

ԱՇՈՒՂ ՇԻՐԻՆԻ ԵՐԳԵՐԻ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐԸ

Մ. Թ. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

Հայ երաժշտագետների թե՛ պատմական և թե՛ տեսական աշխատությունների էջերում, Սայաթ-Նովայի ու Ջիվանու անուններից հետո, հայ աշուղական երգարվեստի նշանակալից գործիչների շարքում հիշատակվում է Շիրինի անունը: Եվ իրոք, նրա ստեղծագործությունը, իր գեղարվեստական բարձր արժանիքներից բացի, նշանակալից է նաև որպես մի կապող օղակ հայ աշուղական երգարվեստի զարգացման երկու ժամանակաշրջանների միջև, մի յուրատեսակ անցման փուլ ոչ միայն ժամանակագրական, այլև աշուղական երգերի բովանդակության ու թեմատիկայի ուղղության աստիճանական վերափոխման իմաստով: Նրա երգերով, կարծես, հաջորդող սերունդներին փոխանցվեցին Սայաթ-Նովայի խաղերին հատուկ խոռվահույզ քնարականությունն ու կրքոտությունը և մասամբ սաղմնավորվեց Ջիվանու երգերին բնորոշ սոցիալական և աղգային-ազատագրական մտքերի արտահայտման յուրահատուկ պաթոսը:

Շիրինի երգերի բանաստեղծական տեքստերի հրատարակումը սկսվեց հեղինակի կենդանության օրոք և շարունակվեց մինչև վերջերս¹: Նրա կենսագրության և ժառանգության գրականագիտական ուսումնասիրմանն ու գնահատմանը նվիրված են մի շարք աշխատություններ²:

Սակայն երաժշտագիտական առումով Շիրինի ստեղծագործական ժառանգության հարցերը, կամ առանձին-առանձին վերցրած երգերը հիշատակված և ուսումնասիրված են հիմնականում հայ երաժշտական արվեստի պատմության և կամ երաժշտագիտական տեսական հարցերի կապակցությամբ միայն: Ուստի մինչև օրս դեռ չունենք Շիրինի երգերի մեղեդիների մասին մի ընդհանրացնող, ամփոփող ուսումնասիրություն. նրա երաժշտական ժառանգության ամբողջական ուսումնասիրման և գնահատման հարցը դեռ մնում է չլուծված:

Հավակնություն չունենալով սպառիչ պատասխան տալու վերոհիշյալ խնդրին, ներկայացնելով Շիրինին վերագրվող մեզ հայտնի մեղեդիները (այդ թվում նաև 5 անտիպ մեղեդի, որոնք այս հոդվածում հրատարակվում են առաջին անգամ), մենք կփորձենք ուրվագծել XIX դարի առաջին կեսի խոշորագույն հայ աշուղի երաժշտական ստեղծագործական առանձնահատկությունները:

1 Տե՛ս «Նոր քնար Հայաստանի», Մոսկվա, 1856: «Նոր քնար», աշխատասիրություն մականունյալ աշղ Շիրինի, Շուշի, 1891: Շիրին, Տաղարան, կազմեց, տեքստը պատրաստեց և ներածությունը գրեց՝ Շ. Գրիգորյան, Երևան, 1966:

2 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, Հայ աշուղներ, Ալեքսանդրապոլ, 1892, էջ 46: Տե՛ս նաև Շ. Գրիգորյանի գրչին պատկանող՝ Շիրինի «Տաղարանի» ներածությունն ու նույն հեղինակի ուսումնասիրությունը «Հայ նոր գրականության պատմություն» գրքում (հատ. 1, Երևան, 1962, էջ 273):

Շիրինի երգերի մեղեդիների գրառման գործը սկսեց Արշակ Բրուտյանը XIX դարի վերջին: Հետագայում այդ աշխատանքը շարունակեցին Սպիրիդոն Մելիքյանը, Մուշեղ Աղայանը, Շարա Տալյանը և Արամ Քոչարյանը:

Անշուշտ, տասնամյակներ բանավոր փոխանցմամբ պահպանված և ապա գրի առնված աշուղական երգերի մեղեդիների հեղինակության խնդրին պիտի մոտենալ որոշակի վերապահումներով, թե՛ հեղինակության փաստականության ու հավանականության առումով և թե՛ բանավոր պահպանման հետևանքով այդ մեղեդիների մեջ հնարավոր փոփոխումների առաջացման առումով: Ինչ խոսք, այս խնդիրը առանձին ուսումնասիրության նյութ կարող է լինել: Նման դեպքերում ընդունված է գրավոր կամ ավանդաբար հասած վերագրումներից բացի նկատի ունենալ նաև երգերի խոսքերի (որոնց հեղինակությունը սովորաբար ավելի քիչ կասկած է հարուցում) ու մեղեդու ոճական միասնությունը, գեղարվեստական մակարդակի, «մտածելակերպի» ու «ձեռագրի» ընդհանրությունը:

Շիրինի ձայնական ակնառու տվյալները, ինչպես նաև կատարողական մեծ վարպետությունը հիմք են տալիս ենթագրելու, որ նա իր երգերի մեղեդիների հորինման պահին երաժշտականությամբ հագեցված հարուստ հոգեկան աշխարհը դրսևորում էր անկաշկանդ³:

Նախքան Շիրինի երգերի մեղեդիներին անդրադառնալը, կանգ առնենք այդ երգերի այն վերնագրերի ու ենթավերնագրերի վրա, որոնք մեզ կօգնեն մասամբ պատկերացում կազմելու Շիրինի երաժշտական ստեղծագործական հակումների ու սկզբունքների մասին:

Առաջին հրատարակումից սկսած, Շիրինի որոշ երգեր վերնագրի փոխարեն ունեն մեղեդիներին վերաբերող նշումներ: Հեղինակի կենդանության օրոք հրատարակված ժողովածուի երկու երգի վերնագրերում ուղղակի նշված է՝ «Ասացյալ ի հանդեպ» «Ոչով Գասպարյան չի լինիլ» պարոն Սէյեադի խաղին»⁴ և «Ի հանդեպ «էշխիցդ ջունուն դառայ, գիշեր ցերեկ հաղ եմ ասում» պարոն Միսկին Բուրջու խաղին»⁵: Այս դեպքերում Շիրինը հետևում է հայ աշուղական երգարվեստում ընդունված մի ավանդույթի: Այլ դեպքերում, իր նորարարական որոնումներում, Շիրինը չի վարանել հեռանալ աշուղական ավանդույթներից ու հնարավոր է համարել մագուրկաների ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներն օգտագործել հայ աշուղական երգարվեստում: Այդ է հուշում նրա ժԲ երգի «Ի գույն մագուրկա խաղու» ենթավերնագիրը⁶:

Շիրինի հրատարակված ժողովածուներում և հետագայում կազմված ձեռագիր երգարաններում պահպանված երգերը հաճախ որպես վերնագրեր ունեն հայ աշուղական երգարվեստում օգտագործվող տաղաչափական ձևերի անունները: Բայց ժամանակի ընթացքում փոխվել են աշուղական մեղեդիներն ու նրանց համապատասխանող տերմինների իմաստը, ուստի այժմ դժվար է պատկերացնել, թե այդ վերնագրերը ինչքանով են համապատասխանում XIX դարի վերջից մեզ հասած տերմիններին, մանավանդ որ ոչ բոլորն են նշված հեղինակի կենդանության օրոք:

³ Տե՛ս Գ. Լևոնյան, «Աշուղների մասին», «Աղգաղական հանդես», գիրք 10, 1903, էջ 85:

⁴ Տե՛ս «Նոր քնար Հայաստանի», Մոսկվա, 1856, էջ 23:

⁵ Նույն տեղում, էջ 24:

⁶ Տե՛ս «Նոր քնար Հայաստանի», Մոսկվա, 1856, էջ 23: Նման ենթավերնագրեր ունեն նաև

Շիրինի այժմ ամենահաճախ կատարվող ստեղծագործությունն է «Այգե-
պան» երգը⁷։ Թեպետ առաջին ընթերցումից խոհական-փիլիսոփայական
է թվում, այս երգն ըստ էության արտացոլում է ժամանակի հայրենասիրա-
կան մտքերը։ Այդ իմաստով ուշագրավ են երգի 4-րդ տան վերջին երկու
տողերը.

Խեն էս դարերիս էլ ազգասեր իշխանք շատ ունինք,
Կարծում եմ, թե ոչ մեկը Սմբատ ու Վարդան չի լինիլ⁸։

Այս տողերում արտահայտված իմաստը հետագայում իր զարգացումը
ստացավ XIX դարի երկրորդ կեսի աշուղների հայրենասիրական երգերում,
ինչպես նաև ժամանակակից գուսանների ստեղծագործություններում (նկատի
ունենք հատկապես գյուղական գուսանների երգերը)։

Շիրինի «Այգեպան» երգի մեղեդին մեզ հասել է իրարից քիչ զանա-
զանվող երկու տարբերակներով. մեկը, որ քիչ ավելի ճկուն է՝ Արամ
Քոչարյանի, մյուսը՝ Շարա Տալյանի ձայնագրությամբ⁹։ Այս երգի մեղեդին
իր հիմնական դարձվածքներով նման է Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն»
երգի մեղեդուն, որն իր հերթին նմանվում է Բաղդասար Դպիրի «Ի ննջմանեդ
արքայական» երգի ինտոնացիոն դարձվածքներին։ Այս փաստը չի վրիպել
հայ երաժշտագետների ուշադրությունից։ Ք. Քուչարյանի կապիտալ աշխա-
տության մեջ նշվում է հիշատակված երգերի մեղեդիների նմանությունը և
այդ երևույթը դիտվում որպես հայ աշուղական երգարվեստում ստեղծված
ավանդույթների ժառանգական շարունակման ձևերից մեկը¹⁰։ Ք. Քուչար-
յանը իր գրքի վերջում Շիրինի այս երգին անդրադառնում է երկրորդ ան-
գամ, այն ներկայացնելով որպես կրկնակի երկակի (ДВАЖДЫ ДВОИТВЕН-
НЫЙ) լադի բացահայտման օրինակ ու այդ առթիվ շոշափել է նաև աշուղա-
կան երգարվեստի ու մուղամների փոխադարձ կապերի հարցը¹¹։ Սակայն
այստեղ հարկավոր է մի պարզաբանում։ Շիրինի այս երգի վերնագրում և
վերջին տողում հիշատակված Սէյեադի անունը շփոթվում էր Սայաթ-Նո-
վայի անվան հետ, և այդ անվան հիշատակումը դառնում էր լրացուցիչ ապա-
ցույց, որ Շիրինը օգտագործել է Սայաթ-Նովայի նշված մեղեդին¹²։ Իրակա-
նում Շիրինի երգում ոչ թե աղավաղված է Սայաթ-Նովայի անվան ուղղա-
գրությունը, այլ խոսքը Շիրինին ժամանակակից մի բեղմնավոր ստեղծա-
գործական գործչի մասին է¹³։

Սէյեադի երկու էրգը (տե՛ս «Երկասիրություն Սէյեադի կապիտան Պետրոս Բեդի Մագաթյանց»,
տետրակ 3-րդ. Բ մաս, Բաքու, 1884, էջ 52, 60)։

7 Այս երգը Կոմիտասը ձայնագրել է աշուղ Զիվանու կատարումից և հետագայում օգտա-
գործել իր անավարտ «Անուշ» օպերայում (տե՛ս Գ. Լևոնյան, Հուլիս, Երևան, 1959,
էջ 124 և Թ. Աթայան, Կոմիտասի ձեռագրերը. «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 46)։

8 Շիրին, Տաղարան, էջ 48։

9 Ա. Քոչարյանի ձայնագրությունը տե՛ս Կ. Կուշնարև, Вопросы истории и теории
армянской монодийческой музыки, Л., 1958, էջ 285։ Շ. Տալյանի ձայնագրությունը գտնվում
է Ժողովրդական ստեղծագործության հանրապետական տան բանահյուսության բաժնի ձեռագիր
ֆոնդերում։

10 Կ. Կուշնարև, նշվ. աշխ., էջ 285։

11 Նույն տեղում, էջ 546։

12 Նույն տեղում, էջ 285։

13 Սէյեադի ստեղծագործություններն ու նրա մասին կենսագրական որոշ տվյալներ հրա-
տարակված են՝ «Նոր քնար Հայաստանի», Մոսկվա, 1859, էջ 5—10։

Աննշան այս շփոթմանը հարկ չէր լինի անդրադառնալ, եթե նրանից չբխեին սխալ հետևություններ։

Ընդունելով, որ Շիրինը օգտագործել է Սայաթ-Նովայի մի մեղեդին, որն իր ժամանակին փոխառնված է եղել Բաղդասար Դպիրից, անշուշտ, նսեմացվում է մեր աշուղների երաժշտական ստեղծագործության նշանակությունը։ Մինչդեռ իրականում, տարբեր ժամանակներում, տարբեր տեղերում, տարբեր խառնվածքի տեր ստեղծագործողներ, մեկը մյուսից անկախ, ելակետ ունենալով հայ ժողովրդի երգարվեստում դեռ միջնադարից ժառանգված¹⁴ տիպական մի արմատ, ստեղծել են բոլորովին տարբեր երգեր. որոնք նմանվում են միայն սկզբնավորություններով։

Ուրեմն մի դեպքում ընդունվում է հեղինակ ունեցող երգից գիտակցաբար օգտվելու սկզբունքը, մյուս դեպքում հաստատվում է այն միտքը, որ մեր ստեղծագործողները հավատարիմ էին համալգային ավանդույթների դանձարանին, այդ հարադատ ու անսպառ ակունքին, որը ժամանակի ու տարածության մեջ ապահովում էր մեր արվեստի միասնությունը, ակունք, որը, անշուշտ, հարստանում էր տաղանդավորների ստեղծած, բայց անհատականության դրոշմը հաղթահարած, համաժողովրդական դարձած արժեքների ներմուծմամբ։

Շիրինի «Այգեպան» երգի օրինակով հայ աշուղա-գուսանական երգարվեստում ավանդույթների ժառանգման ու զարգացման հարցը շոշափելով Մ. Մուրադյանը ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ նույն կմախքն ունեցող մեղեդիների նմանության պայմաններում առկա են նաև այդ մեղեդիներից յուրաքանչյուրի ինքնուրույն առանձնահատկությունները¹⁵։

«Այգեպան» երգի բանաստեղծական տեքստը ծավալվում է 15 վանկանոց տողերի քառյակներով¹⁶ յուրաքանչյուր տողին համապատասխանում է մեղեդու 4 տակտանոց մի օղակը (բացառություն է կաղմում 3-րդ տողի երաժշտական օղակը, որտեղ, կատարվող մոդուլացիայի պատճառով, անհրաժեշտ է եղել 5 տակտ. ուշագրավ է, որ այդ պատահում է հանդից աղյուս տողում)։

Մեղեդին ծավալվում է կրկնակի երկակի լադում, բացահայտված են մեծացրած սեկունդաներ պարունակող $g^1-as^1-h^1-c^2-des^2-e^2-f^2$ և ապա $c^1-des^2-e^2-f^1$ կենտրոնախույզ տետրախորդները, ըստ որում հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ ընդունված օրինաչափությամբ, տետրախորդները շղթայաձև կապ ունեն c^2 ընդհանուր հնչյունի շնորհիվ։

Ուշագրավ է երգի շարադրանքի կառուցվածքային հստակությունը. բանաստեղծական տեքստի յուրաքանչյուր տողին համապատասխանում է մեղեդու մի օղակը, յուրաքանչյուր օղակում բացահայտված է հնչյունաշարի մի որոշակի ռեգիստրը և լադի մի որոշակի ոլորտը։ Հստակությունն առկա է նաև մեղեդու կառուցվածքում, որտեղ երաժշտական շորս օղակների հերթականությանը տրամաբանորեն համապատասխանում են կառույցում նրանց կատարած՝ սկզբնավորման, կուլմինացիայի, մեղմացման ու ավարտի ֆունկցիաները։

¹⁴ Տե՛ս ն. Թ ա հ մ ի դ յ ա ն, Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի մեղեդիների մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1963, № 10։

¹⁵ Տե՛ս Մ. Մ ու ռ ա դ յ ա ն, Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հատ. 2, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Կրեմն, 1970, էջ 32։

Ֆունկցիոնալ հստակությունը նկատելի է նաև երաժշտական օղակի մակարդակով. նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր տրամաբանական սկիզբը, պարզացումն ու ավարտը, ըստ որում տարբերակային փոփոխումները հիմնականում կատարվում են երաժշտական օղակների առաջին կեսում, իսկ ավարտները մնում են անփոփոխ: Այսպիսով, բանաստեղծական տողերի ավարտներում հանդես եկող հանդավորումը ընդգծվում է նաև երաժշտական նույն դարձվածքների կրկնողությամբ, որով ստեղծվում է մի յուրատեսակ երաժշտական հանդավորում:

1852 թ. հորինված «Գովասանություն» երգը Շիրինը նվիրել է մի ազնվատոհմ տիկնոջ: Նկատելի է, որ աշուղը ոգևորված է եղել ու աշխատել է հնարավորին չափ շքեղ ստեղծել այս երգը: Բանաստեղծական տեքստը շարադրված է 6 տողանոց 8 տներում, տողում 14, երբեմն 15 վանկ: Մեղեդին, որը մեզ հասել է Մուշեղ Աղայանի ձայնագրությամբ¹⁶, ծավալուն է և իր շարադրանքի ընթացքում աստիճանաբար բացահայտում է հնչյունաշարի տարբեր ռեգիստրներ, լադային տարբեր երանգներ և ռիթմական պատկերների ու զանազան տևողությունների համադրություններ, ըստ որում այս արտահայտչական միջոցները օգտագործված են տրամաբանական հաջորդականությամբ, որի շնորհիվ երգի կառուցվածքը ստացվել է կուռ ու համոզիչ: Երաժշտական օղակներն ունեն ցայտուն կերպով արտահայտված ոչ թե մեկական, այլ երկուական լադային հենակետ (C^2 և G^1). որոնց նշանակությունը մեծացնում է նրանց շրջապատող ձգտող տոների հնարավորին չափ մոտեցված լինելու հանգամանքը ($H^1-C^2-des^2$, $fis^1-g^1-as^1$):

Եթե նախորդ երգում բանաստեղծական տեքստի ու մեղեդու կառուցվածքը «համերաշխությամբ» համընկնում էին, ապա այս երգում կառուցվածքի առումով ամեն ինչ ենթարկված է երաժշտական գործոնին: Լադային երանգներն առավել լրիվ բացահայտելու և զարգացնելու ձգտումը անդրադարձել է մեղեդու կառուցվածքի վրա: C^2 -ի վերևի մեղիանտա՝ es^2 -ի ոլորտի ավելի հարուստ բացահայտմանն է ծառայում երգի բանաստեղծական առաջին տողի ու նրան համապատասխանող երաժշտական օղակի՝ տարբերակային զարգացման ենթարկված կրկնությունը: Ինչպես հայտնի է, աշուղական երգերում առհասարակ ավելի հաճախ են կրկնվում քառյակների վերջին տողերը:

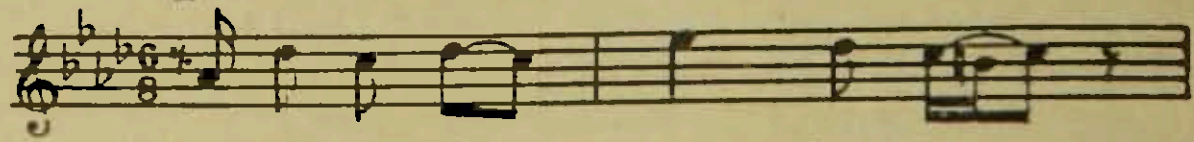
Տեքստի 2-րդ տողի հետ մեղեդին ենթարկվում է տարբերակային ավելի նկատելի զարգացման. կարծես սինթեզվում են նույն շարադրանքի նախնական ու փոփոխված տարբերակները, տեղի է ունենում ծանոթ դարձվածքների տեղափոխումը տակտից տակտ, կամ թույլ մասից դեպի ուժեղ մասը: Այստեղ շարադրանքի մշակման մասերին յուրահատուկ բնույթ կրելուն նպաստում է նաև խտացումը: Եթե առաջին տողը կրկնվեց ամբողջությամբ, ապա այժմ կրկնվում է միայն տողի 2-րդ կեսը, այն էլ բոլորովին նոր երաժշտական նյութով և նոր՝ ավարտի ֆունկցիայով, նվաճվում է նոր՝ ավելի ցածր ռեգիստր, որտեղ լադային անտիթեզի ֆունկցիան իր վրա է վերցնում հնչյունը: Սակայն երգը սրանով չի ավարտվում: Տեքստի 3-րդ և 4-րդ տողերի հետ նորից են հնչում 1-ին և 2-րդ տողերի երաժշտական օղակները:

¹⁶ Մենք այն վերցրել ենք Ժողովրդական ստեղծագործության հանրապետական տան բանահյուսության բաժնի ձեռագիր ֆոնդերից:

ԳՈՎԱՍՍԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Agitato

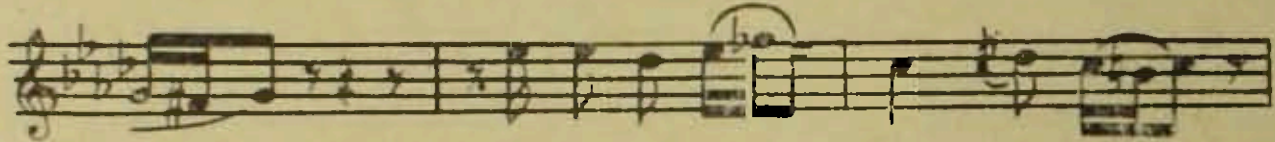
Զայնագրութիւնը Մ. Առաքանի



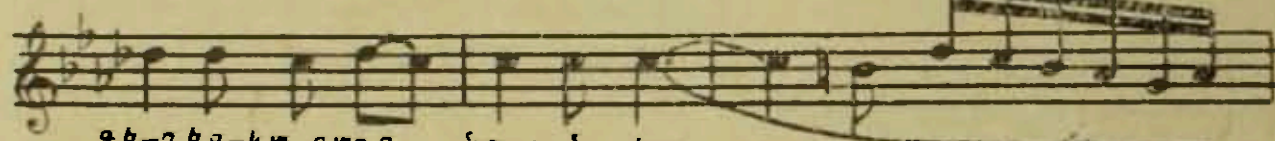
Հէ թեզ գո-վեմ Թույր տր-էին,
Թե Լ Ա-սիւ Դու-վե-եւ,



գե-ղեց-կա-զարդ Եր-շան եւ,
Բայց իսկ Եղ-րո- պա-կան եւ,



Հէ թեզ գո-վեմ Թույր տր-էին,
Համեստիւ-հեմ Մար-դա-շահ.



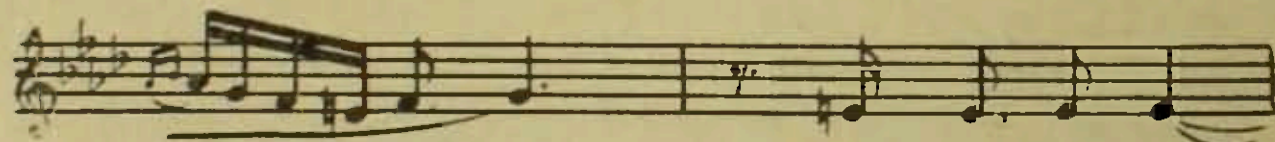
գե-ղեց-կա-զարդ Եր-շան եւ,
Թա-ջա գով, քաղ- ցրտ-քան եւ,



Հա-մայն Հա-յաւ- Եւ-սի



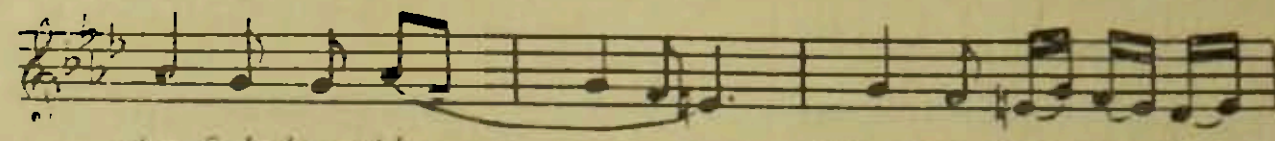
Մեկ հատ եւ տե-նր- Ման եւ



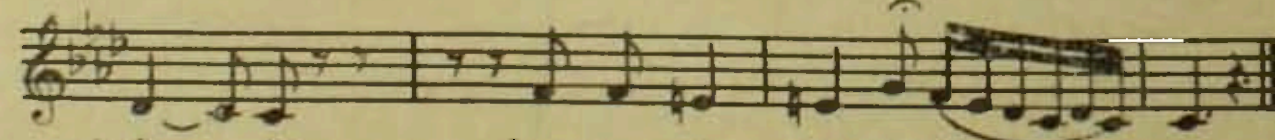
Մեկ հատ եւ տե-նր-



Եր-ման եւ, Թու զըմ-բու-



տից քան-կա-գին Մար-գար-տից պատ-վա-



Եւ-սի եւ Մար-գար-տից պատվական եւ

և ահա դրանից հետո՝ 5-րդ տողի հետ հանդես է գալիս նոր նույթ։ Այս վերջին երաժշտական օղակի դերն է՝ ավելի համոզիչ ու հաստատուն դարձնել երգի ավարտը։ Վերջավորման այս փուլում մեղեդին խտանում է թե՛ հնչյունածավալի, թե՛ տեղեկության առումով։ Երգի կառուցվածքում նկատելի են դինամիկ կրկնությամբ ավարտվող բարդ երկմասանի ձևի օրինաչափությունները։ Տրամաբանական զարգացման շնորհիվ երգը ստացվել է ծավալուն, բայց կուռ ու միասնական։ Ափսոսանքով պիտի նկատել, որ այս երգը թեպետ Շիրինի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է, սակայն այժմ չի կատարվում (բայց հիշենք, որ երաժշտական կատարողական պրակտիկայում գեղարվեստական բարձր արժանիքներ ունեցող երգերը նվաղ կենսունակ են, քան պարզունակները)։

Շիրինի այս երգի մեղեդու մի այլ տարբերակը մեզ հասել է Արամ Քոչարյանի ձայնագրությամբ։ Այս տարբերակը, որը վերնագրված է «Լիարշալույս խնդալի» (երգի 2-րդ տան առաջին տողը), Ք. Քոչարյանի աշխատության մեջ բերված է որպես օկտավային փոխհարաբերության մեջ գտնվող կրկնակի երկակի երկու լադերի զուգորդման օրինակ¹⁷։

Վերլուծելով այս տարբերակը, Ք. Քոչարյանը նշում է, որ կրկնակի երկակի լադը հարմարավետ միջոց է բարձր լարվածության հասնող զգացմունքների արտահայտման համար և, ի դեպ, շեշտում է, որ Շիրինը այս երգում սպառիչ կերպով բացահայտել է այդ հնարավորությունները։ Այս գնահատականն առավել ծանրակշիռ է դառնում, եթե նկատի ունենանք, որ Շիրինի այս վկայակոչված տարբերակը Մուշեղ Աղայանի ձայնագրած նույն երգի տարբերակի հետ համեմատելիս նկատելի է դառնում, որ թեպետ ավելի ճոխ է, բայց ամենայն հավանականությամբ երգի միայն մի հատվածն է, թերևս կուլմինացիոնը և կարևորագույնը, բայց ոչ լրիվ երգը։

Շիրինի երգերից համեմատաբար ավելի զուսպ, հուզականության ասվելի համեստ բեռնվածություն ունեցող, ավելի կամերային, մինիատյուրային է «Ի դիմաց բյուբյուլի առ վարդն» երգը, որի մեղեդին մեզ հասել է Շարա Տալյանի ձայնագրությամբ¹⁸։ Երգի թեման սիրային է թվում, օգտագործված է վարդի ու բլբուլի դասական մոտիվը։ Բայց Շիրինը այս երգում տեղ-տեղ ստեղծել է այնպիսի տողեր, որոնք այլաբանական իմաստով ընկալելու դեպքում երգի հիմնական միտքը հայրենասիրությունը կարելի է համարել։ Տարբեր տներից բերենք երկու տող.

Պարտիզայանը սուգ մտյալ է, բուրաստանը փակ է¹⁹,

Հայաստանս ամսլի տակին առանց արեզակ է²⁰։

Այս երգի մեղեդին հիմնականում ծավալվում է ժողովրդական գեղջկական սիրո քնարական երգերին յուրահատուկ պարզ, բայց քնքշությամբ հագեցված ձևուն երգայնությամբ։ Ճիշտ է, մեղեդու շարադրանքում տեղ-տեղ նկատվում է վոկալ կերտվածքը ճոխացնելու ձգտում (երկրորդ անգամ

17 Տե՛ս К. К у ш а р е в, նշվ. աշխ., էջ 585։

18 Այս մեղեդին վերցրել ենք ժողովրդական ստեղծագործության հանրապետական տան բանահյուսության բաժնի ձեռագիր ֆոնդերից։

19 Շիրին, Տաղարան, էջ 39։

20 Նույն տեղում, էջ 40։

այնքան էլ ծավալուն չէ, տեքստում օգտագործված է սիրո թեմայի՝ դասական դարձած վարդի ու բլբուլի սյուժետային մոտիվը: Սակայն տեղ-տեղ տեքստի բազմիմաստ շարադրանքի խիստ ընդհանրացված ոճի շնորհիվ խորհրդավորություն է ստեղծվում: Այդ պատճառով ամբողջ երգը կարող է ընկալվել նաև որպես հայրենասիրական իմաստ ունեցող ստեղծագործություն: Այս երգի մեղեդու ծավալման ընթացքում ևս անփոփոխ են մնում կադանսային դարձվածքները՝ երաժշտական հանգերը, իսկ տարբերակային փոփոխումների հիմնական բեռն իրենց վրա են վերցնում երաժշտական օղակների սկզբնավորությունները:

ԲԼԲՈՒԼ ՔՈ ՆՄԱՆ

Moderato Grave

Զայնագրու թյունը Ա. Բրուտյանի

ԲԼԲ-ԲՈՒԼ ՔՈ ՆԵ-ՆԱՆ ԶԵՂ ՎԵ-ՐԱ
 ՎԱ-ՎԱՅԻ ԶՈՒ-ՆԻ ՎԱՐ-ՂԵՂ՝ ՍԵՐ ՎԱ-
 ՅԵ-ԼԵ-ԼՈՒ ՄԻ-ՐԵ ԺԱ-ՄԱ-ՆԱԿ
 ԶՈՒ-ՆԻ ՎԱՐ-ՂԵՂ՝ ՍԵՐ ՎԱ-ՅԵ-ԼԵ-ԼՈՒ
 ՄԻ-ՐԵ ԺԱ-ՄԱ-ՆԱԿ ԶՈՒ-ՆԻ ՎԱՐ-ՂԵՂ՝

«Բլբուլ քո նման» երգի օրինակով կարելի է շոշափել Շիրինի երգերում օգտագործվող նաև բանաստեղծական և երաժշտական կառուցվածքային համադրության սկզբունքների հարցը: Նկատելի է, որ այս մեղեդին կազմված է 5 տակտանոց երաժշտական մի հիմնական օղակից, որը տարբերակային փոփոխումներով կրկնվում է երեք անգամ: Որպեսզի երեք հատվածներից կազմված այս մեղեդին համապատասխանի քառատողին, երաժշտական երրորդ հատվածի հետ կրկնված է բանաստեղծական տեքստի երկրորդ տողը: Այդպիսով երաժշտական կառուցվածքի թելադրանքով փաստորեն քառյակը կիսված է երկու մասի:

Շիրինի «Ազգասիրություն» կամ ըստ կրկնակի «Երբ զորացն տեր աստված» երգի մեղեդին մեզ հասել է Արշակ Բրուտյանի ձայնագրությամբ: Գրի առնողը մեղեդին ենթավերնագրել է «Քյասիկ մուհամմազ»: Արշակ Բրուտյանի գրի առնելուց 4—5 տասնամյակ առաջ՝ Շիրինի կենդանության օրոք ձևոնարկված հրատարակության մեջ այս երգը շունի ոչ մի ենթավերնագիր:

Շիրինի «Ազգասիրություն» երգի բանաստեղծական տեքստն ունի 6 տուն, յուրաքանչյուր տան մեջ 14 վանկանոց 6 տող և 2 տողանոց կրկներգեր, նույնպես 14 վանկանոց, նկատենք, որ սա միակ օրինակն է Շիրինի՝ մեզ հայտնի մեղեդի ունեցող երգերից, որտեղ կրկներգ կա նաև բանաստեղծական տեքստում: Երգի տեքստի ընդհանուր միտքը ազգասիրության զաղա-

ԱԶԳԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

Զօթաբույր Ա. Բրուսյանի

Allegretto ma non troppo (energico)

Երբ զո-րոց տե- ռին տես- ված
Օգ-նեւ կու-զե որք ազ- դին նո-րա մե- ջը
Կու-տոր- էե ազ-գա-սի-րու-թյան հո- գին

Andante

Գի- տես, որ-դյոք, որ հո-գին էմ որ ազ-դե- ցու-թյունն
Այն հո-թե-րա թա-գուհ-վո ըս-տո-րա- գը-

Tempo I

Andante

Բու-թյուն- նը համ ընդ նը- ման Մարթե- ի քա-շ
ազ-գա-սի-րու-թյուն- նը Որ ազ-բե-ցուց շա- կո- բա
Գի-րու-ցան եղ- յաւ տու- նը

փարը քարոզելն է, տեղ-տեղ ընդգծվում է կրթական գործի նշանակությունը, որն այդ ժամանակաշրջանում, որպես ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքի նախապայման, թերևս հայրենասիրության արտահայտման գլխավոր միջոցներից մեկն էր:

Այս երգի մեղեդին ծավալվում է ըստ տեքստի տողերի, բայց ոչ համա- չափ ընդգրկմամբ՝ կրկներգի յուրաքանչյուր տողին համապատասխանում է մեղեդու մի օղակը: Կրկներգի առաջին տողի խոսքերով (երգը թե՛ հեղինակի

տարբերակում և թե՛ Արշակ Բրուսյանի ձայնագրությամբ սկսվում է կրկներգով) հնչում է մեղեդու շորս տակտանոց առաջին օղակը: Տարբերակային փոքր փոփոխումներով այդ նույն երաժշտական օղակը կրկնվում է կրկներգի երկրորդ տողի հետ: Երկու դեպքում էլ տոնիկան a^1 հնչյունն է: Կրկնության առթիվ es^2 հնչյունի ավելի հաճախ հանդես գալը նախապատրաստում է հաջորդող երաժշտական օղակը: Կրկներգի մեղեդին մասամբ ստանում է քայլերգային երանգ, դրան, թիրևս, նպաստում է նաև մեղեդու ծավալման որոշակի քառատրոհությունը:

Կրկներգից հետո տեքստի վեցյակի առաջին և երկրորդ տողերի հետ հնչում է արդեն նոր բնույթ ունեցող մի երաժշտական օղակ: Փոխվում է չափն ու շարադրանքի ոճը, երգայնությանը փոխարինում է ասերգայնությունը (recitativ) ու միայն վերջում նորից հնչում է կրկներգի կադանսային դարձվածքը: Այսպիսով թեպետև ստեղծվում է կոնտրաստ, սակայն պահպանված է մնում նաև երաժշտական հանգավորումը: Այս երկրորդ երաժշտական օղակը համարյա նույնությամբ կրկնվում է նաև վեցյակի երրորդ ու չորրորդ տողերի հետ: Այսքանով ավարտվում է Արշակ Բրուսյանի ձայնագրությունը. պիտի ենթադրել, որ այդ նույն երաժշտական օղակը հնարավոր էր կրկնել նաև վեցյակի հինգերորդ ու վեցերորդ տողերի հետ:

Երաժշտական այս երկու օղակներում որպես տոնիկա հանդես է գալիս a^1 հնչյունը, իսկ լադային օժանդակ հենակետի ֆունկցիան իր վրա է վերցնում c^2 հնչյունը: Դրա շնորհիվ es^2-a^1 վայրընթաց փոքրացրած կվինտայի սուր հնչողությունը քողարկվում, լարվածությամբ չի ընկալվում: Փաստորեն այդ փոքրացրած կվինտայի ինտերվալը բաժանված է իրարից անջատ, վայրընթաց երկու ինտոնացիոն ցիկլերի էոլական $es^2-d^1-c^2$ և լոկրիական $c^2-b^1-a^1$ տրիստորդների: Այսպիսով նույն երաժշտական օղակում հաղթահարվում է es^2-a^1 ինտերվալի լարված հնչողությունը: Սակայն այդ ինտերվալի լարվածությունը, թեպետև մեղմացված երկու երաժշտական օղակներն իրարից անջատող ցեղուրայի շնորհիվ, ուժի մեջ է մնում երկրորդ երաժշտական օղակի սկզբնավորության պահին:

Այս հանգամանքը մեղեդու ընդհանուր տրամադրությանը հաղորդում է որոշակի պաթեթիկություն: Լադային երանգավորման այս հնարանքը նշանակություն ունի նաև մեղեդու ձևի կառուցման առումով և ազդում է մեղեդու ծավալման ընթացքի վրա, նրան հաղորդելով նոր իմպուլս, ավելի նպատակասլաց դարձնելով այն: Մեղեդին կուլմինացիոն այդ լարված հնչյունից կարծես շտապում է դեպի ցած՝ հանգրվանելու a^1 տոնիկական հնչյունի տիրույթում: Այդ իմպուլսը, այդ ավելի ակտիվացված նպատակասլացությունը անդրադառնում է նաև մեղեդու ութմական ընդհանուր պատկերի վրա, փոքրանում են տևողությունները, մեկ վանկին համապատասխանող ութերորդականների փոխարեն հանդես են գալիս տասնվեցերորդականներ, փոխվում է չափը, սեղմվում, կրճատվում է նաև մեղեդու տակտերի քանակը: Վեցյակի տողերի հետ հանդես եկող երաժշտական օղակի ասերգային շարադրանքը շահեկանորեն համապատասխանում և ընդգծում է «Ազգասիրություն» երգի խրատական բովանդակությանը:

«Ազգասիրություն» երգի մեղեդին համարյա նույնությամբ կրկնվում է Շիրինի «Կորած յափնջին» երգում ևս: Զարմանալի չէ, որ նույն մեղեդին պիտանի է համարվել երկու տարբեր երգերի համար: Բանն այն է, որ թե-

պետ առաջինն ավելի լուրջ, երկրորդն ավելի զավեշտական է, այնուամենայնիվ երկուսի մեջ էլ առկա է հոետորական շունչը: Բացի այդ հայտնի է, որ ժողովրդական երգարվեստում առհասարակ, ինչպես նաև աշուղական երգարվեստում, երգիչները կարողանում են կատարողական նրբերանգների փոփոխման շնորհիվ նույն մեղեդին նորովի մեկնաբանելով, հարմարեցնել տարբեր երգերի համար: Ուշագրավն այն է, որ այդ երկու մեղեդիները թեպետ մեզ հասել են նույն անձնավորության՝ Արշակ Բրուտյանի ձայնագրությանմբ, սակայն զրի են առնված տարբեր տոնայնություններում: Մի կարևոր մանրուք ևս՝ մի մեղեդին ենթավերնագրված է «Քյասիկ Մուհամմազ», իսկ մյուսը ոչ մի ենթավերնագիր չունի: Ո՞րն է պատճառը, որ մի դեպքում այդ նրբությունը նկատված ու նշված է, իսկ մյուս դեպքում՝ ոչ, թերևս պարզապես մոռացված է այդ ենթավերնագիրը: Ուշագրավ է նաև այն, որ Արշակ Բրուտյանի ձայնագրությանմբ Շիրինի այս երգում բաց են թողնված հեղինակի բանաստեղծական տեքստի որոշ տողեր: Նկատելի է, որ Բրուտյանը ձայնագրել է երգի՝ իր ժամանակին առօրյա կենցաղում երգվող տարբերակը, որը ավելի երգային, երգելու համար ավելի հարմարավետ դարձնելու նպատակով, կարծես բեռնաթափված է հեղինակային տարբերակում պատմվող մանրամասնություններից:

Շիրինի «Ա՛խ, իմ փոքրիկ Բուրաստան» երգում այս նույն մեղեդին կրկնվում է արդեն երրորդ անգամ: Այս անգամ երգը ենթավերնագրված է «Մուխամմազ»: Այս տարբերակը համարյա լրիվ համընկնում է առաջինին, բացի երկու շեղումներից: Այստեղ ասերգային մասը չի կրկնվում, ու դրա հետևանքով մեղեդին ավարտվում է վեցյակի առաջին երեք տողերի հետ: Թերևս պիտի ենթադրել, որ նույն մեղեդին հնարավոր է կրկնել նաև հաջորդ երեք տողերի հետ: Մեղեդու այսպիսի շարադրանքի դեպքում սկզբունքորեն փոխվում է կառուցվածքի ձևը: Առաջին տարբերակում, կրկնության շնորհիվ, ասերգային մասը ավելի ծավալուն էր թվում, և մեղեդին ընկալվում էր որպես ասերգային, իսկ երգային մասը կրկներգային ֆունկցիա էր կրում: Այս տարբերակում ասերգային մասը չի կրկնվում և ծավալվում է ընդամենը երեք տակտ՝ ընդգրկելով տեքստի միայն մեկ և էես տողը. այդ պատճառով երգային մասը, որը նախորդ տարբերակում ընկալվում էր որպես կրկներգ, այստեղ հանդես է գալիս որպես մեղեդու հիմնական նյութը, իսկ ասերգային մասը, որպես երգի միջին մասի էպիզոդ: Այսպիսով, ամբողջ մեղեդին ընկալվում է որպես երգային բնույթի, կրկներգ շունեցող շարադրանք: Ուրեմն այդ փոքր, չնչին, խմբագրական կարգի թվացող տարբերությունը էապես փոխում է մեղեդու և՛ շարադրանքի ոճը, և՛ կառուցվածքը:

Շիրինի՝ մինչև օրս էլ հաճախ կատարվող ստեղծագործություններից մեկն է «Ակնարկյա» երգը²²: Ք. Քուշնարյանը նշում է, որ այս երգի բանաստեղծական տեքստի տխուր տրամադրության և մեղեդու կենսահաստատ հնչողության միջև անհամապատասխանություն է նկատվում²³:

Մեղեդին ծավալվում է մաժորային տրամադրություններով. ութմական ու թեմատիկ-ինտոնացիոն պատկերի՝ մինչև երգի վերջը միասնական ու անփոփոխ մնալը մեղեդուն հաղորդում է մի հետևողական նպատակասլա-

²² Ռ. Աթայանի մշակմամբ և դաշնամուրային նվագակցությամբ այս երգը հրատարակված է Շ. Տալյանի կազմած «Հայ գուսանական երգեր» ժողովածուի 69-րդ էջում:

²³ Տե՛ս К. Кушнарєв, նշվ. աշխ., էջ 597:

ցություն: Երաժշտական օղակները կառուցված են ըստ բանաստեղծական տեքստի տողերի, որոնք կազմված են 8+6 վանկանոց հիմնական մասերից և նրանց հաջորդող 6 վանկանոց կցորդներից: Բանաստեղծական առաջին տողի հիմնական մասի հետ հնչում է 8 տակտանոց մի երաժշտական օղակ, որը սկսվում և ավարտվում է ձ² տոնիկայով: Մեղեդու ծավալման այս փուլում բացահայտվում են տոնիկայից ցածր դաշտի ներքևի ձգտող տոներ, մեղիանտան և դոմինանտան: Փաստորեն մեղեդին ծավալվում է լադի հիպոձևում: Հիշենք, որ աշուղական արվեստում տիպական, ավանդական է համարվում հենց սկզբից, կուլմինացիայից դեպի տոնիկա իջնելու ձևը: Այս մեղեդին, ինչպես նկատում ենք, չի ենթարկվում այդ տարածված ձևին: Տեքստի տողի կցորդի հետ փոքր փոփոխումներով կրկնվում է մինչև այդ հնչած կադանսային դարձվածքը: Այսպիսով, թեպետև բանաստեղծական տեքստն ու մեղեդին տարբերվում են տրամադրության առումով, կառուցվածքի տեսակետից հիանալիորեն համընկնում են: Տեքստի երկրորդ տողի հետ հնչում է երաժշտական մի նոր օղակ, որը թեև կրկնում է նախորդի սիմետրիկ պատկերը, բայց նրանից ավելի ճկուն է ինտոնացիոն տեսակետից: Այս օղակում լադային հենակետի ֆունկցիա ստացած ց¹ հնչյունի միջոցով աստիճանաբար նախապատրաստվում է շեղում դեպի ներքևի՝ ձ¹ տոնիկան: Կառուցվածքի ձևը մնում է նույն 8+4 տակտը: Տեքստի երրորդ տողի հետ տարբերակված ձևով հնչում է երաժշտական առաջին օղակը, այս անգամ ինտոնացիան ծավալվում է ոչ թե տոնիկայից ցածր, այլ ձ²-ի վերևի մեղիանտայի ոլորտում: Զորորդ տողի հետ համարյա անփոփոխ կրկնվում է երաժշտական երկրորդ օղակը: Ավարտն ավելի հաստատուն դարձնելու համար կադանսային՝ լրացուցիչ 4 տակտը կրկնվում է երկու անգամ, ըստ որում երկրորդ անգամ հատկապես ընդգծվում է նաև դոմինանտային՝ ձ¹ հնչյունը:

Շիրինի գործերի թվին որոշ վերապահումներով կարելի է վերագրել նաև «է՛յ, մռայլ ուրբաթ» երգը, ձայնագրված Արշակ Բրուտյանի կողմից²⁴: Մեղեդին, որը ենթավերնագրված է «Սաղը-հիվանի», կազմված է երկու օղակից՝ առաջինը՝ 4 տակտ, ընդգրկում է խոսքերի առաջին տողը և երկրորդը՝ 6 տակտ, ընդգրկում է երկրորդ տողը: Այս մեղեդու փոքր ծավալն ու շարադրանքի համեստ՝ կարծես դեռ չսկսված զարգացումը մեզ առիթ են տալիս ենթադրելու, որ մեր ձեռքի տակ գտնվող՝ Ա. Բրուտյանի ձայնագրությունը ամբողջի միայն մի հատվածն է, այն էլ երգի սկզբի հատվածը:

Վերջերս մեզ հաջողվեց Կամոյի շրջանի Կարմիր գյուղի բնակիչ, 78-ամյա Սիմոն Բալաբեկի Բաղդասարյանի կատարմամբ ձայնագրել Շիրինի «Ինչ մարդ սրտով սիրած սիրական չունի»²⁵ տողով սկսվող երգը, որի մեղեդին նույն հեղինակի ծանոթ մեղեդիների կրկնությունը չէ, թեպետ հարազատ է նրանց: Պետք է նշել, որ Շիրինի երգերը հազվագեպ են գյուղական

²⁴ Բրիտոսի իաշխություն մասին պատմող, կրոնական թեմատիկա ունեցող այս երգը հորինված է եղել թուրքերեն լեզվով, ինչպես և հրատարակվել է Ա. Բրուտյանի կազմած «Ռամկական մրմունջներ» (1893) ժողովածուի մեջ, էջ 10: Նույն ժողովածուի հերթական մի վերահրատարակման առթիվ երգը տպվել է աշուղ խայաթի թարգմանությամբ (տե՛ս «Ռամկական մրմունջներ», 1901, էջ 57): Այս երգի մի այլ թարգմանությունը տե՛ս Շիրին, Տաղարանում (էջ 99): Մենք երգի երկու տողը բերում ենք ըստ Ա. Բրուտյանի ձայնագրության:

²⁵ Տե՛ս Շիրին, Տաղարան, էջ 32:

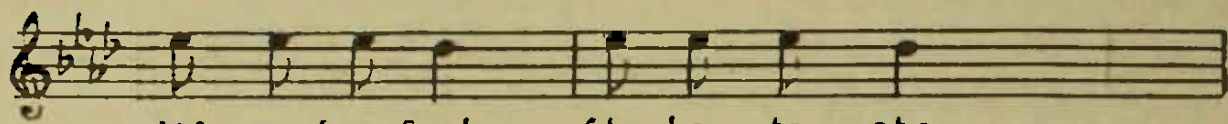
Ինչ ապրի սրբոգ սիրած սիրական չուներ

Allegretto

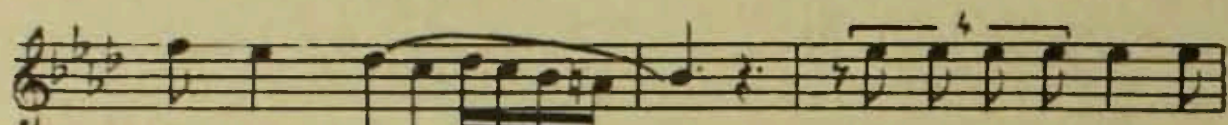
Վերանայ Մ. Մանուկյան



Ինչ ապրի սրբոգ սիրած սիրական չուներ



Լեն-դա-նու-թյան հետ ես եր-բեք



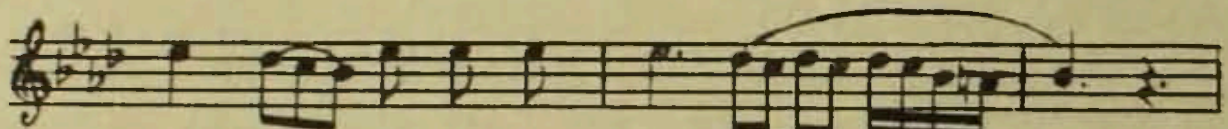
բն չուներ

Այն-նե-վին վիճել

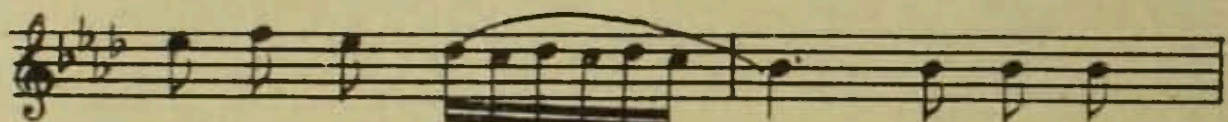


Իրեն-դու-թյան չուներ

Կա-տար-յալ չույս

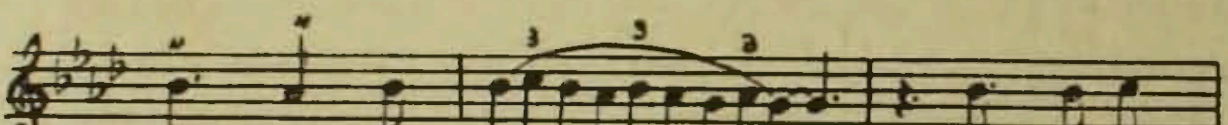


հան-գիտ ծ-բե-պան չուներ



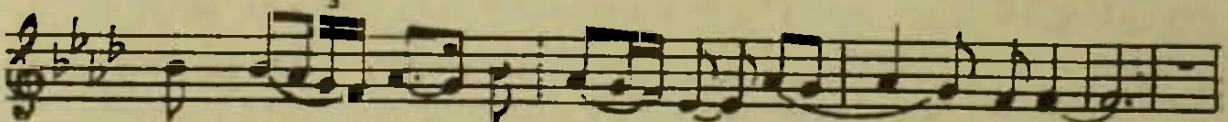
Այ-բբ հա-րուստ

պատ-մե-լու



բե-րան չուներ

Այ չուներ



Մի-ն-գամ սո-քա

հա-մայն

չուներ

ad lib.



Այ ինչ ապրի սրբոգ



սիրած սիրած

հան



a tempo

չուներ

Լեն-դա-նու-թյան



հետ ես եր-բեք

բան

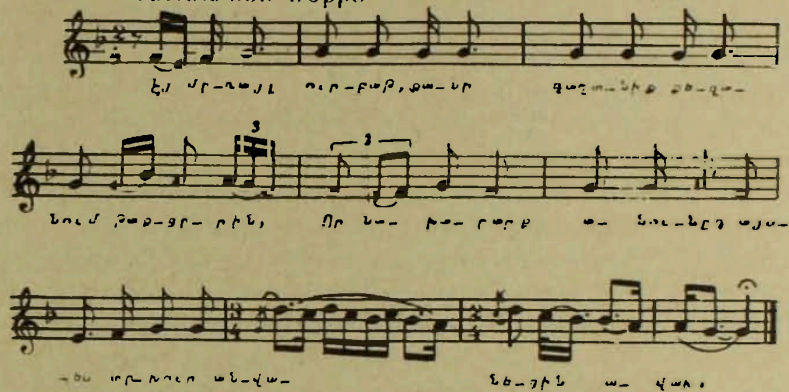
չուներ

միջավայրում. 20 տարվա բանահավաքչական աշխատանքում սա առաջին անգամն է, որ մենք գրի ենք առնում Շիրինի մի երգը, և որքանով մեզ հայտնի է, 1930-ական թթ. հետո Շիրինի մի որևէ անհայտ մեղեդի գրի առնված չէ: Համենայն դեպս այն, որ Շիրինը երգ էր հորինել նոր Բայազեդի դպրոցի բացման առթիվ²⁶, հուշում է, որ կապված էր այդ միջավայրի հետ, ուստի նրա հրգի հայտնաբերումն այդտեղ թերևս պատահականություն չէ:

Խ. ՄԱՍԶԼ ՈՒՐԱՅՔ

Moderato non troppo

Ձայնագրուելու էր Ա. Բրուսյանի



Այս երգը մեզ հաղորդողը (որի կատարմամբ ձայնագրեցինք նաև այլ հայ աշուղների երգեր) տիրապետում է երաժշտական կատարողական բարձր մակարդակին ու որոշ չափով անդյակ է աշուղական մեղեդիներին ու նրանց անվանումներին: Կարևորն այն է, որ հաղորդողը գիտակցում էր, որ Շիրինի այս երգը, շարադրված լինելով վեցյակներով և ոչ թե սովորականի նման քառյակներով, չի կարող երգվել աշուղական մի այլ մեղեդիով: Այսպիսով մեծանում է այս երգի մեղեդու հեղինակության հավաստիությունը: Շիրինի այս մեղեդու կառուցվածքում կիրառված են հեղինակի նախասիրած միջոցները, այդ թվում՝ անցումների աստիճանականության սկզբունքը, որն առկա է թե՛ ասերգայնությունից դեպի երգայնություն անցնելու ընթացքում և թե՛ մեղեդու ելեէջների շարադրանքում, որոնք, սկսվելով կուլմինացիայից, աստիճանաբար իջնում են դեպի տունիկա: Մեղեդին ավարտվում է մի լրացուցիչ երաժշտական օղակով, որը սղված վիճակով կրկնում է մեղեդու հիմնական գիծն ու հանգուցային կետերը: Այս վերջին օղակի վերջին փուլում մեղեդին շարադրված է վայրընթաց սեկվենցիաներով: Այն, որ այդ սեկվենցիաները մեղեդու կերտվածքում ստանում են համեստ նշանակություն, հուշում է, թե հայ աշուղական երգարվեստի զարգացման այդ փուլում դեռ նոր էր հաստատվում հետագայում լայն կիրառում ստացած սեկվենցիաներ օգտագործելու ավանդույթը:

Շիրինի այս մի քանի երգերի մեղեդիներին ծանոթանալով նկատեցինք, որ նրանք ունեն և՛ ընդհանրություններ (որոնք հուշում են այս մեղեդիների ռճական ու ստեղծագործական սկզբունքների միասնության, հեղինակի որոշակի ու ինքնուրույն ոճի մասին), և՛ տարբերություններ (որոնք ապահո-

²⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 52:

վում են այդ մեղեդիների խմբի բազմազանությունը և վկայում հեղինակի որոնող բնավորության մասին)։ Թե՛ ընդհանրությունները և թե՛ տարբերությունները նկատելի էին այլևայլ գործոնների ու մակարդակների առումով։

Ինչպես նկատեցինք, այս երգերը ընդգրկում էին հայ աշուղական երգարվեստի ժանրային հիմնական ոլորտները։

Ամփոփելով ընդհանրությունները, առաջին հերթին նշենք այս մեղեդիների մերձությունը հայկական ժողովրդական երգարվեստի հարազատ ակունքներին, լադախնտոնացիոն, մետրաոիթմիկ ու ոճական առանձնահատկությունների ոլորտին։ Հաղային հնարավորությունների առավել ճոխ բացահայտման ձգտումը նկատելի է համարյա բոլոր մեղեդիներում և հաճախ դառնում է մեղեդու շարադրանքի ու զարգացման կարևորագույն միջոցը, իսկ երբեմն նաև կառուցվածքի ձևը թելադրողը։ Որպես կանոն մեղեդիները ստանում են տրամաբանական աստիճանական ծավալում ու զարգացում, հասնում կուլմինացիայի և ապա նույնպես աստիճանաբար նվազում է լարվածությունն ու ստեղծվում է ավարտը։ Մի այլ ընդհանրություն է հստակությունը, որը հատուկ է մեղեդիների ելևէջներին, ութմիկ պատկերներին ու կառուցվածքին, ինչպես մասերի, այնպես էլ թմբոջի մակարդակով։ Մեղեդու մասերի՝ երաժշտական օղակների առումով ընդհանուր է սկզբնավորությունների տարբերակման, իսկ ավարտների՝ անփոփոխ, կայուն պահելու սկզբունքը։ Կառուցվածքի առումով, եթե պահպանված է (մի բացառությամբ) բանաստեղծական տող-երաժշտական օղակ հարաբերությունը, ապա ամբողջ մեղեդու կառույցը հիմնականում ստեղծված է ըստ երաժշտական գործոնի զարգացման տրամաբանության և ոչ թե ըստ բանաստեղծական տեքստի քառյակների կամ վեցյակների։ Մեղեդու կառուցվածքի այսպիսի ինքնուրույնությունը շահեկանորեն ընդգծում է երգի բանաստեղծական ու երաժշտական գործոնների համազորությունը, մեծացնում այդ գործոնների՝ միմյանց լրացնելու, հարստացնելու հնարավորությունը, բարձրացնում ամբողջ երգի գեղարվեստական արժանիքները։

Շիրինին վերադրվող այս մեղեդիները այժմ էլ ունեն ակնհայտ գեղարվեստական արժանիքներ, որոնք բավարար են ժողովրդական ու աշուղագուսանական լավագույն երգերի շարքում արժանի տեղ գրավելու համար։

МЕЛОДИИ ПЕСЕН АШУГА ШИРИНА

М. Т. МАНУКЯН

(Резюме)

Ашуг Ширин (Ованнес Карапетян, 1827—1857) — ярчайший представитель армянского ашугского искусства первой половины XIX в. В его песнях прослеживается жанрово-тематический переход от традиций XVIII в. к новым традициям второй половины XIX в. Приведенные в статье песни публикуются впервые. Некоторые песни ашуга Ширин и сейчас поются народом. Для мелодий Ширин характерны полное раскрытие ладовых оттенков, ясность и четкость изложения на уровнях целого и звеньев, интонационная и ритмическая многогранность. Благодаря своим музыкальным достоинствам песни ашуга Ширин и сейчас не утратили художественного значения.