

ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԱՐՅԵՐԸ
ՍՐՔ. ԼԻՍԻՅՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Մեծամուն պարագետ Սրբուհի Լիսիցյանի հիմնարար հետազոտությունը յուրօրինակ հանրագիտարանային բովանդակություն ունի¹։ Հայ ժողովրդի հիմնավուրց պարարվեստին առնչվող երևույթներն այստեղ դիտարկվում են համարնդգրկուն հարցադրումներով և աչքի են ընկնում ինքնատիպ լուծումներով։ Իր վաղնջրական ծագումով ժողովրդական *պարը* բնորոշելի է որպես անտարբանջատ (սինկրետիկ) մշակութային երևույթ և, հետևաբար, պատմատեսական ցանկացած հետազոտության մեջ կարևորվում է տարրերի համալիր քննությունը։ Տոտեմական, ծիսա-հավատալիքային, իմաստաբանական հենքի վրա, իբրև վճռորոշ տարրեր այստեղ հանդես են գալիս *երգը*, *նվագը* (համապատասխան նվագաբանային կազմով), *շարժումը*, *բեմավիճակը* և այլն։

Սրբ. Լիսիցյանի հետազոտության մեջ ժողովրդական հիմնավորը պարը, որպես անտարբանջատ արվեստի մի բաղադրիչ, ներկայացված է համալիր քննությամբ, որտեղ կարևոր տեղ է հատկացված նաև միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում տեղ գրտած հիշատակությունների պատմաբանասիրական ուսումնասիրությանը։ Ներկա աշխատանքում մենք կանգ ենք առել պատմագրական մի քանի հիշատակությունների մեկնությունների վրա, որոնք արժևորելի են նաև երաժշտագիտության մեջ և երևան են բերում հին Հայաստանի երաժշտական մշակույթի կարևորագույն երևույթներ։ Պատմաերաժշտական հետազոտություններում դրանք ինչ-ինչ պատճառներով տեսադաշտից դուրս են մնացել։ Ելնելով դրանից՝ մենք առաջնային ենք համարել դիտարկվող նյութին վերաբերող Սրբ. Լիսիցյանի մոտեցումները արժևորել հայագիտական այլ մեկնությունների լայն համապատկերում։ Դա մեզ հնարավորություն կտա առավել տեսանելի ներկայացնելու հեղինակի ինքնատիպ գիտական մոտեցումների, հնագույն մշակութային երևույթների վերաբերյալ նրա խիստ անհատական եզրահանգումների յուրահատկությունները։

Մովսես Խորենացին ի թիվս այլոց հիշատակել է նաև հայոց հիմնավորց վիպա-ավանդման մի ինքնատիպ տեսակի մասին ևս։ Խոսելով Նոյի և նրա որդիների մասին՝ նա գրում է. «Բայց առաւել յաճախագոյն հինքն արամազնեայց ի նուագս փանդռան² և յերգս ցցոց և պարուց գայտսիկ ասեն հիշատակաւ»³։ Հայագիտության մեջ այս հիշատակությունն ունեցել է բազմազան մեկնություններ, որոնք կարելի է բաժանել երկու խմբի։ Որոշ ուսումնասիրություններում *ցցոց երգերը* տարբերվում են *պարուց երգերից*⁴ որպես առանձին երևույթներ, մինչդեռ մեկնիչների մի ստվար խումբ *ցցոց և պարուց երգերը* դիտում է որպես մեկ ամբողջական երևույթի բաղկացուցիչներ։ Այսպես, Խորենացու պատմության ֆրանսերեն թարգմանության հեղինակ Յորդիվալը, Ստ. Պալասանյանը, Մ. Աբեղյանը *պարուց երգերը* դիտել են որպես քնարական *պարերգեր*⁵։ «Նույն հեղինակները որպես համաբնույթ երգեր են մեկնաբանել նաև *ցցոց երգերը*։ Յորդիվալը դրանք նույնացրել է ֆրանսիական քնարական բալլադների հետ⁶։ Իսկ Ստ. Պալասանյանն ու Մ. Աբեղյանը դրանք դիտել են որպես հարսանեկան երգերի մի տեսակ՝ ելնելով Ագաթանգեղոսի «Պատմության» մեջ Տրդատ թագավորի հարսանիքի նախապատրաստության նկարագրության «ցուց բառնալ մարդկանն» արտահայտությունից։ Մ. Աբեղյանը գրել է, որ *ցուցը* նույն նշանակությունն է արտահայտում նաև Ողիմպիանոսի IV առակում («Հարսանիք էին և ցույց և դամբարք առագաստաց») և Գր. Նարեկացու «Մատյան»-ում («կաքավս կայթից եւ ցուցս վագից խաղաղկացն դիւաց գարշելեաց՝ ճարտար խաբո-

¹ С. Лисицкая, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., т. I, 1958, т. 2, 1972.

² Որոշ ձեռագրերում՝ բամբռան։

³ Մովսիս Խորենացու Պատմություն Հայոց, Տիֆլիս, 1913, էջ 27։

⁴ Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական վեպը, Թիֆլիս, 1908, էջ 256։

⁵ Մովսես Խորենացու հայկական պատմություն, Ս. Պետերբուրգ., 1889, էջ 27։

թյանը և լրացնելով թարգմանել է. «в песенпаясках представлении и хоро-
доев»:¹⁵ Նշենք, որ իր ժամանակի համատեքստում [խիցյանի մեկնակերպը] ստավել
համոզիչ և ամբողջական է: Հետագայում Հ. Հովհաննիսյանի համակողմանի մեկնաբա-
նության մեջ *պարբառի* հունարեն, ասորերեն, եբրայերեն համարժեքների բաղդատա-
կան վերլուծության արդյունքում նշվում է *խմբական պարերգ*, *խմբերգ*, *շարք*, *շուրջ-
պար* նշանակյալների, ինչպես նաև թատերայնացված խմբական պարերգի հինա-
վուրց տեսակներից մեկի՝ անտիկ պարերգի հետ ունեցած ընդհանուր բնորոշիչների
ստեղծարարական մասին. «անտիկ պարերգը որպես համեմատական ընդունելով, - գրում է
Հ. Հովհաննիսյանը, - տեսնում ենք, որ հայկական վաղ միջնադարյան *պարանցիկ երգը*
(կամ *պարուց երգը*) կառուցված է եղել նույն տրամաբանությամբ՝ պարերգակների
շրջանաձև, կիսաշրջան կամ ուղղագիծ շղթա և կենտրոնում կամ հանդիման՝ մենակա-
տարը»¹⁶: Այստեղից էլ հետևում է, որ *ցոց երգերը*, որոնց գործառնությունը, ինչպես նշվեց,
ցուցադրումն է, կարող են դիտվել հիմնականում որպես մենակատարումներ: Այսպի-
սով, *ցոց և պարուց երգերը* վաղ միջնադարում վիպասավանդման հիմնավոր եղանակ-
ներից են եղել, որ հայ ժողովրդի դիցապատկերման վաղագույն շերտերում ձևավոր-
վելով՝ զարգացած ավանդույթների շնորհիվ հասել են միջնադար:

Խորենացու «Պատմության» մեջ իբրև աղբյուր հիշատակված Վիպասանքում
տարակարծիք մեկնությունների տեղիք են տվել *Թուելեաց երգերը*,¹⁷ հիմնականում
անվան շնորհիվ: Վերջինիս վերագրել են երգերում պատմվող նյութի, հորինման եղա-
նակի, ավանդման եղանակի յուրահատկությունները: *Թուելեաց* անվան *համարել, հաշ-
վել* նշանակությունը նկատի ունենալով¹⁸ մի խումբ հեղինակներ եզրակացրել են, որ
այս երգերում «թվել և համրել են թագավորների ու իշխանների գործերը»:¹⁹ Այլ
հեղինակներ այդ երգերը դիտել են որպես *վիպասանաց* երգերի մի ինքնուրույն տե-
սակը: Բ. Գևորգյանը նշում է, որ «Խորենացու թարգմանության մեջ պետք է անփոփոխ
պահել *թուելեաց երգը* բառերը՝ իբրև հատուկ անուն երգի տեսակի, այնպես, ինչպես
մեղեդի, շարական և այլն»:²⁰ Իսկ Հ. Դավթյանը ենթադրում է, որ Խորենացին հայ
հնագույն երգերի այդ տեսակին *թուելեաց* անուն է տվել, ուր նշանակում է. «(Թուելեաց
գրքում» (Աստվածաշունչ) հանդիպող երգերի նմանությամբ երգեր»:²¹

Հակառակ այս տեսակետի՝ Ստ. Պալասանյանը նշում է, որ դրանք ոչ թե Վիպա-
սանաց երգերի մի տեսակ են, այլ նույն Վիպասանաց երգերն են, որոնց բնորոշել են
պատմվող նյութի «թուելեաց երգերում նշված առանձնահատկությունները»:²² Նմանա-
տիպ մեկնությունների հիմնական կողմնորոշիչը *թուել* բայի միջնադարյան իմաստա-
յին «ի թիւ ասել» ձևն է, որը Նոր բառգիրքը ներկայացրել է որպես «առանց եղանակի
երգոց»²³:

Ն. Մառը ենթադրել է, որ այդ բառը «ցույց է տվել ոտանավոր հորինելու կամ ար-
տաբերելու եղանակներից մեկը, բայց պարզ չէ, արդյոք եղանակառար (нараспев) կար-
դալուն, իբրև ռեչիտատիվ արտասանելուն, թե առողջանունին (лекламаиша) են վե-
րագրվել»:²⁴ Ըստ Մ. Արեղյանի «թիւ ասել» սովորական ասելն է, առանց որևէ եղանա-
կի, որքան կարելի է պարզ և հասկանալի, մոտիկ սովորական կարդալու և պատմելու
ձևին»:²⁵ Այսինքն, խոսքը վերաբերում է պատմելաձևին: Մ. Արեղյանի տեսակետի վրա

¹⁵ Սրբ. Լիսիցյան, *Նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 67-68*:

¹⁶ Հ. Հովհաննիսյան, *Նշվ. աշխ., էջ 116-123*:

¹⁷ Մովսիս Խորենացու Պատմություն Հայոց, Տփղիս, 1913, էջ 124:

¹⁸ Նոր Բառգիրք հայկազեն լեզուի, Վենետիկ, հ. Ա, 1836, էջ 820:

¹⁹ Մ. Պալասանյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1865, էջ 131:

²⁰ Բ. Գևորգ. Գեորգեան, Խորենացու Խորենացիով պետք է հասկանալ, Վաղարշա-
պատ, 1899, էջ 43:

²¹ Հ. Դավթյան, «Թուելեաց երգերի» անվանման առթիվ, «Էջմիածին», 1973, 7, էջ 47:

²² Մ. Պալասանյան, *Նշվ. աշխ., էջ 131*:

²³ Նոր Բառգիրք ..., հ. Ա, էջ 812:

²⁴ Գրիգորյան, Հայոց հին գուսանական երգերը, Եր., 1971, էջ 18:

²⁵ Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Ա, Եր., 1969, էջ 163:

հենվելով՝ Գ. Լ. Լեոնյանը նշել է, որ *թուելեաց երգերի* կատարման ժամանակ «արտասանել են կամ ավելի ճիշտ երգել են ռեչիտատիվ»:²⁶

Երաժշտագիտության մեջ հիշյալ երգերը հիմնականում մեկնաբանվում են որպես ասերգ կամ ռեչիտատիվ, այն է՝ երգեցողության մի տեսակ, որտեղ գերակշռում է խոսքի դերը:²⁷

Ինչպես տեսնում ենք, խորենացու հիշատակած երգերի հանդեպ հետաքրքրությունը մեծ է հայագիտության ամենատարբեր ոլորտներում: Այժմ անդրադառնանք նաև մեկ այլ տեսակետի, որի համաձայն *թուելեաց* բառի հիմքում բնկած է ոչ թե *թվելը*, այլ՝ *թուելը*:²⁸ Այսինքն, այդ երգերը կարող էին կապված լինել կրոնի նախնական ձևերից մեկի՝ դյուրության հետ և ավանդաբար հասնել վաղ միջնադար: Այս դեպքում հնարավոր է *թուելեաց երգերը* առանձնացնել Վիպասանքից և դիտել որպես ինքնուրույն երգեր: Մակայն պետք է նկատի ունենալ, որ Վիպասանքը նաև առասպելախառն վեպ է, իսկ առասպելներում կրոնը իր տարբեր ձևերում առանձնահատուկ, որոշիչ դեր է ունեցել: Հետևաբար, *թուելեաց երգերը*, որպես այդպիսին կարող էին ներկայացնել Վիպասանաց երգերի առանձնահատուկ կողմերից մեկը: Կարծում ենք դրա մասին մի ակնարկ կարելի է համարել Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերից մեկում մահամերձ Արտաշես Ա-ի վերջին երգի մասին հիշատակությունը.

Ո՛ տայր ինձ՝ ասեր գծուխ ծխանի

Եւ զառաւօտն մաւասարդի,

Ըզվագելն եղանց

Եւ զվարգելն եղջերուաց.

Մեք փող հարուարք

Եւ թըմբկի հարկանեաք,

Որպէս օրէն է թագաւորաց:²⁹

Այս մասին մեր կարծիքը հիմնված է Սրբ. Լիսիցյանի ուսումնասիրության մեջ այս հիշատակության անդրադարձի վրա: Այստեղ նշվում է այն մասին, որ մահից առաջ Արտաշես Ա-ն կատարել է դյուրական կամ հմայական գործողություն՝ մահը վաճելու նպատակով:³⁰ Հետևաբար, վիպերգում կատարված հմայախոսքը հավաստում է Վիպասանքում դրա ինչ-ինչ գործառույթի մասին: Նշանակում է, Վիպասանքում այդ երգերը հատուկ տեղ կարող էին զբաղեցնել: Արժեքավոր է նաև Սրբ. Լիսիցյանի տեսակետը այս հիշատակության մեջ նշված նվագաբանների՝ փողերի և թմբուկների մասնավոր գործառույթի մասին: Հայագիտության մեջ լայնորեն ընդունված է այն մեկնությունը, ըստ որի վիպերգի այս հատվածում հիշատակվել է թմբուկների ու փողերի հնչյունների ուղեկցությամբ կատարվող արքայական որսերի մասին: Սրբ. Լիսիցյանի կարծիքով, սակայն, հիշատակված հեթանոսական ծիսապաշտամունքային (Նավասարդ) տոնահանդեսներում ընդգրկվել են նոսրիկների և եղջերուների տոտեմական պաշտամունքի տարրերը, որոնց թվում սրբազան գործառույթներ կարող էին ունենալ նաև *փողերն ու թմբուկները*:³¹ Այս դեպքում ևս գիտնականի հայեցակետը առավել խորքային է և հնարավորություն է ընձեռում «շռչափելու» մշակութային հնագույն շերտեր:

Ինքնատիպ է նաև խորենացու Պատմության մեջ հիշատակված *փանդիոն* կամ *բամբիոն* նվագաբանի վերաբերյալ Սրբ. Լիսիցյանի մեկնակերպը: Հայագիտության մեջ այս նվագաբանի շուրջ ևս տարվել են վիճաբարույց բանավեճեր: Անդրադառնանք դրանցից մի քանիսին: Նախ՝ անվանումի մասին. Մ. Աբելյանը նախնական է համարել *փանդիոն* անվանումը, չնայած «Նոր բառգրք»-ի հեղինակները նշում են երկու անվանումներն էլ և դրանք ներկայացնում են իբրև ինքնուրույն նվագաբաններ: *Բամբիոնը* ներկայացված է որպես *ծնծղա* կամ էլ *թամպուռ* և *սանդուռ*,³² իսկ *փանդիոնը*՝ որպես

²⁶ Գ. Լ. Լ. և Ն. Մ. և, Աշուղական արվեստը, «Ազգագրական հանդես», Եր., 1906, հ. 13, էջ 25:

²⁷ Կարծում ենք՝ այս հարցում վճռորոշ դեր է խաղացել Կոմիտասի հստակ ձևակերպումը «թիւ երգելու» վերաբերյալ: Տես՝ Կոմիտաս, Տետր երաժշտութեան, Կոմիտասի ֆոնդ, թիվ 655, էջ 2:

²⁸ Լ. Բ. և Մ. և Ս. և, Արվեստի մայրուղիներում, Եր., 1963, էջ 361:

²⁹ Գ. Բ. և Ս. և Ս. և Ս. և Ս. և, Թղթեր, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 86-87:

³⁰ Ս. և Ս. և Ս. և Ս. և Ս. և Ս. և, Աշխ., հ. Բ, էջ 74:

³¹ Նույնը:

³² Նոր Բառգիրք, հ. Ա, էջ 430:

յարավոր նվազարան:³³ «Ծնծղաների ծայնակցությամբ», այսպես է ֆրանսերեն թարգմանել խորենացու «ի նուագս բամբռան» արտահայտությունը Ֆլորիվալը:³⁴ Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ թարգմանության մեջ նվազարանը հիշատակվել է հոգնակի թվով՝ *ծնծղաներ*: Մինչդեռ խորենացու հիշատակության մեջ նվազարանը նշված է եզակի թվով: Նույնը նկատելի է Ստ. Մալխասյանցի թարգմանություններում:³⁵

Անդրադառնալով *բամբռոնի ծնծղա* մեկնաբանությանը՝ Սրբ.Լ.խիցյանը միևնույն ժամանակ, հենվելով որոշ ազգագրական տվյալների վրա ենթադրել է, որ խոսքը XX դարի սկզբում հայ ժողովրդի կենցաղում պահպանված *զիկեր* կոչվող նվազարանը կարող էր լինել:³⁶ Նշենք, որ այս մեկնությունը ևս Լ.խիցյանը բխեցրել է ծիսա-հավատալիքային հնագույն շերտերից եկող զորեղ ավանդականության համալիրից: Թեև երաժշտագիտության մեջ ընդունված է փանդիոնի՝ որպես լարավոր նվագարանի դիտարկումը՝ լարվածքի տիպական հատկանիշների մանրակրկիտ քննությամբ,³⁷ այդուհանդերձ Լ.խիցյանի մեկնակերպը արժևորելի է իր ինքնատիպ հայեցակետի առումով:

Շարունակելով խորենացու «Պատմություն» մեջ երաժշտական մշակույթին առնչվող հիշատակությունների քննությունը՝ անդրադառնանք նաև վաղմիջնադարյան ժողովրդային-մասնագիտացված արվեստի ինքնատիպ դրսևորումներից մեկի՝ *վարձակների* արվեստին առնչվող մի դրվագի: Բակուր նահապետի տանը կազմակերպված խնջույքի նկարագրության մեջ խորենացին հիշատակել է վարձակ Նազինիկի մասին, «որ յոյժ գեղեցիկ էր և երգեր ձեռամբ»:³⁸ *Երգեր ձեռամբ* արտահայտությունը, որը ոչ միայն խորենացու, այլև միջնադարյան հեղինակների մոտ չի կրկնվում, տեղի է տվել մի շարք տարընթերցումների: Բառացի թարգմանությունն է՝ «երգում էր ձեռքով», ինչը մեկնաբանվել է այսպես. որոշ թարգմանություններում *երգեր*-ը պարզապես անտեսվել է, և ձեռքով երգելը դիտվել է որպես ձեռքերի գեղեցկության փոխաբերություն (Վխտոն եղբայրներ, Ի. Իռանեսոյ), այլ թարգմանություններում հիշյալ արտահայտությունը դիտվել է որպես «ձեռքերով նվագել» (Խ. Ստեփանե, Ստ. Մալխասյանց): Հայագիտական այլ հետազոտություններում հանդիպում է «պարում էր ձեռքերով» մեկնաբանությունը (Գ. Գոյան, Հ. Հովհաննիսյան): Նշենք, որ գիտական գրականության մեջ դեռևս վիճում են արտահայտության ստույգ թարգմանության և մեկնության շուրջ: Նշենք թեև ոչ Գ. Արզառյանի և Բ. Ուրուբաբյանի գիտական բանավեճը, որի առիթներից մեկը Ստ. Մալխասյանցի «նվագում էր ձեռքերով» թարգմանությունն է:³⁹ Գ. Արզառյանը հիմնավորել է Ստ. Մալխասյանցի թարգմանությունը, բնագրին համարժեք այլ, երբեմն մոտավոր արտահայտությունների համեմատական վերլուծության միջոցով: Այսպես, համեմատելով բնագրի արտահայտության լատիներեն համարժեք՝ Ա. Արզառյանը եզրակացրել է, որ «նվագում էր ձեռքերով» արտահայտության մեջ ենթադրվում է Նազինիկի երգչուհի լինելը: Այսինքն նա նվագել է միևնույն ժամանակ երգել է: Այսպիսին է նաև երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանի մեկնակերպը, որտեղ փաստվում է, որ «հին հայերին վաղուց ծանոթ էր հնդկական և եգիպտական խեյրոնոմիան՝ ձեռքի շարժումներով երգելու և նվագելու արվեստը»:⁴⁰

Վերոհիշյալ բանավեճում Բ. Ուրուբաբյանը նկատել է, որ ձեռքով երգելը կապված է եղել պարի հետ և, հետևաբար, հիշյալ արտահայտությունը վերաբերել է «Լարձակ Նազինիկի պարին, որը Քերթոդահոր երկում բնկալվել է բանաստեղծական երանգով. վարձակն այնպես էր պարում, կարծես երգում էր»:⁴¹

³³ Նոր Բաղդիրը, հ. Ա, էջ 430, հ. Բ, էջ 932:

³⁴ Մո վ ս ե ս Խ ո թ ե ն ա ց ու հայկական պատմություն, Ս. Պետերբուրգ, 1889, էջ 29:

³⁵ Մո վ ս ե ս Խ ո թ ե ն ա ց ի, Հայոց պատմություն, Եր., 1981, էջ 33:

³⁶ Ս թ ր. Լ ի ս ի զ յ ա ն, նշվ. աշխ., հ. Ա, էջ 139-140:

³⁷ Ն. Թ ա հ մ ի զ յ ա ն, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, ՊԲՀ, հ. 1, 1966, էջ 84:

³⁸ Մո վ ս ի ս ի Խ ո թ ե ն ա ց ո յ Պատմութիւն Հայոց, Տփղիս, 1913, էջ 141:

³⁹ Գ. Ա թ գ ա թ յ ա ն, Բ. Ու լ ու բ ա թ յ ա ն, Մի հողվածի առթիվ. Պատասխան ընդդիմախոսի, Դրական բերք, 1986, N 50:

⁴⁰ Հ. Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն, Հայ երաժշտության պատմություն, 1939, ձեռագիր, Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան:

⁴¹ Գ. Ա թ գ ա թ յ ա ն, Բ. Ու լ ու բ ա թ յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 4-5:

Ամբողջ հարցն այն է, որ վարձակ Նազինիկը, իբրև միջնադարյան թատրոնի մեկնակցացի, կարող էր համոզես գալ և՛ որպես երգչուհի, և՛ պարուհի, ինչպես նաև այլևայլ կարող էր տիրույթներով նվագարանային արվեստին: Դա բնորոշ էր վարձակների արվեստին: Հետևաբար միակողմանի է թվում Նազինիկին միայն երգչուհի կամ միայն պարուհի դիտելը:

Այժմ անդրադառնալով նույն արտահայտության Սրբ. Լիսիցյանի մեկնությանը, դուրսի հիմքում բառագիտական քննությունն է: Նա առաջնորդվել է *երգ* բառի հնագույն նշանակությամբ տարբերակներից մեկի պարզաբանումով: Ըստ Երեմիայի բառարանի, դա *պար* նշանակությունն է:⁴² Ըստ այդմ էլ Սրբ. Լիսիցյանը պնդել է, որ Խորենացին զրգրել է *ձեռնապարերի*, *ձեռնախաղերի* մասին, և *երգեր ձեռամբ* - ը պետք է մեկնաբանվեն որպես պարերգ:⁴³ Դարձյալ նշենք, որ տվյալ մեկնաբանությունը նույնպես չի բացառում այն, որ Նազինիկը կարող էր նաև նվագել նվագարանով: Իբրև լրացուցիչ փաստարկ, բերենք մի հատված X դարի անհայտ մի հեղինակի ստեղծագործություններից, որտեղ գովերգվում է վարձակի արվեստը.

Մեղմիկ շարժելով յայս կոյս և յայն նայեր

Ծովածփելին իւր մահաբեր աշօքն,

Կայքել կաքաւէր թմրկահարիկ աղջիկն:⁴⁴

Նշենք նաև Արտաշատի պեղումներից հայտնաբերված թրձակավե արձանիկի մասին (մ. թ. ա. I դ. - մ. թ. I դ.), որի ձեռքին պատկերված է վին (կամ սազատիպ նվագարան)⁴⁵: Ենթադրվում է, որ արձանիկը պատկերում է վարձակ՝ նվագարանով:

Դիտարկված պատմագրական հիշատակությունների մեկնությունները վերըստի՛ն արժեքավորելով՝ առաջնային ենք համարում Սրբ. Լիսիցյանի կողմից երաժշտական մշակույթին առնչվող հարցերին անդրադարձը՝ պատմամշակութային երևույթների առաջին յայն և խորքային քննության համատեքստում: Դրանով են պայմանավորված իր գիտնականի դիպուկ և «հեռահար» բնորոշումները, որոնք բերեմն նույնիսկ իրենց հիշատակի բնույթով, հետաքրքրական են և յուրովի ընդլայնում են հին Հայաստանի երաժշտական մշակույթի պատմության ուսումնասիրության շրջանակները:

Սրբ. Լիսիցյանի դիտարկումները կարևոր շատ հարցերի նկատմամբ թարմ ու ինքնուրույն ինքնատիպ մոտեցումներով լավագույնս հարստացնում են հայ պատմական երաժշտագիտությունը:

В ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ У СРБУИ ПЛИСИЦИАН

Резюме

А. Степанян

В труде Серб. Лисициан «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» (Ер., т. 1, 1958, т. 2, 1972) в широком кругу культурно-исторических вопросов рассматриваются также интереснейшие проявления музыкальной культуры древней Армении. Среди прочих, в данной статье выделены те, которые связаны с интерпретациями историографических свидетельств. Исследование показывает, что многие толкования Лисициан уникальны не только масштабом охвата историко-культурных пластов, но и смелыми, далеко идущими выводами, которые обогащают отечественную музыкально-историческую науку.

⁴² Բառգիրք հայոց, Վենետիկ, 1728, էջ 127:

⁴³ Սրբ. Լիսիցյան, նշվ. աշխ., հ. Ա, էջ 66:

⁴⁴ Բազմավեպ, 1850, էջ 52:

⁴⁵ Փ. Թեր-Մարտիկոս, Терракоты из Арташата (находки 1970), «Պատմա-բանասիրական հանդես», N 4, Եր., 1978, էջ 88: