

ԱՐՑԱԽԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

Արցախահայության ավանդական (մոնոդիկ) երաժշտական մշակույթի առավել բնորոշ, առաջատար մարզերից է նվագարանային երաժշտությունը:

Հայտնի իրողություն է, որ Արցախում՝ Հայոց աշխարհի այս հնամենի, բնիկ հատվածում, մշտապես հատուկ ուշադրություն, հետաքրքրություն և սեր է ցուցաբերվել նվագարանի, նվագածության և նվագարանային երաժշտության նկատմամբ: Բազմաթիվ, հատկապես թառահարներով, քամանչահարներով, նաև զուռնահարներով, դուդուկահարներով, շվիհարներով, դիոլահարներով և վարպետ նվագարանագործներով է հայտնի Արցախը: Այս իմաստով ուշագրավ է երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, բանահավաք Սերգեյ Մարկոսյանի «Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ» խորագրով գիրքը (Երևան, 2004), որտեղ ներկայացված է 1880-1980-ական թվականների հարյուրամյա ընթացքում գործող հեղինակի բնորոշմամբ «Արցախի ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժիշտների տաղանդավոր մի համաստեղություն»¹, շուրջ 60 նվագածուներ, որոնց կողքին, ըստ հեղինակի «դեռևս ստվերում են մնում և պեղման կարիք ունեն արցախյան տասնյակ և տասնյակ ժողովրդական երաժիշտներ»²:

Նշելի է նաև, որ 1890-ական թվականներին Շուշիում՝ Արցախի երաժշտական կենտրոնում, հայ մշակութային օջախներից մեկում, երաժշտագետ Վասիլի Դորղանյանի պատկերավոր և թևավոր դարձած բնորոշմամբ՝ Անդրկովկասի այս յուրօրինակ կոմսերվատորիայում³,

¹ Մարկոսյան Ա., վերը նշված աշխատությունը, էջ 16:

² Նույն տեղում:

³ **Корганов В.**, Кавказская музыка, Тифлис, 1908, с. 28.

կոմպոզիտոր Եղիշե Բաղդասարյանի ջանքերով և ղեկավարությամբ, տեղացի երաժիշտների ուժերով ստեղծվեց ժողովրդական նվագարանների նվագախումբ (սազ, թառ, դուդուկ, քամանչա, թութակ և այլն, կազմով), որը կատարում էր պարեղանակներ, նվագարանային մուղամներ և այլ պիեսներ¹:

Արցախցիմ անտարբեր չի նաև եվրոպական նվագարանների և նվագարանային երաժշտության հանդեպ, սիրում և գնահատում է դրանք: Այսպես, Շուշիում 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, առկա էին գերմանացի երաժիշտների կազմակերպած աշակերտական փողային և լարային նվագախմբեր, որոնք մասնակցում էին շրջիկ թատերախմբերի, նաև տեղի թատրոնի ներկայացումներին, քաղաքի պարահանդեսներին և նմանատիպ այլ միջոցառումներին²: Նույն տարիներին Շուշիի «Խանդամիրենց» (Խանդամիրյանների) թատրոնում կարգ կար՝ «ամեն երեկո, ներկայացումների ընդմիջումների ժամանակ, փակ վարագույրի առաջ միշտ ելույթ էին ունենում արցախական աշխարհի անվանի երաժիշտների ժողովրդական եռյակները, որոնք իրենց նվագով, երգ ու պարեղանակներով զբաղեցնում էին հանդիսատեսներին, իրենց կատարողական վարպետությամբ արժանանում երաժշտասեր շուշեցիների գնահատանքին»³:

Արցախահայ նվագարանային երաժշտությունը, արցախյան երգ ու բանի հետ մեկտեղ, արցախցու բովանդակ կյանքի (առօրյա, տոն, սուգ, ուրախություն, ծես և այլն) մշտական ուղեկիցն ու անբաժանելի մասն է: Այսպես օրինակ, արցախյան հարսանիքի, այլևայլ ծեսերի մշտական և առավել գործուն մասնակիցներն են եղել զուռնահարը և դիռլահարը «դավուլ զուռնան» (Ե. Լալայան)⁴, որն «ուրբաթ օրը գնում թե՛ փեսացուի, և թե՛ հարսնացուի տների առաջ ածում է «սահարի»՝ հատուկ հարսանեկան եղանակը, որով իմացնում է գյուղին, որ այդ օր-

¹ Մարկոսյան Ս., Հայկական ժողովրդական փողային արվեստի ուսումնասիրության հարցեր, դիպլոմային աշխատանք, գիտ. ղեկավար՝ Ա. Բուդաղյան, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, 1981, էջեր 33, 35:

² Մուրադյան Մ., Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն (Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում), Երևան, 1970, էջ 194, Մարկոսյան Ս., դիպլոմային աշխատանք, էջ 33:

³ Մարկոսյան Ս., «Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ», էջ 31:

⁴ Լալայան Ե., Ազգագրական հանդես, Երկրորդ տարի, Բ. գիրք, Վարանդա, Թիֆլիս, 1897, էջ 130:

վանից սկսվում է հարսանիքը»¹: «Դավուլ զուռնան» շաբաթ առավոտյան «մի որոշ եղանակ ածելով հրավիրում է բոլորին պատրաստվել պսակ գնալու»², «դավուլ զուռնի» առաջնորդությամբ ուղևորվում են դեպի հարսնացուի տունը՝ հարսնառի³ և այլն: Ի դեպ, հայ նվագաժամերին էին հատկապես նախընտրում հարսանիքների հրավիրելու արցախաբնակ այլազգիները՝ աղբրեջանցիները, քրդերը⁴: Հիշատակվում են նաև արցախյան ժողովրդական նվագաժամերի մրցույթները, որոնք տեղի էին ունենում եկեղեցական տարբեր տոների ժամանակ, Արցախի այս կամ այն եկեղեցու բակում կամ ընդարձակ գավթում⁵:

Արցախահայ նվագարանային երաժշտությունը ձևավորվել է դարերի ընթացքում հայ ավանդական բազմահարուստ երաժշտության հզոր հիմքով, միաժամանակ ներառելով, յուրացնելով, ազգային հենքին ներդաշնակորեն միահյուսելով կովկասյան և ավելի լայն՝ արևելյան ավանդական երաժշտության որոշ սկզբունքներ, նվաճումներ: Ներկայանում է որպես ձևավորված, կուռ, ամբողջական, ավանդական երևույթ, իրեն հատուկ նվագարաններով, նվագացանկով, նվագաժամային ձևերով և այլն:

Բնորոշվում է նվագարանների տեսականու բազմազանությամբ. լարային՝ աղեղնավոր, կսմիթային (քամանչա, թառ, սազ), փողային (դուդուկ, զուռնա, շվի և այլն), հարվածային (դիոլ, դափ և այլն) և նվագարանային տարբեր խմբերի առկայությամբ, նվագացանկի հարստությամբ (պարեղանակներ, նվագարանային մուղամներ, ծիսական նվագներ, աշխատանքային եղանակներ), նվագաժամային բազմապիսի ձևերով (մենակատարային, խմբակային, միաձայն, բազմաձայն, դրանց այլևայլ դրսևորումներով):

¹ Նույն տեղում: Տե՛ս նաև **Լ. Երնջակյան, Գ. Պիկիջյան**, «Հիմն արևին» («Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում), Երևան, 1998, էջ 13: Արցախում «Սահարին» անվանվել է նաև «Արևագալի», և կատարվել իբրև հարսանեկան ծեսի առավոտյան աղոթք, նույն տեղում, էջ 14:

² **Լալայան Ե.**, Ազգագրական հանդես, Վարանդա, էջ 135:

³ Նույն տեղում, էջ 132-133:

⁴ **Մարկոսյան Ս.**, Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, էջ 39, 84: Այս մասին տե՛ս նաև **Մ. Բրուտյան**, Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր, Երևան, 2001, էջ 72:

⁵ Այս մասին տե՛ս «Ամմար է նվագդ, վարպետ Ջամշուդ» պատումը Ս. Մարկոսյանի «Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ» նշված գրքում, էջ 19-25:

Արցախահայ նվագարանային երաժշտության կերտողները, ավանդույթների կրողները և փոխանցողները տեղացի շնորհաշատ նվագածուների բազմաթիվ սերունդներն են: Դրանք թե՛ անանուն ժողովրդական կատարողներն են, թե՛ հայտնի մեծահմուտ (վիրտուոզ) մասնագետ նվագածուներ՝ փայլուն մենակատարներ, անսամբլիստներ, քամանչահարներ՝ Ավանես Ավանեսյանը, Արմենակ Էսրիյանը, թառահարներ՝ Արսեն Յարամիշյանը, Ներսես Դորդանյանը, Բալա Մելիքյանը, Սաշա Թարխանյանը, Սողոմոն Սեյրանյանը և ուրիշներ, որոնց համբավը հատկապես 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարում անցավ հայրենյաց սահմանները: Միաժամանակ նրանց եռանդուն կատարողական գործունեությունը դրսույց (Թիֆլիս, Բաքու, Մոսկվա, Լենինգրադ, Միջին Ասիա, Լեհաստան, Գերմանիա, Ֆրանսիա, Թուրքիա, Իրան և այլն) մեծապես նպաստեց Արցախի նվագարանային երաժշտության ավանդույթների տարածմանը և արմատավորմանը հատկապես Անդրկովկասում, ճանաչմանը, բարձր գնահատմանը Ռուսաստանում և այլուր:

Ոլորտին բազմիցս անդրադարձել են երաժշտագետները՝ Մ. Մուրադյանը¹, Մ. Բրուսյանը², Ֆ. Շուշինսկի³, Լ. Երնջակյանը⁴, Ս. Մարկոսյանը⁵, Մ. Գասպարյանը⁶, սակայն մեծ մասամբ այլ ուղղվածության աշխատությունների ներքո: Այնինչ երևույթը բազմակողմանի և մանրամասն երաժշտապատմական և տեսական ինքնուրույն դիտարկման և ուսումնասիրության կարիք ունի:

Մեր խնդրո առարկան Արցախի ավանդական նվագարանային երաժշտության կերտվածքային (երաժշտական նյութի շարադրման) որոշ կառուցվածքներն են: Դրանք դիտարկել և փորձել ենք վերլուծել՝ հիմք ընդունելով արցախյան նվագների ծայնագրված և նոտագրված նմուշները, որոնք պահպանվում են ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ժողովրդական արվեստ-

¹ Մուրադյան Մ., Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, նշվ. աշխ.:

² Բրուսյան Մ., Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր, նշվ., աշխ.:

³ Шушинский Ф., Народные певцы и музыканты Азербайджана, М., 1979.

⁴ Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմություն, Երևան, 1991:

⁵ Մարկոսյան, նշված դիպլոմային աշխատանքը, գիրքը:

⁶ Гаспарян М., Опыт характеристики музыкального быта Арцаха (на примере Гадрутского, Мартунинского районов и города Степанакерта НКАО), дипломная работа, научный руководитель Р. Атаян, Ереван, 1990.

տի բաժնուն, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտական ֆուլկլորագիտության ամբիոնում, նաև զետեղված են (նոտագրությունները) մի շարք երաժշտագիտական տպագիր և ձեռագիր աշխատություններում: Դրանք են՝ «Յոլվի կանչ», «Կոխի եղանակ», «Լարախաղացի մեղեդիներ», հարսանիքի եղանակներ՝ «Յարսանքի կանչ», «Յին հարսանեկան քայլերգ», «Յարսը տնից հանելու եղանակ», «Փեսան հարսին հրավիրում է հարսանքի սեղանին», մուղաներ՝ «Սահարի», «Բայաթի Շիրազ», «Բայաթի Քուրդ», «Շուռ» և այլն, այդ մեղեդիների ավանդական կատարմանը համապատասխան նվագարաններով և նվագարանային կազմերով: Դիտարկել ենք նաև տարբեր բնույթի պարեղանակներ՝ «Ղարաբաղի կանանց շուրջպար», «Դարչինի», «Դերբենդի», «Լուսարչայ» և այլն, ժողովրդական և աշուղական երգերի նվագարանային այլևայլ տարբերակներ:

Խնդրո հիտարկված և վերլուծված մյուսի շրջանակներում մեր նախնական եզրակացությունները հետևյալն են.

1. Արցախահայ ավանդական նվագարանային երաժշտությանը հավասարապես հատուկ են նվագածության թե՛ մենակատարային, թե՛ խմբակային ձևերը:
2. Դրանք սովորաբար գործառնական (ֆունկցիոնալ) նշանակություն ունեն՝ ավանդաբար կապված են կատարվող եղանակի ժանրային պատկանելիության հետ: Այսպես, «Կոխի եղանակը», «Լարախաղացի մեղեդիները», հարսանեկան՝ կանչը, քայլերգը, ինչպես նաև հայ ավանդական հարսանիքի ծիսական մյուս եղանակներից՝ «Սահարի» մուղամը¹, կատարվում են նվագածության խմբակային ձևով (երկու զուռնա դուլ): Մյուս մուղամները թե՛ մենակատարային (քամանչա, թառ), թե՛ խմբակային ձևով (երկու դուդուկ): Մենակատարային են հարսանեկան՝ «Յարսը տնից հանելու» և «Փեսան հարսին հրավիրում է հարսանքի սեղանին» եղանակները (զուռնա):
3. Նվագածության մենակատարային ձևը ավելի հատուկ է լարային նվագարաններին (թառ, քամանչա), խմբակայինը՝

¹ «Սահարու» որպես նվագարանային մեղեդի-մուղամի մասին տես Լ. Երնջակյան, Դ. Պիկիչյան, «Յինն արևին», նշվ. աշխ., էջ 8, 9:

փողային և հարվածային նվագարանների՝ երկու դուդուկ, երկու զուռնա և դիոլ և այլ կազմերով: Առկա է նաև հատկապես պարեղանակներում, լարային-հարվածային՝ թառ տմբլա երկյակը:

Նվագածության ձևերի և նվագարանների նշված կապը ներկայացնում ենք ստորև բերված աղյուսակի միջոցով:

| Մենպոստուրնի ձեւ | ԽՄՔԱՎԱՅԻՆ ՁԵՎ | |
|------------------|---------------------|------------------------|
| | Նվագարանային երկյակ | Նվագարանային եռյակ |
| 1. ԹԱՌ | 1. ԵՐԿՈՒ ԴՈՒԴՈՒԿ | 1. ԵՐԿՈՒ ԴՈՒԴՈՒԿ ԴՅՈԼ |
| 2. ՔԱՄԱՆԶԱ | 2. ԵՐԿՈՒ ՋՈՒՌՆԱ | 2. ԵՐԿՈՒ ԴՈՒԴՈՒԿ, ՏՄՔԱ |
| 3. ՋՈՒՌՆԱ | 3. ԹԱՌ ՏՄՔԱ | 3. ԵՐԿՈՒ ՋՈՒՌՆԱ, ԴՅՈԼ |

4. Նվագի կերտվածքային կառուցվածքը անմիջանկյուն կապված է նվագածության ձևի հետ: Ըստ այդմ՝ ակնհայտորեն առանձնանում են մենակատարային նվագածության և խմբակային նվագածության կերտվածքային կառուցվածքները:

5. Մենակատարային նվագածությանը հատուկ է երկծայնի տարրերով միաձայն կերտվածքը, երբ նվագածուն (հատկապես թառահարը) մեղեդու դադարների (ցեզուրա) պահին կսմիթով (pizzicato) վերարտադրում է մեղեդուց ստորև գտնվող մեկական հնչյուններ: Դրանք սովորաբար մեղեդու (կամ մեղեդու ավարտում որևէ հատվածի) ձայնակարգի հենակետային հնչյուններն են, մեծ մասամբ՝ տոնիկան կամ օժանդակ հենակետը, որոնք ձայնառության (դամի) նշանակություն ունեն, տվյալ դեպքում վերջինիս ընդհատվող ձևով, և կարծես հաստատում, վավերագրում են մեղեդու «ասելիքը»: Մենակատարային նվագածության կերտվածքային այս կառուցվածքը հատկապես բնորոշ է նվագարանային մուլաններին¹:

Նոտային օրինակ 1, մուլան «Ռաստ», հատված սկզբից,

¹ Հմմտ. **Касимова С.**, Народно-национальные истоки мелодии и гармонии оперы "Севиль" Ф. Амирова, в сб. "Ученые записки" серия XIII (история и теория музыки, N 18), Баку, 1971, с. 21:

թառահար Ս. Սեյրանյանի կատարմամբ¹:



Եվս մեկ օրինակ, մուղամ «Մահուր հինդի», հատված սկզբից, թառահար Մելիքյանի կատարմամբ:

Նոտային օրինակ 2



Այս դեպքում ընդհատվող ձայնառությունը վերարտադրվում է հնչյունի երկձայն, օկտավային ներքընթաց նմանակման (իմիտացիա) միջոցով:

Ընդհատվող ձայնառական հնչյունները հատուկ են, մասնավորապես, մուղամի սկզբնամասին և ավարտին: Մուղամի միջնամասային, հատկապես բարձրակետային (կուլմինացիոն) հատվածներում ընդհատվող, ձայնառական հնչյունները վերածվում են արագընթաց, կրքոտ, կրկնվող՝ (repetitio) «կշռության մասնատվածությամբ ձայնա-

¹ Այս և հետագա տեքստում բերված հաջորդ՝ «Մահուր հինդի» մուղամի ձայնագրությունները պահպանվում են Կոմիտասի անվան պետական կոմսերվատորիայի երաժշտական ֆուլկլորագիտության ամբիոնում: Նոտային օրինակներ 1-6-ում զետեղված նյութի նոտագրությունը տողերիս հեղինակինն է:

ռությունների» (Ք. Քուշնարյան)¹, որոնք, ինչպես հայտնի է, գործի են դրվում հատկապես արևելյան ավանդական լարային նվագարանների վրա նվագելիս²: Այդ ծայնառությունները հանդես են գալիս թե՛ մեղեդու դադարներին, թե՛ մեղեդուն համընթաց, հատվածաբար առաջ բերելով երկծայն ինտերվալային շարադրանք, և թե՛ մեղեդու հետ յուրօրինակ փոխեփոխ ձևով՝ և նպաստում են մեղեդու դինամիկ վերելքին, սրացնելով ու նպատակամղելով այդ վերելքը դեպի բարձրակետ:

Նոտային օրինակ 3³



Նոտային օրինակ 4



Տե՛ս ևս երկու օրինակ «Մահուր հինդի» մուղամի միջին մասի բարձրակետային հատվածից (Նոտային օրինակներ 5, 6): Այս դեպքում ծայնառությունը մեղեդու նկատմամբ իր ավանդական՝ ստորև դիրքին հակառակ, կատարվում է մեղեդուց բարձր գտնվող հնչամասում:

¹ **Кущнарев Х. С.**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 218.

² Там же.

³ Այս և հաջորդ նոտային օրինակ 4-ը հատվածներ են վերը բերված «Ռաստ» մուղամի (Նոտային օրինակ 1) միջին մասից:

Նոտային օրինակ 5



Նոտային օրինակ 6



Մուղանների մենակատարային նվագածության ընթացքում ձայնառությունների կիրառման վերը նշված և դիտարկված բոլոր ձևերը տեղ ունեն մաս արցախահայ մենակատարային նվագարանային պարտեղանակներում: Սակայն այստեղ ձայնառությունն իր բուն կարգավիճակի հետ միասին՝ որպես «ձայնեղանակի պահապան» («блЮстителЬ гласа» Բ. Քուչնարյան)¹, ձեռք է բերում մաս չափակշռության գործառնություն՝ հանդես է գալիս մեղեդու չափական ուժեղ, շեշտված մասերում, վերարտադրում մեղեդու պարային կշռության դիմագիծը, և դրանով իսկ, ասես, լրացնում է հարվածային նվագարանի բացակայությունը:

Նոտային օրինակ 7



¹ Куцнареv X. C., Bпpocы иcтopии и теopии армянской монодической музыки, с. 41.

Ֆրագ «Շախշախի» պարեղանակից՝ թառ¹: Միաժամանակ մենակատարային նվագարանային պարեղանակներում նկատել ենք մաս մեղեդին պարզագույն հարմոնիզացիայի ենթարկելու որոշ դրսևորումներ, որոնք դիտարկում ենք որպես կոմպոզիտորական երաժշտության ազդեցության արդյունք²: Այսպես, «Շախշախի» պարեղանակում մեղեդին, որի ձայնակարգն է gis լոկր. 3, ուղեկցվում է ոչ միայն նշված ձայնակարգի ավանդական ձայնառական հնչյուններով՝ օժանդակ հենակետ՝ «հ», ստորին մեղիանտա՝ «ե», այլև տեղ-տեղ VII աստիճանով՝ “fis” և սուբդոմինանտայով՝ “cis”, որոնք ընդգծում են մեղեդու, մասնավորապես, երկրորդ աստիճանի («ա») ֆունկցիոնալ ուղորտը, և հարմոնիկ նոր երանգ հաղորդում պարեղանակին:

Նոտային օրինակ 8



Նոտային օրինակ 9



Այս երևույթը առաջ է բերում մաս երկծայն ենթաձայնային կերտվածքի տարրեր (տե՛ս նոտային օրինակ 9), մաս ֆրագ «Դերբենդի» (կանանց մենապար) պարեղանակից, թառ³:

¹ Մուրադյան Ա., «Հայկական նվագարանային պարեղանակներ» ձեռագիր հատոր, N 39: Ձեռագիրը պահպանվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

² Հմնտ. Эльдарава Э., Искусство апыгов Азербайджана, Баку, 1984, с. 52:

³ Մուրադյան Ա., «Հայկական նվագարանային պարեղանակներ», № 40:

Նոտային օրինակ 10,



6. Խմբակային նվագաժողովան կերտվածքները դիտարկվող մնուչներում բազմաձայն են: Բնորոշվում են ձայների կերտվածքային բազմազանությամբ՝ մեղեդիական, ձայնառական, կշռութային, բազմատենքրայնությամբ՝ փողային և հարվածային նվագարաններ, լարային և հարվածային նվագարաններ, բազմակշռութայնությամբ, առաջ բերելով յուրօրինակ «մոնոդիկ բազմաձայնության» («**моноподийное многоголосие**», եզրը՝ երաժշտագետ Ն. Ս. Յանով-Յանովսկայայինն է)¹ կերտվածքային օրինակներ:

Այդ կերտվածքները դիտարկվող մնուչներում երկուսն են՝ երկձայն և եռաձայն: Դրանցից երկձայն կերտվածքը հանդիպում է երկու տարբերակով.

- ա) երբ մեղեդին կատարվում է պահված ձայնառությամբ. առաջին դուդուկ կամ զուռնա՝ մեղեդի, երկրորդ դուդուկ կամ զուռնա՝ ձայնառություն:
- բ) մեղեդին՝ թառ, ուղեկցվում է հարվածային նվագարանի՝ դիոլ կամ տմբլա, կշռութային հնչամասով: Վերջինս տրոհված է բարձրութային երեք ենթահնչամասերի ցածր, միջին, բարձր) տե՛ս ստորև բերված ուրվագիծը 1-ը):

Ուրվագիծ 1



¹ **Янов-Яновская Н. С.**, Богатство многообразия. - В. журн.: "Советская музыка", 1981, N 1, с. 29.

Եռաձայն կերտվածքներում մեղեդին կատարվում է թե՛ դամի, և թե՛ կշռութային տրոհված հնչամասի ուղեկցությամբ (ուրվագիծ 2):

Ուրվագիծ 2

ՄԵՂԵԴԻ -----

ՉԱՅՆԱՌ _____

ԿՇՌՈՒՅԹ

7. Դիտարկվող կերտվածքները բոլոր չափանիշներով պատկանում են հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության առավել բնորոշ, տիպական, ազգագրական տարբեր շրջաններում խիստ տարածված կերտվածքային կառուցվածքների շարքին:

Ներկայացված վերլուծությունը ավարտված չենք համարում, ապագային թողնելով արցախահայ նվագարանային երաժշտության այլ նմուշների կերտվածքների քննությունը: Սակայն խնդրո դիտարկման նախնական փորձն արդեն իսկ ի հայտ է բերում երևույթի բազմաբովանդակ լինելն ու նշանակությունը: