genre; however the author first presents a later Armenian branch. The choice of love tales included in these cycles is somewhat conditional. Titles of ashugh Sazai's love tales are not purely Armenian: "Amrah and Salvi", "Melik Abov and Ghamar Sultan"; from the other side the tale "Melik Abov" is not found among love tales of other nations and, probably, has been written by Sazai himself. Ashugh tales genre was formed in the conditions of interaction of Eastern nations' culture, and the most popular and classical patterns of this genre are equally relative in Armenian, Turkish and Kurdish musical cultures. In Armenian environment the traditional love tale genre was "Armenized", but of course, its general oriental version might well exist at the same time. In the newly formed tales with Armenian titles habits and musical features peculiar to Armenian people are most emphasized and highly reflected. The love tale "Asli and Kyaram" is remarkable with its subject, which equally can be considered as general oriental and national. It is based on the story of unrealizable and tragic love of Armenian clergyman's daughter and a Muslim youth.

Absence of the love tale "Aghvan and Osan" in the collection cannot be explained. The author of this tale is Hovsep Nikolghosyan, and it is one of the most popular tales in Armenian musical life and it is presented in the materials of different scientific expeditions as well as in musical and poetical collections.

Authors of love tales, outstanding Armenian ashughs Jivani, Sazai, Siai, ashugh Gyulgazyan, gusan Shahen are bearers of classical ashugh's art and its creative successors. In his arrangements of well known oriental love tales "Asli and Kyaram", "Ashugh Gharib", "Shah Ismail" Jivani created many songs remarkable with their bright melodic images, which preserved and took roots in the memory of narrators of love tales, promoting familiarization of key episodes of those stories. For example, among them are songs out of "Ashugh Gharib": "Give me way, Araks, I've come to cross you", "I saw you and my mind was scattered", "Now it comes the time for mournful parting", and a number of other songs included in the collection by A. Kocharyan, accurately or with insignificant changes.

Arrangements made by Jivani and his successors became prolific ground on which Armenian love tales genre blossomed and enhanced. Four of more than ten love tales with Armenian names have been included in collection by the author: "Elinar", "Rose and Nightingale", "Smbat and Sofia" and "Artashes and Satenik", with two, three and four vocal numbers. Far more rich is presented "Melik Abov and Ghamar Sultan" with its 12 musical and poetical episodes. All four general oriental tales grouped in the cycle are very popular in Armenia as well as in all countries of Middle East. In general, in love tales, formed and spread during classical period, the pattern of correlation of narrative and musical elements and performance mode are shown more discrete. It is no coincidence that in the oriental cycle chosen by A. Kocharyan majority of vocal numbers begins with short instrumental prelude, as it has been fixed by M. Aghayan, and in some cases, by Kh. Kushanrev and by A. Kocharyan himself. Unprecedented popularity of "Ashugh Gharib" in Armenia is conditioned also by motif of vagrancy underlain in its subject, which enables touching upon the issue of national origin of this love tale. "Ashugh Gharib" is so congenial and attached to place by its context, that it has got another genre embodiment in the homeland of its main action, in Tiflis, in the form of original movie of the same name, directed by Sergey Paradjanov.

In order to introduce musical elements of "Ashugh Gharib" in his work Kocharyan gave songs gathered in the collection "Jivani" by M. Aghayan and Sh. Talyan (Jivani, Yerevan, 1955), the melody "I ask, I beg" recorded by Sp. Melikyan, as well as his own records.

Undoubtedly, the author should do a considerable job before he handled his work for publishing. As has been done with the collection "Pages of Armenian Epic Tales", Kocharyan intended to publish "Ashugh's Love Tales" in two languages: Armenian and Russian. Unfinished and unedited Russian translations of verse texts of Armenian cycle not included in this collection are evidence of his work. In author's manuscript three love tales of Armenian cycle "Elinar", "Rose and Violet" and "Amrah and Salvi" are presented without narrative fragments. There is some confusion between

gusan Shahen, the performer of "Rose and Nightingale" (from whom A. Kocharyan recorded three vocal numbers included in collection) and the author of this tale, ashugh Siai⁶.

With all the disadvantages and omissions, A. Kocharyan's collection "Ashugh's Love Tales", intended to reproduce sounds and study the genre, is a serious and substantial source for researchers and experts dealing with Armenian traditional music. Especially valuable is arrangement for notes of author's records of musical and verses' fragments of love tales. Their unparted integration and comparison with records made by A. Brutyan and Sp. Melikyan, as well as with hundreds of patterns recorded in various ethnographical regions, on different stages, elucidates the grammatical system of musical language of love tales and enables identification of typological base units of that language and canonical patterns of application of traditional verse forms.

At last, we would like to emphasize that Aram Kocharyan's collection covering narrative and musical and poetical structures is an incentive to study Armenian traditions of ashugh's love tales within the context of Middle East musical interactions.

Edition of the collection is implemented in details and with great attention by the Candidate of Arts Ms. Anahit Baghdasaryan. In general it applies to correction of spelling mistakes found in the text (A. Kocharyan used Armenian orthography accepted in Armenia in 30-s of XX century which has been changed since that time) and clarification of certain words and phrases. Annotations (in Armenian and Russian), tables and list of used publication conducive to integrity of the collection are made and translated on appropriate scientific level. Biographical data and necessary information related to creative activity of authors and interpreters of love tales are presented in a condensed form.

Prose texts of ashugh's love tales are translated into Russian. A. Kocharyan's foreword to "Armenian Gusan Songs" (Armenian Gusan Songs, Yerevan, 1976) is translated for Russian-speaking readers.

Another valuable work of A. Kocharyan in the field of musical ashugh studies is included in this volume: a manuscript collection of works by famous Armenian ashugh Sheram (1857-1938), with arrangements for notes made by musicologist and comprising 98 patterns. Mainly there are songs, lyrical in general, but also historical, national, patriotic, etc, and a number of instrumental dancing melodies which have special importance as they are recorded directly from the author, ashugh Sheram. Records were made in 30-s in Yerevan, in musical research centre after R. Melikyan established by A. Kocharyan. It must be noted that the eminent ashugh was pleased by note arrangements adequate to original made by A. Kocharyan in a masterly fashion.

The collection is furnished with Dialect Words Dictionary by A. Kocharyan. Unfortunately, annotations to the collection could not be found.

A manuscript article by A. Kocharyan devoted to the system of complementary marks of notation (accidentals, rhythmical and ornamental marks and types of performance) used by musicologist in his arrangements, is also included in this volume.

Lilit Yernjakyán

Dr. of Arts

Professor

⁶ For more details see Introduction