

LILIT VARDGES  
YERNJAKYAN

*Doctor of Arts, Professor,  
Honored Worker of Art of RA,  
Institute of Art, National Academy of Sciences of Armenia,  
Yerevan State Conservatory after Komitas  
E-mail: lilityernjakyan@gmail.com*

## ARMENIAN-IRANIAN MUSICAL INTERRELATIONS

From ancient times to the late Middle Ages music always played an important role in cultural relations between Armenia and Iran, passing through the stages of assimilation and alienation. Disparities in religion and ideology on the one hand, and certain political ties and religious affinity with Byzantine on the other, did not impede such contacts. They are especially evident in the advanced genres of folk-professional art music, i.e. mughams and dastgahs, ashugh love dastans, and instrumental-sazandar music.

The early developmental stages of the art of mughamat are linked to the musical culture of medieval Iran. Music of the Sasanian period undoubtedly played an important role in the Near East, but it is also apparent that this art developed from relations between Iran and other nations and was enriched by their accomplishments. The system of Iranian avazes and dastgahs was always perceived as classical in the Middle and Near East. However, in Armenia the art of mughamat acquired a special interpretation through influence from different branches of indigenous monody. As distinct from other eastern cultures, where makams are monumental structures for both voice and instruments, Armenian instrumentalists as mugham players developed a purely instrumental branch of the all-eastern makam.

There is historical evidence that two musicians, Persian Barbad and Armenian Sargis, who played an important role in the royal court of Shah Khosrow II, were invited to Ctesiphon to participate in the canonization of Iranian "royal", the so-called "Khosrowani" modes and classic tunes (1. p. 485). Their authority was undisputable, their names were glorified by the medieval eastern poets, they were represented in the miniature paintings created in various art schools of the Islamic East. To them both written and oral tradition ascribes legendary stories.

It is understandable that Sargis as well as other famous musicians who were invited to Shah's court, among them Persian Barbad, Greek Nakisa, etc., must have brought with them their own musical traditions, theoretical principles and performance art that had been purified in their own cultural centers. This is why we can ascertain that the musical system created by them and known under the name "Khosrowani style", is a synthesis of various art traditions. Similar canonization processes happened in the Armenian reality - improvements in sermons and development of the first manuals of spiritual songs (2.).

In medieval East, international norms, irrelevant of the ethnic boundaries of musical art, were being developed, and knowledge of theoretical roots and adherence to them was mandatory for professional musicians. The trend of canonizing musical art, in addition to sustaining the traditions of the past, facilitated the development of eastern musical genres based on normative

thinking. This is evidenced by the "Khosrowani style" profoundly meaningful in Armenian church music, the roots of which date back to Sasanian period and connect with the above mentioned processes of canonization of eastern modes that were undertaken by Khosrow Parviz and had a revolutionary significance in art. Armenian church officially recognized this widely embracing and ancient phenomena. Catholicos Nerses Shnorhali (12<sup>th</sup> century) expanding this style in his works affirmed the sustainability of cross-penetrations of various styles in musical art\*.

Most ancient melodies close to "Khosrow style", with elements of melismatic phrasing and modulation or harmonic tetracord containing modes such as "From the Virgin Stone" and "Virgin Mary" have become typical models for creation of different monodies. Whereas the canonized and traditional modal phrases available in the basis of the following range of melodies such as "From the Royal Sleep" (Baghdasar Dpir), "From That Time on You're Wise" (Sayat-Nova), "Gardener" (Shirin) are organically linked to Iranian dastgah Chahargah (4. p. 81-95). The study of various Iranian and Armenian versions of Chahargah that are considered to be the "heart" of eastern makam as well as of Armenian sacred and ashugh songs, reveals similarities in emotional and psychological state likewise. This allows us to speak of special semantic sustainability of Chahargah, uniqueness of sound system characterized by emotional weight of intervals typical to it, and mandatory-canonized and passing from tradition to tradition phrases that bear a semantic "code".

It is noteworthy that in the musical theoretical sources of the East as well as in the work "Eastern Music" of the 18th century famous Armenian musician Tamburi Arutin, Chahargah is considered an avaze-makam embodying the Sun (5. p. 54). To continue the symbolic representation of Chahargah characteristics, I want to signify modal-intonation phrases conditioned by four fulcra present in its architectonics; in Iranian and Armenian traditions it is as a rule comprised of four parts - Maglub, Maglif, Mansuria and Bastanigar, and in Iranian Radif there is an abundance of the so-called chahar-mezrab and chahar-bagh gushes the names of which are associated with the four rivers, gardens and hierarchy of heavenly ascend in Islamic paradise.

The above mentioned parameter that relates to Islamic mysticism's, Sufism's cognitive system and numerical symbolism, testifies that the issue of interrelations is not limited solely to the similarities in structural and modal-intonation

\* Ghevond Alishan writes that Armenians developed the "Khosrow style" in their works and cites the words of Kirakos Gandzaketsi on Shnorhali that the latter "regulated sharakans, songs, melodies and poems written in Khosrow style" (3. p. 98 and 3. p. 23).

elements and rules for their formation. The relationship between Christian spiritual music and Islamic makam, incoherent and disjointed as it might seem at first, is anchored on more fundamental basis, the functional essence of which has subsisted during the natural developmental processes of peoples' religious art. The function of monodic sample's performance is the same, which is conditioned by the equal weight in semantics.

In the depth of genetic and typological similarities, one can observe a strong syncretic core that was forged in the religious rituals and that best facilitated the canonization in repetitions and variations of certain musical-poetic passages and distinctions between them, at the same time, leaving an opportunity for sudden flights of soul and mind.

This very link between canon and improvisation characterizes makam as a musical genre and phenomenon, the spiritual essence of which is illustrated through sufi poets' texts, rich in religious philosophical concepts and traditional symbols lying in the basis of dastgah's vocal chains (Rumi, Hafez, Jami, Navoyi), as well as the so-called "rah-ruh" (path of the soul) gushes, with which the monumental Iranian dastgahs are saturated (6.). The interactions between music and rituals of religious- worship supported the crystallization of makam genre in the sphere of sufi's religious aesthetic perceptions and interpretations. The flow of music stimulated the flow of emotional changes, thus, on this level, making the two states analogous, that of makam, in the sense of "halt" and "hal" in the sense of divine prophecy which form the axis of sufi ideology. As is known, makams are 4, 7, 10 fundamental halts which the sufi passes on the way of his spiritual ascend, to connect with the divine being, fuse into it and vanish (7.). From the point of music, makam is a perfect modal structure, where consistent intonation-rhythmic development of the lads by means of improvisation, gives birth to a comprehensive work achieving a top-ecstatic *auj* (comparable to ecstatic *vajd*).

In this context it is worth mentioning Sahari, the sunrise spiritual hymn played on *zurna*, dating back to pagan times and performed nowadays at traditional holidays and rituals. With its multi-faceted manifestations, it is substituted by N. Shnorhali's "Morning Light" spiritual song. Sahari, devoted to the Sun as the symbol of national entity, is an Arab-Iranian terminological borrowing. Armenians, have for centuries called one of their melodies Sahari, which in modern times has found new genre manifestations (film music, symphony music, etc.) (8.). Sahari is a classical example of ritual music, where the pagan spirit is revealed through numerous repetitions of similar structural-modal elements, the use of high registers of sound range of the instrument, which eventually creates a static meditative state. Melodies characterized by the above mentioned properties, occur in musical-poetic episodes of Armenian ashugh love stories, especially in the appeal songs to the Lord and Saints (9. pp. 83-89). Parallels are more than obvious in this sphere of ashugh art that was developed in the boundaries of mythopoetic thinking of the people of the East.

The love stories of Shasenem and Gharib, Leyli and Mejnun, Khosrow and Shirin, Asli and Kyaram, have found different interpretations in Iranian, Armenian, and Turkish language speaking peoples' works, the mere titles of which model the genre.

According to some scientists, the majority of dastan motives have Persian origin, i.e. they penetrated to India, Central Asia, and the Caucasus from Persia.

It is noteworthy that plot compositions, especially the genre of novel were widespread in medieval Armenian literature. We know H. Yerznkatsi's (XIII) poem on the love story of Christian priest's son and the mullah's daughter (Hovhannes and Aysha), the verses of A. Baghishetsi (XIV-XV), G. Aghtamartsi (XV-XVI) and others, on the eternal topic of the "Nightingale and the Rose", with their concise structure and basis, relate closely to the

thematic core of eastern love story (10.). The parallels do not however, predetermine a one-sided influence; the musical-poetic and narrative tradition is impossible to borrow or replicate automatically, if the deep cultural basis is lacking. Armenian poetry as well as professional song art of the late middle ages are abundant in bilingual, tri- and quadrilingual poems which were the consequence of interactive relations between different ethnic groups.

Suffice it to mention Armenian prominent ashugh Sayat-Nova who has become an aesthetic standard in Armenian culture and has become the symbol of perfection of ashugh song art and national identity. His role in the development and sustainment of musical-poetic relationships of the Caucasian and Iranian peoples in the late-medieval period was great. Being a court musician of Georgian king Irakli II, Sayat-Nova was the first who voiced Iranian melodies in Georgian, making it popular in Tiflis, a multi-national cultural center of Trans-Caucasus in his own way. Composing in four languages (Armenian, Georgian, Persian and Azeri) and personifying the ideals of neighboring nations in musical poetical characters, Sayat-Nova, first of all, was the successor of gousan art of ancient Armenia and medieval poet melods. He made a pilgrimage trip to St. Karapet monastery, the protector of Armenian ashughs, and was initiated to minstrelsy according to national ashough tradition (11. p. 7-22).

The pervasive existence of ashugh love romance in Near and Middle East is widely conditioned by several religious-ritualistic function bearing constituents available in the genre's structure, the assimilation of which by Islamic and Christian cultures does not exclude similarities in their archaic forms.

All the initiation stages occurring on the love path of ashug Gharib, Kyaram and other heroes, symbolic images, dreams and contacts with saints, are aimed at the birth of a new man (sometimes emerging from the other world or the grave, such as the Central Asian version of "Goroghli") and at the announcement of the character's mythical powers and knowledge. The interpretation of these motives in relevant religious-cultural environment is a vast theme that can spread light on the deeper layers of attitudinal norms of the ashugh in love. The entry of music and instrument into the syncretic genre under mystical conditions, and the supernatural origin of the instrument, gives them a special significance and function, becoming a condition for necessary transformations: the instrument is not a creation of an ordinary artisan, but the result of a heavenly process. The hero wakes up and sees a real instrument in his hands, which necessitates his unique identity and invincibility. The divine power of the character is manifested in playing the instrument accompanied by song and without this heavenly talent, miracles will not happen, as far as the ability to sing is the first proof of being an extraordinary man. Understanding the essence of this inseparable unity from the point of mytho-poetic thinking, allows to evaluate the musical-narrative text as ritualistic, a way to express the belief system, a connection between music and supernatural powers and a reflection of mythical belief towards it. As a result, songs created on mythical, philosophical, and moral themes, which the love dastans are satiated with, being connected to concrete national cultures, are important codifying elements for the genre and the study of their musical-stylistic and structural peculiarities are key to deciphering the genre.

Bearers of the sacred knowledge and love, the ashughs, are plaited into the given social-cultural environment. The testimony of the above said, is the behavior and songs of all the characters madly in love, Mejnun, Kyaram and Gharib as well as the name "Ashik Kerib's" beloved, Mahul-Mehri (Sun and Moon), recorded by M. Lermontov\*. The meaning of the word Gharib (foreigner, immigrant), itself has a spacial connotation in Armenian reality.

\* In 1837, Lermontov recorded the tale of "Ashik Kerib" which later was translated into Armenian (1857) by Stepanos Nazaryan, cabardin (1864) and Georgian (1865). The homonymic dastan was

No surprise that the motive of roving has greatly contributed to perceptions of natinal origin of the romance and its popularisation.

On the example of cultural realities in Armenian and Iranian traditional art music, I tried to touch upon those sacred values which penetrated into the works of the musicians of the East, brought together Christian and Muslim musical worlds, at different times.

Of particular interest is the issue of the links of mugham with the work of professional composers of Armenia. Already at the first stage of the development of the national school of Armenian professional music (the end of the 19<sup>th</sup> century), interest in the Eastern traditional genres of monody is shown.

Nikoghayos Tigranian was the first composer who recorded and arranged samples of Eastern classical instrumental music - mugham and dastgahs. Committing himself to the study and development of Eastern classical music, Tigranian had the opportunity to listen to it in the form this music had been used in everyday life of Armenians for centuries, where it, subjected to changes, became the property of not the East, in general, or of Iran, specifically, but especially that of Armenian urban musical culture. It appears that due to this very reason, in spite of the fact that he published his arrangements of ten pieces under the title "Iranian mugham", they have standard traits typical of the Armenian art.

An inexhaustible source of inspiration for Tigranian was a virtuoso tar player from Yerevan Aghamal Melik-Aghamalyan, who, in recognition of his art, was presented with a tar (Eastern string musical instrument) from the royal collection of Iran's Shah. Aghamal closely cooperated with the Persian singer Sattar. Being a brilliant performer of classical pieces, Aghamal Melik-Aghamalyan was at the same time developing the instrumental branch of mughamat art typical of Armenia.

In the works of subsequent generations of Armenian composers, directly or indirectly in touch with the art of mughamat, the synthesis of two Easts appears in the complex interaction of the traditional Eastern and European professional arts. The effect of this type of interaction could be traced in the works of such

classics of Armenian national music as A.Spendiaryan (opera "Almast", "Yerevan etudes"), G.Yeghiazaryan (symphonic poem "Towards the Sunrise").

Armenian composers are not restricted to the arrangement of mugham. Their search leads to a generalized use of the characteristic features of this all Eastern phenomenon.

In terms of cultural relations, in the "basin" of the Near East, Armenian traditional art music developed both on its national foundation, within the organic boundaries of folk, spiritual and old gusan music and in the all-eastern context, being its active participant.

Research in the field of canonized traditional genres in Islamic and Christian traditions, and the cultural realities lying in their roots, opens new perspectives in the study of archetype elements, spiritual substrates present in the traditions of Eastern music. In some sense, it also clarifies the wide spread existence of genres, plots and motives, typical for the Near East.

## REFERENCES

1. Christensen A., L' Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1944.
2. Tahmizyan N. K., Barsegh Tchouh and the Flourishing Song - Art in Armenia in VII Century, "Banber" Yerevan State University, 1973, N1.
3. Ghevond Alishan, Shnorhali and his work, Venice, 1873.; also Tahmizyan N., Nerses Shnorhali: Musician and Composer, Yer., 1973.
4. Yernjakyants L. V., From the History of Armenian-Iranian Musical Links, Yer., 1991.
5. Tamburi Arutin, Treatise on Eastern Music, Translated from Turkish, Preface and Comments by N. Tahmizyan, 1968.
6. Les Systemes de la Musique Traditionnelle de l'Iran, Teheran, 1973 (par M. Barkeshli); Radif Vocale de la Musique Traditionnelle de l'Iran, Teheran, 1978 (par M. Massoudieh).
7. Islamic Spirituality: Manifestations, ed. by Seyyed Hossein Nasr, Crossroad. New York, 1991.
8. Yernjakyants L. V., Pikichyan H., Hymn to the Sun, "Sahari" in Armenian Music, Yer., 1998.
9. Yernjakyants L. V., Ashough Love Romance in the Context of Neareastern Musical Interrelations, Yer., 2009.
10. See Armenian Classical Lyrics, vol. 2, Middle Ages (XII-XVII), Yer., 1988.
11. Yernjakyants L. V., Music-Aesthetical Foundations of Sayat-Nova's Songs, in: Sayat-Nova - 300, Yer., 2012.
12. Abovyan Kh., Collection of Works , vol.10, Yer., 1961.

published in Azerbaijani in 1892. G. Hakhverdyan, the first researcher of famous ashough Sayat-Nova's life and work, recorded the content of Ashough Gharib from variants alive in Tiflis (1852). Paralel to M. Lermontov, Kh. Abovyan recorded and included in German language written article "Armenian Spiritual and Folk Music" the romantic love stories of "Ashough Gharib" and "Asli Kyaram". (12. pp. 59-110).

**Բանալի-բաներ.** Իրան, Հայաստան, պատմամշակութային կապեր, աշուղ, գուսան, ժանր, տաղաչափություն, ժայնակարգ, Մերձավոր և Միջին Արևելք, հայ կոմպոզիտորներ:

**Ключевые слова:** Иран, Армения, историко-культурные связи, ашуг, гусан, жанр, стихосложение, лад, Ближний и Средний Восток, армянские композиторы.

**Keywords:** Iran, Armenia, historical-musical interrelations, ashugh, gusan, genre, modal system, Near and Middle East, Armenian composers.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԵՐԼՆԱԿՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ՎԱՐԴԳԵՍՅԱՆ (ծ. Երևան): Ավարտել է՝ 1973-ին ԵՊԿ-ի տեսական-ստեղծագործական բաժինը (պրոֆ. Ռ. Արայանի դասարանը), 1976-1980 թթ. ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան (ղեկ.՝ արվեստագիտ. դոկտոր Տ. Վիզգո և արվեստագիտ. թեկնածու, պրոֆ. Ռ. Ա. Արայան): 1982-ին պաշտպանել է թեկնածուական թեզը՝ «Մոտավաճառի արվեստը հայ-իրանական երաժշտական կապերի տեսանկյունից» (Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей, Ташкент, 1982, Автореферат дисс.): Աշխատում է՝ 1980-ից առ այսօր ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում, 1982-ից՝ ԵՊԿ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում: 1985-ից Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նաև 2013-ից վարչության անդամ: Պաշտպանել է դոկտորական ատենախոսությունը՝ «Աշուղական սիրավեպը հայ-արևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում», Եր., 2004 թ.: 2008 թ. արժանացել է ՀՀ ԳԱԱ Վաստակագրի: 2013 թ.՝ ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ: 2015-ից ICTM-International Council for Traditional Music (Ավանդական երաժշտության միջազգային խորհուրդ) անդամ, 2017 թ. Փարիզի «Արարատ» միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս, 2018-ից՝ Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Կառավարման խորհրդի նախագահ: Հեղինակ է՝ Հայ-Իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Եր. 1991 թ., Հիմն Արևին. «Մահարին» հայ երաժշտական մշակություն, (համահեղինակ՝ Հ. Պիլիկյան), Եր., 1998 թ., Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում, Եր., 2009 թ., Այն Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչադիմում, Եր., 2015 թ.:

**Сведения об авторе:** ЕРНДЖАКЯН ЛИЛИТ ВАРДГЕСОВНА (род. Ереван). В 1973 году окончила теоретико-композиторское отделение ЕГК (класс проф. Р. А. Атаян). В 1976-1980 обучалась в аспирантуре при Институте Искусств АН Армении (рук. доктор искусствоведения Т. С. Визго и канд. искусствоведения, проф. Р. А. Атаян). В 1982 году защитила кандидатскую диссертацию по теме «Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей». С 1980 года работает в Институте искусств НАН

РА, а с 1982 — на кафедре армянского народного творчества ЕГК. Член Союза композиторов Армении с 1985 года, с 2013 года — член Правления. В 2004 защитила докторскую диссертацию «Ашугский любовный сказ в контексте армяно-восточных музыкальных взаимосвязей». В 2008 году была удостоена Премии НАН РА. В 2013 году получила звание Заслуженного деятеля искусств. С 2015 года является членом Международного совета по традиционной музыке (ICTM-International Council for Traditional Music), с 2017-го — корреспондент академик Международной академии «Арапат» в Париже, с 2018 года является председателем Совета директоров Ереванской Государственной консерватории. Является автором трудов: «Из истории армяно-иранских музыкальных связей», Ер., 1991; «Гимн Солнцу, «Саари» в армянской музыкальной культуре» (в соавторстве с Р. Пичикян), Ер., 1998; «Ашугский любовный сказ в контексте ближневосточных музыкальных связей», Ер., 2009; «Музыка Алана Хованеса на перекрестках культур Востока и Запада», Ер., 2015.

**Information about the author:** LILIT VARDGES YERNJAKYAN (born in Yerevan). In 1973 L. Yernjakyan has graduated from the Department of Theory and Composition at the YSC (Prof. R. Atayan's class). In 1976-1980 she took a postgraduate course at the Institute of Arts of the Academy of Sciences of Armenia under the guidance of T. Vyzgo, Doctor of Arts and prof. R. Atayan, Ph.D. in Arts). In 1982 she completed her Ph.D. thesis on The Art of Mughamat within the Scope of Armenian-Iranian Musical Relations. Since 1980 she is working at the Institute of Arts of the NAS of Armenia, and since 1982 - at the Department of Armenian Folk Music at the YSC. Since 1985 L. Yernjakyan is a member of the Union of Composers of Armenia and a member of its Board since 2013. In 2004 she defended her doctoral dissertation entitled The Ashugh Lyrical Tales in the Context of the Armenian-Eastern Musical Relationships. In 2008 Yernjakyan was awarded the Prize of the NAS of the Republic of Armenia and in 2013 she received the title of the Honored Art Worker of the RA. Since 2015 she is a member of the International Council for Traditional Music (ICTM) and since 2017 a Corresponding Member of the Ararat International Academy in Paris. Since 2018 she is the Chair of the Board of Directors of the Yerevan State Conservatory. L. Yernjakyan is the author of numerous research works, such as From the History of Armenian-Iranian Musical Relations, Yerevan, 1991; Hymn to the Sun, the Genre of Sahari in Armenian Musical Culture (co-authored with R. Pikichyan), Yerevan, 1998; Ashugh Love Romance in the Context of Neareastern Musical Interrelations, Yerevan., 2009; The Music of Alan Hovhannes at East-West Cultural Crossroads, Yerevan, 2015.

## Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ. - **Լիլիթ Վարդգեսի Երնջակյան. - «Հայ-իրանական երաժշտական փոխառնչություններ»:**

Իրանի և Հայաստանի պատմամշակութային կապերը խոր ակունքներ ունեն: Գեղարվեստական մշակույթի ամենատարբեր բնագավառներում այդ կապերը յուրովի դրսևորում են ստացել և բազմակողմանիորեն արտացոլվել գրականության մեջ, պատմիչների աշխատություններում, նյութական և հոգևոր մշակույթի հուշարձաններում: Հարևան ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների պատմական զարգացման ընթացքը հանգեցրել է մի շարք ընդհանուր երևույթների ձևավորմանը, որոնք հատկապես ակնառու են ժողովրդապոետիստիկ երաժշտության զարգացած ժանրերի՝ մուղամների ու դաստգահների, աշուղական արվեստի, գործիքային-սագանդարային երաժշտության ոլորտում: Սկզբունքային ընդհանրությունները նկատելի են թե՛ ձևակառուցվածքային առանձնահատկություններում, թե՛ տաղաչափության մեջ, թե՛ երաժշտական բաղադրիչի ձայնակարգային հիմքում:

Իրանի մշակույթին են առնչվում նաև Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների առասպելաստեղծ մտածողության շրջանակներում ձևավորված երաժշտապատմողական ժանրերի՝ աշուղական սիրավեպ-դաստանների ծագումնաբանական հիմքերը: «Շահահամաի և Ղարիբի», «Խոսրովի և Շիրինի», «Ալու և Քյարամի», «Աղվանի և Օսանի» փոխադարձ սիրո պատմությունները տարբեր ձևով են մեկնաբանվել հայ, պարսիկ և թուրքալեզու աշուղների ստեղծագործության մեջ, որոնց վերնագրերն իսկ տալիս են ժանրի մոդելավորումը:

Աշուղական սիրավեպի համատարած կենցաղավարումը Մերձավոր և Միջին Արևելքում մեծապես պայմանավորված է սինկրետիկ ժանրի կառուցում ընդգրկված կրոնաժխական ֆունկցիա ունեցող մի շարք բաղկացուցիչներով, արխետիպային մոտիվներով, որոնց հետագա յուրացումը տարբեր մշակույթների կողմից չի բացառում դրանց արխետիպ գոյանքի նմանատիպությունը:

Առանձնակի հետաքրքրություն ունեն հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության և մուղամաթի արվեստի փոխառնչությունները՝ արտացոլված ազգային երաժշտության այնպիսի դասականների մոտ, ինչպիսիք են Ա. Սպենդիարյանը, Ա. Խաչատրյանը, Գ. Եղիազարյանը:

Հայկական և իրանական ավանդական երաժշտարվեստներում հաստատված մշակութային իրողությունների օրինակով, հողվածում քննարկվում են այն հոգևոր արժեքները, որոնք ներկայումս կրթական արվեստագետների ստեղծագործությանը, տարբեր ժամանակափուլերում, մերձեցրել են քրիստոնյա և մահմեդական երաժշտական աշխարհները:

Ավանդական ժանրերի համեմատական հետազոտությունը, նոր հեռանկարներ է բացում մերձավորարևելյան երաժշտարվեստներում առկա խորքային մշակութաբանական հենքի բացահայտման համար:

## Резюме

Доктор искусствоведения, профессор ЕГК, заслуженный деятель искусств РА, ведущий научный сотрудник Института искусств НАН РА **Лилит Вардгесовна Ернждакян. - «Армяно-иранские музыкальные связи».**

Историко-культурные связи Ираном и Арменией имеют глубокие корни. Они по-своему проявились в самых различных областях художественной культуры и нашли разнообразное отражение в литературе, в трудах историкографов, в памятниках материальной и духовной культуры. В результате исторического развития музыкальной культуры соседствующих народов сформировался целый ряд общих явлений, наиболее очевидно проявившихся в развитых жанрах народно-профессиональной музыки, таких, как мугам, дагстах, в ашугском искусстве и в инструментальной музыке сазандаров. Принципиальная общность обнаруживается как в особенностях формообразования, так и в стихосложении, в ладовой основе музыкального компонента.

С культурой Ирана соотносятся также основы генезиса музыкально-повествовательных жанров - ашугских дастанов, сформировавшихся в рамках мифотворческого сознания распространённых среди народов Ближнего и Среднего Востока.

История любви Шахсамана и Гариба, Хосрова и Ширин, Асли и Кырама, Агвана и Осан по-своему интерпретируется в творчестве армянских, персидских и тюркских ашугтов. В самих названиях этих произведений уже заложено моделирование жанра.

Повсеместное бытование ашугского любовного сказа в странах Ближнего и Среднего Востока во многом обусловлено целым рядом компонентов в структуре синкретического жанра, выполняющих религиозно-обрядовую функцию, наряду с архетипическими мотивами, последующее использование которых в различных культурах не исключает сходства их архаических проявлений.

Особый интерес представляет взаимосвязь между армянским композиторским творчеством и искусством мугамата, нашедшая отражение в творчестве таких классиков национальной музыки, как А. Спендиарян, А. Хачатурян, Г. Егизарян.

В статье на примере явлений, установившихся в традиционном армянском и иранском музыкальном искусстве, рассматриваются духовные ценности, которые, влетаясь в творчество художников Востока, объединяли в разные эпохи христианский и исламский музыкальный мир.

Сравнительное изучение традиционных жанров открывает новые перспективы для выявления глубинных культурных пластов музыкального искусства Ближнего Востока.