

ԱՐՑԱԽԻ ԵՐԿՈՒ ՊԱՐԵՂԱՆԱԿ՝

ԻՆՔՆՈՒՍ ԵՐԳԱՀԱՆ, ԹԱՌԱՀԱՐ ՄԵՐԳԵՑ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆԻՑ

DOI: 10.52971/3045-3038-2024.2-91

Նվարդ Ա. Եղոյան

Մանուշ Երեմյան

*Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ*

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է 1958 թվին ինքնուս երգահան, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանից Արցախում ձայնագրված եւ 2008-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի «Հայ նվագարանային երաժշտություն. Պարեղանակներ» մատենաշարում հրատարակված արցախյան պարեղանակների ժանրային, հորինվածքային, կառուցվածքային և արտահայտչական յուրահատկություններին: Ուսումնասիրությունը հիմնականում տարվել է ազգային երաժշտության մեջ բարբառային առանձնահատկությունների բացահայտման և արժեքային տեսանկյունից: Հոդվածը նպատակ ունի ընդհանուր գծերով նեկայացնելով արցախցի ինքնուս ստեղծագործող, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանի ստեղծագործական գործունեության ընդհանուր բնութագիրը, մասնավորաբար իր կատարումների շնորհիվ մեզ հասած պարեղանակների վերլուծության միջոցով բացահայտել արցախյան ժողովրդական գործիքային երաժշտության մեջ իր ուրույն տեղն ունեցող ծիսական պարեղանակի տիպական որոշ առանձնահատկությունները:

Պատմաքննական, համեմատական և երաժշտատեսական մեթոդներով վերլուծության են ենթարկվել թառահարից գրառված բացառիկ նմուշները՝ հարսանեկան ծեսի պարերից «Շախշախին»,

աստիճանաբար ծիսակարգ ներմուծված «Դերբենդին», որոնք բնորոշ էին դարձել տվյալ տարածքի համար: Հոդվածում դիտարկվել են արցախյան պարեղանակի երկու գրառված նմուշներ, որոնք երաժշտության մեջ բարբառային առաձնահատկությունների տեսանկյունից քննության են առնվում առաջին անգամ՝ ուշադրությունը հիմնականում սևեռելով պարեղանակներում ռիթմական պատկերների տարբերակների առաջացման տրամաբանության և դրանց համեմատական վերլուծության վրա:

Բանալի բառեր՝ *հայկական պարեղանակ, բանահյուսություն, պարային ռիթմ, ժանրային բնորոշիչներ, Արցախ, թառ, երաժշտական բարբառ:*

WO STYLES OF ARTSAKH:

MYSELF SINGER, BY TARIST SERGEY MOVSISYAN

Nvard Yeghoyan

Manush Yeremyan

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract

The article is dedicated to the genre, compositional, structural and expressive peculiarities of Artsakh dances recorded in 1958 by self-taught songwriter and percussionist Sergey Movsisyan in Artsakh and published in 2008 in the "Armenian Instrumental Music: Dances" series of RA NAS Art Institute. The study was mainly carried out from the point of view of identifying and valuing the dialect peculiarities in national music. The

purpose of this article is to outline the general characteristics of the creative activity of Sergey Movsisyan, a self-taught musician and singer from Artsakh, particularly through the analysis of the dances that have come down to us thanks to his performances, to reveal some typical features of the ritual dance that has its own place in the folk instrumental music of Artsakh. Historical, comparative and musicological methods have been used to analyze the unique samples recorded from the tarahar: "Shakhshaki" from the wedding ritual dances and "Derbend", which was gradually introduced into the ritual, which became typical for the given area. In the article, two written examples of Artsakh pereghana are considered, which are examined for the first time from the point of view of dialectal peculiarities in music, focusing mainly on the logic of the emergence of variants of rhythmic images in pereghana and their comparative analysis.

Key words: *Armenian dance, folklore, dance rhythm, genre characteristics, Artsakh, tar, musical dialect.*

ДВА НАИГРИША АРЦАХА: САМАУЧКА, ТАРИСТ СЕРГЕЙ МОВСИСЯН

Нвард Егоян

Мануш Еремян

*Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

Аннотация

Статья посвящена жанровым, композиционным, структурным и выразительным особенностям арцахских танцев, записанных в 1958

году автором-самоучкой Сергеем Мовсисяном в Арцахе и опубликованных в 2008 году в серии «Армянская инструментальная музыка: танцы» Института искусств НАН РА. Исследование в основном проводилось с точки зрения выявления и оценки диалектных особенностей в национальной музыке.

Статья посвящена общей характеристике творческой деятельности музыканта-самоучки и певца из Арцаха - Сергея Мовсисяна, в частности, посредством анализа танцев, дошедших до нас, благодаря его выступлениям, выявлению некоторых характерных черт обрядового танца, имеющего свое место в народной инструментальной музыке Арцаха.

Исторические, сравнительные и музыковедческие методы были использованы для анализа уникальных образцов, записанных из тарахара: «Шахшахи» из свадебных ритуальных танцев и «Дербанд», который постепенно внедрялся в ритуал, ставший типичным для данной местности. В статье рассматриваются два письменных образца арцахских наигрышей, которые впервые рассматриваются с точки зрения диалектных особенностей в музыке, уделяя основное внимание логике возникновения вариантов ритмических рисунков в наигрышах и их сравнительному анализу.

Ключевые слова: *Армянский танец, фольклор, танцевальный ритм, жанровые особенности, Арцах, тар, музыкальный диалект.*

Նախաբան.

Արցախը՝ որպէս պատմական Հայաստանի մի մաս, դարերի ընթացքում ստեղծել է իր բանահյուսական գանձերը, մշակել և կատարելագործել է դրանք՝ հասցնելով մինչև մեր օրերը: Բնագրերի վաղեմության, բովանդակային և բարբառային առանձնահատկու-

թյունների կարևորության առումով, դրանց դերը անգնահատելի է: Այդ գանձերն են, որ պահպանում են հայի արցախյան տեսակը, հոգևոր և մշակութային շունչը, բառուբանը: Յուրահատուկ բարբառով գրված արցախյան հեքիաթները, խաղիկները, հանելուկները, երգերը ինքնության արտահայտումներ են:

Քննության առնելով Արցախի երաժշտարվեստը՝ պետք է նշել, որ շարունակաբար տեղի բարբառի և երաժշտական ելևէջների զուգորդումը, ժողովրդական երգերին հաղորդել է յուրահատուկ ինքնատիպություն: Սակայն, ցավոք, ժամանակին բանահավաքները ըստ արժանվույն ուշադրություն չեն դարձրել բանահյուսության այս ենթաբաժնին, ուստի, չունենք Արցախի երաժշտությունն արժևորող համընդհանուր մի աշխատություն, որտեղ մեկտեղված կլինեին երաժշտական ազգագրության յուրահատուկությունները, ներկայացնած՝ անցած ճանապարհը, հստակեցնելով դերը և նշանակությունը: Մեր օրերում այս գործում մեծ է երաժշտագետ, բանագետ, արվեստագիտության թեկնածու Մարիաննա Տիգրանյանի¹ դերը, որը «Մաթևոս Մուրադյանի «Ղարաբաղ-58» գիտարշավը» հոդվածում, արժևորելով ՀՍՄՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի պետական ծրագրով իրականացրած, երաժշտական բանահավաքչական գիտարշավում գրառված բացառիկ նմուշները, գրում է. «Արցախի երաժշտական ֆոլկլորը մինչ օրս համընդհանուր հավաքագրման և գիտական ուսումնասիրման չի ենթարկվել, թեև տարածաշրջանի հարուստ երաժշտական բանահյուսությունը ժամանակին գրավել է Կոմիտասի, Ս. Դեմուրյանի, Գ. Սյու-

¹ *Երաժշտագետ, ֆոլկլորագետ, բանագետ, արվեստագիտության թեկնածու (2016), ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի դասախոս:*

նու, ինչպես նաև Ռ.Աթայանի ուշադրությունը»¹: Հոդվածագիրը Արցախի երաժշտական բանահյուսության գրառման գործընթացում առանհատուկ կարևորում է երաժշտագետ-բանահավաք Մաթևոս Մուրադյանի (1911-1987) դերը: Նրա ղեկավարությամբ իրականացրած «ՂԱՐԱԲԱՂ-58» գիտարշավին, նախորդել են 1957թ.-ին Մարտակերտ շրջկենտրոնի Նորաթաղ գյուղում և Ստեփանակերտում հայ երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Ռ.Աթայանի սեփական նախաձեռնությամբ իրականացրած ձայնագրությունները: «Համեմատելով նշված երկու գիտարշավները՝ կարող ենք փաստել, որ Մ.Մուրադյանին ուղղորդել է Ռ. Աթայանը, քանի որ երկու գիտարշավներում թվով 16 երաժշտական օրինակ գրեթե նույնությամբ կրկնվում են», - գրում է Մ. Տիգրանյանը:² Նույն ձայնագրությունները երաժշտագետ Անահիտ Բաղդասարյանի³ «Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր» հոդվածի ուսումնասիրության նյութն են:⁴ Ստեփանակերտում,

¹ Տիգրանյան Մ., Սարգսյան Լ., Մաթևոս Մուրադյանի «Ղարաբաղ-58» գիտարշավը // Գիտական Արցախ, № 2(13), 2022, էջ 230:

² Նույն տեղում, էջ 241:

³ **Անահիտ Բաղդասարյան** - Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի դոցենտ: Դասավանդում է «Հայ հոգեւոր երաժշտություն» և «Հայկական նոտագրություն» առարկաները: «Նմանակումային կառույցները Կոմիտասի ստեղծագործություններում» թեմայով ատենախոսությունը պաշտպանել է 1990 թ.: Ա. Բաղդասարյանի գիտահետազոտական գործունեությունը կապված է առավելապես հայ ավանդական (մոնոդիկ) երգարվեստի հետ: Հեղինակել է մի շարք հոդվածներ հայ ժողովրդական, աշուղական և եկեղեցական երաժշտության մասին:

⁴ Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 282-293: // Ազգագրություն, Հատոր 4(4), Ստեփանակերտ, 2020:

Մարտակերտի շրջկենտրոնի Նորաթաղ գյուղում, Հաղբուրթի շրջանի Մեծ Թաղեր և Մարտունու Ղզլաղա (Բերդաշեն) գյուղերում հավաքագրած 52 նմուշների մեջ մեծաթիվ են ինքնուս ստեղծագործող, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանի ձայնագրությունները: Երաժշտի մասին տեղեկությունները սակավ են, բայց արժեքավոր:

Ինքնուս երգահան, թառահար Սերգեյ Մովսիսյան

Սերգեյ Մովսիսյանի մասին մեզ հասած տեղեկությունները լինելով փոքրաթիվ, այնուամենայնիվ մեծարժեք են: Նրա գործունեությանն է ժամանակին անդրադարձել արցախցի երաժշտագետ, ՀՀ Կոմպոզիտորների միության և ՀՀ ժուռնալիստների միության անդամ Սերգեյ Մարկոսյանը¹: 2004 թվին, Երևանում լույս տեսած «Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ» գրքում հեղինակը արցախածնունդ աշուղների, գուսանների և երաժիշտ կատարողների գործունեությունը համառոտ նկարագրում անդրադարձել է նաև Սերգեյ Մովսիսյանի գործունեություն:² Սա, փաստացի, երաժշտի մասին եզակի տպագիր հակիրճ նյութն է: Սերգեյ Մովսիսյանի գործունեությունը ժամանակին լուսաբանվել է նաև մամուլում: Նման անդրադարձ է 1987թ. «Կոմունիստ» թերթում «Մեր ինքնուս ստեղծագործողները» խորագրի ներքո լույս տեսած ԼՂԻՄ գիտամեթոդական կենտրոնի մեթոդիստ, բանահավաք Ն.Ալեքսանյանի «Հողաբույր երգեր» հոդվածը:

¹ ***Սերգեյ Մարկոսյան (1946-2018)*** – հայ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ: Ավարտել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երեք բաժինները՝ խմբավարական (1972թ., Զաքարյանի դասարան), երաժշտագիտական (1981թ., Արմեն Բուդաղյանի դասարան), և ստեղծագործական (1984թ., Էդվարդ Միրզոյանի դասարան):

² Մարկոսյան Ս., Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2004, էջ 213:

Սերգեյ Մովսիսյանը ծնվել է 1924 թվին՝ Ստեփանակերտում, բազմանդամ ընտանիքում: Հոր՝ Ղոնադենց Սարուխանի յոթ զավակներից երեքը տղաներ էին: Սերգեյը կրտսերն էր: Նրա մեջ սերը երաժշտության հանդեպ արթնացել էր դեռ մոր՝ Նուբարի երգած օրորներին:¹ Ավագ եղբայրը՝ Միքայելը թառ էր նվագում, իսկ փոքրիկ Սերգեյը սիրում էր ձայնակցել եղբորը: Երեխաների մանկությունը այդքան անհոգ չէր, քանի որ ընտանիքը նյութական ծանր դրության մեջ էր: Ո՞վ իմանար, որ ճակատագիրը անսպասելի փոթձություն էր պատրաստել տղայի համար: Դպրոցում սովորելուն զուգընթաց, հորն օգնելու նպատակով նա աշխատում էր կաթսայատանը, որպես հնոցապանի օգնական: Հենց այդ հնոցի պայթյունի ալիքն էլ բախտորոշ եղավ տղայի համար: Հարվածն այնքան ուժեղ է եղել, որ բոլորին թվացել է, թե ալիքի թափից դեն նետված տղան չի փրկվի: Սակայն պարզվել է, որ նա ստացել է ընդամենը չնչին վնասվածքներ: Բայց, ավաղ, ճակատագիրը մոռացնել չտվեց ամիսներ առաջ տեղի ունեցածը: Օրեր անց սկսվում է ապագա երաժշտի դժվար ու փոթձություններով լի կյանքը և ամբողջությամբ փոխվում է նրա ապագան: Սկզբից երեխային սկսում են տանջել անտանելի ու տարօրինակ գլխացավերը, իսկ ավելի ուշ տեսողությունը սկսում է օրեցօր վատթարանալ: Կարճ ժամանակ անց զգացվում է տեսողության նկատելի կորուստ:

1938 թվականը շրջադարձային էր Ստեփանակերտի համար, քանի որ հենց այդ տարի բացվում է Կոմիտասի անունը կրող, մարզում առաջին երաժշտական կրթօջախը, որի առաջին սաներից էր նաև Սերգեյ Մովսիսյանը: Նա անմիջապես ընդունվում է կրթարանի ժողովրդական նվագարանների՝ թառի դասարանը: Սակայն երաժշտական դպրոցում նրա ուսումը երկար չտևեց: Պատանին ստիպ-

¹ Նույնը:

ված էր այն կիսատ թողնել, քանի որ տեսողությունը գնալով է՛լ ավելի էր վատթարանում և բուժման նպատակով պետք էր մեկնել Բաքու: Սերգեյը ստիպված էր բազմաթիվ դժվարություններ հաղթահարել՝ մի կողմից անսահման սերն էր դեպի երաժշտությունը, մյուս կողմից՝ անընդհատ տանջող ցավերը և ֆիզիկական տհաճ զգացողությունները:

Հարազատները պատանուն հորդորում են Բաքվում, բուժմանը զուգահեռ, սովորել ջուլիակի արհեստը, որն այդ ժամանակաշրջանում մեծ տարածում ուներ: Սակայն պատանի Սերգեյին ամենին էլ չէր հետաքրքրում ոչ մի արհեստ: Նրան գերում էր երաժշտության դյուֆիշ աշխարհը: Նա ընդունվում է «Ապրիլի 28-ի» անվան արտել՝ որպես ջուլիակ: Երաժշտական առաջին մկրտությունը եղավ այդ արտելի ակումբի գեղարվեստական ինքնագործ խմբում:¹ [1] Երաժշտությունը մի աշխարհ էր, որտեղ նա մոռացության էր տալիս ամեն տեսակ ցավ ու տառապանք եւ վայելում էր միայն գեղեցիկն ու կատարյալը: Արվեստը ամեն կերպ դեպի իրեն էր ձգում Սերգեյին: Շուտով նա ընդգրկվում է Հայկականի մշակույթի պալատի թատերական խումբ: Նրան տրված անգամ ամենափոքր դերերին էլ, նա մոտենում էր ամենայն լրջությամբ եւ կատարյալ կերպով հանդես գալիս:

Բաքվում Սերգեյը ծանոթանում է հայտնի երաժիշտ Բյուլ-Բյուլի² /Բյուլբյուլի/ հետ, որը միանգամից նկատում է պատանու տաղանդը և տանում Բաքվում գործող կույրերի երաժշտակատարողա-

¹ Սելքսանյան Ն., *Հոդաբույր երգեր, «Կոմունիստ» օրաթերթ, 1987, հունվար N25, /N21(19.055)/ էջ 3:*

² **Բյուլ-Բյուլ, Բյուլբյուլ** [աղբր.՝ սոխակ,իսկական անուն-ազգանունը՝ Մուրթուզա Մեշադի Ռզա օղլի Մամեդով, 22.6.1897– 26.9.1961], աղբրեջանցի սովետական երգիչ (քնարա-դրամատիկական տեներ) եւ երաժշտագետ-բանահավաք: ՄՍՀՄ ժող. արտիստ (1938): Աղբր. երաժշտական թատրոնի հիմնադիրներից: Ստեղծագործական ուղին սկսել է որպես ժող. երգիչ:

կան խմբի հանրապետական ընկերության գեղարվեստական կազմակերպիչ՝ ինքնուս թառահար Վարդան Մանգասարյանի¹ մոտ՝ վարպետաց դասերի: Վարդանի խորհրդով ու հորդորով Սերգեյը սկսում է ստեղծագործել, հորինել երաժշտություն իր իսկ գրած բանաստեղծությունների հիման վրա: Դեռ այդ տարիներին Ս.Մովսիսյանի բանաստեղծություններն ու հանելուկները տպագրվում են մարգալին «Խորհրդային Ղարաբաղ» և հանրապետական «Կոմունիստ» թերթերում:

Ստեփանակերտում Ս.Մովսիսյանը ընդգրկվում է կույրերի ընկերության մարգալին բաժանմունքին կից գործող գեղարվեստական ինքնագործ խումբ, որը ղեկավարում էր Արշակ Հայկազյանը: Նրանք կազմակերպում են համերգներ և համերգային ուղևորություններով մեկնում Հայաստան, Վրաստան և Ադրբեջան: Հանգիստ ու համեստ էր ընթանում արցախցիների բնորոշումով «գուսան» Սերգեյի կյանքը: Նա իր մահկանացուն կնքում է 1988թ-ի սեպտեմբեր ամսին:

Սերգեյ Մովսիսյանի ստեղծագործությունների ընդհանուր բնութագիրը

Սերգեյ Մովսիսյանը հեղինակ է հարյուրի հասնող երգերի, բազմաթիվ հետաքրքրաշարժ հանելուկների եւ խրատական քառյակների: Ցավոք, դրանց զգալի մասը չի պահպանվել, իսկ մնացածը ժառանգները չկարողացան փրկել 2023թ. սեպտեմբերյան պատերազմի և բռնի տեղահանման ճիրաններից: «Լույսի շողը կաթիլվել է ասես տողին ու մերվել հետը: Ծնվել է երգը, հնչել՝ լուսաշող ու լուսաթաթախ: Ու երգի բարակ, մեղմ, անուշ առուն վարարել է, հորդացել,

¹ Վարդան Մանգասարյանի- / 1890-?/ ինքնուս կույր թառահար Քյանդակից:

դարձել սիրո, աշխատանքի և բարության գովք»:¹ Այսպես է բնութագրում Սերգեյի երգարվեստը բանահավաք Ն.Ալեքսանյանը: Թառահարը եղել է այն հմուտ, սուր ականջ ունեցող երաժիշտներից, ով կարողացել է յուրացնել տեղի տիպական երգն ու նվագը և անխաթար փոխանցել սերունդներին: Այդ հանգամանքն է, որ գրավել է հմուտ և բանիմաց երաժշտագետ Ռ.Աթայանին, ում համոզմունքն էր՝ «... Պետք է աշխատել «դուրս քաշել» հայկական երգեր, ազգային ավանդական երգեր: Ճիշտ չէ, որ ասում են, թե Ղարաբաղում հայկական ժողովրդական երաժշտություն չկա»² և հորդորել իր գործընկերոջը՝ Մ.Մուրադյանին՝ ՀՀ ԳԱԱ կողմից կազմակերպել գիտարշավ և անպայման այցելել թառահարին:

Նշված գիտարշավի ժամանակ հավաքագրած 52 նմուշներից տասերկուսը ինքնուս ստեղծագործող, թառահար Սերգեյ Մովսիսյանի ձայնագրություններն են: Դրանք են.

1. Գովք Ղարաբաղի աղջկան/ աշուղ . սիրային/
2. Իմ հայ ժողովուրդ/ աշուղ . հայրեն/
3. Ես լինեի/աշուղ . սիրային/
4. Կոլխոզական պարերգ/ աշուղ . պարերգ/
5. Շախշախի (թառ)/գործիք. պարեղ. /ՀԱԵ I / N38/
6. Դերբենտի (թառ)/գործիք. պարեղ. / ՀԱԵ I / N38/
7. Հե՛յ հուրում (թառ)/պարերգ/
8. Աքըշ, աքըշ (թառ)/ օրոր/
9. Կոլխոզական/աշուղ . գովք/ Խոսք եւ եր. ՝Մովսիսյան Սերգեյ
10. Ահա դարձյալ քեզ հիշեցի/աշուղ . քնար սիրային/Խոսք եւ եր. ՝

Մովսիսյան Սերգեյ

¹ Ալեքսանյան Ն., Հողաբույր երգեր, «Կոմունիստ» օրաթերթ, 1987, հունվար N25, /N21(19.055)/, էջ 3:

² Մարկոսյան Մ., Արցախյան դեմքեր և դեպքեր, «Արդրուք», Երևան, 2012, էջ 119:

11. Ա՛խ, վա՛խ, ինչ անբախտն եմ ես /աշուղ. քնար. սիրային/ Խոսք՝ Սերգեյ Մովսիսյան, եր.՝ Ժողովրդական
12. Ով իմ սոխակ/աշուղ. քնար. սիրային/ Խոսք և եր.՝ Մովսիսյան Սերգեյի:

Ներկա նյութից կարելի է եզրակացնել, որ ինքնուս ստեղծագործողի և բանասացի շնորհիվ մեզ հասած ազգագրական ժառանգությունը բազմաժանր է. պարերգեր, պարեղանակներ, քնարական, սիրային, օրորոցային երգեր: Ս.Մովսիսյանի թողած ժառանգության նշանակությունն ու դերը յուրահատուկ է մանավանդ արցախյան բանահյուսության պահպանման գործում: Դրանք խճանկարի այն փոքրիկ մասնիկներն են, որոնք հետագայում ամբողջացնելով՝ սերունդներն իրենց ձեռքի տակ կունենան մի ամբողջ հարստություն:

1958թ. գիտարշավի ընթացքում Մաթևոս Մուրադյանի կատարած ձայնագրությունները հետագայում նոտագրել է նրա որդին՝ Աշոտ Մուրադյանը,¹ որոնցից երկուսը՝ պարեղանակները հրապարակվել են 2008 թվին «Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ» ժողովածուում: Դրանք են «Շախշախի» և «Դերբենդի» կանացի մենապարերը:

Այս ինքնատիպ պարերը աչքի են ընկնում իրենց գեղեցիկ և յուրահատուկ մետրառիթմով և տարբերակային զարգացման բազմազանությամբ: Ոչինչ այնքան պարզ ու հասկանալի չի արտահայտում մարդու հուզաշխարհը, որքան պարն ու երգը: Որպես այդպիսին, այն միաժամանակ զգացմունքային անդրադարձ է ունենում շրջապատի վրա՝ ըստ հանգամանքների և հարկի առաջացնելով դրական (հարսանեկան երգ ու պար) և բացասական (ողբի երգ ու

¹ *Աշոտ Մուրադյան* - երաժշտագետ և բանահավաք, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1967), արվեստագիտության դոկտոր (1972):

պար) հուզումներ, դրանով իսկ նպաստելով էմոցիոնալ ֆոնի խտացմանը:¹ Վերլուծվող պարեղանակները հայի հուզական աշխարհը բնորոշող լավագույն օրինակներ են:

Պարեղանակ «Շախշախի»

«Շախշախի»-ն «Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ» գրքի նախաբանում Աշոտ Մուրադյանը դասում է հարսանեկան ծեսի Արցախի այն պարեղանակների շարքին, որոնց մի մասը ժամանակի ընթացքում հեռացել է բուն արմատից ու ծիսական սահմաններից և կատարվել է նաև դրանից դուրս, այսինքն ցանկացած տոնախմբության կամ հավաքույթների ժամանակ: Կարելի է նաև նշել, որ պարեղանակը հաճախ առանձնանալով կոնկրետ պարային կատարումից, կարող է հնչել անկախ, որպես գործիքային նվագ, սակայն պահպանում է պարային ռիթմը:²

«Շախշախի» բառը Արմեն Սարգսյանի³ «Ղարաբաղի բարբառի բառարան»-ում ուրախ պարեղանակ կամ պարատեսակ է⁴, որ «պետք է երաժշտություն նվագեն, որպեսզի աղջիկները պարեն»: Ռ.Աթայանը իր կատարած ձայնագրության մեջ այն անվանում է «կանացի մենապար»: Հ.Աճառյանի «Հայոց լեզվի բարբառային բառարան»ում⁵ «Շախշախի» բառի բացատրության մեջ կարդում ենք. «Աչքս երա մնաց, վեր ըստեղ մին շախշախի ածին, ահմադի, իրզեյի, յա չէ Անի

¹ Ստեփանյան Ա., Պարը հայոց տոնածիսական համակարգում // ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ // «Պար երաժշտություն» Ա.Լիսիցիյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան 2004, էջ 25:

² Ա. Քոչարյանի ձայնադարան // ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի Ինստիտուտ // տուփ 544/644, 200-1ա-206, էջ 14:

³ **Արմեն Սարգսյան**(1968)- բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, լեզվաբան, ԼՂՀ Գիտության վաստակավոր գործիչ

⁴ Սարգսյան Ա., Ղարաբաղի բարբառի բառարան, Երևան, 2013, էջ 564:

⁵ Հայոց լեզվի բարբառային բառարան//Հրայր Աճառյանի Անվան Լեզվի Ինստիտուտ: ՀՀ Գիտությունների Ազգային Ակադեմիա, Երևան, 2007, էջ 187:

քաղաքին հավան»։ Փաստացի հեղինակը մեջբերելով Տմբլաչի Խաչանի¹ խոսքը, այն համեմատում է Իրգեյ,² Ահմադի³ և Անի քաղաքներում կատարվող պարեղանակի հետ։ Այս անվանումով պար Հայաստանի այլ տարածաշրջաններում չի հիշատակվում և այն դասվում է որպես Արցախի համար տիպական պարեղանակ։ Ա.Բաղդասարյանը⁴ դիտարկելով Շախշախին, մի շարք այլ գործիքային նվագների հետ, ընդգծում է պարեղանակին բնորոշ որոշ հատկանիշներ. «Միաժամանակ մենակատարային նվագարանային (*հեղինակը նկատի ունի հատկապես թառը- Ն.Ե*) պարեղանակներում նկատել ենք նաև մեղեդին պարզագույն հարմոնիզացիայի ենթարկելու որոշ դրսևորումներ, որոնք դիտարկում ենք որպես կոմպոզիտորական երաժշտության ազդեցության արդյունք»։ Պարեղանակի ձայնակարգի հետ կապված, նույն հոդվածում կարդում ենք. «Շախշախին» կենսուրախ պար է։ Ընդգում է գործիքի միջին ձայնասահմանը՝ փոքր օկտավայի h-ից 2-րդ օկտավայի e. (h, cis¹, d¹, e¹, fis¹, gis¹, a¹, h¹, (c²), cis², d², e²): «Այսպես, «Շախշախի» պարեղանակում մեղեդին, որի ձայնակարգն է gis լուր. 3, ուղեկցվում է ոչ միայն նշված ձայնակարգի ավանդական ձայնառական հնչյուններով՝ օժանդակ հենակետ՝ «h», ստորին մեղիանտա՝ «e», այլև տեղ-տեղ VII աստիճանով՝ «fis» և սուբդոմինանտայով՝ «cis», որոնք ընդ-

¹ *Տմբլաչի Խաչան* (Կոնստանդին Կարապետի Մելիք-Շահնազարյան) (1857-1940)- հայ երգիծաբան, արձակագիր, ՀԽՍՀ վաստակավոր գյուղատնտես (1924), ԽՍՀՄ գրողների միության անդամ (1934)

² *Իրգեյ* (գերմ.՝ Irsee)- կոմունա Գերմանիայի Բավարիա երկրամասում

³ *Էլ Ահմադի* (արաբ.՝ لااحمدی)-նահանգապետություն(մուխաֆազ) Քուվեյթի հարավային մասում

⁴ Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր //«Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի գեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007

գծում են մեղեդու, մասնավորապես, երկրորդ աստիճանի («a») ֆունկցիոնալ ոլորտը, և հարմոնիկ նոր երանգ հաղորդում պարեղանակին»¹ Ստորև ներկայացնելով «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի «Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ» 1-ին պրակում² հրատարակված պարեղանակը, կուզեինք տալ ձայնակարգի մեկնաբանման այլ բնորոշում:

Ըստ մեր դիտարկման պարեղանակը ծավալվում է «e» միքսուլիդիական լադում, «h» կվինտային օժանդակ հենակետով: Ավանդական ձայնառական հնչյուններով ուղեկցությունը ձայնակարգի ներքնի կվարտային օժանդակ հենակետ «h»-ին է, իսկ մեդիանտան՝ «gis», փոխանցում է միքսուլիդիական լադի լուսավոր տրամադրությունը: Վեցերորդ աստիճանի տարբերակումը՝ «cis» և «c», ընդգծում են մեղեդու, մասնավորապես, չորրորդ աստիճանի՝ վերնի վարտային օժանդակ հենակետի՝ «a» ֆունկցիոնալ ոլորտը, և հարմոնիկ նոր երանգ հաղորդում պարեղանակին:

Պարզ երկմաս A B կառուցվածք ունեցող պարեղանակը կրկնվում է տարբերակումներով 3 անգամ՝ A1 B1 եւ A2 B2: A B կառուցվածքում պարեղանակը հանդես է գալիս թեզ-անտիթեզ սկզբունքով, որտեղ առաջին նախադասությունը՝ A, ավարտվում է անկատար կիսակադանսով, «gis» մեդիանտայով, իսկ երկրորդը՝ B, կատարյալ կադանսով, «e» գլխավոր հենակետով: Հետևաբար սրանով ևս կարող ենք հաստատել դատողությունը պարեղանակի ձայնակարգային հենքի մասին: Սա պոլիտոնալության, բիտոնալության դրսևորում է, որտեղ առաջին նախադասությունը ընդգծում է ձայնակարգի լոկ-

¹ Նույն տեղում, էջ 547:

² Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ // Հայ ավանդական երաժշտություն մատենաշար, պրակ 1, կազմող Ա.Մուրադյան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2008, էջ 137:

րիական /3-րդ աստիճանից ծավալվող/ ձայնակարգը, իսկ երկրորդը՝ հաստատում «e» միքսուլիդիական լադատոնայնությունը: Է.Փաշինյանը¹ գրում է. «Դասական երաժշտության մեջ կոմպոզիտորները այդ լադում (լոկրիական լադում – Ն.Ե. և Մ.Ե) գրված մեղեդիները ներդաշնակել են ներքնի 6-րդ աստիճանից, (տոնիկայից մեծ տերցիա ցած) կառուցվող հիպոփոնական-միքսուլիդիական մաժորում»² այնուհետև՝ նույն տեղում. «Կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ այդ լադում գրված մեղեդիները ներդաշնակվում են, ինչպես և չալտերացված լադում տոնիկայից մեծ տերցիա վար ընկած լադատոնայնությունում, որը ՑՎԻ-ով իոնական լադ է (հարմոնիկ մաժոր)»:³

Ա.Բաղդասարյանը հողվածի եզրակացություններում գրում է. «Մենակատարային նվագաժողովանը հատուկ է երկձայնի տարրերով միաձայն կերտվածքը, երբ նվագաժուն (հատկապես թառահարը) մեղեդու դադարների (ցեզուրա) պահին կամիթով (pizzicato) վերադադրում է մեղեդուց ստորն գտնվող մեկական հնչյուններ:

Դրանք սովորաբար մեղեդու (կամ մեղեդու ավարտուն որևէ հատվածի) ձայնակարգի հենակետային հնչյուններն են, մեծ մասամբ՝ տոնիկան կամ օժանդակ հենակետը, որոնք ձայնառության (դամի) նշանակություն ունեն, տվյալ դեպքում վերջինիս ընդհատվող

¹ Է.Փաշինյան (1923-2004) - հայ խորհրդային [երաժշտագետ, մանկավարժ, կոմպոզիտոր](#): [ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միության անդամ](#): [Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր](#):

² Փաշինյան Էդ., Հարմոնիայի դասագիրք, 2-րդ վերամշակված հրատարակություն, Երևան, 1987, էջ 493:

³ Նույն տեղում, էջ 496:

ձևով, և կարծես հաստատում, վավերագրում են մեղեդու «ասելիքը»:¹
Աղյուսակ 1-ից պարզորոշ երևում է այս դիտարկման ճշտությունը:

ՇԱԽՇԱԽԻ SHAKHSHAKHI



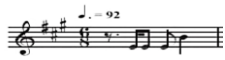
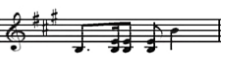
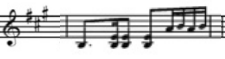
Ա մասը 8 տակտ պարբերություն է կազմած 2 նախադասություն-
նից (4+4), որտեղ 2-րդը 1-ինի տարբերակն է: Պարը սկսվում է յամբով՝

¹ Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի գեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 496:

կետագծային ռիթմի վերջին մասից՝ տոնիկայի եռակի կրկնողությամբ և կվինտա թռիչքով՝ դեպի կայուն՝ հ օժանդակ հենակետը: Պարի բնույթը հենց սկզբից հստակ կայունություն է պարունակում:

Կենտ տակտերն են, որ հիմնականում օժանդակ հենակետերի եղանակավորման և տևողության կոտորակման միջոցով ենթարկվում են տարբերակման: Սխեմատիկորեն այն իրենից ներկայացնում է e-h-h եւ e—h-a-gis ինտոնացիոն կմախքի տարբերակումը: Երկրորդ տակտը այն հստակ օղակն է, որը ամբողջ պարի ընթացքում փոփոխության չի ենթարկվում և պահպանում է պարի մեղեդային ինտոնացիոն շարժման կայունությունը:

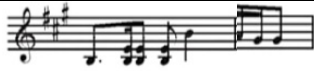
Աղյուսակ 1

տակտեր	A	A1	A2
1-ին			
3-րդ			
5-րդ			
7-րդ			

Աղյուսակում ներկայացված է պարեղանակի ելակետային T-D կվարտա թռիչքից սկիզբ առնող ինտոնացիոն կորիզի տարբերկները, որտեղ հստակ է, որ փոփոխվում է 6/8 բարդ չափի երկրորդ կեսը՝ տակտի համեմատական ուժեղ մասից հետո: Ռիթմական առումով A և A2-ի համար տիպական է քառորդ և 8-րդ տևողությամբ հնչյունների մասնատումը՝ 16-րդների և կետագծային ռիթմի, A1՝ ընդհակառակը, թույլ մասերում տիպական է տևողությունների խոշորացումը: Մեղեդիական-ինտոնացիոն առումով տարբերակման ժամանակ կիրառ-

վում են օժանդակ հնչյուններ, շրջագարդում, խաղիկներ: Նմանատիպ տարբերակումները հարստացնում են պարի բնույթը, դարձնում ավելի լայնաշունչ ու գունեղ: A բաժնում /ինչպես նաև A1, A2-ում/ առավել ստաբիլ և անփոփոխ են գույգ տակտերը, որոնց մեջ կայունության առումով առանձնանում են 2-րդ և 6-րդ տակտերը: Դրանք ավարտվում են «հ» օժանդակահենակետով, իսկ հաջորդ՝ 4-րդ և 8-րդ տակտերը կայուն են, որոնք ավարտվելով լոկրիական «gis» հենակետով ստեղծում են երկլադայնություն:

Աղյուսակ 2

պարբերություն տակտեր	A	A1	A2
2-րդ 6-րդ			
4-րդ			
8-րդ			

Երկրորդ՝ B բաժինը, լինելով պարեղանակի ռեֆրենային հատվածը, տարբերակման քիչ է ենթարկվում: Հիմնականում առկա է տակտի ուժեղ մասի տարբերակում՝ գլխավոր և օժանդակ հենակետերն ընդգծող ձայնաառությունների հստակ կիրառմամբ կամ թաքն-

ված բազմաձայնության դրսևորմամբ, սեկվենցիոն զարգացման գերակշռությամբ, որը նպատակ ունի փոխանցել պարի թափն ու եռանդը, այն դարձնելով ավելի ճոխ ևր հանդիսավոր:

Աղյուսակ 3

տակտեր	B	B1, B2
1-ին 5-րդ		

Խոսելով մուղամների տիպական դրսևորումների մասին, Ա. Բադդասարյանը նշում է, որ «հատկապես բարձրակետային (կուլմինացիոն) հատվածներում ընդհատվող, ձայնառական հնչյունները վերածվում են արագընթաց, կրքոտ, կրկնվող՝ (repetitio) «կշռության մասնատվածությամբ ձայնառությունների» (Ք. Քուշնարյան), որոնք, ինչպես հայտնի է, գործի են դրվում հատկապես արևելյան ավանդական լարային նվագարանների վրա նվագելիս: Այդ ձայնառությունները հանդես են գալիս թե՛ մեղեդու դադարներին, թե՛ մեղեդուն համընթաց, հատվածաբար առաջ բերելով երկձայն ինտերվալային շարադրանք, և թե՛ մեղեդու հետ յուրօրինակ փոխեփոխ ձևով՝ և նպաստում են մեղեդու դինամիկ վերելքին, սրացնելով ու նպատակամղելով այդ վերելքը դեպի բարձրակետ»:¹ Այնուհետև հոդվածագիրը դրանց

¹ Բադդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան»,

դրսևորումները տեսնում է նաև գործիքային այլ նվագներում. «Մուդամների մենակատարային նվագաժողովան ընթացքում ձայնառությունների կիրառման վերը նշված և դիտարկված բոլոր ձևերը տեղ ունեն նաև արցախահայ մենակատարային նվագարանային պարեղանակներում: Սակայն այստեղ ձայնառությունն իր բուն կարգավիճակի հետ միասին՝ որպես «ձայնեղանակի պահապան» ("блжоститель гласа" - Ք. Քուշնարյան), ձեռք է բերում նաև չափակշռության գործառնություն՝ հանդես է գալիս մեղեդու չափական ուժեղ, շեշտված մասերում, վերարտադրում մեղեդու պարային կշռության դիմագիծը, և դրանով իսկ, ասես, լրացնում է հարվածային նվագարանի բացակայությունը»:¹ Պարը նվագաձուն ավարտում է VI աստիճանի եռահնչունով, ասես պետք է լինի պարի շարունակությունը, ստեղծելով անավարտության տպավորություն: Կարո՞ղ ենք ենթադրել, որ այն կատարվել է ազգային պարերի շարանում:

Պարեղանակ «Դերբենդի»: Պարի անվանման մասին որոշակի հստակ բացատրություն տալ դժվար է: Սակայն նշենք, որ հեռավոր կամ ինքնապարփակ վայրերում նաշորդ դարի կեսերին որոշ չափով դեռևս հանդիպել են որոշակի գավառների՝ *Սասնա, Կարնո, Ջավախքի, Վասպուրականի, Պարսկահայքի* եւ այլ տեղավայրերի պարեր, որոնցից շատերը պահպանվել են նախկինում ծիսական լինելու պատճառով, սակայն շարունակել են գոյատևել՝ որպես ամեն ինչից անկախ երևույթ: Ենթադրում ենք, որ այդպիսի պարերից է նաև «Դերբենդին»: Անվանումը կապում ենք բնակավայրի անվան հետ:

Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 545:

¹ *Նույն տեղում, էջ 546:*

Դերբենդում¹ հայերը հիշատակվում են 11-րդ դարից: Միջնադարյան Դերբենդում եղել է հայկական համայնք, որը համալրվել է Արևելյան Անդրկովկասից հայ բնակչության ներհոսքի հետևանքով: Որոշ արաբական աղբյուրներում Դերբենդը անվանվում է «Հայկական քաղաք»:²

«Դերբենդին» կենսուրախ պար է, որը ծավալվում է «cis» եղական /հարմոնիկ/ լադում, «e» օժանդակ հենակետով: Ձայնաձավալը ընդգրկուն է՝ «**cis-fis-h**-(his)-cis¹-dis¹-e¹-fis¹-gis¹-a¹-h¹-cis²»:

¹ **Դերբենդ-քաղաք** Դադստանում, Ռուսաստան: Հին հայկական անվանումը՝ Աղվանից դուռ:

² <https://hy.wikipedia.org/wiki/%D4%B4%D5%A5%D6%80%D5%A2%D5%A5%D5%B6%D5%A4>

ԴԵՐԲԵՆԴԻ DERBENDI

♩. = 54

Կատարվում է ալյադիս

1)

2)



Պարեղանակի ծավալուն /105 տակտ/ եռամաս կառուցվածքը ունի դիալեկտիկական տրիադայի հանրահայտ սկզբունքը.¹

Աղյուսակ 4

ԹԵԶ	ՀԱԿԱԹԵԶ		ՄԻՆԹԵԶ
A	B		C
12	18		18
$(2+2+2) + (2+2+2)$	$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1)$		$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1)$
A ¹	B ¹	B ²	C ¹
12	18	9	18
$(2+2+2) + (2+2+2)$	$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1)$	$(2+2+2+2+1)$	$(2+2+2+2+1) + (2+2+2+2+1) + 1$

Ելակետը հանդիսացող միտքը՝ **թեզը**, սկսվում է հնչյունաշարի վերին «cis²» հնչյունից եւ ծավալվում վարընթաց երկտակտ սեկվենցիոն օղակով, եռատակտ կրկնությամբ շրջագարդելով օժանդակ հենակետը ավարտում է ցածր «cis» վերջնաձայնով և մեկ տակտ կապող՝ վերընթաց շարժումով հասնում դարձյալ մեղեդու բարձրակետին: Ռիթմական բանաձևը՝ կետագծային և լումբարդյան ռիթմերի համադրումը, նրբաճաշակ սինկոպայի հետ, ձևավորում է պարեղանակի հիմնական «դիմագիծը», որով նույնիսկ առանց մեղեդային գծի և ինտոնացիոն շարադրանքի, այն դառնում է ճանաչելի: Երկրորդ նախադասությունը առաջինի կրկնությունն է՝ աննշան փոփոխություններով: A մասը ավարտվում է «cis» հենակետի

¹ Դերոյան Ն., Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Երևան, 1985, էջ 92:

քառակի կրկնությամբ՝ /հայ կոմպոզիտորական պրակտիկայում հաճախակի հանդիպող երևույթ/:

Մենակատարային նվագաժողովանը հատուկ երկձայն տարբերով միաձայն կերտվածքը /բնորոշումը Ա. Բ. [2] / B մասի տիպական շարադրանքն է, որտեղ տակտի ուժեղ մասերին, որպես դամ, հնչում է հիմնական հենակետը. «նվագաժուն (հատկապես թառահարը) մեղեդու դադարների (ցեզուրա) պահին կսմիթով (pizzicato) վերարտադրում է մեղեդուց ստորև գտնվող մեկական հնչյուններ»: [2, էջ 544] Հակաթեզը՝ սեկվենցիոն շարադրանքի շնորհիվ ապահովում է շարժման ներքին դինամիկան, այն ծավալով ավելի մեծ է քան թեզը և թեզի փոխակերպված կրկնությունն է: Հակաթեզի 1-ին տակտը թեզի 1-ին տակտի վերջի մոտիվի հակաշարադրանքն է, իսկ հակաթեզի 2-րդ տակտը՝ թեզի առաջին տակտն է:

A - ԹԵԶ

B - ՀԱԿԱԹԵԶ



C սինթեզը, լինելով կառուցվածքի ամենապատասխանատու հատվածը, մի կողմից ընթանալիցնում է նախորդ փուլերի շարժումը, մյուս կողմից ապահովում է ամբողջականությունը, միեւնուն ժամանակ խթանում է հետագա զարգացումը: Սինթեզի հիմքում թեզի 2-րդ մոտիվի /3-4 տակտերի/ տարբերակումն է: Մտքի ամբողջականության զուգորդումը կառուցվածքային անավարտության հետ իրականացվում է կվինտային օժանդակ հենակետի գերակշռությամբ:

A-ԹԵԶ

C - ՄԻՆԹԵԶ



Ռիթմական և ինտոնացիոն տարբերակումների դերը դառնում է որոշիչ պարեղանակի հորինվածքային տրամաբանության մեջ: Դրանց առանձնահատկությունները՝ տևողությունների մասնատում և միավորում, երկձայն շարադրանքի, մելիզմների կիրառում, մոտիվների տարբերակում և փոփոխում, պայմանավորում են պարեղանակի կառուցվածքային մեխանիզմը:

Եզրահանգում.

Թառահար Սերգեյ Մովսիսյանը, լինելով հմուտ ինքնուս երաժիշտ, կարողացել է ոչ միայն յուրացնել տեղի տիպական երգն ու նվագը, այլև անխաթար փոխանցել սերունդներին: Դիտարկվող պարեղանակները ռիթմական և ինտոնացիոն տարբերակման ձևերով համապատասխանում են հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության բոլոր չափանիշներին և դասվում են ազգագրական տարբեր շրջաններում տարածված բնորոշ, տիպական կերտվածքային կառուցվածքների շարքին:

Արցախցի թառահարից գրառված նշված պարեղանակների շարադրման, հորինվածքային բնորոշիչների, ռիթմական և ինտոնացիոն տարբերակումների առանձնահատկությունները պայմանավորում են պարեղանակներում հորինվածքային մեխանիզմները:

Համոզված ենք, որ Սերգեյ Մովսիսյանից մեզ հասած ժառանգության՝ ներկայացված և մնացյալ երաժշտական նյութի հետագա վերլուծությունը տվյալ տարածաշրջանի երաժշտական բանահյուսության տիպական գծերի և բարբառային առանձնահատկությունների ուսումնասիրության մաս է կազմելու:

Օգտագործված գրականություն

1. Ալեքսանյան Ն., Հոդաբույր երգեր, «Կոմունիստ» օրաթերթ, 1987, հունվար N25, /N21(19.055)/ էջ 3:
2. Բաղդասարյան Ա., Արցախի ժողովրդական նվագարանային երաժշտության հարցեր // «Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, ներկան և ապագան», Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, հունիսի 21-24, 2006, Երևան, 2007, էջ 282-293: //Ազգագրություն, Հատոր 4(4), Ստեփանակերտ, 2020, էջ 539-549, 727 էջ:
3. Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2003, 256 էջ:
4. Բրուտյան Յ., Արցախյան ոգին երաժշտության ծիրի մեջ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2000, 314 էջ:
5. Դերոյան Ն., Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Երևան, «Էդիթ պրինտ», 1985, 303 էջ:
6. Խաչատրյան Ժ., Պարը Հայոց Մեջ: //Հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Էդիթ պրինտ», 2013, 276 էջ:
7. Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ // Հայ ավանդական երաժշտություն մատենաշար, պրակ 1, կազմող Ա.Մուրադյանը, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2008, 186 էջ:
8. Հայկական սփյուռք հանրագիտարան, Երևան, 2003,
https://hy.wikisource.org/wiki/%D4%B7%D5%BB:%D5%80%D5%A1%D5%B5%D5%8D%D6%83%D5%B5%D5%B8%D6%82%D5%BC%D6%84%D5%B0%D5%A1%D5%B6%D6%80%D5%A1%D5%A3%D5%AB%D5%BF%D5%A1%D6%80%D5%A1%D5%B6_2003.djvu/9
9. Հայոց լեզվի բարբառային բառարան // Հրաչյա Աճառյանի անվան լեզվի Ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2007:
10. Ա. Քոչարյանի ձայնադարան //ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ // տուփ 544/644, 200-1ա-206:
11. Մարկոսյան Ս., Արցախի ժողովրդական երաժիշտներ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2004, 256 էջ:

12. Մարկոսյան Ս., Արցախյան դեմքեր և դեպքեր, Երևան, «Արդրուք», 2012, 552 էջ:
13. Սարգսյան Ա., Ղարաբաղի բարբառի բառարան, Երևան, 2013, 846 էջ:
14. Ստեփանյան Ա., Պարը հայոց տոնածիսական համակարգում // ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ // «Պար երաժշտություն» Ս.Լիսիցիյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2004, 104 էջ:
15. Տիգրանյան Մ., Սարգսյան Լ., Մաթևոս Մուրադյանի «Ղարաբաղ-58» գիտարշավը // Գիտական Արցախ, № 2(13), 2022, էջ 230-241:
16. Փահլևանյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2018, 176 էջ:
17. Փաշինյան Էդ., Հարմոնիայի դասագիրք, 2-րդ վերամշակված հրատարակություն, Երևան, «Սովետական գրող», 1987, 512 էջ:
18. Пахлеваян А., Вопросы Армянской музыкальной фольклористики, Ереван, 2005, 187 стр.
19. <https://hy.wikipedia.org/wiki/%D4%B4%D5%A5%D6%80%D5%A2%D5%A5%D5%B6%D5%A4>