

Ն. Հ. ԶԱՌԻԱՐԻ

ՔՐԴԱԿԱՆ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Н. А. ДЖАУАРИ

КУРДСКОЕ НАРОДНОЕ
ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն. Հ. ՋԱՌԻԱՐԻ

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1976

Աշխատությունում վերլուծվում են քրդական երգարվեստի բնորոշ առանձնահատկությունները: Բացահայտվում է նրա ինքնատիպությունը և փոխադարձ կապը քրդական բանահյուսության այլ տեսակների հետ:

Հեղինակը փաստական նյութի հիման վրա ուսումնասիրում է քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղը, քրդական երգարվեստի ձյուղերն ու ժանրերը, բերում նոտային օրինակներ:

Պատ. խմբագիր՝ Ռ. Ա. ԱՔԱՅԱՆ

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկու խոսք	5
Քրդական ժողովրդական երգերի ձայնագրությունների քննական վերլուծություն	7
Քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղը	29
Քրդական ժողովրդական երգերի ճյուղերն ու ժանրերը	47
Քրդական ժողովրդական երգերի երաժշտական առանձնահատկությունները	112
Ամփոփում (ոտուերեն)	172
Գրականություն	177

Զատարի նուրե Հաջիի
Джауари Нурэ Аджиевна

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԿԱՐՎԵՍՏԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խոհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՅԱԴԱՐՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓՂԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ
Մ. Վ. ՀԱԿՈՐՅԱՆ

ՎՅ 06302 Պատվեր 615 Հրատ. 4326 Տպաքանակ 1000

Հանձնված է շարվածի 22.8.1975 թ., ստորագրված է տպագրության 10.2.1976 թ.
տպագրական 11,25 մամուլ, հրատ. 9,5 մամուլ, բուրք № 60×90^{1/16}:
Գինը 1 ս. 15 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան. 19, Բաբելյանության, 24 գ.
Издательство АН Арм. ССР, Ереван-19, Барекамутян, 24г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Սովետական Միությունում լայն հնարավորություններ են տեսղծվել քուրդ ժողովրդի մշակույթի ուսումնասիրման և զարգացման համար: Մոսկվայում և Լենինգրադում, Երևանում և Բաքվում գործում են քրդագիտական խմբեր, որոնք զբաղվում են դարավոր անցյալ ունեցող ժողովրդի պատմության, ազգագրության, բանահյուսության տարբեր հարցերի քննության:

Ինչ վերաբերում է քրդական երաժշտությանը, այն թեև ինչ որչափով գրի է առնվել, բայց մինչև այժմ մասնագիտական առումով չի ուսումնասիրվել, եթե չհաշվենք Կոմիտասի՝ Բեռլինում (1899) ներկայացրած աշխատությունը, որը, դժբախտաբար, չի պահպանվել և քրդական երաժշտության մասին եղած այն հատուկենտ տեղեկությունները, որոնք ղետեղված են հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ նրա որոշ աշխատություններում¹:

Ձեռնամուխ լինելով քրդական ժողովրդական երգերի գրաման և ուսումնասիրման գործին, նպատակ ենք ունեցել հնարավորին չափով պարզաբանել մի քանի հիմնական հարցեր:

Աշխատության մեջ օգտագործել ենք Կոմիտասի, Սպ. Մելիքյանի, Կ. Զաքարյանի, Ջ. Զալիլի և մեր ձայնագրած քրդական երգերը: Դրանց ոճական առանձնահատկությունները հիմք են տալիս ասելու, որ այդ ձայնագրություններն արված են կուրմանջի բարբառին պատկանող քրդերից, որոնք բնակվում են Քուրդիստանի հյուսիսային մասում: Բացի կուրմանջից, քրդերենն ունի նաև երեք այլ բարբառ՝ սոբանի, լուրի և գազալի: Անշուշտ, այդ

¹ Կոմիտասի՝ քրդական երաժշտության հետ ունեցած կապի մասին մանրամասն տե՛ս մեր «Կոմիտասը և քրդական երաժշտությունը» հոդվածը, ԳԱ «Պատմաբանասիրական հանդես», 1965, № 4:

բարբառներին պատկանող քրգերի ֆուկլորը, ներառյալ նաև երգարվեստը, ունեն մի ընդհանուր միասնական ոճ: Քուրդ ժողովրդի առանձին հատվածների ֆուկլորային ընդհանրության ու առանձնահատկությունների ուսումնասիրումը մնում է որպես քրդագիտության կարևոր հարցերից մեկը:

Գիրքը շարադրելիս օգտագործել ենք նաև քրդական երաժշտությանը վերաբերող այն տեղեկությունները, որոնք հաջողվել է քաղել քրդական, հայկական, ռուսական և եվրոպական, հիմնականում ոչ երաժշտագիտական աղբյուրներից:

Աշխատությունը բաղկացած է ներածությունից և երեք բաժնից: Ներածության մեջ վերլուծված են քուրդ և այլ ազգի երաժիշտների գրառած քրդական երգերի ձայնագրությունները: Առաջին բաժինը նվիրված է քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղին, երկրորդը՝ ժողովրդական երգերի ճյուղերի և ժանրերի ուսումնասիրմանը, և երրորդը՝ երաժշտական ոճական առանձնահատկություններին:

هه و النامه
کتاب

**ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՉԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՔՆՆԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ**

Քրդական երաժշտությանը վերաբերող կան բանավոր և գրավոր աղբյուրներ: Բանավոր աղբյուրները ժողովրդական երգերն ու նվագներն են իրենց տարբեր տեսակներով ու ժանրերով, որոնք ժողովուրդը սրբությունամբ պահպանել և սերնդե-սերունդ հաղորդելով, հասցրել է մինչև մեր օրերը: Գրավոր աղբյուրները որոշ տեղեկություններ կամ ձայնագրություններ են, որոնք ցրված են տարբեր հրատարակություններում:

Քրդական երաժշտության մասին մեզ հայտնի առաջին գրավոր տեղեկությունները հաղորդում են թուրք հեղինակներ՝ պատմաբան Շարաֆ-խան Բիդլիսին¹ (XVI դ.) և ազգագիր Մելա Մախմուդ Բայազիդին² (XIX դ.): Հեպտաբրերի նյութերի ենթ հանդիպում նաև այլազգի, հատկապես հայ բանահավաք գիտնականների, ճանապարհորդների, երաժիշտների մոտ, որոնք շնորհակալ գործ են կատարել, թողնելով բանահյուսական գրառումներ, ազգագրական տեղեկություններ, ձայնագրություններ, երաժշտական տեսական բնույթի որոշ դիտողություններ:

Ազգագրական տեղեկությունները և տեսական դիտողությունները քրդական երաժշտության ուսումնասիրման համար արժեքավոր են և ուշադրության արժանի: Դրանք ասույթների ձևով են և վերաբերում են տարբեր հարցերի, որոնք հիշատակված և հարկ եղած դեպքում մեկնաբանված են աշխատության համապա-

¹ Шараф-хан Бидлиси, Шараф-наме, том I, перевод и предисловие Е. И. Васильевой, АН СССР, Институт народов Азии, М., 1967.

² Мела Махмуд Баязиди, Нравы и обычаи курдов, перевод и предисловие М. Б. Руденко, АН СССР, Институт народов Азии, М., 1963.

տասխան բաժիններում: Առավել կարևորություն ունեն բուն ձայնագրությունները:

Քրդական ժողովրդական երգերի մեզ հայտնի առաջին ձայնագրություններն իրականացրել է ռուս երաժիշտ Պ. Սիլյալսկին և հրատարակել «Իլլյուստրացիա» հանդեսում՝ 1861 թվականին³: Այդ ձայնագրությունները հետաքրքիր են միայն պատմական առումով:

Քրդական երգարվեստի հայ առաջին բանահավաքներից է Քրիստափոր Կարա-Մուրզան: Հանդես գալով XIX դարի վերջին տասնամյակներին, նա հայկական ժողովրդական երգերի հետ մեծ եռանդով գրի է առել, մշակել և կատարել նաև այլ ժողովուրդների՝ ռուսական, ուկրաինական, վրացական, մոլդավական, ինչպես նաև քրդական երգեր: Հայտնի են Կարա-Մուրզայի մշակած քրդական կոչվող «Քրդերու մարշը»⁴ և «Կոնը վոչին» («Վրան և սյուն») երգերի անունները:

«Քրդերու մարշը» Կարա-Մուրզայի արխիվում դեռևս չի հայտնաբերվել: «Կոնը վոչին» երկու տարբերակով հանդիպել ենք երգչախմբի⁵ և նույնը որոշ փոփոխություններով, դաշնամուրի համար փոխադրված ձևով⁶: Առաջին երկուսը կոչվում են «Կոնը վոչին», իսկ վերջինը վերնագրված է «Զինչ ու պինչ»: Չնայած երգի տեքստը քրդախան է և երեք դեպքում էլ վերնագրերի կողքին նշված է «քրդական երգ», այնուամենայնիվ, այն իր առանձնահատկություններով հեռու է քրդական երաժշտությունից: Երգը քրդական համարելը շփոթության արդյունք է: Մ. Մուրադյանի Քր. Կարա-Մուրզային նվիրված աշխատությունից⁷ տեղեկանում ենք, որ կոմպոզիտորը քրդական երաժշտության որոշ ինտոնացիաներ օգտագործել է իր «Շուշան» անավարտ օպերայում:

Քրդական երաժշտության ձայնագրման, ռևուսմենտիման, մշակման և համերգային կատարման գործում հատկապես մեծ աշխատանք է կատարել մեծանուն Կոմիտասը:

³ Восемь песен азиатских и одна лезгинка, собранная и списанная с голосов и инструментов в Армянской области П. Сняльским, «Иллюстрация» Всемирное обозрение, т. 8, СПб., 1861, стр. 284.

⁴ Տե՛ս Կարա-Մուրզայի մշակած երգերի ցուցակը (1885—1900 թթ): ՀՍՍՀ Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Քր. Կարա-Մուրզայի արխիվ, № 95, էջ 12:

⁵ Նույն տեղում, № 40, 40 ա և 41:

⁶ «Քր. Կարա-Մուրզայի մշակած հայկական երգերը ներդաշնակեց պիանոի համար Լեօնիդ Կնինս», տետր Բ, Թիֆլիս, 1904, էջ 13, նույն տեղում, № 75:

⁷ Մ. Մուրադյան, Քր. Կարա-Մուրզան և բաղմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, Երևան, 1956, էջ 196:

Հայտնի է, որ նա դեռևս ճեմարանում սովորելու տարիներին այցելել է քրդական գյուղերը, ծանոթացել ժողովրդական երաժրշտությանը, սրինգով նվագել քրդական եղանակներ:

Քրդական երաժշտության բնագավառում Կոմիտասի գործունեության մեջ կենտրոնական տեղ են գրավում 13 վիպերգերի բարձրարժեք ձայնագրությունները, որոնք լույս են տեսել Յուրգենսոնի հրատարակությամբ, Մոսկվայում, 1904 թվականին⁸:

Քրդական երգերի Կոմիտասի մշակումներից անավարտ վիճակում պահպանվել է միայն «Լուր-դա-լուրը»՝ քառաձայն երգեցիկ խմբի համար⁹: Կոմիտասը այս մշակմանը մոտեցել է քրդական երգերի մեծ իմացությամբ, հարազատ մնալով երգի բնույթին: Նրանում իշխում է բազմաձայնության հարմոնիկ սկզբունքը, որը, այս դեպքում, կազմակերպված ռիթմի և կատարման արագ տեմպի հետ լավագույն ձևով է արտահայտում քրդական վիպերգերի ասերգային բնույթը:

Քրդական ժողովրդական բանահյուսության և երգերի գրաման աշխատանքները մեծ թափով են սկսում ծավալվել Սովետական իշխանության տարիներին:

1931 թ. ՀՍՍՀ Լուսժողովուհար կազմակերպում է քրդագիտական արշավախումբ, որը մեծ աշխատանք է կատարում Ապարանի, Թալինի և Լենինականի շրջանների քրդաբնակ վայրերում: Արշավախմբի նպատակն էր ուսումնասիրել և գրի առնել քրդական բանահյուսությունը: Քուրդ բանագետներից բացի, արշավախմբին մասնակցում էր նաև կոմպոզիտոր Կարո Զաքարյանը:

Քրդական երգերի գրանդանների հիման վրա Կ. Զաքարյանը և Հ. Զնդին կազմում են «Քրդական ժողովրդական երգեր» ժողովածուն¹⁰: Եղանակների ձայնագրությունները և առաջաբանը պատկանում են Կ. Զաքարյանին, իսկ երգերի խոսքերը գրի է առել Հ. Զնդին:

Ժողովածուն ամփոփում է 127 երգ, հիմնականում պարերգեր, ինչպես նաև մի քանի սիրային երգեր: Առաջաբանում նշված է, որ «դյուցազներգական, սիրային, կրոնական, ողբերգական»

⁸ Այս ձայնագրությունների մասին կիսովի ներկա բաժնի վերջում՝ «Կոմիտասի գերը քրդական երաժշտության մեջ» նյութի կապակցությամբ:

⁹ «Լուր-դա-լուր» (քրդական), ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, № 422:

¹⁰ К'ыламе шьмаэ'та көрманша, бэрэвкьр у нвисен композитор Каро Зак'арйан, текст бэрэвкьр у чекьр н'. Шьнди, Р'эван, 1936.

Երգերը «մեկուղիկ ուղորի տեսակետից առանձին արժեք չեն ներկայացնում և շատ դժվար են ենթարկվում տակտերի բաժանման սխառեմին», և որ «բովանդակության տեսակետից այդ երգերը արտահայտում են հիվանդազին սեր, ողբերգական մոմենտներ և այլն» (էջ 13): Հավանաբար, լայնաշունչ երգերի նկատմամբ նման թերահավատության արդյունքն է ժողովածուում այդ երգերի բացակայությունը, որի հետևանքով տվյալ վայրերի և ժամանակի քրդական երաժշտական կենցաղի միակողմանի պատկերացում է ստացվում, որն, անշուշտ, թերութուն է:

Պարերգերի ձայնագրություններում մասնակի թերութուն է նաև մեկիզմների՝ մեղեդիական զարգարանքների շափից ավելի առատությունը, որը բնորոշ չէ: Շուրջպարի բնթացքում երգի զարգացման սահմանափակ ժամանակամիջոցի պատճառով, երգիչները հազվադեպ են դիմում զարգարուն դարձվածքների: Երբեմն ինչպես «Кэндало» («Փայո») երգում է, արձանադրված մեկիզմների առատությունը հավանաբար անդրադարձնում է տվյալ երգչի կատարման կերպը:

Gravemente

Кэн-да - ло бэр к'о - ла - жи, кэн - да - ло бэр
 к'о - ла - жи до г'ол те да и'ал - да - и.
 йәк йә - рә йәк дәс тә жи, һә - ва - ло дән - ге мьн һәе.

Հետաքրքրական է, օրինակ, նույն երգի մեր ձայնագրած տարբերակը¹¹, ուր «զարգարանքը» իսպառ բացակայում է:

Որոշ անտարբերություն է նկատվում նաև նյութի բնութթյան հարցում, այն առումով, որ ձայնագրվել է ամեն պատահած երգ, որի հետևանքով ժողովածուում բացակայում է ոճական

¹¹ Տե՛ս «Һәр чар мале» («Մեր շրթ տները») երգը, Ն. Զատաբի. Քրդական ժողովրդական պարերգեր, երկրորդ ժողովածու, Երևան, 1964, էջ 35:

միասնությունը: Քրդական երգերի կողքին կան երգեր, որոնք կրում են հայկական, երբեմն էլ եվրոպական, ինչպես և այլ ժողովուրդների երաժշտության ազդեցությունը՝ «Хьрпане» («Խրպանե»¹², էջ 65), «Го́зе, Го́зе, Го́зале» («Գոզե, Գոզե, Գոզալե»¹³, էջ 111), «Налбәнд» («Պալտառ», էջ 137) և այլն:

Ժողովածուում ոճական միասնության բացակայությունը թերություն լինելով հանդերձ, միաժամանակ հաղորդում է տվյալ ժամանակաշրջանում քրդական ժողովրդական երաժշտության կենցաղավարման առանձնահատկությունների, մասնավորապես տարբեր ժողովուրդների երգերի փոխներթափանցման երևույթների մասին, մի հանգամանք, որ գիտական շահեկանություն ունի:

Զնայած եղած թերություններին, որոնք պետք է բացատրել հեղինակի՝ քրդական երգարվեստին մոտիկից ծանոթ չլինելու և հատկանգես Կոմիտասի՝ քրդական երգերի ձայնագրությունների փորձը չօգտագործելու հանգամանքներով, ժողովածուն գիտական որոշ արժեք ունի: Հայտնի է, որ պարերգերը, ի տարբերություն այլ երգերի, շուտ են մոռացվում: Կ. Զաքարյանի ձայնագրած պարերգերի հիմնական մասը ևս այսօր արդեն չի երգվում, մոռացվել է ժողովրդի կողմից: Բնականաբար ձայնագրված վիճակում դրանց պահպանվելը որոշակի նշանակություն ունի պարերգային ժանրի ուսումնասիրության համար: Ավելացնենք, որ ժողովածուում տեղ դրած պարերգերի մեղեդիական դարձվածքները հիմնականում բնորոշ են քրդական երգարվեստին: Հաջողված ձայնագրություններից են «Ләй ло» («Լայլո»¹⁴, էջ 75), «Бәжне» («Բարձրահասակ», էջ 37), «Мала баркьр» («Տները քոչեցին», էջ 53) պարերգերը և այլ երգեր: Ստորև բերում ենք «Լայլո» պարերգը:

Allegretto-agile

2

Ләй - ло, Ләй - ло, Ләй - ло ха - не,

Ләй - ло Ләй - ло, Ләй - ло ша - не.

¹² Խրպանե՝ պարի անուն:

¹³ Գոզալե՝ աղջկա անուն:

¹⁴ Լայլո՝ աղջկա անուն:

Երգի մեղեդին ձկուն ու գունեղ է, շնորհիվ նրա ծավալման, ալիքաձև ընթացքի, ութմական դարձվածքների բաղմաղանության և «անկանոն» (անհամաչափ) շեշտավորության: Այս առանձնահատկություններն ընդհանրապես բնորոշ են քրդական պարերգերին:

Ժողովածուի արժանիքներից է նաև հեղինակի կողմից նոտագրման լրացուցիչ՝ անհավասար տեմպերացիայի նշանների օգտագործումը, որ մինչև այժմ քրդական երգերի ձայնագրման պրակտիկայում միակ ուսանելի փորձն է:

Առանձնապես գնահատելի է գրառված երգերի խոսքային մասը, որ առատ նյութ է տալիս պարերգերի բանաստեղծական տեքստի գեղարվեստական, տաղաչափական և կառուցվածքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրման համար:

Անհամեմատ արժեքավոր են Սպիրիդոն Մելիքյանի քրդական երգերի ձայնագրությունները, կատարված Ապարանի, Բալիսի, Աշտարակի և այլ շրջաններում, որոնք զետեղված են նրա համահուն հրատարակված երկու ժողովածուներում¹⁵:

Առաջին ժողովածուում քրդական երգերի ու նվագների թիվը հասնում է 44-ի: Իրանք տեղադրված են «Երևանի», «Բալիսի» և «Զուռնի նվագ» բաժիններում¹⁶: Բացի դրանցից, երեք երգ զետեղված են «Սասուն» բաժնում¹⁷, որոնց քրդական լինելը նշված է «Պասպորտիզացիա և կոմենտարներ»-ում (էջ 262 և 265): Երկրորդ ժողովածուն ունի «Աղբրեջանական և քրդական երգեր՝ ձայնագրված Հայաստանի շրջաններում» առանձին բաժին (էջ 113—129), որտեղ քրդական երգերի թիվը 15 է¹⁸:

Ձայնագրված երգերի թվում են ժողովրդական վեպերից երգվող հատվածներ՝ «Զամբիլ ֆրրոշ» («Զամբյուղավաճառ»)՝¹⁹ և «Զըբ-

¹⁵ Սպ. Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. I, Հայպետհրատ, Երևան, 1949: Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. II, 1952:

¹⁶ Առաջին հատորի քրդական երգերի ու նվագների համարներն են. 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 178, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 205, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 233, 241, 245, 246, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 263, 266, 272: 253—255 էջերում կան այս համարների երգերի խոսքերի հայերեն թարգմանությունները, բացառությամբ ընդգծված համարների, որոնք կամ նվագներ, կամ առանց խոսքերի երգեր են:

¹⁷ № 6, 10, 33: Այս համարների երգերի խոսքերը չեն թարգմանվել:

¹⁸ Երկրորդ հատորի երգերի համարներն են 246—260: 199—201 էջերում կան այս համարների երգերի խոսքերի թարգմանությունները:

¹⁹ Սպ. Մելիքյան, հատ. I, № 6:

րի»²⁰, հարսանեկան երգեր «Այվանա միր» («Միրի ապարանքը»)²¹, «Բարանե, վայ բարանե» («Անձրե, վայ անձրե»)²², պարերգեր, մեկ մանկական խաղ՝ «Հաու լա-լա» («Հեյ լա-լա»)²³ և այլն:

Ժողովածուներում տեղեկություն կա այն մասին, որ բոլոր երգիչ-ինֆորմատորները հայազգի են: Այս հանգամանքը ազդել է նաև երգերի ընդհանուր բնույթի վրա, որոշ երգերում ստեղծելով նոր՝ հայ-քրդական կամ քուրդ-հայկական որակ²⁴:

Այդ կապակցությամբ հիշատակության են արժանի Սպ. Մելիքյանի հետևյալ տողերը. «Քրդերի երգը,—գրում է նա,—մենք շատ լավ ենք ըմբռնում: Շատ անգամ հասարակ աչքով նայողը կարող է շփոթել մեր մի քանի տեղական, ինչպես և Մոկաց երգերի հետ. ինչո՞ւ, սրովհետև նա (քուրդը—Ն. Ջ.) մեզ հետ համարյա նույն երկրում, նույն արևի տակ է ապրում, նույն կյանքն է անցկացնում, ինչ որ մեր լեռնցին, մոկացին²⁵: Հարևան ազգերը դարեր շարունակ ապրելով կողք-կողքի, բնականաբար տիրապետում են միմյանց լեզուներին և երգարվեստին: Հատկապես Թալինում բնակվող «Սասունցիների մոտ,—գրում է Կ. Մելիք-Օհանջանյանը,—քրդերեն խոսքն ու զրույցը, երգն ու վիպերգը նույնքան ընտանի է, որքան սասնա բարբառը, վիպերգերը մանավանդ հորինվում են քրդերեն: Նրանք հիմնականում երգում են քրդերեն, մասամբ հայերեն և թուրքերեն: Նրգում են երկլեզվյա երգեր քրդերեն-հայերեն, քրդերեն-թուրքերեն»²⁶: Այս հանգամանքն ինքնին խոսում է քրդական երգերում հայկական և հայկականում՝ քրդական տարրեր լինելու հնարավորության մասին: Հետաքրքրական է, որ Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած որոշ երգեր ևս ունեն երկլեզվյա՝ քրդերեն և հայերեն խոսքեր: Այդ բնույթի ձայնագրությունների

²⁰ Ջրրի՝ տղամարդու անուն: Երգը տե՛ս հատ. II, № 33:

²¹ Հատ. II, № 251:

²² Նույն տեղում, № 256:

²³ Հատ. I, № 246:

²⁴ I հատորում քրդական ձայնագրություններն են № 6, 10, 205, 219, 220, 233, 241, 246, 256, և 258, II հատորում՝ № 246, 248, 252, և 253, մյուսները հայ-քրդական երգեր են:

²⁵ Սպ. Մելիքյան, Բացատրական խոսք ունկնդրության ժամին (մի հողմածի առիթով), զրականության և արվեստի թանգարան, Սպ. Մելիքյանի արխիվ, 1914, մեքենագիր, էջ 5:

²⁶ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Սասունի և Ապարանի բանահյուսությունը Սպ. Մելիքյանի երգերում, զրականության և արվեստի թանգարան, Սպ. Մելիքյանի արխիվ:

ուսումնասիրությունը դուրս է մեր նպատակից, ուստի դրանց վրա կանգ չենք առնում:

Սպ. Մելիքյանի քրդական ձայնագրություններում առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում «Զամբիլ Ֆըրոշ» («Զամբյուղավաճառ») վիպերգը: Աղբատ զամբյուղավաճառը չի կարողանում ազատվել սիրահարված խանութի հետապնդումներից: Նա իր ընտանիքի պատիվը փրկելու համար դիմում է ինքնասպանության, բայց չի մահանում: Ժողովրդի մեջ տարածված են այս վիպերգի այլ տարբերակներ ևս:

Երգն ունի պատմողական բնույթ:

$\text{♩} = 80$

3

Զամբիլ ֆըրոշ զամբի - ւատի-Յան սու - կու դը-բան դը -
 գա-ռի-Յան, Խաթուն ժը բըր-ջան դը-բի-Յան. Բիս - ւա մո ւը դու
 - դը-ջի-Յան. Բիս - ւա-մո ւը դու, դը-ջի-Յան. զամ
 բիլ-ֆրոշ ժը սու - կե տի - Յան բար - սա - ռե խա - թուն
 դը-ուակ-Յի - Յան. յանկ դը-ւան սե սանդ դը-հա-բի-Յան:

Մեղեդին իր ութմաս-ինտոնացիոն շարադրանքով ընդհանուր առմամբ հարազատ է քրդական երգարվեստին: Թեքես միայն կադանսները՝ մեղեդիի վերընթաց և վարընթաց սահուն քայլերի պատճառով բնորոշ չեն:

Ուշադրության արժանի են նաև քրդական հինգ պարերգերի²⁷ և երկու զուռնի նվագների²⁸ ձայնագրությունները, ընդ որում զուռ-

²⁷ Սպ. Մելիքյան, հատ. I, №10, 205, 241, 258, հատ. II, № 253:

²⁸ Հատ. I, № 219, և 220:

նի նվագները ևս պարերգերի մեղեդիների տարբերակներ են՝ հարվածային գործիքի նվագակցությամբ:

Սպ. Մելիքյանը, ի տարբերություն Կ. Չաքարյանի, այլ ձևով է մեկնաբանել քրդական պարերգերը: Դրանք առանց «զարդարանքների», պարզ և հստակ մեղեդիներ են, ունեն ճկուն ռիթմ՝ առանձնահատկություններ, որոնք առավել բնորոշ են քրդական պարերգերին:

Քրդական, պարերգերի աշխույժ ոգին և կրակոտ թափն է արտահայտում «Շարե սինոկե» («Սզզու երգ»)՝²⁹ պարերգը, որը հայտնի է «Շալըկ շինոկե» («Կապույտ գոգնոցավոր») անունով:

$\text{♩} = 112$



Երգի ընդհանուր տրամադրությունը ստեղծելու մեջ իրենց դերն ունեն ինչպես մեղեդիի թռիչքները, ստակատտո հնչյունները, տակտի ուժեղ մասերի բացակայությունը, այնպես էլ կրկնվող հնչյունները: Ամեն մի նոր հնչյուն, կարծեք նախապատրաստվում է նախորդ՝ համեմատաբար թույլ մետրական մասում, որտեղ այն արտաբերվում է իրեն նախորդող հնչյունի հետ մեկ վանկով: Նման եղանակը քրդական երգերի մեղեդիական գծի կառուցման առանձնահատկություններից է:

Չայնագրված «Հասիկո»³⁰ և «Շվանո» («Հովիվ») զուտնի նվագները, հարվածային գործիքի ռիթմական նվագակցությամբ, քրդական երաժշտության այդ բնագավառում առաջին հազվագյուտ և հետաքրքիր գրառումներն են:

Այսպիսով, Սպիրիդոն Մելիքյանի ձայնագրությունները արժեքավոր ներդրում են ինչպես քրդական, այնպես էլ հայ-քրդա-

²⁹ Նույն տեղում, № 205:

³⁰ Հասիկո՝ տղամարդու անուն:

կան երգարվեստի պահպանման և հարևան երկու ժողովուրդների երաժշտական կապերի բացահայտման գործում:

Հայ-բրդական երգերի, մասնավորապես պարերգերի օրինակներ կան նաև Սրբ. Լիսիցյանի «Հայ ժողովրդական հինավուրց պարերը և թատերական ներկայացումները» աշխատության հավելվածում³¹: Այդ երգերից երկուսը վերցված են Սպիրիդոն Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր»-ի առաջին հատորից, մյուս երգերի ձայնագրությունները պատկանում են Մ. Աղայանին և Ա. Քոչարյանին: Մի քանի երգ մեխանիկական ձայնագրությունից վերծանել է Ն. Դերոյանը:

Ուշադրության արժանի են նաև «Քյալաշո»³² և «Լալլո» պարերգերը, որոնք Ս. Գասպարյանի երգչախմբային մշակմամբ լույս է ընծայել Հայպետհրատը՝ 1939 թվականին: Այս հրատարակությունը, ժողովրդական երգերի մշակումներ ներկայացնելուց բացի, միաժամանակ ծառայում է որպես ազգագրական նյութ, քանի որ երգերի մեղեդիները, ինչպես և խոսքերը պահպանված են նույնությամբ³³: Սրանք իրենց հերթին լրացնում են բրդական երաժշտության ձայնագրված պարերգային բաժինը:

Սովետական Հայաստանում ապրող բրդերի երաժշտական կյանքում նոր երևույթ էր քուրդ երաժիշտ-բանահավաքների հանդես գալը ժողովրդական երգերի ժողովածուներով: Հրապարակվել են բրդական ժողովրդական երգերի չորս ժողովածու, երկուսը կազմվել է Զ. Զալիլի՝ «Քրդական ժողովրդական երգեր», իսկ մյուս երկուսը մեր կողմից՝ «Քրդական ժողովրդական պարերգեր» խորագրով:

Զ. Զալիլի առաջին ժողովածուն ամփոփում է 75, իսկ երկրորդը՝ 100 երգ³⁴: Երկրորդ ժողովածուի 27 երգը վերահրատարակված են առաջին ժողովածուից³⁵: Երկու ժողովածուներում

³¹ С. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, том I, АН Арм. ССР, Ереван, 1958 г.

³² Քյալաշո՝ տղամարդու անուն:

³³ «Քյալաշո» և «Լալլո» երգերը Կ. Զաքարյանի վերոհիշյալ ժողովածուում զետեղված «Лавько п'єре чек» («Այ երիտասարդ, կամուրջ սարբիր», էջ 40) և «Лэйло» («Լալլո», էջ 75) երգերի տարբերակներն են:

³⁴ Զ. Զալիլի առաջին ժողովածուն հրատարակվել է 1964 թ., Երևանում, երկրորդը՝ 1965 թ. Մոսկվայում:

³⁵ Երկրորդ ժողովածուում առաջինից կրկնվող երգերի համարներն են՝ 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 22, 23, 25, 30, 31, 34, 45, 56, 66; 70, 77, 88, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100:

էլ հիմնականում տեղ են գտել պարերգերը, որպիսի հանգամանքը պատճառաբանված է հեղինակի հետևյալ տողերում՝ «Հերոսական երգերի մեղեդիները բարդ են և նոտային ձայնագրման համար՝ դժվար: Դժվարութունը կայանում է նրանում, որ երգիչը երգի ընթացքում աղատութուն է տալիս իր ոգու խոռվքին, այնպիսի բարդ նախադասութուններ և համեմատութուններ է ստեղծում, որոնք չնայած հաջորդ տողերի հետ ունեն նույն շեշտադրութունը, բայց շունեն իրենց կայուն շափր»³⁶:

Այդ ժողովածուները կազմված են երաժշտասեր հասարակությանը քրդական ժողովրդական երգերին մոտիկից ծանոթացնելու նպատակով: Դրանցում ընդգրկված են Սովետական Հայաստանի տարբեր շրջաններում կատարված ձայնագրութունները, որոնք պատկերացում են տալիս հանրապետութունում ապրող քրդերի պարերգերի մասին:

Նշենք, որ Զ. Զալիլին հիմնականում հաջողվել է գտնել քրդական երգարվեստին բնորոշ օրինակներ: Հաջողված է, օրինակ, «ha бәр дә» («Բաց թող») երգը³⁷:

Modérato $\text{♩} = 72$

ha бәр-дә, бәр - дә, бәр - дә, лав -ко зән-ла - зәр бәр - дә.

әз ha - ым тә бь - ви - ным, ha бәр-дә, бәр - дә, бәр - дә

Այս երգում ևս առկա են այն կրկնվող հնչյունները, որոնց մասին ակնարկվեց Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած «Շարե սինոկե» երգի կապակցությամբ:

Զայնագրված պարերգերում կան օրինակներ, որոնց մեղեդիները կատարվում են նաև որպես պարեղանակներ: Դրանցից են «Дәле, дәле» («Դալե, դալե»)³⁸, «Дә бьмаш, бьмаш» («Դե պարիր, պարիր»)³⁹, «Шальк шиноке» («Կապույտ

³⁶ Զ. Զալիլ, Սոսաչին ժողովածու, առաջաբան, էջ 5—6:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 55, երկրորդ ժողովածու, էջ 42:


³⁸ Դալե՝ բացականչություն: Երգային օրինակը տե՛ս առաջին ժողովածու, էջ 49, երկրորդ ժողովածու, էջ 37:

³⁹ Երկրորդ ժողովածու, էջ 31:

գոգնոցավոր»⁴⁰ երգերը և այլն: Սրանց համեմատաբար ձկուն ու թիթմա-ինտոնացիան պայմանավորված է գործիքային պարեղանակի հետ ունեցած փոխազդեցությամբ:

Հաջողված ձայնագրությունների կողքին կան այնպիսիները, որոնք որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն պակաս հետաքրքրական են կամ ունեն մեկնաբանման թերություններ: Այսպիսին է «*голиле*» («*Հոլիլե*»)⁴¹ երգը:

Allegro $\text{♩} = 120$

6 
 ho-li-le, ho-gi-la myn sho-li-le, 33 me-sa-nyam.


 ho-li-le shy - mo, shy - mo. 6ap u'am 6ap u'am 6ap u'am 6ap u'am

Պարերգերի ու թմբ, ինչպես հայտնի է, պարի շարժումների հետ սերտ հարաբերության մեջ է գտնվում: Այն իր համաչափ ընթացքով է, որ կարողանում է համաձայնեցնել շուրջպարի մասնակիցների շարժումները: Ուստի նրանցում մետրի միանվագ փոփոխությունը բացառվում է: Մինչդեռ վերոհիշյալ երգում չափը փոփոխված է, որը չի համոզում: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, Ջ. Ջալիլի ձայնագրություններն ու տեքստերի գրառումները մասնագիտական ուսումնասիրության համար բավարար նյութ են պարունակում:

Մեր երկու ժողովածուները՝ «Քրդական ժողովրդական պարերգեր» խորագրով հրատարակել է «Հայաստան» հրատարակչությունը 1960 և 1964-ին: Առաջին ժողովածուն պարունակում է 33, երկրորդը՝ 60 պարերգեր:

Քուրդ հասարակությանը այժմ հայտնի են նաև երկու այլ երաժիշտներ, որոնք զբաղվում են ժողովրդական երգեր ձայնագրելով: Դրանք են կոմպոզիտոր Ասյա Սուլթանովան⁴² և ժողովրդա-

⁴⁰ Առաջին ժողովածու, էջ 45, երկրորդ ժողովածու, էջ 103:

⁴¹ Հոլիլե՝ բացականչություն: Երգը տե՛ս առաջին ժողովածու, էջ 25, երկրորդ ժողովածու, էջ 66:

⁴² Ա. Սուլթանովան հայտնի է իր մասսայական երգերով, որոնք առանձին ժողովածուներով հրատարակվել են Մոսկվայում: Այժմ նա քրդական երգերի մեխանիկական ձայնագրություններից վերծանումներ է կատարում:

կան երաժիշտ Ագիտե Զմոն⁴³: Առայժմ հրատարակվել են միայն Ա. Զմոյի մի քանի ձայնագրությունները և մշակումները «Ռյաթազա» թերթի էջերում:

Քրդական երաժշտության գրառումներում իրենց պատվալուր տեղը ունեն Կոմիտասի ձայնագրությունները, որոնք ներկայացնում են քրդական երգարվեստի համեմատաբար բարդ ու հարուստ՝ վիպերգերի բնագավառը: Զայնագրությունները հավելված են Լազարյան ճեմարանի հրատարակած «էմինյան ազգագրական ժողովածուի» Ե հատորին, կազմված Ս. Հայկունու կողմից, որ կրում է «Հայ-քրդական վեպ» խորագիրը⁴⁴: Ժողովածուն ընդգրկում է Վասպուրականի հայերից գրի առնված 28 քրդական վեպ և որպես բանահյուսության աղբյուր մեծ արժեք է ներկայացնում: Կոմիտասի ձայնագրությունները, լինելով քրդական վիպերգային ժանրի լավագույն նմուշներ, զգալիորեն բարձրացնում են ժողովածուի ինչպես գիտական, այնպես էլ գեղարվեստական արժեքը:

Քրդական ժողովրդական վեպերն իրենց բովանդակության հարստությամբ, զգացմունքների արտահայտման խորությամբ և վառ երանգավորությամբ արևելյան վիպական ստեղծագործության արժեքավոր նմուշներից են:

Ինչպես մի շարք ժողովուրդների, այնպես էլ քրդերի մոտ վեպերի որոշ հատվածներ կատարվում են երգելով: Պատմիչը ընդհատում է իր պատմությունը և սկսում երգել: Այսպիսով, մի վեպում հանդես են գալիս մի քանի երգվող հատվածներ:

«էմինյան ազգագրական ժողովածուում» տեղ գտած 28 վեպերից միայն 11-ի մեկական երգերն են ձայնագրված, իսկ «Քուլլըգ Գյարո» («Կյառ ու Քյուլլըգ»)⁴⁵ վեպից երկու երգ: Վեպերի տեքստերից դատելով, 28-ն էլ ունեն երգվող հատվածներ: Բացի դրանցից, մեկ հատվածով չի սահմանափակվում վեպի երաժշտական մասը: Մեզ համար դժվար է ասել, արդյո՞ք երգիչները մյուս երգերը չեն իմացել, թե նրանց իմացածը չի բավարարել Կոմիտասի պահանջներին: Հայտնի է, սակայն, որ Կոմիտասը նպատակադրված չի եղել ամբողջությամբ գրի առնելու վեպերի

⁴³ Ա. Զմոն նոր Արեշի կուլտուրայի տան երգի-պարի անսամբլի գեղարվեստական ղեկավարն է:

⁴⁴ «Քրդական եղանակներ», ձայնագրեց Կոմիտաս վարդապետը, «էմինյան ազգագրական ժողովածու», հատ. Ե, Մոսկվա-Վաղարշապատ, 1904:

⁴⁵ Կյառ ու Քյուլլըգ՝ վեպի հերոսների անունները:

երաժշտական մասը: Այդ մասին կարդում ենք ժողովածուի «Խմբագրության կողմից» բաժնում, որտեղ Գ. Խալաթյանը դրում է՝ «Էմինյան ազգագրական ժողովածուի խմբագրությունը՝ քրդական երգերի եղանակների մասին ուրշ մի գաղափար տալու դիտմամբ հանձնարարեց ժողովրդական երգի մասնագետ Արժ. Հ. Կոմիտաս վարդապետին ձայնագրելու այդ եղանակները հվրոպական երաժշտական խաղերով (ընդգծումը մերն է—Ն. Զ.)»: Հնարավոր է, որ ձայնագրությունների քանակի սահմանափակումը կապված է եղել հրատարակչական պայմանների հետ:

Կոմիտասի ձայնագրությունները վեպերից հատվածներ ներկայացնելով, միաժամանակ ամբողջական ստեղծագործություններ են: Բոլոր երգերն էլ վիպական բնույթի են՝ լայն շնչով և մեծ հնչյունածավալով: Նրանցում առաջին տեղը պատկանում է խոսքին: Չնայած դրան, մեղեդիները խիստ արտահայտիչ են, վերարտադրում են բանաստեղծական խոսքի բովանդակությունը և տրամագրության երանգները:

Մեղեդիների արտահայտչականությունը իրականացվում է քրդական վիպերգերին բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններով: Դրանք են՝ մեղեդիական գծի զարգացման ոչ պարբերականություն, լադային գունեղություն, ելևէջային բազմազանություն, ռիթմական պատկերների հարստություն, մեղեդիական դարդարանքների և ասերգային տարրերի առկայություն, կառուցվածքի ակնառու թարմություն և այլն:

Անդրադառնանք երգերից մի քանիսին: Ձայնագրված լավագույն հատվածներից են «Քուլլըգ Գյարո» («Կյառ ու Քյուլըգ») հերոսական-սիրային վեպի երկու երգերը: Այս վեպի կապակցությամբ հետաքրքրական է Ս. Հայկունու դիտողությունը, որից երևում է, թե երբեմն որքան մեծ նշանակություն ունի երաժշտությունը վեպում: «Վեպըս տարածված է Սուրմալու, Կուլաբ հայ գյուղի մեջ, ամբողջական երգ է և քրդերեն շատ խրոխտ կերպով⁴⁶ (ընդգծումը մերն է—Ն. Զ.)»:

Ըստ պատմական հետազոտությունների, «Կյառ ու Քյուլըգ» վեպը ստեղծվել է վաղ միջնադարում: Գեղեցկուհի Փարիշանի հայրը՝ Ամար աղան որպես իր աղջկա գլխագին պահանջում է արաբական Միրի հռչակավոր Բեշան զամբիկը: Այս պայմանն ընդունում է Կյառի եղբայր Քյուլըգը: Զամբիկին տիրանալու նպատակով հղբայրները մեկնում են Միրի երկիրը և մարտի մեջ

⁴⁶ «Էմինյան ազգագրական ժողովածու», էջ 131:

մտնում իրենց չոթ քեռիների հետ: Զոհվում են վեց քեռիները և եղբայրներից մեկը՝ Քյուլըզը: Կյառը վերցնում է եղբոր դիակը ու Բեջան զամբիկը և վերադառնում հայրենիք: Քանի որ Քյուլըզը մահացել էր, Ամար աղան դրժում է իր խոստումը և աղջկան չի տալիս Բեջան զամբիկը բերողին՝ Քյուլըզի եղբորը: Հոգեկան ծանր կացության մեջ եղբայրների մայրը՝ Վարդակը, հերոսական ջանք է գործադրում զսպելու իր խոր վիշտը և ստիպում Ամար աղային՝ կատարել իր խոստումը:

Կոմիտասի ձայնագրած առաջին հատվածը մոր ողբն է, իսկ երկրորդը՝ մոր անեծքը՝ ուղղված Ամար աղային:

Առաջին երգի մեղեդին ունկնդրելիս դժվար չէ զգալ վշտի տրամադրությունը, որ հենց սկզբից շեշտվում է հառաչանքի ելե-վեջներով: Այս ելեջներն ավելի արտահայտիչ են դառնում շնորհիվ այն բանի, որ երգն ընթանում է փրուգիական լադում:

M. M. ♩ = 104

7

Հա - րե դա առ հա - րե քա -

վո. Ա - մեր ա - դա դի - վա - Թե գրաց դա - Թի գա - զի է -

լա Գի - գաց Ալաց գրա - Թի ֆից ջա - Թի ֆեր ֆու - ռի ԼԸ օր - Թա դի -

վա - Թե դա - Թի հա - ջի - գեա - սի ֆից - ջա - Թե ֆեր ֆու - ռի սեր

թա - ջա զե - ռից հը - լի - Թե հա - ոա հաս - րե Բե - ջա - Թե ժը մի - րե Ա -

րա - բաց ոա - րի - Թա րե Փե - ռի - ջա - Թե ժը խո - րա հը - լի - Թե. հե

• Վի - Վի. հե Վի - Վի. հե Վի. Վի.

Երգի հիմնական ֆրազն անընդհատ կրկնվում է, արտահայտելով մոր անելանելի վիճակը: Չնայած այդ կրկնություններին, մեղեդին ընկալվում է այնպես, որ կարծես թե անընդհատ զարգանում է, որովհետև կրկնվող ֆրազը հանդես է գալիս մետրական տարբեր դիրքերում, ստեղծելով ռիթմական տարբեր պատկերների հաջորդականություն: Հենց այս ոչ պարբերական կրկնություններն էլ նպաստում են երգի ներքին շարժողականությանը: Այստեղ կարելի է ասել նաև վոկալի և գործիքայինի փոխազդեցության մասին: Կրկնվող ֆրազը հիշեցնում է քրդական ժողովրդական շատ սիրված փողային գործիքներից մեկի՝ բլուրի (բլուլ) հնչողությունը: Այդ ֆրազը, շատ հաճախ է հանդիպում բլուրի նվագներում, կարելի է ասել՝ բլուրի նվագի կարևոր արտահայտիչ տարրն է հանդիսանում և այս դեպքում էլ իր հերթին ավելացնում է երգի արտահայտչականությունը:

«Կյառ ու Քյուլըզ» վեպի երկրորդ ձայնագրված հատվածը ընկալվում է որպես առաջինի տարբերակ, որի հետ մի քանի էական ընդհանրություններ ունի: Դրանք են՝ իմպրովիզացիոն կառուցվածքը, ինտոնացիոն հարազատությունը, հիմնական ֆրազի մի քանի կրկնությունների առկայությունը: Այս ընդհանրությունների կողքին երկրորդ մեղեդին ունի և իր լուրահատկությունները, որոնցով տարբերվում է նախորդից: Դա լադային նոր ոլորտն է՝ դորիական միևնույն ցած հինգերորդ աստիճանով, և համեմատաբար հանդարտ տեմպը:

Կոմիտասի ձայնագրությունների մեջ ծավալով ամենամեծ և լայն զարգացում ունեցող երգը «Դավրեշե Ավդի» («Դավրեշե Ավդի»)–ն է: Դավրեշե Ավդին քրդական վիպերգերում հաճախ հանդիպող կերպարներից է՝ օժտված գերբնական ուժով, խելքով և զեղեցկությամբ: Հերոսն ընկնում է արաբ զինվորների դեմ մղվող անհավասար կռվում: Կոմիտասի ձայնագրությունում արտահայտված է Դավրեշե Ավդիի սիրած աղջկա բողոքը դաժան ճակատագրի դեմ (տե՛ս օր. 132): Սկզբում ձևակերպվում են հիմնական ելևէջները, որոնցից բխում, զարգանում ու ծավալվում է ամբողջ երգը՝ մասերի տարբեր հարաբերություններով՝ հակադրություններով ու համադրություններով:

Երգի զարգացման մեջ որոշակի դեր է հատկացված լադային կառուցվածքին: Երգն ընթանում է անսովոր լայն և հարուստ հնչյունաշար ունեցող դորիական լադում՝ e, fis, g, a, h, cis, d', e', f', որը բաղկացած է երեք օղակներից՝ միմյանց կցված միևնուր

և մաժոր տետրախորդերից և մինոր տրիխորդից: Այս երեք տար-
բեր օղակների առկայությունը լավագույն ձևով նպաստում է երգի
լազային լարվածությանը և երանգին:

Բացառապես սիրային թեմա ունի «Ղանդիլի Սիափուշ» երգը,

M. M. ♩ = 120



Չու - մա Ղան-դի-լէ Սիա-փո - շան



այ վէ թէ - շի դը - չօ լա դէ - յի:



չու-մա Ղան-դի-լէ Սի - ա-փօ շան ֆօթ - թի -



մէ

ԼՁ ԲՈՐ-ՉՈՒ



բա - դա-ճան մար-թուր ջը-դի լէյ - լու-ճա - հար



ման բա-վա - բա ժը փառ-շա - հի ջա - բար



հա՛-զա դը բա - թի

սադ հա-զար

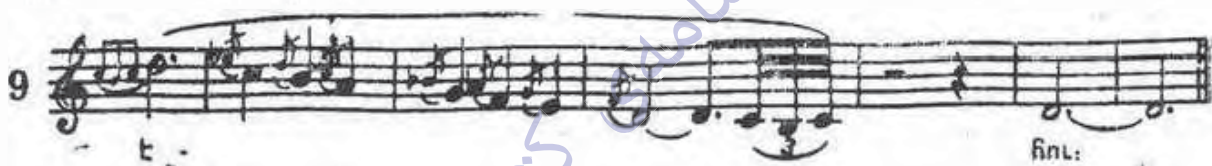


դիվ ըն-կա - հա դը - լէ մը - ցէ:

որի խոսքային բնագրում հանդիպում են նաև ֆանտաստիկ կերպարներ:

«Ղանդիլի Սիափուշը» նույնպես պատմողական բնույթի է: Մեղեդին առանձնապես հարուստ է մաժոր և մինոր լադերի տարբեր երանգավորումներով, մեղեդիական զարդարանքներով, երգային և ասերգային դարձվածքների փոխհաջորդականությամբ, լայն թռիչքներով, որոնք երգին էպիկական շունչ են հաղորդում: Արտահայտչական միջոցների հարստության շնորհիվ այս վիպերգն ևս պատկանում է քրդական հազվագյուտ երգերի թվին:

Կոմիտասի ձայնագրած 13 երգերն էլ բարձրարժեք են: Դրանց կանդրադառնա՞նք նաև քրդական երաժշտության առանձին հարցերի վերլուծման ընթացքում: Այժմ նշենք ուշադրության արժանի մի քանի մասնավոր երևույթներ ևս: Օրինակ, հազվագեպ և ուշագրավ է «Հասամ աղա» երգի վերջավորությունը, ուր խոսքի մեկ վանկին ընկնում են տարբեր տևողություն ունեցող բազմաթիվ հնչյուններ (շորս տակտի սահմանում) և եզրափակող տոնիկան հանդես է գալիս մեկ ամբողջական տակտ ընդմիջումից հետո:



Քրդական երգարվեստում նման վերջավորության հանդիպում ենք հիմնականում լայնաշունչ, ափսոսանք կամ հառաչանք արտահայտող երգերում, որոնք ավարտվում են սահուն կադանսներով:

Կոմիտասի այս ձայնագրություններում ևս կան այնպիսի նմուշներ, որոնց պարզապես կարելի է անվանել հայ-քրդական երգեր: Դրանք հավասարապես հարազատ են և՛ քրդական, և հայկական երգարվեստին: Դրանցից են «Լեյլու Մեջնուն» և «Համե Մուսե»⁴⁷ երգերը: Առաջինը իր ինտոնացիոն կառուցվածքով հիշեցնում է Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած «Զողորմին» («Սասունցի Դավիթ» վիպերգից), իսկ երկրորդը՝ Կոմիտասի նույն տարիներին ձայնագրած «Ապարանի հորովելը»:

Հնարավոր է, որ հայկական երաժշտության ազդեցության տակ եղած լինի այն անձնավորությունը, որ երգել է Կոմիտասի

⁴⁷ Համե Մասե՝ տղամարդու անուն:

համար: Առավել հավանականը, սակայն, այն է, որ երկու հարևան ժողովուրդների մշակույթները փոխազդել են միմյանց և նրանցում ստեղծվել են ընդհանրություններ, որոնք այդ ժողովուրդների դարավոր համակեցության և բարեկամության արտահայտություններից են:

Բացի քննարկված ձայնագրություններից, արվեստի և գրականության թանգարանի Կոմիտասի արխիվում կան հիմնականում հայկական ձայնանիշերով գրված քրդական մի քանի նմուշներ ևս: Սրանցից ուշագրության են արժանի քրդական վեց երգերի կադանսները, որոնք հեղինակն առանձնացրել է հավանաբար, համեմատություններ կատարելու և ուսումնասիրելու նպատակով⁴⁸, «Քրդական մեղեդին» սրնգի համար, որը հովվական նվագ է⁴⁹: Անավարտ վիճակում են Կոմիտասի երկու անվերնագիր երգերի ձայնագրությունները: Առաջինը⁵⁰ խոսքեր շունի, երգի ինտոնացիոն կմախքն է միայն, իսկ երկրորդի⁵¹ խոսքերը հայատառ քրդերեն է: Երկրորդը սիրային լայնածավալ երգ է, և մեծ դարգացում է պարունակում: Կառուցվածքը երկմասանի է, ունի միմյանց հակադրվող իմպրովիզացիոն և պարբերային հատվածներ:

Կոմիտասի քրդական երգերի ձայնագրությունները վկայում են նրա գեղարվեստական բարձր ճաշակի, երաժշտական նուրբ զգացողության և քրդական երաժշտության առանձնահատկությունների խոր ընկալման մասին: Այդ ձայնագրություններն արժեքավոր նյութ են քրդական երգերի գիտական հետազոտությունների համար: Դրանցից մի քանիսում յուրաքանչյուր ուսումնասիրող կարող է գտնել այնքան նյութ, որքան մի քանի տասնյակ այլ ձայնագրություններում, քանի որ Կոմիտասի գրի առած ամեն մի երգը, լինի հայկական թե քրդական, քրտնաջան որոնումների ու գեղարվեստական ընտրության արդյունք է: Կոմիտասյան ձայնագրությունները, միաժամանակ, յուրաքանչյուր սկսնակ երաժիշտ բանահավաքի համար վստահելի ուղեցույց են, մասնավորապես լայնաշունչ երգերի ձայնագրման սկզբունքներն ու տեխնիկան յուրացնելու համար: Եվ, ինչպես Կոմիտասի ձայ-

⁴⁸ ՀՍՍՀ արվեստի և գրականության թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, № 349, էջ 3:

⁴⁹ Նույն տեղում, № 526:

⁵⁰ Նույն տեղում, № 349, էջ 3:

⁵¹ Նույն տեղում, № 315, էջ 12:

նագրած հայկական ժողովրդական երգերը օտար ազդեցություններից մաքրված, անաղարտ ատաղձ են դարձել հայ դասական երաժշտական ստեղծագործությունների համար, այնպես էլ քրդական երգերի նրա կատարած ձայնագրությունները կարող են հիմք դառնալ քրդական ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության ստեղծման ու զարգացման համար:

* * *

Վերը մենք տեսանք, որ բացի Կոմիտասի ձայնագրություններից, քրդական մյուս ձայնագրությունների հիմնական մասը պարբերգեր են, որոնք, շնայած իրենց արժանիքներին, այդ երաժշտությունը ներկայացնում են միակողմանի: Այս հանգամանքը նկատի ունենալով, նոր ձայնագրությունների ընթացքում մենք աշխատել ենք փնտրել ու գտնել աշխատանքային, պատմական, կենցաղային երգեր, վիպերգեր և այլն, որոնք մասամբ ներկայացված են ներկա ուսումնասիրության մեջ՝ թվով 60 նմուշ⁵²:

Մեր ձայնագրությունների հիմնական մասը, տեքստով և երաժշտությամբ, ծավալուն երգեր են: Երբեմն բանաստեղծություններն ունեն տաղաչափական բարդ կառուցվածք: Յուրաքանչյուր նոր տուն, շնայած նախորդի հետ համաձայնեցվածության, ներկայացնում է նոր պատկեր, ավելի ընդարձակ, զարգացած, քան նախորդը, կամ հակառակը: Բայց այդ անհամաչափ հաջորդականությունը երգի տարբեր տների միջև մեծ մասամբ երաժշտական նոր որակի չի ստեղծում: Այս հանգամանքը նկատի ունենալով, ձայնագրել ենք ամեն մի երգի առաջին տունը միայն: Փոքրածավալ երգերում (պարբերգեր, կատակային, ծաղրական) մեղեդիի անից տուն փոփոխությունները զարգարանքի բնույթ ունեն, և հնարավորության սահմաններում դրանք նշել ենք նոտաներում:

Նոտագրության մեջ ձգտել ենք պահպանել երգչի ձայնի բարձրությունը: Միայն որոշ դեպքերում, ընթերցանության հարմարության համար, երգերը նոտագրել ենք օկտավա վեր:

Մեր ձայնագրություններում առանձին բաժին են կազմում գործիքային նվագները՝ հովվական, հարսանեկան, ծրագրային քնարական եղանակներ և պարեղանակներ: Թեև մեր նպատակից

⁵² Ուսումնասիրության մեջ մեր գրի առած երգերը բերված են առանց ձայնագրողի անունը հիշատակելու:

դուրս է եղել գործիքային նվագների ընդգրկումը, այնուամենայնիվ անհրաժեշտ ենք համարում դրանց մասին մի քանի դիտողություններ անել:

Հովվական նվագները երաժշտական առանձնահատկություններով մոտ են քրդական լայնաշունչ երգերին, միաժամանակ ինքնուրույն են գործիքների կատարողական հնարավորությունների շնորհիվ, որոնց օգտագործման միջոցով դրանք հաճախ ունեն ավելի քան մեծ հնչյունաժավալ, լադային ավելի հարուստ համակարգ և ավելի լայն զարգացում: Բացի կիրառական նշանակությունից, հովվական նվագներն ունեն նաև համերգային նշանակություն, քանզի ներկայանում են որպես զեղարվեստական բարձրարժեք, ինքնուրույն ստեղծագործություններ: Գրանց մեջ իրենց արտահայտությունն են գտել՝ բնությունն իր կախարդիչ պատկերներով, հովվի զգացմունքներն ու մտորումները, որոնք անցնելով բնության անկաշկանդ պայմաններում զարգացող հովվի ստեղծագործական ունակությունների պրիզմայով, վեր են ածվել քնարական ամբողջական պոեմների:

Զայնագրվել են հարսանեկան երկու եղանակ՝ «Мьqame дə'wame» («Հարսանիքի եղանակ») և «Шьррə» («Ջիրիդ»): «Հարսանիքի եղանակը» ազատ իմպրովիզացիայի և պարեղանակի միասնություն է: Այն կատարվում է հարսանիքի ժամանակ՝ հյուրերին դիմավորելու և դեպի հարսանքատուն ուղեկցելու ընթացքում, ուր հասնելուն պես իմպրովիզացիան վեր է ածվում ուրախ պարեղանակի: «Ջիրիդը» կատարվում է ձիավորների մրցույթի ժամանակ, որը հարսանիքի ամենազվարճալի մասն է կազմում: «Ջիրիդը» մեղեդիի զարգացումով և կատարման կրակոտ թափով գործիքային եղանակների մեջ ունի իր յուրահատուկ տեղը:

Քնարական եղանակները հիմնականում ծրագրային են: Հաճախ կատարողը, նախքան նվագը սկսելը, ունկնդիրներին պատմում է նվագի բովանդակությունը կամ ասում արդեն հայտնի պատմության միայն վերնագիրը, և ապա սկսում նվագելը: Նվագների հետ ասվող պատմությունները վերցված են ժողովրդական վեպերից, ժողովրդի իրական անցյալից: Սրանք ևս, երաժշտական առանձնահատկություններով մոտ են քրդական լայնաշունչ երգերին:

Ինչ վերաբերում է պարեղանակներին, կամ ինքնուրույն, կամ պարերգերի եղանակներ են: Գործիքային երաժշտության այս բաժինը, բնականաբար, շատ ընդհանրություններ ունի պարեր-

պերի ժանրի հետ, միայն այն տարբերությամբ, որ այս եղանակները ևս, գործիքների կատարողական հնարավորությունների օգտագործման շնորհիվ, հաճախ ունենում են համեմատաբար լայն դիապազոն և զարգացում: Պարեղանակների ձայնագրության ընթացքում գրի է առնվել նաև հարվածային գործիքների ութմական նվագակցությունը:

Չնայած կատարված աշխատանքներին, քրդական ժողովրդական երգերն ու գործիքային եղանակները դեռևս շարունակում են մնալ որպես քուրդ ժողովրդի ֆուլկլորի բիչ գրառված բնագավառը: Մեր գրառումները մինչև այժմ եղած ձայնագրությունները լրացնելու մի համեստ փորձ են միայն:

هه و النامه ی کتیب

ՔՈՒՐԴԻ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱՂԸ

Յուրաքանչյուր ժողովրդի երաժշտական կենցաղի ուսումնասիրումը ծառայում է բացահայտելու ու ավելի հանգամանորեն պարզաբանելու տվյալ ժողովրդի ունեցած կապը երաժշտության ու նրա տարբեր ճյուղերի հետ: Երաժշտությունը ժողովրդի կյանքի հետ սերտ կապի մեջ ուսումնասիրելն անհրաժեշտ է այն ճիշտըմբռնելու և լիարժեք գնահատելու համար:

Քրդական ժողովրդական մշակույթի մեջ երգարվեստն ուրույն տեղ է գրավում: Այն, ինչպես ժողովրդական բանահյուսությունը, ունի տարբեր ճյուղեր: Երգարվեստում հաջողվել է նկատել հետևյալ ճյուղերը՝ գեղջկական, աշուղական, հոգևոր և ֆաղափային: Այդ ճյուղերը ժողովրդի կենցաղում տարբեր նշանակություն ունեն: Դրանցից հիմնականը՝ որպես ժողովրդական լայն մասսաների սեփականություն՝ գեղջկականն է: Մյուս ճյուղերը տարբերվում են գեղջկականից մի շարք առանձնահատկություններով, որոնք կապված են գրանց բովանդակության, ստեղծման ու կատարման սրայմանների հետ:

Հավաքված նյութերի հիման վրա, հնարավորության սահմաններում, ձգտել ենք ներկայացնել քուրդ ժողովրդի՝ մասնավորապես Սովետական Հայաստանում բնակվող քրդերի երաժշտական կենցաղը, որպես երգարվեստի տարբեր ճյուղերի կենցաղավարման հիմք:

Գեղջկական երաժշտական կենցաղին կանդրադառնանք վերջում, քանի որ նյութերի հիմնական մասը վերաբերում է այդ ճյուղին:

Քրդական աշուղական արվեստի մասին մեզ սակավ տեղեկություններ¹ են հայտնի. ձայնագրված են աշուղական մի քանի

¹ Տե՛ս Հ. Աղի, Քուրդ աշուղների մասին, «Գրական թերթ», 18 փետրվարի,

երգեր միայն²։ Այնուհանդերձ եղածը հնարավորություն է տալիս որոշակի պատկերացում կազմելու քրդական աշուղական արվեստի և երաժշտական կենցաղի մասին։

Քրդական աշուղական արվեստը, իր առանձնահատկությունների ընդհանրություններով, Արևելքի աշուղական արվեստի բաղկացուցիչ մասն է։

Հայտնի է, որ մեծահարուստ քրդերն իրենց կալվածքներում պահել են աշուղ-երգիչներ՝ սեփական մարտական սխրագործությունները գովերգելու, տոներին, ծեսերին երգելու համար։ Պետք է ենթադրել, որ նրանք ժողովրդական երգիչներից տարբերվել են իրենց վարպետությամբ, մանավանդ՝ երգացանկով։

Վարպետ աշուղները կազմակերպել են մրցույթներ։ Աշուղական երգերի խոսքերից³ կարելի է դատել, որ մրցույթները ընթացել են հարց ու պատասխանի սկզբունքով։ Հայտնի է նաև, որ գոյություն են ունեցել աշուղական դպրոցներ, որտեղ շնորհալի երգիչները աշուղի մասնագիտություն են ձեռք բերել։ Հավանաբար այդ է նկատի ունեցել արևելագետ Օսկար Մաննը, երբ գրել է. «Քուրդիստանում եղել են և հավանաբար դեռևս գոյություն ունեն դպրոցներ, ուր ուսանում են ապագա ժողովրդական երգիչները։ Լավ ձայն ունեցող պատանիները գնացել են ուսուցչի մոտ՝ նրա վարպետությունը ընդօրինակելու համար։ Ընդ որում, ուսուցիչը իր երգաշարը հաղորդել է միայն բանավոր, քանի որ գրել, կարգալ իմացող երգիչները սակավաթիվ են եղել։ Մեծ ընդունակություններով օժտված պատանիները շարունակել են իրենց ուսումը, փոխադրվելով մեկ ուսուցչից մյուսի մոտ, դառնալով նոր ուսուցչի շագրտները (աշակերտները)»։

Հայտնի է նաև, որ քուրդ աշուղները երգել են մի քանի լեզուներով և երգը նվագակցել լարային գործիքներով։ Այդ մասին հետաքրքրական տեղեկություններ ենք գտնում նաև «Փորձ» ամ-

1938 թ.։ Նույնի՝ Սովետական Հայաստանի քրդական գրականությունը, Երևան, 1954, էջ 21—26։

² Ինչպես աշուղական, այնպես էլ երգարվեստի մյուս ճյուղերի երգերի առանձնահատկությունների մասին կխոսվի հաջորդ բաժնում։

³ Տե՛ս „Folklore kormanca“, Erevan 1936, էջ 475—489, „Folklore kormanca“, Erevan, 1957, էջ 197.

⁴ O. Mann, Kurdisch-Persische Forschungen, Erlebnisse einer von 1901 bis 1903 und 1906 bis 1907 in Persien und der asiatischen Türkei ausgeführten Forschungsreise, Abt. III, Bd. 1, Die Südkurdischen Mundarten, Berlin-Leipzig, 1926, S. XXVIII—XXIX.

սագրում: «Ճաշի ժամանակ մի ծեր երգիչ, որ յուր ցեղի բանաստեղծն ու կախարդն էր, միանգամայն երգում էր արդու ահամանլիներին երգը երեք լեզուներով՝ քրդերեն, թուրքերեն և պարսկերեն: Հոմերոսի պես դա էլ կույր էր և ձեռքումն ուներ երեք լարանի մի գործիք. լարերը մետաղից էին և պինդ քաշած մի փայտե տախտակի վրա: Հելլենական բանաստեղծության հայր թափառաշրջիկ երգիչների քնարները սրանից ավելի բաղդադրված և ավելի դաշնակավոր եղած պիտի չլինեին»⁵:

Մեկ այլ քուրդ աշուղի, նրա գործիքի ու երգի մասին է ակնարկում Բաֆֆին իր «Կայծեր» վեպում: «Ընթրիքից հետո բեկը կամեցավ մեզ զվարճացնել և կանչել տվեց մի երգիչ: Նա մի փոքր մարդ էր, ոտքերով կաղ, որ շատ նման էր մեր աշուղներին, որոնք հագիվ ազատ են լինում մի որևիցե մարմնական արատից: Երգիչն ածում էր ջութակի վրա... Քուրդ աշուղի երգածները հասարակ տաղեր չէին, նա երգում էր մի ամբողջ վեպ, որ ժողովրդական պոետը առել էր կենդանի անցքից»⁶:

Մեզ հայտնի քուրդ աշուղներից հատկապես մեծ ժողովրդականություն է վայելել Ավդալե Զայնեն (XIX դար), որի երգերը ինչպես գրավոր (միայն խոսքերը), այնպես էլ բանավոր պահպանվել և հասել են մեր օրերը: Երգերի խոսքերից տեղեկանում ենք, որ նա եղել է Մուշի կողմերի Մամադ Ռզայի աշուղը: Շատ հաճախ մրցումների է մասնակցել: Երեք օր ու գիշեր մրցել է մեկ այլ քուրդ Շեխ Սլե աշուղի և հայ կին աշուղ խամուրցի Գյուլեի հետ⁷: Ավդալե Զայնեն իր կյանքի վերջին շրջանում կուրացել է: Այդ շրջանի երգերը հատկապես հետաքրքրական են կյանքի ու մարդկանց սոցիալական հարաբերությունների մասին փիլիսոփայական խոհերով⁸:

⁵ Ալբեր Այնո, Քուրդի լեռն, «Փորձ», 1876, № 2, էջ 324—325:

⁶ Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, «Կայծեր», Երևան, 1963, էջ 499—500:

⁷ Տե՛ս «Фолклора көрмәниче» 1957, էջ 197:

⁸ Պատմում են, որ Ավդալե Զայնեն հասել է մինչև Ալազյազի լանջերին ընկած Միրաք գյուղի Շեխ Ռաշի սուրբ օջախը, բուժել աչքերը և վերադարձել տուն: Հետաքրքիր է Աշտարակի շրջանի № 38 սովխովի բնակիչ, 90-ամյա երգիչ Մորոֆե Մահմուդի պատմությունը Ավդալե Զայնեի մասին: Ըստ նրա, աշուղը եղել է թուխ, միջահասակ: Երբ նա լսել է Տահար-խան Ալիի ուշուղ Շեխ Սլեի համբավը, սրռել է անպայման հանդիպել նրան: Ավդալե Զայնեն մեկնել է Ղալանի, ուր և կայացել է երկու մեծ աշուղների մրցույթը: Ավդալե Զայնեն կուրացել է խոզանդաղ դաշտում՝ Մամադ փաշայի կոխիկներից մեկի ընթացքում բարձրացված փոշու ամպից:

Ավդալե Զայնեի երգերն իրենց տաղաչափությամբ և կառուցվածքով մոտ են գեղջկական լայնաշունչ երգերին: Իսկ մեղեդիները, ի տարբերություն լայնաշունչ երգերի մեղեդիների, ավելի ընդարձակ են լայն զարգացումով ու մեղեդիական զարդարանքներով:

Աշուղ Շեխ Սլեն ապրել ու ստեղծագործել է Թուրքիայի Ղալանի գյուղում, եղել է Տահար-խան Ալիի աշուղը⁹: Շեխ Սլենի երգերը դեռևս անհայտ են քրդական իրականությունը:

Մեր օրերում Իրաքյան Քուրդիստանում լայն ժողովրդականություն են վայելում աշուղներ Ահմադ Արրֆ Զորային և Ռասուլ Բեզար Գյարդին: Վերջինիս երգերը հրատարակվել են 1960 թ. Բաղդադում՝ «Գուլամելակայ Քուրդիստանա» («Մտորումներ Քուրդիստանի մասին») խորագրով, ուր ղետեղվել են հեղինակի հայրենասիրական բնույթի ստեղծագործությունները: Իրանական Քուրդիստանում մեծ ճանաչում է գտել աշուղ Հասան Զիրակը:

Քուրդ աշուղների արվեստը մեծ ուշադրության է արժանացել հատկապես Սովետական Միությունում: Այդ շրջանի հայտնի քուրդ աշուղներն են Ահմե Զոլոն, Նազուկը (Քամըլե Բաթո) և Ահմադե Միրազին¹⁰:

⁹ Տե՛ս «Э'вдале Зэйне у Сьзо» երգը, «Фолклора көрманча», 1936, էջ 76:

¹⁰ Ահմե Զոլոն ծնվել է 1868 թ. Բալազետի գավառի Այնթարի շրջանի Հոխան գյուղում: 1918 թ. ազատվելով թուրքական վայրագություններից, բնակություն է հաստատել Ապարանի շրջանի Ալագչազ գյուղում, ուր և ապրել է մինչև իր կյանքի վերջը: Երգել է քրդերեն, հայերեն, ազրբեջաներեն: Նվագել է թառ, փաշտյա փողային ժողովրդական գործիքներ: Երգեր է հորինել նվիրված հայրենիքին, կոմունիստական կուսակցությանը, կոլտնտեսային շինարարությանը: 1939 թ. քուրդ բանաստեղծ Ջալիլե Ռաշոյի հետ ընդունվել է Հայաստանի սովետական դրոշմների միության անդամ, մահացել է խոր ծերության հասակում (1946):

Աշուղ Նազուկը (Քամըլե Բաթոն) ծնվել է 1900 թ. Ղարսի նահանգի Ղոզլա գյուղում: 1918 թ. գաղթել և բնակություն է հաստատել Թալինի շրջանի Ղարադեթի գյուղում: Կույր է եղել: Նվագել է թառ: Ունի երգեր նվիրված հայրենիքին, հայրենական պատերազմի հերոսներին, ինչպես նաև բազմաթիվ սիրային երգեր: Հայրենական պատերազմի շրջանում աշուղական արվեստի զարգացման ասպարեզում ձեռք բերած հաջողությունների և կատարողական վարպետության համար աշուղ Նազուկը 1941 թ. պարգևատրվել է ՀՍՍՀ Գերագույն Սովետի պատվոգրով: Մահացել է 1958 թ.:

Ահմադե Միրազին ծնվել է 1899 թ. Դիադինի շրջանի Թուխակ գյուղում, ըսկզբնական կրթությունը ստացել է գյուղում՝ մոլլայի մոտ և այնուհետև սովորել է Դիադինի դպրոցում: Մեծ եղևնի տարիներին Միրազին մտնում է թուրքական կառավարության պարեսիաների դեմ պայքարող եզիդի քուրդ աշխարհագորականների շարքերը, որոնց ղեկավարում էր ժողովրդական հերոս Զանգիր աղան

Ահմե Զուլայի և Նազուկի երգերը լույս են տեսել 1936 թ. հրատարակված «Քրդական ֆուլկլորում» և 1942 թ. Հայկական ՍՍՀ Կուլտուրայի մինիստրության ժողատեղծագործության տան հրատարակած «Վաթան» ասպակետիայ ժողովածուում (քրդերեն, կազմել են Հ. Զնդին և Ս. Գասպարյանը)¹¹: Նազուկի կատարողական արվեստի մասին գովեստով է խոսել Քր. Կուշնարյանը 1944 թ. տպագրված իր մի հոդվածում¹²:

Ժողովրդի մեջ լայն ճանաչում է գտել Ահմադե Միրազին, որ միաժամանակ արձակագիր է և բանաստեղծ: 1966 թ. Հայպետհրատը քրդերեն հրատարակել է նրա պատմվածքների ժողովածուն՝ «Իմ հուշերը» խորագրով: Ա. Միրազիի երգերը իրենց սճովու կառուցվածքով հարում են Ավդալե Զայնեի երգերին, այն տարբերությամբ, որ Միրազիի երգերում ավելի է շեշտված վերամբարձ, վեհ տրամադրությունը:

Ներկայումս Հոկտեմբերյանի շրջանի Եղեգնուտ սովխոզում, ուր ապրում են Միրազիի հարազատները, կան երգիչներ, որոնք հանդիսանում են նրա արվեստի շարունակողները¹³:

Քրդական աշուղական արվեստը այժմ էլ, ինչպես Սովետական Միությունում, այնպես էլ արտասահմանում, շարունակում է մնալ որպես ժողովրդի երաժշտական կենցաղի կարևոր և հարգված բնագավառ:

Քրդական ժողովրդական երգարվեստի առավել պահպանողական ճյուղը հոգևոր երգարվեստն է, հատկապես եզիդի հոգևորականության երգարվեստը:

Ըստ մահմեդականների ավանդության, ինքը՝ մարգարեն հրածրշտությունը դասել է «արգելված» զբաղմունքների թվին: Գոյություն իրավունք են ստացել միայն ազանները (աղոթքի կանչ),

և դառնում նրա սխրագործությունների գովերգողը: Սովետական կարգերի օրոք Միրազին հաստատվում է Քրիլխիում, ապա Սովետական Հայաստանի Հոկտեմբերյանի շրջանի Սովետաշեն գյուղում: Ունի տարբեր բնույթի երգեր, ինչպես և գրական ստեղծագործություններ: Մահացել է 1961 թ.:

¹¹ Ահմե Զուլայի, Նազուկի և նրանց երգերի մասին տե՛ս Հ. Զնդի, Սովետական Հայաստանի քրդական գրականությունը, էջ 21—26:

¹² X. C. Кушнарєв, Народные таланты, «Коммунист», 14 мая, 1944 г.

¹³ Ահմե Զուլայի, Նազուկի, Ահմադե Միրազիի կատարմամբ մի քանի երգերի մեխանիկական ձայնագրությունները պահվում են ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի և ՀՍՍՀ Ռադիոյի և հեռուստատեսության Պետական կոմիտեի քրդերեն հաղորդումների խմբագրության ձայնագրանոցում:

որոնք կատարվում են մեջեռի աշտարակից և տիլյավաները (ղորանի ասերգային ընթերցում): Պետք է նշել, որ երաժշտությունը մեծ դեր ունի միայն մահմեդական միստիկների՝ սուֆիների արարողության ժամանակ, որը «օժանդակում է ճշմարտությանը, այսինքն՝ աստծուն մտահայելուն»¹⁴: Քրդազես Քերիմ էյուբին վկայում է, որ Իրանի քրդերի մեջ տարածված են սուֆիական երգերը, որոնց անվանում են «գորանի սուֆիանա»:

Ի տարբերություն մահմեդական քրդերի, եզիզի քրդերի հոգևոր աշխարհում երգն ու նվագը համարվել են կրոնական գաղափարները ժողովրդին հաղորդելու կարևոր միջոց: Եզիզիների հոգևոր երաժշտությունն իր գոյության ընթացքում երբևէ չի հակադրվել ժողովրդական երաժշտության այլ ճյուղերին, ավելին՝ նրանց հետ մշտապես գտնվել է մոտիկ հարաբերության մեջ: Դրա հիմնական պատճառը այդ արվեստի տեղային, ժողովրդական լինելն է: Այն ձևավորվել և ինքնուրույնություն է ձեռք բերել քրդական միջավայրում, հիմնված քրդերի հին հեթանոսական կրոնի վրա: Եվ «այն միջավայրում, ուր հեթանոսությունը համառ կերպով դիմանում է, այնտեղ էլ ավելի բարձր է կանգնած եղել երգը...», քրդերի երգերն իրենց հիմնական նորմաներով և մոտիվներով մի հարստություն են, որ նրանք ժառանգել են հեթանոսական կրոնից, այն հեթանոսական կրոնից, որն իր մեջ միաժամանակ ներառնում էր բազմաթիվ քրդական ցեղեր»¹⁵:

Հայտնի է, որ եզիզի քուրդ հոգևորականներն ունեն իրենց դպրոցները: Դրանք ժողովրդական այլ դպրոցներից տարբերվում են իրենց պահպանողական բնույթով: Հոգևոր դպրոցներում իրավունք ունեն սովորելու միայն հոգևորականների՝ շխերի և փիրերի ժառանգները: Նրանք շատ հաճախ նաև զեղջկական երգերի հմուտ կատարողներ են:

Մինչ այժմ էլ ժողովրդի մեջ պահպանվում են որոշակի նշանակություն ունեցող բազմաթիվ հոգևոր տոներ ու ծեսեր, որոնց պարտադիր կարգով մասնակցում են եզիզի հոգևորականները: Դրանք են Բ'օջիե էզիդ (Եզիզի ծոմ), Բ'օջիե Շեխսյե (Շեխսմի ծոմ), Բ'օջիե Խըծրնաբի (Սղրնավի ծոմ), Զ'իճա շլե մերա (Տղամարդկանց քառասունքի տոն), Բ'օջիե Մալեկ'զայ-ճիե (Մալաքգայիների ծոմ), Զ'իճա օմանե (Հավատի տոն), Զ'իճա

¹⁴ Տե՛ս «Музыкальная эстетика стран Востока», М., 1967, стр. 245—246.

¹⁵ Н. Я. Марр, Еще о слове «Челеби», СПб., 1911, стр. 129.

Шихале Шәмса (Շիխալի Շամսի տոն), Әйда Мәме шван (Մամե հովիտի տոն), Әйда пира Фат (Պատուի Գաանի տոն) Әйда Ләйлақәдрә (Լայլահադրի տոն) և այլն, որոնք ուղեկցվում են համապատասխան արարողություններով և հոգևոր երգերի որոշակի երգացանկով: Այդ երգերը կատարվում են մեծ հանդիսավորությամբ:

Հոգևորականները ևս, հատկապես տոն օրերին, իրենց արվեստը ցուցադրելու համար կազմակերպում են մրցույթներ, որոնք կոչվում են „Һәйлеман“ (Հայլեման), որի ընթացքում երգում են կենսուրախ բնույթի երգեր¹⁶:

Հոգևոր երգերը կատարվում են առանց նվագակցության: Երգում են մեկ կամ երկու հոգևորական՝ փոխհաջորդաբար: Այդ երգերի կատարման կերպի հազվադեպ օրինակ է „Шәрфәдине,“ («Շարֆադինե») ղավլի¹⁷ կատարումը: Ժողովուրդը կիսաշրջան է կազմում դեմքով դեպի ներս: Առջևում կանգնած շխր սկսում է երգել, բոլորը ծափ են տալիս և քայլում դեպի աջ՝ շրջանի ուղղությամբ: Այս երևույթը մասամբ հիշեցնում է հայկական իրականության մեջ կենցաղավարած թաղման հին հեթանոսական ծեսը, որի ընթացքում ծափ են տվել և տարբեր գործիքների նվագակցությամբ պարել¹⁸:

Քացի հոգևոր տոներից ու ծեսերից, հոգևորականներն իրենց երգերով լրացնում են նաև ժողովրդական տոներն ու ծեսերը: Ամենուրեք մեծ ընդունելության է արժանանում նրանց արվեստը:

Քրդական երաժշտության մեջ նոր բնագավառ է ֆաղաֆային երաժշտությունը, որ Քուրդիստանում սկսել է զարգանալ քաղաքների ձևավորման, մտավորականության հանդես գալու և հատկապես ժողովրդի աղգային ինքնագիտակցության զարթոնքի հետ:

Քաղաքային երաժշտությունը ստեղծվում է ինչպես ժողովրդական, այնպես էլ պրոֆեսիոնալ բանաստեղծների խոսքերով: Այդ երգերը հնչում են հավաքույթներում, «քաղաքային սրճարաններում, ուր մարդիկ հաճախակի հավաքվում են որևէ երգ լսելու

¹⁶ Հոգևոր տոների, ծեսերի և մրցույթի մասին մեզ տեղեկություններ է հայտնել հանգուցյալ շխա Դավրեշը (Աշտարակի շրջան, Շամիրամ գյուղ):

¹⁷ Ղավլը հոգևոր երգի ժանր է:

¹⁸ Տե՛ս X. C. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской моноди-
ческой музыки, Л., 1958, стр. 60.

մեծ ձգտումով»¹⁹, և անհրաժեշտություն դառնում քաղաքային բուրգ հասարակության երաժշտական կենցաղում:

Վերջին տարիներին քաղաքային երգերի աճ է նկատվում նաև Սովետական Միությունում ապրող բրգերի շրջանում: Քաղաքային բուրգ հասարակության մեջ մեծ սեր են վայելում Զ. Ուսըվի, Մ. Ռաշիտի և հատկապես հայրենազարձ երգիչ Արամ Մելիքյանի երգերը: Գրանց եղանակները հաճախ ստեղծում են իրենք՝ տեքստերի հեղինակները:

Երաժշտական սովորույթներով հատկապես հարուստ է գեղջկական երաժշտական կենցաղը, որը մշակվել է ժողովրդի լայն զանգվածների կողմից և ունի դարավոր պատմություն:

Դարեր շարունակ երգն ու նվագը ուղեկցել են բուրգ գեղջուկին, որպես նրա խոհերի ու ձգտումների արտահայտություն: Երգը օգնել է նրան աշխատանքում, կամք ու հավատ ներշնչել զժբախտության պահին, ուժ ու թափ հաղորդել կռիվների ժամանակ, վառ պահել նրա ոգու պայծառությունը: «Նրանք (բրգերը—Ն. Ջ.) շատ պարզ ու անպաճույճ երգում են իրենց հովիտները, լեռները, ջրվեժները, աղբյուրները, ծաղիկները, զենքերը, նժույգները, զինվորական քաջագործությունները, իրենց գեղեցկուհիներին և նրանց հրապույրները», դրանք «զարդարում են համեմատություններով և ճգնում են ավելի ևս կենդանի ներկայացնելու այդ բոլորը քաղցրանվագ երգերով»²⁰:

Երգն ու նվագը բուրգ գեղջուկի կյանքում կենցաղավարում են ինչպես անհատական, այնպես էլ կոլեկտիվ ձևով:

Անհատական երգեցողությամբ ու նվագով են արտահայտվում գեղջուկի ամենանվիրական զգացմունքները, հույզերն ու մտորումները: Այդ երգերն ու նվագները հնչում են հիմնականում անկաշկանդ պայմաններում՝ տանը կամ բնության դրկում, ազատ ժամանակ կամ աշխատանքի պահին:

Երգը, աշխատավորի զգացմունքների արտահայտիչը լինելուց բացի, անհրաժեշտություն է աշխատանքը թեթևացնելու և այն դեկավարելու համար: Ականատեսը նկարագրում է հովվական աշխատանքը երգով ղեկավարելու պրոցեսը: «Ես հաճախ եմ զարմացել բուրգ հովիվների-չոբանների արվեստով: Կանգնած որևէ

¹⁹ O. Mann, էջ XXVIII—XXIX.

²⁰ Խ. Արսվյան, Քրդեր և եզդիներ, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1958, էջ 246:

տեղ՝ ժայռի վրա կամ զառիթափին, նրանք դեկավարում են ցածում, սարերի լանջին արածող անասունների հոտը: Ենթարկվելով հովիվների ձայնին, ոչխարները շարժվում են առաջ, ետ, շարժվում են աջ, ձախ, հատուկ ազդանշանով վայրկյանապես հավաքվում են հովվի շուրջը և կամ ցրվում են տարբեր ուղղություններով»²¹:

Կուլեկտիվ աշխատանքի դեպքում երգն ու նվագը կատարվում են աշխատանքի տարբեր մասնակիցների կողմից փոխհաջորդաբար: Երգի և նվագի այսպիսի կուլեկտիվ կենցաղավարումը բնորոշ է նաև ժողովրդական հավաքույթներին, տոնախմբություններին և ծեսերին:

Մինչ այժմ էլ քրդերի կենցաղում պահպանվում են երգ ու նվագով ուղեկցվող ավանդական բազմաթիվ սովորույթներ: Նման սովորույթներից են ձմռան երկար գիշերներին օդաներում հավաքվելը, պատմելն ու երգելը: Այդ մասին հիշատակում է անցյալ դարի քուրդ ազգագիր Մելա Մահմուդ Բայազիդին՝ «Քրդերի կենցաղը և սովորույթները» աշխատության մեջ: «Քրդերի մոտ կա սովորույթ ձմռանը հավաքվել, կազմակերպել գերելավեժ: Գերելավեժը կայանում է նրանում, որ բոլոր ներկաները, փոքրից մինչև մեծը (բոլորը հերթով) պետք է երգեն: Սկսում են առաջին նստածից մինչև վերջինը: Եթե հավաքվածների մեջ հյուր կա, ապա նա էլ պետք է երգի, չերգել ոչ մի կերպ չի կարելի»²²: Այս յուրատեսակ մրցության սովորույթը անուղղակի կերպով պարտադրել է յուրաքանչյուրին՝ ուշադիր լսելու, սովորելու լսած երգերը, որպեսզի նման դեպքերում կարողանա ետ շմնալ մյուսներից: Եվ պատահական չէ, որ բոլոր քուրդ ընտանիքներում կան երգիչներ (թեկուզ փոքր ձայն ունեցող), որոնք օդաներում երգելու և հատկապես հյուրերին պատվելու համար ունեն սիրված երգերի ցանկ:

Մեկ այլ տեղ Բայազիդին գրում է. «Պատանիներն ու աղջիկները, երիտասարդ կանայք ձմռան գիշերներին հավաքվում են տներում և կազմակերպում են յախնախ (երեկույթ—Ն. Ձ.): Նվագում են սաղ: Եթե սաղ չկա, ապա պատանի դանգբեժները (եր-

²¹ В. Н. Массальский, Очерк пограничной части Каресской области, «Известия императорского русского географического общества», т. XXIII, СПб., 1888, стр. 29.

²² М. М. Баязиди, էջ 60:

գիշները), երիտասարդ կանայք ու աղջիկները միասին երգում են պարերգեր (բրիտե), բռնում են շուրջպար և պարում մինչև առավոտ... Երկու կամ երեք օրը մեկ անգամ քրդական գյուղերում կազմակերպվում է նման յախնախ»²³:

Գարնան գալստյան հետ քուրդ ժողովուրդը տոնում է նոր տարին՝ նավրոզը: Այն սովորաբար տոնում են մարտի 21-ին, երբ սկսվում է հովիվների, երկրագործների աշխատանքի եռուն շրջանը:

Նավրոզը իրանական ժողովուրդների ընդհանուր տոնն է: Քրդերն այդ տոնակատարությունը նշում են իրենց սովորույթներով: Ինչպես վկայում է քրդագետ Ք. էյուբին՝ քրդերի մոտ, ի տարբերություն իրանական մյուս ժողովուրդների, այդ տոնակատարությունն ավելի լավ է պահպանվել և քուրդ ժողովուրդն այդ տոնը համարում է իր ազգային տոնը²⁴:

Նավրոզի ժամանակ կատարվում են տարբեր բնույթի պարեր, խաղեր: Զուռնաչիները նվագում են ջիրիդի և նետաձգության եղանակներ: Դափն ու զուռնան հատկապես ուղեկցում են ընտրյալ «էմիրին», որը «միրմիրեն» ժողովրդական խաղի ներկայացման գլխավոր դերակատարն է²⁵: Նավրոզի ժամանակ իրենց երգելու, արտասանելու և պարելու շնորքն են ցուցադրում նաև պատանիներն ու աղջիկները²⁶:

Իսկ ամռանը «պետք է լինել յուրթերում, որպեսզի տեսնել, թե ինչպես այդ նահապետական ժողովուրդը սարերում, ազատության մեջ հրճվում է իր յուրատեսակ կյանքով: Վաղ առավոտից մինչև մթնշաղ՝ շորս կողմից լավում է հովվական սրնգի դայլալը, լուսնակ գիշերին երիտասարդները բռնում են շուրջպար և զուռնայի նվագի տակ պարում մինչև ուշ գիշեր»²⁷:

Ամեն գյուղ ամռան ամիսներին ունի чуйна сәр мəзəлə (մեռելոցի) և р'ожа зйарəтə (ուխտազնացության) որոշակի օ-

²³ М. М. Баязиди, էջ 21:

²⁴ К. Р. Эйюби, И. А. Смирнова, Курдский диалект мукри, Л. 1968, стр. 212.

²⁵ К. Р. Эйюби, էջ 218:

²⁶ Իրաքյան Քուրդիստանում նավրոզի տոնակատարության մասին տե՛ս «Нуроз праздник весны», «Правда» 23 марта 1970 г.

²⁷ С. А. Егиазаров, Краткий этнографический очерк курдов Эриванской губернии, «Записки кав. отд. имп. русск. геогр. общества», кн. XIII, вып. 2, Тифлис, 1892, стр. 26.

քեր: Մեռելոցի օրը հարազատների գերեզմանների վրա սկսում են լացն ու երգ-ողբերը: Հիմնականում կանայք կատարում են երգեր, որոնք կոչվում են ДИРОК (գիրոկ), հիշում են իրենց հաշազատին, նրա բարեմասնությունները, ժառանգներին և այլն: Իսկ հոգևորականները ննջեցյալների գերեզմաններին ղավլեր են երգում:

Սրբավայրերում հնչում են ուրախ երգեր և հատկապես պարերգեր, իսկ հոգևորականները կատարում են „Қәуле қөрдәне,“ («Մատաղի ղավլեր»):

Ամռանը քրդերի և լեռնաբնակ հայերի մեջ ընդունված է „Гөлл’әйран“ («Վարդավառի») հեթանոսությունից եկող տոնակատարությունը: Կույս լեռը, որը գտնվում է Քղիի գավառում, հայ և քուրդ ժողովուրդների ամենանվիրական վայրերից մեկն է: «Մեծ պատրաստություններով կին ու տղամարդկանց ահագին բազմություն, հայ և քուրդ, վարդավառին ուխտ են գնում այդ լեռը, տոնում են մեծ շուքով վարդավառը, կեր ու խում անում և նույն հանդիսավորությամբ տուն դառնում»²⁸: Ըստ մեծահասակների վկայության, դեռևս պահպանվում են վարդավառին նվիրված երգեր:

Փարնան և հատկապես ամռան պայծառ օրերին, քրդական գյուղերի երիտասարդները՝ պատանիներն ու աղջիկները կազմակերպում են «Бәндарук» («Ծառերի տակ») կոչվող ցերեկույթը²⁹: Նշանակված օրը երիտասարդները հագնում են տոնական շորեր, վերցնում ուտելիք, հավաքվում գյուղից հեռու, բնության զեղեցիկ անկյուններից մեկում, ու սկսում երգն ու ուրախությունը: Մի երգին հաջորդում է մյուսը, ավելի եռանդուն ու կրակոտ և այսպես մինչև մթնշաղ: Ուրախության, պարի, ծիծաղի ներքո ծնվում են նոր երգեր, նոր պարեր: Ցերեկույթի ժամանակ հատկապես զարգանում է երգերի երկխոսական ձևը, երբ պատանիներն ու աղջիկները հարց ու պատասխանի ձևով կատակում, ծաղրում են միմյանց, սիրո խոստովանություն անում:

Աշնանը, բերքահավաքից հետո, քրդերի մոտ սկսվում է հարսանիքների ու նշանդրեքների շրջանը: Հարսանիքից կամ նշանդրեքից մի քանի օր առաջ, հարսանքավորների տանն արդեն ծայր են առնում երգն ու երաժշտությունը, որ գալիք մեծ ուրախության մի տեսակ երաժշտական նախապատրաստություն է:

²⁸ Վանի, Բիբլիսի և Երզրումի վիլայեթները, Երևան, 1912, էջ 278:

²⁹ Տե՛ս նաև Ա. Շամիրով, Բախտի ճանապարհ, Երևան, 1961, էջ 9:

Քրդերի մոտ հարսանիքի ծեսը նախկինում տեւել է մինչև յոթ օր, կատարվել հարսի և փեսայի ծնողների տանը: Անցյալում եղել է, մինչև հիմա էլ պահպանվել է մի սովորույթ, երբ որևէ մոտ բարեկամի նշանակել են հարսանիքի ղեկավար՝ *ԵՐԹԷ՝ՎԱԽ* (բավոր), որը պատասխանատու է հարսանիքի ընթացքի, ծիսակատարութեան բոլոր կանոնների պահպանման համար: Հարսանիքի ընթացքում հնչել են տարբեր նշանակութեան երգեր ու նվագներ: Քրդական հարսանիքը, իրավամբ, եղել է յուրատեսակ երաժշտական փառատոն, որին իրենց արվեստով մասնակցել են նաև տարբեր վայրերից եկած հյուրեր³⁰:

Մինչև այժմ էլ մեծ հանդիսավորութեամբ է կատարվում թաղման ծեսը, հատկապես երբ մահացածը տղամարդ է: Հանգուցյալի հագուստը դնում են ձիու թամբի վրա, հարազատներից որևէ մեկը բռնում է ձիու սանձը, դանդաղ քայլում տան շուրջը և սկսում իր ասերգը: Երգի ամեն մի տունը ավարտվելուց հետո հավաքված ամբոխը, որը դանդաղ հետևում է հանգուցյալի հարազատին, մի բանի անգամ բացականչում է՝ *Երաօ, Երաօ*, (եղբայր, եղբայր): Այդ տրիպի երգ-ասերգները կոչվում են «*К'ыламе к'отале*» («Սգո երգ») և կամ «*Сйаро*» («Զիավոր»): Այդ երգերը հիմնականում վիպական, հերոսական բնույթի են: Իսկ հանգուցյալի շուրջը նստած կանայք երգում են երգ ողբեր, որոնք կոչվում են «*Нвежок*» («Ողբ»): Մեսերին ներկա հոգևորականները կատարում են ղավլեր ու բալթեր³¹: Թաղման ծեսին երաժշտական ոչ մի գործիք չի մասնակցում:

Բացի այս տոներից ու ծեսերից քրդերը մինչև այժմ պահպանում են նաև անասնապահության հետ կապված բազմաթիվ տոներ՝ «*Եթօ Ժ՝ն*» («Գառներին մաքիների մոտ բաց թողնելը»), «*Եթան Եթան*» («Ոչխարներին և խոյերին իրար հետ խառնելը») և այլն, որոնց լրացնում են ուրախ երաժշտությամբ³²:

Այսպիսով, ամբողջ տարվա ընթացքում իրար են հաջորդում հավաքույթները, տոներն ու ծեսերը, որոնք միաժամանակ երգեցողութեան, երգի ուսուցման, աղգային երաժշտության առանձնահատկությունների յուրացման յուրատեսակ դպրոցներ են:

³⁰ Քրդական հարսանիքի ծիսակատարութեան մասին և հարսին հագցնելու մեկ երգի խոսքերը տե՛ս *В. Никитин*, Курды, М., 1964, стр. 178—186.

³¹ Բալթը երգի տեսակ է:

³² Տե՛ս նաև *В. Никитин*, էջ 99—100, 109:

Ժողովրդի կենցաղում սովորույթ է եղել հաճախ կազմակերպվող գյուղական երգիչների մրցույթները: Նախ սկսում է մեկը: Երկրորդը, եթե հավան է իր մրցակցի կատարմանը, երգի որևէ տունը ալարավելուց հետո շարունակում է այն: Իսկ եթե հավան չէ, երգի ավարտից հետո սկսում է նույն երգի իր տարբերակը՝ իր խոսքերով ու եղանակով և այսպես շարունակ: Հաղթող է ճանաչվում այն երգիչը, որը ավելի շատ երգեր գիտե, ավելի ճիշտ է երգում (ըստ ունկնդրող ժողովրդի գնահատման) և ավելի «լավ է լինում» մի քանի ժամ տևող մրցմանը:

Քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մասն է կազմում նաև թափառական երաժիշտների՝ մրտվների արվեստը, որն իր մեջ է միավորում պատմելու, երգելու, պարելու, նվագելու տարրերը: Մրտվների մասին հիշատակել է նաև Մ. Թայագիդին. «Սմեն մի քրդական տոհմում ապրում են թափառաշրջիկ մրտվների մի քանի ընտանիք... Այդ մրտվները աղքատ են: Նրանք երաժիշտներ են, զբաղվում են սազ ու դաֆ նվագելով, նվագում են հարսանիքներին և տոնախմբություններին»³³:

Թափառական երաժիշտների մասին հիշատակություններ կան միջնադարի քուրդ բանաստեղծների երկերում, ինչպես նաև քրդական ժողովրդական բանահյուսության շատ նմուշներում:

Դատելով նրանց գործունեության շրջանակներից, պետք է ենթադրել, որ մրտվների արվեստը մոտ է եղել գեղջկականին:

Ինչպես ասվեց, քրդական գեղջկական երգերն ունեն կատարման ինչպես անհատական, այնպես էլ կոլեկտիվ՝ անսամբլային ձևեր:

Անհատական ձևով կատարվում են կենցաղային մանր հարցերի հետ կապված և «համերգային» նշանակություն ունեցող լայնաշունչ երգերը: Հատկապես հետաքրքրական է վիպերգերի, պատմական և սիրային երգերի կատարումը: Երգիչը երգում է ձախ կամ աջ ձեռքը ականջին դրած, ընդ որում, հաճախ ականջը փակած, որը սեփական լսողությունը լեռնցուն հատուկ ուժեղ ձայնի ազդեցությունից պաշտպանելու նպատակ ունի:

Քրդական լայնաշունչ երգերում սովորաբար անհամաչափ մասեր են միմյանց հաշորդում: Ամբողջականություն ստեղծելու նպատակով, կատարման ընթացքում երգիչները «հավասարակշռություն» են մտցնում երգի մասերի միջև, շնորհիվ rubato

³³ М. М. Баязиди, էջ 64:

կատարման կերպի: Ինչպես նկատում է Օ. Մաննը, «երկար տողերի կատարման ժամանակ երգիչը կատարման տեմպը արագացնում է՝ շեշտելով միայն նախավերջին վանկը և ընդհակառակը՝ տեմպը դանդաղեցնում է կարճ տողերի դեպքում այն հաշվով, որ ֆերմատան համընկնի նախավերջին՝ շեշտված վանկի հետ, և մարող արտաշնչման հետ արտաբերվի վերջին վանկը»³⁴: Նման կատարումը երգին ձկունություն և գունեղություն է հաղորդում:

Անհատական կատարման ընթացքում պատահում է, որ երգիչը մեկ-երկու բացականչական բառով կամ նախադասություն բանասպասելի ընդհատում է երգը՝ ներկաների ուշադրությունը գրավելու և կամ երգում անպատեհ խոսքերի օգտագործման համար ներկաներից ներողություն խնդրելու նպատակով:

Անսամբլային ձևով երգվում են կարճ, ռիթմիկ երգեր՝ պարերգեր, կատակային երգեր և այլն, որոնք կատարվում են շուրջպարի ժամանակ, պարի շարժումների հետ զուգորդված:

Անհատական և անսամբլային կատարումները բնորոշ են նաև գործիքային երաժշտությանը: Անհատական ձևը կիրառվում է նեղ, իսկ անսամբլայինը՝ լայն շրջապատում: Ժողովրդի մեջ, անշուշտ, կենցաղավարում են կատարման այլ ձևեր ևս:

Քուրդ ժողովրդի երաժշտական կյանքում զգալի փոփոխություններ են տեղի ունեցել Սովետական իշխանության տարիներին: Ինչպես այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քուրդ ժողովրդի երգարվեստում նկատելի են դառնում ավանդական երգարվեստի տարբեր ճյուղերի մերձեցում, թեմաների ու ժանրերի փոփոխություններ, նոր ժանրերի ծնունդ, երաժշտական պարզ ու հստակ արտահայտչական միջոցներով ստեղծված երգերի գերակշռություն:

Ինչպես Սովետական Միության այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդերի կենցաղում մեծ թափով զարգանում է գեղարվեստական ինքնագործունեությունը: Քրդական և քրդաբնակ գյուղերում ակումբներին կից գործում են երգի-պարի ինքնագործ խմբեր, որոնք հաջողությամբ ելույթներ են ունենում շրջաններում և հանրապետությունում կազմակերպվող ստուգատեսներում, հաճախ արժանանալով խրախուսանքի և մամուլի զովասանքին:

1937 թ. էջմիածնի Այաուլու գյուղում կազմակերպվել է քրդական երգի-պարի անսամբլ, որը ելույթներ է ունեցել հանրապե-

³⁴ O. Mann, էջ XXIX—XXX:

տության շրջաններում: Նույն թվականին, Հոկտեմբերյան տոնա-
կատարության օրերին, անսամբլը հաջողությամբ ելույթներ է
ունեցել նաև Կոստավայում³⁵:

1938 թ. քրդական անսամբլ է ստեղծվել Ապարանի շրջանի
Ալազյազ գյուղում, որը մինչև 1940 թ. տվել է մոտ 200 հա-
մերգ³⁵:

Վերջին տարիներին է կազմակերպվել Երևանի Նոր-Արեշի
կուլտուրայի տան քրդական երգի-պարի անսամբլը: Այն իր գոր-
ծունեության մի քանի տարվա ընթացքում լայն ճանաչում է
ձեռք բերել: Անսամբլը մեծ հաջողությամբ ելույթներ է ունենում
նաև ինքնագործ արվեստի համաքաղաքային ստուգատեսներում³⁷:

Սովետական Հայաստանում ապրող քրդերի կուլտուրական
կյանքում նշանակալից երևույթ էին քուրդ դպրոցականների հա-
մար 30-ական թվականներին հրատարակված երգերի երկու փոք-
րիկ ժողովածուները: Քուրդ դպրոցականները հնարավորություն
ստացան մայրենի լեզվով երգելու ժամանակակից երգեր³⁸: Կարևոր
նորություն էր նաև քուրդ պրոֆեսիոնալ երաժիշտների հանդես
գալը ժողովրդական երգերի տպագրված ժողովածուներով, որոնց
մասին խոսվեց աշխատության ներածությունում:

Այսօր քրդական ժողովրդական երաժշտությունը հնչում է
նաև եթերում՝ Երևանից, Բաղդադից, Քերմանշահից տրվող ըր-
դերեն ռադիոհաղորդումների ընթացքում:

37

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

Քրդական երաժշտության անբաժանելի մասնիկն է ժողո-
վրդական գործիքը: «Այն ինչ որ նրա (երգչի—Ն. Ձ.) լեզուն ան-

³⁵ «Курдский ансамбль песни и пляски вернулся из Москвы», «Комму-
нист». Ереван, 21 декабря 1937 г. «Курдский ансамбль», «Коммунист», Ере-
ван, 4 ноября 1938 г.

³⁶ «Курдский ансамбль», «Коммунист», Ереван, 13 декабря 1940 г.

³⁷ Տե՛ս «Երևանյան փառատունը շարունակվում է», «Ավանգարդ», Երևան,
21 մարտի 1967 թ.:

³⁸ Առաջին ժողովածուն՝ «12 երգ քրդական դպրոցների համար» կազմել է Ս.
Գասպարյանը, հրատարակել է Պետհրատը 1932 թ.: Երկրորդ ժողովածուն՝ «Քրդ-
ական դպրոցական երգեր» (ապակետիպ) կազմել է Ս. Ավետիսյանը, հրատարա-
կել է ՂԺԿ Կենտրոնական ծրագրա-մեթոդական կարիները՝ 1936 թ.: Ժողովածու-
ներում տեղ են գտել հեղափոխական, ինչպես նաև ուսու, հայ սովետական կոմ-
պոզիտորների մի շարք երգեր՝ քրդերեն թարգմանված տեքստերով:

կարող է արտահայտել, սրնգի... մերթ կարկաշն ու մեղեդին, մերթ հառաշահքն ու հեկեկանքը, մերթ ոգևորությունը, մերթ կակղությունը պարզ պատկերացնում էին թե զգացմանց ի՞նչ սոսկալի հրաբուխ է պատսպարած քուրդ հովվիս նիհար ու լերկ կրծքի մեջ»³⁹:

Քրդական ժողովրդական գործիքները, ինչպես շատ այլ ժողովուրդներինը բաժանվում են երեք խմբի՝ փողային, լարային և հարվածային:

Քրդերի ամենասիրելի գործիքներն են փայտյա փողային ճԼՄՐ-ը (բլուլ), մՅՌԱ-ն (դուդուկ), ՓԻՂՁ -ն (շվի), ՅՕՐ՝ՈՅ -ն (զուռնա), որոնցով կատարում են երաժշտական տարբեր բնույթի ստեղծագործություններ:

Բլուլը քուրդ հովվի անբաժան ուղեկիցն է: Հայտնի են շատ օրինակներ, երբ քուրդ հովիվը բլուլի նվագով կարողացել է հափըշտակված ոչխարի հոտը ետ բերել, դեպի ջուրը վազող ոչխարներին ետ կանչել, և կամ «կախարդելով» հոտը բարձրացնել անսովոր փայտե աստիճաններով դեպի վեր, ինչպես հանրահայտ «Լուր-դա-լուր» ավանդական զրույցում է նկարագրված:

Դուդուկը օգտագործվում է հիմնականում քնարական նվագների համար: Շվին և հատկապես զուռնան սովորաբար հանդես են գալիս հարվածային դափի հետ տոն օրերին, հարսանիքի ծեսերին և այլն: Փողային գործիքներ են նաև ԴՕՅԱԼՁ -ն (կրկնակի զուռնա) և ԴՕԼՕՄ -ը կամ ՎԱԼՁՄՁՄԻԿ-ը (պարկապղուկ), որոնք կատարման պակաս հնարավորություններ ունենալու և նվագելու անհարմարության պատճառով ներկայումս քիչ գործածական են:

Հայտնի են երկու փողային այլ գործիքներ ևս, որոնք տարածված են արտասահմանի քրդերի մեջ: Դրանք են՝ Իրաքյան Քուրդիստանում տարածված ՄԻՄՅԱԼ-ը (շիմշուլ)⁴⁰ և Իրանական Քուրդիստանում ՄՅՅՅՅՅ -ն (շվիվի)⁴¹: Հնարավոր է, որ շիմշուլը լինի ինքնուրույն գործիք կամ մեր հիշատակած գործիքների տարատեսակը: Իսկ շվիվիի մասին հայտնի է, որ այն թմբուկի հետ հանդես է եկել եզիդի հոգևորականների որոշակի ծեսի ժամանակ,

³⁹ Ա. Երիցյան, Ուղևորություն ի Տաճկահայաստան, «Արձագանք», 1891, № 3, էջ 39:

⁴⁰ Տե՛ս Իխսան Մուստաֆա, Исповедь мертвой. «Двенадцать всадников меривана» (новеллы курдских писателей), М., 1968, стр. 49.

⁴¹ Ըստ քրդագետ Ք. էյուրիի վկայության:

«դափ ու շվիվի» ընդհանուր անվանումով⁴²: Ենթադրվում է, որ այն եղել է փոքր ծավալի «հորոյանման»⁴³ գործիք:

Քրդերի մոտ համեմատաբար քիչ են հանդիպում լարային գործիքներ: Դրանց վրա նվազում են աշուղներն ու թափառական երաժիշտները:

Եղած աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ քրդերի մեջ լարային գործիքներից տարածված են եղել քնարը⁴⁴, շունգուրը⁴⁵, թառը, սաղը, քամանը և քամանչան⁴⁶: Լարային գործիք (թառ) նվագել են նաև մեր ժամանակակից քուրդ աշուղները՝ Ահմե Չուլոն և Նադուկը⁴⁷:

Հարվածային գործիքներից հայտնի են дэф -ը (դափ), дэфьк- (ծնծղաշար թմբուկ) և душбэк' -ը (դուշբաք): Դափը մեծ ծավալի, երկկողմանի թմբուկ է, հարվածում են փայտեբով: Այն, ինչպես վերը նշվեց, հանդես է գալիս զուռնայի հետ միասին: Դափը որոշակի դեր է խաղում նաև ջիրիդի՝ ձիավորների մրցման ժամանակ: Այս պարագայում զուռնային կամ շվիին հավասար դափը ոգևորում է ոչ միայն ձիավորներին, այլև ձիերին, որոնք դափի ռիթմին ենթարկվելով, սկսում են արագավազել:

Հայտնի է նաև, որ քրդերը, հնագույն ժամանակներից սկսած, տարբեր մեծություն դափեր օգտագործել են նաև որպես ժողովրդին հավաքելու միջոց, օգնություն կանչելու կամ կովի նախապատրաստելու համար⁴⁸: Դրանք կոչվում են дэфа һəwape (օգնություն դափեր): Շարաֆ խանի վկայությամբ քրդական ամեն մի ցեղ ունեցել է իր դափը⁴⁹:

Ծնծղաշար թմբուկը ավելի փոքր ծավալ ունի, միայն մեկ կողմից կաշվով պատած: Թմբուկի ներսի պատերի մեխերից ամրացված են երեքական բոժոժներ, որոնք հարվածի դեպքում հա-

⁴² Տե՛ս Ձ. Ձ'вдал, һələдәтнед пьзмамтне нав к'орлада, Ереван. 1965, էջ 144—145:

⁴³ Т. Ф. Аристова, Курды Закавказья, М., 1966, стр. 202.

⁴⁴ Տե՛ս Шараф-хан, էջ 213 և 448:

⁴⁵ М. М. Баязиди, էջ 28:

⁴⁶ К. К. Курдоев, Курды (этнографический очерк), «Народы передней Азии», М., 1957, стр. 256.

⁴⁷ Լարային գործիքների օգտագործման մասին հիշատակվում է նաև Հարիս Բիբլիսիի «Լեյլի Մեջնուն» պոեմում և «Փորձ» ամսագրի մեր ակնարկած հոդվածում, ուր ձերուների երգիչը նվագում էր երեք լարանի գործիք:

⁴⁸ Ձ. Ձ'вдал, էջ 142—143:

⁴⁹ Шараф-хан, էջ 330 և 372:

ճելի խշշում են: Դուշբաքը սովորական թմբուկից տարբերվում է կավից պատրաստված ավելի բարձր՝ բաժակի նման բացվող կորպուսով, որի վրա կաշի է քաշված: Հարվածում են մատներով: Դուշբաքը լայն կիրառում է ստացել Իրաքյան Քուրդիստանում⁵⁰:

Բացի հիշյալ գործիքներից, քրդական գրականության և բանահյուսության մեջ հանդիպում ենք երաժշտական այլ գործիքների ևս, որոնց տեսակները տարածված են հեռու ապրող ժողովուրդների մեջ և կամ մեզ հայտնի չեն: Օրինակ, Շարաֆ-խանի մոտ հանդիպում ենք այսպիսի արտահայտության. «Չանգի ու ուրաբի, սրնգի ու ֆեբաբի ձայնով նա ամեն երիտասարդի ու տարիքով մարդկանց սրտից հեռացնում էր թախիծը»⁵¹: Սովետական Միությանում այս գործիքները կիրառվում են հիմնականում ուզբեկների ու տաջիկների մոտ:

Իսկ ժողովրդական բայթերից մեկում երգվում է.

Դաֆ ու շվավ,
Տիպ ու զվավ,
Սազ ու թամբուր,
Իխնի, մուխնար:

Շվավը, հնարավոր է, որ լինի նույն շվիվին: Տիպը, ըստ շեխ Դավրեշի վկայության (Աշտարակի շրջան, Շամիրամ գյուղ) հարմոնանման գործիք է եղել: Զվավ, իխնի, մուխնար անուն-գործիքները առայժմ մեզ անծանոթ են:

Հավանաբար, ժամանակի ընթացքում ի հայտ կգան նոր տեղեկություններ քրդերի մեջ տարածված երաժշտական գործիքների, նրանց կատարողական հնարավորությունների, կառուցվածքի, հընչողության որակի և այլ առանձնահատկությունների մասին, որոնք կօժանդակեն քրդական ժողովրդական գործիքային երաժշտության ուսումնասիրման գործին:

⁵⁰ Դուշբաքի մասին տեղեկություններ է հաղորդել իրաքցի նկարիչ Մ. Սիամասուրին:

⁵¹ Шараф-хан, էջ 252:

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՃՅՈՒՂԵՐՆ ՈՒ ԺԱՆՐԵՐԸ

Երգարվեստի ճյուղերի ու ժանրերի ուսումնասիրումը ժողովրդական երաժշտագիտության կարևոր հարցերից է: Այն ծառայում է երգարվեստի տեսակների, դրանց ոճական առանձնահատկությունների բացահայտմանը: Բացի ճանաչողական նշանակություն ունենալուց, այն կոչված է նաև օժանդակելու ձայնագրություններ կատարելու նպատակով համապատասխան պրպտումներ ձեռնարկելու գործին:

Քրդական ժողովրդական երգերի ժանրերի հարցին իրենց աշխատություններում մասնակիորեն անդրադարձել են Կ. Զաքարյանը¹, Ս. Գասպարյանը², Զ. Զալիլը³ և իրաքցի քրդագետ Մ. Խազնադարը⁴:

Այդ երգերի ժանրերի ուսումնասիրման առաջին փորձն արել է Կ. Զաքարյանը: Նա նշել է «դյուցազներգական, սիրային, կրոնական, ողբերգական, աշխատանքային, պարերգերի և նոր կենցաղի» երգերի բաժինները, որոնց ներկայացրել է չորս խումբով: Առաջին խմբում ամփոփել է դյուցազներգական, սիրային, կրոնական, ողբերգական երգերը, նկատի ունենալով դրանց մեկուղիկայի տեսակը, երկրորդ խմբում՝ աշխատանքային, երրորդում՝ պարերգերը, իսկ չորրորդ խմբում զետեղել է նոր կենցաղի երգերը, որոնք, անշուշտ, տարբեր ժանրերի կարող են լինել:

Զնայած Կ. Զաքարյանի խմբավորումը մեկ միասնական ըսկրզբունքով չի արված և նրա թվարկության մեջ նկատելի են որոշ թերություններ, բայց որպես քրդական ժողովրդական եր-

¹ К'ыламе шымаэ'та көрманша, бэрэвкьр у нвиси композитор К. Зак'арйан, текст бэрэвкьр у чекьр һ' Шьнди, Р'эван, 1936, р'у 13—14.

² Ս. Գասպարյան, Կոմիտաս, Երևան, 1961, էջ 177—179:

³ Д. Джалил, Курдские народные песни, М., 1965, стр. 4.

⁴ М. Хазнадар, Очерк истории современной курдской литературы, М., 1967, стр. 15—20.

գերի ժանրային բնութագրման փորձ, անշուշտ, արժանի է ուշադրութեան:

Ս. Գասպարյանի և Ջ. Զալիլի աշխատություններում նույնպես թվարկված են ժողովրդական երգերի որոշ ժանրեր, բայց, ըստ երևույթին, նրանք նպատակ չեն ունեցել ընդգրկելու բրդական երգերի ժանրային լրիվ կազմը, դրանցում բացակայում են որոշ ճյուղերի ու ժանրերի երգեր՝ պատմական, ծիսային և այլն:

Առավել արժեքավոր են ժանրերի վերաբերյալ Մ. Խազնադարի դիտողությունները, որոնք որոշակի պատկերացում են տալիս Իրաքի՝ սորանի բարբառին պատկանող բրդերի երգարվեստի մասին և նյութ են տալիս այդ երգարվեստի ուսումնասիրման համար: Քանի որ թվարկած ժանրերը և դրանց բնութագրումները որոշ տարբերություն ունեն մեր ուսումնասիրության նյութը կազմող՝ կուրմանջի բարբառին պատկանող բրդերի երգերի ժանրերից, ուստի առայժմ դրանց վրա կանգ չենք առնում:

Մեր հիշատակած հեղինակների ուսումնասիրությունները չնայած որոշ պատկերացում տալիս են երգերի ժանրերի մասին, բայց դրանք լրիվ չեն, ուստի այս բաժնում փորձել ենք հնարավորին շափ ամբողջացված ներկայացնել ժանրերի ուսումնասիրությունը:

Ուսումնասիրելով մինչև այժմ եղած և մեր ձայնագրած երգերը, նպատակահարմար գտանք դրանք ներկայացնել ըստ նախորդ գլխում նշված շորս ճյուղերի⁵:

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Ձայնագրված աշուղական երգերը որոշ ընդհանրություն ունեն գեղջկական լայնաշունչ երգերի հետ: Դա արտահայտվում է երգերի կառուցվածքում, խոսքերի տաղաչափության և մեղեդիի շարադրանքի մեջ: Իսկ էական տարբերությունը երգերի բովանդակությունն է, խոսքերի ու մեղեդիի առավել հուղական արտահայտչականությունը, որ պայմանավորված է աշուղական երգերի ստեղծման ու կատարման պայմաններով, դրանց համերգային նշանակությամբ և, կարևորն է, խոսքերում կյանքի երևույթների ընկալման այլ ձևով:

Խոսքերում մեծ հուղականությամբ, շափազանցված երանգներով են դրսևորված անձնական սիրո, դժբախտության մոտիվ-

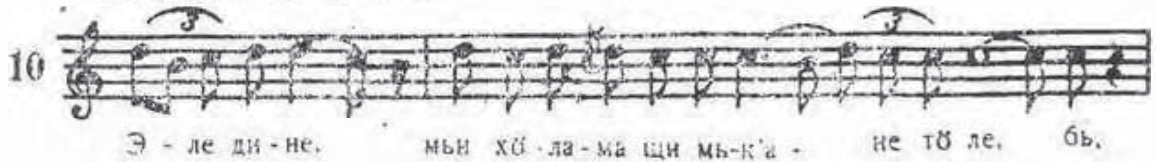
⁵ Դժբախտաբար բոլոր ճյուղերում չէ, որ եղած նյութը ժանրերի ուսումնասիրման լիակատար հիմք է տալիս: Աշխատության մեջ բերված տեքստային օրինակները բրդերենից թարգմանել են բանաստեղծ Ֆ. Ուրվը և Տ. Ռաշխը:

ները: Դրանցում արտահայտչական կարևոր միջոցներն են՝ այլաբանությունը, համեմատություններն ու էպիտետները, արևգործիկ պատկերները:

Երգերի մեղեդիները ևս արտահայտիչ են, գունեղ: Դրանք մեծ ծավալի լայնաշունչ երգեր են, ունեն ծավալման վերից վար ավանդական ձև: Նկատենք, որ ձայնագրված աշուղական երգերը զարգանում են քրդական լայնաշունչ երգերին բնորոշ էոլական-դորիական հնչյունաշարի վրա ծավալվող փոփոխական լադային կառուցվածքներում, որոնք իրենց հերթին հուղականություն և ձկունություն են հաղորդում երգերին:

Միրային բովանդակություն ունի Ահմադե Միրազիի «Былбыл бу меване гӧле» («Սոխակը վարդին հյուր եղավ») երգը.

Moderato ($\text{♩} = 74$)



է՛, լե՛, ո՛վ խենթ,
Մառա եմ այն վայրին, ուր դու ես,
է՛, հե՛,
Դե՛, լո՛ լո՛, խղճալի,
Իմ աչքով տեսա,
Խեղճ սոխակը երգում էր իր դարդից.

Վարդին հյուր եղավ:
Դե՛, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր,
Դե՛, յա՛ր, յա՛ր դա՛րդ ու ցա՛վ:

Այս անխիղճ հոր անխիղճ աղջկա խեթ-խեթ նայելը
այնպես է,

Ոնց որ մլեցի բուրդ Մամադ փաշայի մի ականը լինի,
Որին մարդ լավ լարի,

Ականի փողն ուղղի ու
Կրակի Մուսըլի բերդի բուրգին:

Դե՛, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր,
Դե՛, յա՛ր, յա՛ր դա՛րդ ու ցա՛վ:

է՛, լե՛, ո՛վ խենթ,
Թող բո խեթ-խեթ նայելը քարերին չդիպչի,

Մառերի արմատներին չդիպչի,
Ուրիշները վիրավոր են թրերից,

Գուրդերից, գնդակներից, դաշույններից,
Այս անխիղճը ինձ վերք է հասցրել
Խեթ-խեթ նայելով, խոսքերով, նախատինքով:

Դե՛, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր,
Դե՛, յա՛ր, յա՛ր դա՛րդ ու ցա՛վ:

Երգը, ամբողջությամբ վերցրած, սիրահար աշուղի զգացմունքների արտահայտությունն է: Այն սկսվում է փոքր ինչ վերամբարձ տրամադրություններ հնչյունաշարի վերին մասում և հետզհետե իջնում մինչև տոնիկա: Երգի միջին մասում, տան հիմնական բովանդակության արտահայտման հետ, այն դառնում է հուզված, ալեկոծված: Այդ հուզականությունը լուծվում է երգի վերջին, փոքր՝ լրացման մասում, որը կոչված է, կարծեք, հանդարտեցնելու միջին մասի հուզականությունը:

Երգի արտահայտչականությունը մեծապես նպաստում է առաջին մասի ութմա-ինտոնացիոն գունեղությունը, շնորհիվ սինկոպային դարձվածքների, ֆորշլանգների, առատ «զարդարանքի»

և, անշուշտ, մեկ վանկով երգվող լայն երգային դարձվածքի: Այս մասը կարծեք ազատ իմպրովիզացիա-նախերգանք է լսողների ուշադրութունը հրավիրելու և հիմնական տան հանդես գալը նախապատրաստելու համար: Միջին մասը ասերգային բնույթի է: Այն ավարտվում է կվինտային հնչյունից տոնիկա սահուն, գեղեցիկ վարընթաց դարձվածքով: Երգի լրացումը ստեղծում է արդեն հնչած տոնիկական ոլորտի կրկնողության թույլ արձագանքի զգացողութուն:

Չնայած տարբեր հեղինակութունների՝ նույն լադային հիմքը, տրամաբանական դարգացումը, կառուցվածքն ունի «Ավդալե Զայնե» երգը, այն տարբերությամբ, որ երգի վերջին մասն ավելի ծավալուն և ինքնուրույն է: Հետաքրքիր է, որ Ավդալե Զայնեի երգերը կոչվում են հենց աշուղի անունով: Հավանաբար, ժողովուրդը այդ ձևով ցանկացել է շեշտել նրա հեղինակ լինելը:

Այս երգն անձնական ողբ է այն մասին, թե ինչպես կյանքի վերջին շրջանում նա կուրացել է, մնացել է անտեր և անօգնական:

Ավդալե Զայնեն ասում է.

— Թամո լա՛ո՞, կոռնկները գալիս են, լո՛, կանչում են, լո՛,

Իջնում են դաշտերում ու յայլաներում:

Մեկ բարի մարդ չկա Ավդալե Զայնեի՝

Թամոյի հոր, Ջնդիի հեծվորի թեկից բռնի,

Երկրե-երկիր հեքիմների մոտ տանի:

Ախ՛, աշխարհ, ա՛խ, կուրություն,

Ախ՛, Թամո լա՛ո, մահը լավ է տկարությունից:

Ավդալե Զայնեն ասում է.

— Թամո լա՛ո, կոռնկները գալիս են ամառանոցներից,

Զգվել են դեպի շոր անապատները,

Քույն են դրել արմավենիների վրա:

Ախ՛, աշխարհ, ախ՛, կուրություն,

Ախ՛, Թամո լա՛ո, մահը լավ է տկարությունից:

Ավդալե Զայնեն ասում է.

— Թամո լա՛ո, ես Ավդալե Զայնեն եմ,

Զրերի շարուրն եմ, գիշերվա սոխակն եմ,

⁶ Լաո՝ որդի:

Աշխարհի կարգասացն ու հերիմն եմ,
 Սուրմալուի Մամադ բեգի երգիչն եմ,
 էմիրների և իշխանավորների մոտ արժանի մի'տղամարդ:

Moderato (♩ = 84)

II

Յ'վ - ճա - լե Հայ - նե ճը - Վե - Դ'ձ - մո լաւօ զճ - լնց տեղ

լօ.

յ ճը - զի - րի - նի լօ. Վ'ձ - ըձ ճաշգ յ ձօ - ձան

Դ'ձ ճա - թի - նի. Խօ ճա - նե Խե - ըր Դ'ձ - նա Բը'ճը ճը

Յ'վ - ճա - լե Հայ - նե Բա - Վե Դ'ձ - մօ Տի - ը Սի - ը Դի Բը'գ - ը

Ճա լ' ճա Վ' - ճա - լե ըր - Յ - թա - նա, լ' ճը Ի'ձ - կի - մա Բը' ճը - ը - նա

Բը' - կի ճը - ման - կը Յ'վ - ճա - լե Հայ - նե Բա - Վե Դ'ձ - մօ, ճը, ճա - լե ճի

ի - ճը ԽՎձ Բը' - Վի - նա. Վ'ձ - ը Դ'ձ ճը - նի - ճա - ը.

ճը, Դ'ձ ճօ - ը ճի - ը.

ճը, Դ'ձ - մօ ճա - Վօ մըրն ճե - թ - ը ճը ճօ, ճը' ճը - զի - ը - ը.

Անցյալ տարի այս ժամանակ նստած էի մեջլիսների հավաքույթներում,

Այս տարի ճակատագրի բամին երկու աչքս կուրացրեց,
Խեղճ ու անճար մնացել եմ աշխարհում:

Ախ՛, աշխարհ, ախ՛, կուրութուն,
Քամո լա՛ո, մահը լավ է տկարությունից:

Նկատենք, որ երկու երգերում էլ, հիմնական թեմային զուգահեռ, ընթանում են համեմատություններ՝ բնության համանման երևույթների հետ, որոնք իրենց հերթին խորացնում և ավելի արտահայտիչ են դարձնում երգի բովանդակությունը: Առաջին դեպքում դա կապված էր սոխակի և վարդի սիրո հետ, իսկ երկրորդում՝ կռունկների մի երկրից մյուսը անհոգ թռչքի հետ, որոնք ավեգորիկ ձևով ներկայացնում են երգչի ձգտումները, նրա հույզերը:

Քնարականությամբ է շնչում «Ավդալե Զայնեի» հաջորդ երգը:

Moderato ($\text{♩} = 96$)

12

Ճա ւայ լե ւա - Ե ւայ լե. ւա - Ե ախ ախ. ճա

ւայ լե ւա Ե ւայ լե. ւա - Ե Ախ ճա

Բ - րա Ե - րա Ե - րա - Ե Յայ - րե - րա Գ - րա - Բա Խար շար

ր - օ - յե լե տա - ր - Կա Ե. Բա ախ ւայ լե, ւա - Ե, ւայ - րե.՝

ւա - Ե. Բա ախ. ւայ լե, ւա - Ե, ւայ լե, ւա - Ե.

Երգի առաջին մասը հատկապես ավելի արտահայտիչ է, շնորհիվ տակտերի սկզբում կրկնվող հնչյունների սինկոպային հարաբերությունների: Ընդհանուր արտահայտչականությունը օժանդակում են նաև երգային հատվածները, մինոր լադային հիմքը և կատարման հանդարտ արագությունը: Իր ոճով, ծավալման ըսկզբունքներով այդ երգերից տարբերվում է թերևս միայն աշուղ Ահմե Չոլոյի «Լենին» երգը (օր. 46):

Ձայնագրված աշուղական երգերի օրինակները հնարավորություն չեն ընձեռում դրանց առանձնահատկությունների մասին հանգամանորեն խոսելու, բայց կարելի է նկատել դրանց ինքնուրույն բնագավառ ներկայացնելու հանգամանքը և այլ ժողովուրդների աշուղական իմպրովիզացիաների հետ ունեցած սերտ ազդակցությունը:

Ի տարբերություն խոսքերի, երգերի երաժշտական կողմը թերևս վառ արտահայտված ինքնուրույնություն չունի, որովհետև այդ երգերը մոտիկ են գեղջկական լայնաշունչ երգերին: Եվ եթե այսօր ինքնատիպության մասին խոսելիս հիմնվում ենք հիմնականում խոսքերի վրա, ապա ապագայում ավելի շատ օրինակների առկայության դեպքում, հնարավոր կլինի խոսել նաև դրանց երաժշտական առանձնահատկությունների մասին:

ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԴԻՑԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏ ԿԱՊՎԱԾ ԵՐԳԵՐ

Քրդական բանահյուսության ուսումնասիրման դժվարին բնագավառներից է հոգևոր ստեղծագործությունը: Դժվարության սպասձառներից մեկն էլ այն է, որ դեռևս բավարար չափով չի ուսումնասիրված քրդերի՝ հատկապես եզիդի քրդերի կրոնը:

Մեր ձայնագրությունների թվում կան երգեր, որոնք ունեն հոգևոր բովանդակություն և երգեր, որ կապված են ժողովրդի դիցաբանության հետ և ունեն ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ բովանդակություն: Դրանք են հոգևոր ՉՁՄԱ-երը (ղավլ) և դիցաբանության հետ կապված ԾՁՄԴ-երը (բայթ): Հաշվի առնելով հոգևոր բովանդակության գերակշռումը, առայժմ դրանք կներկայացնենք մեկ խմբում:

Ե՛վ ղավլերի, և՛ բայթերի ձայնագրությունները իրենց երաժշտական առանձնահատկություններով, ընդհանուր առմամբ, մոտ են ժողովրդական այլ երգերին, սակայն տարբերվում են դրանցից արտահայտչական միջոցների զուսպ կիրառմամբ և կատարման հանդիսավորությամբ:

ՂաՎՂԸ եղիգիների առաքյալ՝ շեխ Ադիի և եղիգիների կրոնի յուրատեսակ գովքն է: Կատարվում է հոգևոր ծեսերի ժամանակ: Խոսքերն ունեն հանգավորված եռատող և քառատող տներ: Մեղեդիները տարբեր բնույթի են. զուսպ՝ խոհական, պայծառ՝ պարային և այլ, ու զարգանում են տարբեր լադային հիմքերի վրա:

„Зер'е сафи qõpсым“ («Մաքուր սուկի եմ») ղավլի խոսքերում հարց ու պատասխանի միջոցով շեխ Ադիի ուսմունքի և դրա ստեղծման ժամանակաշրջանի մասին է երգվում:

Մաքուր սուկի եմ,
 Եկել եմ շեխ Ադիի ուսմունքի
 Տասներկու հիմունքն հարցնեմ:

—Մեր կրթությունը աղոթատեղում է,
 Ձեր գալուց շեմ դժգոհում,
 Հարյուր անգամ բարին լինի:

Ո՛չ Ադամը կար, ո՛չ Եվան,
 Ո՛չ սուկին կար, ո՛չ քամին:
 Այն ժամ այս պատասխանը տվեց...

Moderato ($\text{♩} = 160$)

13



Зе - р'а - ки са - фи qõp - сым һа - ть - на хвэ - да һер - сым.



һа - ть - ма бэр р'а шех А - ли дон - здаһ ма' - на тэ бь - пьр - сым.



-Хвэ - нь - на ма де - ра. һа - ть - на wэ на - кьм ьн - к'е - рэ



сэд ша - ри бь хе - ра. и, нэ А - дам бу, нэ һе - ва.



нэ зер' бу. нэ ба, һьн - ге - ва эw шаб да - йэ.

Եղանակը պատմողական բնույթի է: Նրանում ուշադրություն է գրավում նույն բարձրության հնչյունների հաջորդականությունը կամ մոտ տարածության վրա կրկնությունը, որ որոշ հանդիսավորություն է հաղորդում երգին: Մեղեդին մասամբ ձկունություն է ձեռք բերում շնորհիվ կադանսներում տեղի ունեցող համեմատական աշխուժացման: Հատկապես թարմ է հնչում տոնիկայի և ցածի մեղիանտային հնչյունի հարաբերությունը, որը քրդական երգերում քիչ հանդիպող դարձվածքներից է:

Պարային բնույթի է «Шәрфәдине» («Շարֆադինե») զավլը: Այն կատարվում է պարի ուղեկցությամբ⁷: Գրի են առնվել զավլի առաջին տան խոսքերը միայն:

Շարֆադինե, Շարֆադինե,
Շարֆադինը մեր հավատն է:

Moderato ($\text{♩} = 60$)



Шәр- фә - ди - нә, Шәр - фә - ди - нә.



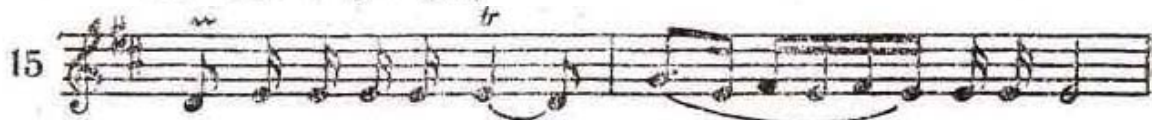
Шәр- фә - ди - нә ди - не мә - йә.

Երգը շարադրանքով, կառուցվածքով, լադային հիմքով մոտ է ժողովրդական պարերգերին: Թերևս տարբերվում է միայն կատարման հանդիսավորությամբ:

Անհամեմատ ձկուն ելևէջ, լայն հնչյունաշար և բարդ կառուցվածք ունի «Дьһйәе бу дәнгә» («Աշխարհը դղրդաց») զավլը: Նրանում պատմվում է եզիդիների առաքյալի հայտնվելու մասին:

⁷ Այս զավլի կատարման կերպի մասին տե՛ս 1-ին բաժնում, էջ 35:

Comodo ($\text{♩} = 120$)



Ըն-նա - Ե ԲՈՒՆ-ԴՅԱՆ ԳՅԱՆ, ԱՅԻ, ԲՈՒ ԸՆ-ՆԱ



ԸՆ-ՆԱՐ ԵՆՆԱ ՍՏԱՏ-ՄԵ ՄՆԻ ՓՅՐՅՈՒՆ-ԴՅԱՆ ԲՅՐ-ՈՒ ԻՂՅԱՐ ԿՅԱՆ ԻՅԿ



ՓՅՐՅՈՒՆ-ԴՅԱՆ, ԸՆ-ՆԱ - Ե ԲՈՒ ԵՂՅԱՆ, ԱՅԻ, ԲՈՒ ԵՂՅԱՆ



ԸՆ-ՆԱՐ ԵՆՆԱ ՍՏԱՏ-ՄԵ ՄՆԻ ՆԱ - ԵՂՅԱՆ ԸՆ-ՆԱՐՈՒ ԻՂՅԱՐ ԿՅԱՆ



ԵՂՅԱՆ - ԵՂՅԱՆ ԻՅՆ ՍՏԱՆ, ԻՅՆ ՍՏԱՆ, ԻՅՆ ՍՏԱ - ՆԱ



ՄԵ ՆԱ ԻՂՅԱՆ ԸՆ-ՆԱՐՈՒ ԸՆ-ՆԱՐՈՒ ԸՆ-ՆԱՐՈՒ ԸՆ-ՆԱՐՈՒ ԸՆ-ՆԱՐՈՒ

Երգն իր մեջ միավորում է պատմողական և պարային բնույթի առանձին կառուցվածքներ, որը հիշեցնում է նման մասերից բաղկացած գեղջկական երգերը:

Ինչպես հայտնի է, բայթեր են անվանվում արաբական, իրանական, թուրքական լեզվախմբի ժողովուրդների երկատողերը: Քրդական միջավայրում բայթ բառը օգտագործվում է նաև այլ իմաստով, որպես բանահյուսության առանձին ժանր:

Գրի առնված բայթերի մի մասի բովանդակությունը առնչվում է մահմեդական հավատի հետ, դրանք նվիրված են մահմեդականների առաքյալին և սրբերին: Մյուս մասի բովանդակության նյութը մարդկային սերն ու հավատարմությունն է: Գրանքներ կայացնում են ժողովրդի զիցաբանության՝ իրական աշխարհի հետ կապված լեգենդները:

Այդ ստեղծագործություններն ունեն զարգացած սյուժե, նույնահանգ վերջավորություն ունեցող եռատող և քառատող տնե-րից բաղկացած կառուցվածք, կանոնավոր՝ վանկա-շեշտային տաղաչափություն: Այս հանգամանքները առիթ են տալիս մտա-ծելու դրանք միջնադարում ժողովրդականություն վայելած քուրդ հեղինակներին վերագրելու մասին: Եվ հնարավոր է, որ այդ ստեղծագործությունները դարերի ընթացքում ջնջվել են ժողովրդի հիշողությունից և պահպանվել միայն հոգևորականների մոտ, բանի որ նրանք, հատկապես եզիզի հոգևորականները խիստ պահպանողականներ են:

Քայթերն ամբողջական պատմություններ են և երգվում են ամբողջությամբ: Խոսքերի յուրաքանչյուր տող արտահայտվում է երա-ժրշտական մեկ կառուցվածքով, որի ծանրությունը ընկնում է վերջին բառի վրա, ստեղծելով քորեական վերջավորություններ: «Боре р'эш» («Սև ձի») քայթը գովերգում է Մուհամեդի հսկա-ններից մեկի՝ Ամարի քաջությունը:

Allegro ($\text{♩} = 92$)

16

Мэн-шо - лэ, мэн-шо - лэ, бо - ри қән-ши ба - лэ,
 кэв-ре дин бэ-та - лэ, бо-ри п'эр' бэ-т'э - рэ, И'эф - та гьр-т'э бэ - рэ,
 И'эф - та гьрг-йэ сэ - рэ, эш - қа п'е - хэм бэ - рэ,
 Мир дь - кэ дь - лэ - зи - нэ, сэ - вақ дь - шь - ви - нэ,
 к'е бор мын-р'а би - нэ, шол - шо - ле мын ғыс - ти - нэ.

Միրը շտապում է,
 Հսկաներին հավաքում է,
 Ով որ գնա սև ձին բերի,
 Թող ինձանից պարզև ուզի:

Հսկաները շատ ճարպիկ են,
Միմյանց աչք են փակում,
Ամարի մասին են խորհում:

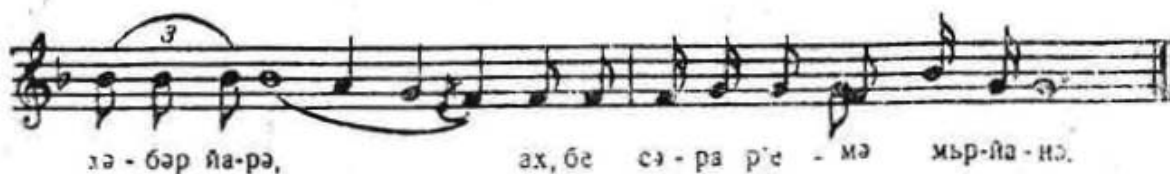
Ամարն է հարմարը,
Սպանել է հորն ու մորը,
Ո՛չ ա՛հ ունի, ո՛չ էլ շահ:

Երգի խոսքերի յուրաքանչյուր տող արտահայտված է երաժրշտական մեկ ֆրազով, որի շեշտը ընկնում է նախավերջին հնչյունի վրա:

Նկատենք, որ այս երգն ունի պարզունակ լադա-ինտոնացիոն հիմք, ինչպես նաև օստինատային ռիթմ: Օստինատային ռիթմ ունեն նաև մի շարք այլ բայթեր, որպիսի հանգամանքը կապված է երաժրտական զարգացման վաղ շրջանների հետ:

Զայնագրված բայթերի մեջ հուլական հագեցվածությամբ զատվում է «ГЪЛАВИ» («Գլավի») բայթը: Այն գեղեցիկ լեզենդ է սիրո մասին. Միք Ատլասը իր կնոջը՝ Գլավիին, թողնում է մեծ հեվիի (փոխնակի) մոտ և մեկնում ճանապարհորդության: Մեծ հեվին առիթից օգտվելով թունավորում է Գլավիին: Սիրած կնոջ դերեզմանին ամուսնու ողբը շարժում է առաքյալ շեխ Ադիի գուլը և նա հարություն է տալիս Գլավիին: Գլավին ամուսնուն պատմում է եղելությունը և նորից քնում, այս անգամ արդեն հավերժական քնով:

Հազա՛ր ափսոս սև աչքերիդ, դալամբաշ դեմքիդ,
Ինչպե՛ս դրանք էլ դարձան հողի բաժին,
Հազա՛ր ափսոս աչք ու ունքիդ, վարդ երեսիդ,
Ուլունազարդ շքնաղ կրծքիդ:
Ա՛խ, թող դու՛ք ողջ լինեք, դրանք էլ գնացին մութ գե-
րեզման⁸:



⁸ Թարգմանվել է երգի միայն միջին տունը:

Այս բայթը հոգևորականները հաճախ կատարում են կին հանգուցյալի թաղման ծեսին:

Բայթի մեղեդին ի տարբերություն նախորդ օրինակների, ջերմ է, ճկուն, արտահայտիչ: Արտահայտչականությունը ձեռք է բերվել շնորհիվ մոգուլացիոն լադային հիմքի, ազատ մետրական հիմքի վրա զարգացող երգային սահուն դարձվածքների, ճկուն ութմի և այլն: Այս երգն իր գունեղ արտահայտչականությամբ բրդական երգարվեստի լավագույն օրինակներից է:

* * *

Մեր ձայնագրություններում կա մեկ օրինակ, որը կոչվում է «Лавъжок» («Լավրժոկ»)⁹: Երգն ունի սիրային բովանդակություն և հոգևոր երգերին մոտ երաժշտական շարագրանք: Հնարավոր է, որ այն լինի հոգևորականների կողմից կատարվող աշխարհիկ երգ: Կան միայն տեղեկություններ այդ երգի կատարման պայմանների մասին:

Հստ աղգագիր Մելա Մախմուդ Բայազիդիի, լավրժոկները կատարվել են թաղման ծեսի ժամանակ¹⁰: Շեխ Դավրեշի վկայությամբ լավրժոկները, որոնք կոչվում են նաև խզեմոկ, կենսուրախ բնույթի երգեր են և կատարվում են ուրախության սեղանին, մրցման ձևով: Յուրաքանչյուր հոգևորական երգում է երգի հաջորդ մեկ տունը: Մեր ձայնագրած լավրժոկը կարելի է կատարել ուրախության սեղանին: Իսկ եթե նկատի ունենանք և Բայազիդիի վկայությունը լավրժոկների մասին, պետք է ենթադրենք, որ, կամ գոյություն են ունեցել տարբեր նշանակության լավրժոկներ, կամ ժամանակի ընթացքում տեղի է ունեցել երգերի անվան վերափոխում:

Տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ,
Մի սիրուհի ունեմ անունը Սայր է, Սայրան է,
Մի սիրուհի ունեմ անունը Սայր է, Սայրան է:

⁹ Երգը ձայնագրվել է հոգևոր շեխի կատարումից:

¹⁰ М. М. Баязиди, էջ 17 և 50:

Հագել ես ոսկեգույն շրջազգեստ,
 Վրայից 25 քսակ արժողության սերթուկ,
 Ով առավոտյան լուսարացին շոյի քո խալով պարա-
 նոցը,

էլ ի՞նչ կարիք կունենա
 Գնալ շեխերի ու փիրերի սուրբ օջախը:
 Մաղա՛թ¹¹, հե՛յ, մաղա՛թ:

Տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ:
 Քո վրանը վրաններից հեռու է,
 Քո վրանը վրաններից հեռու է:
 Երեք դիցուհի այցելեցին այդ վրանը:
 Երեք դիցուհի այցելեցին այդ վրանը:
 Երեք արծիվ նրանց համար դարձել են հովանոց,
 Մեկը լհա արծիվն է, մյուսը Սիմո, երրորդը Համկար արծիվը:
 Մաղա՛թ, հե՛յ, մաղա՛թ:

Մեկը լհա արծիվն է, մյուսը Սիմո, երրորդը Համկար արծիվը:
 Գժոխքի կրակում բռնվի փոքր դիցուհու տունը,
 Մատին երեք աղնանի մատանի ունի,
 Մեկը զմրուխտ է, մյուսը փիրուզ է, երրորդը ջավահիր:
 Մաղա՛թ, հե՛յ, մաղա՛թ:

Moderato (♩ = 96)

18

Ma - la men, ma - la men, ma - la men.

dus - to - ko men ha - no na - ve ve Cañ - ra.

by Cañ - ra - no. dus - to - ko men ha - no.

na - ve ve Cañ - ra. by Cañ - ra - no.

Երգը նույն բարձրության, կամ մոտ տարածության վրա
 գտնվող հավասար տեղության հնչյունների հաջորդականու-

¹¹ Մաղաթ՝ օգնություն, հավար:

Թյամբ, լադա-ինտոնացիոն կազմով հիշեցնում է „Зер'е сафу
қӧрсеѡм“ («Մաքուր ոսկի եմ») ղավլին, միայն այն տարբերու-
թյամբ, որ այս երգն ունի առավել զարգացած՝ փոփոխական լա-
դային հիմք:

Ինչպես տեսանք, առանձին խմբերի պատկանող վերոհիշ-
յալ երգերը տարբեր բնույթ ու շարադրանք ունեն: Հարց է ծա-
գում, արդյո՞ք դա հետևանք չէ այդ բնագավառի երգերի հարըս-
տության:

Այժմ, երբ ղավլերի ու բայթերի բովանդակությունից ելնե-
լով, կարելի է ընդունել հոգևոր երգերի ճյուղի գոյությունը, կարե-
վոր է դառնում գիտականորեն պարզաբանել նաև բայթերի
ծագումը, դրանց պրոֆեսիոնալ կամ ժողովրդական լինելը: Հե-
տագայում, հարուստ նյութեր ունենալու դեպքում, հնարավոր կլի-
նի պատասխանել ոչ միայն այդ հարցին, այլև լիովին պարզա-
բանել վերոհիշյալ երգերի տեղը քրդական ֆոլկլորում, ինչպես
նաև դրանց կապն ու փոխազդեցությունը տարբեր ժողովուրդների
երգարվեստների համանման երևույթների հետ¹²:

ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐ

Քրդական երգարվեստում քաղաքային երաժշտությունը,
մյուս ճյուղերի հետ համեմատած, նոր բնագավառ է: Այն ի տար-
բերություն գեղջկական, աշուղական և հոգևոր երգերի, ժողովրդի
երաժշտական կենցաղում փոքր տեղ է զբաղում¹³:

Չայնագրված են մի քանի քաղաքային երգեր, որոնցից երե-
քի հաչրենիբը Սիրիայի Կամիշլի քաղաքն է, մեկինը՝ Իրաքյան
Քուրդիստանը և երկուսինը Երևանը: Տեղային նման պատկա-
նելությունն արդեն խոսում է երգերի՝ մեղեդիական ոճով տարբեր
սկզբնաղբյուրների հետ կապ ունենալու մասին: Օրինակների սա-
կավ լինելու պատճառով թերևս հնարավոր չէ ինտոնացիոն ըս-
կրգբնաղբյուրների վերլուծություն կատարել: Ուստի կանդրա-
դառնանք միայն այն ընդհանուրին, որը բնորոշ է այդ երգերին:

¹² Հետաքրքրական է պարզել նաև բայթերի և արևելյան բանաստեղծության
ձրկտոզերի հարաբերությունը: Այն թողնում ենք բանագետների հետազոտմանը:

¹³ Քաղաքային երգերը համեմատաբար լայն տարածում են գտել Իրաքյան
Քուրդիստանում:

Չայնագրված երգերի բովանդակությունը հայրենասիրու-
թյունն է, անհատի սերը, ապրումները: Այդ երգերն ունեն լադա-
յին պարզ հիմք, պարբերական զարգացում՝ ութմաս-ինտոնացիոն
կառուցվածքների օրնամենտալ կամ սեկվենցիոն կրկնողու-
թյուններով: Օրինակ՝ Իրաքի քուրդ հասարակության մեջ լայն
տարածում գտած «Քուրդիստան» երգը:

Moderato ♩ = 86.



Վա - լա - տե մա կ'օր-մե-տա - նա, ամ մե-կ'ա - նե մա կ'օր-մա - նա.



վա-ր ըն մա - ր ա րաւ չ ա - նա, մե-լա՛տ Ի՛ն-չու օ - րա - նա.

Մեր երկիրը Քուրդիստանն է,
Քրդերի տեղն ու ուստանն է,
Այն մեր սիրտն ու ոգին է:
Բոլոր ազգերը եղբայր են:

Քուրդաստանը մեր դրախտ է,
Ժողովուրդը շատ պատվով է,
Հյուրասեր է ու հարգող է:
Բոլոր ազգերը եղբայր են:

Երգը ունի քառյակային կառուցվածք, հիմնված ֆրագների վարընթաց սեկվենցիայի վրա: Բացի դրանից նրանում առկա են նաև ինտոնացիոն փոքր մոտիվի պարբերական կրկնություններ, որոնք շեշտված կատարման հետ քայլերգի բնույթ են հաղորդում նրան: Կրկնվող սեկվենցիոն օղակի հնչյունների ինտերվալային հարաբերությունների պահպանման արդյունքն է երկրորդ աստիճանի ալտերացիան, որը ստեղծում է հազվադեպ տրիտոնային հնչողություն:

„ШӘВ чү“ («Գիշերն անցավ») երգը, սիրիացի քուրդ բանաստեղծ Ջազարխունի խոսքերով, ունի սիրային բովանդակություն: Ի տարբերություն գեղջկական սիրային երգերի, այս, ինչպես և մյուս քաղաքային երգերին բնորոշ է անհատի զգացմունքների ու ապրումների պարզ ու ավելի «բաց» արտահայտությունը:

Moderato. $\text{♩} = 108$

20 
Մա՛ր ա-նա մա՛ր Գ՛ն Գ-ն հա՛ր տե՛ լո.


Մա՛ր ա-նա - ձեմ կ'ան-դե Գն Գ՛ն հա՛ր տե՛ լո.
հա - նի Գն - նա ձեմ - ձեմ տե - ձեմ մա՛ր ա-նա - ձեմ.
Մա՛ր ա-նա - ձեմ կ'ան-դե Գն Գ՛ն հա՛ր տե՛ լո.

Գիշերն անցաւ, անխիղճ, դու դեռ շես գալիս,
Ես շեմ քնում, առանց քեզ քուն չի գալիս,
Սենյակը բանտ է դարձել, շեմ քնում,
Մինչ լուսաբաց սիրտս հանգիստ չի տալիս:

Սիրտս տարար, ոչ մի անգամ չէ՛ շասի,
Շրթունքներս վերք դարձրիր, չէ՛ շասի,
Ինչո՞ւ համար ես այսօր նեղացել,
Ինձ այրեցիր, ոչ մի անգամ չէ՛ շասի:

Ախ, իմ սիրտը շատ է ուզում քեզ տեսնել,
Հեռացել ես, աչքերս քեզ շեն տեսնում,
Լավ օրերը ինչո՞ւ այսպես շուտ անցան,
Սակայն սրտի սուգն էլ երկար չի մնում:

Սի՛րտ, այս գիշեր ինչո՞ւ թողեց ու գնաց,
Ինձ սպանեց, ինչո՞ւ թողեց ու գնաց,
Վեր կաց, հասիր, սի՛րտ իմ, նրան ետ կանչիր,
Տառապում եմ, ինչո՞ւ թողեց ու գնաց:

Ի տարբերություն նախորդի, այս երգն ունի քնքուշ, ոտման-
աային հնչողություն: Երգի ինտոնացիաները՝ հատկապես ութե-
րորդական և տասնվեցերորդական տևողության հնչյուններով
կազմված դարձվածքները հիշեցնում են քրդական միջավայրում
տարածում գտած ապրող հնչողությունը:

Քաղաքային երգերը, իրենց հեշտ հիշվող խոսքերով ու մեղեդիներով այժմ ավելի լայն տարածում են ստացել ոչ միայն քաղաքային, այլև գյուղական միջավայրում, դառնալով բուրգ հասարակայնության, հատկապես երիտասարդության սիրված երգերը:

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Գեղջկական երգերը ժողովրդի ամենից ավելի լայն զանգվածների սեփականությունն են: Դրանք անմիջականորեն կապված են ժողովրդի բնավորության, կենցաղի, սովորությունների, նիստուկացի հետ: Լինելով բառիս բուն իմաստով կոլեկտիվ ստեղծագործության արդյունք, գեղջկական երգերն օժտված են ժողովրդական երգարվեստի առավել արժեքավոր առանձնահատկություններով:

Գեղջկական երգերում հաջողվել է նկատել հետևյալ ժանրերը՝ աշխատանքային, ընտանեկան կենցաղի, ծիսային, էպոսի երգեր, վիպերգեր, պատմական, սիրային, պարերգեր և մանկական երգեր: Այս ժանրերը տարբեր ժամանակների ծնունդ են՝ կապված կենցաղում երգի ունեցած այս կամ այն նշանակության հետ: Դրանք ըստ ժողովրդի կենցաղի փոփոխման, գտնվում են անընդհատ զարգացման մեջ:

Ա շ խ ա տ ա ն ք ա յ ի ն ե Ր Գ Ե Ր. Աշխատանքային երգերը մյուս ժանրերի համեմատությամբ, առնչվում են ժողովրդի գոյության առավել վաղ շրջանների հետ: Դրանք տարբեր բնույթի են՝ կապված տղամարդկանց և կանանց աշխատանքի հետ:

Քրդերի մեջ մինչև այժմ էլ մեծ հարգանք ունեն երկրագործները և նրանց հոգսերը թեթևացնող լծկան եզները, որոնց, նույնիսկ, համարել են ընտանիքի անդամ: Քրդերի մեջ սովորույթ է հղել նոր տարվա ծիսակատարության ժամանակ թխված քաղցր բլիթներից առանձնացնել եզների բաժինը, կամ իբրև հաջողության խորհրդանիշ տան մուտքին ամրացնել նրանց եղջյուրները:

Կենցաղի փոփոխման պատճառով մեզ չի հաջողվել ձայնագրել երկրագործության երգեր: Հայերեն թարգմանությամբ մեջ ենք բերում միայն երկու երգերի տեքստեր, որոնք գրի են առնվել Ապարանի շրջանի Ալագյազ գյուղում¹⁴:

¹⁴ Երգերը գրի է առել Հ. Զնդին: Առաջինը անտիպ է, երկրորդը լույս է տեսել 1936 թ. հրատարակված «Քրդական ֆոլկլորում»:

Գութաներգ

Գութանի վերը դաշտ է,
Գութանի վարը դաշտ է¹⁵,
Թող որ աստված ուժ տա
Կարճրապոչ եղանը:
Հորովե՛լ, հո՛, հո՛, հո՛:

Գութանի վերը ուռի,
Գութանի վարը ուռի,
Ուռուց քաղեցի,
Ձեռնափայտ ու ճիպոտ:
Հորովե՛լ, հո՛, հո՛, հո՛:

Գութանի վերը բարդի,
Գութանի վարը բարդի,
Այնտեղ արածում են,
Գառներ ու մաքի:
Հորովե՛լ, հո՛, հո՛, հո՛:

Գութանի վերը ծաղկած է,
Գութանի վարը ծաղկած է,
Թող որ աստված ուժ տա,
Քալաշ եղանը:
Հորովե՛լ, հո՛, հո՛, հո՛:

Քանի որ այս երգի մեղեդին շունենք, դժվար է պնդել՝ սա հորովել է, թե երկրագործության թեման շոշափող քառյակային երգ: Ինչպես հայտնի է, հորովելները ունենում են թե՛ բանաստեղծական խոսքի և թե՛ երաժշտության ազատ իմպրովիզացիոն կառուցվածք: Թեև այս երգը հնգատող շափածո է, այնուամենայնիվ, բացառված չէ նրա հորովել լինելը, մանավանդ, որ շափածո տների հանդիպում ենք և հայկական հորովելներում:

Երկրորդ երգը հնձվորի երգ է, փոքր ծավալով: Հավանաբար այն ամբողջական երգից միայն մեկ հատված է:

Գերանդի իմ բարակ բերան,
Գու հնձում ես ջրի նման,
Հնձում եմ ես քեզանով,
Ղամաթը իմ հորն ու մոր:

¹⁵ Խոսքը վերաբերում է վարելիք հողի վերին և վարին:

Պետք է ենթադրել, որ այս երգերի մեղեդիներն ունեցել են աշխատանքային պրոցեսն արտահայտող հատկանիշներ:

Աշխատանքային երգերի մեջ իրենց թեմայով և կառուցվածքով առանձին բաժին են ներկայացնում կանանց աշխատանքը դրսևորող երգերը, որոնք զուտ կիրառական նշանակութուն ունեն. КЪЛАМЕ ДӘՎ КЪЪЛЫНЕ (խնոցիի երգ), ДОЛАВЕ (ճախարակի երգ), КЪЛАМЕ ЦОНИЕ (սանդի երգ), КЪЛАМЕ М'ӘШВЕ (իլիկի երգ) և այլն: Հաջողվել է ձայնագրել կանանց աշխատանքային երգերի երեք օրինակ: Երկուսը խնոցու երգեր են (ձայնագրվել են աշխատանքի պրոցեսում), երրորդը՝ ճախարակի (ձայնագրվել է աշխատանքից անկախ): Խնոցիի երգը երգում են խնոցի հարելու ժամանակ: Այն հարում են սովորաբար երկու հոգի: Երգում են մեկը կամ երկուսը փոխհաջորդաբար: Երգում են իրենք իրենց համար, կարծեք աշխատանքը թեթևացնելու և հատկապես շարժումները կազմակերպելու, համաձայնեցնելու նպատակով:

Այս երգերում հիմնական շեշտը ռիթմական կողմի վրա է, որը հարմարեցվում է մարմնի կամ ձեռքի հավասար շարժումներին: Երգերի ռիթմը սկիզբ է առնում աշխատանքի պրոցեսում և դառնում այն դեկավարող գործոն: Այսպիսով, աշխատանքի շարժումը և երգի ռիթմը փոխադարձաբար պայմանավորվում են այնպես, ինչպես պարի շարժումները և պարերգերի ռիթմը: Եվ, բնականաբար, այս երկու՝ աշխատանքային և պարերգային ժանրերի երգերի միջև կան մի շարք ընդհանրություններ, մանավանդ, ինչպես նկատել է Քր. Կուշնարյանը, աշխատանքային պրոցեսի մոտորայնության մեջ են գտնվում պարի էլեմենտների սաղմերը¹⁶:

Մեր ձայնագրած կանանց աշխատանքային երգերն ունեն փոքր հնչյունաձավալ, լադային պարզ հիմք, կազմակերպված ռիթմ, քառյակային կառուցվածք, որոնք և բնորոշ են պարերգերի պարզ նմուշներին: Առաջին երգը կոչվում է „КЪЛА-КЪЛА“ («Քըլ-քըլ») ¹⁷. Խոսքերում սոցիալական բողոքի արտահայտություն կա:

Քըլ, քըլ, քըլ, քըլ, ա՛յ տիկ,
Թան եմ հարում չի լինում,
Մեջդ օձի թույն լինի:

¹⁶ X. C. Кушарев, էջ 52:

¹⁷ Քըլ-քըլ-ը խնոցիի կամ տիկի ամեն մի շարժման հետ արտաբերվող ձայնի նմանեցումն է:

ՔՐՆ, ՔՐՆ, ՔՐՆ, ՔՐՆ, ա՛յ տիկ,
 Կեսուրը ծեր է չի օգնում,
 Հարսը քնած է չի դարթնում:

ՔՐՆ, ՔՐՆ, ՔՐՆ, ՔՐՆ, ա՛յ տիկ,
 Սարքողի դանակը շարդվեր,
 Ո՞ւր է շնորհքդ, ա՛յ տիկ:

ՔՐՆ, ՔՐՆ, ՔՐՆ, ՔՐՆ, ա՛յ տիկ,
 Տիրուհու ձեռքը շարդվի,
 Չի՛ տալիս ինձ հաց ու յուղ:

Չնայած այդպիսի բովանդակությանը, մեղիդին, որը կապված է աշխատանքի մոտորայնության և արագ տեմպի հետ, ունի աշխույժ բնույթ:

Allegretto (♩ = 124)



Երգի ուրիշը աշխատանքի շարժումների ուրիշի վերարտադրումն է: Ինչպես այս, այնպես էլ հաջորդ «Կ'ԵԼ ԸՁՁՕ» («Քրլ թան») խնոցի երգերում նշանակալի տեղ են գրավում սինկոպային դարձվածքները, որոնք քրդական երգերում հաճախ են հանդիպում: Դրանք, կարելի է ասել, բնորոշ ուրիշական դարձվածքներ են: Հնարավոր է, որ այդ դարձվածքները վաղ ծագում ունենան և սկիզբ առած լինեն հենց աշխատանքային երգերից:

Հաջորդ երգը ճախարակի երգ է: Այն, ինչպես վերը հիշվեց, ձայնագրվել է աշխատանքից անկախ՝ պարի ընթացքում:

Moderato (♩ = 72)



Հա՛ր¹⁸ ճախարա՛կ, ճախարա՛կ,
Իմ ճոռացող ճախարակ:

Եղևնու փայտից ճախարակ,
Հա՛ր ճախարա՛կ, ճախարա՛կ:

Մանեցի գառան բուրդ,
Հա՛ր ճախարա՛կ, ճախարա՛կ:

Քարդու փայտից ճախարակ,
Հա՛ր ճախարա՛կ, ճախարա՛կ:

Մանեցի մաքիի բուրդ,
Իմ ճոռացող ճախարակ:
և այլն:

Ներկայումս բուրդ կնոջ աշխատանքային պայմանների փոփոխման հետևանքով հնարավոր է, որ այս երգի մեղեդին փոփոխություններ կրած լինի, սակայն նրանում ճախարակի երգերին բնորոշ հանդարտ մոտորայնությունը պահպանված է: Ժամանակի ընթացքում աշխատանքային երգերի փոխակերպվելը պարերգերի, մտածելու առիթ է տալիս պարերգերում ոչ միայն աշխատանքային երգերի տարրեր, այլև ամբողջական երգեր հայտնաբերելու հնարավորության մասին: Այժմ, քանի դեռ որոշ գյուղերում պահպանվում է ձեռքի պարզունակ աշխատանքը, հնարավոր է հայտնաբերել աշխատանքային նոր երգեր և այդ բնագավառն ավելի հարստացնել: Քրդական երաժշտության մեջ շատ ավելի հետաքրքրական են և ձայնագրված աշխատանքային երգերի պակասն են լրացնում աշխատանքային նվագները, որոնք առայժմ դուրս են մեր նյութի շրջանակներից¹⁹:

Ը ն տ ա ն ե կ ա ն կ ե ն ց ա ղ ի ե ր գ ե ր. Այս խմբում միավորվում են առօրյա կենցաղի՝ երեխային զբաղեցնելու, օրորելու, որևէ մեկին ծաղրելու, կատակելու հետ կապված երգերը: Դրանք երգում են հիմնականում կանայք: Կանայք հատկապես շատ բանաստեղծություններ ու երգեր են հորինում երեխայի հետ զբաղվելու ընթացքում: Մինչև երկու-երեք տարեկան երեխայի քայլելու, խոսելու, երգի ուրիշով թևերը թափահարելու պահերը մայրն

¹⁸ Հար՝ բացականչություն:

¹⁹ Դրանց մասին դիտողություններ արվեցին ներածության բաժնում (տես էջ 26—27):

արտահայտում է ուրախ, երգախառն բացականչությունների և երեխային նվիրված փոքր երգերի միջոցով: Նման երգերի հիմքում ընկած են պարզ հանգավորված փոքր բանաստեղծություններ՝ կազմակերպված տաղաչափությամբ ու ռիթմով:

Մեր բոլորի տան տղա,
Զրհեղեղի բերած տղա,
Քաջերից քաջ տղա²⁰:

Allegretto (♩ = 112)

23 
 We - յա re - նօ հայ - տօ - իստ հալ շօր քա - շուե ձօփ ց յուս

Ակնհայտ է, ինչպես այս, այնպես էլ հաջորդ, նույնատիպ երգերի մոտիկ ազգակցությունը պարերգերին: Նկատենք, որ այս երգերում մետրը $\frac{3}{8}$ է: Եռաչափ ընթացքն անշուշտ քնքշություն է հաղորդում դրանց:

Մոր երգերից է նաև «Лурн»-ն («Օրոր»): Օրորների հիմնական թեման մայրական սերն է և այդ սիրո հետ կապված հույզերն ու մտորումները: Բայց, քրդական երգերում ևս, ինչպես մյուս ժողովուրդների մոտ, օրորները, բացի կիրառական նշանակություն ունենալուց, իրենց մեջ դրսևորում են կնոջ հոգեկան աշխարհը, շրջապատում կատարվող երևույթների նկատմամբ նրա վերաբերմունքը, բնավորության գեղարվեստական ընդհանրացումը:

Հաջողվել է ձայնագրել մեկ օրոր²¹: Այս օրորն այրիացած կնոջ երգ է: Երգը հեռու է լալկան լինելուց, այն պարունակում է ուժեղ կամքի արտահայտություն, միաժամանակ դրսևորում է ժողովրդի բնավորության ցայտուն գծերից մեկը՝ հարազատի նկատմամբ գործադրված ուճրագործության դեմ վրեժխնդրության պարտավորվածություն:

Իմ սիրտը յանա՛-յանա՛,
Վախ հայրի՛կ, իմ սիրտը յանա՛-յանա՛:
Թամոն երեկ մտել է թաքստոցը,

²⁰ Ներկայացված է երգի երկրորդ տան թարգմանությունը:

²¹ Մի քանի օրորների տեքստեր լույս են տեսել 1936 թ. հրատարակված «Քրդական ֆուկլորում»:

Կոտորում է, հե՛յ, վախ, մեր տղամարդկանց:
 Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
 Օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, ի՛մ գառ, օրո՛ր:

Այո՛, մայրիկ, դարդ մի անի, դարդը վատ է,
 Դե՛, դու վեր կաց վարդեր քաղիր,
 Թող շուշաններ տեղը բուսնեն:
 Փառք աստծո անվանը,
 Իմ գրկի մանուկը տղա է,
 Ես տասներկու տարի կօրորեմ, օրոր կասեմ,
 Աստծով եմ երգվում, տասներեքին
 Կովի մեկդանում թամբի վրա կզնեմ,
 Թող հոր վրեժը իր ձեռքով առնի:
 Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
 Օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, ի՛մ գառ, օրո՛ր:

Երգի եղանակն ընդհանուր տրամադրությամբ մոտ է էպիկական երգերին: Էպիկականությունը իրեն զգացնել է տալիս հենց

Moderato ($\text{♩} = 94$)

24

Թ - րե Ը - ԼԵ ԽԵ - ՈՒ ԿԱ - ՈՅ, ԿԱ - ՈՅ,
 Թ - րե ԵԱ - ՕՕ, Ը - ԼԵ ԽԵ - ՈՒ ԿԱ - ՈՅ, ԿԱ ՕՅ, ԿԱ ՈՅ,
 ԴԵ - ՄՈ ԼԵՒ ԽՊՅ ԶՎԻՒ - ԿՅ ԿԵՆ - ԴԱ - ԼՅ, ԴՎԵ. - ԼԵ ԳՅ - ԼԵՆ - ԼԻՅ ԿՕ - ԿԱ ՄԵ - ՐԱ - ՈՅ,
 ԼԵ - ԼՅ - ՐԻ, ԼՅ - ՐԻ, ԼՅ - ՐԻ, ԼՅ - ՐԻ, ԼՅ - ՐԻ, ԼՅ - ՐԻ,
 ԼՅ - ՐԻ ԼՅ ԼՅ - ՐԻ, ԼՅ ԼՅ - ՐԻ ԵՐ - ԽԵ.

առաջին հնչյունների ութմական և մետրական շեշտերի շհամ-
բնկնելու՝ յամբական տեղափոխված շեշտադրությամբ: Երգն ամ-
բողջությամբ իմպրովիզացիոն բնույթի է: Արտահայտչականու-
թյան մեջ մեծ դեր է վերապահված ութմին, նրա նկուն զարգաց-
մանը: Միայն երկրորդ մասում, մի կարճ ժամանակ, իրեն զգաց-
նել է տալիս օրորի մոտորային ութմը, որը մինչ այդ հետզհետե
նախապատրաստվել էր:

Քրդերի մեջ մեծ տարածում ունեն նաև կատակային, ծաղ-
րական երգերը: Բավական է որևէ մեկը իրեն թույլ տար անվա-
յել արարք կամ կովի ժամանակ թուլասրտություն ցուցաբերեր՝
«մյուս օրը կանայք և աղջիկները հորինում էին նրա մասին կծու
պարսավներ և երգը արագ թռչում էր ամեն երեխայի, ամեն շա-
փահասի բերանից»²²:

Հաճախ շբավարարվելով անհատին ծաղրելով, ծաղրում են
ամբողջ գյուղի բնակչությանը, նրա այս կամ այն սովորույթը:

Նրանք, որոնց ձիու պոչը կարմիր է՝
Շատրոզլեցի են,
Որոնց շգիտես եզդի են թե մուսուլման՝
Այլհանցի են,
Ով որ գոռոզ է, և շատ մեծամիտ՝
Սուարզցի է նա:
Ով ունի երեք հարյուր մաքի, բայց մաշված շապիկ ու
վարտիկ է հագնում՝

Սրահեյլանցի է,
Նրանք, ում բեղերը շեկ են, ոլորած՝
Ղոզլաանցի են,
Ով որ առավոտ երկու կտոր ցախ
Ձեռքը վերցնում, տանում է ծախելու՝
Դիգոռցի է...

Այսպես մինչև հիսուն տող²³:

Գրի են առնված այս երգի միայն խոսքերը: Երգի բովանդա-
կությունից կարելի է ենթադրել, որ երաժշտական կողմը նույն-
պես հետաքրքրական պետք է եղած լինի:

Սովորաբար կանայք և աղջիկները ծաղրական, կատակային
երգերը կատարում են պարային շարժումների հետ զուգորդելով:

²² Բաֆֆի, Կայծեր, Երևան, 1947, էջ 21:

²³ Երգը անտիպ է, գրի է առել Հ. Զնդին:

Այդ իսկ պատճառով երգի թե՛ խոսքերը և թե՛ երաժշտական կողմը ենթարկվում են պարերգի զարգացման սկզբունքներին, ինչպես, օրինակ, «Хаси» («Սկեսուր») երգը:

Allegretto (♩ = 104)



Մար ha, ha, ha, Թաճ ha, ha, ha մար աս - ցյ - ւ, աս - ցյ - ւ

Յա՛ր, հա՛, հա՛, հա՛, բա՛բ, հա՛, հա՛, հա՛ հա՛,

Յա՛ր, սկեսո՛ւր, սկեսո՛ւր, սկեսո՛ւր,

Յա՛ր, հա՛, հա՛, հա՛, բա՛բ, հա՛, հա՛, հա՛,

Սկեսուր ունեմ շատ շաղ է:

Յա՛ր, հա՛, հա՛, հա՛, բա՛բ, հա՛, հա՛, հա՛,

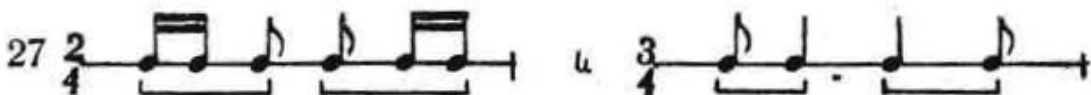
Սկեսուրս շատախոս է:

և այլն:

Չաչնագրված այս և հաջորդ կատակային երգերում առկա են ինտոնացիոն մոտիվների ու ֆրազների կրկնություններ, և, որ առանձնապես հետաքրքրական է, ութմական հայելային դարձվածքներ. այս երգում՝



հաջորդ երգերում՝



Բացառված չէ, որ սրանք լինեն շարժման կամ գործողության ծաղրական ընդօրինակման վերարտադրում:

Ծի ս ա յ ի ն երգեր. Քրդական ժողովրդական բազմաթիվ ծեսերից ու տոնակատարություններից այժմ առավել լավ վիճակում պահպանվել են հարսանիքի, թաղման ծեսերը, նավրոզի՝ նոր տարվա, կամ զարնան զալստյան տոնակատարությունները:

Հարսանիքին հրգվում են հարսին, փեսային վերաբերող երգեր, կատակային երգեր, երգ-լացեր, ինչպես նաև հարսանեկան

Ճեսի հետ անմիջական առնչություն չունեցող քնարական երգեր, սլարերգեր և այլն:

Ստորև բերում ենք հարսանեկան երկու երգի տեքստերի հայերեն թարգմանությունը, որոնք զետեղված են Ա. Ավգալի «Անդրկովկասի քրդերի կենցաղը» գրքում²⁴: Առաջին երգը երգվում է հարսի ազգականների կողմից, փեսայի ազգականների ժլատությունը ծաղրելու համար.

Խնամի՛, մեր աչքի վրա տեղ ունես,
Խնամու տակ դրեք մի «ջրլ» հնոտի,
Ճամփա տվեք թո՛ղ նստի,
Խնամի, դատարկ բոխշա ես բերել,
Ուզում ես հարսին նվիրել,
Զլինի՞ գաթաները ճամփին ես կերել:

Երկրորդ երգը երգվում է փեսայի ազգականների կողմից, հարսի ազգականներին լացացնելու նպատակով.

Մենք տանում ենք, տանում,
Զեր աղջկան տնից հանում,
Թո՛ղ մոր աչքերը դուրս գան,
Թո՛ղ հորաքրոջ աչքերը դուրս գան,
Թո՛ղ մորաքրոջ աչքերը դուրս գան,
Թո՛ղ փնտրեն ու ման գան,
Էլ չե՛ն գտնի կնեզ աղջկան:

Մեր ձայնագրած հարսանեկան երգերը վերաբերում են հարսանիքի տարբեր պահերին ու երգվում տարբեր մասնակիցների կողմից: Դրանց թվում են՝ հարսին լացացնելու երգը, հարսի մոր երգը, փեսայի մոր երգը, փեսայի գովքը: Յուրաքանչյուր երգ, ըստ իր նշանակության, ունի իր յուրահատկությունները: Միաժամանակ այդ երգերն ունեն որոշ ընդհանրություններ, որոնք բխում են դրանց ժանրային միասնությունից: Երգերի խոսքերը չափածո երկտող և կամ քառատող են: Կան երգեր, որոնք ունեն նաև կրկներգեր: Մեղեդիները երգային են, և զարգանում են համաչափ մետրական հիմքի վրա, ունեն քառյակային կառուցվածք: Դրանք հիմնականում կատարվում են դանդաղ կամ միջին արագությամբ: Երգերից չորսի հիմքում էռլական տոնիկա ունեցող

²⁴ Հարսին հագցնելու երգի խոսքեր տե՛ս В. Никитин, Курды, М., 1964, էջ 184:

լադեր են՝ տարբեր հենակետերով, մեկը ընթանում է փոփոխա-
յան, վերջինը ալտերացված՝ մեծացրած սեկունդայով լադի հիմքի
վրա:

Չալնազրված երգերի մեջ արտահայտչական դուսպ միջոց-
ներով իրականացված, բայց մեծ զգացմունքով օժտված երգ է
«Хәрибә» («Պանդուխտ») երգը: Այն կատարվում է հարսին
լացացնելու նպատակով:

Կրկներգ Պանդուխտ եմ, պանդուխտ եմ,
Աստժո պանդուխտն եմ,
Վաղորդյան թռչուն եմ,
Ճամփեզրին բուսած ծառ եմ:

Պանդուխտիս տարան, տարան,
Յոթ սարի ետև տարան,
Կրակ տվին մոր սիրտը տարան:

Կրկներգ

Պանդուխտիս տունը փոս է,
Արցունքի պես ջուր է կաթում,
Հարս, լա՛ց եղիր, փեսան ծեր է...

Moderato ($\text{♩} = 96-100$)

Կրկներգ

28 

Хә - ри - бәм, хә - ри - бәм, хә - ри - ба хә - де - мә.



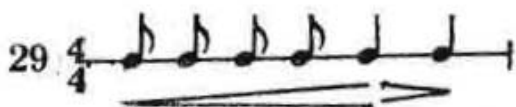
шу-шь-кә сь - ве - мә, тә-рә-фи дь-не - мә. Хә - риб бь - рын, бь-рын.



h'әфт ч'йа-да вәр-кь - рын, дь - ле дай - ке а гьр пе кь - рын.

Երգն ունի փոքր հնչյունաշար և տակտից-տակտ կրկնվող
ոիթմա-ինատնացիա: Եվ, այնուհանդերձ, այն ընկալվում է որպես
անընդհատ զարգացող, հոսող երգ, շնորհիվ ոիթմական ուրույն
շեշտադրման: $\frac{4}{4}$ տևողության յուրաքանչյուր տակտում շեշտվում

են հրրորդ քառորդները, իսկ մինչ այդ տեղի ունի հնչողության դինամիկ աճ,



Հենց այս դինամիկ աճը ստեղծում է հուզմունքի գեղեցիկ ալիքներ, որոնք լուծվում են երգի կադանսներում:

Քնքշությամբ է համակված մեկ այլ «Хэриба мьн бьрын» («Իմ պանդուխտին տարան») հարսի մոր երգը:

Moderato (♩ = 88)

30

Хэ - ри - ба мьн бь - рын. бь - рын. бь - рын.

бь - рын. пышг и'эфг ч'йа вэр - кь - рын. гэ - ло к'ө - да

бь - рын. вэй - ла мьн хэ - ри - бе. Гэ - ло к'ө - да

бь - рын. вэй - ла мьн хэ - ри - бе.

гэ - ло к'ө - да бь - рын. вэй - ла мьн хэ - ри - бе.

Օրինակը աչքի է ընկնում մեղեդայնությամբ: Երգի արտահայտչականությանը նպաստում է խառը շափը՝ $\frac{6}{4}$ ($\frac{2}{4} + \frac{4}{4}$), որի մի անհամաչափ դարկերով:

Մեր ձայնագրած հարսանեկան երգերում կան հազվագյուտ երգեր ոչ միայն թեմայով, այլև երաժշտական առումով: Այս երգերում ևս իշխում է երգային սկզբունքը: Դրանցում, և հատկապես «Դեղին շուխա» երգում, նկատվում են ինտոնացիոն դարձը-

վածքներ, որոնք քրդական երգերում սակավ են պատահում և ավելի բնորոշ են հայկական երգարվեստին: Դրանք, անշուշտ, հայկական կամ հայ-քրդական երգեր են քրդերեն խոսքերով:

Moderato ($\text{♩} = 94$)

31

Чөх - на - рьн-ши, чөх - на - рьн-ши, до эә'-вәһ - го,
 чөх - на - рьн-щи, быш- кок сәр сьһ - га, дь - мә - вь-ши,
 бь хер, бь хер. бь - эә - вь - ши, то эә - вәһ - го.

Դեղին շուխայով, դեղին շուխայով

կո՛, փեսա,

Դեղին շուխայով,

Կոճակը կրծքին,

Ոսկեգույն փայլով:

Հազար բարով

Ամուսնանաս,

կո՛, փեսա:

Սազում է քեզ շուխան, սազում,

կո՛, փեսա,

Չերկեզ շուխան

Հազի գնա,

Թող որ տեսնեն:

Հազար բարով,

Շնորհավո՛ր,

կո՛, փեսա:

Մեծահասակ գյուղացիների վկայությամբ, եղել են և դեռ պահպանվում են հարսանեկան ծեսի տարբեր պահերի հետ կապված շատ ուրիշ՝ հարսին հաղցնելու, մազերը սանրելու, ուղեկցելու երգեր, որոնց հայտնաբերումը շափաղանց անհրաժեշտ է:

Բացի հարսանեկան երգերից գոյություն ունեն նաև հարսանեկան գործիքային մեղեդիներ, „Mьqame dә'wame“ («Հարսա-

նիրի եղանակ»), «ЩЪРИД» («Ջիրիդ») և այլն: Այդ մեղեդիները կատարվում են զուռնայով կամ ֆիդայով (շվի)՝ դաֆի նվագակցությամբ²⁵:

Թաղման ծեսի ժամանակ ևս երգվում են տարբեր բնույթի երգեր: Դրանք են «К'ЫЛАМЕ К'ОТӘЛЕ» («Սգո երգեր») և կամ «Сйаро» («Ջիավոր»), «НЬВЕЖОК» կամ «Дирок» («երգ-ողբեր»):

«Սգո» և «Ջիավոր» կոչվող երգերը կատարում են տղամարդիկ, իսկ երգ-ողբերը՝ կանայք: Այս երգերը հանպատրաստից հորինվող երգեր են և շատ հաճախ, հատկապես տղամարդկանց երգերն ունեն լավատեսական, երբեմն հերոսական բնույթ²⁶: Երգերի թեման հանգուցյալի բարեմասնությունների վերհիշումն է, նրա ժառանգների գովքը: Այդ երգերի հերոսական բնույթի մասին հիշատակել է նաև Մ. Բայազիդին՝ «Քրդերի բնավորությունը և սովորույթները» աշխատության մեջ²⁷:

Հաշողվել է ձայնագրել մեկ «Ջիավոր» և երեք երգ-ողբեր: Եղանակները, շնայած հանպատրաստից բնույթին, երգային են: «ӘЗ НӘМИНЬМ» («Չապրեմ») երգ-ողբը երգվում է բրոջ անունից՝ եղբոր մահվան կապակցությամբ²⁸:

Չմնա՛մ, չապրե՛մ,

Ամար եղբորից, Միրզա փեսայից հետո թող չապրե՛մ,

Լայլանի հեծյալ՝ Խազալի հորից հետո չապրե՛մ,

Բշերիի հովտից հետո չմնա՛մ, հա՛յր իմ,

Տեր իմ, ինչո՞ւ Բարոյի տունն այսպես քայքայվեց:

Ոչ ոք չմնաց, վա՛յ ինձ, թշնամուց վրեժն առնելու համար:

Խազալի հեծյալն այսօր վիրավոր է,

Մի դեղ կպատրաստենք,

Չեյթունի ծառից,

Արծվի կաթից,

Կովի կարագից,

Չմնա՛մ, հա՛յր իմ, չմնա՛մ:

²⁵ Դրանց մասին ևս որոշ գիտություններ արվեցին առաջին բաժնում (էջ 27):

²⁶ Հավանաբար այս հարցում դեր են խաղում նաև ժողովրդական հավատալիքները:

²⁷ М. М. Баязиди, էջ 50:

²⁸ Տեխնիկական պատճառով վերձանվել է երգի 3-րդ տունը:

Andante (♩ = 132)

32

Մէջ նձ-մի-նՅՄ, նձ-մի-նՅՄ, նձ-մի-նՅՄ, նձ-մի-նՅՄ, նձ-մի-նՅՄ,

նձ-մա - ւ, յձի ժ' - մձ - րէ ԲՅ - րա - ր'ա, Միր - Յան - ցի Յձ'

Յձ-ր'ա նձ-մի - նՅՄ, յձի Յի-րէ Լձի - լա - ւե, կձ-կէ Մձ-Յձ -

լէ - ր'ա նձ - մի - նՅՄ, նձի կձ - կո յձի լձշ-տա ԲՅ-շէ-րիւ,

նձ - յա - րձ իձձ - լէ յձ - մա Օ - Յձ,

կձ - լա մա - լա Բձ-րո մՅ զձ - յիւ, կձ - Յձ - կէ նձ - մձ

կձ - րի-նիւ մա - լի - կէ, լէ-րի - նա իձձ լէ նձ, նձ - նի - րա - ր'ա.

Երգն ամբողջութեամբ որբացած քրոջ ապրումների արտահայտման հուղիչ պատկեր է: Հիմքում, փոքր տարածութեան վրա ծավալվող քնարական բնույթի մեղեդի է: Թվում է, որ մեղեդին իր հանգուցավորումների պատճառով կցկտուր պետք է լինի, բայց այն տարբերակվող կարճ հատվածների մի կուռ ամբողջութուն է, որովհետև այդ հատվածները հանդես են գալիս ութմա-

ինտոնացիոն ճկուն փոփոխություններով: Այս երևույթը երգում բացի զարգացման կայուն գիծ ստեղծելուց, ստեղծում է նաև ներքին անհանգստություն, որն արտահայտում է երգողի բարդ հոգեվիճակը:

Այս երգերում հաճախ են հանդիպում «կետագծային», սինկոպային դարձվածքներ, որոնք հառաչանքի, լացի, հեծկլտոցի ինտոնացիաների ձայնանմանեցում են: Այդպիսի դարձվածքներ, ինչպես աշխատանքային երգերի կապակցությամբ ասվեց, լայն շափով կիրառվում են նաև սիրային երգերում և վիպերգերում, որոնք, սակայն, ձայնանմանեցման հետ քիչ կապ ունեն, քան ողբերը: Ուստի բացառված չէ, որ սիրային երգերն ու վիպերգերը նման դարձվածքները ժառանգած լինեն նաև ողբերից, որոնք իրենց արմատներով հասնում են երգարվեստի շատ ավելի վաղ շերտերը:

Հայտնի է, որ նավրոզի տոնակատարությունը, հատկապես մահամեղական քրդերի մոտ, ուղեկցվում է մեծ շուքով, երգով ու նվագով: Դժբախտաբար դեռևս չի հաջողվել գտնել նավրոզի, ինչպես և այլ տոնակատարությունների հետ կապված երգեր:

Է պ ո ս ի երգեր. Քրդական հերոսական «Դըմ-դըմ» կամ «Ոսկեձեռ-խան» էպոսը մարմնավորում է ժողովրդի պատմության հերոսական էջերը: Էպոսի հիմքում ընկած է Իրանի քրդերի 1606—1610 թթ. ապստամբությունը շահ Աբբասի դեմ: Ապստամբության կենտրոնը եղել է Ուրմիո լճից ոչ հեռու գտնվող Դըմ-դըմ ամրոցը:

Գաղափարական, գեղարվեստական արժանիքներով օժտված այս էպոսը վաղուց ի վեր դադարել է կոնկրետ իրադարձությունների սոսկ վերապատում լինելուց: Նրանում ժողովուրդը հավերժացրել է մի ժամանակաշրջան, որը քրդերի պատմության մեջ հայտնի է որպես Քուրդիստանի ազատության և անկախության համար մղվող մեծ պայքարի շրջան:

Հնարավոր է, որ «Դըմ-դըմ» էպոսն ընդհանրապես ժողովրդի ապստամբ ոգու արտահայտությունը լինելով, ավելի խոր ակունքներ ունենա, իսկ XVII դարի քրդերի ապստամբությունը միայն առիթ ծառայած լինի քուրդ ժողովրդի ազատասիրության գեղարվեստական այդ հուշարձանի վերջնական ձևավորման և մարմնավորման համար:

Էպոսի բովանդակությունը հետևյալն է. քուրդ էմիր խանը երկար տարիներ ճանապարհորդելուց հետո, Իրանի շահի մոտ

ընդունվում է որպես ձիապան: Մեկ անգամ, երամակը ավաղակներին փրկելիս նա զրկվում է ձեռքից: Շահը հրամայում է ձիապանի համար ձեռք ձուլել ոսկուց, որից հետո նա ճանաչվում է իբրև хане Ч'ӘНГЗЕР'ИИ (Ոսկեձեռ խան): Եվ քանի որ ձեռքի պատճառով նա այլևս չի կարողանում աշխատել, խնդրում է շահին՝ մի եզան կաշվի շափով հող տրամադրել իրեն՝ առանձին ապրելու համար: Շահի համաձայնությունը ստանալուց հետո, էմիր խանը եզան կաշվից պատրաստում է բարակ ու երկար գոտի, դրանով շափում մեծ տարածություն, ուր և սկսում է ամրոցի շինարարությունը: Այն տևում է յոթ տարի, որից հետո, այնտեղ, իրենց ընտանիքներով բնակություն են հաստատում ամրոցի բոլոր՝ իրենց տերերից դժգոհ շինարարները, որոնք հրաժարվում են շահի իշխանությունից: Շահը փորձում է զենքի ուժով հնազանդեցնել բնակիչներին: Պարտվելուց հետո, նա օգնություն է կանչում հարևան երկրների զորքերին: Միայն ամրոցի բնակիչներից մեկի՝ Մալաքանիի դավաճանությունը հաղթանակ է բերում շահին: Կենդանի մնացած Ոսկեձեռ խանի կիներ, ամուսնու ձահից հետո, որդի է ունենում, որը, ըստ ավանդության, իր որդիներով, թոռներով ու ծոռներով շարունակում է պայքարել անկախ Քուրդիստանի համար:

Էպոսն ունի երգվող հատվածներ, որոնցում արտահայտված են նրա տարբեր դրվագները: Դրանցում առկա են խոսքի և երաժրշտության կուռ միասնականություն՝ շեշտերի զուգահեռականությունամբ հանդերձ, զարգացման պարբերականություն, որոնք յուրովի օժանդակում են մարտական ընդհանուր տրամադրության ստեղծմանը: Երգերի տեքստերն ունեն վանկա-շեշտային տաղաչափություն՝ ոտքերի ամֆիբրախիական և մեկ երգում՝ խառը շեշտադրությամբ: Մի դեպքում շեշտերը համընկնում են մեղեդիական շեշտերի հետ, մյուս դեպքում շեշտվում են մետրի թույլ մասերը ևս, ստեղծելով անհամաչափ շեշտադրություն: Ինչպես կանոնավոր, այնպես էլ անկանոն շեշտադրումը պարբերական կրկնություններով ստեղծում են քայլերգային բնույթ, մարտական ոգի, կոչված՝ մարդկանց համախմբելու, կազմակերպելու ընդհանուր պայքարի համար: Այս տրամադրությանը լավագույն ձևով արձագանքում են երգի լադա-ինտոնացիոն ոլորտները:

Չայնագրված բոլոր երգերը ընթանում են մաժոր՝ իոնական տերցիային օժանդակ հենակետով լադում, երբեմն ցածի դոմինանտային հնչյունի լրացումով:

Մտորե բերվող օրինակը հատված է կովի նկարագրությունից:

Allegretto marciale (♩ = 116)

33

Ի՞նչ ք'ա - օյ, ք'ա - օյ, ք'ա - օյ, քան Չը-ք'ալ կա - օյ ք'ա - օյ,
 և - ք'ա - օյ ք'ա - օյ ք'ա - օյ, սի - օյ ք'ա - օյ ք'ա - օյ ք'ա - օյ,
 քան - օյ ք'ա - օյ ք'ա - օյ ք'ա - օյ, ք'ա - օյ ք'ա - օյ ք'ա - օյ ք'ա - օյ.

Հա՛, ելա՛վ, ելա՛վ, ելա՛վ,
 Խան Ղուալը բերդից ելա՛վ,
 Արևին երկրպագեց,
 Զրահը մեջքին կապեց,
 Խանչալը բոյին սազեց:
 Աչքը օգնության մնաց:

Հա՛, ելա՛վ, ելա՛վ, ելա՛վ,
 Խան Բաբրին բերդից ելա՛վ,
 Արևին երկրպագեց,
 Զրահը մեջքին կապեց,
 Խանչալը բոյին սազեց:
 Աչքը օգնության մնաց:

և այլն:

Երգին բնորոշ է զարգացման փոքր շունչը: Մեղեդիի ամեն մի նախադասությունը ընդգրկում է խոսքերի երկու տող: Նախադասությունները գոյանում են հարց ու պատասխանի բնույթի երկու ֆրազներից և պարբերաբար կրկնվում: (Երգում առկա է նաև օտինատային՝ աննշան փոփոխություններով տակտից-տակտ կրկնվող ռիթմը): Այս երգում է, որ խոսքերն ունեն խառը շեշտադրություն և այդ շեշտերին զուգահեռ յուրաքանչյուր տակտում առաջին ուժեղ մասի հետ շեշտվում են և թույլ մասերը՝ երկրորդ քառորդի երկրորդ ութերորդականը և չորրորդ քառորդը, ստեղծե-

լով ռիթմական հետաքրքրական «հակահարվածներ»: Երգի ընդհանուր արտահայտչականությունը մասամբ նպաստում է նաև ցածի դոմինանտային հնչյունը: Նրա և տոնիկայի միջև վարընթաց և վերընթաց կվարտա թռիչքները կարծեք ստեղծում են շեփորային հնչողություն:

Վ ի պ ե ռ գ ե ռ (ե ռ գ ե ռ ժ ո ղ ո վ ը դ ա կ ա ն վ ե պ ե ի ց և պ ո ե մ ն ե ռ ի ց) . Քրդական ժողովրդական վեպերն իրենց բովանդակության հարստությամբ, զգացմունքների արտահայտման խորությամբ, վառ երանգավորմամբ արևելյան էպիկական բստեղծագործության լավագույն նմուշներից են: Դրանք ժողովրդի պատմության, սովորույթների, հերոսական անցյալի, ազգային ազատագրական պայքարի յուրատեսակ մարմնավորումն են: Ինչպես Բաֆֆին է նկատել, «Քրդի երգածները հասարակ տաղեր չէին, նա երգում էր մի ամբողջ վեպ, որ ժողովրդական պոեզիա առել էր կենդանի անցքից»²⁹:

Վիպերգերում գլխավոր թեմայի առանցքը սերն է, մարդկային արժանապատվությունն ու հավատարմությունը՝ իրենց տարբեր արտահայտություններով: Հանուն սիրո մարդիկ բախվում են իրականության հետ, հանուն սիրո ու բարեկամության դոհաբերում են կյանքն ու ունեցվածքը, հանուն սիրո ու արժանապատվության եղբայրները կովի են բռնվում իրենց հարազատ քեռիների հետ, հանուն պատվի մայրը որդեսպան է դառնում և այլն:

Որպես հերոսներ վեպերում հանդես են գալիս հասարակ մարդիկ՝ արիասիրտ պատանիներն ու աղջիկները, որոնց ժողովուրդը օժտել է մարդկային բարձր հատկություններով, առանձնահատուկ ուժով ու գեղեցկությամբ: Այդպիսի հերոսներից են Մամեն ու Զինեն, Սիաբանդը և Խաչեն, Մամեն ու Այշեն և ուրիշներ:

Վեպերում պատմվում է հերոսների սխրագործությունների, պայքարի մասին, բացահայտվում է նրանց հոգեբանությունը, վերաբերմունքը հասարակության ու ժամանակի, սովորությունների նկատմամբ: Ժողովուրդն իր հերոսների միջոցով արտահայտել է իր ձգտումներն ու երազանքները: Ի դեմս նրանց ստեղծել է իր կյանքի ու պատմության, սոցիալական պայքարի ու ձգտումների ամբողջական հուշարձաններ, որոնց փոխանցում է սերնդից սերունդ, որպես իր նվիրական ձգտումների արտահայտություն:

²⁹ Բաֆֆի, Կայծեր, Երևան, 1947, էջ 228:

Քրդական վեպերը կատարվում են որոշակի հանդիսավոր պայմաններում, պատվարժան հյուրի ներկայությամբ, տոն օրերին և այլն:

Այդ ստեղծագործություններն ունեն կատարման յուրահատուկ ձևեր, որոնք պահպանվել են նաև հարևան մի շարք ժողովուրդների կենցաղում: Պատմիչը վեպը սկզբից մինչև վերջ պատմում կամ երգում է, իսկ ավելի հաճախ՝ պատմում և որոշ շափածո հատվածներ երգում: Երգվող հատվածներն ազատ, անկաշկանդ զարգացող երգեր են, մերթ հանգիստ ու լարված, մերթ խաղաղ, րնարական, մերթ դրամատիկ: «Չայնավոր մի պատմություն էր այն, — քրդական երգից ստացած իր տպավորությունն է գրում Վ. Փափազյանը, — հոսող ջրվեժի նման սուր և կտրուկ խաղերի մի կույտ, որ խոսքերի կարկուտի մեջ երբեմն նետվում էր վեր, երբեմն սլանում էր վար, բամբ ձայների խոնարհումով... առվակի նման գալարուն: Ապա, այդ ելևէջներով ելնում էր նա, ելնում պայթում դղրդյունի մեջ, մրմնջում անվերջ կոհակների ծփման միալարությամբ, մեկեն կտրվում անակնկալ հարվածի ուժգնությամբ:

...Ամբողջ վեպ էր այն, որ թռչում էր երկար-երկար: Վեպ՝ դարավոր հնություն դրոշմով, հեռու անցյալի դեպքերի ծնունդ, բնության որդիների կրթոտ արտահայտությամբ լի, համեմված արևելցու և լեռնցու երևակայությամբ, անշեջ ոգևորությամբ, ավյունի շեշտով»³⁰:

Երգերի մեղեդիները գունեղ են, շնորհիվ բազմերանգ գեղարվեստական արտահայտչական միջոցների: Այս երգերում է, որ քրդական երգարվեստը դրսևորվում է իր ամբողջական հմայքով:

Երգվող վեպերի և վեպերի երգվող հատվածների խոսքերն ունեն բայնաշունչ երգերին բնորոշ շեշտային տաղաչափություն: Վանկերի թվով ազատ են տողերը և տողերի թվով՝ տները: Երգերի խոսքերի շարադրանքում որոշակի դեր է խաղում նույնահանգ իզական վերջավորությունը:

Երգերը տան սկզբում կամ վերջում սովորաբար ունեն կրկրներգեր կամ կրկնվող տողեր, որոնք լրացնում, ամբողջացնում են ընդհանուր տրամադրությունը:

Երգերի մեղեդիները սերտ կապված են խոսքերին: Նրանք ևս ունեն ազատ, անկաշկանդ զարգացում, որը համընկնում է խոս-

³⁰ Վրթ. Փափազյանի դրական ֆոնդ, № 98, ձեռագիր, ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան:

քերի ազատ կառուցվածքին: Դրանք, սովորաբար, զարգանում են ազատ մետրական հիմքերի վրա: Խոսքերի տողերի երկար կամ կարճ լինելն առաջ է բերում մեղեդիի տարբեր ծավալ ունեցող մասեր, որոնք մի դեպքում՝ համադրվում, մյուսում՝ հակադրվում են միմյանց: Մեղեդիներն ունեն փարզացած լադային հիմք և ճկուն ռիթմա-ինտոնացիոն ոլորտ: Լադային հիմքին բնորոշ է հենակետերի փոփոխականութունը: Որպես կանոն մեղեդիական շարժումն ուղղված է վերից վար: Ինտոնացիոն կազմը հիմնականում ասերգային բնույթի է և մասամբ՝ երգային: Ռիթմի ճկունութունը պայմանավորված է հնչյունների տևողութունների հաճախակի փոփոխումով:

Զարգացած վիպերգերի թվում է «Шех Мыса» («Շեխ Մուսա») երգը: Յոթ եղբայրների միակ քրոջ համար խնամախոսներ են գալիս: Վեց եղբայրները մերժում են խնամախոսներին, մինչդեռ փոքրը՝ շեխ Մուսան համաձայնվում է և այդ առիթով դժտվում եղբայրների հետ: Խնամախոսների և վեց եղբայրների միջև կռիվ է սկսվում: Զոհվում են վեց եղբայրները: Վերջում միայն, քրոջ թախանձանքներից հետո, կովի դաշտ է դուրս գալիս շեխ Մուսան և վրեժխնդիր լինում եղբայրների համար: Գրի առնված հատվածը քրոջ հրգն է՝ ուղղված շեխ Մուսային:

Արի՛, շեխ Մուսա՛, է՛, հե՛,
 Շեխ Մուսա՛, շեխ Մուսա՛, շեխ Մուսա՛,
 Նայում եմ Խուշանի ձորին,
 Ամբողջը ձմերո՛ւկ է, ձմերո՛ւկ է:
 Մարտադաշտում յոթ եղբայր ունեի,
 Յոթից գնացել, վեցն են մնացել:

Կրկներգ Դե՛, վեր կաց, դե՛ դու վեր կաց,
 Շեխ Մուսա՛, փոքր եղբայր, դե՛ դու վեր կաց,
 Տնաքանդ, ինչու՞ ձայն չես հանում,
 Ինչու՞ Զարիֆ քրոջդ ծամերը չես կտրում,
 Ինչու՞ ես բլուրի վրա նստել
 Ու ծխամորճդ չես հանգցնում,
 Դե՛, վեր կաց, քույրդ է պատճառը:

Արի՛, շեխ Մուսա՛, է՛, հե՛,
 Շեխ Մուսա՛, շեխ Մուսա՛, շեխ Մուսա՛,
 Շեխ Մուսա՛, Խուշանի ձորն եմ նայում,
 Մա՛ռ է, փշատի ծա՛ռ է:

Յոթ եղբայր ունեի մարտադաշտում,
 Յոթից գնացել, հինգն են մնացել,
 Դե՛, վեր կաց:

Կրկներգ

և աչյն:

Allegretto (♩ = 108)

34

Wə - pə ʃex My - ca. ə. he,
 ʃex My - ca ʃex
 My - ca. ha ʃex My - ca. ʃex My - ca.
 ʃex My - ca wə - zə ɢal - ʃe Xu - ʃa - ne dʲ - nʲ - he - rʲem. wə
 ɒʲ zə wə - ʃa, ɒʲ zə wə - ʃa,
 hʲəft ɒʲ - rɛ mən ɒʲmən - da - ne hʲə - ɕyɤ. hʲəft - ta ɕy - nə ma - nə ʃə - ʃa.

Առաջին նախադասությունը, որն սկսվում է վերևի ռեգիստրում և աստիճանաբար իջնում, երգվում է «Արի շեխ Մուսա» բացականչությամբ և իր մեջ խտացնում է երգի հուզական բովանդակությունը: Բացականչությամբ սկսվելը բնորոշ ձև է վիպերգերում: Բուն տեքստի հետ երգվող մեղեդին բաղկացած է կրկնվող անհավասար նախադասություններից, որոնք ևս սկսվում են համարձակ, կոշական բնույթի ինտոնացիաներով: Եվ ինչպես առաջին երկարաշունչ նախադասությունը, երգի այս բաժիններն ևս, ավարտվում են դեպի տոնիկա դանդաղ, աստիճանական ընթացքով: Այս մասերը կառուցվածքով իրար նման են, ունեն

նման սկիզբ և ավարտ: Մի դեպքում դրանք ուժ ու եռանդ ներշնչող բնույթի են, մի այլ դեպքում՝ ողբ կամ թախանձանք են արտահայտում և ըստ այնմ էլ կատարողը փոխում է դրանց հուզական երանգը: Բոլոր մասերում, վարընթաց շարժման ժամանակ, որոշակի դեր է խաղում տերցիաներով ընթացքը, որը սկզբում հանդես է գալիս սինկոպային ուրիշմով, իսկ մյուս մասերում հավասար տևողություններով՝ հիշեցնելով լացի, խնդրանքի ինտոնացիաներ:

Իր բովանդակությամբ և երաժշտական առանձնահատկություններով մյուսներին չի դիջում «Մամե և Զինե» վեպը: Այն մեծ սեր ու հարգանք է վայելում քուրդ ժողովրդի մեջ: Վեպն իր գլխավոր ու երկրորդական թեմաների ղուգորդումներով, դրական և բացասական կերպարներով, լավագույն ձևով ստեղծում է միջնադարի քուրդ վերնախավի բարբերի ընդհանուր պատկերը, որի հիմքի վրա զարգանում է Մամեի և Զինեի դժբախտ սիրո պատմությունը: Մեր ձայնագրած հատվածում պատմվում է Մամեի և Զինեի առաջին հանդիպման և սիրո մասին:

Andante ($\text{♩} = 56$)



Զինեն ասում է,

— Հայրս յոթ դարպաս ունի պողպատից,

Յոթն էլ դռնապաններով ու փահլիսաններով,

Ո՞վ քաջություն ունի՝ այս երեկո

Իմ կրծքի խալը համբուրի:

Մամեն և Զինեն վերցնում են ճրագ և կանթեղ,
Հաշվում աշտարակները: Իննսունմեկն էին:
Նոր միայն Զինեն հավատում է,
Որ ինքն է Մամե Ալային հյուր եկել:

Հաջորդ օրը վեզիրի աղջիկն ասում է.
—Մամե, ինչու՞ ես այդպես նազ անում,
Գլուխդ շեռ հանում ծիրանու տակից,
Դատավորի, մոլլայի աղջիկներից
Ինչու՞ մեկն ու մեկին շեռ ընտրում:

Մամեն ասում է.
—Ա՛յն, որին սիրտս հավանում է, դա Զինեն է,
նա մնում է Զզիրա Բոտայում,
Նա Սեվդին էմիրի աղջիկն է, Ղարթաթղինի հարսն է,
Նրա անունը ղարա-խաթուն, նազուկ Զին է:

Երգը, ինչպես նախորդ օրինակը, առանձնապես մեծ զարգացում չի պարունակում. բաղկացած է նույն նյութի վրա կառուցված երեք հատվածներից, որոնք ընկալվում են որպես վարընթաց երեք ալիքներ: Առաջին մասը հնչյունաշարի գազաթնակետից իջնում է մինչև տոնիկա, երկրորդը ծավալվում է հնչյունաշարի միջին մասում և վերջինը՝ ցածի մասում: Մասերը միմյանց համադրվում են:

Այս երգը հետաքրքրական է իր ութմա-ինտոնացիոն հակադրություններով, ասերգային և երգային դարձվածքների փոխհաջորդականություններով: Երգային դարձվածքները հանդես են գալիս առանձին կառուցվածքների վերջում, որոնք, կարծես, կոչված են հանգստացնելու, մեղմացնելու ասերգային հատվածներում կուտակված լարվածությունը:

Զայնագրված վիպերգերում հուզական հագեցվածությամբ աչքի է ընկնում նաև «Лурн, лурн, Щьбри» («Օրոր, օրոր Զբրի») երգը: Այն քուրդ կնոջ սիրտ, համարձակության, միաժամանակ բռնի ամուսնության դեմ բողոքի մի պատմություն է: Բեզի աղջիկը՝ Բնավըր, սիրում է հովիվ Զբրիին, բայց հայրը նրան ամուսնացնում է մեկ ուրիշի հետ: Կերպարանափոխված Զբրին շուտով, որպես հովիվ, վարձվում է իր սիրեցյալի ամուսնու կալվածքում: Դեպքերի բերումով Բնավըր ճանաչում է ծպտյալ Զբրիին: Մի երեկո տեղատարափ անձրևի ժամանակ, Բնավըրին հաջողվում է ամուսնու գուժը շարժել, որպեսզի նա, գոնե կարճատև ժամանա-

Moderato (♩ = 104)

36 
 , Дə лу - ри, лу - ри, лу - ри лу - ри, лу - ри, лу - ри.


 и и - шəв шə - вə, дь - ле мьн - р'ə шəв шь - ли - йə,


 ə - у. гө - һе - р'ə пə - зе эт'им - ге ав һ'ə - р'и - йə,


 у. шəв не - зи - кə, р'йа мьн дү - рə. ə - у.


 дə гө р'ə - вə, мьн бь - р'ə - ви - нə, ə - у. дə бь - рə бе - бəх - та


 хас - йə мьн дəс - те эт'им - ге мьн бьг - рə, нə - ва ма - ле


 бь - гə - р'и - нə. Дə лу - ри, лу - ри.


 лу - ри, лу - ри, ə - у. кө - ле бь - ро, кө - ле кий - то.

Կով փոխարինի հովվին: Սկեսրոջ ներկայությամբ Ջբրիի հետ խոսելու համար, Բնավշը, դիմում է խորամանկության, երգում, օրորում է իր որդուն, որի անունը նույնպես Ջբրի է, խնդրում է հովվին արթնանալ և փախցնել իրեն: Սկեսուրը զայրանում է, թե

Արեխան կարթնանա, մինչդեռ Ջբրին արթնանալով փախցնում է
Բնավշին.

Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր:

Այս դիշեր սրտիս նման անձրևոտ է,
Յարիս ոչխարի փարախը ջուր ու ցեխ է,
Դե արի ինձ փախցրու,
Թող իմ տմարդի սկեսուրը

Որբիս ձեռքից բռնած տանը ման ածի:

Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Յավը քեզ տանի՛, ցավը քեզ սպանի՛:

Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Օրո՛ր, օրո՛ր Ջբրի գառնուկ:

Ջբրի տնավեր,

Դե՛, քաղցր քնից զարթնիր,

Մանկանս հալը տես:

Գիշերը մութ է, ճամփան հեռու,

Դե՛, վեր կաց, ինձ փախցրու,

Թող տմարդի իմ սկեսուրը

Որբիս ձեռքից բռնած տանը ման ածի:

Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Յավը քեզ տանի՛, ցավը քեզ սպանի՛:

Երգում զգացվում է եռմասանիություն: Մայրի մասերը «օրոր, օրոր» կրկնվող բառերի հետ երգվող մոտորային բնույթի հատվածներ են: Միջին մասի մեղեդին ծայրի մասերի տարբերակված կրկնությունն է: Եվ, չնայած դրան, այն ավելի լարված է, շնորհիվ ռիթմի փոփոխության և տեմպի արագացման:

Վերլուծություններից պարզվում է, որ յուրաքանչյուր վիպերգ ինքնատիպ է իր բովանդակությամբ, բնույթով, արտահայտչական միջոցներով, որոնք խոսում են այդ բնագավառի հարստության մասին: Դրանք, ամբողջությամբ վերցրած, ներկայացնում են ժողովրդի երգարվեստի մի բնագավառ, որը «դարերով ամուր կապված է ժողովրդի սովորությունների, ավանդությունների հետ³¹», հետևաբար կապված է նաև երգատեղծման դարավոր սկզբունքների հետ:

³¹ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 27:

Պատմական երգերին ժողովուրդը անվանում է «Къламе мера» «տղամարդկանց երգ», կամ «Къламе меранне» «հերոսական երգ», բառացի՝ «տղամարդկության երգ»: Այսպիսի անվանումը կապված է երգերի ընդհանուր բնույթի հետ: Այդ երգերը հաճախ ստեղծվում են մարտի դաշտում՝ դեպքերի ազդեցության տակ: Դրանք կատարվում են նաև հանդիսավոր պայմաններում՝ հավաքներում, տոնակատարությունների ժամանակ:

Քրդական երգարվեստում, ինչպես և բանահյուսության մեջ դերակշռող տեղ են գրավում պատմական թեմաները, որը պայմանավորված է ժողովրդի մշտապես մղած ազատագրական պայքարով: Դրանք իրական պատմություններ են, որոնք ունեն երգվող հատվածներ: Ինչպես վեպերի երգվող հատվածները, այնպես էլ պատմական երգերը, հանդես են գալիս կամ որպես պատմության բաղկացուցիչ մաս, կամ որպես ինքնուրույն ամբողջական ստեղծագործություն:

Պատմական երգերին, ի տարբերություն վիպերգերի, խորթ է լեգենդայնությունը: Դրանք ժողովրդի պատմական անցյալի յուրատեսակ վավերագրեր են, որոնց հնարավոր փոփոխությունների կամ աղավաղումների դեմ ժողովուրդն անհաշտ պայքար է մղում: Այդ երգերը յուրովի օժանդակում են ժողովրդի պատմության պահպանմանը:

Պատմական երգերի հերոսները ժողովրդի զավակներն են, նրա ձգտումների ու մարտական ոգու արտահայտիչները, որոնց հիշատակը հավերժացնելու նպատակով ժողովուրդը երգեր է հորինում և փոխանցում գալիք սերունդներին: Այդ երգերը դառնում են նրանց համար յուրատեսակ հուշարձաններ: Նման բախտի են արժանացել քուրդ և հարևան ժողովուրդների այն հերոսները, որոնք պայքարել են քրդերի ազատության համար:

Մեր ձայնագրած պատմական երգերում հիշատակված առավել հայտնի իրադարձությունները առնչվում են թուրքական հրոսակներից հայ ժողովրդին պաշտպանած Անդրանիկ զորավարի և Սարդարապատի հերոսամարտի եռանդուն մասնակից քուրդ Զանգիր աղայի³² հետ: Ներկայացնում ենք Անդրանիկ զորավարի մասին քրդական երգերից մեկի թարգմանությունը.

Լե՛, վաե՛, վաե՛, վաե՛, վաե՛, վաե՛, վաե՛,

Հե՛յ, լս՛, հայրի՛կ, Անդրանիկ փաշեն հեծավ հոյի բերդից,

³² Զանգիր աղայի մասին տե՛ս Է. Թուրչյան, Սարդարապատի հերոսամարտը, Երևան, 1965, էջ 165:

Քաջն ու մեղալները կապեց, ասաց,
— Եղբայրներ, բարեկամներ,
Մի լուր է եկել Վանի բերդից,
Թուրքի փաշի ձեռքում, Վանի Մայսեր բերդի մեջ
Մնացին մեր անտունները:

— Այսօր Դիլեմանում, սարերի լանջին
Անդրանիկի գլխին շաշում են
Ականներ, հրացաններ,
Շառաշում է անտեր այնալուն³³:
Անդրանիկ փաշեն կանչեց ասավ.
— Եղբայրներ, բարեկամներ,
Դուք քաջ եղեք ու քաջ կովեցեք,
Վաղը արդեն կեսօրին այն անտեր Բաշկալի մատուցում
Կկոտորեմ, կջնջեմ իսպառ թուրք զորքին:

Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս երգերում հաճախ է պատահում
հերոսների ուղղակի խոսքը, որով երգն ավելի դինամիկ է
դառնում, ուժեղանում է հուզական ներգործությունը:

Պատմական երգերն ըստ բնույթի բաժանվում են երկու խմբի՝
հերոսական և հերոսա-քնարական: Առաջին խմբի երգերը ձոն են,
նվիրված հերոսին ու նրա քաջագործություններին, իսկ երկրորդ
խմբի երգերը հուշեր են՝ հերոսի ու նրա ողբերգական մահվան
մասին: Այս երգերը քանակով զիջում են առաջին խմբի երգերին.
որոնցում հերոսները հավերժ կենդանի են, քայլում են ժողովրդի
հետ:

Թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ խմբի երգերը խոսքերի և երա-
ժըշտության շարադրանքով ու կառուցվածքով, ընդհանուր առ-
մամբ, մոտ են վիպերգերին, բայց դրանցից տարբերվում են
իրենց լարված հուզականությամբ և զարգացման թափով:

Հերոսական բնույթի երգերն ունեն շեշտված ասերգային
շարադրանք: Դրանք սովորաբար սկսվում են բարձր ռեգիստրում,
երկար տևողության հնչյունով կամ որևէ նախաբանային դարձ-
վածքով, որով ազդարարվում է երգի սկիզբը: Մեղեդին երկար
ժամանակ մնում է այդ բարձր ռեգիստրում, ստեղծելով դինամիկ
լարվածություն և հետզհետե վարընթաց շարժումով հանդարտվում
է ցածի ռեգիստրում: Մեղեդիներում հերոսականությունը արտա-

³³ Այնալու՝ հրացանի տեսակ:

Հայտնում է նաև տակտից-տակտ փոփոխվող ռիթմա-ինտոնացիայով, վերընթաց՝ հատկապես կվարտա թռիչքներով, կատարման հանդիսավորությամբ և այլն:

Նման օրինակներից է «Шангир аг'а» («Ջանգիր աղա») երգը:

Moderato (♩=184)

37

Да до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до.

до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до.

до, до, до, до, до, до, до, до, А - ха ва - до ма - ка.

ма - ду - до, ва - ра ма - ка, го ве све са - ре шам - се хва - ка.

хва ла' - за - ки т'а - ты - ка ми - ра - те а'й - на - лу - йе, ве, эг - ла - ка.

h'а - та, две У - нь - си 'Ча - то гэн - га hэ - сь - пе на - ва.

эх - ге ва - ды - ка, ль - ве, h'а - та шие нь - те Шан - гир а - г'а.

а - г'а - е эз - дия ле ды - к'а - ре го ша - ра қа - ла - те о - са на ка.

Գե՛ լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛,
լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛ լո՛,
լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛:

Աղա, արի, մի շտապիր,

Ազնվական, արի, մի շտապիր,

Ի սեր քո շեմսի,

Մի պահ այնալուի ձգանով զբաղվիր,

Մինչև Հուսե Չատոն³⁴ ձիու համար թամբ կճարի:

Ասել է³⁵. «Այնտեղ, որտեղ Ջանգիր աղայի ոտքը կհասնի,

Այնտեղ երբեք-երբեք կռիվ չեմ անի»:

Երգն ամբողջութեամբ մարմնավորում է ժողովրդական հերոս, քաջ Ջանգիր աղայի կերպարը: Այն ունի նախաբան, որը համընկնում է կրկնվող լո-լո բացականչությունների հետ: Հերոսական երգերում նախաբանը տարբեր ծավալներ է ունենում: Այս դեպքում այն ինքնուրույն կառուցվածք է և ինչ-որ շարժում հավասարակշռում է երգի տանը: Սկսվում է երկար տևողությամբ լադի օժանդակ հենակետով, ազդարարելով երգի սկիզբը և ավարտվում է տոնիկայով: Նրանում մի քանի անգամ կրկնվում է դեպի վեր ձգտող ասերգային ութմա-ինտոնացիոն դարձվածքը, որը զուգորդվելով բացականչությունների հետ, հանդիսավորություն է հաղորդում երգին: Եվ այսպես, նախաբանը, թերևս առանց խոսքերի պատկերացում է ստեղծում երգի բովանդակության, հերոսի ու նրա սիրագործությունների մասին:

Երգի տունը սկսվում է տակտի թույլ մասից ուժեղը կվարտա վերընթաց թռիչքով, որն ինքնըստինքյան օժանդակում է երգի ընդհանուր արտահայտչականությանը: Տան ընթացքում հնչում են նախաբանի կրկնվող դարձվածքների տարբերակումները, այս անգամ վարընթաց՝ դեպի երգի ավարտը, դեպի տոնիկա ձգտումով:

Անհամեմատ թախծոտ բնույթի են երկրորդ խմբի երգերը, որոնք առնչվում են հերոսի ողբերգական վախճանի հետ: Նման օրինակ է «Бабе К'орог'ли» («Քորոզլու հայրը») երգը:

Խոսքերում արտահայտված է երգողի վիշտը՝ հերոսի բանտարկության կապակցությամբ և նրա գովքը:

³⁴ Հուսե Չատոն եղել է Ջանգիր աղայի զինակիցներից:

³⁵ Խոսքը վերաբերվում է Տհար խանին:

Moderato (♩ = 74)

38

Լօ ԽԵ ԿՅՆԵ ՄԱՐԻ ՄՅՈՒՄՆԵՐԻ ՄԵՋ ԸՆԿԿԱ,
 ՄՅՈՒ ԿՅՆԵՐԸ ԺԱՌԵՐԻ ՄԵՋ ԸՆԿԿԱ:
 ՔՈՐՈՂՈՒ ՀՈՐ ԲՈՅՐ շՈՒԽԱ ՈՒ ՆԵՐՔԵՂԻ ՀԱՎՆԵԼՈՒ ԲՈՅ ԷՐ,
 ԴԵ՛, Լ՛՛, ՀԱՅՐԻԿ, Լ՛՛ ՀԱՅՐԻԿ, Լ՛՛ ՀԱՅՐԻԿ, Լ՛՛ ՀԱՅՐԻԿ:
 ԱՐԻ՛ ՀԱՅՐԻԿ,
 ԴՈ՛Ւ ՍԻՐԵԼԻ ԷՍ, ԱՄԱՐԻ ԽԱՆՆ ՍԻՐԵԼԻՆ ԷՍ,
 ԴՈ՛Ւ ՆՐԱԳ ԷՍ, ԹՎԱՐԻ ԽԱՆՆ ՆՐԱԳՆ ԷՍ,
 ԴՈ՛Ւ ԽԵԼԱԳԻ ԷՍ, ԽԵԼՐՈՒԻ ԽԱՆՆ ԽԵԼԱԳԻՆ ԷՍ,
 ԴՈ՛Ւ ՀԵՐՈՍ ԷՍ, ԱՄԵՆՕՐՅԱ ՀԵՐՈՍ,
 ՍԱԿԱՅՆ ՂԷ, ՆԵՂ ՕՐՎԱ ՀԵՐՈՍՆ ԷՍ:
 ԴԵ՛, Լ՛՛ ՀԱՅՐԻԿ, Լ՛՛ ՀԱՅՐԻԿ, Լ՛՛ ՀԱՅՐԻԿ, Լ՛՛ ՀԱՅՐԻԿ:

ԴԵ՛, ՀԵ՛,

Մշու կողմերը ծառերի մեջ ընկա,

Մշու կողմերը ծառերի մեջ ընկա:

Քորոզլու հոր բոյր շուխա ու շերքեղի հագնելու բոյ էր,

Դե՛, Լ՛՛, հայրիկ, Լ՛՛ հայրիկ, Լ՛՛ հայրիկ, Լ՛՛ հայրիկ:

Արի՛ հայրիկ,

Դո՛ւ սիրելի էս, Ամարի տան սիրելին էս,

Դո՛ւ Նրագ էս, Թավարի տան Նրագն էս,

Դո՛ւ խելացի էս, Խելրուի տան խելացին էս,

Դո՛ւ հերոս էս, ամենօրյա հերոս,

Սակայն Ղէ, նեղ օրվա հերոսն էս:

Դե՛, Լ՛՛ հայրիկ, Լ՛՛ հայրիկ, Լ՛՛ հայրիկ, Լ՛՛ հայրիկ:

Երգի նախաբանը, շնայած փոքր ծավալին, իր ընդգծված հանդիսավորությամբ նախապատրաստում է երգի բովանդակությունը: Մեղեդին ներկայացնում է տարբեր տրամադրությունների՝ հերոսականության և թախծի զուգորդումների ամբողջություն, որը ձեռք է բերվում համարձակ ասերգի և երգային դարձվածքների փոխհաջորդականությամբ: Երգն ունի լրացում, որն իր «Լ՛՛

հայրիկ, լո՛ հայրիկ» կրկնվող բառերով, թախծոտ տրամադրությամբ, հանդարտ, ալիքաձև վարընթաց շարժումներով եզրափակում է այն:

Քրդական ժողովրդական պատմական երգերը լինելով ժողովրդի նվիրական ձգտումների արտահայտությունը, գեղջկական երգարվեստում ամենահարգված երգերն են:

Սիրային երգեր. Քրդական ժողովրդական սիրային երգերն ընդհանուր առմամբ հայտնի են «К'ЫЛАМЕ КӘЧ'ЫКА» «աղջիկների երգեր» անունով, սակայն դա չի նշանակում, որ այդ երգերը ստեղծել են միայն աղջիկները: Ինչպես բոլոր ժողովուրդների, այնպես էլ քրդերի մոտ սիրային երգերը երգում են թե՛ կանայք, և թե՛ տղամարդիկ: Հավանաբար «աղջիկների երգեր» անվանումը կապված է աղջիկների և կանանց կողմից այդպիսի երգեր շատ ստեղծելու և կատարելու հետ, ի տարբերություն պատմական երգերի և վիպերգերի, որոնք հիմնականում ստեղծում և կատարում են տղամարդիկ:

Սիրային երգերը բնորոշ են իրենց ողջախոհությամբ, զգացմունքների արտահայտման զսպվածությամբ: Դրանցում իրենց արտահայտությունն են գտնում մարդկային սիրո բազմազան երանգները, սիրած էակի զովքը և այլն:

Մեր հավաքած երգերում աննշան մաս են կազմում դժբախտ սիրո մոտիվները: Դրանք առհասարակ քիչ են և ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Այս հանգամանքը, անշուշտ, կապված է ժողովրդի լավատես բնավորության հետ: Այդ մոտիվները, որոնք հաճախ ունեն և սոցիալական հիմքեր, բանահյուսության մեջ, ինչպես և երգարվեստում, անպայման զուգորդվում են վրեժխնդրության (տղամարդկանց երգերում), բողոքի, անեծքի (կանանց երգերում) մոտիվների հետ:

Քրդական սիրային երգերում մեծ տեղ ունի և բնությունը: Բանաստեղծական կերպար ստեղծելու ձգտումը թելադրում է երգչին համեմատություններ կատարելու բնության ու նրա կախարդիչ երևույթների, երփներանգ գույների հետ: Այս հանգամանքը երգն ավելի պատկերավոր ու արտահայտիչ է դարձնում:

Սիրային երգերը ևս, իրենց տաղաչափությամբ ու կառուցվածքով, մեղեդիի շարադրման սկզբունքներով, մոտ են վիպերգերին ու պատմական երգերին, որը թերևս պայմանավորված է

դրանց լայնաշունչ լինելու և թեմայի հետ որոշ ընդհանրություններ ունենալու հանգամանքներով: Այսպես, բացի պատմական երգերից, վիպերգերի և սիրային երգերի հիմնական թեմայի առանցքը սերն է՝ իր տարբեր արտահայտություններով: Սակայն բոլոր երգերում այս կամ այն շափով հանդես են գալիս նաև հերոսական մոտիվներ:

Սիրային երգերի տարբերությունը վիպերգերից ու պատմական երգերից, զգացմունքների արտահայտչականության մեջ է: Մրանք առանձնահատուկ ջերմություն ունեն: Մեղեդիները հատկապես շատ երգային են, շնորհիվ արտահայտչական բազմապիսի միջոցների՝ մեկ վանկով երգվող մելոդիկ դարձվածքների, զարգացման սեկվենցիոն ու տարբերակված կրկնությունների, ութմի ու ինտոնացիայի սահուն ընթացքի, «զարդարանքների» առկայության և այլն:

Սիրո զգացմունքների արտահայտման գեղեցիկ ընդհանրացում է «Бериване» («Կթվորուհի») երգը: Երգում է պատանին իր սիրած աղջկա ու իր զգացմունքների մասին.

էլե՛, Բերիվանե, տնավեր, հպարտ-հպարտ մի՛ շորորա,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, մի՛ շորորա:

Կուժդ վերցրու մեր տան հետևի աղբյուրը գնա,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, ուէ՛, աղբյուրը գնա:

Ախ՛, ջիզյարիս մի կողմն է սաղ մնացել, այն էլ մի վառիր:
Ախ՛, մեռնում եմ, լե՛:

Ախ՛, տնավեր, Բերիվանես նստել է խալի գործելու,
Բոյը բարակ է, գոգնոցը հին է:

Ինձ՝ խղճալիիս, գիշերով երազումն է տեսել:
Ախ՛, մեռնում եմ, լե՛:

Արի՛ Բերիվանե, տնավեր, Բերիվանիս գլխի թասակը ոսկուց է,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, ուէ՛, ոսկուց է:

Նայում եմ, վերևում զույգ աղբյուր կա,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, ուէ՛, զույգ աղբյուր կա:

Բերիվանիս թասակով խմում, շեմ խմում, շեմ հագենում:
Ախ՛, մեռնում եմ, լե՛:

Moderato (♩ = 102)

39 















Երգը բաղկացած է երեք մասերից: Երկրորդ և երրորդ մասերում, նույնությամբ կամ տարբերակված ձևով, կրկնվում են առաջին մասի առանձին ուիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները: Եվ, շնայած այդ կրկնություններին, երգը ճկուն և արտահայտիչ է շնորհիվ նորանոր արտահայտչական միջոցների՝ մելիզմների,

ալաերացիայի, ռիթմական հակադրությունների հանդես գալուն և այլն: Այդ միջոցներն են, որոնք թարմություն են մտցնում առանձին դարձվածքների կրկնությունների մեջ: Նման կրկնություններ մեզ հանդիպել էին արդեն վիպերգերում, պատմական երգերում, բայց այս օրինակում դրանք ավելի ևս գունեղ ձևով են ներկայացված:

Հետաքրքրական է երաժշտագետ վ. Կորգանովի դիտողությունը այդ կրկնությունների մասին. «Լսելով քրդական երգեր, ես հանգել եմ այսպիսի եզրակացության... Ինչպես նրանց ապրելակերպում, այնպես էլ երգարվեստում կա միայն նրանց առանձնահատուկ, ինքնատիպ, ոչ փոխառնված ինչ-որ բան, որը չի հանդիպում հարևան ժողովուրդների մոտ: Չեմ ստանձնում նշելու քրդական երգարվեստի բոլոր առանձնահատկությունները, սակայն կարող եմ ուշադրություն հրավիրել ոչ մեծ դարձվածքների ինքնատիպ կրկնությունների վրա, որոնք, սակայն երանգների բազմազանության շնորհիվ չեն ձանձրացնում ունկնդիրին³⁶...»:

«Բերիվանն» երգում ուշագրավ է նաև տակտերի նույն մետրական դիրքերում (բացի մի քանի տակտից) սինկոպային դարձվածքների հանդես գալը, որոնք, կարծես, ռիթմական լեյտիվմայի դեր են խաղում և շաղկապում են երգի տարբեր մասերն ու դարձվածքները:

Սիրային երգերում լիրիկական հագեցվածությամբ աչքի է ընկնում նաև «ӘМАН, ӘМАН» («Աման, աման») երգը:

Moderato ♩ = 92)

Wə - pə ә - ман ә-ман ә - ман, ә - ман, ә - ман.

ә-ман

ә - ман. ә - ман, ә - ман. ә-ман, ә - ман, ә - ман

³⁶ В. Д. Корганов, Кавказская музыка, сборник статей (издание второе), Тифлис, 1908, стр. 18.

Ամա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն,
Ամա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն:
Ես քո բոյ բուսի դերին եմ,
էլ ո՛չ համբերություն, ո՛չ էլ հանգիստ ունեմ,
Եկ գեթ մեկ անգամ համբուրվենք,
Թող սրտիս դարդը ցրվի:

Այս երգը մյուսներից տարբերվում է նախ իր ծավալման ընթացքով: Երգում խախտված է ավանդական վերից վար ընթացքը: Այն սկսվում է տոնիկայից ցած գտնվող օժանդակ հնչյուններով, բարձրանում մինչև կվինտային հնչյունը և վարընթաց՝ դեպի տոնիկա աստիճանական ընթացքով ավարտվում, ստեղծելով ալիքաձև շարժում: Երգի ընդհանուր արտահայտչականությանը նպաստում են նաև հակառակ կետագծային դարձվածքները, ինչպես նաև երգային դարձվածքների վարընթաց սեկվենցիոն հաջորդականությունը:

Այս դիտողություններով չի սպառվում սիրային երգերի արտահայտչական միջոցների բնութագրումը: Այդ երգերը նվիրական զգացմունքների արտահայտությունը լինելով, փոփոխվում, անընդհատ զարգացման մեջ են գտնվում, նոր առանձնահատկություններ ներմուծելով:

Պ ա Ր Ե Ր Գ Ե Ր . Պարերգերը ժողովրդի մեջ ընդունված է անվանել «КЪЛАМЕ ГОВѢДЕ» «շուրջպարի երգեր»: Գովանդ (շուրջպար) բառը նշանակում է կլոր, շրջան:

Պարային ժանրը քուրդ ժողովրդի կենցաղում ամենատարածված ժանրն է: Այս հանգամանքը, թերևս, կարելի է բացատրել պարերգերի մեծ անհրաժեշտությամբ, ինչպես նաև դրանց պարզ, մատչելի կառուցվածքով, պարային տրամադրությունների հետ կապված ոչ բարդ բովանդակությամբ: Պարերգերը ստեղծվում, զարգանում են հենց պարի ընթացքում և շնայած իրենց կիրառական նշանակությանը, երբեմն կատարվում են և պարից անկախ:

Ինչպես շատ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդական պարերգերին բնորոշ է անընդհատ կրկնվելու երևույթը: Սկզբից երգում է շուրջպարի մասնակիցներից մեկը, այնուհետև պատասխանում է մեկ ուրիշը կամ երկու, երեք հոգուց բաղկացած խումբը, և այսպես շարունակ: Շատ հաճախ աղջիկն է պատասխանում

տղային և հակառակը: Երգը մի շարք անգամ կրկնվելով, փոխվում, զարգանում և նոր երանգներ է ստանում: Այստեղից էլ պարզ է դառնում պարերգերի բազմաթիվ տարբերակների առկայությունը, որոնց ձայնագրությունները կօժանդակեն քրդական երաժշտության զարգացման սկզբունքների ուսումնասիրման գործին:

Պարերգերի թեման բազմազան է՝ սիրային, կատակային, հարսանեկան, համեմված բնության նկարագրություններով, համեմատություններով:

Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛:

Քոյդ է շինարի պես,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛:

Քաղցր ես շաքարի պես,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛:

Սիրում եմ խելագարի պես,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛:

Ժողովրդական պարերգերը, կապված պարի շարժումների հետ, ունեն զարգացման իրենց յուրահատուկ սկզբունքները: Նրանց խոսքային մասն ունի վանկա-շեշտային տաղաչափություն:

Ինչպես մյուս ժանրի երգերում, պարերգերում նույնպես առկա է խոսքի և մեղեդիի կապը: Երգի տան հանգերի շեշտերը հիմնականում համընկնում են ռիթմա-ինտոնացիոն շեշտադրությանը: Եթե խոսքերը քնարական տրամադրություն են արատահայտում, ապա գերակշռում են երգային ինտոնացիաները, իսկ եթե երգի տունը կամ կրկնակը մոտ են ժողովրդական շուտասելուկներին, մեղեդիում դա արտահայտվում է փոքր կառուցվածքի մոտորային կրկնությունների միջոցով: Չնայած ամեն մի պարերգում խոսքն ու մեղեդին զուգորդված են միմյանց, հաճախ նույն մեղեդիով երգվում են տարբեր խոսքեր և կամ նույն խոսքերով՝ տարբեր մեղեդիներ: Նման հանգամանքը թերևս կարելի է բացատրել պարերգերի բովանդակության և կառուցվածքի պարզությամբ: Այս դեպքում մեղեդին և խոսքը իրար հարմարեցնելու սկզբունքն է իշխում, որը ժողովուրդն իրականացնում է հեշտությամբ, հիմնվելով իր ստեղծագործական մեծ փորձի վրա:

Քրդական ժողովրդական պարերգերը, բնականաբար, կապված լինելով պարի շարժումների հետ, ամբողջությամբ արտահայտում են պարի ոգին, մերթ աշխույժ, կրակոտ, մերթ քնքուշ։ «Պետք է հատկապես նշել քուրդ պարողների հմտությունը,—գրում է Ս. Լիսիցյանը,—ոիթմի զգացումը, շարժումների ճաշակը, զգեստների խայտաբղետ, վառվռուն, բնական գեղեցկությունը, ղհուլու վարպետությունը ու պարերի կրակոտ ոիթմը»³⁷ (ընդգրծումը մերն է—Ն. Չ.):

Ոիթմը պարերգերում հանդես է գալիս որպես գլխավոր գործոն, որն իրեն է ենթարկում ամբողջ պարերգի զարգացումը։ Պարերգերի ոիթմը զարգանում է համաչափ մետրական հիմքի վրա։ Մեր հավաքած պարերգերում գերակշռում են պարզ երկչափ և եռաչափ՝ $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ մետրերը։ Քանի որ արդեն խոսվել է պարերգերում խոսքի և ոիթմա-ինտոնացիայի շեշտի համընկնման մասին, մնում է ավելացնելու, որ խոսքի և ոիթմա-ինտոնացիոն շեշտադրումը համընկնում է նաև մետրական շեշտի հետ, որի հետևանքով ստեղծվում է շեշտված և անշեշտ հնչյունների կանոնավոր հաջորդականություն։

Պարերգերի մեղեդիին յուրահատուկ են ոիթմա-ինտոնացիոն փոքր շունչը, հաճախակի ցեզուրները։ Պարերականությունը հրգերում ձեռք է բերվում ոիթմա-ինտոնացիոն առանձին մոտիվների, երբեմն ավարտված կառուցվածքների՝ նախադասության, պարբերության նույնությամբ, օրնամենտալ, տարբերակված կամ սեկվենցիոն կրկնությունների շնորհիվ։ Օրինակ՝ «h'əщи ar'a» («Հաջի աղա») պարերգը.

Բացի այն, որ մեղեդին բաղմիցս կրկնվում է նույնությամբ,

Allegro, marciale (♩=132)



³⁷ Մերոնի Լիսիցյան, Պարարվեստը հանրապետական առաջին օլիմպիադայում, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1937, № 7, էջ 10—11:

տարբեր վեջավորություններով կրկնվում են նաև երգի նախադասությունները:

Հետաքրքրական է այս երգի բովանդակությունը և դրա հետ կապված առանձնապես առույգ տրամադրությունը, որով այն տարբերվում է այլ պարերգերից: Երգում է շահի զորքերի դեմ կովի մեկնող մարտիկը, որը հավաստիացնում է իր ծնողներին, որ հաղթանակով կվերադառնա.

Հաջի աղան քաջ աղա է,
Ասլանը քաջ աղա է:

Լե՛ դա՛ն³⁸, դա՛ն, դա՛ն,
Լե՛ դա՛ն, դա՛ն, դա՛ն:

Ես կռիվ եմ գնալու,
Դու աղոթիր ինձ համար:

Դա՛ն, ես քո տղան եմ,
Բա՛վո՞³⁹, ես քո տղան եմ:

Սուր դաշույնը կրողն եմ,
Շահի զորքին կջարդեմ:

Երգի առույգ տրամադրությունն արտահայտվում է մեղեդիի քայլերգային բնույթի ութմով և ինտոնացիայով, սինկոպային շեշտերով, հնչյունաշարի կայուն հենակետերի հաջորդաբար հանդես գալով և հստակ քառյակային կառուցվածքով:

Քառյակային կառուցվածք ունեցող պարերգերի կողքին պատահում են նաև ավելի բարդ կառուցվածք ունեցող պարերգեր՝ բնորոշված պարբերություններ, նույնպիսի նախադասություններով, որոնցում մի քանի անգամ կրկնվում են համեմատաբար փոքր կառուցվածքներ: Օրինակ, «Шарәк чумә һ'әләбе», («Մեկ անգամ Հալեպ գնացի») երգը (օր. 130):

Ընդարձակման հետաքրքրական օրինակ է «Горийә, горийә», («Մատաղ, մատաղ») երգի կառուցվածքը, որն իմպրովիզացիոն բնույթի փոքր նախաբան ունի:

³⁸ Դան՝ մայրիկ:

³⁹ Բավո՞՝ հայրիկ:

Allegro (♩ = 160)

42

Գօ-րի՛նձ, ցօ - րի - նձ, Լօ, Կ'նձ - Ե մօ ցօ - րի - նձ,

ձ'ք-Ե քի ցի - նձ, նձ, Լօ, Ե՞ - րի Ե՞ - Լձ - քի - նձ

Պարերգերի բազմազանությունները վերլուծված օրինակներով շեն սպառվում, քանի որ դրանք ամենատարածված երգերն են, և նորանոր օրինակներով դեռևս կհասցանաբերվեն նոր առանձնահատկություններ: Երաժշտական առանձնահատկություններով համեմատաբար բարդ են քրդական գործիքային պարեղանակները՝ դափի ռիթմիկ նվագակցությամբ, որտեղ առանձնապես ցայտուն է դրսևորված լեռնային ժողովրդի ոգին:

Մ ա ն կ ա կ ա ն ե Ր Գ Ե Ր . Այս երգերը ստեղծվում և երգվում են հիմնականում մանկական խաղերի ընթացքում:

Դրանք, պայմանավորված իրականության մանկական ընկալումներով, ունեն ուրախ, անհոգ բնույթ: Մանկական երգերը զուգորդվում են հիմնականում հավասար շարժումների՝ պարի, քայլելու հետ և ունեն հստակ ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածք: Դրանք փաստորեն պարերգերի պարզ տեսակներն են, ունեն փոքր հնչյունաձավալ, հիմնվում են փոքր՝ հեշտ ընկալվող և վերարտադրվող դարձվածքների կրկնությունների վրա: Նման երգ է «հօյ ԼձԼձ», («Հոյ լալա») երգը⁴⁰

Allegro

43

Իօն Լձ - Լձ, Իօն Լձ - Լձ Խձ Բ՚յ - Ե՛ - Ե՛ - մձ, Խձ ԽԵ - Բ՛ՅՄ.
Խօն Լձ - Լձ, Խօն Լձ - Լձ. ԽԿձ Լ՛ ԳՕԼ - ԿԵ - Լձ ԵՅԼ - ԽԵ - Բ՛ՅՄ

Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
Ո՛չ աղվես եմ, ո՛չ առյուծ:

⁴⁰ Օրինակը բերված է Ն. Զառարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի առաջին ժողովածուից, էջ 56:

Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
Խորշերում եմ թաքնվում:

Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
Աղվեսը կալն է հասել:

Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
էծ է եղել, աղվես չէ:

Երգի ընթացքը մինչև ավարտվելը հիմնված է միայն երկու՝ Բ, Գ, հնչյունների շարունակական կրկնության վրա, ավելի ճիշտ, այդ երկու հնչյուններով ստեղծված մոտիվի կրկնության վրա: Եվ վերջում միայն հանդես է գալիս երրորդ՝ Ե հնչյունը, ամբողջացնելով երգի հնչյունաշարը: Չայնագրված մյուս մանկական երգերը բերված օրինակից սկզբունքային տարբերություն չունեն:

Ս ո վ Ե տ ա կ ա ն շ ր ջ ա ն ի քրդական ավանդական երգարվեստում հին կենցաղի, սովորույթների հետ կապված թեմաներն իրենց տեղն աստիճանաբար զիջում են սոցիալիստական հասարակարգի նոր գաղափարներից ծնունդ առնող, նոր կյանքն ու կենցաղն արտացոլող թեմաների: Դրան զուգահեռ տեղի են ունենում ավանդական ժանրերի վերափոխումներ: Այսպես, գնալով պակասում են հարսանիքի, թաղման ծեսի, ձեռքի աշխատանքի հետ կապված երգերը, ավելանում են երիտասարդական քառյակները, հայրենասիրական բնույթի երգ-քայլերգերը և այլն:

Բացի թեմատիկ և ժանրային փոփոխություններից, սովետական շրջանում նկատվում է ժողովրդական երգարվեստի զարգացման այլ երևույթ ևս, որը սլայմանավորված է սոցիալիստական հասարակարգի զարգացման յուրահատկություններով: Սոցիալիստական հասարակարգում հետզհետե վերանում են ժողովրդի տարբեր խավերի, գյուղի ու քաղաքի ապրելակերպի, կուլտուրական մակարդակի միջև եղած էական տարբերությունները: Այդ տարբերությունների վերացման շնորհիվ իրենց միասնական թեմատիկայով և երաժշտական առանձնահատկություններով մերձենում են ժողովրդական ավանդական երգարվեստի տարբեր ճյուղերը, տեղի տալով մեկ միասնական երգարվեստի՝ սովետական երգարվեստի ստեղծմանն ու զարգացմանը:

Սովետական երգարվեստն իր նոր տրամադրություններով ու զարգացման սկզբունքներով ներկայացնում է ժողովրդական երգարվեստի զարգացման նոր փուլը: Նոր երգերում ժողովուրդն ավանդականից պահպանում է այն առանձնահատկությունները,

արտահայտչական այն միջոցները, որոնք համահնչուն են նոր կյանքին, նոր թեմաներին, ինչպես՝ պարային կենսահաստատ ութթմերը, քայլերգայնությունը, զարգացման պարբերականությունը, քառյակային կառուցվածքը և այլն:

Սովետական շրջանում ստեղծված քրդական երգերը նվիրված են հեղափոխությանը, հայրենիքին, կոլտնտեսային կյանքին, սոցիալիստական շինարարությանը, այն ամենին, ինչով ապրում է սովետական ժողովուրդը: Այդ երգերում լայն արձագանք են գտել ժողովրդի կյանքում կատարված կարևոր իրադարձությունները, այդ թվում կուլեկտիվացումը, Հայրենական Մեծ պատերազմը: Ստեղծվել են բազմաթիվ կոլտնտեսային երիտասարդական քառյակներ, որոնցում գովերգվում են աշխատանքի հերոսները.

Կոլխոզները մեր բյուր են,
Հե՛յ, լո՛, լո՛, լո՛, հե՛յ, լո՛, լո՛,
Ակն ու ախունք, աղբյուր են,
Հե՛յ, լո՛, լո՛, լո՛, հե՛յ, լո՛, լո՛:

Պահեստները մեր լի են,
Հե՛յ, լո՛, լո՛, լո՛, հե՛յ, լո՛, լո՛,
Բանվորները հարգի են,
Հե՛յ, լո՛, լո՛, լո՛, հե՛յ, լո՛, լո՛:

Սովետական շրջանի երգերի ձայնագրություններում աչքի են ընկնում կենինին նվիրված երգերը, որոնք տարածված են ինչպես Սովետական Միությունում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս բնակվող քուրդ ժողովրդի լայն զանգվածներում⁴¹: Կենինի կերպարի մեջ ժողովուրդը խորհրդանշել է իր ազատագրման գաղափարը: Հետաքրքրական են նրան բնութագրող մակդիրները. МЭЗЫН (մեծ), мерхас (քաջ), азадар (ազատարար), ширьн (քաղցր) և այլն:

Քուրդ ժողովրդի լայն զանգվածները Հոկտեմբերյան հեղափոխության մեջ տեսնելով իրենց դարավոր ճնշման ազատարար ուղին, հաճախ յուրովի են ընկալում հեղափոխությունը, նրա առաջնորդների գործունեությունը: Ըստ քուրդ գեղջուկ երգչի, հեղափոխության մարտիկները՝ բուլշևիկները, քուրդավորներ են, և

⁴¹ Տե՛ս Օ. Вильчевский, Октябрь в курдском фольклоре, «Советский фольклор», 1936, № 2—3, стр. 88.

Լենինը կարմիր զորքի հրամանատարն է, որը հեղափոխության օրերին, կարմիր դրոշը ձեռքին, առաջնորդում է մասսաներին.

Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛,
 Կտրիչ խմբերը բոլշևիկյան,
 Քոլոզները դրին ու վեր կացան,
 Քշեցին անգուժ ցարի վրա,
 Որ նրա տունն անեն վերան:
 Թ՛նդաց, դղրդաց աշխարհը բոլոր:
 Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, մերխա՛սո⁴²:

Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛,
 Նրանց առջևից գնում էր Լենինը,
 Ձեռքին կարմիր դրոշը բռնած
 Առաջ էր տանում կարմիր զորքին:
 Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, մերխա՛սո⁴³:

«Наве Ленин мэр'а ширьнə» («Լենինի անունը մեզ համար քաղցր է») գեղջկական մեկ այլ երգում Լենինը հանդես է գալիս որպես մարդկանց, ժողովուրդների ազատարար, երջանկություն պարգևող: Այս երգով քուրդ երգիչն իր երախտագիտության խոսքն է ուղղում Լենինին ու նրա ստեղծած նոր կյանքին:

Moderato (♩ = 84)



Ле-нин ль У-рь-се - те р'а - бу, щь-мь - э' - те ма'



հան - ր'ա ша - бун. щь-мь - э' - те ма' հəв - р'а ша - бун,'



эм жь дэс - те зöлм - к'ə - ра хь - лəз бун.'

Անշափ գոհ ենք մենք մեր դարից,
 Լենինի բարի գործերից,

⁴² Մերխասո՛ քաջ, հերոս:

⁴³ Երգը հրատարակվել է Հ. Ջնդիի «Քրդական սովետական ժողովրդական բանահյուսությունը» հոդվածում, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1951, № 10, էջ 119:

Ազատվել ենք սովից, շարից,
Տգիտության հին խավարից⁴⁴:

Մեղեդին պատմողական բնույթի է, ընթանում է տերցիալին հենակետ ունեցող էոլական լադում: Երգն իր փոքր հնչյունածավալով, շարադրման պարզությամբ մոտ է քրդական ժողովրդական պարերգերին: Այն, միաժամանակ, իր քայլերգային բնույթով՝ տոնիկական հնչողությամբ սկսվող ու ավարտվող տակտերի գերակշռմամբ, երաժշտական կառուցվածքների կրկնություններով մոտ է քաղաքային երգերին:

Սովետական շրջանի երգեր են ստեղծվում նաև պրոֆեսիոնալ, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ բանաստեղծների խոսքերով, մի հանդամանք, որը բնորոշ է քաղաքային երգարվեստին: Այդ երգերի թվում, ինչպես քաղաքային, այնպես էլ գյուղական քուրդ ազգաբնակչության մեջ հատկապես մեծ սեր ու մասսայականություն են վայելում Վրացական ՍՍՀ Ռուսթավի քաղաքի նախկին բնակիչ, հանգուցյալ Շավավե Ազիտի երգերը: Քաղաքային երգերի թափանցումը գեղջկական երգարվեստի մեջ ինքնին գեղջկական և քաղաքային երգերի մերձեցման ապացույց է: Ծանոթանանք Շ. Ազիտի «Ленине мезьн» («Մեծ Լենին») երգին:

Allegretto (♩ = 108)

45

Մար - ԵՍԱՎԵՏԻԷ ԴՅԱՄ ՕՅ - ՐԱ - ՈՅ ԵՄՐԵՂԱՅՐԱ

ԴՅՄ ԱՏՊ \ ՏՏԱ - ՈՅ ԼԵՆԻՆԵ ՄՅԱՅՆ ԴՅՄ ՕՈՒ - ՐԱՎԱ - ՈՅ

ԼԵՆԻՆԵ ՄՅԱՅՆ ԴՅՄ ՕՈՒ - ՐԱՎԱ - ՈՅ ԴՅՄ ՕՈՒ - ՐԱՎԱ - ՈՅ

Սովետի մարդիկ եղբայր են բոլոր,
Խնդում են այս նոր կյանքով բախտավոր,
Մեր մեծ Լենինին հիշում ամեն օր,
Մեր մեծ Լենինին հիշում ամեն օր:
Հիշում ամեն օր:

⁴⁴ Ներկայացված է երգի երկրորդ տան թարգմանությունը:

Մեր օր ու կյանքից շենք դժգոհում արդ,
 Խաղաղություն է ուզում ամեն մարդ,
 Ե՛վ մեծահասակ, և՛ երիտասարդ,
 Ե՛վ մեծահասակ, և՛ երիտասարդ:
 Ե՛վ երիտասարդ:

Այս երգը ևս ունի էություն լադային հիմք, այս անգամ կվարտային հենակետով: Ի տարբերություն նախորդից կենսահաստատ է, ավելի վառ արտահայտված քայլերգայնությամբ, շնորհիվ կվարտային հենակետի եռանդուն ցուցադրման, ռիթմական կառուցվածքների ու մելոդիկ դարձվածքների սեկվենցիոն ու տարբերակված կրկնությունների և, վերջապես, ակտիվ լրացում ունեցող բարոյակային կառուցվածքի:

Ժողովրդի մեջ ընդունելություն են գտել նաև քուրդ աշուղների սովետական շրջանի երգերը: Մեր օրերում, քուրդ ժողովրդական բանաստեղծները կամ երգիչ-աշուղները կրթություն ստացած, արվեստին ու գրականությանը մոտ կանգնած մարդիկ են: Նրանց աշխատությունները հրատարակվել են քրդերեն և այլ լեզուներով:

Ժամանակակից քուրդ աշուղների նոր դարաշրջանի երգերն իրենց պարզ ռիթմ-ինտոնացիոն շարադրությամբ, ի՛նչ խոսք, տարբերվում են ավանդական աշուղական երգերից, «զարգարան-քով» բարդացված լայնածոր մեղեդիները փոխարինվում են պարզ ու հստակ մեղեդիներով:

Սովետական շրջանի քուրդ աշուղների թվում են Ահմադե Միրագին, Նազուկը (Քամըլե՝ Բաբոն), Ահմե Չոլոն և ուրիշներ, որոնք ավագ սերնդի ներկայացուցիչներ են:

Ահմե Չոլոյի երգերից լայն ժողովրդականություն է վայելում «Լենին» երգը:

Allegretto (♩=112)



Ի՞նչ-ար Ի՞նչ-սը՛՛՛ հ՞ոփ-տե՛՛՛ Ե՛՛՛ Խ՞՛՛՛ Կ՞՛՛՛ Լ՞՛՛՛ Ե՛՛՛՛ Խ՞՛՛՛ Կ՞՛՛՛ Լ՞՛՛՛ Ե՛՛՛՛



Լ՞՛՛՛ Ե՛՛՛՛ Խ՞՛՛՛ Կ՞՛՛՛ Լ՞՛՛՛ Ե՛՛՛՛ Խ՞՛՛՛ Կ՞՛՛՛ Լ՞՛՛՛ Ե՛՛՛՛ Խ՞՛՛՛ Կ՞՛՛՛ Լ՞՛՛՛ Ե՛՛՛՛

Ութ հարյուր յոթանասունին
Աշխարհ եկավ մեծն Լենին,
Գարուն դարձավ աշխարհը հին,
Լույս տվեց փոքր ազգերին:

Մենք հին դարում շատ զրկվեցինք,
Լենինն եկավ՝ մենք փրկվեցինք,
Իր անունով երգվեցինք,
Մարքսի ուսմունքով կրթվեցինք:

Այս երգում ևս առկա է բարձր տրամադրությունը: Ի տարբերություն նախորդ երգերի, այն ունի մաժոր լադային հիմք, ավելի պայծառ հնչողություն: Երգի արտահայտչականությանը նպաստում են խառը շափը, շեշտված ու անշեշտ մասերի անհավասար հաջորդականությամբ ճկուն դարձած մեղեդին:

Թեև այս երգերը ստեղծվել են տարբեր միջավայրերում, բայց որպես սովետական շրջանի երգեր ունեն ընդհանուր հատկանիշներ:

Անհատ հեղինակների կողմից կամ կոլեկտիվ պայմաններում ստեղծված սովետական շրջանի ժողովրդական երգերն աստիճանաբար լայն տարածում են գտնում ժողովրդի մեջ, դառնալով կոլեկտիվ տրամադրությունների ու ձգտումների արտահայտիչը: Այդ երգերի հեղինակները հիմնվելով ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների վրա, իրենց երգերին հաղորդում են նաև սովետական մասսայական երգերին բնորոշ առանձնահատկություններ:

Սովետական շրջանի քրդական երգերն իրենց գեղարվեստական արժանիքներով դեռևս զիջում են ավանդական երգերին: Դա թերևս բացատրվում է այդ երգերի ստեղծման ու դարգացման պատմական կարճ ժամանակամիջոցով, մինչդեռ ավանդականը դարերի ընթացքում ժողովրդի ձեռք բերած փորձի արդյունքն է:

* * *

Մենք քննարկեցինք քրդական ժողովրդական երգարվեստի ճյուղերն ու ժանրերը և փորձեցինք մեր հավաքած և եղած ձայնագրությունների հիման վրա, հնարավորին չափ, բացահայտել դրանց առանձնահատկությունները:

Չայնագրությունների ուսումնասիրությունը, ինչպես տեսանք, հաստատում է, որ քրդական ժողովրդական երաժշտությունը

բազմաճյուղ ու բազմաժանր է: Յուրաքանչյուր ճյուղ իր ժանրերով հանդերձ, ներկայացնում է ժողովրդի երգարվեստի մի բնագավառը՝ իրեն բնորոշ առանձնահատկություններով, ստեղծման ու կատարման պայմաններով: Այդ ճյուղերի մեջ պատվավոր տեղ ունի գեղջկական երաժշտությունը, որն, անշուշտ, գալիս է դարերի խորքից և հանդիսանում ժողովրդական լայն զանգվածների սեփականությունը: Նրանում է, որ ամենից ավելի ցայտուն երեււման է գալիս ժողովրդի երգաստեղծման շնորհքը:

Քրդական երգարվեստի աշուղական, հոգևոր և քաղաքային ճյուղերը տարբեր ժամանակների ծնունդ են և արտահայտում են ժողովրդի համեմատաբար փոքր հատվածների գաղափարներն ու ձգտումները: Թվարկված այդ ճյուղերը ներկայացնում են ժողովրդի ընդհանուր՝ ավանդական երգարվեստը, որի ժանրերի տեղաշարժերն ու փոփոխությունները տեղի են տալիս նոր՝ սովետական երգարվեստի ստեղծմանն ու զարգացմանը:

**ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԿԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Քրդական երգարվեստի երաժշտական առանձնահատկությունների ներկա ուսումնասիրությունն ընդգրկում է այդ երաժշտության լադա-ինտոնացիայի, ռիթմի և կառուցվածքի հարցերը: Աշխատության մեջ, ուսումնասիրվող նյութերին մոտեցել ենք նման ուսումնասիրությունների դեպքում ընդունված ձևով՝ պարզից բարդ սկզբունքով, որը, ինչպես ցույց է տվել Քր. Կուշնարյանը¹, ընդհանուր առմամբ, համապատասխանում է երգարվեստի զարգացման պատմական ընթացքին:

ԼԱԴԱԻՆՏՈՆԱՑԻԱ

Ժողովրդական երգարվեստը բարդ, բազմադարյան մշակույթ է՝ պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում գոյացած ստեղծագործությունների մի ամբողջություն: Այդ հանգամանքը և երկար ժամանակ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման ճիշտ մեթոդի բացակայությունը, ինչպես ցույց է տվել մի շարք ժողովուրդների երաժշտության տեսության ուսումնասիրման փորձը, ժողովրդական երգարվեստի լադա-ինտոնացիոն կությունը բացահայտելու համար ստեղծում են բազմաթիվ դժվարություններ: Այժմ, եղած փորձի հիման վրա, երաժշտագետները ձգտում են հարցի լուծման նոր մեթոդներ մշակել՝ ելնելով հնչող նյութի արտահայտչական միջոցների վերլուծությունից:

¹ См. X. С. Кушнарев, «Вопросы истории и теории армянской моноди-
ческой музыки» աշխատությունը:

Քրդական երաժշտության լադա-ինտոնացիայի նախնական ուսումնասիրության ընթացքում մենք նախընտրեցինք Քր. Կուշնարյանի հայկական երաժշտության լադերի ուսումնասիրման մեթոդը, որը հիմնվում է Կոմիտասի՝ Կուշնարյանի կողմից խորացված և զարգացված տեսական դրույթների, երաժշտագիտության բնագավառում վերջին շրջաններում կուտակված հարուստ փորձի և, ամենակարևորը, երաժշտական օրինակների մանրակրկիտ ուսումնասիրման վրա:

Կուշնարյանի աշխատության մեջ լուծված են հայ ժողովրդական երաժշտության լադերին վերաբերող բազմաթիվ կարևոր հարցեր, որոնք իրենց նշանակությունը պահպանում են նաև շատ այլ², հատկապես արևելքի ժողովուրդների երաժշտության ուսումնասիրության համար:

Կուշնարյանի կարևորագույն դրույթներից են՝ ժողովրդական երաժշտության լադերի քննարկումը նրանց պատմական զարգացման մեջ, տվյալ ժողովրդի բազմաթիվ երգերի լադերը որպես ընդհանուր հատկանիշներով օժտված մի համակարգ ուսումնասիրելը, լադերի արտահայտչական առանձնահատկությունների գնահատումը, լադերը երաժշտական արտահայտչության մյուս միջոցների հետ սերտորեն կապված վիճակում հետազոտելը և այլն: Երաժշտության տեսական հետազոտության մեթոդական այսպիսի սկզբունքները զգալի շափով նորարարական են և միանգամայն հուսալի:

Քրդական ժողովրդական երաժշտությունը, որպես արևելյան մշակույթ, լադա-ինտոնացիայի հարցերում ունի որոշ ընդհանրություններ հայկականի հետ: Հիշենք թեկուզ լադերի դիատոնիկ հիմքը, նրանց ոչ օկտավային՝ առանձին օղակներից կառուցված լինելը, օժանդակ հենակետերի և ալտերացված աստիճանների դերը: Այսպիսի ընդհանրությունները նպատակահարմար են դարձնում քրդական երգարվեստի ուսումնասիրման բնագավառում Կուշնարյանի մեթոդից օգտվելը:

Քրդական ժողովրդական երգերի լադա-ինտոնացիայի մեր ուսումնասիրությունը, որպես նախնական փորձ, անշուշտ ավարտված լինելու հավակնություն չունի: Դրա հիմնական պատճառ-

² Կուշնարյանի մեթոդով է զրված *T. Бершадская*, Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни, Л., 1961 աշխատության «Основные закономерности ладообразования» բաժինը, էջ 16—20:

ներից մեկն այն է, որ քրդական ֆուկլորը դեռևս բավարար չափով չի հավաքված: Այնուամենայնիվ փորձել ենք ավելի քան 400 նմուշների հիման վրա բացահայտել քրդական ժողովրդական երգերի լադային հիմքի պատկերը և հնարավորության սահմաններում նաև պարզաբանել այդ երգարվեստի ոճական հիմնական առանձնահատկությունները:

* * *

Ինչպես արևելքի այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդական ժողովրդական երաժշտության տեմպերացիան անհավասարաչափ է:

Տեմպերացիայի հատուկ ուսումնասիրումը կարևոր նշանակություն ունի լադային սիստեմների առանձնահատկությունների ուսումնասիրության, նրանց արտահայտչական հրանգների բացահայտման համար: Սակայն այդ խնդիրը ներկա աշխատության հնարավորության սահմաններից դուրս է: Մեզ հետաքրքրող հարցի՝ քրդական ժողովրդական երաժշտության լադերի կառուցվածքային ընդհանուր առանձնահատկությունների ուսումնասիրման այս առաջին փուլում՝ դա թերևս էական նշանակություն չունի և միանգամայն հնարավոր է լադային հնչյունաշարերը բնել հավասարաչափ տեմպերացիայի պայմաններում:

Տարբեր հնչյունաշարեր պարունակող քրդական ժողովրդական երգերի լադերի՝ դրանց կառուցվածքի և արտահայտչականության մեր ուսումնասիրությունը բաղկացած է երեք մասից: Առաջին մասում դիտվում են լադային որոշակիորեն արտահայտված կենտրոն շունեցող պարզագույն կառուցվածքները, երկրորդում՝ միակենտրոն դիատոնիկ և ալտերացված լադային կառուցվածքները, և երրորդում՝ բազմակենտրոն լադային կառուցվածքները, որոնք ներկայացնում են մեկ երգի՝ երաժշտական միասնական մեկ մտքի սահմաններում տարբեր լադային կառուցվածքների զուգորդումներ:

Պարզագույն լադային կառուցվածքները բնորոշվում են հնչյունների ինտերվալային պարզ հարաբերություններով և դրանց ֆունկցիոնալ թույլ կապերով, միակենտրոն լադային կառուցվածքները՝ տոնիկական օղակի՝ կառուցվածքային առանձնահատկությամբ, իսկ լադային զուգորդումները՝ առանձին լադային ոլորտների կայունությամբ:

³ Տոնիկական օղակի մասին տե՛ս էջ 118:

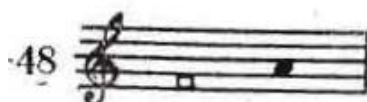
Պարզագույն լադային կառուցվածքներ

Պարզագույն լադային կառուցվածքներ ունեցող երգերը սովորաբար դիտվում են որպես արխաիկ մտածողության արտահայտություն: Դրանք ասերգային մեղեդիներ են, որոնք թեև հանդիսանում են որոշակի տրամադրությունների և զգացմունքների արտահայտման միջոցներ, բայց դժվար է բնութագրել որպես ձևավորված երգեր: Դրանք սկզբնավորվել են բացականշուններից, խոսակցության ու լացի ինտոնացիաներից, թեև նրանցում ինտոնացիաները հաճախ չեն ընկալվում որպես ակուստիկական որոշակի հարաբերություններ:

Եղած ձայնագրություններում պարզագույն լադային կառուցվածքներն են՝



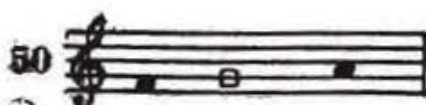
դիսորդ՝ կվարտայի սահմաններում:



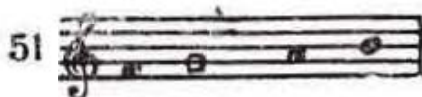
դիսորդ՝ մեծ տերցիայի սահմաններում:



տետրախորդ՝ մաքուր կվինտայի սահմաններում (մեծ սեկունդա, փոքր տերցիա և մեծ սեկունդա հարաբերությամբ):



տրիսորդ՝ մեծ տերցիայի սահմաններում (երկու մեծ սեկունդաների հարաբերությամբ):



տետրախորդ՝ մեծացրած կվարտայի սահմաններում (երեք մեծ սեկունդաների հարաբերությամբ):

Լադային այս կառուցվածքներում, կիսատոների բացակայության պատճառով, աստիճանների միջև թույլ է արտահայտված ձգտողականությունը, և երգի ավարտը հաճախ որոշվում է ոչ թե տոնիկայի կայունությամբ, այլ, պարզապես, երգի բովանդակությամբ, խոսքերի ավարտով: Եթե երգն ունի կանչի, դիմող բնույթ,

ավարտվում է հնչյունաշարի վերևի հնչյունով, եթե հանդարտ, սլառմողական բնույթի է՝ միջին կամ ցածի հնչյունով: Կանչի բնույթ ունի „h'əcəu, h'öceñu“ («Հասան, Հուսեյն») բայթը:

Allegro (♩ = 184)



Շը-վա-նա Շը-վա Յը-նա. Փաղ - առ կ'յ - ռե լը-նա. Խը - հրկ ա՛լ ըի-տի-նա:



Մը-հընո ոն կու նըր շա 'ի - լա - 'նի - նա. հ'ա - շան. հ'օ - շա՛ն - նե մըննա-ըն-նա.

Այս ասերգը հիմնվում է կվարտա հարաբերության մեջ գտնվող երկու հնչյունների վրա, շեշտված վերևի հնչյունով, որը և ստեղծում է կանչի զգացողություն և մասամբ հիշեցնում շեփորային հնչողությանը:

Ստորև բերվող «Հաու լա-լա»⁴ մանկական երգում հնչյունները գտնվում են լադային կայունության հավասար դիրքերում, և երգն ավարտվում է ցածի հնչյունով, տեքստն ավարտելու համար: Այդպես է պահանջում խոսքի ինտոնացիան:

♩ = 104



Հա - ու լա - լա մը-ըըմ. մը-ըըմ. հա - ու լա - լա մը - ըըմ. մը - ըըմ:

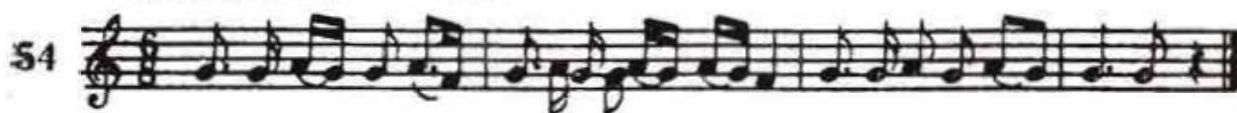
Անկիսատոն լադային կառուցվածքների մեջ համեմատաբար զարգացած է մեծ սեկունդա, փոքր տերցիա և մեծ սեկունդա հարաբերությունը մաքուր կվինտայի սահմաններում: Այդպիսի հիմքի վրա է ծավալվում «Բօրե ր'ա՛ւ» («Սև ձի») բայթը (օր. 16): Այս երգը իր ինտոնացիոն ոլորտով մասամբ հիշեցնում է «Հասան, Հուսեյն» բայթը, կարծես նրա զարգացումն է: Երգում առկա են մեծ սեկունդա հեռավորության վրա գտնվող մեղեդիական «զուգահեռ» կվարտաներ՝ հնչյունների դոմինանտա-տոնիկա հարա-

⁴ Չայնագրությունը Սպ. Մելիքյանի, տե՛ս «Հայ ժողովրդական երգեր և սարեր», հատոր I, № 246:

բերությամբ, քանի որ ութմական շեշտերը կրում են կվարտա վերընթաց թռիչքից գոյացող հնչյունները: «Ձուգահեռ» կվարտաների հանդիպում ենք նաև ավելի դարգացած լադային հիմքերի վրա ծավալվող երգերում, այն տարբերությամբ, որ դրանք «քողարկված են», գտնվում են հեռու տարածության վրա:

„ha шьлорə“ («Հա, սալոր է») երգը իր հիմքում ունի երկու մեծ սեկունդաներից գոյացող տրիստորդային կառուցվածք: Այս երգը հնչյունների սեկունդային հարաբերություններով, կետագծային ութմի դարձվածքներով և հանդարտ տեմպով մասամբ հիշեցնում է ժողովրդական լայնաշունչ երգերը: Այստեղ ևս հնչյունների ֆունկցիոնալ կապերը որոշ չափով անկայուն են:

Andantino (♩ = 76)



ha шь-ло - рə, шь-ло - рə kō - ր'ə ճի - ու գə - ն - մե ճե ճə - րե, wəh.

Երգը ավարտվում է միջին՝ ց հնչյունով: Քանի որ հարևան հրնչյունների համեմատությամբ այդ հնչյունը կայունության առավելություն չունի, հետևաբար չի ընկալվում որպես հաստատուն՝ վերջնական տոնիկա: Երգը կարող էր ավարտվել նաև ստորին հնչյունով՝ Վ-ով, եթե այդ հնչյունը ց հնչյունի նման հաճախ հնչեր իրգի ընթացքում:

Երեք մեծ սեկունդաների հարաբերության վրա է հիմնված «Դուլարե, դուլարե»⁵ («Ճախարակ, ճախարակ») երգը:

Allegro



Երգը, հնչյունների ընթացքի «խստությամբ», հիշեցնում է խոսակցական լեզվի ինտոնացիաներ: Նախորդ օրինակների նման, այս երգում ևս հնչյունների կայունությունը միանման է: Ուշագրավ է տրիտոնային դարձվածքը (երկրորդ և երրորդ տակտերում), որ քրդական երգերում քիչ է հանդիպում: Այստեղ տրիտոնը հանդես է գալիս հարևան երկու դարձվածքների միջև, որոնք իրենց հարց ու պատասխանի բնույթով որոշ չափով «քողարկում են» նրան:

⁵ Ձայնագրությունը Սպ. Մելիքյանի, տե՛ս «Հայ ժողովրդական եգեր և պարեր», հատ. II, № 253:

Նկատենք, որ վերոհիշյալ երգերը, բացի այն, որ ունեն պարզունակ լադային հիմքեր, միաժամանակ այլ երգերից տարբերվում են իրենց պարզունակ ռիթմա-ինտոնացիոն ոլորտով և պարզ կառուցվածքով: Այս երգերը արխաիկ մտածողության արտահայտություն լինելով, անշուշտ, գալիս են երգարվեստի զարգացման վաղ շերտերից, մանավանդ որ վաղ շրջանների հետ են առնչվում նաև դրանցից երկուսի՝ բայթերի բովանդակությունը:

Միակենտրոն լադային կառուցվածքներ

Միակենտրոն լադային կառուցվածք ունեցող երգերն ունեն միջին հնչյունաժառանգ, մինչև կվինտա-սեկստա: Մեղեդիներին բնորոշ է ռիթմա-ինտոնացիոն զարգացման փոքր շունչ հաճախակի ցեզուրներով, հատվածների պարբերաբար կրկնություններով: Դրանք ունեն մեղեդիի շարժման ալիքաձև ընթացք: Հատուկ են նաև տոնիկայի ու հարևան հնչյունների միջև գոյացող «պտտվող» շարժումները, որոնք ստեղծում են տեղում կատարվող բայլի տպավորություն: Տե՛ս „Т'эши“ («Իլիկ») երգը (օր. 89):

Բացի հիմնական լադային կենտրոնից այս երգերը ունեն տոնիկայից տերցիա, կվարտա կամ կվինտա հեռավորության վրա գտնվող օժանդակ հենակետ: Տոնիկայի և օժանդակ հենակետի միջև ընկած հնչյունների շարքը ներկայացնում է լադի գլխավոր կամ տոնիկական օղակը, որով և բնորոշվում է տվյալ կառուցվածքի լադային տարատեսակը՝ էոլական, միքսոլիդիական կամ լոկրիական: Լադի գլխավոր օղակին վերևից կամ ներքևից հաճախավելանում են օժանդակ օղակներ, որոնք նպաստում են գլխավոր օղակի ոլորտի հաստատմանը, նրա առանձին հնչյունների դերի ընդգծմանը, վերջապես՝ երգի ընդհանուր արտահայտչականությանը:

Եղած ձայնագրություններում գերակշռում են էոլական կառուցվածքները, որոնց հիմքում ընկած է էոլական-գորիական հնչյունաշարը⁶:



Այս հնչյունաշարում ծավալվող երգերն ունեն տերցիային, կվարտային, կվինտային օժանդակ հենակետեր՝ համապատասխան գլխավոր օղակներով:

⁶ Աշխատության մեջ բոլոր լադային սխեմաները սկսվում են Վ հնչյունից: Տոնիկաները նշվում են □, իսկ օժանդակ հենակետերը՝ ○ նշաններով:

Տ երցի ա յ ի ն օ ժ ա ն դ ա կ հ ե ն ա կ ե տ ո վ կ ա ու ը ց վ ա ծ ք ի տոնիկական օղակը արդեն արտահայտում է լադի բնույթը: Այն, իր մինորային հնչողությամբ, հիմնականում մեղմ, տխուր տրամադրություն է հաղորդում երգերին: Պատահական չէ, որ լադային նման հիմք ունեն զլիսավորապես լացերը, ողբերը:

Երգերը սկսվում են սովորաբար տոնիկայից կամ երկրորդ աստիճանից դեպի օժանդակ հենակետը ընթացքով: Երգերի կիսակադանսները ավարտվում են օժանդակ հենակետից դեպի երկրորդ աստիճանը վարրնթաց շարժումով ու կանգառով վերջինի վրա: Իսկ վերջնակադանսին բնորոշ է հետևյալ



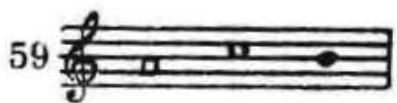
դարձվածքը, որը հաճախ արտահայտում է նաև երգի ծավալման ընթացքը: Տե՛ս «Хэрибе» («Պանդուխտ») հարսանեկան երգ-լացը (օր. 28):

Նույն լադային հիմքը ունի «Сяро» («Զիավոր») մահերգը, այն տարբերությամբ, որ երկրորդ աստիճանը հանդես է գալիս նաև արտերացված՝ իջեցված վիճակում:

Moderato ($\text{♩} = 100$)



Այս երգի տարբերությունը նախորդից ավելի ծավալուն,
զարգացած լինելն է՝ շնորհիվ հիմնական



մոտիվի բազմաթիվ տարբերակված կրկնությունների:

Տերցիային հենակետով էռլական տոնիկական օղակին վերևից սովորաբար ավելացվում է մեծ սեկունդա հեռավորության վրա գտնվող հնչյուն, որը ստեղծում է շղթայվող փոքր օղակ՝ դիխորդ:



Ավելացված հնչյունը երգերում հանդես է գալիս երկրորդ աստիճանի հետ օժանդակ հենակետը շրջապատող հնչյունի դերում: Հետևենք «Wəpə Xəzəl» («Արի եսզալ») սիրային երգի ընթացքին:

Andante (♩ = 56)

61

Wə - pə Xə - zəl, Xə - zə - le Կ'ան - ցի ha - ne, հի le, le, Կ'ան -

ցի ha - ne, հի le, le, Կ'ան ցի ha - ne le.

Երգը ունի երեք ինտոնացիոն ոլորտներ: Առաջին ոլորտը սահուն ընթացք է տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետ, վերջինը՝ սահուն ավարտ՝ օժանդակ հենակետից տոնիկա: Իսկ միջին մասում երկու անգամ կրկնվում է լադի կվարտային և սեկունդային հնչյունների միջոցով օժանդակ հենակետը շրջապատող ինտոնացիոն դարձվածքը, որը երգին որոշ աշխուժություն է հաղորդում: Նկատենք, որ այս երգում երկրորդ աստիճանի դերն ավելի բազմազան է: Բացի այն, որ ձգտում է դեպի օժանդակ հենակետ, այնտեղից տոնիկա լուծվելու համար, այլև երգի կազանսում սահուն լուծվում է տոնիկայի մեջ:

Լադային այս հիմքի վրա ծավալվող երգերը հակում ունեն
 ընդլայնվելու նաև տոնիկայից ցած գտնվող հնչյունների հաշվին:
 Հիմնական օղակին ներքևից շղթայվում է մեծ սեկունդա հարա-
 բերությանը դիտորդ՝



կամ՝ հարմոնիկ ձգտող հնչյունով թերի տետրախորդ.

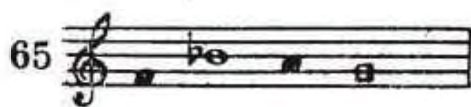


Առաջին դեպքում տոնիկայից ցած սեկունդա հեռավորության
 վրա ավելացող հնչյունը եռակի դեր է խաղում՝ որպես ձգտող
 հնչյուն տոնիկայի համար, որպես դոմինանտային հնչյուն օժան-
 դակ հենակետի համար և որպես ժամանակավոր միքսոլիդիական
 տոնիկա: «Лой ль мьн» («Լոյ, վայ ինձ») պարերգում այդ հըն-
 հնչյունը իր երեք դերերում էլ հանդես է գալիս:

Allegro ($\text{♩} = 152$)

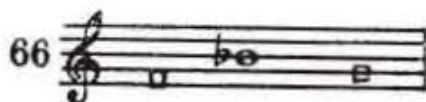


Երգը սկսվում է ցածի ձգտող հնչյունից դեպի օժանդակ հենակետը
 վերընթաց կվարտա թռիչքով, ուր այդ հնչյունը հանդես է գալիս
 օժանդակ հենակետի համար դոմինանտային հնչյունի դերում:
 Թռիչքը լրացվում է վարընթաց շարժումով դեպի լադի տոնիկան.



Այս դարձվածքը սովորաբար հանդես է գալիս երգերի սկզբում, որից հետո սկսվում է օժանդակ հենակետի, երկրորդ աստիճանի և տոնիկայի մեղ արդեն ծանոթ հաբաբերության շարադրանքը: Որպես միքսոլիդական տոնիկա նույն հնչյունը հանդես է գալիս երգի միջին մասում, ուր էոլական տոնիկայից կատարվում է աննկատ շեղում դեպի միքսոլիդիական տոնիկա, այդ հնչյունների մեղեդիական խաղի միջոցով (մեր օրինակում՝ յոթերորդ և ութերորդ տակտերը): էոլական տոնիկան ժամանակավորապես իր կայունությունը դիջում է մետրական կայուն դիրքերում հանդես եկող միքսոլիդիական տոնիկային, որն այնուհետև որպես ներքևի ձգտող հնչյուն, լադի երկրորդ աստիճանի հետ շրջապատում է տոնիկան և լուծվում նրա մեջ:

Սեկունդա տարածության վրա միքսոլիդիական և էոլական ոլորտների փոխհարաբերության այլ դեպքի հանդիպում ենք «ГЪЛАЗИ» («Գլավի») բայթում (օր. 17): Այստեղ, շնորհիվ ընդհանուր օժանդակ հենակետի, կատարվում է շեշտակի անցում մի ոլորտից մյուսը, տոնիկաների և օժանդակ հենակետի հետևյալ հարաբերությամբ.



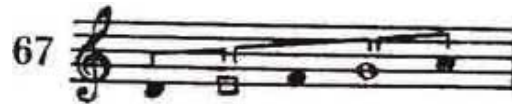
Անշուշտ այդ ոլորտների փոխհարաբերության վերջին դեպքը ներկայացնում է նախորդի զարգացումը:

„h'əuи ar'a“ («Հաջի աղա») պարերգում (օր. 41) ներքևից ավելանում է թերի հարմոնիկ տետրախորդ՝ տոնիկայի նկատմամբ, ցածի դոմինանտային և հարմոնիկ ձգտող հնչյուններով:

Ցածի դոմինանտային հնչյունը ձգտում է ուղղակի տոնիկա, և կվարտա թռիչքը զարգացման թափ է հաղորդում երգին: Իսկ ներքևի հարմոնիկ ձգտող հնչյունը վերևի ձգտող հնչյունի հետ շրջապատում են տոնիկան և լուծվում նրա մեջ: Այս երգը առանձնապես տարբերվում է այլ երգերից հնչյունների ցայտուն արտահայտված ֆունկցիոնալ հարաբերությամբ, որը շեշտվում է նաև հարմոնիկ ձգտող հնչյունով:

⁷ Այս հանգամանքը կարող է վիճելի դարձնել երգի պատկանելիութունը արխայիկ կառուցվածքներին: Հնարավոր է, որ այն ուշ ժամանակների, նույնիսկ պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի ազդեցությունն է կրում:

Հնչյունների ֆունկցիոնալ նույն հարաբերություններն են պահպանվում նաև լադային կառուցվածքի երեք օղականոց այն սխեմաներում, ուր հիմնական օղակը վերևից և ներքևից շղթայված է օժանդակ օղակներով: Օրինակ «Баба К'орог'ли» («Քորօղու հայրը») երգը (օր. 38): Երգի հնչյունաշարն է՝



Երգում առկա է ցածր օժանդակ հնչյունի մասնակցությունը ավանդական դարձվածքը.



Իսկ վերևի օժանդակ a հնչյունը լադի երկրորդ աստիճանի հետ շրջապատում է օժանդակ հենակետը և կայունացնում նրա դիրքը:

Իր ինտոնացիոն ոլորտով նույն լադային հիմքի վրա ծավալվող երգերից յուրատեսակ է «Фәрхе у Стїа Ал» («Ֆարխե և Ստիա Ալ») բայթը:

Moderato ($\text{♩} = 94$)



Այս երգում կան ցածր ձգտող հնչյունից դեպի լադի օժանդակ հենակետը և տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետի վերևի օժանդակ հնչյունը կատարվող կվարտա թռիչքներ: Առաջ եկող հետաքրքրական երևույթներն են՝ տարածության վրա «զուգահեռ» կվարտաները



և a հնչյունի շեշտումը որպես ժամանակավոր կվարտային օժանդակ հենակետ: Եվ այսպես, շնայած այս և «Լոյ, վայ ինձ» երգերի

միատոնայնական լինելուն, դրանցում առկա են նաև լադա-
տոնայնական փոփոխականության նախադրյալներ՝ մի դեպքում
տոնիկաների, մյուս դեպքում օժանդակ հենակետերի միջոցով:
Այսպիսի փոփոխականության կատարյալ օրինակներին կժանո-
թանանք «լադային զուգորդումներ» բաժնում:

Էռլական կվարտային օժանդակ հենակետով
լադային հիմքի վրա ծավալվող երգերը հիմնականում ունեն
դիմող, ախտիվ բնույթ: Այս երգերը սովորաբար սկսվում են
օժանդակ հենակետի շուտափույթ ցուցադրմամբ՝ երկրորդ աստի-
ճանից դեպի օժանդակ հենակետը սահուն ընթացքով՝



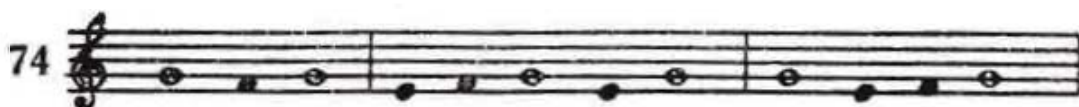
տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետը թռիչքով՝



և կամ ուղղակի օժանդակ հենակետով:



Երգի միջին մասում ևս մեղեդին հաճախակի դիմում է օժանդակ
հենակետին, շրջապատելով այն մոտակա հնչյուններով:



Հանգուցալուծումը կատարվում է սահուն, աստիճանական
շարժումով դեպի տոնիկա: Լադային այս կառուցվածքում երկրորդ
աստճանը հիմնականում (բացի կադանսներից) պահպանում է
դեպի վեր, դեպի լադի մեղիանտան և օժանդակ հենակետը ձգտե-
լու իր հատկությունը: Իսկ մեղիանտային հնչյունը հանդես է
գալիս հիմնականում օժանդակ հենակետի նկատմամբ ձգտող
հնչյունի դերում: Ստորև բերվող „ГӘДӘ ЛАҤКО“ («Այ տղա») սի-
րային երգում պարբերաբար տեղի ունի վերընթաց շարժում դեպի
օժանդակ հենակետ, կանգառ դրա վրա և ալիքաձև վարընթաց
շարժում դեպի տոնիկա:

Moderato (♩ = 86)



75 Դ - ը գժր - ծա տե ւե ը - լի, ԼԵ,



մի ՚ն ԲՅՎ ի - ղա յայ կՕլ - մա - լօ, յա - ջե զՎ - ջա



րի - ղա ԲՅ - Շ - ՆՅՄ ջա՛ - ՆԻՅ լա - ղա,



րա - յա տե ը - լի յա - լա - լա, յա - լա - տե ի - ղա - ղա,



Ե: - Կա - յա - կա մե ՆՅՅ - ջալ մե - լե կա - ղի կՅր - ԵՍ



ՆԱՓ - ջա ջա - լե ի - ղա, յ. ջա - լե ի - ղա.

Ուշագրավ են



դարձվածքները, որոնցում շեշտված տերցիային քայլեր կան՝ Այդպիսի քայլեր, ինչպես հետագայում կտեսնենք, հաճախակի հանդես են գալիս նաև բարդ լադային հիմք ունեցող երգերում:

Կվարտային հենակետով հիմնական օղակին վերևից շղթայվող օղակը սովորաբար դիտորդ է:



Ավելացած կվինտային հնչյունը սովորաբար հանդես է գալիս մեդիանտային հնչյունի հետ միասին, որոնք ձգտում են դեպի օթանդակ հենակետ: Այդ հարաբերությունները պարզորոշ արտահայտված են «эрибо», X («Պանդուխտ») երգում:

Moderato (♩ = 104)

78

Хэ-ри - бо су-ка we - ран бэ - ри бэн - де, хэ - ри - бьм
 ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло, мын хэ-ри-би, хэ-ри -
 бо қөр-ба, су - ка we - ран бэ - ри бэн - де, хэ - ри - бьм
 ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло, мын хэ-ри-би.

Նկատենք, որ այս երգում ևս հանդես են գալիս վարընթաց դուզահեռ փոքր տերցիաներ:

79

Կվարտային հենակետով էռլական հիմնական օղակին ներքևից սովորաբար կցվում են «բնական» ձգտող հնչյունը և ցածր մեդիանտան, որոնք տոնիկայի հետ կազմում են լոկրիական տրիխորդ:

80

Ավելացած հնչյունները հանդես են գալիս միայն երգի սկզբում և «նախապատրաստում են» տոնիկայի հանդես գալը: Տոնիկայից ցած գտնվող լոկրիական տրիխորդի հնչյուններով է սկսվում «Йар, йари гөл» («Յար, յար վարդ») պարերգը:

Moderato ($\text{♩} = 63 - 66$)

81 

Կան - նա ցօն - ղե, ղե, չա ան - ր'ն-կա, ղե, ղար, նա-րս ցօն -

Կվարտա հենակետով էռլական լադը ընդլայնվում է նաև երկու կողմից՝ վերևից և ներքևից միաժամանակ: Ինչպես վերևի, այնպես էլ ներքևի օժանդակ օղակների հնչյուններն այս դեպքում էլ սլահպանում են իրենց ֆունկցիոնալ առանձնահատկությունները:

Կվինտային օժանդակ հենակետով էռլական լադային հիմքի վրա ընթացող երգերն ունեն հանդարտ, քնարական բնույթ: Դրանք հիմնականում սիրային երգեր են: Մեղեդիները սկսվում են կվինտային հնչյունից կամ ներքևից՝ այդ հնչյունը նվաճելուց հետո, հանդարտ՝ հաճախ սեկվենցիոն քայլերով իջնում են դեպի տոնիկա: Օժանդակ հենակետի ցուցադրումից հետո աստիճանաբար ցուցադրվում են կվարտային, մեդիանտային և վերև ձգտող հնչյունների ինտոնացիոն ուղորտները:

Կվինտային օժանդակ հենակետով, պենտախորդ հնչյունաժավալով երգեր մեղ շեն հանդիպել: Կան երգեր լայն հնչյունաժավալով՝ հիմնական օղակին շղթայված օժանդակ օղակներով: Հիմնական օղակին վերևից ավելանում են լրիվ (լոկրիական), կամ թերի (բաց թողած երկրորդ աստիճանով) տրիխորդներ:

82 

Թե՛ լրիվ և թե՛ թերի տրիխորդի շղթայմամբ ավելացած հնչյունները օժանդակ հենակետի համար հանդես են գալիս շրջապատող հնչյունների դերում: Սովորաբար երգերը սկսվում են օժանդակ հենակետից դեպի յոթերորդ և ապա՝ վեցերորդ աստիճանները վերընթաց և վարընթաց քայլերով կատարվող բացականչությամբ, կամ՝ հնչյունաշարի չորրորդ աստիճանից դեպի յոթերորդը կվարտա վերընթաց, կամ էլ՝ յոթերորդից չորրորդը վարընթաց թռիչքներով: Այս շարժումներն ուղղված են դեպի օժանդակ հենակետը:



Նախավերջին՝ կվարտա թռիչք պարունակող դարձվածքը, էռլական տերցիային օժանդակ հենակետ ունեցող լադային հիմքի վրա ծավալվող երգերից մեզ ծանոթ դարձվածք է, մի տարբերությամբ, որ այս դեպքում այն ոչ թե տոնիկայի, այլ օժանդակ հենակետի ոլորան է հաստատում, որն այնուհետե պետք է ընթանա դեպի տոնիկա:

Երգի միջին մասերում և մինչև ավարտը կատարվում է աստիճանական վարընթաց շարժում դեպի կիսակադանսային և վերջնակադանսային հնչյունները: Այս երգերում կիսակադանսները ավարտվում են հիմնականում երկրորդ աստիճանով, ուժեղացնելով երգի դինամիկ լարվածությունը:

«Ль-мьн һае» («Վայ ինձ, հեյ») սիրային երգը հիմքում ունի կվինտային օժանդակ հենակետով էռլական լադային կառուցվածք, վերևից շղթայված թերի տրիսորդով:

Moderato (♩ = 76)



Ль мьн һа - е, ле, ль мьн һа - е, ле, ль мьн һа е.



Вэй сә ре Си-п'а - не бу ду-ма - нә, вэй сә - ре Си-п'а - не



бу ду - ма - нә, һас - не лав-ке мь-ни бе хвә - йә, бе хо-да - нә,



ль мьн һа, ль мьн һа - е, ль мьн һа - е,



ль мь-не, Һәж-на тә мә - лул, вә - зе бәх-те гә - да - мә

Ավելացած չոթերորդ աստիճանը (V) հանդես է գալիս օժանդակ հենակետից հետո, վերադառնում նորից դեպի օժանդակ հենակետ կամ, որևէ դարձվածքի սկզբում թռիչքով անցնում դեպի շորրորդ աստիճանը, այնտեղից օժանդակ հենակետ լուծվելու համար՝ հնչյունների սիմֆոնիկան տարբեր հարաբերություններով:



Այդ դարձվածքները հիմնականում զուգորդվում են բացականչական բառերի հետ և իրենց կանչի, խնդրանքի բնույթով ավելի ևս ուժեղացնում բացականչության արտահայտչականությունը:

Հիմնական օղակին ներքևից տրիսորդի սահմաններում ավելացող հնչյունները (ինչպես կվարտային հենակետով կառուցվածքներում) հանդես են գալիս երգի սկզբում և ձգտում դեպի տոնիկա: Տե՛ս «Эман, Эман» («Աման, աման») երգը (օր. 40):

Մի քսուլիդիական լադային կառուցվածքների հիմքում ընկած է միքսուլիդիական-իոնական հնչյունաշար.



Այս հնչյունաշարում ծավալվում են հիմնականում պարային, մարտական և քայլերգային պայծառ բնույթի երգեր, մասնավորապես հերոսական «ДѢМ-ДѢМ» («Դեմ-դեմ») էպոսից երգվող հատվածները: Դրանք քառակուսի կառուցվածք ունեն: Միքսուլիդիական լադային կառուցվածքները քրդական երգերում ներկայանում են տերցիային, կվարտային և կվինտային օժանդակ հենակետերով:

Տերցիային օժանդակ հենակետով միքսուլիդիական լադային հիմք ունեցող երգերը սովորաբար սկսվում են տոնիկայից կամ երկրորդ աստիճանից դեպի օժանդակ հենակետ շարժումով: Միջին մասերում, տոնիկայի, երկրորդ աստիճանի և օժանդակ հենակետի միջև ինտոնացիոն խաղ է զոյանում, որը վերջում լուծվում է տոնիկայում: Նման լադա-ինտոնացիոն հիմք ունի «Һәй Залым» («Այ զուլում») պարերգը:

Allegretto (♩ = 130)



Երկրորդ աստիճանը, ինչպես էոլական տերցիային օժանդակ հենակետով լադային կառուցվածքում, այստեղ ևս հիմնականում ձգտում է դեպի օժանդակ հենակետ և սակավ՝ դեպի տոնիկա: Այս երգին առանձնակի գունեղություն են հաղորդում տակտերի տարբեր մասերում հանդես եկող սինկոպային դարձվածքները, որոնք շեշտում են լադի տոնիկան և երկրորդ աստիճանը:

Տերցիային հենակետով միքսոլիդիական հիմնական օղակին ցածից սովորաբար շղթայվում են դիսորդ, լրիվ կամ թերի տետրախորդ:



Դիսորդի շղթայման դեպքում ցածի ձգտող հնչյունը հանդես է գալիս լադի երկրորդ աստիճանի հետ, տոնիկան շրջապատելով: Այդ հարաբերությունները պարզ արտահայտված են «Т'ЭШ» («Իլիկ») երգում:

Allegretto (♩ = 112)



Ինչպես այս, այնպես էլ նման լադային հիմքի վրա դարգացող այլ երգերի կիսակադանսները սովորաբար ավարտվում են

հնչյունաշարի երկրորդ աստիճանով, շեշտելով լադի լուրիական ուղորտը: «Իլիկ» երգում թե՛ տոնիկան և թե՛ երկրորդ աստիճանը (կիսակադանսներում) հաստատվում են հարևան հնչյունների «պտտվող» շարժումների միջոցով:



Յաճից ավելացող լրիվ և հաճախ թերի տեսրախորդի դեպքում մեղեդիները ավելի կամային, քայլերդային բնույթ ունեն, մանավանդ երբ տեսրախորդի ցածր հնչյունը, որը հարաբերում է տոնիկային որպես դոմինանտա, հանդես է գալիս տոնիկայի և օժանդակ հենակետի հետ, հաջորդաբար կամ որոշ տարածության վրա, ստեղծելով մեղեդիական կվարտսեկտակորդի հնչողություն: Նման ինտոնացիոն դարձվածքներ կան „ДЪМ-ДЪМ“ («Դրմ-դրմ») էպոսից երգվող հատվածում:

Moderato marciale (♩=104)



ժw xօր-ми - нэ, օն, хwэш хօր - ми - нэ, օն, դն - сз хз - не



'Гэнг - зе - р'и - нэ, чь дн-вем р'ао-тэ, դэ дэ-рэм (ни - нэ.

Այս օրինակում հիմնական օղակին կցված է թերի տեսրախորդ, որ ներքևի ձգտող ին հնչյունը հանդես է գալիս իր՝ ձգտող դերում, իսկ տեսրախորդի ծայրի հնչյունը՝ դոմինանտայի դերում: Մեղեդիական կվարտսեկտակորդը ամեն անգամ թափ է հաղորդում երգին:

Տերցիային օժանդակ հենակետով միքսոլիդիական լադային կառուցվածքին վերևից ավելանում է թերի տրիխորդ, հնչյունաշարի չորրորդ աստիճանի բացակայությամբ:



Լադային նման կառուցվածք ունեն պարերգերը, կատակային երգերը: Ավելացած հնչյունը հանդես է գալիս օժանդակ հենակե-

տից հետո, վերադառնում դեպի օժանդակ հենակետ և, ինչպես նախորդ դեպքում, համընկնում է բացականչությունների հետ: Սակայն մի տարբերությամբ, որ այս դեպքում այն հանդես է գալիս տոնիկական մաժոր եռահնչյունի կազմում, փոխհաջորդաբար և բացականչություններին հաղորդում է կենսուրախ, անհոգ բնույթ:

Allegretto (♩ = 108)

93
 Кō-лор со - ре, кō-лор со - ре, кō-лор со - ре, кō-лор со - ре,

Wэл-гэ - рiан-дэ-нэ пe мэ - рiэ - ка. пe дэ бe-ра.

“Кōлор соре” («Կարմիր գունդ») երգը կատակային է, գոյանում է փոքր ալիքաձև ֆրագի անընդհատ կրկնություններից: Ավելացած կվինտային հնչյունը հանդես է գալիս ֆրագների կենտրոնական մասերում որպես ինտոնացիոն գազաթ, ձգտում դեպի օժանդակ հենակետ և դեպի տոնիկա:

Իսկ „Чил Һ'эһран“ («Զիլ հեյրան») և „Шәрифо лао“ («Շարիֆո որդի») պարերգերն⁸ ունեն վերևից և ներքևից շղթայված օժանդակ օղակներ: Վերևից ավելանում է մեծ սեկունդա հարաբերությամբ դիստորդ և ներքևից՝ հնչյունաշարի միայն ցածի կվարտային հնչյունով և տոնիկայով կազմված թերի տետրախորդ:

Allegro (♩ = 92)

94
 Чил Һ'эһ - ра - не, Чи - ле шан,

Чил Һ'эһ - ра - не, Си - се шан.

⁸ Այդ պարերգերն ունեն միանման լադա-ինտոնացիա: Երկուսն էլ հրատարակվել են Ն. Զառարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուում, էջ 28, 44:

Վերևից ավելացած հնչյունը հանդես է գալիս անցողիկ, շրջապատող հնչյունի դերում, իսկ ցածից ավելացածը՝ դոմինանտային հնչյունի դերում: Երկու երգում էլ դոմինանտային հնչյունը երևան է գալիս կիսակադանաներում (նախադասությունների վերջում), տոնիկայից հետո, տակտի թույլ մասում: Կարծես մեղեդին մի պահ նահանջում է դեպի հնչյունաշարի ցածի կետը, որպեսզի այնտեղից թափով անցնի դեպի նոր կառուցվածք և դեպի տոնիկա:

Առայժմ հաջողվել է հայտնաբերել կվարտային օժանդակ հենակետով մի քսոլիդիական կառուցվածք ունեցող մեկ երգ: Դա ուրախ, անհոգ բնույթի մանկական «Ле, ле» («Լե, Լե») երգն է:

Vivo $\text{♩} = 144$

95

Ле, ле, ле, ле, ле бь р'у-ви, р'у - ви, р'у-ви,

ло, ло, ло, ло бь р'у-ви, р'у - ви, р'у-ви

Երգը սկսվում է օժանդակ հենակետից, վարրնթաց սահուն շարժումով հասնում տոնիկա և վերևի ձգտող հնչյունի միջոցով հաստատվում դրա վրա: Նույնպես մեկ երգ «Qəwle Şərfədinə» («Շարֆադինի դավլը») ունի կվինտային օժանդակ հենակետով մի քսոլիդիական լադային կառուցվածք (օր. 14): Այս մեղեդին ևս սկսվում է օժանդակ հենակետից և միջին հնչյունների վրա, մի փոքր հապաղելով, աստիճանաբար իջնում է տոնիկա:

Լոկրիական լադային կառուցվածքները ծավալվում են լոկրիական-փրուգիական հնչյունաշարում:

Լոկրիական տոնիկայով ունենք միայն տերցիային օժանդակ հենակետով լադային կառուցվածք: Այդ

լադային հիմքի վրա են ծավալվում մի շարք բայթեր և պարերգեր:
Ստորև բերվող օրինակը բայթ է:

Allegretto (♩ = 120)



Го: - Ше - хәк һә - йә Сәд - а' - ни - йә, ма - шо - ге до -



та гор-ни - йә, һәг - мәг нь - за - ныи мә' - ни - йә.

Այստեղ երկրորդ աստիճանը հավասարապես ձգտում է դեպի օժանդակ հենակետ և, ֆրազների վերջում՝ դեպի տոնիկա:

Տերցիային օժանդակ հենակետով լուրիական լադային կառուցվածքին ներքևից սովորաբար շղթայվում է մեծ սեկունդա հարաբերություններով դիստորդ:



Ավելացած հնչյունը հանդես է գալիս տոնիկայի նկատմամբ ձգտող հնչյունի և, երբեմն, օժանդակ հենակետի նկատմամբ ներքևի դոմինանտային հնչյունի դերում (ինչպես տերցիային հենակետով էոլական լադային կառուցվածքում):

„Ә’дле“⁹ («Աղլե») պարերգում այն հանդես է գալիս օժանդակ հենակետի համար դոմինանտային հնչյունի դերում:

Allegro ♩ = 132



Ә’д - ле р’а - нә сь - вә - йә, , ле, ле, ле, ле Ә’д-ле,



Ә’д - ле р’а - нә сь - вә - йә, , ле, ле, ле, ле Ә’д-ле,

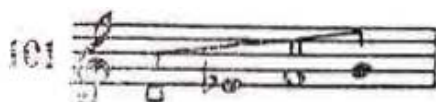
Հետաքրքրական են երգի կադանսային դարձվածքները, ուր ձգտող հնչյունների լուծումը հնարավորություն չափ ուշացվում

⁹ Օրինակը բերված է Ն. Զառարի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 11:



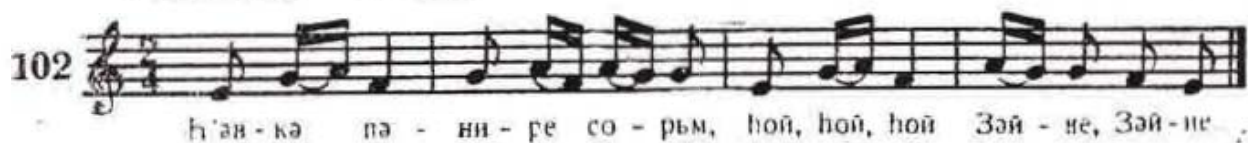
է: Վերևի ձգտող հնչյունը նախ ընթանում է դեպի ցածի ձգտող հնչյունը, այն իր հերթին թռիչք է կատարում դեպի օժանդակ հենակետը որպես վերջինի համար դոմինանտային հնչյուն և միայն այնտեղից սահուն ընթացքով լուծվում դեպի տոնիկա: Ստացվում է թերի և լրիվ զուգահեռ փոքր տերցիաների վերընթաց հաջորդականություն, որը լազային նույն հիմքի վրա զարգացող երգերի կադանսային բնորոշ դարձվածքներից է:

Լոկրիական տերցիային հենակետով լադին վերևից սովորաբար ավելանում է մեծ սեկունդա հարաբերությամբ դիխորդ:

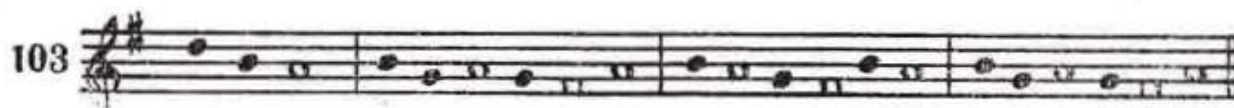


Ավելացած կվարտային հնչյունը լադի երկրորդ աստիճանի հետ շրջապատում է օժանդակ հենակետը: Օրինակ՝ „Зә йне“ («Զայնե») երգը¹⁰:

Moderato ♩ = 120.



Միայն մեկ „Горийә, горийә“ («Մատաղ, մատաղ») պարերգը (օր. 42) ունի վերևից շղթայված թերի տետրախորդ, բաց թողնված տերցիային (ընդհանուր հնչյունաշարի կվինտային) հնչյունով: Ավելացած հնչյունները հանդես են գալիս երգի սկզբում և ձգտում դեպի օժանդակ հենակետ: Երգի ընթացքն է.



Նկատենք, որ g, a, h, d', հնչյունները կազմում են թերի պենտատոնիկա, որը քրդական երգերում հազվադեպ երևույթ է:

¹⁰ Օրինակը բերված է Ն. Զառարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 54:

**Ալտերացված հնչյունաշար ունեցող լադային
կառուցվածքներ**

Ալտերացված հնչյունաշար ունեցող լադային կառուցվածքները, անշուշտ, առաջ են եկել դիատոնիկ լադային կառուցվածքների տարբեր աստիճանների ձևափոխման հետևանքով: Որոշ դեպքերում, օրինակների միջոցով, հնարավոր է հետևել դիատոնիկ լադի աստիճանների ալտերացիայի հետևանքով լադային նոր կառուցվածքի գոյացմանը (տե՛ս «Լադերի զուգորդումներ» բաժնում «Ан'мәде Р'оһи» («Ահմադե Ռոնի») երգը, (օր. 113), իսկ որոշ դեպքերում գործ ունենք պատրաստի արդյունքի՝ կազմակերպված լադային նոր կառուցվածքի հետ: Եթե հետևենք մեծացրած սեկունդա պարունակող լադային կառուցվածքի գոյացմանը (տե՛ս նույն օրինակը), կնկատենք, որ այն ստացվում է միքսոլիդիական լադում երկրորդ աստիճանի կես տոն իջեցումով, որի շնորհիվ հնչյունաշարը դառնում է «հարմոնիկ»:



Այսպիսի մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածք ունի «Хәзалә» («Եղնիկ») պարերգը:

Moderato (♩ = 72)

105

ԼԵ ԵՅ-ՐԱ, ԾԵ ԽԱ, ԱՅ ԵՅ-ՐԱ, ԾԵ ԽԱ, ԽՁ-ՅԱ - ԼԵ, ԾԵ ԽԱ, ԽՁ - ՅԱ - ԼԵ.

Տոնիկային օղակը փոքր սեկունդա, մեծացրած սեկունդա և փոքր սեկունդա հարաբերությունամբ տեսութախորդ է: Օժանդակ հենակետն է Ա-ն: Երգը բաղկացած է կրկնվող փոքր ալիքներից: Չնայած զարգացման պարզ սկզբունքին, շնորհիվ սինկոպայով շեշտված համարձակ վերընթաց քայլերից հետո վարընթաց կրկնվող մեծացրած սեկունդաների գունեղ երանգավորման, այն ձևոք է բերում մեղմ, քնքուշ արտահայտություն:

Ալտերացված հնչյունաշար ունի նաև «ՄԵՆՕ» («Մհո») սիրո երգը: Դրա հնչյունաշարի խրոմատիզմը ևս առնչվում է «հարմոնիկ» հնչյունաշարի ինտերվալային առանձնահատկություն-

ների հետ: Երգն ունի փոքրացրած կվարտա, որը գոյանում է հարմոնիկ հնչյունաշարի իջեցված աստիճանի ու զրանից ցած գտնվող կվարտային հնչյունի հարաբերությամբ:

Allegretto (♩ = 110)

106

Ա-լա ՄԵ-հ՛Օ. ԼՅ ՄՅՆ ԸԱ - ԻՅ ՏԵՐ - ԿԱ ԽՍ - ԼՅ,
 ԿՅ - ՎԵ ԼՅ ՄՅՆ ԸԱ - ԻՅ ՏԵՐ - ԿԱ ԽՍ - ԼՅ,
 ԻԵ ՄԵ-հ՛Օ, ՇՁՎԵ ԸԱ - ԻՅ ԴՅԵ-ՐՁ ՏԵՔ ՐՁ-ՍՍ - ԼՅ,
 ՇՁՎԵ ԸԱ - ԻՅ ԴՅԵ - ՐՁ ՏԵՔ ՐՁ - ՍՍ - ԼՅ,
 ՄԵ - Ի՛Օ ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ, ՎՎ.

Երգի հնչյունաշարն է՝

107

լադի օժանդակ հենակետն է ց-ն: Լազը կարելի է բնորոշել որպես տերցիային օժանդակ հենակետով և ցած շորրորդ աստիճանով լոկրիական կառուցվածք: Փոքրացրած կվարտա կազմող հնչյունների հարաբերությունն կա երգի սկզբում, որը որոշում է ամբողջ երգի հուզական տրամադրությունը:

Լադերի զուգորդումներ¹¹

Երաժշտական ժանրերի բազմացմամբ և երգերի բովանդակության բարդացմամբ, բարդացել է և նրանց լադային հենքը: Առաջ

¹¹ Լադերի զուգորդումներ պարունակող կառուցվածքները, ըստ էության, բազ-

են եկել տարբեր լադային կառուցվածքների տարբեր հարաբերութ-
յուններով զուգորդումներ: Լադային բարդ կառուցվածքներն էլ
իրենց հերթին օժանդակում են երգերի բովանդակության խորաց-
ման՝ օրինակ դրամատիկ բնույթի ստեղծմանը:

Լադային զուգորդումների վրա են հիմնված գլխավորապես
լայնաշունչ հրգերը՝ պատմական, սիրային երգերը, վիպերգերը:
Դրանք ունեն մեծ հնչյունածավալ, լայն զարգացում և բարդ կա-
ռուցվածք: Մեղեդիները սովորաբար ծավալվում են վարընթաց
ուղղությամբ: Դրանք իրենց բնույթով քմահաճ են, հնչողությամբ՝
լարված: Այս երևույթը կապված է լադային գունեղ հիմքի, կարճ
ժամանակամիջոցում կոնտրաստ ռեգիստրների հակադրության,
խառը շեշտավորված ութմի, ինտոնացիոն ֆոնդի հաճախակի
փոփոխման, երգային և ասերգային դարձվածքների փոխհաջորդ-
ման, թռիչքների և մեղեդիական դարդարանքների առատության
հետ:

Եղած ձայնագրություններում հաջողվել է նկատել լադային
ոլորտների զուգորդման երկու տեսակ՝ միաձույլ և բաժան:¹² Առա-
ջին դեպքում նախնական լադային ոլորտը չի հաստատվում, և մե-
ղեդին անցնում է երկրորդին, այնտեղից երրորդին և այլն: Եր-
կրորդ դեպքում զուգորդվում են համեմատաբար հաստատված,
կայունացված ոլորտներ:

Լ ա դ ե ռ ի մ ի ա ձ ու յ լ զ ու գ ո ռ դ ու մ ն ե ռ ք կատար-
վում են նույն հնչյունաշարում տարբեր տոնիկաներ և օժանդակ
հենակետեր, նույն տոնիկայով տարբեր օժանդակ հենակետեր և
նույն տոնիկայով ու օժանդակ հենակետով տարբեր հնչյունա-
շարեր ունեցող կառուցվածքների միջև:

Մեր օրինակներում տարբեր տոնիկաներով լադային կառուց-
վածքների միաձույլ զուգորդումը կատարվում է դորիական հնչյու-
նաշարում գոյացող, տարբեր հենակետերով միքսոլիդիական և
էոլական լադերի միջև:

Իր հիմքում տարբեր տոնիկաներով և օժանդակ հենակե-
տերով լադային ոլորտների փոփոխականություն է պարունակում
„Wэpэ лo, лo“ («Արի, լո, լո») երգը:

մաղակ լադեր են: Այդ օղակները սրբան էլ ինքնուրույն են, բայց քանի որ մի
երգում են հանդես գալիս, ներկայացնում են մի ամբողջական՝ զարգացած լա-
դային սիստեմ:

¹² Տեսակների բաժանման հարցում նկատի ենք ունեցել լադերի զուգորդում-
ների ուսումնասիրման Ֆ. Ռուբցովի սկզբունքը: Տե՛ս Փ. Ա. Рубцов, Основы
ладового строения русских народных песен, Л., 1964.

Allegretto ($\text{♩} = 140$)



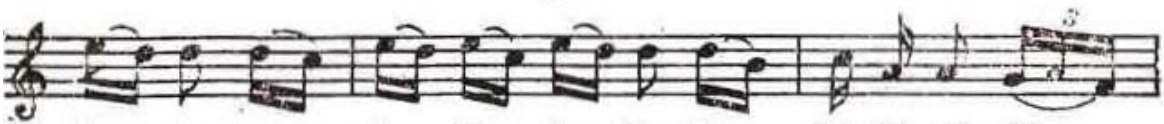
Վա-րձ ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ,



ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ. Դա - Ե մՅ' - րՅ-մՅ, մՅ-ԼՅ մՅ ԴՅ - ՈՅ-ՈՅ



ՅՅ - ՅՅ - ԿՅԿ, ՅՅ - ՅՅ - ՈՅ մՅր - ԴՅ մՅ - րՅ ՄՅ - ՏՅ ԾՅ - ԴՅ.



Ս, ԼՈ, ԼՈ, Ս, ԼՈ, Ս, ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ - րձ ԼՈ, ԼՈ,

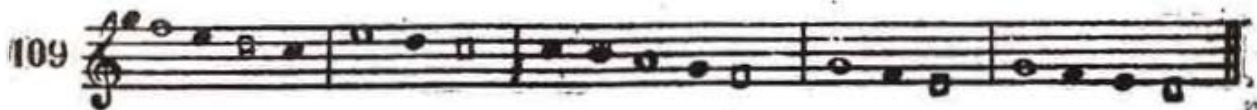


ՎՅ-րձ ԼՈ, Ս, ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ, Ս, ԼՈ, ԼՈ,



ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ, ՎՅ-րձ ԼՈ, ԼՈ.

Երգի լադային առանձին ոլորտներն են:



Սկզբում ցուցադրվում է c' , d' , e' , f' , g' էոլական ոլորտը d' տոնիկայով, և f' օժանդակ հենակետով, այնուհետև անցում է կատարվում դեպի c' , d' , e' միքսոլիդիական ոլորտը c' տոնիկայով և e' օժանդակ հենակետով: Երգի վերջավորութանը մտա մեղեդիի վարընթաց սեկվենցիոն շարժումը առաջ է բերում անցողիկ ոլորտներ, իրենց ժամանակավոր՝ f , e , կենտրոններով և a , g օժանդակ հենակետերով: Վերջում մեղեդին համարձակ իջնում է դեպի ցածի ռեգիստրը՝ դեպի էոլական d , e , f , g , ոլորտը, d տոնիկայով և g

օժանդակ հենակետով: Այսպիսով, հնչյունաշարը բաժանվում է տարբեր բնույթի մի քանի ոլորտների՝ իրենց կենտրոններով և օժանդակ հենակետերով, որոնք մեղեդիի վարընթաց շարժման ընթացքում սահուն հաջորդում են միմյանց:

Ստորև բերվող «ՁԼՈՒ ԱԴ՝Ա» («Ալի աղա») երգի լադային հիմքում առկա են միաձույլ զուգորդման առաջին և երկրորդ՝ օժանդակ հենակետերի փոփոխականության հետ կապված դեպքերը: Միքսոլիդիական կվարտային հենակետով լադային ոլորտից անցում է կատարվում դեպի կվարտա ցած՝ կվարտային հենակետով և այնուհետև նույն տոնիկայով տերցիային հենակետով՝ էռլական ոլորտները:

Allegro (♩ = 136)



Երգի առանձին լադային ոլորտներն են.



Միաձուլլ զուգորդման վերջին դեպքն առնչվում է նույն տոնիկայի և օժանդակ հենակետի պայմաններում հնչյունաշարի փոփոխման հետ, որը հետևանք է ալտերացիայի՝ նախորդ հնչյունաշարի հնչյուններից մեկի բարձրության փոփոխման: Եղած ձայնագրություններում նման փոփոխականություն նկատվել են կվարտային հենակետերով էոլական և լոկրիական, միքսոլիդիական և մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքների միջև:

էոլական և լոկրիական լադային կառուցվածքների մոտ տարածության վրա փոփոխականության օրինակ է «Лад динэ» («Խենթուկ է»)՝¹³ պարբերգի լադային հիմքը:

Allegretto ($\text{♩} = 120$)

112 

Лад ди-нэ, лад ди - нэ, к'а-ва ньн лад ди - нэ,



кэи-нэ сэр го - ван - де, ч'эп-ла ды - вэ ти - нэ

Երգի նախադասությունների երկրորդ ֆրազներում էոլական լադի երկրորդ հնչյունը իջնում է կես տոն ցած, փոխելով լադի էոլական երանգավորումը լոկրիականի, ավելի ևս ուժեղացնելով ձգտումը դեպի լադի տոնիկան:

էմոցիոնալ հագեցվածությամբ հատկապես աչքի են ընկնում միքսոլիդիական և մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքների փոփոխականության վրա հիմնված երգերը: Հետևենք «Ан-мәде Р'они» («Ահմադե Ռոնի») սիրային երգի ընթացքին:

Այստեղ գերակշռում է մեծացրած սեկունդայով լադային ոլորտը, որով սկսվում և ավարտվում է երգը: Միջին մասում սկիզբ են առնում երկրորդ աստիճանի ցած և բարձր հնչյուններով տատանումները, որոնք առաջ են բերում միքսոլիդիական և մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքների փոփոխականություն: Վերջում կրկին հաստատվում է ցած երկրորդ աստիճանի և միքսոլիդիական ոլորտի տերցիային հնչյունի միջոցով առաջացած մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքը: Այսպիսով՝ դեռևս չհաստատված միքսոլիդիական ոլորտն իր դիրքերը զիջում է

¹³ Օրինակը բերված է Ն. Զառարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 49:

Andante (♩ = 68)

113

Ահ- մա - ձո Ր'օ - նի հ'այ-րան. տօ նա մի-րի, նա հ'ա-կյ-մի,
կօ-ր'օ ցա-ձա, տօ նա մի -րի, նա հ'ա-կյ-մի, ԼՅ Բա-րա ԼՅ-ԼԵ
մյն ձ'Վ-ձա-Լա Խօ-ձե - ձա, Կա-Վիկ յի ցի-Վա-ԲՅ-հա - րե մա - հա ցօ - Լա-նե,
նի-Ցա-նե, Վ - Լա - րե, ԼՅ Ցար Ցինց Կ Բա-րե մյն ձ'Վ-ձա- Լա Խօ-ձե-ձա
նա ձօ - Խօ - րի - Ցի, նա ԼՅ - Բա - րի, Ահ-մա - ձո Լօ,
Լօ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ Լօյ, Լօ,
Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ,
Լօյ, Լօ, Լօյ, Լօ, Լօ, Լօ, Լօ, Լօ, Լօ, Լօ,

ԵՅՑ - նա - Ե Ր'Յ-ԲՅ - նե ԼԵ, Կօ Ր'Յ - ԲՅՆ ԲՅ - մի - նի.

նույն տոնրկաշուվ և օժանդակ հենակետով մեծացրած սեկունդա պարունակող լադային ոլորտին:

Եվ վերջապես, մեկ երգում հանդիպում ենք լադային մի քանի ոլորտների ավելի բարդ, միաձուլվ հարաբերություններ, որոնք

արդյունք են երգի նույնքան բարդ բովանդակության: Նման օրինակներ են Կոմիտասի ձայնագրած քրդական վիպերգերը: Մանուֆանանք «Քուլլըք Գյարօ» («Կյառ ու Քյուլլըք») ժողովրդական վիպից Կոմիտասի կատարած երկրորդ ձայնագրությանը¹⁴:

M. M. ♩ = 132

114

Դե եօ-եօ. եօ - եօ.

Ա - մար ա-ղա խե - րե Գա - բի - Գա վի -

վի վի. սե կու-ռե խօ սար թախ - տա -

վի հը - ւի - Գա վի - վի - վի. շա-վա տու-գու-ռե

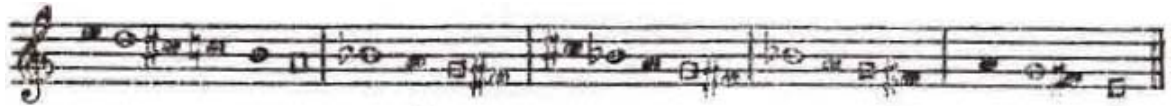
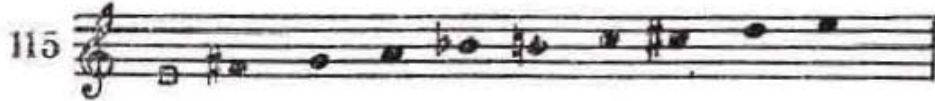
մըն վու-լա-թե խա - րի-բա դը - շի - Գա

հայ - վի - վի հայ - վի - վի:

Այս օրինակում աստիճանաբար փոխվում են առանձին լադային ոլորտների հնչյունաշարերը (կապված ընդհանուր հնչյունաշարի 5-րդ և 6-րդ աստիճանների բարձրությունների փոփոխման հետ) և տոնիկաները՝ օժանդակ հենակետերով հանդերձ:

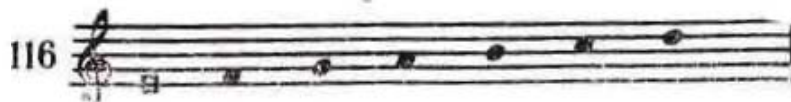
Երգի հնչյունաշարն ու ղուգորդվող տլորտները տե՛ս օր. 115: Իրար հաջորդում են տարբեր հենակետերով մաժոր և մինոր բնույթի լադային ոլորտներ, և կենտրոնական դիրքում է մեծացրած սեկունդայով ոլորտը: Մի երգում տարբեր բնույթի ոլորտների նման

¹⁴ «Կյառ ու Քյուլլըք» վիպի և երգի բովանդակության մասին տե՛ս 20—21 էջերում:

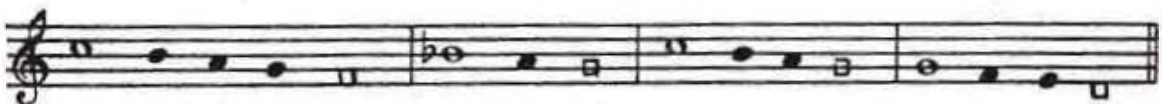


հաջորդափոխությունը, մեղեդիի ինտոնացիայի և ութմի ճկուն ընթացքի հետ, իրական հիմք է դառնում տվյալ դեպքում վիպերգի՝ ողբերգություն ապրող հերոսի բարդ հոգեվիճակի դրսևորման համար:

Կոմիտասի ձայնադրած չուրաքանչյուր երգում առկա է լազային ոլորաների մի նոր հարաբերություն: Այսպես, նույն վեպի առաջին ձայնագրության հնչյունաշարն ու զուգորդվող լազային ոլորաներն են՝



«Ղանդիլի Սիափուշ» վիպերգի հնչյունաշարն ու զուգորդվող ոլորաներն են՝



և այլն:

Նմուշների սակավության պատճառով հնարավոր չէ բացահայտել մեկ երգի մեջ լադային տարբեր ուրտանների միաձույլ զուգորդման ընդհանուր օրինաչափությունները, բայց բերված օրինակների միջոցով կարելի է ընդգծել լադային զուգորդումների ընդհանուր պատկերի հետաքրքիր, բազմազան և բնորոշ լինելը: Քրդական վիպերգերում տեղ գտած այդպիսի հետաքրքրական երևույթը մենք տեսնում ենք Կոմիտասի արժեքավոր ձայնագրությունների շնորհիվ:

Լադերի բաժան զուգորդումների ժամանակ կատարվում է լադային ֆունկցիոնալ կապերի համեմատաբար լրիվ վերափոխում: Այն օժանդակում է բաժանելու, հակադրելու կամ համադրելու երգի տարբեր դրվագները և, սովորաբար տրամադրության հանդարտման միջոց է հանդիսանում:

Եղած ձայնագրություններում բաժան զուգորդումը հիմնականում կատարվում է տոնիկաների մեծ սեկունդա հարաբերությամբ տարանուն լադերի միջև: Դրանք են՝ լոկրիական տերցիային կամ կվարտային և էոլական կվարտային օժանդակ հենակետերով լադերը՝ տոնիկաների վարընթաց հարաբերությամբ, և միքսոլիդիական տերցիային կամ կվարտային ու էոլական տերցիային օժանդակ հենակետերով լադերը՝ տոնիկաների վերընթաց հարաբերությամբ:

Լոկրիական և էոլական լադային ուրտանների բաժան զուգորդման հիմքի վրա է դարգանում «Шехе Сәда'ниа у дота гөрша» («Սադանյա շեխը և վրացի աղջիկը») բայթի երկրորդ հատվածը.

Allegretto (♩=120)

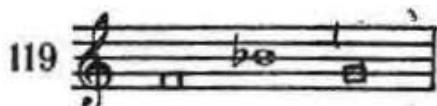
118

Тօ нә лав - ке қә - лән - дә - ри, тօ нә хортъ - ке
гәр - дән зә - ри, тօ нә лав - ке ба - бәг ә - зьм,
тօ қот но - на се - на дьгә - зи.

Երգը սկսվում և մինչև նախավերջին տակտը հնչում է տեր-ցիային օժանդակ հենակետով լոկրիական լադում՝ իս տոնիկայով և վերջում միայն իջնում դեպի e էոլական տոնիկան, լուծելով լոկրիական ուղորտի անկայունությունը: Լադային մի տլորտից մյուսին անցումը կատարվում է ընդհանուր օժանդակ հենակետի միջոցով:

Առավել հետաքրքրական է միքսոլիդիական տերցիային կամ կվարտային և էոլական տերցիային հենակետով լադերի փոխհարաբերությունը: «ГЪЛАВИ» («Գլավի») բայթում (օր. 17) անցումը նույնպես կատարվում է ընդհանուր օժանդակ հենակետի միջոցով: Մի դեպքում մեղեդին օժանդակ հենակետից իջնում է մինչև միքսոլիդիական, մյուս դեպքում՝ մինչև էոլական տոնիկան և հաստատվում դրանց վրա:

Ընդհանուր օժանդակ հենակետի և տոնիկաների հարաբերությունը, տերցիային օժանդակ հենակետով էոլական լադային կառուցվածքից մեզ ծանոթ ֆորմուլն է՝



այն տարբերությամբ, որ այստեղ f-ը միքսոլիդիական տոնիկա է և ոչ ձգտող հնչյուն:

Երկրորդ օրինակը «ноп Թ'րձո» («Հոպ Արաբո») կատակային բնույթի պարերգն է:

Allegretto (♩ = 126)



Այս երգում օժանդակ հենակետերը տարբեր են: Ընդհանուրը ց հնչյունն է, որը լադային առաջին ուղորտի համար վերևի ձգտող հնչյունի և երկրորդի համար՝ տոնիկայի դերում է հանդես գալիս: Եթե ուշադիր ղնենք, երգի կազմում նորից կնկատենք նույն ծանոթ ֆորմուլը՝ հնչյունների ֆունկցիոնալ նույն հարաբերություններով:

Քերված երեք օրինակներում էլ լադերի բաժան զուգորդումները կատարվեցին վերջնակադանսներում, որը նպաստում է երգերի հանդարտ ավարտին:

Եվ, վերջապես, «ӘВДЫЛ МӘЩИТ» («Ավղղ Մաջիթ») երգը հիմնվում է հաջորդաբար լադային միաձուլյ և բաժան զուգորդումների վրա:

Allegretto (♩ = 108—112)

121

Ә-в-дья Мә-щит го: -Т'аж-дин ла-во ль-ле дай-ка дэ-ма-да қа-са

сәр ка - ни - е, дэ тә мә-рә пеш-йә ор-дйе да-нә-к'ә-вә даш-та

Бь - ше - ри е, һәй ло, ла-во на - и - за сә - ре

дә чәла - нә, мә дь - ба - рә бәр-фә - кә бе қа - шә

дә гьра - нә, дәш-те бәр-йә тә'-вик дө - дө

дә бара - нә, һәй ло ла-во сь-р'ав а-ви-тйә сәр

ма - у - зе - ра ла - вь - ка - нә, хвә - йо.

Բերված երեք օրինակներում էլ լադերի բաժան զուգորդումները կատարվեցին վերջնակադանսներում, որը նպաստում է երգերի հանդարտ ավարտին:

Եվ, վերջապես, «Ә'ВДЬЛ МӘЩИТ» («Ավղղ Մաջիթ») երգը հիմնվում է հաջորդաբար լադային միաձույլ և բաժան զուգորդումների վրա:

Allegretto (♩ = 108—112)

121 

Ә'в-дья Мә-щит го:-Т'аж-дин ла-во ль-ле дай-ка дэ-ма-да қа-са



сәр ка - ни - е, дэ тѳ wa-рә пеш-йа ор-дйе дз-нә-к'ә-вә дәш-та



Бь - ше - ри е, һәй ло, ла-во на - и - за сә - ре



дь чьла - нә, мә дь - ба - рә бәр-фә - кә бе қа - шә



дь гьра - нә, дәш-те бәр-йә тә-вик дѳ - дѳ



дь бара - нә, һәй ло ла-во қь-р'ав а-ви-тйә сәр



ма - у - зе - ра ла - вь - ка - нә, хвә - йо.

մակարգերի հետ: Մինչդեռ, անվիճելի է, որ ինչպես այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդական ազգային երաժշտությունը ինքնատիպ է: Եվ այդ ինքնատիպության հիմքը սկսած չէ փնտրել որևէ մեկ, առանձին վերցրած արտահայտչամիջոցի ինքնատիպության մեջ: Այստեղ կարևոր են բոլոր միջոցների ամբողջությունը, մասնավորապես տվյալ լադային հիմքի վրա ինտոնացիայի ծավալման ընթացքը:

Մեր ուսումնասիրության մեջ երգերի լադային հիմքին զուգահեռ ինտոնացիաների ծավալման ընթացքի և բնորոշ դարձվածքների բացահայտման միջոցով փորձեցինք մասամբ պատասխանել նաև այդ հարցին:

Ռ Ի Թ Մ

Քրդական ժողովրդական երգերն ունեն ռիթմական երեք կերտվածք՝ պարային, երգային և ասերգային¹⁵: Ամեն կերտվածք ունի իր յուրահատկությունները: Ժողովրդական երգերի ռիթմի ուսումնասիրությունը կփորձենք տանել այդ յուրահատկությունների բացահայտման ուղիով, որը որպես սկզբունք կիրառված է նաև այլ ժողովուրդների երաժշտության ուսումնասիրման բնագավառում: Ուրեմն, ռիթմական կերտվածքի տեսակետից, քրդական ժողովրդական երգերը ևս կարելի է բաժանել երեք խմբի:

Առաջին խմբի երգերի ռիթմը բնորոշվում է համաշափ շարժումների՝ քայլելու, աշխատելու, պարելու հետ ունեցած սերտ կապով: Երկրորդ խմբի երգերի ռիթմը՝ երգային, մասնավորապես եղանակային ինտոնացիաների և երրորդ խմբի երգերի ռիթմը՝ խոսակցական ինտոնացիաների ռիթմի հետ ունեցած սերտ կապով:

Նախքան ամեն խմբի ռիթմի վերլուծությունը, փորձենք հնարավորության սահմաններում ներկայացնել նաև այդ խմբի երգերի խոսքի տաղաչափությունը, որի հետ ռիթմը գտնվում է սերտ փոխհարաբերության մեջ:

Պարային ռիթմ ունեցող երգեր

Ինչպես արդեն նշվեց, պարային ռիթմը սերտ հարաբերության մեջ է գտնվում համաշափ շարժումների ռիթմի հետ: Այդ հարաբերությունը որոշիչ դեր է խաղում այս խմբի երգերի թե՛ եղանակի և թե՛ խոսքերի ռիթմի կազմակերպման համար:

¹⁵ Պարային, երգային և ասերգային անվանումները, ինչպես այլ հետազոտողներ, մենք ևս կիրառում ենք պայմանականորեն:

Պարային ունեցող երգերի խոսքային մասը ենթարկվում է վանկա-շեշտային տաղաչափությանը: Այն է՝ տողերի վանկերի թիվը, շեշտերի թիվն ու դասավորությունը համընկնում են իրար: Օրինակ, «Դրմ-դրմ» էստսից երգվող հատվածը.

Г¹о²л х¹о²р¹ми²на, г¹о²л х¹о²р¹ми²на,

Q¹а²ста ха¹не Ч¹'анг²зе¹р'²и¹на,

Ә¹w жи р'²астә дәрәw ни¹на.¹⁶

Ամեն ոտք ունի իր շեշտը, բայց վերջին ոտքի շեշտն ամենաուժեղն է և դրա վրա է ընկնում տողի ծանրությունը:

Պարային ունեցող երգերի խոսքի տաղաչափությունը և մեղեդիի ունեցող համաձայնեցված են: Յուրաքանչյուր տող արտահայտվում է պարբերաբար կրկնվող երաժշտական որոշակի կառուցվածքով՝ ֆրազով կամ նախադասությամբ: Խոսքերի տաղաչափական և մեղեդիի ունեցող շեշտերը հիմնականում համընկնում են, և մեղեդիական կառուցվածքի ծանրությունը ևս ունի վերջին շեշտի վրա է ընկնում:

Սակավ պատահում են նաև օրինակներ, որոնցում մեղեդիի շեշտերը համընկնում են նաև խոսքերի անշեշտ վանկերի հետ: Օրինակ, վերը բերված հատվածում շեշտված է տողերի յուրաքանչյուր ոտքի երրորդ վանկը, մինչդեռ մեղեդիի շեշտերը համընկնում են խոսքերի ոտքերի առաջին անշեշտ և երրորդ շեշտված վանկերի հետ: Նման դեպքերում խոսքերը աննկատ փոխում են իրենց առողջանությունը և ենթարկվում մեղեդիի շեշտադրությանը:

Modereto marciale ($\text{♩} = 96$)



Г¹о²л х¹о²р¹ - ми - на, г¹о²л х¹о²р¹ - ми - на, q¹а²с - та ха - не



Ч¹'анг²-зе - р'²и - на, хә - бәр р'²ас - та дә - рәw ни - на

Պարային խմբի երգերը, բնականաբար, ծավալվում են պարզ, երկչափ և եռաչափ մետրական հիմքերի վրա: Երկչափ մետրի հիման վրա ծավալվում են աշխույժ՝ կայտառ, քայլերգային բնույ-

¹⁶ Դրդո՛ց է, դրդո՛ց է,
Ոսկեձեռ խանի պատմությունն է,
Ամբողջը իրականությունն է:

թի պարերգերը, կատակային երգերը և էպոսից երգվող որոշ հատվածներ: Դրանք ունեն ռիթմական պարզագույն դարձվածքներ, քառորդի և երկու ութերորդականի կամ՝ ութերորդականի և երկու տասնվեցերորդականի հարաբերությամբ: Սակավ են պատահում ավելի բարդ՝ կետագծային, սինկոպային դարձվածքներ, տևողությունների ռիթմական հակադրություններ և այլն:

Երկու քառորդ մետրի մի շարք երգերում առկա է ռիթմական հայելային դարձվածքների հետաքրքրական երևույթը, որն, ինչպես վերն ասվեց, բացառված չէ, որ լինի շարժման կամ գործողության ընդօրինակման վերարտադրում:

4/4 մետրի երգերը համեմատաբար քիչ են: 4/4-ը որպես 2/4 պարզ մետրերի դումար, հիմնականում պահպանում է 2/4-ի առանձնահատկությունները:

Այս դույզ մետրական հիմքերի վրա կառուցված երգերում ռիթմը ունի մոտորային ընթացք: Մոտորային բառը գործածելով, նկատի ունենք «պտտվող» կրկնությունները: Նույնությամբ կամ տարբերակված մոտորային կրկնությունների են ենթարկվում առանձին տակտերի, երգի առանձին մասերի, և վերջապես ամբողջական երգի ռիթմական պատկերները: Ստորև բերվող «Нар, wэй нар» («նար, վայ նար») երգում նախադասությունների կրկնությունների հետ պարբերաբար կրկնվում է նաև երգը ամբողջությամբ՝ ենթարկվելով աննշան փոփոխությունների:

Moderato ($\text{♩} = 104$)



Ի տարբերություն երկշափ մետրերի, եռաշափ մետրերում թույլ մասերի ավելանալը սահունություն, երգայնություն է հաղորդում ռիթմին: Եռաշափ մետրերն են՝ 3/8, 3/4, 6/8 և հազվադեպ՝ 9/8:

Այս երգերում ռիթմական պատկերները համեմատաբար բազմազան են: Պարզ դարձվածքների կողքին հանդիպում ենք կետագծային, սինկոպային և այլ դարձվածքների: Այստեղ ևս պատա-

հում են ութմական հայելային դարձվածքներ: Մեղեդիի ութմական դարգացումը այս երգերում համեմատաբար եռանդուն է, հաճախ են պատահում ութմական տարբեր պատկերների հարաբերություններ: Օրինակ, «Դո ՉձՅՆ» («Դու Զայն») պարերգում:

Allegretto (♩=104)

125

ԴՕ ՉձՅՆ. ԴՕ ՉձՅՆ. ԻՅ Յձ - նե, Յձ - նա - մե, է

ԴՕ ՉձՅՆ. ԴՕ ՉձՅՆ. ԴՕ Յձ - նե մձ - հձ - մե.

Այստեղ նույնպես ութմը մոտորային բնույթ ունի, որը առընչվում է երգի ամբողջության կրկնության հետ: Այսպիսով, պարային երգերում ութմական կառուցվածքների մոտորային կրկնությունները համաչափ մետրական հիմքի վրա բնթացող երգերի բնորոշ հատկանիշներից են:

Երգային ութմ ունեցող երգեր

Այս խմբի երգերն իրենց տաղաչափությամբ միօրինակ շենքիան երգեր, որոնք ունեն վանկա-շեշտային տաղաչափություն, հավասար վանկերով և շեշտերով.

Хэриба мьн бьрын,
 Бьрын, бьрын, бьрын,
 Пышт һ'эфт ч'йа вэркьрын.
 Гэло к'ода бьрын,
 Вэйла мьн хэрибе,
 Гэло к'ода бьрын,
 Вэйла мьн хэрибе,¹⁷

¹⁷ Իմ դարիբին տարան,
 Տարան, տարան, տարան,
 Յոթ սարից այն կողմ տարան:
 Արդյոք ո՞ր տարան,
 Վա՛յ ինձ, ի՛մ դարիբ,
 Արդյոք ո՞ր տարան,
 Վա՛յ ինձ, ի՛մ դարիբ:

Եվ կան երգեր, որոնք ունեն ազատ տաղաչափություն¹⁸, վանկերի ու շեշտերի անհավասար թվով.

Ах, дэ бе Сэрае, һа Сэрае,
Wэйла хōде авақыре теда нае дэнге,
Бор'и-бор'истана сэwте мире шеха, шех.
Мирзэе.¹⁹

Այս խմբի թե՛ վանկա-շեշտային, և թե՛ ազատ տաղաչափություն ունեցող երգերում ուրիշման ինքնաբուխ է, ճկուն, ուրիշմական դարձվածքները համեմատաբար բարդ են, տարբեր տևողություն ունեցող հնչյունների ուրիշմական հակադրություններով, շաղկապվածությամբ և այլն: Այս երգերում ուրիշմը հետզհետե հեռանում է մոտորային սկզբունքից և ձեռք բերում ազատ, անկաշկանդ զարգացում:

Վանկա-շեշտային տաղաչափություն ունեցող երգերն ընթանում են կանոնավոր 6/8, 9/8՝ հազվադեպ՝ խառը շափ ունեցող մետրական հիմքերի վրա: 6/4 (2/4+4/4) մետրական հիմք ունի «Хэриба мын бэрыи» («Իմ պանդուխտին տարան») հարսանեկան երգը (օր. 30): Խոսքերի մեկ տողն արտահայտվում է մեկ տակտում ծավալվող ուրիշմա-ինտոնացիոն կառուցվածքով՝ ֆրազով: Ֆրազի տրամաբանական շեշտին՝ երկար տևողությամբ շեշտված հնչյունին են ենթարկվում երգի խոսքերի ու ուրիշմի շեշտադրությունը: Շեշտվում են տողերի վերջին՝ անշեշտ վանկերը և մետրի թույլ մասերը, ստեղծելով տեղափոխված յամբական շեշտադրություն: Սա արդյունք է այն բանի, որ երգում մեղեդիական գծին զլխավոր դեր է վերապահված: Նման երգերում, ի տարբերություն խոսքերի նույնպիսի տաղաչափությամբ պարային ուրիշմ ունեցող երգերի, առկա են մեկ վանկով երգվող կարճ տևողության հնչյունների շաղկապվածություն և ուրիշմի համեմատաբար ազատ ընթացք, որը կապված է խառը շափ ունեցող տակտերի տարբերակված կրկնությունների հետ:

Ազատ տաղաչափական տեքստ ունեցող երգային օրինակներն ընդհանուր առմամբ մոտ են ասերգային երգերին, որոնցում ակնառու է խոսքերի և մեղեդիի սերտ հարաբերակցությունը: Սակայն տարբերվում են դրանցից իրենց երգային մեղեդիներով, որոնք,

¹⁸ Այդ տաղաչափության մասին մանրամասն կխոսվի ստորև:

¹⁹ Ա՛խ, պալատ, հա՛ պալատ,

Վայնե՛, աստված շեն պահի, ներսում շի հնչում այլևս,

Շեխերի միբի, շեխ Միրզայի ձայնը:

ինչպես նախորդ օրինակում, այս դեպքում ևս, հատկապես հանդարտ ընթացող մասերում, որոշում են խոսքերի և երաժշտական ուրիշների շեշտադրությունը:

Ազատ տաղաչափություն ունեցող երգերի ուրիշներն ընթանում է ինչպես կանոնավոր, այնպես էլ ազատ մետրական հիմքերի վրա: Երգերի անհավասար տողերն արտահայտվում են երաժշտական անհավասար կառուցվածքներով, որոնք ուրիշմա-ինտոնացիայի ազատ, ճկուն ընթացք տւնեն: Օրինակ „Мәме Ә'йше“ («Մամե Այշե») երգը տե՛ս օր. 126):

Այս երգում երգային ինտոնացիաները թելադրում են և՛ խոսքերի, և՛ ուրիշների շեշտադրությունը: Վերջինս մեծ ճկունություն է ձեռք բերում, որն արտահայտվում է ուրիշմական տարբեր դարձվածքների հաջորդաբար հանդես գալով: Այսպես, երգում առկա են սինկրոպային դարձվածքներ, անհավասար և հավասար տևողության հնչյունների հաջորդականություն և այլն: Ընդամենը պենտախորդի ծավալում ընթացող, բայց հիսուններեք տակտից բաղկացած երգը անշուշտ միապաղաղ ու անհետաքրքրական կլիներ, եթե չունենար ուրիշների նման ընթացք:

Ասերգային ուրիշ ունեցող երգեր

Ասերգային ուրիշների երգերը յուրատեսակ տաղաչափություն ունեն: Այդ տաղաչափությունը մոտ է տոնիկական կամ շեշտային տաղաչափությանը, ուր տողերում առկա են հավասար թվով շեշտեր և ազատ է անշեշտ վանկերի թիվը: Բայց այս երգերի տողերում շեշտված վանկերը ևս հաճախ հավասար չեն: Եվ եթե տողերի միջև չլինեն միանման բացականչություններ, նույնահանգ վերջավորություններ, այդ երգերը կընկալվեն որպես արձակ շարադրություններ: Իզուր չէ, որ քրդական նման տաղաչափությունը համարում են «պրոզային մոտիկ»²⁰ տաղաչափություն, ուր կա «արտահայտչական միջոցների ընտրության անարխիստական ազատություն»²¹: Ո՞րն է այդ տաղաչափության կաղմտկերպիչ հանգամանքը: Դա ամեն տողի շարահյուսական համեմատաբար ինքնուրույն միավոր լինելն է, որը մտքի ավարտվածություն է և դադարով բաժանվում է մյուս տողերից: Այս խմբի երգերում տողերը «հավասարություն» են ձեռք բերում միայն որպես ինքնուրույն կառուցվածքներ:

²⁰ O. Mann, էջ XXVIII—XXIX.

²¹ B. Никитин, էջ 375.

Andante ($\text{♩} = 76$)

126 

Дә ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло,



ло, ло, ло, дә ло, ло, ло,



ло, ло, дай-ка Мә - ме го-ра чйа - бә



Дә ло, ло, ло, ло, ль - ве



и - сал һ'әфт са - ле Мә-ме - йә Мә - ме



чу - йә вә - ла - те хә - ри-бйе, Әй - ше



к'а - г'а - зә - ке дь-нь-ви - сә, ды-ши - нә



пәй Мә-ме - йә, дә ль - не



-Бь - ра нә - сә - кь - нә, ле - хә бе - йә

Մանոթանանք „Дәүрәше Ә’вди“ («Դավրեշի Ավդի») վիպերգի առաջին տանը: Տողերն ունեն անհավասար վանկեր ու շեշտեր և միաժամանակ ներկայացնում են ավարտված շարահյուսական ինքնուրույն կառուցվածքներ.

Дәлал, ʋәй дәлал, ʋәй дәлал,
 ʋәрә мала баве мьи мевани,
 әзе тәр’а дайньм щотә көлаве хөр’ьстанн,
 әзе тәр’а шәржекьм мийә сорә сәр бәраинн,
 ʋәз нәминьм, ʋәз нәминьм,
 ʋәз нәминьм, дәлало.²²

Ժամանակակից պոեզիայում մեծ շափով կիրառվում է այսպիսի տաղաչափությունը, որի միջոցով ընդլայնվում են պոեզիայի գեղարվեստական արտահայտչականության հնարավորությունները²³:

Այս երգերում խոսքերի շարահյուսական մեկ միավորն արտահայտվում է երաժշտական տարբեր ծավալի կառուցվածքներով, որոնց ութմական շեշտադրությունը նույնքան ազատ է, որքան խոսքերինը: Սովորաբար խոսքերի մեկ վանկն արտաբերվում է երաժշտական մեկ, սակավ երկու և ավելի՝ հիմնականում փոքր տևողության հնչյուններով, որոնց ութմական հարաբերությունները որոշվում են խոսքերի շեշտադրությամբ: Սակավ են հանդիպում և կամ իսպառ բացակայում են երգային՝ հանդարտ ծավալվող մեղեդիական դարձվածքներ, նույնպիսի ութմով: Այստեղից էլ՝ մեղեդիի եռանդուն զարգացող, անհանգիստ բնույթը: Օրինակ „Әле Мәйре“ («էլե²⁴ Մայրե») սիրային երգը:

Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս խմբի երգերին առավել բնորոշ է ութմական դարձվածքների բազմազանությունը: Հաճախ են հանդիպում ութմի համաչափ ընթացքը խախտող սինկոպաներ, որոնք ստեղծում են հնչյունների տեղեփոխված յամբական շեշտադրություն: Դրանք երևան են գալիս հատկապես մեղեդիի վար-

²² Ա՛յ սիրուն, ա՛յ սիրուն, ա՛յ սիրուն,
 Հորս տունը հյուր արի,
 Նստելուդ համար կփռեմ զույգ խորասանի թաղիքներ,
 Քեզ համար կմորթեմ առաջին մաքին:
 Զապրե՛մ ես, շապրե՛մ ես,
 Զապրե՛մ ես, ա՛յ սիրուն:

²³ Տե՛ս էլ. Մ. Զրբաշյան, Գրականության տեսություն, Երևան, 1962, էջ 257—258:

²⁴ էլե՛՝ բացականչություն:

Allegretto (♩ = 146)

127



Э - ле Мэй-ре, ка-ч'ь - ке, көл-ма-де, көл-ма - ла ба - ве,



де-ра сь-ни хвощ he-вж - на, де-ра сь-ни хвощ he - вж - на,



и - сал h'эфг са - ла мьн фэ-ри - ри, мьн сёр-ма - ни те - ла ма - ма,



мьн го: -Qэйн - г'эр-чйо .бэх - те тэ хвэ - де - ма,



ма - ра - бь-к'ь-ин-на го - не мьн, Мэй-ра - ма мьн, к'е ма сьв-кэ,



к'е гь-ра-на, бар, бар, бар, бар, бар, бар Мэй-ра-ме,



де г'эр-ке, бав э'-шэ-ме, қб-т'и-па бе дэр-ма-не, шэ-ма-мо-ка бь-ра-лэ-ме,



э - зе се - фи-льм, к'э-си-вьм, эш се р'о-же па - и-зе ма-ма h'эй-ре.

ընթաց շարժման ընթացքում: Մեկ վանկի արտաբերման դեպքում աչպպիսի սինկոպաները հաճախ գրի են առնվում ֆորշլագի ձևով, ինչպես «Бериване» («Կթվորուհի») երգում²⁵ է (օր. 39), իսկ երկու վանկերի արտաբերման դեպքում՝ սովորական սինկոպային

²⁵ Տե՛ս նաև Կոմիտասի ձայնագրած քրդական «Ղանդիլի Սիափուշ», «Հասամ աղա», «Քուլլըր Գլարո» երգերը:

դարձվածքի ձևով, ինչպես „ӘМАН, ӘМАН“ («Աման, աման») երգում է (օր. 40): Վարընթաց շարժման ընթացքում առաջացող սինկոպային դարձվածքները սովորաբար ստեղծում են հառաչանքի, արտասանքի արտահայտություն:

* * *

Հնարավորության սահմաններում բացահայտեցինք բրդական երգերի ուրիշ հիմնական՝ պարային, երգային և ասերգային կերտվածքները: Պարային ուրիշը դիտեցինք համաշափ շարժումների և ժողովրդական շափածոյի հետ համաձայնեցվածության մեջ²⁶: Ասերգային ուրիշը սերտորեն առնչվում է խոսակցության ուրիշի և երգերի խոսքերի ազատ տաղաչափության հետ: Այդ ուրիշն ինքնաբուխ է, ճկուն, դինամիկ և ավելի ցայտուն է դրսևորում ժողովրդի խառնվածքը: Ասերգային ուրիշում ունեցող երգերի նշանակությունը երգարվեստում մեծ է:

Ի տարբերություն ուրիշի այս երկու կերտվածքների, երգային ուրիշը պայմանավորված է երգի երաժշտական կողմով: Այն, երգի մեղեդիական զարգացման հետ գտնվում է սերտ միասնության մեջ և ստեղծում է ուրիշի համեմատաբար սահուն, անընդմեջ ընթացք:

ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔ

Քրդական ժողովրդական երգերն ունեն տարբեր կառուցվածքներ, որոնք հիմնվում են ձևաստեղծման որոշակի սկզբունքների վրա: Այդ սկզբունքներն են՝ մեղեդիի պարբերական և ոչ պարբերական կամ իմպրովիզացիոն զարգացումը: Ըստ այդ սկզբունքների էլ կառուցվածքները բաժանվում են երկու խմբի: Նախքան ամեն մի խմբի երգերի մեղեդիական կառուցվածքը վերլուծելը, փորձենք քննել երգերի խոսքերի կառուցվածքը, որի հետ այն սերտ հարաբերության մեջ է:

Պարբերականության վրա հիմնվող կառուցվածքներ

Վանկա-շեշտային տաղաչափություն ունեցող երգերը ըստ կառուցվածքի հիմնականում երկտող կամ քառատող են: Հազվադեպ են պատահում հինգ և ավելի տողեր ունեցող տներ: Այս խմբի երգերի տողերը նույնահանգ են կամ ունեն հանգերի կից՝ aabb,

²⁶ Պարային ուրիշի ուսումնասիրման համար, անշուշտ, կարևոր են նաև գործիքային պարեղանակները, որոնք դուրս են մեր նյութի սահմաններից: Հնարավոր է, որ համաշափ շարժումները թելադրում են նաև պարեղանակի ուրիշը:

խաշաձև՝ abab կամ abac, օղակաձև՝ abba և այլ հարաբերություններ: Գերակշռում են նույնհանգ և խաշաձև հարաբերությունները:

Բոլոր երգերն ունեն կրկնվող տողեր և կրկներգեր, բաղկացած մեկ երկու բառից մինչև քառատող և ավելի: Կրկնվող տողերը և կրկներգերը կոնկրետ բովանդակություն չունեն և հիմնական տանբովանդակության հետ թույլ են կապված: Իրենց կառուցվածքով, վանկերի շեշտադրությամբ ու հանգերի դասավորությամբ դրանք շեն հակասում հիմնական տան կառուցվածքային սկզբունքներին, կազմում են երգի օրգանական մասը, լրացնում, ամբողջացնում են այն: Քրդական ժողովրդական երգերում հիմնական տան, կրկնվող տողերի ու կրկներգերի հարաբերությունները հանդես են գալիս բազմազան ձևով: Դա երգաստեղծման բնագավառում ժողովրդի ձեռք բերած վարպետության վկայությունն է:

Վանկա-շեշտային տաղաչափությամբ երկտող, քառատող տներից բաղկացած երգերի խոսքերը, բնականաբար, արտահայտվում են երաժշտական քառյակային կառուցվածքներում: Տողերի միջև եղած շեշտերի ու անշեշտ վանկերի հավասարակշռությունը մեղեդիում ապահովվում է մեղեդիական դժի դարգացման պարբերականությամբ՝ նրա առանձին հատվածների կրկնություններով: Չկաստեղծման այս եղանակը երաժշտագիտության մեջ համարվում է պասիվ եղանակ: Չնայած դրան, այդ հատվածները նույնությամբ շեն կրկնվում: Կրկնությունների ընթացքում այդ հատվածները և երգն ամբողջությամբ սովորաբար փոփոխվում և ձեռք են բերում նոր, թեև ոչ բարդ արտահայտչական միջոցներ: Կրկնությունները հիմնականում տարբերակվում են օրնամենտի տեսակետից: Այս բոլորը օժանդակում են երաժշտության զարգացման միասնության և ամբողջականության ստեղծմանը, կառուցվածքի հաստատմանն ու ամրացմանը:

Կրկնությունների ընթացքում օրնամենտալ բնույթի փոփոխություններ են կատարվում այն դեպքում, երբ երգի մասերը շեն հակադրվում իրար, ունեն միանման կադանսներ: «Ль бы домам» («Լե սիրուհիս») պարերգում նախադասությունները կրկնվելիս կրում են օրնամենտալ փոփոխություններ (տե՛ս օր. 128):

Նկատենք, որ նման դեպքերում երգերն հիմնականում ունեն նույնահանգ վերջավորություն:

Ավելի մեծ արժեք են ներկայացնում հակադրվող տարբեր կադանսներով ավարտվող մասերի հարաբերությունները, որոնք, սովորաբար, ունեն խոսքերի տարբեր հանգերով ավարտվող տո-

Allegro (♩ = 152)

128 



Յարբերակ




դեր: Այսպիսի դեպքում դարգացման հնարավորություն է ստեղծվում ինտոնացիաներն անկաշուն կադանսից դեպի կաշունը հասցրնելու համար: Ուրեմն առաջին մասը կամ մասերը ստանում են հարցի, իսկ վերջինը՝ պատասխանի բնույթ, մի երևույթ, որը բնորոշ է այս խմբի երգերին ընդհանրապես: Իրենք՝ մասերը տարբերակվում են, նրանց փոփոխություններն արդեն ավելի բարդ են: Օրինակ «Хэщоке» («հաջոկե»)²⁷ երգը: Երգը բառատող է, հանգերի abac հարաբերությամբ:

Allegretto (♩ = 120)

129 



Մեղեդիի մասերը նույնպես ունեն հարցի և պատասխանի հարաբերություն:

²⁷ Օրինակը բերված է Ն. Զառարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 40:

Զարգացման նույն սկզբունքների և մասերի նույն հարաբերությունների պայմաններում լինում են նաև կառուցվածքի քառյակայնության խախտումներ՝ երեք կամ հինգ տակտանի նախադասություններից բաղկացած պարբերություններ, անհավասար նախադասություններով պարբերություններ և այլն: Օրինակ՝ «Йар, йари гӧл» («Յար, յար վարդ») պարբերը ունի երեքական տակտերից բաղկացած նախադասություններ (օր. 81):

Քառյակային կառուցվածքի խախտումն ավելի ցայտուն է արտահայտվում անհավասար նախադասություններից բաղկացած ընդարձակված պարբերությունների դեպքում, որն առնչվում է երգի շորսից ավել տողեր ունեցող տների, կամ կրկներգերի առկայության հետ: Ստորև բերվող «Щарәк чумә һ'әләбе» («Մեկ անգամ Հալեպ գնացի») երգն ունի տասներկու տողից բաղկացած տներ: Յուրաքանչյուր տան վերջին երեք տողերը կրկնվում են²⁸:

Allegro (♩ = 92)

130

Ща-рәк чу-мә һ'ә - лә-бе, дӧ щар чу-мә һ'ә - лә-бе,
 м.и а - ни шьм-ка йа-ре, шьм-ка йа - ре, нал - чо кьр,
 дор б. дор қә - - ди - фа кьр, р'а - жи э'я-да гӧ - лә - не,
 хәлқ гдәр-к'ә - ти-йә сәй - ра-не, эз чум мьи т'ә - ма - шә кьр,
 э - нар ӧу мьи нас нә-кьр, һой ни-нар, һой ни-нар,
 һой ни-нар, һой ни-нар, һой-на ни-нар, һой ни - нар.

²⁸ Երգի խորսերը տե՛ս ն. Զառարի, Քրդական ժողովրդական պարերգեր, Երկրորդ ժողովածու, էջ 64:

Մեղեդին կազմված է երկու անհավասար երաժշտական նախադասություններից: Առաջին նախադասությունը համընկնում է երգի հիմնական բովանդակությունը արտահայտող ինը տողի և երկրորդ նախադասությունը կրկնվող տողերի հետ:

Այստեղ ընդարձակված են մեղեդիի և՛ առաջին և՛ երկրորդ նախադասությունները, շնորհիվ ամեն նոր տողի հետ երգի ֆրազների մի շարք անգամ կրկնվելուն: Ի դեպ այս երգը խոսքերի կարճ ու հանգավորված տողերով, կատարման արագ տեմպով, մոտորային կրկնություններով մոտ է ժողովրդական շուտասելուկներին:

Մեկ այլ „ЛЮБЬ, ЛЬ МЕН“ («Լոյ, վայ ինձ») պարերգի խոսքերը բաղկացած են եռատող տներից և քառատող կրկներգերից: Երգի մեղեդիում տունը և կրկներգը հանդես են գալիս մի ընդհանուր կառուցվածքում՝ առանց սահմանադատման: Կրկներգը միանում է երգի երկրորդ նախադասությանը, ընդարձակելով, միաժամանակ մելոդիկ նոր շարադրանքով շեղելով երգը ֆրազների միապաղաղ կրկնություններից (օր. 64):

Երգը բաղկացած է երկու նախադասությունից: Առաջինը՝ $a+a$ ($2+2$ տակտ) և երկրորդը՝ $a+b$ ($2+4$ տակտ):

Անհավասար են նաև „Хэриба мьн бьрьн“ («Իմ պանդուխտին տարան») հարսանեկան երգի տներն ու կրկներգերը (օր. 30): Տները հնգատող են, կրկներգերը՝ քառատող: Մեղեդիում այդ անհավասարությունը արտահայտվում է տների ու կրկներգերի տակտերի $5:4$ հարաբերությամբ (յուրաքանչյուր տող արտահայտվում է երաժշտական մեկ ֆրազով, մեկ տակտի սահմանում): Օրնամենտալ տարբերակված կրկնություններից բացի, այս երգում առկա են նաև ամենափոքր ավարտված կառուցվածքի՝ ֆրազի սեկվենցիոն վարընթաց տարբերակված կրկնությունները, որոնք պայմանավորում են մեղեդիի երգայնությունը:

Ոչ պարբերական կամ իմպրովիզացիոն զարգացման վրա հիմնվող կառուցվածքներ

Ազատ տաղաչափություն ունեցող երգերն արտահայտվում են ծավալով և քանակով անհավասար տողեր ունեցող տներից բաղկացած կառուցվածքներում:

Նման տաղաչափություն և կառուցվածք ունեցող երգերում մեղեդիները ևս ունեն ազատ՝ ոչ պարբերական զարգացում և կառուցվածք:

Սովորաբար խոսքերի ամեն մի ավարտված տող արտահայտվում է երաժշտական մեկ ավարտված կառուցվածքով, մեղեդիում ստեղծելով երկուսից մինչև հինգ, վեց և ավելի անհավասար մասեր: Այդ մասերը համեմատաբար բարդ հարաբերությունների մեջ են, քան նախորդ խմբի երգերում, շնայած դրանցում պահպանվում են ութմաս-ինտոնացիոն ընդհանրությունները: Իրանք ավարտվում են հնչյունաշարի նույն և հաճախ տարբեր աստիճաններով: Վերջին կադանսը ձեռք է բերում հիմնական նշանակություն: Կադանսների միջև կա համաձայնեցվածություն, որը և ապահովում է երգի ամբողջականությունը: Երգերի մեղեդիները ծավալվում են ազատ և սակավ փոփոխական մետրական հիմքերի վրա:

„Ибраһиме бьре“ («Իբրահիմ եղբորը») բայթը հիմքում ունի հիմնականում եռատող տներ՝ տողերի անհավասար վանկերով ու շեշտերով.

Р'ожәке р'ожанә,
 Аг'и Щьбраһил назьл бйә ә'рданә,
 П'ехәмбәр бйә меванә.²⁹

Նման անհավասարությունը մեղեդիում արտահայտվում է անհավասար նախադասությունների հարաբերությամբ, որոնք նույն բարձրության վրա գտնվելով, տարբերակված կրկնվում են:

Moderato ($\text{♩} = 96$)

131 Р'о - жә - ке р'о - жа - нә,
 аг'и Щьб-ра-һил на - зьл бйә ә'р - да -
 нә, ме Ибра-һи-ме бра бйә ме - ва - нә.

²⁹ Օրերից մի օր,
 Գաբրիել հրեշտակը երկիր է իջնում,
 Հյուրընկալվում է Առաքյալին:

Այս երգը ճկուն ու թմա-ինտոնացիա ունեցող նմուշներից է, եթե մանավանդ հաշվի առնենք, որ այն բաղկացած է ընդամենը չորս տարբեր հնչյուններից:

Խոսքերի և մեղեդիի ազատ կառուցվածք և մեղեդիի ազատ մետրական հիմք ունեն հիմնականում լայնաշունչ, ծավալուն երգերը: Օրինակ, «Бериване» («Կթվորուհի») երգը (օր. 39): Սիրային երգ է, ունի ճկուն ու գունեղ՝ տակտից տակտ փոխվող ու թմա-ինտոնացիա: Բաղկացած է երեք վարընթաց ալիքներից՝ երեք անհավասար պարբերություններից: Պարբերությունների տակտերի հարաբերությունն է 6 : 6 : 3: Երեք պարբերություններն էլ ունեն նույն երաժշտական նյութը, մեկը մյուսի տարբերակված զարգացումն է: Երգի առանձին ալիքներում առկա է սեկվենցիոն տարբերակված զարգացում:

Այս երգերում տարբերակված և սեկվենցիոն զարգացման սկզբունքներին ավելանում է նաև մոտիվային մշակման սկզբունքը: Մոտիվային մշակումը նկատվում է ծավալով մեծ, հուզական բովանդակությամբ հարուստ և բարդ, մեծ մասամբ լարված ու դրամատիկ ասերգային երգերում:

Հետևենք Կոմիտասի ձայնագրած «Դավրեշե Ավդի» դրամատիզմով հագեցված սիրային վիպերգի ընթացքին, որը լրիվ պատկերացում է ստեղծում այդ երգերի մեղեդիական զարգացման և կառուցվածքի մասին:

Երգը քրդական երգարվեստի մեծ կտավի նմուշներից է (քառասուն տակտ): Մեղեդին լարված ասերգային բնույթի է: Բաղկացած է երկու խոշոր մասերից: Առաջին նախադասությունը ծավալվում է վերին ռեգիստրում, ուր հնչում է հիմնական տրամադրությունը, կազմակերպվում են հիմնական ինտոնացիաները, որոնցից կազմավորվելու է ամբողջ երգը: Այն ավարտվում է տակտի թույլ մասում, կիսակադանսով, որը մեղեդիին զարգանալու հնարավորություն է տալիս: Երկրորդ նախադասությունում հնչում են նույն ինտոնացիաները, որոնք սակայն ստեղծում են նոր որակ, ընդունում արտասանական բնույթ և երգային մեղեդին աստիճանաբար վերածվում է ասերգայինի: Շնորհիվ այդ դարձվածքների մեծ հաճախականությունը, երգի տրամադրությունը հետզհետե սկսում է լարվել: Այս նախադասությունը համեմատաբար ընդարձակ է, ավարտվում է լրիվ կադանսով: Բայց այդ կադանսը կոչված չէ երգը եզրափակելու, թուլացնելու դինամիկ լարվածությունը, այն պատճառով, որ մեղեդին երկար ժամանակ հնչել է վերևի լարված ռեգիստրում:

Սկսվում է երգի երկրորդ մասը: Երեք անգամ տարբերակված ձևով կրկնվում է առաջին նախադասությունը, հնչյուններն իրենց տևողությամբ փոքրանում են, ամեն անգամ արտաբերելով խոսքի մեկ վանկ: Ասերգայնությունը ստանում է իր ամենավառ արտահայտությունը: Այստեղ է, որ երգը հասնում է իր դինամիկ զար-

M. M. $\text{♩} = 132$

132

Է - լէ ջար - դէ. ջար-դէ մա չու - ճա ջար - դէ.

ջար-դէ մա չու - ճա ջար-դէ ո՛է սը -

բէ - գո լա - գէ - լը Դավ-րի - շէ Ավ-դի լա-վան-դէ

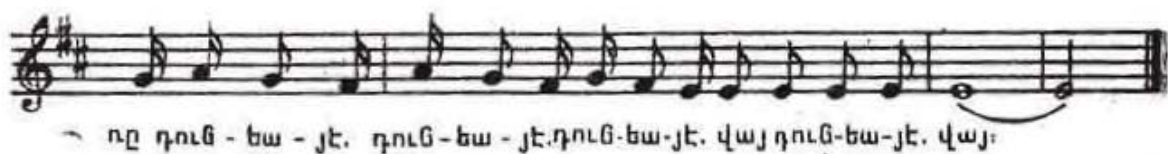
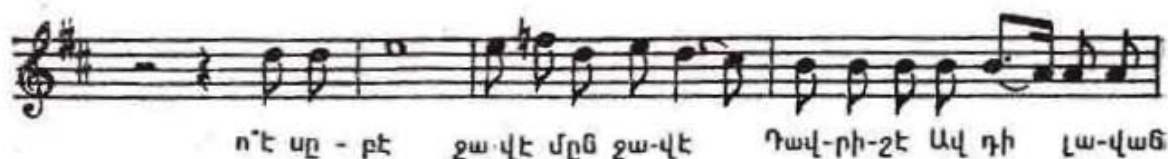
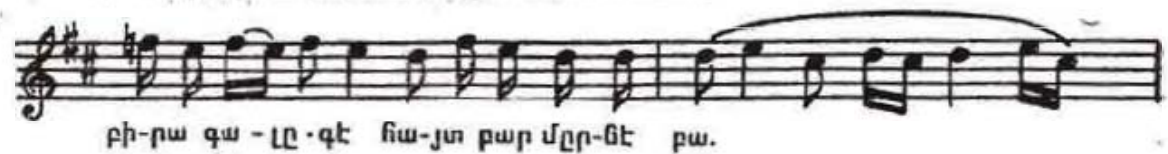
շա-րէ - չի-շագ գէ սը-վա-րա դա լալ-յէ մա - լէ - դս - ճա

վայ լօ. վայ լօ. վայ լօ. վայ լօ. վայ լօ վայ լէ դայ լը մըն փոր-գո

րէ ո՛է սը - բէ խո-զի դան-գդա բրա-յէ Վըն բա չուշ տնժ

բա. ո՛է սը - բէ շան գդա բըս-մա. է

մըն հա-յա բար շուս-տնժ բա. ո՛է սը - բէ



զացման բարձրակետին: Վերջին նախադասութիւնում վարընթաց աստիճանական շարժումը դեպի միջին սեփարը թուլացնում, լուծում է ստեղծված լարվածութիւնը:

Ամբողջ երգի ընթացքում իրար փոխհաջորդում են մեղեդիի զարգացման տարբեր սկզբունքներ՝ տարբերակված սեկվենցիոն և օրնամենտալ կրկնութիւններ, ինչպես նաև մոտիվային մշակում:

Երգի առաջին նախադասութեան ամեն մի կրկնութիւնը տարբերակված է: Այդ կրկնութիւնների ընթացքում նախադասութիւնը ըստ խոսքերի ծավալի ընդլայնվում կամ սեղմվում է, նրանում փոփոխվում են հնչյունների հարաբերութիւնները և այլն: Բացի առանձին նախադասութիւնների տարբերակված կրկնութիւններից, ինտենսիվ զարգացում նկատվում է նաև բուն նախադասութիւններում, որոնք հիմնվում են երեք հնչյուններից բաղկացած մոտիվի տարբերակված սեկվենցիոն կրկնութիւնների՝ մոտիվային մշակման վրա: Զարգացող մոտիվը հանդես է գալիս հնչյունների վերընթաց, ալիքաձև և հիմնականում վարընթաց հաջորդականութեամբ, տարբեր բարձրութիւնների վրա, մետրական տարբեր դիրքերում: Քննենք երգի երկրորդ նախադասութիւնը:

133

Միայն երբեմն, ինչպես 1, 3, 7, 9 դարձվածքներում մոտիվը թերի է հանդես գալիս: Մյուս դեպքերում այն լրիվ է և նույնիսկ տարբեր հնչյունների կրկնություններով ընդլայնված: Իսկ 10-րդ դարձվածքով սկսվում է մոտիվի վարընթաց սեկվենցիոն շարժումը հնչյունաշարի նոնային հնչյունից մինչև տոնիկա: Զարգացման ընթացքում մոտիվը կրում է նաև ութմական փոփոխություններ, հնչյունների հավասար և կետադժային հարաբերություններից անցնելով օինկոպային հարաբերությունների:

Երգի առանձին մասերի նման ինտենսիվ զարգացումն էլ ատեղծում է մեծ հուզականություն և դրամատիզմ:

Եվ այսպես՝ քառյակային կառուցվածքից ու պարբերականությունից հեռանալը չի խախտում մեղեդիի զարգացման օրինաչափությունը: Ավելին, բացահայտվում են երաժշտության արտահայտչականության նոր հնարավորություններ:

Նկատենք, որ ժամանակակից պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ շատ ավելի հաճախ են հանդիպում կառուցվածքային և մետրական «անկանոնություններ», որոնք կապված են մեղեդիի զարգացման ազատության, անընդհատականության հետ և որոնց սկզբնաղբյուրներն, այնուամենայնիվ, գալիս են ժողովրդական երաժշտությունից³⁰:

³⁰ Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Анализ музыкальных произведений, М., 1967, стр. 615—617.

Մասերի առավել բարդ հարաբերություններով հետաքրքրական են «Дәләле» («Սիրելի»), «Н'эсэнико» («Հասանիկո») երգերը: Երկուսն էլ բաղկացած են երկուական մասերից, որոնք իրենց բնույթով հակադիր են միմյանց: Ի տարբերություն նախորդ երգերի, այս երգերում ամեն մաս ներկայացնում է ինքնուրույն կառուցվածք, տարբեր մետրաոիթմով և հավանաբար տարբեր բնույթի խոսքերով³¹: Մասերն իրարից զատվում են պարզ արտահայտված ցեղուրներով: Օրինակ «Հասանիկո» երգը:

Allegretto (♩=104)

134

The musical score consists of seven staves of music in treble clef. The first staff begins with the number '134'. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the second staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Երգի կառուցվածքն է. ոչ պարբերաբար զարգացող A՝ մասերի

³¹ Երգերը ձայնագրել ենք Իրանից տրվող քրդերեն ռադիոհաղորդումներից: Խոսքերը դժվար հասկացվելու պատճառով չեն վերծանվել:

a+a+լրացում հարաբերությամբ և պարբերաբար զարգացող B՝
մասերի b+b հարաբերությամբ:

* * *

Ամփոփելով մեր դիտողությունները քրդական ժողովրդական երգերի կառուցվածքների մասին, հարկ ենք համարում կրկնել, որ այդ երգերն, իրոք, ըստ բովանդակության, բնույթի կամ նշանակության, արտահայտվում են բազմապիսի կառուցվածքներում: Թե՛ խոսքերի և թե՛ մեղեդիների կառուցվածքային այդ բազմազանությունը երգաստեղծման բնագավառում ժողովրդի ձեռք բերած վարպետության վկայությունն է:

Քրդական երգերի կառուցվածքները հիմնվում են մեղեդիական զարգացման պարբերական և ոչ պարբերական սկզբունքների վրա և բաժանվում են համապատասխան խմբերի: Այստեղ ևս, ծավալով, առանձին մասերի հարաբերությունների բազմազանություն, զարգացման տարբեր սկզբունքների զուգորդումներով՝ առավելությունը պատկանում է ասերգային երգերին: Առանձնապես հետաքրքրական է նաև մեկ երգի սահմաններում տարբեր բնույթի՝ զարգացման պարբերականության և ոչ պարբերականության վրա հիմնվող կառուցվածքների զուգորդումը: Մասերի նման հարաբերությունը բարձր է գնահատվում: որպես ժողովրդական երգարվեստում հազվադեպ պատահող երևույթ:

* * *

Քրդական երգարվեստի բնագավառում մեր կատարած ուսումնասիրությունը հիմնված էր 400-ից ավելի երաժշտական օրինակների և մի շարք օժանդակ տեղեկությունների վրա, որոնք հաջողվել էր հայտնաբերել հիմնականում ոչ երաժշտագիտական՝ պատմական, ազգագրական, բանահյուսական բնույթի տարբեր աշխատություններում: Այդ նյութերը մեզ հնարավորություն տվեցին պարզաբանելու քրդական երգարվեստի՝ երաժշտական կենցաղի, երգերի ճյուղերի ու ժանրերի, երաժշտական առանձնահատկությունների տարբեր հարցեր: Ամփոփելով աշխատության տարբեր բաժիններում տեղ գտած հարցերը, կարելի է անել հետևյալ եզրակացությունները:

Երաժշտությունը՝ երգն ու նվագը քուրդ ժողովրդի համար ամենասիրված ու հարգված արվեստն է: Այն մեծ տեղ է զբաղում նրա կենցաղում: Այս երևույթն ինքնին վկայում է, որ քրդերը

երաժշտական ժողովուրդ են: Դարերի ընթացքում ստեղծել են հարուստ երաժշտական կենցաղ, երաժշտական ավանդական սովորու-
թյուններ, երգերի ու նվագների կատարման որոշակի կերպ և այլն:

Քրդական ժողովրդական երգերի շորս ճյուղերից, որոնց մենք
փորձեցինք առանձին-առանձին բնութագրել, կենտրոնականը՝ ժո-
ղովրդական երաժշտության բնորոշ և կարևոր կողմերը բնագրկողը
համարում ենք գեղջկականը: Ինչպես հարևան շատ ժողովուրդներ,
քուրդ ժողովուրդն էլ հիմնականում կապված լինելով գյուղական
կյանքի հետ, ստեղծել է հարուստ ու բազմազան գեղջկական
երաժշտություն: Այդ երաժշտության ժանրերի մանրամասն ուսում-
նասիրությունը մեզ հանգեցրեց ժողովրդի կյանքի հետ քրդական
երաժշտության ունեցած սերտ կապին, ժողովրդական երաժշտա-
կան մտածելակերպի, ժողովրդի ստեղծագործական հնարավորու-
թյունների ավանդականությանը: Այդ տվյալներն են, որոնք հնա-
րավորություն են տալիս արժեքավորել ժողովրդական ստեղծա-
գործությունն ամբողջապես:

Քրդական երգերի մյուս՝ աշուղական, քաղաքային ճյուղերը
ուսումնասիրության մեջ առաջժմ ներկայացված են անհավասար
շափով, ըստ եղած նյութերի քանակի: Հետագա ուսումնասիրու-
թյունների ընթացքում հնարավոր կլինի պարզել հոգևոր երաժշտու-
թյանը վերաբերող որոշ հարցեր, որոնք առնչվում են ժողո-
վրդական երգարվեստի վաղ շերտերի հետ և որոնց ուսումնասի-
րումը հնարավորություն կտա առավել ևս խորանալու ժողովրդա-
կան երգարվեստի առանձնահատկությունների մեջ:

Ժողովրդական երգերի առանձնահատկությունների ուսումնա-
սիրությունից կարելի է եզրակացնել, որ երաժշտական արտա-
հայտչական միջոցները՝ լադա-ինտոնացիան, ութմը, կառուցված-
քը, որոնք բազմաբովանդակ երգերի հիմք են ծառայել, ժողովուրդը
ստեղծել և որոշակի սկզբունքներով մշակել է դարերի ընթացքում:
Այն հանգամանքը, որ քրդական երաժշտությունն ունի սեփական
«բնավորություն», զարգացման յուրատեսակ սկզբունքներ, դրա
մասին է խոսում երաժշտական լեզվի կապը խոսակցական լեզվի
ինտոնացիաների և ժողովրդական բանաստեղծության տաղաշա-
փության օրինաչափությունների հետ:

Վերը քննարկված երաժշտական կենցաղի, երգարվեստի ճյու-
ղերի, ժանրերի ու երգերի առանձնահատկությունների հարցերից
յուրաքանչյուրը քրդագիտության համար տնի իր նշանակությունը:
Դրանց լուսաբանումը հնարավորություն է տալիս ամբողջական

պատկերացում կազմել քուրդ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի մասին
և վեր հանել առավել ընդհանուր ու հետաքրքրական հատկանիշ-
ներ: Դրանք կարող են կապված լինել նաև ընդհանրապես արե-
վելագիտության հարցերի հետ, որոնց մեջ առանձին ժողովուրդ-
ների հոգևոր մշակույթի հարաբերությունները պարզաբանելը
կարևոր նշանակություն ունի:

Քրդական ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման
գործնական նպատակներից մեկը պետք է լինի ազգային պրոֆե-
սիոնալ դպրոցի ստեղծումն ու զարգացումը, որը պահանջում է
ավելի լայնորեն երևան բերել բուն ժողովրդական երաժշտությունը
և պարզաբանել նրա ոճական առանձնահատկությունները: Ժողո-
վրդական նյութը ընդունելով իրրև ատաղձ, այն պետք է վերա-
խմաստավորել, գտնել նրա էությունից բխող արտահայտչական
միջոցներ, որոնք կօգնեն տվյալ նյութը հասցնելու պրոֆեսիոնալ-
կոմպոզիտորական տեխնիկայի աստիճանին:

КУРДСКОЕ НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

(Резюме)

Сознавая необходимость записи и изучения богатой и самобытной курдской народной музыки, автор приступил к данной работе, стремясь выявить, в основном среди курдов Советской Армении, новые музыкальные образцы, представляющие научную и художественную ценность, и исследовать ряд основных вопросов этой музыки. Хотя мы располагаем некоторым количеством записей, курдская народная музыка не была до сих пор достаточно изучена, если не считать представленного в Берлине, но до сих пор не найденного, специального исследования Комитаса.

Введение представляет собой критический анализ записей курдских народных песен; в нем выясняется значение этих записей для научного познания курдской народной музыкальной культуры.

Первые записи, сделанные русским музыкантом П. Сняльским и опубликованные в 1861 году в Петербурге, представляют лишь исторический интерес.

Собиранием курдских песен более основательно занимались армянские музыканты: Хр. Кара-Мурза (его записи еще не выявлены), Комитас, Сп. Меликян, К. Закарян, и частично М. Агаян, А. Кочарян, С. Гаспарян.

В области собирания курдской песни центральное место занимают записи тринадцати эпических песен Комитаса, изданные в 1904 году в Москве отдельной брошюрой в качестве приложения к труду С. Айкуни «Армяно-курдский эпос», а также несколько рукописных записей, хранящихся в комитасовском архиве Музея литературы и искусства Армянской ССР. Являясь результатом тщательных исканий и требовательного художественного отбора, каждая из курдских записей Комитаса содержит ценный и богатый материал для научного исследования.

Записи курдских песен ученика Комитаса—Спиридона Меликяна осуществлены в различных районах Советской Армении и содержатся в двух этнографических сборниках,

изданных посмертно. Из примечаний узнаем, что все певцы-информаторы были армяне. Это обстоятельство отразилось, по-видимому, на интерпретации песен, в связи с чем записи могут быть привлечены для изучения межнациональных музыкальных связей.

Результатом работ курдоведческой экспедиции, организованной Наркомпросом Армянской ССР в 1931 году в различных районах Армении, явился «Сборник курдских народных песен» советского армянского композитора К. Закаряна, изданный в 1936 году в Ереване. Этот сборник содержит 127 образцов, в основном песен-плясок. Записи К. Закаряна имеют определенную научную ценность. Они дают некоторое представление об особенностях бытования жанра песен-плясок и о влиянии песен соседних народов.

Интересный материал для специального исследования песен-плясок содержится в сборниках, изданных курдскими музыкантами-фольклористами. Из них два были составлены автором данной работы (Ереван, 1960, 1964), последующие три—Д. Джалил (Ереван, 1964, Москва, 1965, 1973).

Основную часть всех указанных записей курдской песни составляют песни-пляски, вследствие чего курдская народная музыка представлена в известной степени односторонне. Учитывая это, автор старался выявить и образцы других жанров, часть которых в виде примеров содержится в исследовании.

В первом разделе работы показаны условия бытования крестьянской, ашугской, духовной, городской песни, во-втором—их жанровые особенности.

Наиболее распространена в народе крестьянская песня, поскольку основная масса курдов живет в сельской местности. Крестьянская песня очень ярко отражает национальный дух народа, его творческие возможности и особенности национального исполнительского искусства. Однако не меньший научный интерес представляют и другие виды творчества, самостоятельность которых обусловлена различием не только их социального назначения, но и музыкально-поэтическими особенностями.

Ашугское искусство курдов аналогично распространенному среди восточных народов сельскому ашугскому искусству. В работе даются сведения о быте курдских ашугов, о соревнованиях, обучении, а также о жизни и творчестве некоторых из них.

Записанные ашугские песни имеют несомненную общность с крестьянскими протяжными песнями, которая выражается в импровизационном строении, в свободной форме стихо-

сложения и в неперIODичности изложения мелодии. Существенное различие наблюдается в поэтическом содержании, в большей эмоциональной выразительности текста и мелодии, что вызвано иными условиями их создания и исполнения, иным восприятием явлений жизни. Обычно несколько преувеличенно, чрезмерно эмоционально выражены чувства счастливой и неразделенной любви. Важными выразительными средствами являются аллегории, яркие эпитеты, которые необычны для крестьянской песни. Мелодии песен также богаты многообразием выразительных средств. Они протяжны, содержат широкое, гибкое развитие, имеют переменное ладовое строение, основанное на эолийско-дорийском звукоряде.

Автором изучена духовная музыка только курдов-езидов. В данном разделе имеются сведения о духовных школах, религиозных праздниках сопровождаемых пением, некоторых особенностях манеры исполнения.

Из духовных песен автору удалось выявить кавлы и бейты. Кавлы—своеобразное восхваление апостола езидов, шейха Ади, и религии езидов. Они исполняются во время религиозных обрядов. Напротив, бейты—это народные мифы и легенды духовного и частично светского содержания. Они исполняются также во время крестьянских обрядов. На основе духовного содержания кавлов и бейтов в работе они условно представлены в одной группе.

Духовные песни отличаются от крестьянских содержанием применением композиционных средств. Имеют сравнительно малый диапазон, короткое дыхание мелодической линии, основанной на эолийском и локрийском звукоряде.

Городская песня начала развиваться в Курдистане с развитием городской культуры, с появлением интеллигенции, с пробуждением национального самосознания народа. В последние годы развитие городской песни наблюдается и в среде курдов, живущих в Советском Союзе. Содержание записанных городских песен—патриотизм, любовная лирика. Они имеют простые композиционные элементы—сравнительно несложную ладовую основу, периодическое развитие, основанное на орнаментально-варьированных или секвенционных повторах небольших ритмо-интонационных построений.

Музыкальными традициями особенно богат крестьянский быт, имеющий вековую историю. В работе отмечены место и значение музыки в народных празднествах и роль последних в развитии народного пения, в усвоении характерных особенностей национальной музыки. В крестьянских песнях выявлены и описаны следующие жанры: песни трудовые, обрядовые, семейного быта, песни из эпоса «Златорукий хан».

песни-сказы, исторические и любовные песни, песни-пляски и детские песни. В трудовых песнях, песнях-плясках и детских песнях обнаружены черты общности с подобными песнями других народов; напротив, обрядовые песни, песни эпоса, песни-сказы, исторические и любовные весьма самобытны. Именно в них раскрываются основные характерные особенности музыки курдов: импровизационно-речитативное изложение мелодии, ее развитие в нисходящем направлении на переменной ладовой основе с варьированным повтором отдельных коротких частей и с характерными синкопированными оборотами.

В работе уделено место словесному содержанию песен, взаимоотношению слова и музыки, чертам общности и отличия между отдельными жанрами.

В песенном искусстве курдов за годы советской власти произошли значительные изменения в формах и жанрах традиционного песенного творчества и тематике песен. Возникли новые жанры. Созданные сравнительно недавно курдские советские песни, которые своими художественными достоинствами пока уступают традиционным песням, представляют собой качественно новый этап развития народного музыкального искусства.

Музыкальным особенностям курдских песен посвящена третья глава исследования, охватывающая вопросы ладоинтонации, ритма и строения песен.

Простые ладовые построения вследствие отсутствия в них полутонов характеризуются слабыми функциональными связями. Тяготение между ступенями выражено слабо, а завершение песни часто не характеризуется устойчивостью тоникки. Песни, имеющие подобную ладовую основу, отличаются от других простотой ритмо-интонационной сферы и формы.

В ладовых построениях с одним устоем, кроме основного ладового центра, имеется и побочная опора. Звукоряд, лежащий между тоникой и побочной опорой, представляет главное или тоническое звено лада, которое характеризует ладовое наклонение данного построения. В работе рассматриваются имеющие различные побочные опоры эолийские, миксолидийские, локрийские (днатонические, а также альтерированные) ладовые построения в их характерных интонационных сферах и соответствующей выразительности.

Выделяются два вида сочетаний ладовых сфер—слитные и отдельные. В первом виде первичная ладовая сфера не утверждается и мелодия переходит к следующей сфере. Во втором виде сочетаются устойчивые сферы и происходит сравнительно полное изменение ладовых функциональных связей.

В зависимости от ритмического склада, присущего музыке Востока в целом, то есть от танцевальности, песенности и речитативности ритма, курдские песни можно разделить на три группы.

Ритм песен первой группы характеризуется тесной связью с равномерным движением—ходьбой, работой, танцем. Ритм песен второй группы связан с интонациями мелодии, а третьей—с интонациями разговорной речи.

Тексты песен первой группы имеют силлабо-тонический стих, который находится в тесной согласованности с ритмом мелодии. И, естественно, в песнях этой группы преобладают сравнительно простые ритмические построения. Тексты второй группы имеют как силлабо-тонический, так и свободно-речитативный стих. Их ритм отличается сравнительно сложным построением. Песни с речитативным ритмом имеют своеобразно свободный стих, близкий к тоническому. Организующий принцип такого стихосложения—относительная синтаксическая самостоятельность каждой строки, законченность мысли, сопровождаемая соответствующей цезурой. Каждая синтаксическая единица этих песен выражается различного объема построениями, ритмическая акцентировка мелодии которых столь же свободна, как и текста. Песням этой группы присущи многообразие и сложность ритма.

Строение курдских народных песен основано на определенных принципах формообразования, а именно на периодичности и непериодичности (импровизационности) развития. По этим принципам песни разделены на две группы.

Тексты песен первой группы в основном двухстрочные или четырехстрочные, имеют силлабо-тонический стих и строфическую форму. Поэтому при повторении стихов ритм напева не меняется, однако в результате изменений мелодии в кадансах строк возникают более сложные строения периода.

Тексты второй группы имеют свободное стихосложение, состоят из неравных строф. Соответственно и мелодии песен этой группы имеют свободное развитие и строение. Каждая законченная строка текста обычно выражается одним музыкальным построением. В результате в мелодии образуется от двух до пяти-шести и более неравных разделов. В этих песнях к принципам варьированных повторов добавляется принцип мотивной разработки, что углубляет эмоциональное содержание песни.

Каждый из рассмотренных в работе вопросов имеет свое значение для курдоведения. Они могут быть также связаны с общими вопросами востоковедения, среди которых выявление связей духовной культуры отдельных народов имеет большое научное значение.

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ա) Երաժշտագիտական

- Ռ. Ա. Արայան, Գիտողություններ հայ բաղաբային երաժշտական ֆոլկլորի մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1959, № 1:
- Ռ. Ա. Արայան, Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1969, № 2:
- Ռ. Ա. Արայան, Կոմիտասը հայ ժողովրդական երգերի հավաքող, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Երևան, 1969, № 2:
- Ս. Գ. Գասպարյան, Կոմիտաս, Երևան, 1961:
- Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938:
- Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941:
- Սպ. Մելիքյան, Բացատրական խոսք ունկնդրության ժամին, 1914 թ. Սպ. Մելիքյանի արխիվ, անտիպ:
- Մ. Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, Երևան, 1956:
- Ալ. Թաղևոսյան, Սպիրիդոն Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը, Երևան, 1964:
- Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, Л., 1963.
- Р. А. Атаян, Армянская народная песня, М., 1965.
- Б. Барток, Зачем и как собирать народную музыку, М., 1959.
- Т. Бершадская, Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни, Л., 1961.
- М. А. Бругян, Композиционные особенности армянской народной (крестьянской) песни (на основе анализа этнографических сборников Комитаса), автореферат канд. дис., Ереван, 1955.
- У. Гаджибеков, Основы азербайджанской музыки, Баку, 1945.
- В. Гошовский, Музыка Востока в исследованиях К. Квитки, сб. статей «Музыка народов Азии и Африки» (второй выпуск), М., 1973.
- Гюмреци, Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927.
- И. Земцовский, К спорам о жанрах, «Советская музыка», 1968, № 7.
- И. Земцовский, Русская народная песня, М.—Л., 1964.
- Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран, М., 1965.
- А. Кастальский, Особенности народно-русской музыкальной системы, М., 1961.
- Л. Кулаковский, Песня, ее язык, структура судьбы, М. 1962.
- Х. С. Кушнарев, Народные таланты, «Коммунист», Ереван, 14 мая, 1944.
- Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.
- Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Анализ музыкальных произведений (элементы музыки и методика анализа малых форм), М., 1967.

- Л. А. Мазель, О мелодии, М., 1952.
- Ф. А. Рубцов, Основы ладового строения русских народных песен, Л., 1964.
- А. Н. Серов, Народная песня как предмет науки, избранные статьи, т. I М.—Л., 1950.
- А. Н. Серов, Музыка южно-русских песен, избранные статьи, т. I, М.—Л., 1950.
- А. Шавердян, Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956.
- Г. Н. Хубов, Как народ слагает песню. О музыке и музыкантах (очерки и статьи), М., 1959.
- К. Цхурбаева, Музыкальная культура осетин, Орджоникидзе, 1957.
- К. Цхурбаева, Об осетинских героических песнях, Орджоникидзе, 1965.
- Г. З. Чхиквадзе, Грузинская народная песня, Тбилиси, 1960.

բ) Ազգագրական և բանահյուսական

- Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Ա, Երևան, 1966:
- Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Բ, Երևան, 1967:
- Խ. Արովյան, Քրքեր և եզիդիներ, Երկերի լրակատար ժողովածու, հատոր 8, Երևան, 1958:
- Ա. Ավզալ, Անդրկովկասի քրդերի կենցաղը, Երևան, 1957:
- Ա. Երիցյան, Ուղևորություն ի Տաճկահայաստան, «Արձագանք», 1891, № 3:
- Մ. Զախարյան, Եզդի քրդեր, «Մշակ», 1883, № 198:
- Ա. Նազիբյան, Սովետական շրջանի ժողովրդական բանահյուսությունը, Երևան, 1957:
- Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Սասունի և Ապարանի բանահյուսությունը Սպ. Մելիքյանի երգերում, գրականության և ավեստի թանգարան. Սպ. Մելիքյանի արխիվ (անտիպ):
- Հայ շինականի աշխատանքային երգեր, կազմեց Ա. Ղանալանյանը, Երևան, 1937:
- Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, կազմեց Գ. Գրիգորյանը, Երևան, 1951:
- Հ. Զեղի, Քուրդ աշուղների մասին, «Գրական թերթ», 18 փետրվարի, 1938:
- Հ. Զեղի, Քրդական Սովետական ժողովրդական բանահյուսությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1951, № 10:
- Հ. Զեղի, Հայ և քուրդ ժողովուրդների բարեկամության արտացոլումը բանահյուսության մեջ, Երևան, 1965:
- Ժողովրդական խաղիկներ, խմբագրեց պրոֆ. Մ. Արեղյան, մասնակի աշխատակցությամբ Կոմիտասի, Երևան, 1940:
- Т. Ф. Аристова, Курды Закавказья, М., 1966.
- М. М. Баязиди, Нравы и обычаи курдов, М., 1963.
- Ш. Бидлиси, Шараф-наме, т. 1, М., 1967.
- О. Вильчевский, Октябрь в курдском фольклоре, «Советский фольклор», М.—Л., 1936, № 2—3.
- О. Вильчевский, Курды, М.—Л., 1961.
- А. С. Егузаров, Краткий этнографический очерк курдов Эриванской губернии, записи Кав.отд. русск. географ. общества, кн. VIII, Тифлис, 1891.
- Л. И. Климович, Курды и курдская литература, «Писатель и жизнь», выпуск IV, 1967.
- К. Курдоев, Курды, «Народы Передней Азии», М., 1957.
- Курдские эпические песни-сказы, подготовка текста, предисловие и комментарии А. Джинди, М., 1962.

- С. Лисициан**, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, том I, Ереван, 1958.
- В. И. Массальский**, Очерк пограничной части Карсской области, «Известия» императорского русского географического общества, т. XXIII, СПб., 1888.
- Н. Я. Марр**, Еще о слове «Челеби», Записки Восточного отделения археологического общества», СПб., 1911.
- Музыкальная эстетика стран Востока, М., 1967.
- В. Никитин**, Курды, М., 1964.
- М. Хазнадар**, Очерк истории современной курдской литературы, М., 1967.
- А. Хани**, Мам и Зян, М., 1962.
- Ձ. Ձ'վաճալ**, Խաղաղօրէն բշտամտի նաւ կ'օրճաճ, Երեւան, 1965.
- Фолклора кօրմանա, Բաւաքըրն у Խաւքըրն Խ'Շնճի у Ձ. Ձ'վաճալ, Երեւան, 1936.
- Фолклора кօրմանա, նվիսի у Խաւքըր Խ'Շնճի, Երեւան, 1957.

գ) Երաճշտական ձայնագրութիւններ

- Կոմիտաս**, Քրդական մեղեդի, Արվեստի և գրականութեան թանգարան, Կոմիտասի արխիւ, № 526:
- Կոմիտաս**, Քրդական երգեր, Կոմիտասի արխիւ, № 349:
- Կոմիտաս**, Լուր-դա-լուր (քրդական) մշակում քառաձայն երգեցիկ խմբի համար, Կոմիտասի արխիւ, № 422:
- Կոմիտաս**, Ժողովրդական երգերի ձայնագրութիւններ, Կոմիտասի արխիւ, № 315:
- Կոմիտաս**, 13 քրդական եղանակներ, «Էմինեան ազգագրական ժողովածու», հատ. Ե, «Հայ-քրդական վեպ», Մոսկւա-Վաղարշապատ, 1904:
- Կոմիտաս**, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931:
- Կոմիտաս**, Ազգագրական ժողովածու, հատոր II, Երևան, 1950:
- Քր. Կարա-Մուրզա**, Հայկական երգեր, ներդաշնակեց պիանոի համար Անտիդ Կնինա, տետր Բ, Քիֆիս, 1904:
- Սպ. Մելիքյան**, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. I, Երևան, 1949:
- Սպ. Մելիքյան**, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. II, Երևան, 1952:
- Քյալաշո**, Լալո, երկու խմբերդ, մշակում Ս. Գասպարյանի, Երևան, 1939:
- Восемь песен азиатских и одна лезгинка, собранная и списанная с голосов и инструментов в Армянской области П. Сняльским, положенная для фортепиано А. Данилевским, «Иллюстрация», т. 8, СПб., 1861.
- Ը. Ըճալիլ**, Курдские народные песни, М., 1965.
- Կ. Զакарјан**, 8 курдских народных песен, для голоса в сопровождении фортепьяно, М., 1958.
- Կ. Զак'арјан**, Կ'լամе шьмаэ'та кօրմանա, Բաւան, 1936.
- 12 կ'լամ, Տաւա մեկ'տ'աբե կօրմանա, Խաւքըր Տ. Գասպարјан, Բ'աւան, 1932.
- Կ'լամе мект'аба, (стеклограф), Բ'աւան, 1936.
- Մա'տն. 10 կ'լամա Բ' ճմանե կօրմանի, (стеклограф), Երեւան, 1942.
- Ն. Շաւարի**, Կ'լամед шмаэ'та կ'օրճայա ցաւանճե, Երեւան, 1960.
- Ն. Շաւարի**, Կ'լամед шмаэ'та կ'օրճայա ցաւանճե, Երեւան, 1964.
- Շ. Շալիլ**, Կ'լամед шьмаэ'та կ'օրճա. Երեւան, 1964.
- Ձ'. Շьмо**, Շիրն Լենի, Բոնա կ'օմեճ ճարճնցի, „Բ'յա տ'աճա“, 10 սեպտեմբր, 1969.

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒԹ Յ ՈՒՆ

Երկու խոսք	5
Քրդական ժողովրդական երգերի ձայնագրությունների քննական վերլուծություն	7
Քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղը	29
Քրդական ժողովրդական երգերի ճյուղերն ու ժանրերը	47
Քրդական ժողովրդական երգերի երաժշտական առանձնահատկությունները	112
Ամփոփում (ոտուերեն)	172
Գրականություն	177

Զատարի նուրե Հաջիի
Джауари Нурэ Аджиевна

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԿԱՐՎԵՍՏԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խոհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՅԱԴԱՐՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓՂԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ
Մ. Վ. ՀԱԿՈՐՅԱՆ

ՎՅ 06302 Պատվեր 615 Հրատ. 4326 Տպաքանակ 1000

Հանձնված է շարվածի 22.8.1975 թ., ստորագրված է տպագրության 10.2.1976 թ.
տպագրական 11,25 մամուլ, հրատ. 9,5 մամուլ, բուրք № 60×90^{1/16}:
Գինը 1 ս. 15 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան. 19, Բաբելյանության, 24 գ.
Издательство АН Арм. ССР, Ереван-19, Барекамутян, 24г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան