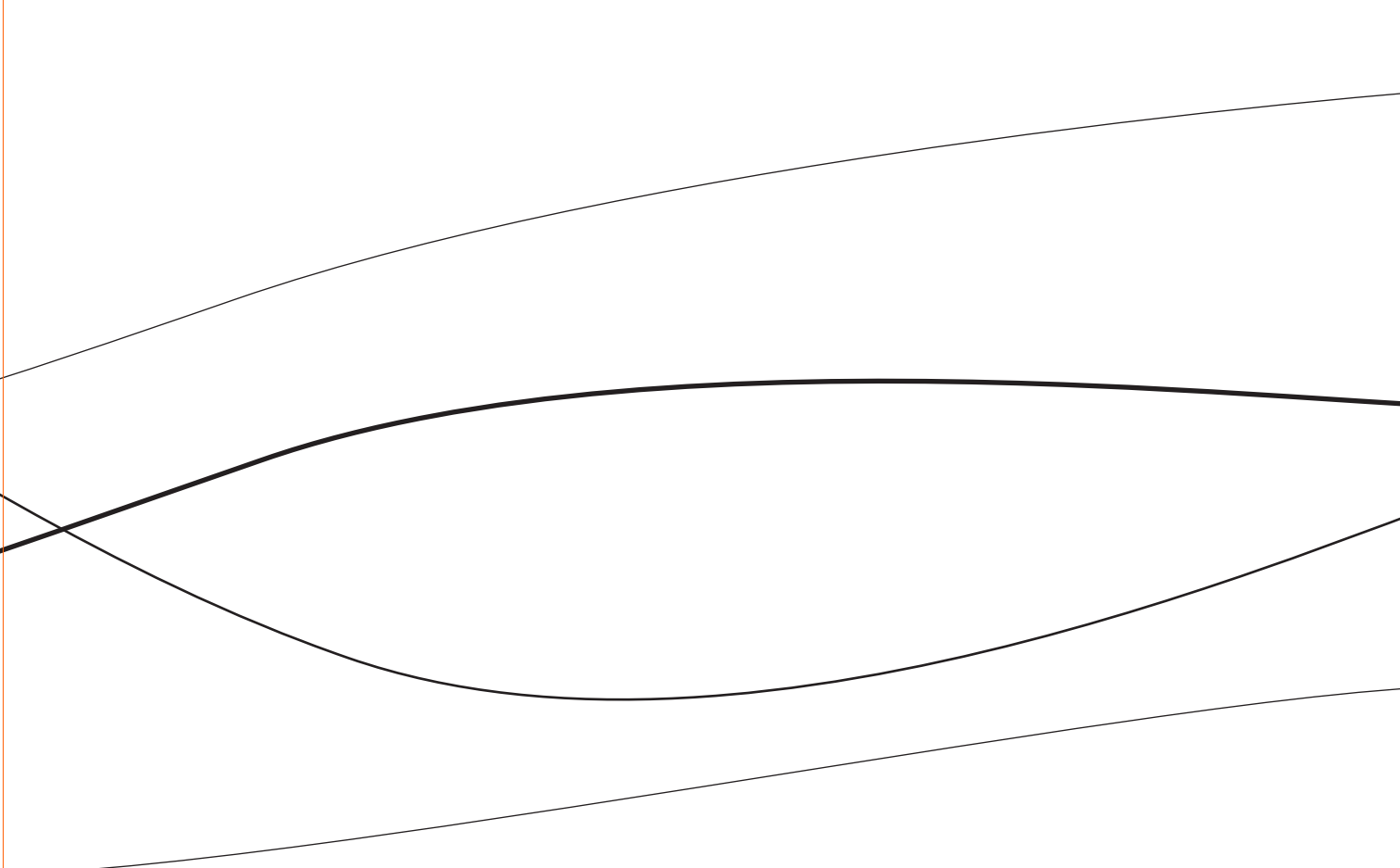




ՀՆՃՅՈՒՆ Ա ԼՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժիշտը և նվագարանը դարերի
հոլովույթում

Sound and Silence

The Musician and Musical Instruments
Throughout the Centuries



ՀՀ ՄՇԱԿՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
MINISTRY OF CULTURE OF RA



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԱԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

Հովանավոր՝
Sponsor:





ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀՆՁՅՈՒՆ ԵՎ ԼՌՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովույթում

Գիտական հոդվածներ և պատկերագիրք
Պատասխանատու խմբագիր՝ Հռիփսիմե Պիկիչյան
Ցուցադրության համադրող՝ Նայիրի Խաչատուրեան

Երևան, 2017
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն



KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

SOUND AND SILENCE

The Musician and Musical Instruments Throughout the Centuries

Articles and Catalogue
Edited by Hripsime Pikichian

Exhibition Curator: Nairi Khatchadourian

Yerevan, 2017
Publication of Komitas Museum-Institute

ՀՏԴ 78.03(479.25)

ԳՄԴ 85.313(5Հ)

Հ 727

Հնչյուն և լռություն. երաժիշտը և նվագաբանը դարերի հոլովոյթում: Գիտական
Հ 727 հոդվածների ժողովածու և ցուցադրության պատկերագիրք.- Եր.: Կոմիտասի
թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2017.- 360 էջ:

ՀՏԴ 78.03(479.25)

ԳՄԴ 85.313(5Հ)

ISBN 978-9939-9134-3-8

© Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ, 2017

© Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2017

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
Հռիփսիմե ՊԻԿԻՉՅԱՆ (պ.գ.թ.)

Խմբագրական խորհուրդ՝
Գայանե ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ (ա.գ.թ.)
Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ (ա.գ.թ.)
Նանե ՄԻՍԱԿՅԱՆ
Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ (ա.գ.թ.)

Զուգադրության համադրող՝
Նայիրի ԽԱՉԱՏՈՒԲԵԱՆ

Անգլերեն տեքստերի սրբագրիչ՝
Նորա ՊԱՅՐԱՄԵԱՆ
Ռուսերեն տեքստերի սրբագրիչ՝
Մարիաննա ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ

Գրքի ձևավորողներ՝
Էդիկ ՊՈՂՈՍՅԱՆ, Արմինե ՇԱՀԲԱԶՅԱՆ

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2017 թ. ապրիլի 8-ից օգոստոսի 29-ը կայացավ «Հնչյուն և լռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովությամբ» խորագիրը կրող զուգադրությունը: Սույն ժողովածուն պարունակում է զուգանմուշների պատկերագիրքը և գիտական հոդվածներ, որտեղ քննարկվում են հայ երաժշտության պատմության մեջ երաժշտին և նվագարաններին առնչվող հիմնախնդիրներ՝ ըստ հնագիտական, մատենագիտական, լեզվաբանական, արվեստաբանական, ազգագրական, մշակութաբանական և այլ աղբյուրների: Ժողովածուն անդրադառնում է նվագարանների ստեղծման և զարգացման պատմությանը, կենցաղավարմանը, գործառույթներին, մշակութաբանական համատեքստին, լուսաբանում է երաժշտի ու վարպետի դերը պատմության հոլովությամբ:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
CONTENT

Նախաբանի փոխարեն In Lieu of a Preface	8
Երախտագիտության խոսք Acknowledgements	12
Հոդվածներ Articles	14
Ամփոփումներ Резюме Abstracts	136 147 157
Պատկերագիրք Catalogue	168
Համադրողի խոսք Curator Word	170 171
Օգտագործված գրականություն Библиография Bibliography	318
Անվանացանկ Index	344



ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ
IN LIEU OF A PREFACE

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում ստեղծված «Հնչյուն և լռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովությամբ» խորագիրը կրող ցուցահանդեսը հայ երաժշտական մշակույթի կարևորագույն ոլորտներից մեկն այցելուների համար թանգարանային լեզվով բացահայտելու ինքնատիպ եղանակներից է:

Ցուցահանդեսի թեմատիկ բաժինների վեր-նագրերն ու Հայաստանի տարբեր թանգարան-ներից ի մի հավաքված երաժշտական արտե-փաստերի ձևավորումը բնաստեղծական շունչ են հաղորդում ավանդական նվագարանային մշակույթը գիտական ճշգրտությամբ և համա-կողմանի մատուցելու գաղափարին: Իսկ ցու-ցահանդեսի պատկերագրքի հրատարակումը միտված է դարերի հոլովույթից եկող նվագարա-նային մշակույթը հորիզոնական (տարածություն) և ուղղահայաց (Ժամանակ) մակարդակներում բոլորի համար հասանելի ու տեսանելի դարձնե-լուն: Հենց այդ նպատակով այստեղ ներառված են տարբեր գիտաճյուղեր ներկայացնող մերօր-յա մի խումբ մասնագետների հետազոտություն-ները՝ նվիրված նվագարանային մշակույթի բազմաշերտ դրսևորումներին: Հոդվածների թե-մաները և բովանդակությունը ներդաշնակորեն ամբողջացնում են ցուցադրվող վավերագրերն ու յուրօրինակ երկխոսության հրավիրում ըն-թերցողին: Նա հնարավորություն է ստանում վե-րաձվելու ցուցահանդեսի հեռակա ու մշտական այցելուի, հաղորդակցվելու մշակութային արժեք-

The exhibition *Sound and Silence. The Musician and Musical Instrument Throughout the Centuries* created and presented in the Komitas Museum-Institute is a unique way for visitors to discover one of the most important branches of music through the museological experience.

The section titles of the exhibition and the layout of the musical artefacts gathered from various museums in Armenia give a poetic dimension to the idea of representing traditional instrumental music culture with scholarly accuracy and comprehensiveness. The publication of the exhibition catalogue is aimed at highlighting the evolution of instrumental music throughout the centuries on both horizontal (distance) and vertical (time) levels, as well as making it accessible to all. To that end, the articles included in this catalogue sample from a group of modern-day scholars from various disciplines and are devoted to the multi-layered manifestations of the culture of instruments. The subject and content of the articles complement the documents and artefacts displayed and invite the reader to partake in an original dialogue. The reader gets a chance to become a permanent yet distant visitor of the exhibition, speak of cultural values, and then also think and discuss his perceptions and feelings regarding the evidence and ideas presented by the archaeologist, linguist, art historian, architect, ethnographer, and musicologist. The thematic logic of the articles is reminiscent of a collective monograph and offers a slightly different

ներին, ապա նաև մտորելու և իր ընկալումներն ու ապրումները քննարկելու հնագետի, լեզվաբանի, արվեստաբանի, ճարտարապետի, ազգագրագետի և երաժշտագետի ներկայացրած փաստերի ու գաղափարների հետ: Հոդվածների թեմատիկ տրամաբանությունը խմբային մենագրություն է հիշեցնում և առաջարկում է փոքրինչ այլ տեսանկյունից մոտենալ *հնչյուն* և *լռություն* հասկացություններին, նվագարան երևույթին, նվագարանագործ վարպետին ու երաժշտին, ծանոթանալ ավանդական նվագարանների տարբեր ընտանիքներին ու տեսակներին, առօրյա և ծիսական կյանքում իրականացրած գործառույթներին ու նշանակությանը, և, ի վերջո, նվագարան-երաժշտություն-հասարակություն հավերժական շղթայի հայաստեղծ օղակներից մեկին: Հոդվածագիր հեղինակների պրպտումներն օգնում են պեղածո, մատենապատկեր, վիմապատկեր ու հնչող նվագարան արարող վարպետների հետ միասին հատել ժամանակի սահմաններն ու Կոմիտասի ուղեկցությամբ հաղորդակցվել երաժշտական ինքնության խնդիրներին:

Գիրքն ունի հետևյալ կառուցվածքը՝ բովանդակություն, նախաբան, երախտագիտության խոսք, հոդվածներ, ամփոփումներ, ցուցանմուշների պատկերագիրք, օգտագործված գրականություն և անվանացանկ: Կրկնություններից խուսափելու նպատակով գրականության ցանկում ի մի են բերվել օգտագործված աղբյուրները, իսկ յուրաքանչյուր հոդվածի հղումներում նշվել են միայն

angle to approach the concepts of sound and silence, the phenomenon of the instrument, the master instrument-maker and musician, the different types and forms of traditional instruments, the functions and significance of instruments in everyday and ritual life, and finally, the Armenian eternal chain of instrument-music-society. The research of the authors help traverse the borders of time together with the excavated, illuminated, epigraphic and instrument creators and masters, and communicate with the issues of music identity with Komitas.

The book has the following structure: content, preface, acknowledgments, articles, abstracts, catalogue of exhibits, bibliography, and index. To avoid duplications, the selected bibliography includes the sources and literature used in all the articles, and the references in each article contains the authors' names and the publication year. The index presented at the end of the book will help the reader easily find the information he is interested in. The map, illustrations, and photographs will give a more complete picture of the culture of traditional instruments and about the masters who created them.

Hripsime Pikichian

Editor

հեղինակի տվյալներն ու գրքի հրատարակման տարեթիվը: Հոդվածներում հեղինակների հղած լուսանկարների մեծ մասը կարելի է տեսնել ցուցահանդեսը ներկայացնող պատկերագրքում: Գրքի վերջում տեղադրված անվանացանկն ընթերցողին կօգնի դյուրությամբ գտնել հետաքրքրող տեղեկությունները, իսկ քարտեզը, գծանկարներն ու լուսանկարներն առավել ամբողջական պատկերացում կտան ավանդական նվագարանային մշակույթի ու այն արարող վարպետների մասին:

Հռիփսիմե Պիկիչյան
պատասխանատու խմբագիր



ԵՐԱՆՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԽՈՍՔ ACKNOWLEDGEMENTS

Ցուցադրության աշխատակազմ

Համադրող՝ Նայիրի Խաչատուրեան
Գիտական խմբագիր՝ Հռիփսիմե Պիկիչյան
Գիտական խորհրդատու՝ Մարինե Հարոյան
Ցուցադրության ձևավորողներ՝ Սարհատ Պետրոսյան, Արմինե Շահբազյան
Նկարազարդող՝ Արմինե Շահբազյան
Ցուցադրության իրականացնող՝ ՈՍՏ ատաղձագործներ (Վանաձոր)
Անգլերեն տեքստի սրբագրիչ՝ Նորա Պայրամեան
Լուսանկարիչ՝ Գևորգ Պերկուպերկյան

Exhibition team

Curator: Nairi Khatchadourian
Editor: Hripsime Pikichian
Advisor: Marine Haroyan
Designers: Sarhat Petrosyan, Armine Shahbazyan
Illustrator: Armine Shahbazyan
Exhibitor: VOST Carpenters (Vanazdor)
English Text Proofreader: Nora Bairamian
Photographer: Gevorg Perkuperkyan

«Հնչյուն և լռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովություն» ցուցադրությանը և սույն ժողովածուին իրենց նպաստն են բերել հետևյալ հաստատությունները. Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի թանգարան, Հայաստանի պատմության թանգարան, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Սարգսյան պատմության ազգային թանգարան, Էրեբունի պատմահնագիտական արգելոց-թանգարան, Էջմիածնի պատմա-ազգագրական թանգարան, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, ՀՀ ԳԱԱ Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, Երևանի պետական համալսարան, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարան, Նոր Զուղայի Սբ. Ամենափրկիչ Վանքի Մատենադարան, Յուշամատեն: Շնորհակալություն ենք հայտնում հետևյալ անձանց՝ իրենց օժանդակության համար. Զիլճեան ընտանիք, Անահիտ Բերբերյան, Վարպետ Միխայիլ Սադոն, Համլետ Պետրոսյան, Արգամ Այվազյան, Յակոբ Չոլաքեան, Շանթալ և Ժան-Կլոդ Օթլիլ, Հրայր Բազե Խաչերեան, Յարութին Խաչատուրեան, Ալետա Հակոբյան, Արսեն Բորոխյան, Տորո Դալալյան, Նազենի Ղարիբյան, Անի Ենոքյան, Լյուբա Կիրակոսյան, Աստղիկ Իսրայելյան, Մարիաննա Տիգրանյան, Հռիփսիմե Պիկիչյան, Անահիտ Բաղդասարյան, Տաթևիկ Շախկուլյան:

The exhibition *Sound and Silence. The Musician and Musical Instruments Throughout the Centuries* and the book received support from the following partner institutions and individuals: Mother See of Holy Etchmiadzin Museum, History Museum of Armenia, Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts, Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts, Memorial Complex of Sardarapat Battle – the National Museum of Armenian Ethnography and History of Liberation Struggle, Erebuni Historical & Archaeological Reserve-Museum, Historical-Ethnographical Museum of Etchmiadzin, Institute of Archaeology and Ethnography NAS RA, Institute of Linguistics NAS RA, Institute of Arts NAS RA, Komitas State Conservatory in Yerevan, Yerevan State University, Yerevan State Academy of Fine Arts, National University of Architecture and Construction of Armenia, New Julfa's All Savior's Cathedral's Manuscript Repository, Hushamadyan, Zildjian family, Anahit Berberian, Master Mikhayil Sadoyev, Hamlet Petrosyan, Argam Aivazian, Hagob Tcholakian, Chantal and Jean-Claude Hotellier, Hrair Hawk Khatcherian, Haroutioun Khatchadourian, Aleta Hakobyan, Arsen Bobokhyan, Tork Dalalyan, Nazénie Garibian, Ani Yenokyan, Lyuba Kirakosian, Astghik Israelian, Marianna Tigranyan, Hripsime Pikichian, Anahit Baghdasaryan, Tatevik Shakhkulyan.



ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ ARTICLES

Արսեն Բորոխյան

Լռությունից դեպի աղմուկ. հնագիտության ներուժը նախապատմական
Հայաստանի երաժշտական արվեստի հետազոտման գործում

16

Տորք Ղալալեան

Վիպասանական արուեստը, երաժիշտ-կատարողները եւ
նուագարանները վաղմիջնադարեան Հայաստանում.
լեզուա-մշակութաբանական ակնարկ

38

Նազենի Ղարիբյան, Անի Ենոքյան

Հնչող պատկերներ. երաժիշտը և նվագարանը
հայկական մանրանկարներում

54

Լյուբա Կիրակոսյան

Հայկական եկեղեցիների ակուստիկ առանձնահատկությունները

64

Աստղիկ Իսրայելյան

Զանգերն ու բոժոժները հմայություններում,
եկեղեցում և երաժշտարվեստում

70

Մարիաննա Տիգրանյան

Հանճարեղ ժամհարը. Կոնստանտին Սարաջև (1900-1942)

80

Հռիփսիմե Պիկիչյան

Նվագարաններն ու ձայնեղ գործիքները հայ մանուկների կենցաղում.
ազգաբանական դիտարկումներ

94

Անահիտ Բաղդասարյան

Որոշ դիտարկումներ հայ ավանդական (մոնոդիկ) երաժշտության
նվագարանային բազմաձայնության վերաբերյալ

118

Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասյան անդրադարձ նվագարաններին

128

ԼՌՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԴԵՊԻ ԱՂՄՈՒԿ. ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐՈՒԺԸ ՆԱԽԱՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏԱԶՈՏՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Արսեն Բորիսյան

պատմական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Ներածություն. մեթոդի անհրաժեշտությունը

«Ողբերգության ծնունդը երաժշտության ոգուց».
այսպես էր կոչվում երիտասարդ Ֆրիդրիխ Նիցշեի
1872 թ. լույս տեսած գիրքը, որտեղ նա երաժշտու-
թյունը սահմանում էր որպես «մարդու ապրելու
կամքի մետաֆիզիկական արտահայտչաձև»,
որի միջոցով նա արդարացնում է իր գոյությունն
աշխարհում: Մարդու և նրա ստեղծած արվեստի
հակասական բնույթը ցույց տալու համար Նիցշեն
երկու օլիմպիական աստվածություն էր ընտրել՝
Դիոնիսոսին և Ապոլոնին. ըստ այդմ, դիոնիսա-
կանը մարմնավորում էր աղմուկը, բնականը,
քաոսիկը, նախնական/նախնադարյանը մարդու
մեջ, մինչդեռ ապոլոնյանը՝ լռությունը, մշակու-
թայինը/կազմակերպվածը, ներդաշնակը: Նիցշեի
երաժշտության փիլիսոփայության կիզակետում

Ռիխարդ Վագներն էր, որի երաժշտությունն իր
«առասպելական իմաստությամբ» և դիոնիսա-
կան բնույթով հաղթահարում էր միամիտ վերա-
բերմունքը գոյության նկատմամբ և մարդուն օժ-
տում ապրելու իրական կամքով: Պատահական
չէ, որ այդ գիրքը նվիրված էր Վագներին:

Նույն Վագները երիտասարդ Կոմիտաս Վար-
դապետի ոգեշնչման աղբյուրն էր: Վագների ար-
վեստի մասին խոսելիս Կոմիտասը գրում է. «Մեծ
խանդավառությամբ ընդգրկեցի նրա ազնիվ ու վսեմ
սկզբունքը - տալ ամեն ժողովրդի երաժշտության նրա
ցեղային հոգեբանության համապատասխան դրոշմ,
նրա մեթոդը՝ եղանակը հանել խոսքերից և ոչ թե խոս-

1. Nietzsche F., 1872.

քին եղանակ դնել»²: Մեկ այլ առիթով, Կոմիտասը, խոսելով հայ երաժշտության ներուժի և կենդանության մասին, նույն դիրքերից նշում է, որ այն «իր մեջ կը սնուցանե փիլիսոփայութիւնն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետեւ երաժշտութիւնը ամենէն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենէն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտահայտութեանց մեջ, կենդանի՝ որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ՝ որքան ուժեղ է իրեն ծնունդ տուող ժողովուրդը»³: Այս աշխարհայացքով Կոմիտասը հանդես է գալիս ռոմանտիզմի դիրքերից, որի ներկայացուցիչները, իրենց հայացքը գցելով հերոսական անցյալի վրա, դրանում ներկա խընդիրների լուծումներն էին փնտրում⁴:

Իսկ ինչ դիրքորոշում ունէր Վազները: Ահա այստեղ մոտենում ենք մեր բուն խնդրին: Բանն այն է, որ հնագիտության հիմնադիր Յոհան Յոպսիմ Վինքելմանը գերմանական ռոմանտիզմի իրական ուղենիշ դարձավ: Նա ոչ միայն կարգավորեց հնության մասին գիտելիքը, այլև ազատության

և գեղեցկության կատեգորիաները սահմանեց որպէս հետազոտության կարևոր խնդիր: Եվ ահա Վինքելմանը դարձավ Վազների ոգեշնչման կարևոր առանցքներից մեկը. նույն սկզբունքով վերջինս իր փիլիսոփայական և երաժշտական ստեղծագործություններում շեշտադրում էր հնադարում ազատության, պայքարի և գեղեցկության ամբողջականության գաղափարը և հիմնում իդէալների համար պայքարի ելած ուժեղ մարդով⁵:

Այսպիսով, պարզվում է, որ գիտական հնագիտության հիմնադիր Վինքելմանը երկակի ազդեցություն է ունեցել հնագիտության և երաժշտագիտության որոշ ուղղությունների վրա: Եվ սա չափազանց կարևոր է Կոմիտասին հասկանալու տեսանկյունից. մի գիտնական, որի գործը նույնքան ուշագրավ է հնագետի համար, քանի որ այն պարունակում է արխայիկության խորը շերտեր և որի վերականգնած խորհրդաբանական համակարգն էական զուգահեռներ է գտնում հնագիտական աղբյուրներով բացահայտվող նյութերում: Այս իմաստով ինքը՝ Կոմիտասը, ի հայտ է գալիս որպէս «հնագետ», որը նույնպէս զբաղվում է ավերակների մեկնության խնդրով⁶:

2. Հմմտ. Զաւէն Տ., 1905, էջ 203:

3. Կոմիտաս Վարդապետ, 2007ա, էջ 195: Իր սկզբունքներից շատերը Կոմիտասը գիտակցել է արդեն ստեղծագործական վաղ փուլում, երբ մի կողմից նկատվում է գերմանական կրթությամբ պայմանավորված եվրոպական ազդեցությունը, իսկ մյուս կողմից՝ ինքնատիպության փնտրությունը (Շախկուլյան Տ., 2014, էջ 23):

4. Սա «գերզգայունների» շրջանակն էր, ովքեր մի կողմից ձգտում էին դէպի բնություն, տանել չէին կարողանում աղմկոտ իրականությունը, մյուս կողմից՝ իդէալականացնում էին նախնիների աղմուկը: Այստեղ, անշուշտ, անհրաժեշտ է հիշել Արթուր Շոպենհաուերին, որը էական ազդեցություն է թողել Նիցշեի հայացքների ձևավորման վրա, և մասնավորապէս նրա «Աղմուկի մասին» աշխատանքը (Schopenhauer A., 1851): Աղմուկի նկատմամբ Կոմիտասի նույն վերաբերմունքը հայտնի է գրականությունից (Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ, էջ 346; Սարոյեան Գ., Պողոսեան Ա., 2015, էջ 150):

5. Հմմտ. Foster D., 2010, p. 294:

6. Մի առիթով անդրադառնալով իր գերխնդրին՝ Կոմիտասն ասում է. «Ես պիտի հասնիմ իմ բուն նպատակին - մեր հայ ժողովրդական երաժշտության ձայները դուրս բերեմ հայրենի ավերակներեն» (հմմտ. Բրուտյան Յ., 1969, էջ 106): Ճիշտ այդպէս է բնորոշում գիտնականի կատարած գործը Վազեն Ա Հայրապետը, որի խոսքերով՝ Կոմիտասը հայ երգը «պեղեց» իր կոյս աղբյուրից (հմմտ. Դյոդապլան Գ., 2000, էջ 78; Կոմիտասի գործը բնորոշելիս նույն «պեղել» բառն է օգտագործում Յ. Ասատուրեանը. 1994, էջ 46):

Այսուհանդերձ, ո՞րն է մեթոդաբանական այն կռվանը, որ կարող է կամուրջ գցել երաժշտագիտության և հնագիտության միջև: Հենց այստեղ էլ բացահայտվում է «հնչյուն և լռություն» հարցադրման բուն իմաստը: Բանն այն է, որ հայկական հիշողության մեջ մնացել են բազմաթիվ շերտեր, որոնք ցաք ու ցրիվ տարածված են բանահյուսության, երաժշտության, մատյանների և նյութական մշակույթի ոլորտներում. դրանք և՛ խոսուն են, և՛ լուռ: Միայն դրանց միասնական միջմասնագիտական քննարկումը, համակարգումը և դասակարգումը կարող է բերել այդ հիշողության մեկնությանը, դրա շերտագրության բացահայտմանը⁷: Հիշյալ շերտագրությունը կարող է տեսանելի դառնալ միայն այն դեպքում, երբ կոնկրետ երևույթները դիտարկվեն տարածական և ժամանակային սանդղակներում, ու նրանց միջև սահման դրվի՝ ելնելով տվյալների շտեմարանի հիման վրա ստեղծված հատկանիշներից և յուրաքանչյուր դարաշրջանին բնորոշ աշխարհայացքային առանձնահատկություններից:

Սակայն, այստեղ պետք է զգուշանալ ծայրահեղություններից, ինչը կարող է առաջանալ սխալ համադրությունների արդյունքում: Ծայրահեղության կարող են բերել ինչպես արիեստական շրջաօրհանի կապերի ռոմանտիկ փնտրտուքները (հանգեցնելով պրիմորդիալիզմի կամ ազգայնականության), այնպես էլ ամեն ինչում զուտ տեսանե-

լին նկարագրելու վտանգավոր ձգտումները⁸: Ուրեմն, երբ ասում ենք «լռությունից դեպի աղմուկ», նկատի ունենք տվյալների կուտակումից դեպի հերմենևտիկա:

Հնագիտական սկզբնաղբյուրի ներուժը

Շարունակելով վերն ասվածը՝ պետք է խոստովանենք, որ հնագիտական տեսության մեջ ևս շրջանառվում են «ինֆորմացիա» և «աղմուկ» կատեգորիաները: Առաջինի տակ հասկացվում է տեղեկատվական ողջ դաշտը, որը, որպես նշանային համակարգ, նպաստում է մարդկային գործունեության (օր.՝ վարքագծային ստերեոտիպեր, գործիքների խմբեր, ծիսական պարի հետքեր, դիմի ցուցիչներ⁹ և այլն) իմաստավորմանը. դրանց ամբողջությունն ընկալվում է որպես համակարգ: Երկրորդ հասկացությունը ենթադրում է միջավայրի այն ազդեցությունը համակարգի վրա, որը փորձում է նրան խախտել և դուրս հանել հավասարակշռությունից¹⁰:

Ինֆորմացիոն դաշտը ստեղծվում է տարիների ընթացքում կուտակված տեղեկությունների հիման վրա: Կոնկրետ երաժշտագիտության բնագավառում վերջին շրջանում ի հայտ է եկել այսպես կոչված «երաժշտության հնագիտությունը» (Musikarchäologie),

8. Նեոպրագիտիկիստների մանիֆեստում ասվում է. «Գիտության մեջ գոյություն չունեն խորություններ» (հմմտ. Клейн Л., 2009, с. 241):

9. «Հնչող խորհրդանիշ» հասկացության մասին, որը բնեռացնում է մարդկային մշակույթի դիմիկ հարաբերակցությամբ դրսևորվող կարևորագույն նվաճումները, տես Демирханян А., Фролов Б., 1986.

10. Clarke D., 1968, p. 130; Клейн Л., 2009, сс. 237-241.

7. Միջմասնագիտական հետազոտության կարևորության մասին տես Simonyan L., 2014:

որն ի մի է բերում ինչպես հնագիտական, այնպես էլ գրավոր աղբյուրների ընձեռած տվյալները՝ հնագույն հասարակությունների երաժշտական արվեստը մեկնելու նպատակով: Այստեղ, չխորանալով հիշյալ ուղղության հարցերի մեջ¹¹, նշենք, որ հնագիտության մեջ երաժշտական արվեստի ակունքները հասնում են մինչ ուշ քարի դար (մեզանից մոտ 40-30 հազ. տարի առաջ), երբ բանական մարդու կողմից կիրառվել են այսպես կոչված ֆոնոինստրումենտներ, որոնց միջոցով ռիթմիկ և մեղեդիական ձայներ են հանվել: Եվրասիայում հայտնի են մոտ 250¹² հիմնականում ոսկրից պատրաստված այդպիսի շվիներ, սուլիչներ, հարվածային կարկաչաներ և այլն¹³: Տեղեկատվական հենքը խիստ աճում է՝ սկսած Ք.ա. IV հազ. վերջերից, երբ Առաջավոր Ասիայում և Եգիպտոսում ի հայտ են գալիս առաջին պետական կազմավորումները և գրային համակարգերը: Այս շրջանից սկսած՝ անընդհատ տեղեկություններ կան երաժշտական գործիքների և երաժշտության զարգացման վերաբերյալ. դրանք փաստված են հիմնականում պատկերագրական տվյալներով, ավելի քիչ՝ բուն գործիքների գտածոներով¹⁴:

Ինչ վերաբերում է Հայկական լեռնաշխարհին, ապա երաժշտությանը և, մասնավորապես, հա-

մապատասխան գործիքներին վերաբերող կոնկրետ տվյալներ ի հայտ են գալիս սկսած Ք.ա. III հազ. վերջերից. դրանք արտահայտված են հիմնականում պատկերագրության մեջ և մասամբ նաև բուն առարկաների գտածոներով¹⁴: Այս հոդվածում կփորձենք ներկայացնել հիմնականում նախապատմական (այսինքն՝ մինչգրային, մինչՎանի թագավորության ստեղծումը՝ Ք.ա. I հազ. սկզբներ) Հայաստանի երաժշտական արվեստին վերաբերող տվյալների ամբողջությունը: Դրանք կարևոր են հայկական ընդհանուր երաժշտական արվեստը հասկանալու համար. չէ՞ որ մեզ լավ հայտնի միջնադարն անմիջաբար հենվեց նախաքրիստոնեական Հայաստանի երաժշտական բոլոր նվաճումների վրա¹⁵:

Ննագույն Հայաստանի «հնչող լանդշաֆտները»

Ժամանակակից հնագիտությունը հին հասարակությունների կենսակերպի վերլուծության ընթացքում էապես ելնում է լանդշաֆտի առանցքային հասկացությունից: Լանդշաֆտը, հաբիտատը կամ հայերեն կառաջարկեինք՝ կենսատարածքը, այն ոլորտն է, որում տեղի են ունենում մարդ-բնություն փոխհարաբերությունը և փոխազդեցությունը: Լանդշաֆտն էապես ազդում է որևէ եթնիկ խմբի աշխարհայացքի ձևավորման վրա, ինչը տեսանելի է մշակույթի և արվեստի

11. Հմմտ. Цицикян А., 1985; Simonyan L., 2014; Westenholz J. et al. 2014.

12. Лбова Л., Кожевникова Д., 2016, Նախնադարյան երաժշտության առանձնահատկությունների մասին հմմտ. Демирханян А., Фролов Б., 1986. Վարդգույն երաժշտական գործիքների պարզության մասին հմմտ. Чошотаси Վարդապետ, 2005ա, էջ 146:

13. Honolka K., 1979; Rashid S., 1984.

14. Հիմնական աղբյուրներն են համար հմմտ. Խանզադյան Է., 1959; Փիլիպոսյան Ա., Քամայան Ա., 1995; Բորիսյան Ա., 2008; Kushnareva K., 2000; Khachatryan Zh., 2001/02.

15. Հմմտ. Тагмизян Н., 1977, с. 15.

բոլոր բնագավառներում: Վերցնենք հայկական հեքիաթները, ավանդությունները, հանելուկները, աղոթքները, արվեստն ու նյութական մշակույթը. բոլորն էլ վերարտադրում և մոդելավորում են Հայկական լեռնաշխարհի լանդշաֆտի տարրերը՝ լեռները, լճերը, դաշտերը, աղբյուրները, քամին, արոտները, սրբավայրերը և այլն:

Երաժշտագետները նույնպես ելնում են լանդշաֆտի կարևորությունից: Մասնավորապես, «հնչող լանդշաֆտ» ասելով՝ հասկացվում է վերջինիս ազդեցությունը երաժշտության և նրա ելևէջների ձևավորման վրա: Լանդշաֆտի այս ներգործությունը հատկապես նկատել է գերզգայուն Կոմիտասը, որը հաճախ խոսում է արձագանքի մասին, ինչը ենթադրում է որևէ ձայնի, հնչյունի անդրադարձը տարածության մեջ¹⁶: Կոմիտասի աշխատանքները վերլուծելիս Ռ. Թերլեմեզյանը գրում է. «Մեր երգերի մեջ խրոխտ լեռների վեհությունից բացի տեսնում ենք բնությունից փոխ առած արձագանք, միայնություն, շրջապատող բնության ողջ պատկերը»¹⁷: Դանիել Երաժիշտը շարունակում է. «Կոմիտասն իր «ձայնակարներում» ևս ստեղծել է «հնչող լանդշաֆտներ», հնչյուններով շնչավորել տարածությունը»¹⁸:

Լանդշաֆտի հասկացությունն էապես միավորում է հնագիտությունը և երաժշտագիտությունը: Այս իմաստով կարելի է խոսել «երաժշտական լանդշաֆտի» մասին, որը կմիավորի ոչ միայն

բնությունը և ձայնը, այլև նյութական մշակույթը՝ հասարակական զարգացումների համատեքստում¹⁹: Այս մակարդակում երաժշտագետը և հնագետը հանդես են գալիս որպես իմպրեսիոնիստներ, որոնք տարածության մեջ նշմարում են մարդկային հետքը և ռիթմը:

Երաժշտական գործիքների տեսականին (նկ. 1)

Այժմ մոտենանք այն խնդրին, թե կոնկրետ ինչ հնագիտական տվյալներ կան Հայկական լեռնաշխարհից, որոնք կարող են օգնել մեզ հիշյալ երաժշտական լանդշաֆտը հասկանալու համար: Սկսենք գործիքներից: Առկա հնագիտական-պատկերագրական նյութերը հնարավորություն են տալիս ենթադրելու, որ լեռնաշխարհի բնակիչները ծանոթ են եղել լարային, փողային, աղմկային-հարվածային հետևյալ գործիքներին:

Քնար/տավիղ

Յոթ լարանի քնար է պատկերված Քարաշամբի արծաթե գավաթի վրա (Ք.ա. XXII-XXI դդ., տես նկ. 1.3), հինգ լարանի քնար՝ Մարդինից գտնված մի գլանակնիքի վրա (Ք.ա. XIX-XVIII դդ.), սխեմատիկ մեկ լարանի քնար՝ Խանլարից հայտնի կոշկաձև կավե անոթի վրա (Ք.ա. II հազ. երկրորդ քառորդ), քնարի/տավղի տիպի գործիք է նշմարվում Գեղամա լեռների ժայռապատկերներից մեկում (Ք.ա. III-II հազ.,

16. Դանիել Երաժիշտ, 2013, էջ 26:

17. Թերլեմեզյան Ռ., 1930, էջ 36:

18. Դանիել Երաժիշտ, 2013, էջ 26:

19. Երաժշտության և երաժշտական գործիքների զարգացման սերտ առնչությունը հասարակական զարգացումների հետ ժամանակին շեշտել է Ա. Քոչարյանը (Քոչարյան Ա., 2008, էջ 11, 200):

նկ. 1.1), տավիղ է պատկերված Արսլանթեփեից հայտնաբերված խեցանոթի բեկորի վրա (Ք.ա. III հազ. վերջ), տավիղին առնչվող կավե ռեզոնատոր է հայտնի Լճաշենի 200-րդ դամբարանից (Ք.ա. XV-XIV դդ.):

Ձևաք

Այս գործիքը նվագող երաժշտի վաղագույն պատկերներից մեկն է հայտնի եկել Շամշատից գտնված թրծակավե մի անոթի վրա (Ք.ա. XVII դ.):

Սրինգ

Քարաշամբի գավաթի երկու՝ կքված դիրքով պատկերված մարդկանց ձեռքին գտնվող երկարավուն առարկաները մեկնաբանվում են որպես փողի կամ պարկապուկի նմանվող գործիքներ: Իսկ Մինգեչաուրից հայտնաբերված երեք (կամ չորս) ոսկրե փողային գործիքներն, ըստ երևույթին, եղջերափողեր են (Ք.ա. II հազ. կես): Լուվրում է պահվում նստած սրնգահարի բրոնզե արձանիկը, որ հայտնաբերվել է Սևանա լճի ավազանից և պայմանականորեն թվագրվում է Ք.ա. II-I հազ. սահմանով (նկ. 1.2):

Թմբուկ

Հայաստանի բրոնզեդարյան հուշարձաններից հայտնի են կիսագնդաձև թաղարներ, կոնի և ավազի ժամացույցի ձև ունեցող անոթներ, որոնք կարող էին թմբուկների ռեզերվուարների դեր կատարել, և որոնց զարգացած ձևն է հետագա նաղարան: Նմանատիպ առարկաներ են պատկերված Քարաշամբի և Թեղեղի գավաթների վրա:

Բոժոժ

Բրոնզե (ավելի քիչ՝ կավե) սովորական կամ կենդանակերպ (այդ թվում՝ որպես բրոնզե շտանդարտների՝ ծիսական դրոշների մաս) բոժոժները և զանգերը նույնպես ընկալվում են որպես երաժշտական աղմկային գործիք և հայտնի են Ք.ա. III հազ. (կավե օրինակներ՝ Նորշունթեփե) և Ք.ա. II հազ. երկրորդ կեսի ու I հազ. առաջին կեսի (բրոնզե օրինակներ՝ Լճաշեն, Մեծամոր, Լոռի Բերդ և այլն) հուշարձաններում (նկ. 1.4)²⁰:

Այս երաժշտական գործիքներն ունեն յուրահատկություններ, բայց նաև՝ բազմաթիվ զուգահեռներ. այսպես, քնարի/տավղի պատկերագրությունը՝ Միջագետքում, Փոքր Ասիայում, Լևանտում, Կիկլադներում, ջնարինը՝ Միջագետքում, Փոքր Ասիայում, փող-սրնգինը՝ Միջագետքում, Իրա-

20. Երաժշտական գործիքների մասին առկա տվյալները մենք ամփոփել ենք առանձին հոդվածում (Բոբոխյան Ա., 2008; հմմտ. նաև Բոբոխյան Ա., 2007; Bobokhyan A., 2009; 2014): Այս հրապարակման մեջ հիշված չէ միայն մեկ գործիքի մասին, այն է՝ Ծովակի դամբարաններից գտնված փորագիր եղջյուրը, որը պեղող Ե. Լալայանը համարում է սրինգ (Լալայան Ե., 1931, էջ 113, 121-122, նկ. 30), մինչդեռ Է. Խանգադյանը (Խանգադյան Է., 1959, էջ 70), Գ. Կարախանյանը (Կարախանյան Գ., 1976, էջ 99), Ն. Թահմիզյանը (Тагмизян Н., 1977, cc. 18-19) և Ա. Քոչարյանը (Քոչարյան Ա., 1963, էջ 164; 2008, էջ 80, 206, նկ. 57)՝ եղջերափող: Այդ առարկան լրացնում է վերոհիշյալ մինգեչաուրյան օրինակները և թվագրվում Ք.ա. II հազ. երկրորդ կես - I հազ. սկիզբ: Այստեղ կցանկանայինք ևս մեկ լրացում անել, մասնավորապես, Սևանի սրնգահարի գործիքի վերաբերյալ: Կ. Խուդաբաշյանն այն համարում է ավլոսատիպ՝ նման հայկական դուդուկին կամ զոտնային (Խուդաբաշյան Կ., 2004, էջ 448; Худобашиян К., 2011, cc. 122, 260, илл. 1): Է. Բարսեղյանը գրում է, թե այս արձանիկը հայտնաբերվել է 1872 թ. Վանում, սակայն չի նշում տեղեկության աղբյուրը (Barseghyan E., 2015), մինչդեռ հրատարակիչները ենթադրում են, որ առարկան բնորոշ է «Սևանա լճի տարածաշրջանի համար» (Santrot J., 1996, p. 67, Fig. 34):

նում, Բակտրիայում, Արևմտյան և Արևելյան Եվրոպայում և այլն²¹: Բնականաբար, Հայկական լեռնաշխարհի ներմուծվել և այնտեղից դուրս են բերվել երաժշտական գործիքներ²²:

Երաժշտական գործիքների մասին տեղեկություններ են հայտնում նաև գրավոր աղբյուրները: Մասնավորապես, ծիսական երաժշտության համատեքստում գործիքներ են հիշվում խեթական տեքստերում՝ Իշուվա (Մոփքում), Սամուխա և Պալա (Փոքր Հայքում) երկրների կապակցությամբ²³: Բացի այդ, գրավոր աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ Հայկական լեռնաշխարհից արտահանվել է երաժշտական գործիքներ պատրաստելու համար նախատեսված հումք. այսպես՝ *խաշխուր* կոչված փայտատեսակն (խնձորենի/ծիրանենի) օգտագործվում էր Ք.ա. II հազ. սկզբի Միջագետքում *զամիրիտում* կոչված երաժշտական գործիքը (տավիղի/քնարի մի տեսակ) պատրաստելու համար, որը ծագում էր համանուն խաշխուր երկրից (Վանա լճի շրջանում): Ք.ա. III-I հազ. միջա-

գետքյան աղբյուրներում հիշատակվում են նաև պեմզաքարի խմբին պատկանող հրաբխային քարատեսակներ, որոնք օգտագործվել են թմբուկի և տավղի մշակման/շփման համար և ինչպես հնագույն, այնպես էլ անտիկ ու միջնադարյան շրջաններում արտահանվել են Հայաստանից²⁴:

Երաժիշտների մասին տվյալները

Քարաշամբի, Գեղամա լեռների, Շամշատի, Արսլանթեփեի, Մարդինի և Լուվրի հիշյալ օրինակներում պատկերված են երաժիշտներ, ինչը խոսում է համապատասխան մասնագիտության գոյության մասին՝ առնվազն սկսած Ք.ա. III հազ. վերջերից: Ուշագրավ է, որ այս՝ բրոնզ-երկաթեդարյան օրինակներում ներկայացված են միայն արական սեռի երաժիշտներ, ի տարբերություն հաջորդ՝ ուրարտական շրջանի, երբ հայտնի են միայն կին երաժիշտներ²⁵: Տվյալները բավարար չեն հեռու գնացող եզրակացություններ անելու համար, սակայն չի բացառվում, որ տարբեր դարաշրջաններ կարող էին ունենալ երաժշտական արվեստի իրենց գենդերային առանձնահատկությունները:

Առկա ընդհանուր տվյալներից ենթադրում ենք, որ այդ երաժիշտները մասնակցում են հանդիսություններին, խնջույքներին, զոհաբերություններին, ռազմական գործողություններին²⁶, պալատական և տա-

21. Երաժշտական գործիքներն առատորեն ներկայացված են միջնադարյան մանրանկարներում/տեքստերում/քանդակում (Գևորգյան Ա., 1962; Կարախանյան Գ., 1976; Թահմիզեան Ն., 1991; Петросян Э., 2014, cc. 122-131), ազգագրական նյութերում (Քոչարյան Ա., 2008; Лисициан Ср., 1958, cc. 139-157; 1972, cc. 41-46), «Սասնա ծռերում» (Ջաքարյան Ե., 2004, էջ 177): Կոմիտասը զուտ ազգային է համարում հովվական սրինգը/փողը, հանրամարդկային պարկապզուկը/տկզարը, թուփակը և շվին, «մնացածները բոլորն էլ օգար են եւ մենաշնորհ ժողովրդական գուսանների» (Կոմիտաս Վարդապետ, 2005գ, էջ 332):

22. Չափազանցություններ են տեսակետները, թե Հայաստանից երաժշտական գործիքներ են ներմուծվել մինչև Եգիպտոս (Bauer E., 1981, p. 22):

23. Բոբոխյան Ա., 2008, էջ 247:

24. Բոբոխյան Ա., 2010:

25. Ուրարտական կին երաժիշտների մասին տես Ziffer I., 2002; Seidl U., 2012.

26. Ջաքարյան Ե., 2004, էջ 177:

ճարական անձնակազմի անդամներ են²⁷, կարող են լինել փոխանակման կամ տեղահանման առարկա, հանդես գալ որպես դեսպաններ²⁸, վայելում են հարգանք՝ երբեմն ընկալվելով որպես իմաստուններ²⁹:

Հայկական լեռնաշխարհի երաժիշտների մասին որոշ տվյալներ են հայտնում գրավոր աղբյուրները: Այսպես, երաժիշտներ են հիշատակվում խեթական «Իսուվա» ծեսում, որը կապվում է նաև Իսուվա (Ծոփք) երկրին³⁰: Միջինբաբելոնյան կամ կասիտական ժամանակաշրջանում (Ք.ա. XVI-XII դդ.) միջագետքյան Դուր Կուրի գալզու քաղաքում (Բաղդադից արևմուտք) հիշատակվում են լեռնաշխարհի հարավային շրջաններում տեղադրվող Սուբարտու երկրից եկած երաժիշտներ³¹: Այս տեղեկությունը լիովին համապատասխանում է տվյալ դարաշրջանի պատմահնագիտական համատեքստին, ըստ որի՝ լեռնաշխարհի և կասիտական Բաբելոնի միջև ակտիվ առնչություններ են գոյություն ունեցել: Մասնավորապես, Դուր Կուրի գալզու քաղաքը կառուցել էր կասիտական արքա Կուրիգալզու I-ը (Ք.ա. XV դ. վերջ), որի անունը կրող հիերոգլիֆ եզրհատերեն արձանագրությամբ մի գլանակնիք է հայտնաբերվել Մեծամորից³²: Այս համատեքս-

տում՝ երաժշտական գիտելիքի փոխանակման տեսանկյունից, կարևոր կենտրոն կարող էր լինել հյուսիս-սիրիական Ուգարիթ քաղաքը, որի հետ Հայկական լեռնաշխարհի կենտրոնները շատ սերտ առնչություններով էին կապված³³: Ուշագրավ է, որ Ք.ա. XIV դ. Ուգարիթից հայտնի են ծիսական երգեր որոշ նոտագրերով³⁴: Երաժիշտների մասին մեկ այլ՝ անուղղակի տեղեկություն կարելի է համարել Ասորեստանի արքա Ասար-հադդոնի (Ք.ա. VII դ.) Շուպրիայի (Աղձնիքում) մի քաղաքի մասին հիշատակումը. «Նրա փողոցներով չեն քայլում ուրախ, չեն հանդիպում երաժիշտներ»³⁵:

Երգերի հիմնական ժանրերը

Սա այն բնագավառն է, որտեղ հնագիտությունը քիչ ասելիք ունի, բայց կարող է առաքել որոշ կողմնակի օգտակար տվյալներ: Հայ երաժշտագետներն ընդհանրապես առանձնացնում են առասպելական, էպիկական-պատմական, ծիսական (հարսանեկան, թաղման), աշխատանքային, քնարական երգեր, որոնք բոլորն էլ ունեն արխայիկ շերտեր³⁶: Սրանցից առնվազն ծիսական և աշխա-

27. Ардзинба В., 1982, с. 72.

28. Eichmann R., 2001.

29. Ուշագրավ է, որ միջնադարյան Հայաստանում խոշոր երաժիշտները կոչվում էին «փիլիսոփա» (Թահմիզյան Ն., 1989, էջ 17):

30. Ардзинба В., 1982, с. 80.

31. Rashid S., 1984, S. 16.

32. Ханзаян Э., Пиотровский Б., 1984.

33. Bobokhyan A., Davtyan R., 2014.

34. Хачикян М., 1985, сс. 9, 134. Ուգարիթյան և, ընդհանրապես, խոտիական երաժշտության ու դրա՝ հայկականի հետ ունեցած հնարավոր առնչությունների մասին հմմտ. Цицикян А., 1985, с. 296; Демирханян А., Фролов Б., 1986, с. 157; Simonyan L., 2014, pp. 216-219. Հայկական երաժշտության արխայիկ տարրերը՝ Արևմտյան Ասիայի հնագույն երաժշտության վերականգման համար ելակետ համարելու կարծիքի (Կ. Կվիտկա, Մ. Վերեր) մասին տե՛ս Худабашян К., 2011, сс. 59, 67.

35. Дьяконов И., 1951, с. 221; հմմտ. Тагмизян Н., 1977, сс. 20-21.

36. Տիպաբանության համար հմմտ. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005գ,

տանքային ոլորտներն այն բնագավառներն են, որոնց մասին ուղղակի տեղեկություններ են տալիս հնագիտական աղբյուրները:

Բացառիկ տեղեկություն է այս համատեքստում Ասորեստանի արքա Սարգոն II-ի՝ Աշուր աստվածությանն ուղղված նամակը, որտեղ նա նկարագրում է Ք.ա. 714 թ. արշավանքը դեպի Ուրարտու: Այդ երկրի Ուրսա արքայի մասին խոսելիս Սարգոնն ասում է, թե նա Ուլխու քաղաքում (Մարանդ, Վասպուրական) ջրանցք է փորում և մարդկանց հնարավորություն տալիս «երգել ուրախ ալալու», այսինքն՝ երկրագործական երգեր³⁷. խոսքը թերևս հորովելների մասին է³⁸:

էջ 324-329; Բարսամյան Ա., Հարությունյան Մ., 1968; Խաչատրյան Ռ., 2010, էջ 21-75; Кушнарев Х., 1958, сс. 30-36, 52-73.

37. Дьяконов И., 1951, с. 327; հմմտ. Оганесян А., 1973, с. 61; Тагмизян Н., 1977, с. 21. Լ. Սիմոնյանը խոսում է այնպիսի հայկական ժողովրդական երգերի մասին, որոնց մեջ կան խոտիական աստվածություններին, այդ թվում՝ Ալալուին հիշեցնող տարրեր (Simonyan L., 2014, p. 216, հմմտ. Սիմոնյան Լ., 2006, էջ 113, 180): Ուշագրավ է, որ քարե վիշապ Ուլիկումիի խոտիական երգում Ալալուն աստվածների առաջին արքան է, իսկ նկարագրվող լանդշաֆտը՝ Վանա և Սևանա լճերի շրջակայքը (Պետրոսյան Ա., 2006թ, էջ 24-29):

38. Այս երգերը կարող էին նվիրված լինել Արայի պաշտամունքին, որոնց մասին Գ. Ղափանցյանը գրում է. «Արան այս կապակցությամբ մարմնավորվում է եզի մեջ, որ տեսնում ենք նրա քարակոթողների վրա (նկատի ունի վիշապները, տես ստորև - Ա. Բ.): Նրա զոհված զուկիը և մորթին դրվում է բազինի վրա և պաշտվում: Եզի գանգը դրվում է ծառերի վրա, որ բերքը չար լինի և աչքով չտեսնի: Մեր հողագործը եզն անձնավորում է իր երգի մեջ «Եզո» անվանելով, նման մարդկանց անուններին, այսինքն՝ Արային է կարծես թե անդրպարկերում, - մի սրբազան պաշտամունք, որ այդքան փառանդավոր կերպով ծայնագրել է Կոմիտասը իր «Կալի երգում», որի վերջին նվագը հիշեցնում է «Շնորհես տեր» եկեղեցական նման մոտիվը, ուղղված կարծես թե նույն Արային՝ փրկողը, որ առաջր բերք շնորհի (թերևս հոռովելը հենց սրացվել է Արա-Վել նախահայկական բառերից, նշանակելով «Արա շնորհիր» կամ «Արա օգնիր» և նման բան): Ղափանցյան Գ., 1945, էջ 158:

Երաժշտության գործառույթը և հնչելու վայրերը

Իր նախնական ձևերում երաժշտությունը հանդես էր գալիս որպես մոգական, չարխափան ազդեցության միջոց³⁹ և հնչում էր ծիսակատարությունների, խնջույքների, անցյալի բանավոր վերարտադրության, որսի, պատերազմի, թաղման ծեսի, տաճարական աղոթքների և նույնիսկ մետաղամշակման ընթացքում⁴⁰:

Ըստ համապատասխան գործառույթի՝ երաժշտությունը և պարերը կատարվում էին բաց երկրնքի տակ և փակ պաշտամունքային ու աշխարհիկ շինություններում: Ինչպես ցույց են տալիս պատմա-ազգագրական տվյալները, հրապարակները, տաճարների բակերը, ուխտատեղերը, գերեզմանոցի դուռերը, սարալանջերն ու գետափերը, տների դռները, փողոցներն ու ճանապարհները, անտառները և այլ վայրերը հնագույն ժամանակներից սկսած՝ երգերի, պարերի, խաղերի վայրեր են հանդիսացել Հայաստանում: Տոն օրերին, ամռանը, նման վայրեր են եղել նաև բնակավայրից հեռու գտնվող ուխտատեղերը և արոտները/սարերը: Բաց երկնքի տակ պարերն իրականացվում էին հիմնականում համաժողո-

39. Гайденоко П., Давыдов Ю., 1991, с. 112; Պիկիյան Հ., 1992:

40. Քոչարյան Ա., 2008, էջ 11; Kushnareva K., 2000, S. 103; Khachatryan Zh., 2001/02, 96. Գրեթե նույն գործառույթները կարող ենք տեսնել միջնադարում. հմմտ. օր.՝ դամբանական փողերի և ողբերգու քնարահարների (Ստեփանյան Հ., 2002, էջ 71) կամ երաժշտության միջոցով բուժման հետ (Тагмизян Н., 1977, с. 60; հմմտ. Կոմիտաս Վարդապետ, 2007թ, էջ 200-204; Демирханян А., Фролов Б., 1986, с. 167; Պիկիյան Հ., 1992, էջ 220):

վրդական տոների ժամանակ (Տյառնընդառաջ, Համբարձում, Վարդավառ, Բարեկենդան), ուխտավայրերի մոտ գտնվող հրապարակներում⁴¹:

Երաժշտության հնչելու վայրերի ժամանակագրական զարգացումները պարզելու համար պետք է նշել, որ անշուշտ բաց տարածությունները նախորդել են փակերին: Այս իմաստով Ս. Լիսիցյանը շատ ճիշտ նկատում է, որ «բաց պաշտամունքային հրապարակների ամենավաղագույն վայրերից են եղել լեռների և բլուրների գագաթները, որոնք կոչվել են բարձունք, որտեղ, տոների օրերին հավաքվում էր բնակչությունը՝ կապված լեռների, քարերի, գետերի և աղբյուրների պաշտամունքի հետ: Պաշտամունքային հրապարակում տեղադրված էր զոհարանը (բազինը, ձոնարանը, զոհանոցը, գենարանը), որի վրա իրականացվում էր զոհաբերությունը (պատարագը, աշտը, հաշտը, ձոնը, զոհը, գենը, գենումը, գենությունը, ընծան), կատարվում էին թատերականացված պարային գործողություններ՝ այդ տեղի ոգու, աստվածության կամ սուրբ քարի, ծառի, աղբյուրի, գետի և այլոց պատվին: Նույն տեղում կատարվում էին ձոներ, սրբազան խմիչքների (գինի, կաթ, յուղեր) հեղումներ, որոնց ընթացքը կոչվում էր նվիրագործում, նվիրագործություն»⁴²:

Այս առումով ուշագրավ է հայկական խորան-ի երևույթը: Բառի զուգահեռները հունարենում և լատիներենում սկենե/սցենան են, որոնք սկզբնապես նշանակել են վրան, բաց և փակ պաշտամուն-

քային ու աշխարհիկ հրապարակ⁴³: Միջնադարյան մանրանկարներում պահպանված խորանին վերաբերող պատկերագրական նյութի հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ հայկական խորանը ևս նման նշանակություն է ունեցել: Իր ակունքներով այն եղել է մի տարածք, որտեղ տեղի են ունեցել ցեղի կամ նրա բջիջների (օրինակ՝ երիտասարդաց միությունների) ժողովները, կարևոր ծիսակատարությունները, և պատահական չէ, որ խորանների տարբեր պատկերներ մանրանկարներում կապվում են տոնի և թատերական ներկայացումների հետ: Ըստ էության, խորանը սկզբնապես եղել է բաց և հարթ ծիսական հրապարակ, որտեղ իրականացվել են ծեսեր, դիմակավորված մոզական պարեր: Ընթացքում ի հայտ են եկել սրբազան ատրիբուտներ՝ խորհրդանշաններ, տոտեմական նշաններ, որոնց անհրաժեշտ էր պահպանել ընդհանուր և կենցաղային իրավիճակներից: Դրանք պահվում են վրաններում, խորաններում՝ որպես սուրբ մատուցների վայրեր, ապա և՛ տաճարներ: Դրանց մոտ գտնվող հրապարակում էին տեղի ունենում կարևոր հանդիպումները, ծիսական և թատերական գործողությունները⁴⁴:

Ինչ վերաբերում է երաժշտության հնչելու տեղերի հնագիտական վերակազմությանը, Ս. Լիսիցյանն այս կապակցությամբ գրում է. «Բաց ծիսական

41. Лисициан С., 1958, сс. 42-49; 1972, сс. 53-62; Խաչատրյան Ժ., 1975, էջ 19, 21; 2014թ, էջ 79-94:

42. Лисициан С., 1958, с. 82 (թարգմանությունը՝ հոդվածի հեղինակի):

43. Հայ. խորան բառի համար Գ. Ղափանցյանն առաջարկել է խեթական ստուգաբանություն՝ *xurnau* - ծիսական վրան (Капанцян Г., 1931, с. 39):

44. Петросян Э., 1975, сс. 131-132; 2014, сс. 12-21; հմմտ. նաև Մնացականյան Ա., 1955, էջ 369-450; Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 146:

հարթակներ և պաշտամունքային ամֆիթատրոններ՝ բաց աշխարհիկ ամֆիթատրոնների նախատիպեր, չէին կարող գոյություն չունենալ Ուրարտուում, խեթերի, հայասացիների և հայերի նախնի հանդիսացող այլ ցեղերի մոտ, ինչպես նաև հետագա Հին Հայաստանում, սակայն դրանց հետքերն առայժմ ճիշտ պարզված չեն, և սա թերևս նաև այն պատճառով, որ դրանց գտնվելու վայրերը բավարար չեն հետաքրքրել հնագետներին և ճարտարապետներին»⁴⁵:

Վերջին շրջանում կուտակված հնագիտական տվյալները գալիս են լրացնելու հետևյալը: Քարի դարում նախնական երաժշտության հնչելու հիմնական վայրերն ամենայն հավանականությամբ քարանձավներն էին: Քարանձավը կարող էր ստեղծել նաև հատուկ ակուստիկ միջավայր⁴⁶: Հայկական լեռնաշխարհում նման միջավայր կարող էր լինել, օրինակ, պղնձի-քարի դարին վերաբերող Արենիի քարայրը (Ք.ա. IV հազ.), որտեղ կատարվել են բավականին բարդ ծիսակատարություններ, որոնք ուղեկցվել են գինու հեղմամբ և մարդկային զոհաբերություններով⁴⁷, որոնց ընթացքում կարող էր հնչել նաև երաժշտություն: Հնագիտական տվյալները ցույց են տալիս, որ հայկական լեռնաշխարհում իմաստավորված բաց (հրապարակներ՝ բնակավայրերում և դամբարանադաշտերում, բակեր, փողոցներ), ինչպես

նաև հատուկ նշանակության փակ (աշխարհիկ և պաշտամունքային շինություններ) տարածությունների գոյությունն ակնհայտ է՝ սկսած վաղ բրոնզի դարից (Ք.ա. IV հազ. երկրորդ կեսից): Բնակավայրերից հեռու՝ սարերում իրականացվող ուխտագնացությունները փաստվում են առնվազն միջին բրոնզի դարից (Ք.ա. III հազ. վերջերից), բայց հնարավոր է նաև՝ ավելի վաղ շրջաններից⁴⁸: Հիշյալ միջավայրերում տեսականորեն կարող էր հնչել երաժշտություն, որի հնչյունները, դժբախտաբար, հնագետի վրձինը չի կարողանում վերականգնել:

Երաժշտության խաղային դրսևորումները

Այստեղ կցանկանայինք վերադառնալ այն հարցին, որով սկսեցինք այս հոդվածը՝ «Ողբերգության ծնունդը երաժշտության ոգուց»: Ե՞րբ է մարդը Հայկական լեռնաշխարհում գիտակցել զուգահեռ իրականության վերարտադրման պահանջը, փորձել վերացարկել այն, հագել դիմակ և հանդես եկել որպես սուբյեկտ, խաղացել՝ աստվածներին ու ճակատագիրը շեղելով դեպի իրեն: Ըստ էության, այս հարցադրմամբ մոտենում ենք թատրոնի առաջացման խնդրին, որի ակունքները նախկին հետազոտողները տեսնում էին հելլենիստական դարաշրջանում, ապա ժողովրդական հիշողության հիման վրա փորձեր կատարվեցին վեր հանելու ավելի խոր շերտեր: Չխորանալով հարցի պատմության մեջ⁴⁹

45. Лисициан Ср., 1958, с. 43 (թարգմանությունը՝ հոդվածի հեղինակի):

46. Համապատասխան փորձերի համար տես Лбова Л., Кожевникова Д., 2016.

47. Գաապարյան Բ., 2013:

48. Avetisyan P., Bobokhyan A., in press.

49. Մանրամասների համար տես Հովհաննիսյան Հ., 1990:

նշենք միայն, որ վերջերս առաջարկվեց այդ արմատները տեսնել ուրարտական շրջանում: Մասնավորապես, հայ. *խաղ* (= թատրոն) և *խաղող* բառերը առնչելով ուրարտ. *խալուլի* և *խալդի* անուններին՝ Ա. Պետրոսյանը վերականգնում է խաղողի և գինու հետ կապված խաղաձեսեր, որոնք ուղեկցվում են թատերական գործողություններով՝ երգով, պարով, լարախաղացներով, և իրենց արտացոլումն են գտնում ուրարտական տեքստերի ծիսական նկարագրություններում և պատկերագրության մեջ: Այս բոլորը հիշեցնում են թատրոնի սկզբնավորումը Դիոնիսոսին նվիրված ծեսերից, որոնցում էական դեր է կատարում խաղողի և այծի խորհրդաբանությունը: Այս զուգորդումն էլ ավելի է հիմնավորվում, երբ հաշվի ենք առնում մի շարք հատկանիշներ, որոնք նույնական են Դիոնիսոսի և Խալդիի միջև (գինու և խաղողի աստվածություն լինելը, մեռնող և հառնող լինելը, քարից ծնվելը, այծի սիմվոլիկան, եղջյուրավոր վիշապի հետ կապ ունենալը, եղջյուրներով պատկերվելը, ծեսերից՝ թատերական խաղերի սկիզբ առնելը և այլն)⁵⁰:

Այսօր արդեն հիմքեր կան ասելու, որ այն բոլոր հատկանիշները, որոնցով բնորոշվեցին Դիոնիսոսն ու Խալդին, առկա են Հայկական լեռնաշխարհին բնորոշ մի բացառիկ երևույթի՝ վի-

շապ քարակոթողների մեջ: Դրանք կանգնեցվել են Նախալեռնային և բարձրլեռնային գոտիներում գտնվող սրբավայրերի հանգուցակետերում, աղբյուրների և լճակների մոտ, պատկերում են ձուկ, ցուլ և այծ, առնչվում են գինու և խաղողի հետ, մարմնավորում են ամպրոպային, մեռնող և հարություն առնող աստվածություն: Ցլի և այծի պատկերներն արված են այնպես, որ կոթողի վերնամասում քանդակված է գլուխը և վար ընկած մորթին՝ վերջույթներով, ինչը մասնագետների մեծ մասն ընդունում է որպես զոհաբերված կենդանու արտացոլում: Չի բացառվում, որ զոհի մորթին Նախ գցվել է կանգուն կոթողի վերնամասում կամ կիրառվել է այլ ձևերում (օր.՝ խաղի ընթացքում) և նոր գցվել կոթողի վրա: Վիշապները գտնվում են երկրաբանական տերմինաբանությամբ «կլրկես» կոչված սարահարթերում, որոնք արտաքին տեսքով նմանվում են կրկեսի (մի քանի կողմերից սահմանազատվող բլրալանջերի միջոցով ստեղծված հրապարակ): Վերջին պեղումները ցույց են տալիս, որ այդ կոթողներն ունեն հնագիտական համատեքստ (կլոր կառույցների՝ կրումլեխների մեջ են կամ դրանց մոտ, շրջակայքում կան աշտարակատիպ կառույցներ, ժայռապատկերներ և այլն). դրանց շուրջ տեղի են ունեցել որոշակի ծիսակատարություններ, որոնք փաստվում են խեցեղենի, վանակատի, քարե առարկաների, ուլունքների, ցորենի և խաղողի հատիկների գտածոների միջոցով⁵¹:

50. Պետրոսյան Ա., 2006ա: Այծի և գինու զոհաբերության հանգամանքը խալդյան տաճարներում՝ հին հայկական դրամայի համատեքստում, քննարկում է Նաև Հ. Հովհաննիսյանը (1990, էջ 180): Բերելով ավելի հին օրինակներ՝ նա գտնում է, որ «քավության նոխագի» գաղափարն այնքան հին է Հայաստանում, որ հիմքեր ունենք այն համարելու շատ ծեսերի ու դրամատիկական խաղերի աշխարհայացքային ակունքը (Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 186, 188):

51. Բորիսյան Ա. և այլք, 2015:

Սակայն պարզվում է, որ մինչ մեր հնագիտական աշխատանքները վիշապ կոթողների հիշյալ նշանակությունն արդեն քննարկվել է գրականության մեջ: Այսպես, նկարագրելով վիշապի պաշտամունքին առնչվող ծեսերը, Ատրպետը նշում է, որ դրանք նվիրված էին Նոխազին, ցլին, ուղեկցվում էին գինով, խորովածով, կարկանդակներով, երգով, նվագով, պարով, նվագարաններով ու կաքավներով⁵²: Ս. Լիսիցյանն ընդգծում է, որ համայնական պարերում հայերի հնագույն նախնիները պիտի վերարտադրեին իրենց պաշտվող տոտեմների, այդ թվում նաև վիշապի իրական կամ ֆանտաստիկ կերպարը՝ նրանց հատկությունների նմանակման միջոցով⁵³: Հեղինակն այս համատեքստում հիշում է Նույն քարակոթողները⁵⁴: Հայկական զարդարվեստին նվիրված իր կոթողային աշխատության ընդհանուր ենթատեքստում Ա. Մնացականյանը եզրակացնում է, որ վիշապ քարակոթողների «շուրջը հնում պիտի տեղի ունեցած լինեին մեծ տոնահանդեսներ և ծիսական արարողություններ: Այդտեղ պիտի ներկայանային ձկնակերպ, եզակերպ, թռչնակերպ նախնիների դերակատարները, պայքարեին օձ-վիշապների դեմ հանուն կենաց ծառի մշտադալարության, հանուն «ոսկե խնձորների» և պտղաբերության սիմվոլների: Բացի դրանից կարելի

է կռահել, որ այդ հանդեսներում դերակատարները հանդես են եկել նաև արհեստական ծառերի կամ սյուների վրա, որպես կռվախնձոր ունենալով հատուկ խոշոր գնդեր: Ինչպես տեսանք, այդ բոլորը տարբեր առիթներով երևան են գալիս մեր զարդարվեստում, ծեսերում, տոնահանդեսներում, դիցաբանության մեջ և այլ աղբյուրներում»⁵⁵:

Հ. Հովհաննիսյանը հայ հին դրամայի ակունքների խնդիրը ներկայացնում է Մովսես Խորենացու և այլ պատմիչների ավանդած վիշապազունների և շղթայվածի առասպելների համատեքստում (Աժդահակ, Արտավազդ-Շիրդար և նրանց նմանակ՝ Պրոմեթեա-Ամիրան)՝ չմոռանալով նաև վիշապաքարերը: Մասնավորապես, անդրադառնալով Մասիսի առասպելի համատեքստում Խորենացու հիշատակած «վիշապաց տաճարին», գտնում է, որ գուցե իր խորքում այն այլ իմաստ էլ ունի և չի նշանակում անպայման վիշապների ապարանք, իսկ «վիշապ» բառը գուցե այստեղ ջրի պաշտամունքի իմաստագրված մի արձագանք է, որ արտացոլում են վիշապաքարերը: Ըստ նրա՝ Մասիսի վրա ջրի պաշտամունքի հետ կապված մի հնագույն սրբավայր է հավանաբար եղել, որտեղ հետագայում կառուցվել են Ս. Հակոբի աղբյուրն ու մենաստանը: «Ինչպես նկատել է Գրիգոր Ղափանցյանը, վիշապաքարերը կապ ունեն Արտավազդի առասպելի հետ: Գտնվել է մի վիշապաքար (թեպետ Հայաստանի սահմաններից հեռու), որի վրա պատկերված են շղթա և երկու շուն՝ ներփակ շրջանում: Ըստ Ղափանցյանի՝ միանգամայն հիմնավոր ենթադրության, սա շղթայվածի

52. Ատրպետ, 1927, էջ 27:

53. Лисициан Ср., 1958, сс. 53, 344, 353-358, таб. CXI-CXII; հմմտ. Лисициан Ср. 1972, сс. 79; 1983, с. 58.

54. Ս. Լիսիցյանի արխիվում պահպանվել է մի լուսանկար, որտեղ մարդիկ շուրջաքար են բռնել մենիիրի շուրջ (Խաչատրյան Ժ., 2014ա, էջ 376, նկ. XXVII): Դրանով հեղինակը, հավանաբար, ցանկացել է ցույց տալ ասվածի մի օրինակ:

55. Մնացականյան Ա., 1955, էջ 557:

առասպելի կովկասյան հողովումներից մեկի ելուստն է»⁵⁶:

Հ. Հովհաննիսյանը բերում է մեկ այլ ուշագրավ տեղեկություն. պարերգային դրամայի առաջին ակներև հիշատակումը հայոց լեզվով, ըստ նրա, գտնում ենք Հակոբ Մծբնեցու անունով ավանդված «Զգոն» կոչված գրքում, որի հեղինակն է ասորի Աֆրահատը: Այստեղ ակնարկվում է եգիպտական կամ միջագետքյան հնագույն մի ծես. շրջակենտրոն պարերինջի գլուխ պատկերող կոռնքի շուրջը՝ «մեծախումբ ժողովօք խաղացին, վերտեցին և շահս արարին առաջի որթագլխոյն»: Ինչպես նշում է Հ. Հովհաննիսյանը, թեև նկարագրվող դրվագը օտար աշխարհից է, բայց նրանում պիտի արտացոլված լինեն տեղական երևույթներ: Այստեղ կարևոր է, որ «խաղացին, վերտեցին» հասկացություններում պարզ երևում է պարի շրջակենտրոն, շրջան նշանակող գործողությունը⁵⁷: Ծիսակատարության առնչությունը մեր քարակոթողներին բացահայտվում է ոչ միայն երինջի գլուխ պատկերող կոռնքի, այլև շուրջպարի պարագայում, քանի որ շրջանի գաղափարն է արտացոլված նաև կոթողները շրջապատող կրոնիկներում⁵⁸:

Հնագույն ծեսերի ընթացքում երաժշտության և երաժշտական գործիքների կիրառման համատեքստում է. Պետրոսյանը ևս նշում է, որ նման ծեսեր պետք է իրականացվեին վիշապին և խեթ:

56. Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 53-54:

57. Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 188-189:

58. Շրջան, շուրջպար և կրոնիկ հասկացությունների ընդհանրության մասին հմմտ. Лисициан С., 1958, с. 399; Խաչատրյան Ժ., 2013, էջ 58-72; 2014թ, էջ 49-50: Հմմտ. Կոմիտաս. «Պար նշանակում է շրջան, կլոր, պլորյո, բլորակ» (Կոմիտաս Վարդապետ, 2005թ, էջ 288):

Իլոյանկային առնչվող արարողությունների ընթացքում, սրինգի նվագակցությամբ⁵⁹: Գուցե նման ոճի երգերի մնացուկ է «Վահագնի ծնունդը»⁶⁰ կամ «Վիպասանք»-ի արխայիկ շերտերի այն «երգախառն»⁶¹ պատմվածքները, որոնք նվիրված էին վիշապներին, կամ էլ «Դերիկո հոյ Նար» ու «Դոն, Դոն արի» ոճի երգերը, որոնք կապվում են վիշապային/ձկնակերպ Աստղիկ-Դերկետոյի կամ Անահիտի պաշտամունքին⁶²: Այս տեսանկյունից մի բացառիկ ժողովրդական երգ է պահպանվել «Վիշապու քար» վերնագրով, որից ակնհայտ է, որ այն կատարվել է անձրևաբեր ծեսի ընթացքում⁶³:

59. Петросян Э., 2004, сс. 171, 175, 176. Վիշապի կերպարի՝ երաժշտության հետ ունեցած հատուկ առասպելական կապի մասին հմմտ. Абрамян Л., Пикичян Р., 1991, с. 182. Ուշագրավ է, որ հայկական ավանդության մեջ ծնողայի ծային վերագրվել է խավարը վանելու հատկություն. ըստ ժողովրդական պատկերացումների՝ խավարումը կառաջանա չար վիշապի պատճառով, որն ուզում է կուլ տալ արեգակը. խավարման ժամանակ հրացան են արձակում և ծնողներ զարկում՝ վիշապին փախցնելու համար (Պիկիչյան Հ., 1992, էջ 220): Այստեղ, անշուշտ, նոր ոճով արտահայտված է հնագույն պատկերացումը վիշապի տարերային կերպարի մասին: Նույն համատեքստում է դիտարկելի այն տեսակետը, ըստ որի երաժշտական արարքը դիտվում է իբրև տիեզերական ծառի կառուցման միջոց (Демирханян А., Фролов Б., 1986, с. 157). մասնագետների մեծ մասը վիշապ քարակոթողները դիտում են որպես կենաց ծառի մի մոդել:

60. Իրականացվել է փանդիդի նվագակցությամբ և բնորոշվում է խոր արխայիկությամբ (Демирханян А., Фролов Б., 1986, с. 168):

61. Աբելյան Մ., 1985, էջ 196: «Վիպասանք»-ի երգային և նվագային ենթատեքստի մասին մանրամասն տե՛ս Դալայան Տ., 2015:

62. Лисициан С., 1958, с. 227; Խաչատրյան Ժ., 2014ա, էջ 230-363, N 1-135. հմմտ. Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա., 1996, էջ 125; Худабашян К., 2011, сс. 128-138 (թերված են հին միջագետքյան էական զուգահեռներ):

63. «Արար, վարար վիշապու քար/Նորին-Նորին գուգեր.// Արար վարար ախպրի րակին/Ջուրն իր րան րակից կուգեր...// Վըր Տիրամոր քար: / Ոն ուշապու ուգած րա մեգի/

Վիշապներն անկասկած կապված են բարձր լեռնային արոտներ և ուխտավայրեր քոչելու սովորության հետ: Ըստ Ս. Լիսիցյանի և Ժ. Խաչատրյանի՝ նույն սովորության հետ է առնչվում քոչարի պարը, որի հիմքում այդ հեղինակները դնում են *քոչ/խոչ/խոյ* բառերը. խոյերը եղել են պաշտամունքի առարկա, տոտեմ կենդանիներ, կապվել պտղաբերության պաշտամունքի հետ: Քոչարի պարածը հնում առնչվել է հենց այդ տոտեմ կենդանիներին՝ կազմվելով դրանց կերպարներ ներկայացնող մարդկանց նմանողական պարերից: Ենթադրվում է, որ այդ պարերը կատարվել են Սպանդարամետի, Սաբազիոսի, Դիոնիսոսի գործառնություններով օժտված աստվածությունների պատվին, հատուկ տոների ընթացքում: Հայտնի է, որ դիոնիսական տոնակատարությունների ժամանակ այժ էին զոհաբերում, իսկ զոհարանի շուրջ խմբվածները երգելով ողբում էին զոհին: Նման մի բան է *նոխագերգությունը*, որն իր նախնական իմաստով նշանակում է այծերին նվիրված և երգեցողությամբ ուղեկցվող պար, որը կատարում էին հատուկ հագուստներով ու դիմակներով դերասանները: Բացի քոչարիներից՝ այս տոների մեջ ընդգրկվել են նաև այլ պարեր, որոնք կոչվել են այծապարեր/եծապարեր/այսապարեր⁶⁴:

Այս դիոնիսական ծիսակատարությունները հիշեցնում են այն գործողությունները, որոնք են-

թադրվում են վիշապ քարակոթողների առջև. տաճարից հրապարակ է բերվում կուռքը, մորթվում է նոխազը, զոհի արյունը հեղվում է կուռքին, հանդիսականների մի մասը ցողվում է այդ արյունով և սկսվում է նոխազերգությունը⁶⁵:

Մեկ այլ պար՝ գորանին, նույնպես բացահայտում է լուրջ ենթատեքստ քննվող հարցի պարագայում: Այն պարել են տարերային աղետների ժամանակ՝ անձրև և պտղաբերություն հայցելու նպատակով, հաճախ՝ գերեզմանների վրա, իսկ ավելի ուշ՝ հարսանեկան ծեսի ընթացքում: Գլուխներին անոթներ կրող պարողների գալարվող շարժումները կապվել են օձի հետ, որը մարմնավորում է պտղաբերության խորհրդանշ Ֆալոսը: Երաժշտագետ Կ. Խուդաբաշյանն առաջարկում է «գորանի» անվանումն առնչել հունական «գերանոս»-ին՝ կռնկապարին (որը հանգում է «կռունկ», «գինու անոթ» և «կլորացող եղջյուրներ ունեցող» այծ բառերին): Հին Հունաստանում լաբիրինթոսի ձևը վերարտադրող այս պարը պարել են Դելֆին կից գտնվող լճի մոտ, եղջյուրավոր զոհարանի շուրջ (որը կառուցել է Ապոլոնը Կորինթոս լեռան վրա սպանված այծերի եղջյուրներից): Ենթադրվում է, որ հնագույն հայերը նույնպես գորանին պարել են այնպիսի զոհարանի շուրջ, որը կազմված է եղել այծեղջյուրներից և կապվել է այծի զոհաբերության ծեսի ու այծապարերի հետ⁶⁶: Բացի

Հանձրև հիճնա վրը ձըգի» (Սիմոնյան Լ., 2011, էջ 84-85):

64. Лисициан С., 1958, сс. 402-443; Խաչատրյան Ժ., 1975, էջ 36-37; 2014թ, էջ 132-136:

65. Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 179:

66. Худабашян К., 2011, сс. 139-144. Ժ. Խաչատրյանը, գորանին ներկայացնելով որպես հին երկրագործական միստերիալ ծես, նշում է, որ նրա հիմնական իմաստն է եղել ցորենի ցանք-

հունական աշխարհից՝ այս պարն իր ուղղակի զուգահեռն է գտնում խեթական ծիսակարգում, երբ այծի զոհաբերությունով, գինու հեղումով և մորթագերծված այծի մորթով կերպարանափոխություններով ուղեկցվող ծեսն իրականացվել է տարերային աղետի ժամանակ՝ պտղաբերություն հայցելու նպատակով⁶⁷: Այսպիսով, վերականգնվում է երաժշտությամբ ուղեկցվող մի հնագույն ծես-պար-աղոթք, որն ուղղված է եղել պտղաբերության աստվածություններին և իրականացվել այծակերպ զոհարանի առջև: Առաջարկվել է գորանի պարի ակունքները փնտրել հնդեվրոպական երաժշտական ընդհանրության մեջ կամ «նախահայկական երաժշտական մշակույթում»⁶⁸:

Վիշապ կոթողների շուրջ ենթադրվող ծիսակատարությունները, փաստորեն, իրենց ուղղակի զուգահեռներն են գտնում ավելի ուշ շրջանի խեթական աղբյուրներում: Բերենք այլ օրինակներ. խեթական ծիսակարգում հիշվում են *հուվաշի* քարակոթողները, որոնք լինում են երկու մակարդակներում. ստորին՝ քաղաքային պուրակներում և վերին՝ բնակավայրից դուրս, բաց տարածություններում, ջրերի ակունքների մոտ, լեռան վրա:

թաղումը և նրա ծիսական ողբը, որում դրված է հաջորդող հարության գաղափարը (Խաչատրյան Ժ., 2013, էջ 33): Սիվան պարը, որը գորանիի տարատեսակ է, կատարվել է նախնիների հիշատակին և իր մեջ մարմնավորում է մահվան հաղթահարման գաղափարը: Գծագրվում է այնպես, կարծես կրոմլեխ լինի (Խաչատրյան Ժ., 2013, էջ 72 և գծագիր):

67. Ардзинба В., 1988, сс. 34-35; հմմտ. Худабашян К., 2011, сс. 142-143.

68. Гошовский В., 1983, с. 43; հմմտ. Худабашян К., 2011, сс. 143-144.

Դրանք նվիրված են ամպրոպի, մասամբ՝ արևի աստվածությանը: Դրանց մոտ իրականացվում են գինու, ցլերի, խոյերի զոհաբերություններ, վիշապ Ուլիկումիի երգի կամ ամպրոպի աստվածության ու վիշապ Իլույանկայի կռվի պատմության արտասանումներ, կենդանիների, այդ թվում՝ ցլերի մորթ ու կաշվի մատուցում: Խաղացողներն այդ մորթիներով կենդանական դիմակներ են հագնում: Հընթացս գինի է հեղվում, մատռվակը արքային գինի է մատուցում արծաթե անոթով⁶⁹: Այս ամենը հիշեցնում է հայկական վիշապ քարակոթողները, Քարաշամբի և Թռեղքի արծաթե անոթների պատկերագրությունը և կարծես տեքստի ձևով վերարտադրում այն, ինչ մենք տեսնում ենք Հայաստանում հնագիտորեն: Ըստ երևույթին, մեր կոթողների մոտ էլ տեղի են ունեցել նմանատիպ ծիսակատարություններ՝ որոշակի դիմակային խաղերի ուղեկցությամբ⁷⁰:

Առկա տվյալներով վիշապ քարակոթողների գոյության սկիզբը թվագրվում է Ք.ա. III հազ. վերջերով: Վերն ասվածից հիշենք, որ նույն շրջանում

69. Ардзинба В., 1982, сс. 9-10, 13-14, 15-17, 21, 31-35. Գոյություն ունի խեթական մի ցլերգ, որ երգվել է ամպրոպի աստվածություն Տարուի (= հայկ. Տորք) համար, որն ապրում էր լեռան վրա (Haas V., 1982, S. 28):

70. Երաժշտական արվեստի բնագավում հայ-խեթական հնարավոր առնչությունների մասին տես Лисициан Ср., 1958, с. 48, таб. XXXII- XXXIV, CXVII; Оганесян А., 1973, сс. 61-62. Այդ կապերը վերաձևակերպվել են փոյուզիական համատեքստում. հիշենք, որ փոյուզիացիները հաջորդեցին խեթերին նույն տարածաշրջանում և էական էթնոմշակութային և, ինչպես պարզվում է, նաև երաժշտական կապերի մեջ են կայացել հայերի հետ (Խուդաբաշյան Կ., 2004; Худабашян К., 2011, сс. 122-127; հմմտ. նաև Оганесян А., 1973, сс. 62-63):

են ի հայտ գալիս Հայաստանում երաժշտական գործիքների առաջին պատկերները, նույն շրջանով է թվագրվում վերնախավի և պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջացումը, ինչը ենթադրել է տալիս, որ խնդրի առարկա դարաշրջանը կարող է համարվել կազմակերպված թատերական ներկայացումների սկզբնավորման ելակետ⁷¹։ Սրան հավելենք նաև այն, որ նույն դարաշրջանում են սկսվում ակտիվ մշակութային առնչություններ էգեյան աշխարհի հետ⁷², այն աշխարհի, որտեղ հանգրվանել էր արևելյան ծագման Դիոնիսոսը։

Հնագույն երաժշտական արվեստի փուլաբաժանման փորձ

Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն երաժշտության վերաբերյալ տվյալներն այդքան առատ չեն, որպեսզի հնարավորություն տան խոսելու դրանց լիակատար փուլաբաժանման մասին։ Սակայն,

71. Ծիսական պարի և դիմակավորման պատկերներ հանդիպում են հայկական ժայռապատկերներում և համարվում թատերական ներկայացումների նախատիպեր (Կարախանյան Գ., Սաֆյան Պ., 1970, էջ 30-31; հմմտ. Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 180; Цицикян А., 1985, с. 296)։ Քննարկվող համատեքստում ուշագրավ է, որ Գեղամա լեռների այն ժայռապատկերը, որի վրա ենթադրվում է քնարի/տավիղի պատկեր, և որն ուսումնասիրող Հ. Մարտիրոսյանը թվագրում է Ք.ա. III հազ., իր կոմպոզիցիայի կենտրոնում ունի զոհաբերվող այծ։ Վերևում զգեստավորված ու դիմակավորված երեք անձեր են պատկերված, որոնք ձեռք-ձեռքի են տված կամ էլ «ձեռք-ուղի» շղթա են կազմել։ Մնացած երեք անձինք ներքևում, աջից ու ձախից, բոլորում են պարը (Մարտիրոսյան Հ., 1981, էջ 57-58, աղ. 74/2)։

72. Այս կայքերը նկատելի են տարբեր՝ այդ թվում նաև թաղման ձեպի, մետաղագործության, ծխական պատկերազրույթան, երաժշտական գործիքների և վիշապների համատեքստում (Геворкян А., Бобохян А., 2015)։

առկա տվյալները կարող են նախնական պատկերի հիմք հանդիսանալ։ Ըստ այդմ, ամենակարևոր իրադարձությունը, որ անհրաժեշտ է փաստել քննվող խնդրի համատեքստում, պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջացման պահն է, որն, անշուշտ, ջրբաժանի դեր է խաղում։ Մեր մասնագետներն այդ պահը հիմնականում տեսնում են ուրարտական շրջանում, երբ արդեն լիովին պիտի ձևավորված լինեի զարգացած ժողովրդական, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ, պալատական և տաճարական երաժշտությունը⁷³։ Արդի հնագիտական տվյալները հնարավորություն են տալիս խորացնելու հարցադրման ժամանակագրական սահմանները։ Բայց դրա համար բավարար չեն միայն երաժիշտների և երաժշտական գործիքների մասին վկայող տվյալները։ Խնդիրը պետք է դիտարկել ավելի խորը պատմամշակութային համատեքստում։

Ք.ա. IV հազ. կեսերից մինչև III հազ. կեսերը, այսինքն հնագիտական տերմինաբանությամբ՝ վաղ բրոնզի դարաշրջանում, Հայկական լեռնաշխարհը բնորոշվում է կուր-արաքսյան կոչված մշակույթով, որը ցույց է տալիս սոցիալական բարդվածության էական մակարդակ, բայց որում դեռ նկատելի չէ համայնքից հստակ տարբերվող վերնախավի գոյությունը։ Այս հասարակությունը թեև կանգնած է քաղաքային մշակույթի ստեղծման շեմին, սակայն չի «սիրում» զենք, չի ձգտում ունենալ պաշտպանա-

73. Հմմտ. Тагмизян Н., 1977, сс. 15, 21; հմմտ. Թահմիզեան Ն., 1991, էջ 176 և Оганесян А., 1973, с. 61 (խոսվում է ուրարտական տաճարային երաժշտության մասին)՝ Ռուսա Լ-ի մի արձանագրության մեջ հիշվող Թեյշեբայի տաճարի համատեքստում)։

կան համակարգեր, այն էապես խաղաղասիրական է, իսկ Նրա համայնական առաջնորդները միտված չեն օտար արժեքների ուղղակի նմանակման: Ք.ա. III հազ. երկրորդ կեսերից և հատկապես վերջերից սկսած, այսինքն միջին բրոնզի դարաշրջանի սկզբից, իրավիճակը կտրուկ փոխվում է. Հայաստանում ի հայտ է գալիս ռազմականացված և համայնքից իրեն էապես զատող վերնախավ, որը բնորոշվում է բարդ ծիսապաշտամունքային համակարգով: Այս վերնախավը բաց է օտար ազդեցությունների համար, նմանակում է սիրիա-միջագետքյան վերնախավի կենսակերպը: Նման վերնախավն ունեցել է, անշուշտ, պալատա-տաճարական անձնակազմ, որում իրենց որոշակի դերը պիտի խաղային նաև պրոֆեսիոնալ երաժիշտները: Այս իմաստով պատահական չէ, որ երաժշտական գործիքների առաջին պատկերները, և, բացի այդ, խաղային որոշակի ենթատեքստով բնորոշվող հնագիտական համատեքստերն ի հայտ են գալիս Ք.ա. III հազ. վերջերին: Այս գործընթացները փայլուն կերպով արտացոլված են Նույն շրջանով թվագրվող՝ Քարաշամբի և Թռեղքի արծաթե գավաթների պատկերագրության մեջ⁷⁴: Կարծում ենք, որ Հայկական լեռնաշխարհի պատմության համար կարևորագույն այս պահը Նույն ազդեցությունը պետք է ունենար նաև երաժշտական արվեստի տեսանկյունից:

Առկա տվյալների հիման վրա նախնականորեն կառաջարկեինք Հայաստանի հնագույն երաժշ-

տական արվեստի հետևյալ փուլաբաժանումը (չենք հիշատակում Հին քարի դարը, քանի որ կոնկրետ տվյալներն առայժմ բացակայում են, թեև սպասելի են ապագայում).

1. Նոր քարի և պղնձի-քարի դարաշրջան (Ք.ա. մոտ VII-IV հազ.): Վաղ երկրագործական հասարակությունների ընդերքում գերիշխում է ժողովրդական՝ երկրագործի և անասնապահի ստեղծած երաժշտությունը՝ առանց երաժշտական գործիքների կամ պարզ, հովվական (սրինգի ոճի) գործիքների նվագակցությամբ: Այս մասին է ակնարկում նաև հայ ժողովրդական երաժշտության հարուստ շտեմարանը, որի ամենաարխայիկ տարրը կազմում են վաղ երկրագործին կամ անասնապահին բնորոշ աշխատանքային ու ծիսական երգերը:

2. Վաղ բրոնզի դարաշրջան (Ք.ա. մոտ IV հազ. կեսեր-III հազ. կեսեր): Գերիշխում է վաղ երկրագործական հասարակություններին բնորոշ ժողովրդական երաժշտությունը՝ հովվական (սրինգի ոճի) գործիքներով: Ամենայն հավանականությամբ, ի հայտ է գալիս ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը, որը կարող էր օգտագործել նաև այլ տիպի գործիքներ (այդ թվում քնարի/տավղի ոճի):

3. Միջին բրոնզի դարաշրջան (Ք.ա. մոտ III հազ. կեսեր-II հազ. կեսեր): Ք.ա. III հազ. վերջերից սկսած՝ Նորահայտ վերնախավի հետ մեկտեղ, հանդես է գալիս այդ վերնախավի պահանջները բավարարող պրոֆեսիոնալ երաժիշտը (երաժիշտները. պատկերագրական տվյալները կարող են վկայել այս շրջանում Նույնիսկ անսամբլի առկայության

74. Քննարկվող դարաշրջանների բնորոշ գծերի համար մանրամասն տես Ավետիսյան Պ., 2014:

մասին): Քարաշամբի անոթի բովանդակությունը հուշում է, որ վերնախավը, օգտագործելով սիրիամիջագետքյան խորհրդանշային համակարգը, վերարտադրում է ինչ-որ տեղական մի առասպել, որն, իհարկե, երգվում է՝ մասամբ օտար ազդեցության գործիքների նվագակցությամբ: Սրանով առաջին անգամ հայ իրականության մեջ օգտագործվում է գրեթե բոլոր վերնախավերին բնորոշ տոպոսը՝ ձևանալ օտար արտաքինով, կենսակերպով, ծագմամբ, բայց տեղական (= ազգային) բովանդակությամբ: դիստանցիայի ստեղծման և դրա յուրահատուկ հաղթահարման այս բանաձևը էապես օգնում է պահպանել իշխանությունը, որի ընթացքում երաժշտությունը խաղում է հատուկ դեր՝ «վերնախավային թատրոնին» առաքելով զգացական հիմնավորումներ:

Հետագա դարաշրջաններում այս բոլոր ուղղությունները զուգահեռաբար առկա են մեր իրականության մեջ և ունենում են ակտիվության ու պասիվության իրենց փուլերը՝ կախված քաղաքական և հասարակական զարգացումներից, վերնախավի որևէ տեսակի (աշխարհիկ, հոգևոր, կամ երկուսի միասնությամբ՝ թեոկրատիկ) գերիշխանությունից: Այն ժողովրդական երաժշտությունը, որը «պեղեց» Կոմիտասը XIX-XX դդ. սահմանին և որը բնորոշվում է կայունության ակնհայտ հատկանիշներով, իր արմատներով պիտի հիմնականում գնա դեպի առաջին ու երկրորդ փուլերը և, տարբեր ձևափոխություններ ու վերիմաստավորումներ ապրելով, հասած լինի մեր օրեր: Այդ նույն երաժշտությունից պիտի

առաջացած լինի նաև աշխարհիկ/հոգևոր վերնախավային երաժշտությունը, ինչը հանճարեղորեն կռահել էր Կոմիտասը: Ժողովրդականի և վերնախավայինի տարանջատման այդ կարևորագույն պահն առայժմ փաստվում է Ք.ա. III հազ. վերջերին. վերնախավային արվեստի հաջորդ և ավելի արմատական դիստանցիայի դրսևորումը պիտի տեղի ունենար Վանի թագավորության շրջանում⁷⁵:

Վերջաբանի փոխարեն

Հազարան բլբուլը հայկական հեքիաթների ամենապատվական կերպարներից է: Նա մի վարպետ է, որ տիրապետում է երգեցողության արվեստի ամենախորը գաղտնիքներին, բայց պարադոքսն այն է, որ նա ներկայանում է ոչ թե երգողի, այլ լռակյացի դերում, ինչն ամենևին էլ պատահական չէ. «Սա գազաթնակետին հասած մի լռություն է... Ճանաչողությունն ու տիրապետումը ձեռք են բերվում գործունության կորստի գնով. ով ամեն ինչին հասել է, անելու բան այլևս չունի - նա ինքնապարփակվում է անձնական կատարելության շրջանակում»⁷⁶: Մասնագետները Հազարան բլբուլի մեջ տեսնում են հին հայկական մի տոտեմ թռչնի կերպարանավորում,

75. Ուրարտական շրջանի երաժշտական արվեստի և, մասնավորապես, երաժշտական գործիքների մասին տեղեկանում ենք հիմնականում բրոնզե գոտիների խնջույքային պատկերազրույթունից և որոշ իդիոֆոնների գտածոներից: Ուրույն դրսևորումներից զատ՝ ուրարտական «երաժշտական ոճը» զուգահեռներ է գտնում հիմնականում խեթական, հատկապես ուշ խեթական, բայց նաև՝ միջագետքա-լևանտյան արվեստում (հմմտ. Tsitsikyan A., 1989; Ziffer J., 2002; Seidl U., 2009; 2012):

76. Шагинян М., 1917, с. 5.

որն ապրում է անհասանելի լեռան վրա, երգ նվագող կենաց ծառի և կյանք պարզևող աղբյուրի մոտ⁷⁷: Եվ արդյո՞ք այս կերպարի արքետիպերը չեն արթնացել Կոմիտասի մեջ, որի ինքնապարփակումը ոմանք կոչում են «խելագարություն»:

Ինչպես տեսնում ենք, հայկական արխայիկ հիշողությունը ստեղծում է երաժշտության յուրահատուկ խորհրդանիշ յուրահատուկ կենսատարածքում, իր գոյության կենաց ծառի շուրջ: Հայկական հեքիաթը, կարծես, վերարտադրում է երաժշտական միաձայնությունը, որն այնքան համահունչ է հայկական բնությանը: Հայկական երաժշտությունն, այսպիսով, լիովին համապատասխանում է հայկական կենսատարածքի առանձնահատկություններին և բնորոշվում է մոնումենտալ պարզությամբ, ավելորդ գունագեղության բացա-

կայությամբ: Արդյո՞ք սա բնությունից փոխ առած այն արձագանքը և միայնությունը չէ, որի մասին խոսում էր Ռ. Թերլեմեզյանը:

Իսկ ի՞նչ է ասում այս մասին հնագիտությունը: Նյութական մշակույթի տվյալներն ակնհայտորեն փաստում են Հայկական լեռնաշխարհում գոյություն ունեցած հնագույն մշակույթների այդ նույն մոնումենտալ պարզությունը: Ըստ էության այն, ինչ նկատել է Թ. Թորամանյանը հայ ազգային ճարտարապետության մասին՝ այն բնորոշելով որպես բնական, հանգստացնող, հայեցողական, պարզ⁷⁸, կիրառելի է նաև վաղագույն Հայաստանի համար: Մեր հնագույն նախնիները կարիք չեն ունեցել կառուցելու բուրգեր և զիկուրատներ, պճնելու տաճարները ոսկով, իսկ արվեստի առարկաները՝ չափազանցված գունագեղությամբ, քանի որ բնությունն ինքն է դա արել: Սակայն այդ նույն գունագեղությունից իրեն զերծ չի պահել վերնախավը, որը, սկսած Ք.ա. III հազ. վերջից, ձգտել է առանձնանալ ընդհանուրից՝ հատկապես բաց լինելով օտար ազդեցությունների համար: Փաստորեն, այս հարցադրման տեսանկյունից ևս հնագետն ու երաժշտագետն ունեն նույն խնդիրը՝ բացահայտել կայուն և փոփոխական արժեքների հարաբերությունը հայկական մշակույթի բազմադարյա պատմության մեջ: Եվ միթե նույնը չէր անում Կոմիտասը ցույց տալով կայունի առկայությունը հայկական գյուղում ու ժողովրդական մշակույթում և փոփոխականի գերակայությունը՝ քաղաքում ու վերնա-

77. Лисициан Ср., 1983, сс. 11, 13, 57. Թռչնի կերպարի՝ հայկական մշակույթում խաղացած կարևոր դերի մասին տես Սիմոնյան Լ., 2011: Հազարան բլթույը հիշեցնում է միջնադարյան աղբյուրներից հայտնի *Հուշկապարիկը* ֆանտաստիկ խառնեակներին (կանայք ձկան պոչով կամ թռչնի ոտքերով), որոնք իրենց քաղցր երգերով կախարդում էին մարդկանց կամ բարի *Յավերժահարսունքներին*, ովքեր իրենց երգով հայտնվում էին մարդկանց որպես դրական կերպարներ: Դրանց արմատները որոշ մասնագետներ հասցնում են Ուրարտու՝ գտնելով զուգահեռներ ուրարտական արվեստում (Тагмизян Н., 1977, с. 59): Կարծում ենք, որ այս կերպարն ավելի հին է, ինչն արտահայտված է իրանա-հայկական արվեստում և բանահյուսության մեջ լավ հայտնի ձկնամարմին Սենմուրվ/Սինամ թռչնի մեջ, որ ապրում է բարձր «տիեզերական լեռան» վրա, կենաց ծառի տակ/վրա ու պահպանում է այդ ծառը անդրաշխարհի վիշապներից: Հաճախ նա պատկերվում է երկկերպ՝ ծուլված վիշապի հետ, ինչը թերևս խոսում է նրա դուալիստական էության մասին: Այս թռչնի կապը վիշապի հետ արտացոլվում է հատկապես նրանում, որ կենաց ծառը, որի վրա նստած է թռչունը, չար գորտից պահպանում է Կարա հսկա ձուկը, որին վաղուց Կ. Տրեվերը համեմատել է հայկական վիշապաքարերի հետ (Тревер К., 1937, сс. 14, 18 և հղում 11, 39):

78. Հմմտ. Պապուկյան Ն., 2005, էջ 94-95:

խավային մշակույթում: Ուրեմն, երաժշտագիտական և հնագիտական տվյալների համադրումը արդի գիտական մակարդակում հիրավի կարող է նոր հեռանկարներ բացել այս բոլոր հարցադրումների լուծման համար՝ վերականգնելով հայկական մշակույթի խորքային ենթատեքստը:

Նկ. 1

Հնագույն Հայաստանի նվագարանները,
Ք.ա. III հազ. վերջ - I հազ. սկիզբ
(կազմող՝ Հենրիկ Դանիելյան)





ՎԻՊԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՈՒԵՍՏԸ,
ԵՐԱԺԻՇՏ-ԿԱՏԱՐՈՂՆԵՐԸ ԵՒ ՆՈՒԱԳԱՐԱՆՆԵՐԸ
ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐԵԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ.
ԼԵԶՈՒԱ-ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ՝

Տորք Դալալեան

բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության եւ ազգագրության ինստիտուտ,
Հ. Աճառեանի անունի լեզուի ինստիտուտ

**«...քանզի քերթողք ի սահմանելն զձայն՝
վիրատրությունն աւդոյ ասացին»
(Դաւիթ Անյաղթ, ԺԱ, 30)²**

1. Շնորհակալություն եմ յայտնում Հռիփսիմէ Պիկիչեանին, Արսէն Բոբոխեանին եւ Նայիրի Խաչատուրեանին՝ այս յօդուածի հետ կապուած այլեայլ հարցեր քննարկելու, ինչպէս նաեւ խորհրդատւութեան եւ գրականութեան համար:

2. Դաւիթ Անյաղթ, 1960, էջ 96:

Վաղմիջնադարեան Հայաստանում վիպասանական արուեստն անքակտելիորեն կապուած էր երաժշտութեան հետ: Վիպասացները երգում էին դիցավէպի (արդի բառեզրով՝ «ազգային էպոսի») առանձին հատուածներ, իսկ մէկ այլ վարկածի համաձայն՝ ամբողջ դիցավէպն էր ծայրէծայր երգում¹: Խօսելով երաժշտութեան եւ առասպելաբանութեան փոխկապակցուածութեան մասին՝ ֆրանսիացի մարդաբան Զլոդ Լէվի-Ստրոսը նշում է, որ ունկնդիրը դրանց միջոցով ստանում էր համապատասխանաբար հնչիւնների եւ պատկերների կողաորուած սխեմաներ²:

Մեր հնագոյն դիցավէպի որոշ պատումներ առաջին անգամ գրի առնուել եւ մեկնաբանուել են V դարում՝ պատմագիտական երկում³: Դրժբախտաբար, այդ գրառումները վերաբերում են դիցավէպի լոկ տեքստային որոշ հատուածներին եւ դրանց նկարագրութիւններին, մինչդեռ երաժշտական նոտագրուած վաւերագրեր, բնականաբար, չունենք այդ ժամանակաշրջանից: Տեղեկութիւններ չունենք նաեւ, թէ արդեօք նախաքրիստոնէական շրջանում հայերը գործածել են նոտագրման որեւէ համակարգ: Սակայն կան յստակ վկայութիւններ առ այն, որ դիցավէպը հայ գուսան-վիպասացների կողմից երգում էր նուագարանների ձայնակցութեամբ:

Այսինքն՝ այդ ժամանակաշրջանի բանասացներն, ըստ էութեան, երաժիշտ-կատարողներ էին, որոնք երգելով հաղորդում էին մեր հին դիցագրութեան մաս կազմող զանազան վիպասքեր: Գուսան-վիպասացները կոչւում էին նաեւ *երգիչներ*, իսկ նրանց հաղորդած դիցավէպը՝ *երգք վիպասանաց*⁴: Ընդ որում, *երգք* բառն այստեղ կարող էր նշանակել ոչ միայն այդ երգողը հատուածները (կամ միւս տեսակետի համաձայն՝ ամբողջ դիցազներգութիւնը), այլեւ դրանց երաժշտական յարդարումը: Այս երկիմաստ նշանակութիւնն ապացուցւում է լեզուական տուեալներով:

«Երգ», «Երգարան», «Երգարկութիւն»

Բանասիրական եւ լեզուաբանական քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ վաղնջահայերէնում «Երաժըշտութիւն» հասկացութիւնն առհասարակ արտայայտուել է *երգ* եզրոյթով: Ննագոյն լեզուներում պարզ արմատական բառերը յաճախ բազմիմաստ էին եւ ընդհանրական ու խտացուած ձեւով իրենց մէջ ամփոփում էին բազմաթիւ յարակից հասկացութիւններ: Ակներեւ է, որ *երաժշտութիւն* ածանցաւոր բառը շատ աւելի ուշ կազմութիւն ու կիրառութիւն ունի հայերէնում: Նրա փոխարէն հնում գործածուող *երգ* բառեզրը, ինչպէս կտեսնենք, սերում է մեր նախնիների բնիկ բառաշերտից եւ ժամանակին կրօնա-ժիսական մեծ լիցք է պարունակել:

Հայերէն *երգ* արմատի իմաստաբանական դաշ-

1. Տէն Դալայան Տ., 2015, էջ 64:

2. Lévi-Strauss C., 1971, p. 585.

3. Այս հարցին մանրամասնօրէն անդրադարձել ենք՝ Դալայան Տ., 2008, էջ 19-20; 2015, էջ 58-60:

4. Աբեղյան Մ., 1966, էջ 159-161:

տը հնում շատ ասելի ընդգրկուն էր, քան հիմա: Գրաբարի բառարաններում *երգ* գոյականի առաջին երկու իմաստները դրուել են որպես «նուագ ձայնի» եւ «բան երաժշտական, եղանակաւոր բան»⁵, այսինքն՝ «երաժշտական խօսք»: *Երգ* բառը նշանակել է նաեւ ուղղակի նուագարանները եւ նրանց արտաբերած երաժշտութիւնը. այսպէս, իբրեւ *երգ* արմատի բազմաթիւ իմաստներից վերջիններ՝ նշում են «աղէյարմար գործի երգելոյ (քընար, սաղմոսարան)» եւ «հնչիւն նուագարանաց»⁶:

Դեռ V դարասկզբին՝ Աստուածաշնչի հայերէն թարգմանութեան մէջ, *երգ* բառով արտայայտուել է նաեւ «նուագ» հասկացութիւնը, իսկ *երգեմ* բայով նշանակուել են ոչ միայն «ձայնով երգել», այլեւ «երաժշտական գործիք նուագել» գործողութիւնները⁷: Այս արմատական իմաստով եւ *-արան* վերջածանցով է կազմուել *երգարան* գոյականը, որի համար գրաբարի բառարանները տալիս են «նուագարան» եւ յետոյ միայն՝ «երգի գիրք, խաղտետր» նշանակութիւնները⁸: Այնինչ նոր բացատրական բառարաններում հիմնականում առկայ է *երգարան* բառի միայն երկրորդ նշանակութիւնը⁹:

Երգ բառի հին իմաստի մասին են վկայում նաեւ այնպիսի կազմութիւններ, ինչպիսիք են՝ *երգայար-*

դար «նուագներ յօրինող, երգահան», եւ *երգայար-դարութիւն* «երաժշտական եղանակներ յօրինելու արուեստ»¹⁰: Սովորական է *յերգ արկանել* «վարել զբանս կամ զլեզու 'ի կարգ երգոց» կամ «երգի՝ եղանակի վրայ առնուլ» բաղադրեալ բայը, որից կազմուած ունենք նաեւ *երգարկ* «երգ շինող, երգեցող» բայանունը¹¹: Յովհան Ոսկեբերանի «Մեկնութիւնն թղթոցն Պօղոսի» աշխատութեան մէջ երկու անգամ գործածուած է *երգարկութիւն* գոյականը, որը նշանակում է հէնց «երգելը»՝ երգելու գործընթացը¹²:

Աշխարհաբարում արդէն *երգ* բառի իմաստային դաշտը սահմանափակուած է՝ վերաբերելով միայն մարդկային ձայնի արտաբերած երաժշտութեանը, մինչդեռ միւս նշանակութիւնները գործածուած են փոխաբերաբար: Ըստ ասելի նոր բառարանների՝ *երգ* բառի նշանակութիւնն է՝ «ներդաշնակ եւ կանոնաւոր եղանակող մարդկային ձայնի արտադրութիւն (կ'ըստի նաեւ թռչնոց ձայնին)»¹³, կամ ըստ Ստեփան Մալխասեանցի՝ «հնչիւնների կարգաւորուած ելելէջ, որ արտասանուած է բերանով եւ արտայայտուած զգացմունքները, տրամադրութիւնը. տաղ»: Թէեւ Մալխասեանցն իբրեւ երկրորդ նշանակութիւն դնում է նաեւ «նուագարանով կատարուող երաժշտութիւն» բացատրութիւնը¹⁴:

5. ՆԲՀԼ, 1836-1837, հ. 1, էջ 672; ԱԲՀԼ, 1865, էջ 268:

6. ԲԲՀԻ, 1837, էջ 458:

7. Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 2, էջ 42; Հովհաննիսյան Լ., 2007, էջ 101-102; Martirosyan H., 2010, p. 259:

8. ՆԲՀԼ, 1836-1837, հ. 1, էջ 672; ԲԲՀԻ, 1837, էջ 458; ՆԲՀԼ, 1910, էջ 421:

9. ԺՀԼԲԲ, 1969-1980, հ. 1, էջ 570; ԱՀԲԲ, 1976, հ. 1, էջ 338:

10. Տե՛ս ՆԲՀԼ, 1836-1837, հ. 1, էջ 672; ՆԲՀԼ, 1910, էջ 421:

11. ՆԲՀԼ, 1910, էջ 421:

12. Հովհաննիսյան Լ., 2010, էջ 104:

13. ՆԲՀԼ, 1910, էջ 421; ՀԼՆԲ, 1968, էջ 133; ՀԼՆԲ, 1992, հ. 1, էջ 556-557:

14. ՀԲԲ, 1944-1945, հ. 1, էջ 574: Ուշագրաւ է, որ ֆրանսերէն *opéra* բառը արեւմտահայերէն երբեմն թարգմանուած է

XX դարակեսից յետոյ հայ. *երգ* բառն իմաստաբանօրէն էլ ատելի է նեղացում՝ դառնալով ուղղակի «բառերով արտահայտված երաժշտական երկ, որ կատարվում է մի կամ ավելի անձերի կողմից»¹⁵ եւ մինչեւ իսկ «բանաստեղծական-երաժշտական ստեղծագործություն՝ երգելու համար, ձայնագրված ոտանավոր»¹⁶: Այսինքն, եթէ սխեմատիկ ձեւով ներկայացնենք *երգ* բառի զարգացումը դարերի հոլովոյթում, ապա այն անցել է «երաժշտութիւն» > «ձայնով գեղգեղանք» > 1. «երաժշտական խօսք», 2. «բանաստեղծութիւն» փուլերից բաղկացած ուղին: Իհարկէ, նշուած իմաստներից իւրաքանչիւրը պարունակուել է նաեւ նախորդող փուլի առաւել ընդհանրական բնորոշման մէջ, ասել է թէ՛ տեղի է ունեցել պարզապէս բառիմաստի շարունակական նեղացում:

Երգ եւ երկ, արգ- եւ արկ-

Հին հայերէնի հնչիւնաբանութեան մէջ բաւական տարածուած էր բառասկզբում *ար/եր* հերթագայութիւնը: Այսպէս, ունենք *արաստոյ/երաստոյ* «որձաքար» բառը, որի համար ենթադրուում է հայկական ծագում¹⁷, *երեկոյ* հնդեւրոպական (հ.-ե.) ծագման բառը եւ նրա բարբառային *յ/հարակու* տարբերակը¹⁸, *երեսուն/արասուն/յարասուն* բնիկ թուականի գրական եւ բար-

բառային ձեւերը, հ.-ե. *երեսալ* եւ *արեսալ* (Ջուղայի բարբառով) տարբերակները, *երկաթ* բնիկ բառը¹⁹ եւ նրա բազմաթիւ բարբառային տարբերակները՝ *արկաթ* ձեւով, հ.-ե. ծագման *արծաթ/երծաթ* տարբերակային ձեւերը, *երկան*-ք «ջրաղացքար» բնիկ արմատը եւ նրա բարբառային տարբերակները՝ *արկան(ք)*, այնուհետեւ *արիւն* բնիկ բառը եւ *երօն*, *երի(ւ)ն* բարբառային ձեւերը, *արմունկ* եւ բարբառային *երմօնկ*, եւ այլն²⁰:

Ըստ այդմ, հայ. *երգ* բառի մի տարատեսակ պէտք է համարել *արգ-* արմատը, որը հաւանաբար ենթարկուում էր *-n* հոլովման, ինչպէս եւ *երգ* (-ոյ) բառը: *Արգ-* (-ոյ) ձեւը, ըստ Ն. Աճառեանի, կորած մի արմատ է, որ նշանակել է «գործ, աշխատանք»: Այն պահպանուել է *օր արգոյ* «աշխատանքային օր» կապակցութեան մէջ, որը միայն մէկ անգամ յիշատակուում է Աստուածաշնչի հայերէն թարգմանութեան մէջ եւ համապատասխանում է յունարէն *ἐνεργούς* բառին: Նոյն *արգ-* արմատը պահպանուել է նաեւ *արգոյ* «գործունեայ, եռանդուն, ազդու» ածականի մէջ, որը նոյնպէս միայն մէկ անգամ գործածուում է յունարէնից թարգմանուած մի երկում եւ կրկին համապատասխանում է յունարէն բնագրի *ἐνεργής* բառին (հմմտ. *էներգիա* օտարաբանութիւնը)²¹:

Թերեւս այս սակաւ գործածութիւնը եւ յունարէնի անմիջական համապատասխանութիւններն են

երգախաղ, իսկ *opérette*-ը՝ *երգախաղիկ* (ՀԱԼԼԲ, 1954-1957, հ. 2, էջ 240; ՀԼԼԲ, 1968, 133; ՀԼՆԲ, 1992, հ. 1, էջ 557):

15. ԺՀԼԲԲ, 1969-1980, հ. 1, էջ 569:

16. ԱՀԲԲ, 1976, հ. 1, էջ 338:

17. Զահուկյան Գ., 2010, էջ 24:

18. Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 2, էջ 45-46:

19. Զահուկյան Գ., 2010, էջ 226:

20. Այն օրինակների դէպքում, երբ յղում չի տրուում, տե՛ս Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 2:

21. ՆԲՀԼ, 1836-1837, հ. 1, էջ 345; Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 1, էջ 302:

պատճառը, որ Ն. Աճառեանը հայերեն *արգ-* արմատի համար ենթադրում էր հին փոխառություն լուսարեն *Ջրցոն* «գործ, աշխատություն, երկ» բառից: Յունարենի հետ էր համեմատում հայ. *արգոյ* բառը նաեւ Նոր հայկազեան բառարանը²²: Միեւնոյն ժամանակ, հետաքրքրական է, որ Գ. Զահուկեանը հայ. *երկ (-ոյ)* «գործ, աշխատանք» արմատը դնում էր հնչյունաբանական շեղում ունեցող հընդ-երոպական արմատների շարքում՝ այն համեմատելով լուս. *Ջրցոն* հոմանիշ բառի հետ²³:

Անկախ նրանից՝ հայ. *արգ-* արմատը փոխառեալ է թէ բնիկ, այն ուղիղ կամ միջնորդաորում ձեռնվ գալիս է հ.-ե. նոյն նախաձեւից, ինչ հայ. *երգ* եւ *երկ* բառերը: Նկատենք, որ նշում ձեռք արմատներն էլ ենթարկուել են *-ո* արտաքին հոլովման, ինչը յատկապէս յաճախադէպ է հայերենի հնդեւրոպական ծագման բառերի պարագային: Ողջ ասուածը հաշուի առնելով՝ *երգ/երկ* արմատի համար տրամաբանօրէն վերականգնում ենք **(յ)erk/g^w-o-* նախաձեւը, որը պէտք է նշանակէր «ստեղծում, արարում»՝ այս իմաստի բանաստեղծական՝ վեհ

ընկալմամբ: Նայերէնում *երկնել* բայը հիանալիօրէն արտացոլում է այդ բանաստեղծական ընդգրկուն նշանակութիւնը՝ իր մէջ ամփոփելով թէ՛ ծննդաբերելու (այսինքն՝ ստեղծել, նոր արարածի կեանք տալ), թէ՛ ներշնչանքով գեղարուեստական ստեղծագործութիւն յորինելու իմաստները²⁴:

Թէեւ Ն. Աճառեանը հայ. *երկ* «գործ» եւ *երկն-* «երկունք, երկնել» արմատները տարանջատում էր իրարից, սակայն այլ հետազօտողներ իրաւամբ նշել են, որ այդ երկու արմատներն իմաստաբանօրէն կապուած են միմեանց²⁵: *երկ* «գործ» արմատը վկայուած է Աստուածաշնչի հայերէն թարգմանութիւնից սկսած: Նետաքրքրական է Փաստոս Բուզանդի գործածած *երկս արկանել* կապակցութիւնը, որը նշանակում է «ճգնել, ջանալ, աշխատել»²⁶: Մեր կարծիքով նշեալ *արկ-* բայարմատին նոյնպէս պէտք է վերագրել հ.-ե. ծագում **(յ)erk/g^w-o-* նա-

22. Նոյն տեղում: Այս նոյն յունական *Ջրցոն* «երկ» արմատից է կազմուած *Ջրցասի* «արտադրութիւն, աշխատութեան արդիւնք» բառը, որը համարում է հայ. *արգասիք* բառի աղբիւրը (Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 1, էջ 303): Վերջինս, սակայն, միանգամայն բնիկ ձեւ կարող էր լինել՝ կազմուած հէնց հայերէնում՝ արգ- արմատից: Մեր կարծիքով՝ *արգ-* եւ *Ջրցոն*, արգասիք) եւ *Ջրցասի* զոյգերը կարելի է դասել հայ-յունական զուգաբանութիւնների թուին:

23. Джаукян Г., 1967, с. 268. Նա նշում է, որ միա կողմից՝ ունենք հայ. *գործ (-ոյ)* հոմանիշը, որը բխեցում է հ.-ե. նոյն արմատի ծայնարածից՝ **yerǵom*: Իր մէկ այլ աշխատանքում նա *երկ* բառը համարում է մակեդոնական փոխառութիւն (Զահուկյան Գ., 1970, էջ 38-39):

24. Ի դէպ, Գ. Զահուկեանը բերում է հին հայերէնում գ/կ հերթագայութեան օրինակներ՝ *ագոաւ - կոաւել, կառայ; գաղափար - կաղապար; գծուծ - կծիծ* «գող», *կծիի* «ժաւտ»; *գրեայ - կոունկ*; եւ այլն (Джаукян Г., 1967, с. 301): Ըստ երեւոյթին, սրանց կարելի է անելացնել *երգ/երկ* զոյգը: Զահուկեանը *երգ-ոյ* արմատը բխեցնում է **erk_o-* նախաձեւից եւ դնում է բնիկ հ.-ե. բառարմատների թում (Զահուկյան Գ., 1987, էջ 123, 271):

25. ՆԲՀԼ, 1836-1837, հ. 1, էջ 685; Martirosyan H., 2010, p. 26. *երկն-* «երկունք, երկնել» արմատի ծագման վերաբերեալ կան տարբեր կարծիքներ, եւ լեզուաբանները փաստօրէն մէկ միասնական տեսակէտի չեն հանգել այս բառի ստուգաբանութեան շուրջ, թէեւ համընդհանուր է նրա հ.-ե. բնոյթի մասին վարկածը (յղումները տես Martirosyan H., 2010, p. 268):

26. Պատմելով Մուշեղ սպարապետի մասին՝ Փաստոսը գրում է, որ նա մշտապէս ջանքեր էր գործադրում Հայոց թագաւորութեան սահմանները հաստատուն պահելու համար. «... եւ հանապազ *երկս արկանէր բարեխորհուրդն, զի հասպարտուն կալ կարասցէ թագաւորութիւնն*» (Փաստոս Բուզանդ, 1987, V, ԼԴ, 358):

խաձեւից: Այս բայի սկզբնական նշանակութիւնը պէտք է լինէր «շինել, յօրինել, հաստատել, կառուցել»: Ի դէպ, հէնց այդ իմաստն է առկայ վերոյիշեալ *երգարկ*, *երգարկութիւն* բառերում, *յերգ արկանել* եւ *երկս արկանել* կապակցութիւններում²⁷:

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ *երգ/արգ*-գոյգի ներքին առընչակցութիւնը նոյնական է *երկ/արկ*- գոյգի ներքին կապին:

«Երգ»-ը իբրեւ հնդեւրոպական բանաստեղծական լեզուի մնացուկ

Ինչպէս տեսանք, *երգ* արմատն ու նրանով կազմուած բազմապիսի կազմութիւնները վկայուած են մեսրոպեան գրականութեան սկզբնաւորման հէնց առաջին յուշարձանից՝ Աստուածաշնչի հայերէն թարգմանութիւնից, եւ յաճախադէպ են մեր ոսկեդարեան գրականութեան մէջ²⁸: Ակնյայտ է, որ իր հնագոյն, բազմատեսակ ու բազմիմաստ հարուստ գործածութեամբ՝ *երգ* արմատը պէտք է ունենար բնիկ ծագում եւ զուգահեռներ այլ հ.-ե. լեզուներում: Եւ իսկապէս, այս արմատին ցեղակից բառաձեւերը գտնուում են Հայկական լեռնաշխարհից արեւելք եւ արեւմուտք՝ մի շարք ցեղակից լեզուներում: Ամենամօտ զուգահեռներն են՝ խեթերէն *ārku*-²⁹, *arku*- «տաղերգել, օրինաբանել, նուա-

զել» եւ հին հնդկերէն *arká*- «երգ, հմայական երգ» արմատները²⁹:

Ընդհանրապէս, աւանդաբար համարում էր, թէ հին հնդկերէն *arká*- գոյականն ունեցել է նաեւ «ճառագայթ, լոյս, փայլ» նշանակութիւնը: Այս պատճառով հնդեւրոպական արմատների իր բառարարանում Յ. Պոկոռնին հնդկական բառի հ.-ե. նախաձեւի (**erk-*) համար վերականգնում էր «ճառագայթել, պայծառ հնչել» նշանակութիւնը³⁰: Մինչդէռ Հ. Հիւբշմանը, հայ. *երգ* բառը որպէս բնիկ արմատ համեմատելով հին հնդկերէն *arká*- բառի հետ, վերջինիս համար դնում էր միայն «երգ, օրհներգ» նշանակութիւնը³¹: Հ. Աճառեանը, ըստ էության, միաւորել է Հիւբշմանի եւ Պոկոռնու ստուգաբանութիւնները³²:

Ամենայն հաւանականութեամբ, սակայն, իրաւացի է Հ. Բեյլին, երբ հին հնդկերէնում առանձնացնում է երկու տարիմաստ համանուն արմատներ՝ *ark*- «փայլել» (որի քմայնացուած տարբերակն է՝ *arj*- «փայլուն լինել») եւ *arká*- «երգ» կամ *řk*- «բանաստեղծութիւն», որոնք, նրա կարծիքով, բաղարկուել են³³: Վերը բերուած վերլուծութիւնը ցոյց է տալիս, որ կարիք չկայ *երգ* բառը կապելու «ճառագայ-

27. Հ. Աճառեանը *արկ*- բայարմատի սկզբնական իմաստը համարում է «ձգել, նետել» եւ համեմատում աւեստերէն զուգահեռի հետ (Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 1, էջ 321), Գ. Զահուկյանը կասկածով ընդունում է այս ստուգաբանութիւնը (Զահուկյան Գ., 2010, էջ 91), սակայն նշում է նաեւ դրա դժուարութիւնները (Զահուկյան Գ., 1987, էջ 517):

28. Տե՛ս Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 2, էջ 42:

29. Mayrhofer M., 1, 1992, S. 114-115, 249-250; Kloekhort A., 2008, p. 205; Զահուկյան Գ., 2010, էջ 222; Martirosyan H., 2010, p. 259.

30. Pokorny J., 1959, S. 147.

31. Hübschmann H., 1897, S. 443, N 130.

32. Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 2, էջ 42: Նրանց հետեւում է Լ. Սարաջեան՝ հ.-ե. **erk*- արմատի նշանակութիւնը դնելով՝ «փայլել, փառաբանել, մեծարել»՝ որպէս զուգահեռներ դնելով հին հնդկերէնը եւ թոյսարերէնը (Сараджева Л., 1986, cc. 195-196):

33. Bailey H., 1979, p. 25.

թել, շողալ» հասկացութեանը եւ բացատրելու դրա զարգացումը իբրեւ «պայծառ հնչել, զովերգել»³⁴: Առաջնայինը *երգ* արմատի մէջ եղել է արարուած, ստեղծուած լինելու գաղափարը: Սա հաստատուում է նաեւ զուգահեռ *երկ* արմատի նշանակութեամբ:

Մի շարք հետազոտողներ հայերէն *երգ* բառը համարել են ժառանգութիւն հնդեւրոպական բանաստեղծական լեզուից, ինչպէս եւ *արեւ*, *արծիւ*, *ծի բառերը*³⁵: Ռիթմական եւ մեղեդային խօսքը մեծ նշանակութիւն է ունեցել ծիսա-կրօնական կեանքում: չենց այս պատճառով էլ երգն ու երաժշտութիւնը համարուել է վերերկրային, աստուածային էութեամբ օժտուած երեւոյթ: Պատահական չէ, որ Անանիա Շիրակացին (VII դ.) իր տիեզերագիտական աշխատութիւնների մէջ՝ 59-րդ գլխում, ուր բացատրում է Արեգակի շարժումը, գրում է. «*Ձգա-յարանք առաջնոցն սուր էին քան զայժմուցս՝ զոր վկայեն բազումք. վասն որոյ ոչ միայն զարեգական գնացս կարացին նկատել, այլ եւ գրողոր լուսատուացս կարացին դրոշմել եւ ճանաչել: Եւ ոչ միայն զորպիսութիւն գնացիցն՝ այլեւ զհնչումն ձայնից նոցա. եւ ի նոցանէ գտաւ արուեստ երաժշտականութեան աշխարհի*»³⁶: Փաստօրէն, քանի

որ նախնիների (*առաջնոցն*) զգայարաններն անելի սուր էին, նրանք ոչ միայն կարողացան որոշել եւ ճանաչել արեգակի ու միւս լուսատուների ընթացքը (*գնացս*), այլեւ լսեցին նրանց ձայների հնչումը, այդպէս ահա առաջացաւ երաժշտութիւնը: Շիրակացու այս հատուածը համեմատուել է երկնային ոլորտների ներդաշնակութեան պլատոնական տեսութեան հետ³⁷:

«Երգք վիպասանաց» կամ «Վիպասանք»

չայոց հնագոյն գրի առնուած դիցավէպը ներկայումս առաւել ընդունուած է անուանել «Վիպասանք» պայմանական անունով, թէեւ հնում պատմագիրներն այն կոչել են նաեւ «Երգք վիպասանաց» կամ «*երգք առասպելաց զվիպասանութեանն*»³⁸: «Վիպասանք»ն աւանդուել է Պատմահայր Մովսէս Խորենացու (V դ.) «չայոց պատմութեան» էջերում³⁹, սակայն դրա հնագոյն սիւմերական ծագել են Բ.ա. VII դարում, իսկ հիմնական մասը վերջնականօրէն ձեւաւորուել է Բ.ա. II-I դարերում: «Վիպասանք» դիցավէպի ատաղձը կազմում է հայոց ամպրոպածին դիցազունների եւ նրանց ռիւերիմ պոյ-

34. Այսպէս է փորձում, օրինակ՝ Զահուկյան Գ., 1987, էջ 49-50; 2010, էջ 222: Ի դէպ, հայերէնում ոչ *երգ*, ոչ էլ *երկ* արմատները երբեք չեն նշանակել «ճառագայթել, շողալ» կամ «պայծառ հնչել»: Սակայն նոր բառարաններից մէկում, թերեւս ազդուելով Աճառեանի արմատական բառարանում բերուած բացատրութիւնից, հեղինակը երգ բառի 6-րդ իմաստը դնում է «ճառագայթ, ցոլք, արեւ, կրակ» (ՀԱԼԼԲ, 1954-1957, հ. 2, էջ 239), ինչն իհարկէ ճիշտ չէ եւ չի հաստատում հայերէնի տուեալներով:

35. Schmitt R., 1967, S. 259-260; Զահուկյան Գ., 1987, էջ 49-50:

36. ԾԹ. «ՈՐպէս գիրացին թէ թաւայի արեգակն» (Անանիա Շիրակացի, 1940, էջ 83-84):

37. Արևշատյան Ա., 2013, էջ 82: Այս առումով տեղին է նշել, որ հայ գուսանական արուեստը նոյնպէս, շարունակելով գոյատեւել եւ զարգանալ քրիստոնէութեան ընդունումից յետոյ, որոշակիօրէն բազմել է մեր հոգեւոր երգերի եղանակների հիատածքի, ինչպէս եւ, օրինակ, Գրիգոր Նարեկացու քնարերգութեան վրայ (Թահմիզյան Ն., 1982, էջ 17, 20):

38. Աբեղյան Մ., 1966, էջ 95:

39. Այս դիցավէպի ամբողջական շարադրանքը՝ առանց ընդմիջարկութիւնների եւ հեղինակային մեկնաբանութիւնների, տես Հարությունյան Ա., 1987, էջ 59-79:

եանների՝ վիշապածին մարերի բազմադարեայ համակամարտությունը: «Վիպասանք»-ը բաղկացած է երկու հիմնական շրջափուլից, որոնցից առաջինը հիսուած է Տիգրան Երուանդեանի, իսկ երկրորդը՝ Արտաշէսի շուրջ:

«Վիպասանք»-ի երկրորդ շրջափուլի մէջ սերտ կապեր են դրսեւորում ալանական էպոսի հետ: Այս հանգամանքը հաշուի առնելով՝ միանգամայն հաւանական ենք համարել Վ. Աբաւեի այն տեսակետը, որ մեր թուարկութեան սահմանագծին գոյութիւն է ունեցել հայ-ալանական ընդհանուր մի վիպաշար⁴⁰: Կարծում ենք, որ այն նոյնպէս կոչուել է *երգ*-ք արմատին զուգահեռ հնդեւրոպական մի արմատով:

Նշենք, որ ալանների լեզուում (հին օսերէն) նոյնպէս գործածուել է **arg-* / *arǵ-* «առասպելական երգուող պատմութիւն» արմատը, որից, մեր կարծիքով, առաջացել է ժամանակակից օսերէնի *arǵaw* «հեքիաթ» բառը՝ *-aw* շատ կիրառելի վերջածանցի կցումով: Այս արմատով է կազմուած նաեւ *arǵawən* «պատարագել, եկեղեցական ծես կատարել» բայը, որն օսերէնի դիգորական բարբառում հնչում է *arǵawun* եւ նշանակում պարզապէս «կարդալ»: Վ. Աբաւելը ենթադրում է, որ այս բառը օսերէնի քրիստոնէական եզրաբանութեան մէջ մտել է աւելի հին՝ հեթանոսական ժամանակներից եւ ալաներէնում նշանակել է «ծիսական» պաշտամունքային խօսք»⁴¹:

40. Տէն Dalalyan T., 2006, pp. 239-253; Петросян А. 2014, сс. 48, 51.

41. Абаев В., 1958-1995, т. 1, с. 65. Այս արմատից

Նետաքրքրական է, որ օսերէնում այդ բայարմատից է կազմուել *arǵwan* / *arǵawæn* «եկեղեցի» բառը, որը բառացիօրէն նշանակում է «եկեղեցական ծես կատարելու տեղ, պատարագելու վայր»: Ըստ այդմ, այն կազմութեամբ յար եւ նման է հայ. *երգ* բայարմատից կազմուած *երգարան* բառին, որի նշանակութիւններից մէկն էլ եղել է «երգելու տեղ»⁴² («նուագարան»-ի եւ «խաղտետր»-ի հետ մեկտեղ): Հայ-ալանական «երգարան-*arǵ(a)wæn*» հասկացութիւնն ընդհանրական առումով պէտք է նշանակէր «սրբազան երգերի (ծեսերի) վայր»: Վ. Աբաւելն օսերէն *arǵaw-* արմատի ծագումը դնում էր **gar-* «գոչել» արմատից⁴³, սակայն աւելի հաւանական է թուում վերի մեկնութիւնը⁴⁴:

Աւելորդ չէ յիշատակել, որ Մեծ Հայքի մի շարք գա-

կազմուած՝ վերոնշեալ *arǵawən* / *arǵawun* բայի անցեալի հիմքն է՝ *arǵawəd* / *arǵud*:

42. ՆԲՀԼ, 1836-1837, հ. 1, էջ 672; ԱԲՀԼ, 1865, էջ 268; ՆԲՀԼ, 1910, էջ 421; ՀԲԲ, 1944-1945, հ. 1, էջ 574; ՀԱԼԼԲ, 1954-1957, հ. 2, էջ 241; ՀԼՆԲ, 1968, էջ 133; ԱՀԲԲ, 1976, հ. 1, էջ 338, ՀԼՆԲ, 1992, հ. 1, էջ 558:

43. Абаев В., 1958, т. 1, с. 66.

44. Հայ. *երգ* արմատը օսերէնի հետ է համեմատում Ե. Խաչատուրովան (տէն Хачатурова Е., 1973, с. 194; 1979, с. 359), որը, սակայն, գտնում է, թէ *երգ* բառը փոխառուած է հին հնդկերէնից, թէւ միանգամայն հաւանական է համարում նաեւ *երգ*-ի՝ բնիկ հայկական արմատ լինելը (Хачатурова Е., 1973, с. 195): Յետագայում նա հակում է այն մտքին, որ *երգ* բառը փոխառեալ է Միտանիի հնդարիական լեզուից (Хачатурова Е., 1979, с. 359, 375): Հ. Բեյլին էլ հայ. *երգ* բառը փոխառեալ էր համարում իրանական կորսուած մի ձեւից (Bailey H., 1979, p. 25.): Սակայն ինչպէս իրաւամբ նշում է Լ. Շ. Յովհաննիսեանը՝ «*Իրանական լեզուներում այս կամ այն ձեւի վկայությունը կամ հնարավոր գոյությունը միշտ չէ, որ հայերեն համապատասխան բառը իրանական փոխառություն համարելու փաստարկ կարող է լինել*» (Հովհաննիսյան Լ., 1990, էջ 215):

լառներում յայտնի էին *երգ/երկ* արմատով կազմ-
ուած տեղանուններ: Այսպէս՝ *Երգ* գիւղ Շիրակում
(Երասխ եւ Ախուրեան գետերի միախառնման
վայրում), որ յիշատակում է XI դարում, *Երգենց* գիւղ
Ճորոխի աւազանում՝ Թորթումի աջակողմեան
վտակ Երգենցի ափին (յիշատակում է Ատրպե-
տը), *Երգեան*՝ ամրոց (X-XIV դդ.) Ուտիքի Տաւուշ,
իսկ ըստ այլ աղբիւրների՝ Արցախի Փառիսոս գա-
ւառում, ժամանակակից Բերդ քաղաքից ոչ հեռու՝
Այգեճոր գիւղի եւ Խորանաշատ վանքի մօտ, *Երգի/
Երկի* գիւղ Արեւմտեան Հայաստանում՝ Բաբերդի
գաւառակում՝ Ճորոխ գետի ձախ ափին, *Երգինա/
Արգինա* բերդ եւ գիւղաքաղաք Շիրակում, *Երգուայ/
Երկուայ* գիւղ Բաբերդի գաւառակում⁴⁵:

«Երաժիշտ» եւ «Երաժշտութիւն»

Այսպիսով, *երգ* արմատն, ինչպէս տեսանք, սե-
րելով հայոց լեզուի հնագոյն ակունքներից եւ
լինելով մեր նախնիների աշխարհայեացքի կա-
րեւոր հասկացութիւններից մէկը, հասել էր մինչեւ
V դար: Մօտաւորապէս այս ժամանակներում է,
որ հայերէնում սկսում է առաւել տարածում գտնել
երաժիշտ արմատը, որից կազմուած *երաժշտութիւն*
բառն աստիճանաբար դուրս է մղում *երգ* բառի
ընդհանրական նշանակութիւնը: Այս գործընթա-
ցի շնորհիւ *երգ*-ի իմաստը գնալով նեղացում է:

Հայ. *երաժիշտ* բառի գործածութիւնը գրաբարում
շատ յաճախական չէր, ինչպէս նաեւ մեծաթիւ չէին
այդ արմատով կազմութիւնները: Աստուածաշնն-

չում *երաժիշտ* եւ նրանից կազմուած՝ *երաժշտական*
բառերը վկայուած են ընդամենը երկուական ան-
գամ: V դարի հայ ինքնուրոյն գրականութեան մէջ
միայն Եղիշէի երկում է հանդիպում այս արմատը:
Գրաբարում *երաժիշտ* արմատով կազմուած միս-
բառերը՝ *երաժշտակ*, *երաժշտաբար*, *երաժշտանամ*,
երաժշտապետ, աւելի ուշ շրջանի են եւ վկայուած են
հիմնականում յունարէնից կատարուած թարգմա-
նութիւններում⁴⁶:

Սկզբնապէս *երաժիշտ* արմատը կիրառուել է բա-
ցասական երանգով եւ առընչուել է իրանական
հեթանոսական կրօնին, այսինքն՝ ոչ-քրիստոնէ-
ական եզրաբանութեան մաս է կազմել: Այսպէս,
V դարի պատմագիր Եղիշէն մանրամասնօրէն
նկարագրում է, թէ ինչպէս էր Պարսից մոգպետը
համոզում Հայաստանի մարգպան Վասակին,
որպէսզի նա մարդկանց բռնութեամբ չբերի զրա-
դաշտական կրօնին: Սակայն Վասակը նրան չի
լսում եւ շարունակում է զանազան միջոցներով
ստուարացնել իր զինակիցների թիւը: Այդ միջոց-
ների մէջ յիշատակում են հետեւեալները. խաբել
գոյքով, յորդորանքներով, իսկ հասարակ ժո-
ղովրդին՝ սպանաւալիքով: Վասակը շատացնում
է սեղանատան մթերքը եւ խնջոյքները՝ «*գիշերների
երկարատեւութիւնը մաշելով արբեցութեան երգերով
ու լկտի պարերով. ոմանց համար սիրելի էր դարձնում
երաժշտական կարգերն ու հեթանոսական երգերը, մե-
ծամեծ գովեստներ էր տալիս [Պարսից] թագաւորի [զրա-
դաշտական] կրօնին*»: Վասակն արքունիքից շատ

45. ՀՀԵՏԲ, 1986-2001, հ. 2, էջ 213, 244:

46. Հովհաննիսյան Լ., 2007, էջ 101:

դրամ էր բերել, որով կաշառում էր իշխանաւորներին եւ իր կողմը քաշում⁴⁷:

Մ. Աբեղեանն այստեղ *կարգ* բառը բացատրում է «խումբ» իմաստով եւ *երաժշտական կարգ* կապակցութիւնը մեկնաբանում որպէս «նուագախումբ»⁴⁸: Եթէ այս մեկնութիւնը ճիշտ է, ապա կարելի է ենթադրել, որ հեթանոսական երգերը կատարում էին նուագախմբերի ձայնակցութեամբ, թէպէտ Եղիշէի վերոնշեալ հատուածից հնարաւոր է հասկանալ նաեւ, թէ «երաժշտական կարգերը» եւ «հեթանոսական երգերը» իրարից անկախ էին:

Ամէն դէպքում, յայտնի է, որ վաղմիջնադարեան Հայաստանում գործել են զանազան երաժիշտներից բաղկացած նուագախմբեր: Օրինակ՝ այն ընթրիքը, որի ժամանակ սպանուեց Պապ թագաւորը, ուղեկցում էր նմանատիպ նուագախմբի ելոյթով: Սկզբնաղբիւրից պարզ չէ՝ երաժիշտները հայ էին, թէ յոյն: Նրանք նուագում էին Յունաց Տերենտ զօրավարի խորանում: Երաժիշտների նկարագրութիւնից յստակ կարելի է եզրակացնել, որ դա, փաստօրէն, բազմատեմբային գործիքային

նուագախումբ էր, որի կատարումներում կարող էին լինել հետերոֆոնիայի տարրեր⁴⁹: Բացի այդ, պատմագրական տեղեկութիւններ կան IX դարում պատերազմական գործողութիւնների մասնակցած ռազմական նուագախմբերի գոյութեան մասին⁵⁰, ինչպէս նաեւ մի վկայութիւն ունենք Գագիկի թագադրման արարողութեանը մասնակցած ռազմական նուագախմբի վերաբերեալ⁵¹:

Ինչպէս տեսնում ենք, երաժիշտ-կատարողը կարող էր մշակութային քաղաքականութեան կամ ընդհանրապէս քաղաքականութեան կարեւոր օղակ հանդիսանալ: Երաժիշտը բաւական մեծ կարգավիճակ ուներ ոչ միայն Հայաստանում, այլեւ հին եւ միջնադարեան աշխարհի այլ երկրներում: Հին Արեւելքում նա յաճախ հանդես է եկել նոյնիսկ որպէս դեսպան⁵²:

Հայ. *երաժիշտ* բառի ստուգաբանութիւնն աղոտ է, բայց ակնյայտ է նրա օտար ծագումը: Լեզուաբանները, բառաձեւից ելնելով, ենթադրում են իրանական ծագում, սակայն փոխատու աղբիւրը

47. «Սկսաւ այնուհետեւ պարբեր գոմանս կարասեալ եւ գոմանս ողորական բանիւք. զտամիկն ամենայն՝ ահեղ բանիւք սպառնացեալ սրտաթափ առնէր: Հանապազորդ առաքացոյց զոռնիկսն փաճարին, եւ յերկարէր զնուազսն ուրախութեան, մաշելով զերկայնութիւն գիշերացն յերգս արբեցութեան եւ ի կաքաս լկրութեան, քաղցրացոցանէր ոմանց զկարգս երաժշտական եւ զերգս հեթանոսականս մեծապէս զովութիւն մալուցանէր արինաց թագաւորին: Բերեալ էր եւ յարքունուստ բազմութիւն կարասոյ, եւ միում միում կաշառ գաղղի խթեր ի պարճառս պարգեւի եւ պարուոյ. եւ բազում նենգութեամբ զանեղ մարդիկ հրապուրէր եւ յինքն արկանէր» (Եղիշէ, 1989, II, էջ 126, 128-129):

48. Աբեղյան Մ., 1967, էջ 195:

49. Գյողայան Գ., 2009, էջ 17-18: «*Իբրեւ ընդ գինիս մղին, որպէս զառաջին ուրախութեանցն նուազն մալուցին արքային Պապայ, եւ առ հասարակ թմբկահարք եւ սրնգահարք քնարահարք եւ փողահարք իւրաքանչիւր արուեստօք պէսպէս ծայնիւք բարբառեցան*» (Փաւստոս Բուզանդ, 1987, V, ԼԲ, էջ 354):

50. Հարությունյան Հ., Ափինյան Հ., 2006, էջ 84:

51. Ածորունի, 1985. Անատուն, Դ, էջ 442. «*Եւ հեծեալ յերկվարն քաջակազմ ոսկեհրաշ սարուցն փայլէր իբրեւ զարեգակն ի մէջ աստեղաց. եւ բազմութիւնք զօրացն սպառազինեալ յաջմէ եւ յահեկէ՝ թնդմունք ճայթմանց եւ փայլափակմունք սուսերաց, գոչմունք փողոց եւ հնչմունք եղջերաց, վանգինք սրնգաց եւ հեշտալուր քնարացն, փափղք հանդերձ դրօշիւք նշանաց առաջի եւ զկնի. եւ ի ծայնն ահեղ գինեղ դրոշեալ բանակն արքունական զօրուն*»:

52. Բորիսյան Ա., 2007, էջ 9, ծան. 4:

կամ նրան մօտ ձեւերը մինչ օրս անյայտ են⁵³: Հաւանական է, որ նախապէս *երաժիշտ* բառը հայերէնում առաւել նեղ մասնագիտացուած իմաստ է ունեցել: Թերեւս, յետագայում է միայն նրա գործածութիւնը ընդլայնուել եւ ընդհանրական իմաստ ձեռք բերել՝ նշանակելով առհասարակ թէ՛ «երգիչ», թէ՛ «նուագող», այն է՝ «գուսան»⁵⁴:

Նուագարանների մասին պատկերացումներ

Լեզուա-մշակութաբանական քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ հին ժամանակներում երգն ու նուագարանները սերտօրէն միահիւստուած էին. երգարւեստն ընկալւում էր իբրեւ երաժշտական գործիքի եւ մարդկային ձայնի համադրութիւն, եւ այդ երկու բաղադրիչները միմեանցից անբաժան էին դիտւում: Այս դրոյթը նաեւ ընկած է երաժշտութեան ծագման եւ ձեւաւորման տեսութիւնների հիմքում, որոնց համաձայն՝ հնում ձայնարուեստի եւ նուագարուեստի տարբերակումը գործառութային առումով չէր գիտակցւում⁵⁵:

Ասուածը յատկապէս վերաբերում է գուսանական արուեստին, որի կրողն էին հայ վաղմիջնադարեան վիպասացները: Աւելին՝ երաժիշտ-երգիչը կամ գուսանը վաղմիջնադարեան Հայաստանում նաեւ բանատր պատմական ասանդութեան կրողն ու փոխանցողն էր, ասել է թէ՛ վիպասանական մշակոյթն

իր մէջ ամփոփում էր նուագարանային երաժշտութեան (նուագարուեստի), երգարուեստի եւ «բանահիւսական պատմագրութեան» սաղմերը:

V դարի իմաստասէր Դաւիթ Անյաղթը երաժշտութիւնը համարում էր «բանական» արուեստ, որի նիւթական կողմը կազմում են նուագարանները, իսկ երաժշտութիւնն ինքը՝ աննիւթական է⁵⁶: VI դարում Դաւիթ Քերականը նուագարանի ձայնակցութեամբ երգեցողութիւնը անուանում էր «*քնարական քերդութիւն*»: Այս բնորոշման մէջ էին մտնում նաեւ վիպասաց-գուսանները եւ նրանց ստեղծած արուեստը, քանի որ այդ ժամանակ Հայաստանում *քնար* ասելով հասկանում էին ոչ միայն բուն քնարը, այլեւ առհասարակ ամէն լարային կըսմիթաւոր կամ կտնտոցահար գործիք⁵⁷: VIII դարում Ստեփանոս Սիւնեցին «քնարական քերթութիւն»-ը ամբողջովին նոյնացնում էր գուսանական ձայնանուագարանային արուեստին⁵⁸:

Մատենադարանում պահուող որոշ ձեռագրերում⁵⁹, որոնք վերնագրուած են «*Վասն կազմութեան մարդոյս եւ որպիսութեան*» եւ թուագրուում են XIV դարով, հեղինակը մարդկային ապարատում առկայ օդի սիւնը համեմատում է *փանդիո* նուագարանի լարի հետ. «... եւ են գործարանք ձայնի թոքն եւ խոչակն, լեզուն եւ զշրթունքն. եւ ետքին ձայնի է օդ: Իսկ ձայնն է

53. Աճառեան Հ., 1899, էջ 251-251; 1971-1979, հ. 2, էջ 34; Հովհաննիսյան Լ., 2007, էջ 101; Զահուկյան Գ., 2010, էջ 219:

54. Հմմտ. ՆՔԸԼ, 1836-1837, հ. 1, էջ 666:

55. Земцовский И., 1987, с. 126.

56. Թահմիզյան Ն., 1961, էջ 50:

57. Թահմիզյան Ն., 1961, էջ 54:

58. Թահմիզյան Ն., 1961, էջ 57; 1991, էջ 191-192:

59. Մատենադարան, N 1770, էջ 370բ-371ա; N 2490 (1377 թ.), էջ 190. տե՛ս Խանգաղյան Է., 1959, էջ 84;

Թահմիզյան Ն., 1962, էջ 149:

նկիւթ բանի, զի օդ իբրեւ զաղիս փանդեռան է. եւ աղին մինչ թոյլ է ձայն ոչ հանէ: Իսկ յորժամ պրկես զաղին եւ բախես, հնչին հանեն ի փողի եւ ի փանդռան»: Ասել է թէ՛ երբ թոքն ու խոչակը լարման մէջ են դնում օդի սիւնը, ըստ հեղինակի՝ տեղի է ունենում նոյն երետոյթը, ինչ որ փանդիռի լարի (աղիի) պրկման եւ բախման ժամանակ:

Այնուհետեւ հեղինակը շարունակում է՝ «Սոյնպէս եւ ի մարդումն, զի թոքքն զօրէն փքոյն դարբնի՝ զօրն ի յինքն քարշէ եւ ընդ խոչակն արտաքս պրկէ որպէս զաղի. եւ բերանն իբրեւ զփանդեռն է»: Այսինքն՝ մարդկային նուագարանի լարերը մենք չենք տեսնում, բայց տեսնում ենք բերան-նուագարանը, եւ շրթունքները մատների նման խաղում-նուագում են բերան-փանդիռից ելնող օդի հոսանքի՝ լարերի վրայ. «եւ օրն որպէս ասացաք՝ աղիք ի վերայ լարեալ, զանկակիկն [= մակալեզու] իբրեւ գէշ, եւ լեզուն իբրեւ զկնտնտոց, եւ ատամունքն իբրեւ զաղէպատ, շրթունքն իբրեւ զմատունքն, որ խաղան ի վերայ ատամանցն, որպէս յաղէպատի եւ յօդաւորեն զձայնն եւ առնեն բան»:

Այս ուշագրաւ վկայութիւնից, փաստօրէն, իմանում ենք փանդիռ նուագարանի մասերի անունները՝ աղի (= լար), էշ (= յենակ), կնտնտոց (= կտնտոց), աղէպատ (= կոթուն): Երեւում է նաեւ, որ այդ ժամանակաշրջանում փանդիռը եղել է կտնտոցահար լարային նուագարան: Ինչպէս յայտնի է, աղեղնային լարային նուագարանները ստեղծուել են աւելի ուշ, քան կսմիթայիններն ու կտնտոցահարները, ունեն մեղեդիական եւ տեմբրային լայն հնարաւորութիւններ, որոնք արտա-

յայտչամիջոցների շատ աւելի հարուստ շրջանակ են ընձեռում⁶⁰: Հայաստանում աղեղնային նուագարանի ամենահին պատկերը հանդիպում է Դուինից գտնուած յախճապակէ թասի մի բեկորին (IX-X դդ.), ուր յստակ երեւում է ծալապատիկ նստած գուսանի գծագրութիւնը: Երաժիշտը տարագով է, ձախ ձեռքով բռնել է հորիզոնական աղեղնափայտը, իսկ աջով՝ ուղղահայեաց նուագարանը, որը նմանում է քամանչայի⁶¹: Ի դէպ, երաժշտագիտութեան մէջ սա համարում է քամանչայի հնագոյն պատկերը⁶²:

Փանդիռ

Նուագարանների երեք հիմնական ընտանիքները (հարկանային, շնչական եւ լարային) առաջացել են դեռեւս նախնադարում, ընդ որում երաժշտագիտական ուսումնասիրութիւնների համաձայն՝ լարային նուագարանների նախատիպերից մէկը եղել է աղեղը⁶³: Վաղմիջնադարեան հայ երաժշտագիտութեան մէջ ընդունուած էր, թէ Ստեփանոս անունով մի առասպելական երաժիշտ կենդանիների ձայները բաժանել է 24

60. Цицикян А., 1981, с. 230; Բաղդասարյան Ա., 2008, 8բ:

61. Ժամկոչյան Ա., 1978, էջ 73-74: Ոչ այնքան յստակ սագաւոյի մի նուագարանի գծագրութիւն ունենք նաեւ անտիկ շրջանի Արտաշատի թրձակաւ մի արձանիկի վրայ, որը մարմնաւորում է սագահար կին երաժիշտի (Խաչատրյան Տ., 1977, էջ 47):

62. Цицикян А., 1981, сс. 224-225. Դուինի «քամանչան», կարծես, երեք լար ունի: Առասպելական մի զրոյցի համաձայն՝ «քամաչայի» ծագումը հնդկական-ցեյլոնական է (Цицикян А., 1981, с. 232):

63. Քոչարյան Ա., 2008, էջ 9: Տե՛ս նաեւ Цицикян А., 1981, сс. 231-232.

տեսակի, իսկ մեկ այլ առասպելական երաժիշտ էլ Նոյն այդ ձայները վերարտադրել է Նուագարանների վրայ⁶⁴: Յետագայում Վարդան Արեւելցին (XIII դ.) կրկնում է այս պատկերացումը՝ ամելացնելով, որ տափղն ու քնարը սատանայի գիտն են⁶⁵:

Քրիստոնեական-եկեղեցական պատկերացման համաձայն, ընդհանրապես, Նուագարաններն առնչվում էին սատանային: Այսպես, Վարդան Այգեկցու հաղորդած աւանդազրոյցներից մէկում «քաղցրալուր» Նուագարանների ստեղծումը կապում է սատանաների գործունեութեան հետ⁶⁶, իսկ Նոյն հեղինակի առակներից մէկում հոգեւորականը եկեղեցու ներսում սատանայի դրոմամբ Նուագում է քառալար մի Նուագարան⁶⁷ (գուցէ փանդիմ), ինչի համար խստօրէն պատըծում է: Ըստ երեւոյթին, այս մերժողական վերաբերմունքի պատճառով է, որ սաղմոսների հայերէն թարգմանութեան մէջ՝ այնտեղ, ուր յունարէն եւ միւս բնագրերում նշում են Նուագարանների

անուններ, հայերէնը դրանք փոխարինում էր վերացական «օրհնաբանական» եզրերով⁶⁸:

Հին Նուագարանների արտաքին տեսքի վերաբերեալ հիմնականում պատկերացումներ կարող ենք կազմել պատկերագիր Նիթերից: Դժբախտաբար, հնագիտական պեղումներից գտնուած իրական Նուագարանները կամ դրանց բեկորները չեն թիւ եւ կազմում: Սրա պատճառը, ինչպէս նշում էր հնագէտ Է. Խանզադեանը, այն է, որ երաժշտական գործիքները «պատրաստված լինելով ոչ-դիմացկուն նյութերից՝ փայտից, եղեգնից, մորթուց եւն, ժամանակի ընթացքում քայքայվել եւ ոչնչացել են»⁶⁹: Խանզադեանը նկատում է, որ քանի որ գուանները (իսկ յետագայում՝ աշուղները) միաժամանակ թէ՛ պատմում-երգում, թէ՛ Նուագում էին, բնական է, որ փողային Նուագարան գործածել չէին կարող: Հետեւաբար նրանց համար ամենայարմար ձայնակցող Նուագարանը լարային գործիքն էր⁷⁰:

Ինչպէս վերլուծում է Ն. Թահմիզեանը, հին վիպասացը աղեղ չէր կարող գործածել, քանի որ ի վիճակի չէր մշտապէս գրկած պահելու Նուագարանը: Յարմարութեան համար՝ վիպասաց-գուսանը պետք է վզից կախեր իր գործիքը, որպէսզի երգելուն ու Նուագելուն զուգընթաց կարողանար նաեւ պարել ու դիմախաղերով զբաղեցնէր

64. Թահմիզյան Ն., 1962, էջ 140-141; Тагмизян Н., 1977, с. 64. Տես Մատենադարանի հետեւեալ ձեռագրերը՝ N 599 (1413 թ.), էջ 42ա; N 2939, էջ 361բ: Ժողովրդական հաւատալիքներում Նուագարանագործ-վարպետն ունի արարչի գործառնություն, Նուագարանագործի եւ երաժիշտի կերպարները նոյնանում են, ինչպէս որ յաճախ եղել է նաեւ իրական կեանքում (Պիկիյան Հ., 2012, էջ 188-195):

65. Քոչարյան Ա., 2008, էջ 12-13. Մատենադարան, N 2599:

66. Mapp H., 1899, cc. 345-346. Տես նաեւ Петросян Э., 2014, с. 23-24. Առակում յիշատակում են հետեւեալ Նուագարանները. տասլարանի ջութակ, փող, տափղ, ծնողայ, թմբուկ, ջնար, եւ այլն: Նոյն աւանդազրոյցի աւելի կարճ տարբերակը հաղորդում է Յովհաննէս Երզնկացին (տես Mapp H., 1899, с. 346, ком. 1):

67. Այս առակը վերնագրուած է «Ուխտը միայնակեցի ընդ սարանայի» (Վարդան Այգեկցի, 1843, էջ 252-253):

68. Այս տեսակէտից յատկապէս ուշագրաւ է վերջին՝ 150-րդ սաղմոսը, տես Տեր-Պետրոսյան Լ., 1975, էջ 46:

69. Խանզադյան Է., 1959, էջ 63:

70. Խանզադյան Է., 1959, էջ 83:

ունկնդրին եւ ակնդրին: Հետեւաբար փանդիոն նուագարանը, որով հայ գուսան-վիպասացները կատարում էին «Երգք վիպասանաց»-ը, ենթադրաբար պետք է լինէր լարային կոթաւոր կամիթա-հար երաժշտական գործիք, որն ունէր երեք կամ չորս լար⁷¹: Ըստ Զ. Քուշնարեանի՝ փանդիոն ամհասարակ հին Արեւելքում լայնօրէն տարածուած մի նուագարան էր, որը նախատիպն էր հայկական եւ առանա-շիրվանյան սազերի ու վրացական *փանդուրիի*⁷²:

V դարում Պատմահայր Մովսէս Խորենացին հաղորդում է, որ «Վիպասանք» դիցավէպի պատումները եւ այլ ամասպելական ասքեր երգում էին հայ գուսանների կողմից՝ *փանդիոն* երաժշտական գործիքի նուագակցութեամբ (I, 2, 32; ԻԴ, 86; ԼԱ, 102): IV դարում Հայաստանում փանդիոնը, փողի եւ վինի հետ միասին, գործածուում էր նաեւ թաղումների ժամանակ՝ ողբի պարերի մէջ⁷³: Հաւանաբար IX-X դարերում նուագարանագործներն առաւել կատարելագործում եւ նոր տարրեր են

մտցնում փանդիոնի կառուցուածքի մէջ: Օրինակ, միջնադարեան մի ձեռագրում, որը վերնագրուած է «Վկայաբանութիւն Պորփիրոսի Գուսանին», բնագրի *կիթառ*-ին համապատասխանում է հայերէն *փանդիոն*-ը⁷⁴: Մէկ այլ ձեռագրում էլ՝ «Մեկնութիւն յատուկ անուանց», գրուած է «*կիթառն-փանդեռն*», այսինքն՝ փանդիոն ուղղակի նոյնացում է միջնադարեան կիթառին⁷⁵: Ուշ շրջանի ձեռագրերում փանդիոն(ս)ի անունն աղճատուելով դարձել է նաեւ *բամբիոն*, որն էլ XIX դարում մտել է մեր նոր բանասիրութեան մէջ⁷⁶:

Հետաքրքրական է, որ միջնադարեան ալանների հետնորդները՝ օսերը, դեռ մեր օրերում էլ իրենց հերոսական «Նարթեան» դիցավէպի ասքերը պատմել եւ երգել են *ֆանդըռ* (*fændər / fændur*) կոչուող երաժշտական գործիքի նուագակցութեամբ: Թէեւ անունով այս նուագարանը համընկնում է հայկական փանդիոնի հետ, սակայն պարտադիր չէ, որ արտաքինով ու կառուցուածքով լիովին նոյնանար: Սկզբնապէս այն իրենից պարզապէս

71. Թահմիզյան Ն., 1966, էջ 83, ծան. 28; 1991, էջ 196-197:

72. Кушнарев Х., 1958, сс. 42-42, 72. Ջարմանալի է, սակայն, որ սազատիպ լարային նուագարանի պատկերն առաջին անգամ հայկական մանրանկարներում հանդիպում է միայն XIII դարում՝ 1211 թ. Հաղպատում նկարագրողուած մի ձեռագրում (նկ. 2.1), որտեղ պատկերուած է նոնենու տակ ծալապատիկ նստած մի աշուղ՝ իր երաժշտական գործիքը նուագելիս (տե՛ս Գևորգյան Ն., 1962, էջ 344; 1978, էջ 344):

73. Փաւստոս Բուզանդ, 1987 Վ, ԼԱ, էջ 350. «Ապա յետ մահուան Ներսիսի յորժամ զմեռեալսն լային, փողովք եւ փանդոնք եւ վնօք զկոծան պարուցն կաքանելով, զրիզսն հարձեալս, զերեսս պարառեալս, արք եւ կանայք պղծութեամբ ճիւղղութեամբ պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով, եւ կամ ասիս հարկանելով, զմեռեալսն յուղարկէին»:

74. Մատենադարան, N 6261, էջ 156բ. տե՛ս Թահմիզյան Ն., 1991, էջ 190, ծան. 39:

75. Մատենադարան, N 3201, էջ 66բ: Հաւանաբար, գրչական կամ իմաստային վրիպակի արդիւնք պէտք է համարել այն փաստը, որ ձեռագրերից մէկում (N 2152, էջ 209բ) փանդիոնը նկարագրուում է որպէս պարկապոյկ (այս փաստի մէկ այլ մեկնաբանութիւն ունի՝ Թահմիզյան Ն., 1991, էջ 190-191), ինչը չի հաստատում ոչ մի պատմագրական վկայութեամբ: Նմանապէս, նոր ժամանակներում վկայուած՝ փանդիոն=ծնծղայ նոյնացման համար որեւէ պատմագրական հիմք չունենք (այս հարցի վերաբերեալ աղբիւրների յղումները տե՛ս Ստեփանյան Հ., 2003, էջ 107-108): Ծնծղայի ազգագրական-դիցաբանական վերլուծութիւնը տե՛ս Պիկիցյան Հ., 1992, էջ 213-223:

76. Աբեղյան Մ., 1966, էջ 159; Աճառեան Հ., 1971-1979, հ. 4, էջ 479:

ներկայացրել է երկլարանի ջութակի մի տարատեսակ: Նոյնպիսի երկլարանի ազգային գործիքի՝ *ափխարցայի* նուագակցութեամբ, աբխազ ծերունիները դեռ XX դարում էլ երգելով առասպելաբանում էին «Նարթեան» դիցավեպի պատումները⁷⁷: Չերքեզների մեջ նույնպես տարածուած էր ջութակի մի տեսակը՝ *շըկեփշընէ*, որը երկու լար ունէր՝ ձիու մազից պատրաստուող⁷⁸: Նման երկլարանի նուագարանն, ըստ երեւոյթին, վաղնջագոյններից է մեր տարածաշրջանում:

Յետագայում օսերը «դըվվադասթանոն ֆանդըռ» բնորոշմամբ հասկացել են արդէն տասներկուլարանի տաւիղ: Այս առումով ուշագրաւ է, որ դիցաբանական ընկալմամբ՝ տաւիղը խորհրդանշել է մարդու հոգին: Հնում իւրաքանչիւր նուագարան համեմատուում էր մարդկային մի մարմնամասի հետ. փողը՝ կոկորդի, սրինգը՝ ընչացքների, թմբուկը՝ մարմնի զանգուածի հետ, իսկ տաւիղն ու քնարը խորհրդանշում էին միտքն ու հոգին⁷⁹: Սա հաշուի առնելով՝ զարմանալի չէ, որ հէնց տաւղատիպ ու քնարատիպ գործիքներն են տարբեր ժողովուրդների մեջ դարձել վիպասաց-գուսանների ամենասիրելի նուագարանները: Այստեղ յարմարութեան գործօնից ոչ պակաս կարեւոր դեր է խաղացել նաեւ խորհրդանշական հայեցակէտը⁸⁰:

77. Инал-Ипа Ш., 1977, с. 10.

78. Бгажников Б., 1991, сс. 50-51.

79. Պիկիցյան Հ., 2001, էջ 70:

80. Հարկ է հաշուի առնել, որ տակաւին Ք.ա. III-II հազարամեակներում տաւիղը, քնարը եւ քնարը գործածութեան մէջ են եղել Հայկական լեռնաշխարհում (տե՛ս Բոբոխյան Ա.,

Արդէն II դարից սկսած՝ փանդիռը, որպէս եռալար նուագարան (վինի կամ ջնարի մի տեսակ) յիշատակուում է յունական աղբիւրներում *πανδουρα*, *πάνδουρος*, *φανδουρος*, *πανδούριον*, *πανδούρίς* տարբերակներով. նրան վերագրուում է փոքրասիական (լիւդական) ծագում: Յունարէն բոլոր նշուած ձեւերը ցոյց են տալիս, որ հայ. *փանդիռ(ն)* բառը չի կարող լինել յունական փոխառութիւն, քանի որ հայ. *ի-* ձայնաւորի դիմաց յունարէնում *ծ-*ից յետոյ պէտք է լինէր *ւ* կամ ծայրայեղ դէպքում *ս*: Հետեւաբար հայերէնում բառն, ամենայն հաւանակաւ նութեամբ, անկախաբար ծագում է փոքրասիական մի հին լեզուից:

Եզրահանգումներ

Վիպասանական արուեստը վաղմիջնադարեան Հայաստանում բարձր մակարդակի էր հասել: Բացի տեքստային նմուշներից՝ բազմաթիւ մատենագիտական վկայութիւններ ունենք նաեւ վիպարուեստի հետ կապուած տարաբնոյթ հարցերի լուսաբանման համար: Ինչ վերաբերում է

2007, էջ 8-9, ծան. 5), ընդ որում դրանց պատկերագրութիւնը հանդիպում է թէ՛ արեւմտեան, թէ՛ արեւելեան շրջաններում: Այսպէս, 7-լարանի քնար է պատկերուած Քարաշամբի յայտնի գաւաթին, Մարդինից գտնուած մի գլանակնիքի վրայ յայտնի է 5-լարանի քնարի պատկեր, Ուտիքից գտնուած կաւէ անօթի վրայ էլ փորագրուած է աղեղնածէ իրանով մի քնար, որն ունի սխեմատիկ պատկերուած ընդամենը մէկ լար (Բոբոխյան Ա., 2008, էջ 241): Վանի թագատրութեան շրջանից նոյնպէս յայտնի են քնարատիպ նուագարաններով երաժիշտների պատկերներ, որոնք փորագրուած են բրոնզէ գոտու վրայ՝ թագուիով՝ խնջոյքի տեսարաններում (տե՛ս Seidl U., 2012, p. 163, 164, 167 Fig. 2): Քնարը, վինը, քնարը եւ լարային այլ նուագարաններ վկայուած են խոտիական եւ միջագետքեան սեպագրերում (տե՛ս Rahm J., 2011, pp. 95-100, 113):

գրաւոր ժամանակաշրջանին նախորդող դարաշրջաններին, ապա դրանց մասին մօտաւոր պատկերացումներ են տալիս ոչ միայն հնագիտական նիւթը, այլեւ լեզուական տուեալները:

Երգ սրբազան եզրը հին հայերի մէջ, սերելով հնագոյն ակունքներից, եղել է ծիսապաշտամունքային եւ աշխարհայեացքային առանցքային հասկացութիւններից մէկը: Այս եզրը նշանակելով ընդհանրապէս երաժշտութիւնը, երգարուեստը, նուագարուեստը, օրհներգն ու ծիսական բանաստեղծութիւնը, կապուել է աստուածային ներշնչանքով կատարուող արարչագործութեան հետ: Նոյն ծիսաբանաստեղծական բառադարձին են պատկանել *երկ*, *երկ*-ունք, *արգ*-, *արկ*- արմատները:

Ալանական եւ կովկասեան դիցաւեպերի հետ կերպարային եւ սիւժետային մակարդակներում սերտ կապեր դրսեւորելուց զատ, հայոց «Վիպասանք»-ին առնչուող երաժշտարուեստը եւ անուանումները մի շարք զուգահեռներ ունեն հիւսկովկասեան, այդ թում՝ օսական ամանդոյթում: Սա կարող է բացատրուել ոչ միայն չալաստանից դէպի հիւսիս գնացած մշակութային ազդակներով եւ փոխառութիւններով, այլեւ ընդհանուր մշակութային եւ ծագումնաբանական ժառանգութեամբ:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ՆԿԱԳԱՐԱՆԸ ՆԱԶԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

ՆԱԳԵՆԻ ՂԱՐԻԲՅԱՆ

արվեստի պատմության դոկտոր
Մատենադարան - Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի
գիտահետազոտական ինստիտուտ,
Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա,
Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան

ԱՆԻ ԵՆՈՐՅԱՆ

Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա

Հոգևոր-ծիսական և աշխարհիկ-ժողովրդական երաժշտությունը թերևս ոչ նյութական մշակույթի ամենաբարձր ձեռքբերումն է հայոց բազմադարյան քաղաքակրթության մեջ: Մեղեդին՝ երգարվեստի վարպետների և տարբեր նվագարանների պատկերներով, շատ վաղուց է ներկայացվել հայ արվեստի տարակերպ էջերին. այն հասնում է մինչև ժայռապատկերների սրբազան պարերը, բրոնզեդարյան շրջանից հայտնաբերված սրինգն ու մանրաքանդակ սրնգահարը, ապա՝ ուրարտական ռիտոնների և գոտիների վրա դրվագված երաժիշտների շարքերը՝ նվա-

գարանների ուշագրավ բազմազանությամբ, ինչպես նաև հելլենիստական Դվինից գտնված փորագրապատկերներում հանդիպող հրաշալի երկփող ֆլեյտաները և այլն:

Երաժիշտներ և նվագարաններ պատկերող ամենամեծ հավաքածուն մեզ է հասել հայ միջնադարյան մշակույթից, հատկապես՝ հազարամյա պատմություն ունեցող մանրանկարչությունից: Սկսած XIII-XIV դարերից, երբ պատկերա-

1. Աղայան Ա., Հակոբյան Հ., Հասարայան Մ., Ղազարյան Վ., 2009, էջ 17-46; Առաքելյան Բ., 1963, էջ 285-298; Тагмизян Н., 1977, Seidl Ա., 2009, pp. 607-617.

գրական սրբազան կանոնը նվազ խստությամբ էր պահպանվում, և մատյաններն ավելի ազատ և բազմազան դրվագներով էին նկարագարվում, աստվածաշնչյան տեսարաններ են մուտք գործում կենցաղային ամենատարբեր մանրամասներ, այդ թվում՝ երաժիշտների ու նվագարանների, խնջույքների ու թատերական խաղերի պատկերներ: Իսկ XVII-XVIII դարերում արդեն աշխարհիկ թեմաներն են մեծ տարածում գտնում հայ արվեստում և, մասնավորապես, մանրանկարչության մեջ, որ զարգանում էր հատկապես հայ գրչության վերջին հանգրվաններում՝ Ղրիմի, Նոր Զուլայի, Կոստանդնուպոլսի գաղթօջախներում: Այստեղ ստեղծված նկարազարդ ձեռագրերը պարզորոշ արտացոլում են այդ ժամանակվա հայ համայնքներում տիրող մշակութային կոսմոպոլիտիզմն ու գեղարվեստական ավանդույթի էկլեկտիկ բնույթը՝ տեղական ու արևելյան հենքին արևմտյան նոր արվեստի սկզբունքների միահյուսման միտումով: Մշակութային և կենցաղային այս փոխակերպումներին համընթաց նկատվում է նաև, թե պատկերներում ինչպես են փոփոխության ենթարկվել մեզ հետաքրքրող երաժշտական դրվագները և նվագարանները:

Նայ ձեռագրական հարուստ գանձարանում միջնադարյան գիտության ու մշակույթի գրեթե բոլոր բնագավառների հետ կարելի է գտնել նաև երաժշտարվեստին վերաբերող բազմազան նյութեր: Բացի խազագրված ծիսական հարյուրավոր ձեռագրերից ու աշխարհիկ երգեր ամփոփող

տաղարաններից՝ երաժշտության մասին արժեքավոր տվյալներ են պարունակում պատմական աղբյուրները, քերականական, փիլիսոփայական և այլ բովանդակության մեկնությունները, խառնաբնույթ ժողովածուները և նկարազարդված գրչագրերը: Նատկապես Նշանակալի են երաժշտության դասավանդման մասին տեղեկություններ պարունակող տրակտատների եզակի նմուշները: Ամենահինը մեզ է հասել XIII դարից², բայց դրանց ընդհանուր աղբյուրը, ենթադրաբար, VII դարի գիտնական Անանիա Շիրակացու *Քննիկոնն* է³: Այդ տեքստերը ցույց են տալիս, որ միջնադարում երաժշտությունը, ինչպես և մարդը, երկբնույթ ընկալում ուներ՝ հոգևոր և մարմնավոր: Ըստ այդմ՝ այն բաժանվում էր սրբազանի (*աստուածային*) և պրոֆանի (*մարդկային*). առաջինն արտահայտվում էր մաքուր իմացականության արդյունք համարվող մարդկային ձայնով, այսինքն եկեղեցական երգեցողությամբ, իսկ երկրորդը՝ նյութական միջոցներով՝ գործիքներով, որ նվագում էին խնջույքների և զանազան աշխարհիկ տոնակատարությունների ժամանակ⁴: Ավելին, այդ աղբյուրները փորձում

2. Ամենահին տեքստը Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի «*Հաաքումն մեկնութեան քերականի*» (1293 թ.) երկում է, որի նախօրինակ աղբյուրից են սերում նաև երկու այլ տեքստեր՝ Յակոբ Դրիմեցու «*Մեկնութիւն տումարի*» և XVII դարում Լվովյան համայնքում շրջանառվող՝ Quadrivium-ի վերաբերյալ անանուն «*Հաաքումն*» երկերը, տես. Mahé J.-P., 1996.

3. Mahé J.-P., 1996.

4. Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ, «*Հաաքումն*», տես Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ, 1983, էջ 131:

են նաև խորհրդաբանական մեկնություն տալ նվագարաններին՝ համեմատելով բնության չորս հիմնական տարրերի, մարդու մարմնի բաղադրիչների և մարդկային չորս խառնվածքների հետ: Այստեղից էլ բխեցնում են երաժշտության մեկ այլ՝ բժշկական գործառույթը. այն նվագում ու երգում էին հիվանդների համար. «*զի օգտակար է ի պետս բժշկութեան, որպէս ըմպելիք դեղոց ընդ ճաշակելիսն, եւ սա՝ ընդ լսելիսն*»⁵: Ըստ հին իմաստունների՝ նվագարանները հոգուն ուրախություն են պատճառում, իսկ հոգին, ուրախության հույզը ստանալով, իր հերթին ներգործում է մարմնի վրա և «տրամադրեալ փոխէ զնա յիւրմէ բնութենէն (...) Եւ որ ստուգութեամբ հմուտն է արուեստիս, կարողանա երգելովն դիւրութիւն առնել հիւանդին»⁶: Ավելին, ըստ այս մեկնությունների՝ երաժշտությունը նաև «*հոգեկան ցաւոց*» համար է օգտակար, քանի որ հոգին անմարմին լինելով՝ լսում է իր «*ազգակից*» անմարմին բնույթ ունեցող ձայնին և «*փոխէ զտրտմականն*», այսինքն՝ մարդուն բուժում է ընկճախտից: Ինչպես կարող ենք եզրակացնել XVII դարի մի Սաղմոսարանի մանրանկարից, առավել հաճախ հիվանդների համար հավանաբար երգվել են սաղմոսները (տե՛ս նկ. 2.30, ձախ էջը):

Նվագարանների և դրանց գործածության մասին հետաքրքիր տեղեկություններ են պահպանվել Առաքել Սյունեցու «Աստուածն ամենի» երկում

(XV դ.)⁷, որտեղ հեղինակն առաջարկում է հարկանային, փողային ու լարային նվագարանների մի ուրույն դասակարգում, ինչպես նաև Հակոբ Ղրիմեցու նկարագրություններում⁸ (1416), որոնք տարբերակում են «սանդիր» (սանթուր), «ղանոն» (քանոն) և «արղանոն» (օրգանոն, երգեհոն) կոչվող բազմալար նվագարանների բարձրարվեստ կատարման հմտությունները:

Նմանապես, հայ պատմիչների երկերում հանդիպում են ոչ միայն հոգևոր-ծիսական երգեցողության, ազնվական խնջույքներին պարող վարձակների կամ ժողովրդական տոնախմբություններին հնչող երաժշտության ու վիպական, դյուցազնական շարքեր կատարող երգասաց-գուսանների մասին հիշատակություններ, այլև նվագակցող երաժիշտների ու նրանց նվագարանների վերաբերյալ հազվագյուտ նշումներ⁹:

Այս բոլոր գրավոր տեղեկությունների լրացման ու ճշգրտման համար անգնահատելի աղբյուր են բազմաթիվ նկարագարող ձեռագրերում պահպանված կենդանագիր պատկերները, որոնք ամփոփում են հայ միջնադարյան երաժշտական կյանքի տարբեր կողմերը ցուցանող մանրամասներ. նվագողներ, երգասացներ, տոնախմբության տեսարաններ, լարային, փողային և հարվածային բազմազան գործիքներ, թատե-

5. Նույն տեղում:

6. Նույն տեղում, էջ 134: Տե՛ս նաև Mahé J.-P., 1996 և Թահմիզյան Ն., 1983:

7. Տպագրված՝ Մադրաս, 1797, էջ 615, տե՛ս Թահմիզեան Ն., 1991, էջ 194:

8. Մեկնութիւն տումարի, տե՛ս Էյնաթյան Զ., 1987:

9. Թահմիզյան Ն., 1970:

րական ֆիզուրներ, մինչև անգամ՝ նվագարանը ձեռքին երաժշտի կերպարով գլխատառեր:

Մանրանկարներում տեղ գտած նվագարանների շարքում կարելի է ճանաչել ու դասակարգել հարվածայիններից՝ միակողմանի ու երկկողմանի մեծ ու փոքր թմբուկները, դափը, դիոլը և ծնծղաները, փողայիններից՝ հովվական սրինգը, շվին, կոնաձև փողը և սրափողը (գուռնա), պարկապզուկը և եղեգնյա հսկա ավագափողը, պղնձյա կարճ փողը, գալարափողն ու երկար շեփորը, լարայիններից՝ սազը, թառը, քնարը, տավիղը, ջնարը, փանդիռը և բազմալար այլ նվագարաններ, որոնց ավելի ուշ շրջանում ավելանում են աղեղնայինները ևս՝ քամանին ու քամանչան¹⁰: Նվագարանները հիմնականում պատկերված են երաժիշտների հետ միասին: Կան ինչպես անհատ երաժիշտների, այնպես էլ երաժշտախմբերի նկարներ:

X-XIII դդ. Բագրատունյաց, Վասպուրականի, ապա՝ Կիլիկիայի թագավորությունների հաջորդական հիմնադրման, տնտեսության ու քաղաքային կյանքի ծաղկման և կենցաղի ու բարքերի աշխարհիկացման միտումների ընդհանուր համատեքստում մեծ զարգացում է ապրում հայոց երաժշտական մշակույթը: Այս առումով անփոխարինելի դեր են կատարել հայկական բարգավաճ, խոշոր քաղաքները՝ Դվինը, Անին, Կարսը, Կարինը, Երզնկան, Արճեշը, Մանազկերտը, Խլա-

թը, Սիսը, Տարսունը, Ադանան, Այասը¹¹: Այստեղ՝ քաղաքային միջավայրում, կրոնագաղափարական մթնոլորտի մեղմացման, կենցաղի բարելավման ու ճաշակի նրբացման արդյունքում, հասարակական կյանքում շեշտակիորեն բարձրանում են դպրության, գեղեցիկ արվեստների և երաժշտության կշիռն ու նշանակությունը: Ավելին, հիշյալ քաղաքներում բնակչության տարբեր խավերի՝ արհեստավորության, մանր ու խոշոր առևտրականների, պաշտոնյաների, վաշխառու-դրամատերերի և մեծատոմսների դասերի ձևավորումն ու նրանց ինքնագիտակցության կազմավորումն ամուր հիմքեր են ստեղծում հայոց մշակույթին քաղաքային կյանքի հետ կապված նոր պահանջներ թելադրելու, նոր պատվերներ առաջարկելու համար: Այս փոփոխությունները մեծապես խթանում են ոչ միայն մասնագիտացված, եկեղեցական ծիսական երգարվեստի, այլև առհասարակ ժողովրդական և գուսանական աշխարհիկ երգ-երաժշտության բոլոր ճյուղերի զարգացմանը:

Քաղաքային կյանքի շունչն ու բնակչության գեղագիտական նկրտումները լավագույնս են արտահայտված նշանավոր «Ջաղպատի Ավետարանում» (ՄՄ 6283, 1211 թ.), որ նկարագարովել է Անիում: Ձեռագրի ծաղկողը՝ Մարգարեն, ոչ միայն ավետարանական տեսարաններում, այլ նաև խորաններում պատկերել է իրական մարդկանց դիմանկարներ՝ ժամանակի հագուկապով

10. Գևորգյան Ա., 1962:

11. Der Nersessian S., 1969, pp. 54-71.

և կենցաղային մանրամասներով¹²: Այստեղ «ձուկ բերող Շերանիկի» և «գինի բերող մատռվակի» հետ հայտնվում է նաև երաժշտի կերպարը՝ քառալար սազը ձեռքին (էջ 15ա): Վերջինս լարային գործիքի՝ մեզ հայտնի ամենավաղ պատկերումն է հայ մանրանկարներում (Նկ. 2.1): Երաժիշտը նստած է յոթ կարմիր պտուղներով նռնենու տակ, որի ճյուղերից մեկին թառել է մի սև թռչուն: Նա երեք քառորդով թեքել է գլուխը և կարծես նայում է խորանագարդերի մեջ պատկերված չորս կաքավներին, որոնք, ըստ Խորանների մեկնության, ներկայացվում են *«իբրև խորհուրդ պոռնիկ և օտարազգի կանանց»*¹³:

Թեև Մարգարեի ծաղկած այս յուրահատուկ կերպարներն իրենց ատրիբուտներով շատ աշխարհիկ են և հիշեցնում են խնջույքի մասնակիցների կամ գարնան ու սիրո գովասանքին նվիրված միջնադարյան պոեզիայի էջեր¹⁴, այդուհանդերձ, դրանք հավանաբար երկիմաստ բնույթ են կրում և ենթարկվում են խորանների ընդհանուր խորհրդաբանությանը¹⁵: Հնարավոր է նաև, որ այստեղ և հետագա այսպիսի դեպքերում այդ

խորհուրդը կապված լինի երաժշտության բժըշկող, չարախափան պահպանիչ (*պպոթրոպայիկ*) հատկությունների հետ:

Կյանքն ու կենցաղն արտահայտող ամենատարբեր դրվագների մանրանկարները մեծ մասամբ հանդիպում են ձեռագրերի լուսանցքներում և անվանաթերթերում: Այդպես է, օրինակ, Հեթում Բ-ի Ճաշոցի (ՄՄ 979, 1286թ.) 15ա էջին պարող Մարիամ մարգարեուհու կերպարը՝ դափը ձեռքին (Նկ. 2.2), որը երաժշտական գործիքով կնոջ պատկերման մեզ հայտնի առաջին օրինակն է: Նմանատիպ մեկ այլ պատկեր կա 1462 թ. «Յայսմաուրք»-ում (ՄՄ 4883, էջ 140ա), որտեղ դափ-ծնծղա նվագող գուսանը սուրբ Պորփյուրոսն է, ինչպես տեղեկանում ենք հանդիպակաց տեքստից¹⁶ (Նկ. 2.3): Չնայած պատկերի ձեռքին հստակորեն դափ է երևում, տեքստում նշվում է, թե նա կիթառ, իմա՝ փանդիոն էր նվագում. *«խաղայր ի մէջ քաղաքին կեթառով որ է փանդըռամբ»*¹⁷: Ըստ երևույթին, ծաղկողը կամ չի ճանաչել այդ գործիքը, կամ ձեռքի տակ ունեցել է դափ զարկող ֆիգուրի նախօրինակ: Հետաքրքրական է XV դ. մի Աստվածաշնչի էջատակին ծվարած երա-

12. Մաթևոսյան Կ., 2012, էջ 18-22: «Հաղբատի Ավետարանում» հանդիպող իրական մարդկանց պատկերները նորություն են հայ արվեստում: Այս առումով ամենաուշագրավ օրինակը «Մուտք Երուսաղեմ» տերունական մանրանկարն է, որտեղ ամենայն հավանականությամբ պատկերվել են Ավետարանի պատվիրատու Սահակի ընտանիքի անդամները՝ որպես Քրիստոսին հյուրընկալողներ:

13. Ղազարյան Վ., 1995, էջ 27:

14. Մնացականյան Ա., 1955, էջ 455:

15. Խորանների խորհրդաբանության մասին տե՛ս Ղազարյան Վ., 1995; Garibian N., 2001; Амйрханян Р., 2004.

16. «Վկայաբանութիւն սրբոյն Պորփիրոսի գուսանին. սուրբն Պորփիրոսն էր յազգէն ասիանո ծընեալ և սնեալ յԵփեսոս քաղաքի, և էր ճարտար գուսան ի դիական թափերս հեթանոսաց խաղացողս...»:

17. «Նվագում էր քաղաքի մէջ կիթառով, այսինքն՝ փանդիոով»: Ըստ Հայկազեան բառարանի՝ «կեթառը» կամ «կիթառը» միջնադարյան հայերենում համապատասխանում է քնարին, ինչպես և «փանդիոը», որ բացի այդ նաև երգեհոնի իմաստն ունի: Որպես երկուսի ծագումնաբանական աղբյուր նշված է հունարեն *κίθαρα* (Cithara) բառը, տե՛ս ՆԲՀԼ, 1836, հատ. 1, էջ 1081 և հատ. 2, էջ 932:

ծիշտների մանրանկարը՝ համապատասխանաբար հարվածային և փողային նվագարաններով, որոնք տարբեր են երկու դեպքում (նկ. 2.4):

Ուշագրավ են երաժշտական բազմազան գործիքներ նվագող կին երաժիշտների պատկերները, որոնք սփռված են վերոնշյալ հեթումյան օրինակից մինչև ուշ միջնադարյան և նոր ժամանակների ձեռագրերում: Նրանց մեջ հատկապես հիշատակության արժանի են՝ Ավագի ծաղկած Ավետարանում (ՄՄ 212, 1337թ.) «Հարսանիք Կանայում» տեսարանում դափ ու սրինգ նվագող դուետը (էջ 246ա, նկ. 2.5) և XVII դ. մի ձեռագրում պատկերված պարկապզուկ նվագող կինը (ՄՄ 6670, 138ա): Հանդիպում են նաև *կաստանետ* կամ *գիլ* կոչվող չխկչխկան գործիքներ, որ գործածում էին պարուհիները՝ Արևելքից Արևմուտք, և որոնց առաջին օրինակը հայկական միջավայրում դարձյալ կիլիկյան դպրոցին է պատկանում: Այն գտնվում է 1320 թ. Ավետարանում (ՄՄ 7651, 43ա), Հերովդես թագավորի առջև պարող Սալոմեին պատկերող տեսարանում (նկ. 2.6): Այս թեմայով հաջորդ հիշարժան պատկերը Հակոբ Զուղայեցու նկարազարդած Ավետարանից է (ՄՄ 7639, 1610թ.¹⁸, էջ 26բ)¹⁸, ուր բավական իրատեսորեն են փոխանցված և՛ նվագարանը, և՛ պարուհու ձեռքերի դիրքը: Սակայն, ամենատարածվածները լարային նվագարաններ՝ սազ կամ թառ նվագող կանանց մանրանկարներն են, որոնք երբեմն առեղծվածային կերպով հեծ-

նած են տարբեր կենդանիների, ինչպես, օրինակ, 1461 թ. ընդօրինակված «Ռամգրքում» (ՄՄ 3884) ցլի համաստեղության կենդանակերպի նշանը, որ պատկերում է ցլի մեջքին նստած սազահար կնոջ (էջ 85ա, նկ. 2.7): Բավական հետաքրքրաշարժ է XVII դ. մի ձեռագրում (ՄՄ 9599, 113ա) լարային գործիք նվագող կին երաժշտի պատկերը՝ կողքին զետեղված մակագրությամբ. «*Կին մը, որ տարապուլուզ կու զարնէ*»: Դատելով նկարից (նկ. 2.8), ինչպես նաև պարսկերենից եկող «տարա-թառ» հավանական բառադարձությունից և «պլուզ, պուլուզ» բառի ստուգաբանությունից՝ կարելի է ենթադրել, որ խոսքը թառի փոքր տեսակի մասին է, որ հավանաբար կանայք էին նվագում:

Մեծ թիվ են կազմում աստվածաշնչյան սյուժեների մանրանկարները, որոնց կանոնական պատկերագրության մեջ այլևս օրինաչափություն է դառնում երաժիշտների կերպարների ներմուծումը: «Սողոմեի պարից» զատ՝ վերջիններս առավել հաճախ հանդիպում են «Ծնունդ», «Հարսանիք Կանայում», «Սաղմոսերգու Դավիթ թագավորը» և «Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստը» տեսարաններում:

Ըստ դասական պատկերագրության՝ Տերունական շառքի «Սուրբ Ծննդյան» տեսարանը ներկայացվում է «Մոգերի երկրպագության» և «Հովիվների երկրպագության» հետ բաղադրյալ հորինվածքով: Գրեթե բոլոր հայ մանրանկարչական դպրոցներում հովիվները հաճախակի

18. Տեսարանի նկարագրությունը տես Драмлян И., 2009, с. 104.

են պատկերվում սրինգ կամ բլուլ նվագելիս¹⁹: Նրանք կարող են լինել մեկ (Նկ. 2.9, 2.10, 2.11), երկու՝ ալեհեր և երիտասարդ (Նկ. 2.12, 2.13), կամ երեք հոգի (Նկ. 2.14, 2.15): Անշուշտ, սրինգ նվագող հովվի կերպարն այս մանրանկարներում ընկալվում է որպես հայկական կենցաղի իրական արձագանքը, քանի որ Ավետարանում (Ղուկաս Բ, 8-14) չի նշվում, թե հովիվները որևէ երաժշտական գործիք էին նվագում: Հնուց մինչև մեր օրերը պահպանված ավանդույթով՝ սրնգով ու բլուլով կատարվող քնարական հարուստ մեղեդիներն ուղեկցել են ոչխարի հոտը, դրանց կախարդական մեղմ կամ աշխույժ հնչյուններով հովիվն իր շուրջն է հավաքել ցրիվ եղած անասուններին, ագդարարել տազնապ, ահագանգել գայլերի մոտալուտ հարձակումը և այլն: Ավետարանական համատեքստում և հատկապես Հիսուսի Ծննդյան տեսարանում բավականին հստակ է սրնգի մեղեդիով իր հոտը հավաքող հովվի այլաբանական կապը Աստծո խոսքով և Նոր Ուխտով իր եկեղեցին հավաքող Քրիստոսի հետ: Հաճախ այս մեկնաբանությամբ է, որ սրնգահար հովիվները ոչխարների հոտի հետ առանձին հորինվածքով տեղադրված են լինում ձեռագրերի լուսանցքներում, ծննդյան դրվագի նկարագրության կողքին (Նկ. 2.16, 2.17): Նշված մանրանկարներն արժեքավոր փաստա-

կան պատկերանյութ են ներկայացնում նաև հայ հովվական տարագի առումով, քանի որ բավականին մանրամասնորեն վերարտադրում են գլխարկների, կոշիկների, վերնահագուստի յուրահատուկ ձևերն ու կտորների բազմազանությունը:

Երաժշտի ու նվագարանի պատկերով աստվածաշնչյան հաջորդ սյուժետային մանրանկարը «Հարսանիքը Կանայում»-ն է (Հովհ. Բ, 11): Այս թեման հայ մանրանկարչության մեջ հայտնվում է հարաբերականորեն ավելի ուշ շրջանում և հատկապես մեծ տարածում է գտնում XIV-XV դդ. Վասպուրականի դպրոցում ընդունված Տերունական ընդարձակ պատկերաշարում²⁰: Ընդհանրապես, Վասպուրականի ավանդույթին բնորոշ է ժողովրդական, ավանդական մտածողության, կյանքի ու կենցաղի անմիջական տպավորությունների վերարտադրումը՝ սրբազան, կանոնիկ պատկերների մեջ, ինչպես նաև պարզ ու ինքնատիպ ձևերի միահյուսումը քրիստոնեական արվեստին հատուկ խորհրդանիշներին ու այլաբանություններին²¹: Վասպուրականի օրինակներում հարսանիքի սովորական, աշխարհիկ խնջույքին հրաշագործության արտառոց, վերերկրային դիպվածի ընդելուզումը հետաքրքիր կոմպոզիցիոն լուծում է ստացել. Քրիստոսն ու հրաշագործության մասնակիցները տեղակայված են պատկերի վերևում, իսկ հարսանքավորները՝ ներքևում: Սովորաբար այս հատվածում՝

19. Տեն Թահմիզեան Ն., 1991: Հարկ է նշել, որ մանրանկարներում պատկերված փողային նվագարանների ծայնանցքերի, ինչպես նաև լարային նվագարանների լարերի քանակը կարող է պայմանական լինել, քանի որ միջնադարում երբեմն դրանց տրվում էր խորհրդանշական բնույթ:

20. Տեն Հակոբյան Հ., 1978, էջ 12:

21. Ղազարյան Վ., Հակոբյան Հ., 2012, էջ 100:

փեսայի և հարսանքավորների հետ էր պատկերվում գուսանը՝ լարային նվագարանը ձեռքին (Նկ. 2.19, 2.20): Այս շարքից բացառիկ է գործիքի գրիֆի վրա տեղադրված ու ականջները հատհատ պատկերող մանրանկարը (Նկ. 2.18):

Սկսած XV դարից՝ հայկական Տերունական շարքում կանոնական է դառնում «Քրիստոսի Երկրորդ գալստյան» տեսարանը, որի պատկերագրությունը ևս բառացի վերարտադրում է ավետարանական և հայրաբանական տեքստերը: Արդ, բացի Մատթեոսի հայտնի պարբերությունից (ԺԶ, 27), որ ներկայացնում է «մարդու Որդու» փառավոր էջքը՝ հրեշտակներով շրջապատված, Երկրորդ գալստյան պատկերային ավանդության հիմքում մեծ դեր ունի 351 թ. երուսաղեմյան «Խաչի տեսիլքը» և այդ տեսիլքի նկարագրությունը՝ Կյուրեղ Երուսաղեմացու *Թղթում*²²: Ըստ այդմ՝ միջնադարյան ակնկալիքներում Գալստյան պահին «երկնքում կծագի փրկչական խաչը եւ կկանգնի Գողգոթայի վրա...»²³: Ահա այս ազդեցությամբ է, որ տեսարանի պատկերագրությունը ներկայացնում է զարդանախշ-ժապավեններով պարուրված Գողգոթայի խաչը, իսկ կենտրոնում, շրջանի մեջ՝ գահին բազմած Քրիստոսին, որի չորս կողմերում նրա Գալուստն են ազդարարում փողհար հրեշտակները: Վեր-

ջիններս աղերսվում են մարգարեների գրքերում և Հովհաննու Հայտնության մեջ կանխասած՝ Ահեղ դատաստանին ներկայանալու համար բոլոր մեռյալներին հարության կանչող հրեշտակների հետ: Այս փողհար հրեշտակների կերպարների շնորհիվ կարող ենք պատկերացում կազմել ուշ միջնադարում տարածված տարատեսակ մետաղական շեփորների, փողերի մասին (երկար՝ ներքևի մասում լայն բացվածքով, հավասարաչափ լայնացող, երբեմն էլ՝ միջնամասում գնդիկավոր, Նկ. 2.21, 2.22), որոնց կիրառումը բացատրում են գրավոր աղբյուրները. «Փողն այն է, բուկ կամ սուռնա լինի, որ ի բերդի վերայ կամ ի բարձր տեղայց վերայ փչեն, որ հավասար լսեն: Փող հնչեն, որ զորքն երկու կողմանքն յորդորի, ի պատրեազմն շարժին. դարձեալ փող է յորժամ հնչեն նա(յ) թե ի յուրախութան եւ խնդութան, եւ նայ ի սուգ եւ ի յարտասուս... որպես գուսանացն ձայնքն: Եւ փող է դարձեալ որ ի տարեկան տանքն հնչեն, որ ժողովին եւ ի տաճարն զան եւ Աստուծոյ երախտեացն տօն եւ յիշատակ կատարեն: Եւ փող է ի գալստեան յորժամ հրեշտակապետ գոչէ, որ ամենայն մեռեալք... յառնեն»²⁴:

Ուշագրավ է, որ այս մեջբերման մեջ հիշվող Գաբրիել հրեշտակապետը հայ մանրանկարչության մեջ պատկերվում է նաև փողով, շեփորով կամ զալարափողով, ինչպես Ավետման և Ահեղ դատաստանի տեսարաններում (Նկ. 2.23, 2.24), այնպես էլ առանձին՝ որպես «Գ» սկզբնատառ

22. Այս մասին տե՛ս Garibian de Vartavan, 2009, pp. 155-175; Idem 2014 et 2016.

23. Գրիգոր Տաթևացի, *Քարոզ վասն խաչելութան*: «Քրիստոնյա Հայաստան», Մ.Ա.Ա. Էջմիածնի երկշաքաթաթերթ, Հունիս 30, 2011, <http://kh-tert.livejournal.com/48711.html>, 15.02.17

24. Մատենադարան, N 848, էջ 131 ա-բ, Թահմիզեան Ն., 1991, էջ 191:

(Նկ 2.25): Փողհար Գաբրիելի կերպարը ներշնչված է Ադամի գրքի պարականոն տեքստից²⁵, որտեղ հրեշտակապետը կանչում է բոլոր երկնաբնակներին՝ դրախտում Աստծո կողմից Ադամի դատին ներկա լինելու, և խորհրդաբանորեն կապված է Նոր Ադամի ծնունդով մարդկության փրկության գաղափարի ավետման հետ: Փողհարի կերպարը երբեմն հանդիպում է Հիսուսի մատնության տեսարանում (Նկ. 2.26), ինչպես նաև՝ Մովսեսի տապանակի տեղադրման արարողության՝ հազվագյուտ մի մանրանկարում (Նկ. 2.27):

Լարային նվագարանների պատկերման ամենալայն ընտրանին պահպանված է Սաղմոսարանում, որ ամենատարածված և սիրելի գրքերից էր միջին դարերում: Սաղմոսաց գրքի բանաստեղծական օրհնությունները հնում երգվել են քնարի կամ տավրի նվագակցությամբ, և Դավիթ մարգարեի կերպարը հայ մանրանկարներում իսկույն ճանաչելի է հենց լարային նվագարանի հետ միասին: Վերջինս պատկերագրորեն ներկայանում է Առաքել Սյունեցու և Հակոբ Ղրիմեցու մոտ նկարագրված տարբեր տիպերով (Նկ. 2.29, 2.30): Թերևս Դավիթ մարգարեի կերպարից ազդված են XVII դ. մի Աստվածաշնչում Հովհաննու Հայտնության տեսարանում Աստծուն փառաբանող մարգարեները՝ նկարված տավիղներով, որի պատկերագրությունն ակնհայտ արևմտյան ծագում ունի (Նկ. 2.31): Հատկանշական է, որ ուշ շրջանի հայ-

կական ձեռագրերում Դավիթ թագավորը հանդես է գալիս առավելապես սագատիպ նվագարանով (Նկ. 2.32-2.35): Մշակութային փոխառնչության տեսանկյունից հատկապես հետաքրքիր են պատկերագրական տարածված կանոնից շեղված նմուշները, որտեղ Դավիթը ներկայանում է կոթավոր քանոն կամ երգեհոն նվագելիս (Նկ. 2.28 և 2.36):

Ուշ միջնադարում երաժշտական գործիքների շարքին է դասվում նաև եկեղեցական ծիսակատարությունների ժամանակ օգտագործվող քռոցը (Նկ. 2.37), որի ամենասկզբնական գործառույթը տաճարի սրբազան տարածքից տարբեր միջատներին, այնուհետև՝ չար ոգիներին քշելն էր: Այն խորհրդանշում է սրբությունը պահպանող սերովբեներին, որոնց թների իմանալի շրջյունը կոչված են վերարտադրելու մետաղյա պատկերագրող շրջանակին ագուցված բոժոժները կամ զանգակները²⁶:

Երաժշտության հետ կապված տարրեր կարելի է գտնել հայ մատյանների տիտղոսաթերթերի զարդանախշ, թռչնազարդ կամ մարդակերպ սկզբնատառերում: Վերջինները գեղարվեստորեն և իմաստայնորեն հետաքրքիր հարաբերությունների մեջ են մտնում զլխազարդի ու տեքստի հետ, երբեմն հատկանշում են ընթերցվածի սկիզբը կամ պարզապես կերպավորում հեղինակին: Նվագարանների ուսումնասիրության տեսակետից հատկապես ուշագրավ են Մատթեոսի Ավետարանի տիտղոսաթերթերը, որտեղ առաջին նա-

25. Livre d'Adam, 2015, p. 11. Ադամի գիրքը միջնադարում թարգմանվել էր նաև հայերեն, տե՛ս Stone M., 1982.

26. Կնեազեան Զ., 2000:

խաղասության առաջին տողը՝ «Գիրք ծննդեան...» հաճախ ձևավորված է երաժշտական գործիքներ նվագող պարողների, թատերական կերպարների, դերասանների՝ միմուսների և կատակերգակների և, իհարկե, գուսանների պատկերներով (Նկ. 2.38, ա-ե): Երբեմն հանդիպում են նաև երկու երաժիշտներով կազմված կամ սազ նվագող Դավիթ մարգարեի կերպարանք ստացած «Ե» տառի պատկերներ, որով սկսվում է *Սաղմոսարանի* առաջին՝ «Երանեալ...» բառը (Նկ. 2.30, աջ էջին):

Հայ միջնադարյան գրքարվեստում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում աշխարհիկ բովանդակությամբ սակավաթիվ ձեռագրերը, որտեղ նկարիչները, այլևս կաշկանդված չլինելով սրբազան պատկերազրական կանոններով, համարձակորեն տեքստ էին ներմուծում առօրյա կյանքի տեսարաններ, կերպարներ, իրադարձություններ: Այդպիսի գրքերից են աստղաբանական, ախտաբանական, ժողովրդական սնահավատության հետ կապված ժողովածուները կամ տաղարանները, որոնցում առկա են նաև տարբեր երաժիշտների կերպարներ (Նկ. 2.39): Ավելի ուշ ժամանակի ձեռագրային օրինակներում կարելի է հանդիպել Վերանորոգության շրջանի (XVII-XVIII դդ.) նոր գեղագիտական միտումների արտահայտություններ, ինչպես, օրինակ, Նաղաշ Հովնաթանի Տաղարանի (1765 թ.) քամանչահար տաղերգուի պատկերն է (Նկ. 2.40):

Աշխարհիկ գրականության յուրահատուկ մի էջ է Կեղծ-Կալիսթենեսի «Պատմութիւն Աղեքսանդրի

Մակեդոնացոյ» հունարեն վեպի հայերեն թարգմանությունը, որից բազմաթիվ ձեռագիր օրինակներ են մեզ հասել՝ հարուստ նկարազարդումներով²⁷: Վերջինների շարքում եզակի նմուշ է Հակոբ Զուղայեցու և Զաքարիա Գնունեցու ծաղկած XVII դարի ձեռագիրը (ՄՄ 5472, 73բ, 123բ), որտեղ մարտի և խնջույքի տեսարաններում պատկերված են բազմապիսի գործիքներ նվագող երաժիշտներ՝ բացահայտելով երաժշտության մշտական առկայությունը այդ ժամանակի կյանքի ամենատարբեր իրադարձություններում: Ռազմական նվագարաններն են զինվորական, մետաղյա փողերը և միակողմանի ու երկկողմանի փայտիկներով հարվածվող թմբուկները, որոնց միացյալ խրոխտ հնչյունները կոչված էին բարձրացնելու մարտական ոգին (Նկ. 2.41, ա-դ): Բոլորովին այլ տրամադրություն են հաղորդում խնջույքի տեսարանները՝ արքայական միջավայրի ճոխ մանրամասներով: 123բ էջին տեսնում ենք Նույնիսկ երաժշտական քառյակ²⁸ կազմված քանոնահարից, տավղահարից, փողհարից ու քամանչահարից (Նկ. 2.42), և պատկերից մեղմիկ դիտողի ականջներն է ծորում արևելյան քաղցրալուր երաժշտությունը, որ երբևէ հնչել է հայկական ավանդական միջավայրերում, խրախճանքների ժամանակ:

27. Այս մասին տե՛ս Traina G., 2003; Kouymjian D., 2007; Vardanyan E., 2015.

28. Արևելյան երաժշտական քառյակները սկսում են պատկերվել XV դարից՝ նշանավորելով նոր զարգացումները երաժշտական աշխարհում: Դրանք կազմված էին հիմնականում փողային, լարային և հարվածային նվագարաններից (տե՛ս նկ. 2.42):

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ԱԿՈՒՍՏԻԿ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Լյուբա Կիրակոսյան

Ճարտարապետության թեկնածու, պրոֆեսոր
Ճարտարապետության և շինարարության
Հայաստանի ազգային համալսարան

Հայ միջնադարյան ճարտարապետական ժա-
ռանգության գերակշիռ մասը պաշտամունքային
կառույցներ են: 1700 տարուց ավելի քրիստոնե-
ական պատմության ընթացքում մեր նախնի-
ները կառուցել են բազում եկեղեցիներ, որոնցից
շատերը համաշխարհային եկեղեցաշինության
նվաճումներից են: Դրանց հատակագծային և
ծավալատարածական հորինվածքին, շինար-
վեստին, հարդարանքին, համաչափական հա-
մակարգերին վերաբերող շատ հարցեր քննու-
թյան են արժանացել: Առանձնացվել են եկեղե-
ցիների հորինվածքային տիպերը, բացահայտվել
կառուցողական-կոնստրուկտիվ սկզբունքներն
ու շինարվեստի նրբությունները¹: Այս ամենով
հանդերձ՝ եկեղեցաշինության շատ գաղտնիք-
ներ մինչև հիմա էլ ամբողջովին բացահայտված

չեն: Ծճմարիտ է նաև, որ հայկական եկեղեցիներն
օժտված են գերազանց ակուստիկայով՝ լսելիու-
թյամբ, հատկություն, որ շատ կարևոր է այս տե-
սակի կառույցների համար:

Ճարտարապետական ակուստիկան գիտու-
թյուն է, որն ուսումնասիրում է շենքերի ներսում
ձայնային ալիքների տարածման օրենքները,
մակերևույթներից ձայնի անդրադարձումն ու կլա-
նումը, անդրադարձվող ալիքների ազդեցությունը
խոսքի և երաժշտության լսելիության վրա, ինչպես
նաև ձայնային դաշտի կառուցվածքի կառա-
վարման մեթոդները: Այդ ուսումնասիրություննե-
րի նպատակն է ստեղծել այնպիսի նախագծեր,
որոնց իրականացումը կապահովի լսելիության
լավ պայմաններ²:

Մեծամասշտաբ շինությունների ներսում ունկըն-

1. Հայկական ճարտարապետության պատմություն, 1996,
2002, 2006, Асратян М., 2001, Сунео Р., 1988.

2. Ганус К., 1963.

դիրը, հնչեցված ձայնից բացի, ընկալում է նաև նրա ուշացող կրկնությունները՝ պայմանավորված պարփակող մակերևութներից անդրադարձումներով, որոնք արագորեն հաջորդում են մեկը մյուսին: Ձայնի աղբյուրի անջատումից հետո անդրադարձված էներգիան ինտերիերում մնում է այնքան, մինչև կլանվի: Ձայնի աստիճանաբար մարման այս երևույթը կոչվում է ռեբերացիա՝ հետարձագանքում: Վերջինիս տևողությունը կառուցված է ակուստիկական որակների գնահատման կարևոր գործոն է, որը միջնադարյան եկեղեցիներում ճշգրտորեն հաշվարկված է: Հարց է առաջանում, թե ինչպես է միջնադարի ճարտարապետ-վարդապետներին հաջողվել եկեղեցիներում ապահովել գերազանց ակուստիկա, և ինչով է պայմանավորված այստեղ հնչող ձայնի բարձր որակը: Հայտնի է, որ միջնադարում եկեղեցու զմբեթի կրաբետոնի մեջ բերանքսիվար տեղադրել են թրծակավե կարասներ: Այս միջոցը, թեթևացնելով զմբեթի զանգվածը, միաժամանակ բարելավում էր լսելիությունը: Ինչպե՞ս: Դիտարկումները թույլ են տալիս ասել, որ եկեղեցում հնչող ձայնի հիմնական կոնցենտրացիան՝ մեծ էներգիան, հավաքվում-կուտակվում է զմբեթի կիսագնդաձև ծավալում, որը ֆոկուսացնելու դեր է կատարում, ինչպես ոսպնյակը լույսի համար: Գմբեթից դեպի ներս՝ ինտերիեր ուղղված այդ անոթները յուրօրինակ ռեզոնատորների՝ ձայնի ուժեղացուցիչների դեր են կատարել:

Եկեղեցիների լսելիության նպաստավոր պայմաններ ստանալու համար կարևոր են նաև կա-

ռույցի հատակագծային, ծավալատարածական լուծումները, համաչափական համակարգերը, շինարարական նյութը, հարդարանքը: Եկեղեցիների հատակագիծը շատ հավասարակշռված է, ինչը ձայնի հավասարաչափ տարածման համար լավ պայմաններ է ստեղծում: Պատերում որմնախորշերի և ավանդատների առկայությունը, սյուների արմատավորումը նույնպես նպաստում են ակուստիկայի որակի բարելավմանը (Նկ. 1): Սրանք կառույցի այն մասերն են, որտեղ ձայնի որոշակի կլանում է ապահովվում: Պատերի հաստություններն ու կրաշաղախե միջուկը ևս լսելիության բարձրացման գործում իրենց դերակատարումն ունեն: Միջնադարյան եկեղեցիների պատերը հաստ են (1,0 մ և ավելի)՝ շարված միդիս եղանակով՝ եռաշերտ, երկճակատանի (պատերի արտաքին և ներքին ճակատները՝ քարեր, միջուկը՝ կրաշաղախ), քարերն ունեն անհարթ մշակում, որը ձայնային ալիքներն անդրադարձնում է տարբեր ուղղություններով: Ձայնը դառնում է հարուստ, ստացվում է փափուկ, տարածվող հնչողություն:

Եկեղեցու կորագիծ մակերևույթները (զմբեթ, զմբեթարդ, թաղ) ևս ձայնային էներգիայի կուտակման հատվածներ են, որտեղից էլ ետադաս ճանապարհով կատարվում է անդրադարձում և ձայնի հնչեղացում (Նկ. 2): Կարևոր է նաև շինանյութը, որով կառուցված են եկեղեցիները: Միջնադարյան եկեղեցիների շինարարության համար հիմնականում օգտագործվել է տուֆ, որն իր ֆիզիկական հատկությունների շնորհիվ (ծակոտկեն է և

անհրաժեշտ կլանում է ապահովում) մյուս քարերից ավելի շատ էր նպաստում լսելիության որակի բարձրացմանը³։ Եկեղեցու ներքին հարդարման եղանակը նույնպես էական նշանակություն ուներ բացառիկ ակուստիկա ստանալու համար։ Միջնադարի վարպետները տիրապետում էին այս հմտություններին, որի ապացույցը նրանց կառուցած՝ ակուստիկայի բարձր հատկանիշներով հարուստ հոյակերտ տաճարներն են։

Շատ է խոսվում Գեղարդավանքի եկեղեցու և գավիթների կատարյալ լսելիության մասին։ Գավիթն ունի մոտավորապես քառակուսի հատակաձև, որի շնորհիվ ձայնը համաչափ սփռվում է դեպի շինության բոլոր անկյունները⁴։ Անցնելով պատերի միջով՝ վերադառնում է յուրահատուկ մաքրությամբ, որը զգացվում է ձայնի տեմբրի վրա։ Ինտերիերում գտնվողին թվում է, թե ձայնը երկնքից է գալիս, և ինքը գտնվում է երկնային արքայությունում։ Որոշ մասերում ձայնի արձագանքը չի մարում մոտ 40 վայրկյան (ռեբերացիայի տևողությունը, տես նկ. 3)։

Ակուստիկան տեխնիկապես նպաստում է, որ արարողությունն իրականացվի առավել սահուն՝ առանց ձայնի լարման։ Առանց ռեբերացիայի ճշգրիտ հաշվարկների հնչյունը մեռած է։ Ակուստիկան թելադրում է կատարման տեմպը, ուժգնությունը, որից օգտվելը կատարողական վարպետություն է պահանջում։

1990-ական թվականներից եկեղեցաշինությունը նոր թափ է ստացել։ Ճարտարապետները փորձում են կառուցել ժամանակի պահանջներին համապատասխանող եկեղեցիներ՝ ավանդականի և նորի համադրությամբ։ Այս շինություններում միշտ չէ, որ ակուստիկան իր բարձրության վրա է։ Միջնադարյան եկեղեցիների հատակագծային և ծավալատարածական լուծումներից շեղումները, նոր շինանյութերի՝ հատկապես բետոնի օգտագործումը բացասաբար են ազդում ակուստիկայի որակի վրա։ Բետոնի դեպքում, երբ հարթ մակերեսից ձայնը համարյա լրիվ է անդրադառնում, ձայնի բավարար ակուստիկ ցուցանիշներ հնարավոր չէ ապահովել։

Այդպիսի տիպական օրինակ է Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ մայրաքաղաքային ամենամեծ եկեղեցու (աղոթասրահն ընդգրկում է 1800 քմ տարածք և ամբողջությամբ մարմարապատ է) ակուստիկան⁵ (նկ. 4)։ Այստեղ համարժեք բնական ակուստիկա չկա։ Պատճառն այն է, որ զուգահեռ մակերեսները շատ են։ դրանք և՛ գեներացիայի, և՛ ձայնի անդրադարձման աղբյուր են։ Կլանող մակերեսներ չկան, հատակը մարմարից է, որը հարթ է, հղկված, որտեղից ձայնը համարյա լրիվ անդրադառնում է՝ ստեղծելով վերադրվող ձայնային ալիքների վազբ. արդյունքում՝ ժխոր և անընկալելիություն։ Բացակայում են խոյակները, խորշերը, ավանդատները, որտեղ ձայնը կարող էր մասնակիորեն կլանվել։ Ծավալը մեծ է, անդրադարձ-

3. Ацагорцян З., Мартиросян О., 1962, с. 14.

4. Հարությունյան Վ., 1992, էջ 303-307։

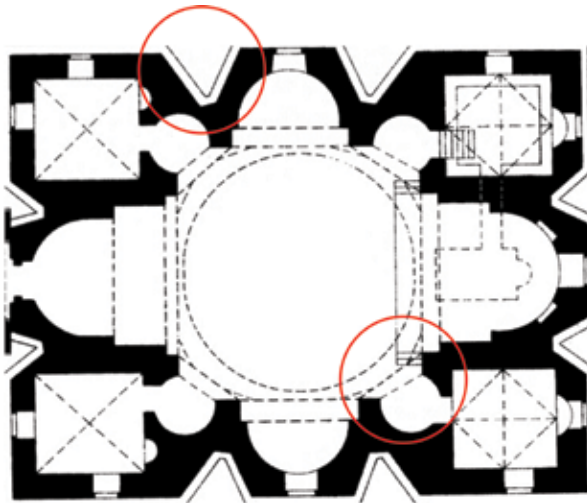
5. Երևանի Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ Մայր եկեղեցի, 2001, էջ 42։

Նող մակերեսները գերակշռող են, ձայնը կարծես «վազվզում է», քանի որ տարածությունն ընդարձակ է, հետևաբար ռեբրերացիայի տևողությունն էլ՝ անթույլատրելի երկար:

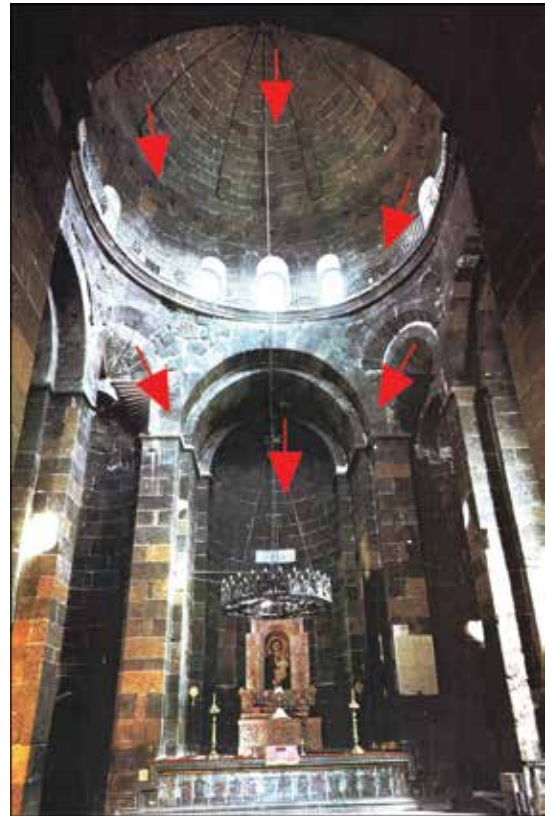
Ժամանակակից եկեղեցիներում ակուստիկայի հաստատված իրավիճակի պատճառներից ամենակարևորը միջնադարյան կառուցողական հիմնությունների փոխանցման ավանդույթի ընդհատումն է: Եկեղեցաշինությունը՝ որպես ճարտարապետության հատուկ բնագավառ, միջնադարում ուսուցանվում էր և ավանդաբար փոխանցվում: Բնականոն այս ընթացքը խորհրդային աթեիստական գաղափարախոսության ժամանակաշրջանում խաթարվում է: Կորչում է նաև ակուստիկային վերաբերող միջնադարյան գիտելիքը: Այսօր, ցավոք, չայաստանում եկեղեցու ակուստիկայով զբաղվող մասնագետներ չկան:

Ճարտարապետական ակուստիկան բարդ գիտություն է: Այդ ոլորտի մասնագետները պետք է համագործակցեն երաժշտական ակուստիկայի մասնագետների հետ՝ ընտրելով առավել շահեկան տարբերակ, որտեղ ձայնի մարումը կընթանա աստիճանաբար՝ հնչյունին հաղորդելով առավել ուժգնություն և հարստություն:

Աստվածային ներշնչանքով միջնադարյան վարպետները շնորհ են ստացել կառուցելու եկեղեցիներ, որտեղ ներդաշնակված են ճարտարապետական հորինվածքը, մաթեմատիկական ճշգրիտ հաշվարկները, շինանյութի ճիշտ ընտրությունը և երաժշտական բացառիկ լսողությունը:



Նկ. 1



Նկ. 2

Նկ. 1 Սբ. Հռիփսիմե տաճարի հատակագիծը:

Նկ. 2 Ջայնի անդրադարձումը գմբեթից, տրոմաներից և գմբեթարդից:



Նկ. 3



Նկ. 4

Նկ. 3 Գեղարդավանքի գավթի զմբեթը:

Նկ. 4 Երևանի Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցին:

ԶԱՆԳԵՐՆ ՈՒ ԲՈԺՈԺՆԵՐԸ ՀՄԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ, ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Աստղիկ Կարայելյան

պատմական գիտությունների թեկնածու
Հայաստանի պատմության թանգարան

Երաժշտական ամենահին գործիքներից են զանգերն ու բոժոժները: Սրանց բնորոշ հատկանիշն այն է, որ միաժամանակ նաև հմայական պահպանակներ են եղել: Հնագետ Է. Խանգադյանը գրել է. «Հայաստանում պեղումներից հայտնաբերված ամենահին հարվածային երաժշտական գործիքները, աղմկային խմբին պատկանող բրոնզե զանգակները, բոժոժները և չխչխկաններն են, որոնք հայկական լեռնաշխարհում լայն տարածում են ունեցել սկսած 2-րդ հազարամյակի կեսերից մ.թ.ա.: Դրանց համեմատությունը ազգագրական նյութի հետ, թույլ է տալիս ենթադրելու, որ մեծ մասամբ ծառայել են ձայնի միջոցով չարը վանելուն»¹: Զանգերի նախատիպերն են կրիայի պատյանը, կենդանիների եղջյուրնե-

րը, բույսերի պատիճները, ներսը փորված փայտի կտորները և այլն: Լեզվակները փայտիկներ էին կամ կենդանիների կողոսկրեր: Սկզբնական շրջանում սրանք համեմատաբար սակավ էին օգտագործվում երաժշտության մեջ, քանի որ գերակշռում էր կրոնահմայական գործառույթը: Զանգերի հնչյունները համեմատելով սալաքարերի արձակած ձայների հետ՝ Կուրտ Զաքսը նշել է, որ բրոնզեդարյան զանգերի երկնամանակները հին քարի դարի սալաքարերի զնգոցներն են: Այդ սալաքարերն ընդունված է անվանել «քարե գոնգեր»: Դրանք հանդիպում են Աֆրիկայում (հատկապես հասարակածից հյուսիս), Եվրոպայում, Ասիայում և ունեն երկրաբանական կազմավորման մի շարք առանձնահատկություններ՝ կախված տեղանքից: Այդ հատկությունների շնորհիվ

1. Խանգադյան Է., 1959, էջ 63:

այն տեղը, ուր նրանք գտնվում էին, դառնում էր «նվազախմբային ներկայացման թատերաբեմ»: Տեղաբնիկներն էլ դրանց մասին լեգենդներ էին հյուսում ու կրոնական ծեսեր կատարում²:

Բոժոժի գաղափարը սկիզբ է առել բույսերի չոր սերմերը պատիճում, չորացած դդումը իր սերմերով կամ քարերը որևէ անոթում թափահարելիս առաջացած ձայնից³: Որպես աղմկային գործիքների բոժոժների նախատիպերը նման են չխկչըխկաններին⁴: Հայաստանում բոժոժի սկզբունքով էին գործում *շվոտ քշելու տիկերը*, որոնց մեջ մանր քարեր էին լցնում: Ուլիկների վզից էլ բոժոժներ էին կախում, որպեսզի *շվոտները* նրանց չհիվանդացնեին և կամ չփոխեին⁵:

Ջանգալներն ու բոժոժները հիմնականում օգտագործվում էին կրոնական ծիսակատարությունների ժամանակ: Ձայնին տրվող հատկանիշները բազմազան են, գործում են ինչպես երաժշտության մեջ, այնպես էլ նրանից անկախ և կապվում են տարբեր գերբնական երևույթների ու հասկացությունների հետ: Օրինակ՝ լեզվի, երաժշտության և տիեզերքի փոխկապակցվածությունը Հին Հնդկաստանում պատկերացվում էր որպես մոլորակների երաժշտություն և բացատրվում հետևյալ կերպ. այբուբենի ձայնավորներից

յուրաքանչյուրը ներկայացնում է այն հնչյունը, որն իր պտույտի ժամանակ արձակում է որոշակի մոլորակը: Բոլոր մոլորակների հնչյունները միահյուսվելով հավիտենական ներդաշնակություն են ստեղծում, որպեսզի փառաբանեն «Տիեզերքի Մեծ Արարչին»⁶: Ձայնի մոգական հատկությունն արտահայտվում է նաև չար ուժերը վանելու ունակությամբ: Չարխափան զորություն էր վերագրվում թե՛ մարդկանց ու կենդանիների, և թե՛ անշունչ առարկաներով առաջացող ձայներին. մարդկանց գոռում-գոչյունով, սուլոցով չար ոգիներին փախցնում էին⁷: Մոգական հատկություններ էին վերագրվում տարբեր կենդանիների ու թռչունների ձայներին⁸: Ժողովրդական պատկերացումներում մետաղը երկնային ծագում ունի, և նրա ձայնը նույնանում է ամպրոպի հետ, հետևաբար մետաղի ձայնը երկնքի ձայնն է⁹: Երկնային ծագման շնորհիվ է, որ մետաղներին մոգական հատկություններ էին վերագրվում, որոնք փոխանցվում էին դրանցից պատրաստված առարկաներին, այդ թվում և բոժոժներին ու զանգակներին, որոնց կարևորագույն մոգական ունակություններից էր չար ուժերից պաշտպանելը: Մինչև XX դ. Հայաստանում արևի ու լուսնի խավարման ժամանակ զանգեր, զանգակներ ու բոժոժներ էին հնչեցնում, ծնծղաներ զարկում, մետաղե իրերին էին հարվա-

2. Wachsmann K., 1982, pp. 30- 31.

3. Wachsmann K., 1982, pp. 26-27.

4. Ըստ Կուրտ Ջաքսի՝ չխկչխկանները գոյություն ունեին հին քարի դարի շրջանից առաջ, իսկ դդում- չխկչխկանները՝ հին քարի դարում: Грыбер Р., 1941, с. 135.

5. Բենսե, 1900, էջ 10: Լալայեան Ե., 1908, էջ 108:

6. Elworthy Th., 1895, p. 437.

7. Зеленин Д., 1935, с. 508.

8. Кагаров Е., 1929, с. 160. Фрэзер Дж. Дж., 1928, с. 99.

9. Миллер А., 1933, сс. 140-142.

ծում, գոռում էին, կրակում, որպեսզի փախցնեին *քաջքերին, դևերին, վիշապներին* և թույլ չտային կուտալ արևը: Կարկուտը դադարեցնելու համար վառում էին Ավագ Ուրբաթ օրվանից պահված մոմը, զանգակներ էին խփում¹⁰, նաև եկեղեցու զանգերն էին հնչեցնում, որպեսզի դժբախտությունը կանխարգելվեր¹¹, քանի որ կարկուտը համարվում էր Աստծո պատիժը մարդկանց մեղքերի համար: Եվրոպայում միջնադարում զանգերի միջոցով կանխում էին փոթորիկն ու կարկուտը՝ շփոթեցնելով ու փախցնելով դրանք առաջացնող չար ոգիներին: Եկեղեցիներից շատերը հատուկ այդ նպատակին ծառայող զանգեր ունեն, ինչպես Վեյնգարթենի տաճարի «Սուրբ արյան զանգը», որը հնչեցնում են միմիայն ամպրոպի ժամանակ: Զանգերի վերաբերյալ նման պատկերացում էր տարածված նաև Աֆրիկայում. տեսո ցեղի անդամները զանգեր էին հնչեցնում՝ ամպրոպի դևերին քշելու համար¹²:

Չար ոգիներից ընտանի կենդանիներին պաշտպանելու համար նրանց վզից տարբեր չափերի և տեսակների զանգակներ ու բոժոժներ էին կախում, որոնք նաև ազդանշանի դեր էին կատարում, կարևոր էր ոչխարի հոտի առջևից գնացող այծի վզից զանգակ և *զիլ* (այսինքն՝ բոժոժ) կախելը: Ավանակի զանգն ամրացվում էր լծասարքին: Եզների բոժոժներն ու զանգակները այլ հմա-

յակների հետ (փորագրանախշ փայտե հմայակ, յոթ աղոթողի աղոթած պայտ, ուլունքներ) կաշվե օղակով վզին էին հագցնում: Ուղտերի վզից բրոնզե և երկաթե խոշոր զանգեր էին կախում: Պարտադիր էր քարավանի առջևից գնացող ուղտի վզից զանգ կախելը (ինչպես այժմ), որպեսզի իր ձայնով վաներ չարքերին՝ վնասագերծելով ետևից եկողներին: Ուղտերի զանգերն ունեն կաշվե, թաղիքե, վուշե, բամբակե կտորներից պատրաստված և հմայիլներով զարդարված վզօղեր (նկ. 1, XIX դ. սկիզբ, Արարատյան Դաշտ, N 2060)¹³: Մարտիրոս Սարյանն իր հուշերում. գրում է. «*Հայ գյուղացիները շատ էին սիրում զարդարել իրենց եզների գլուխները և պարանոցները՝ Հայաստանի հեռավոր Մուշ գավառի Սուրբ Կարապետ վանքից ուխտավորների բերած բոժոժներով և զանգուլակներով...*»¹⁴: Խոսքը Ռոստոփի մարզի (գ. Սամբեկ) հայերի մասին է: Հաջորդ հատվածը Թեհրանից Ռաշտ տանող ճանապարհի ուղտերի քարավանին է վերաբերում. «*Տարբեր չափի և տարբեր հնչեղության զանգակներով ուղտերի ռիթմիկ ընթացքը ստեղծում էր զարմանալի նուրբ և մելոդիկ մի երաժշտություն, որը, երբ մոտենում էր քարավանը, վերածվում էր հզոր սիմֆոնիայի: Ոչնչի հետ չհամեմատվող պղնձե զանգակների այդ երաժշտությունը, որ տարերայնորեն սփռվում էր շրջապատում, միախառնվում էր քաղցր երազիդ՝ լուսաբացին հարուցելով*

10. Լալայեան Ե., 1900, էջ 348: Լալայեան Ե., 1908, էջ 97:

11. Осипов Г., 1898, с. 92.

12. Фрэзер Дж. Дж., 1985, сс. 459-463.

13. Նշված թվերը Հայաստանի պատմության թանգարանի գույքահամարներն են:

14. Սարյան Մ., 1966, էջ 27:

լիրիկական աննկարագրելի զգացումներ»¹⁵: Նախիջե-վանում ճանապարհորդելիս ձիերի զանգակների մասին գրում է. «Արագավազ ձիերի զանգակների երգի տակ Զուլֆայից սլանում էինք հրաշագեղ լեռների միջով դեպի Ազուլիս»¹⁶: Ձիու վզից զանգ կախելը հին սովորույթ է: Բրոնզեդարյան զանգակների մասին է հիշատակում Ե. Լալայանը¹⁷: Ձիերի զանգերը տարածված էին նաև Ուրարտուում (օր. Սարդուրիի արձանագրությամբ բրոնզե զանգերը)¹⁸: Զանգի մոզական ուժն այնքան զորեղ էր համարվում, որ տուն կառուցելիս չար ոգիներից և չար աչքից պաշտպանելու նպատակով հիմքի անկյունում զանգ էին դնում՝ ապահովելով շենքի ամրությունն ու ընտանիքի բարեկեցությունը¹⁹:

Բոժոժները կախում էին օրորոցից՝ երեխաներին չար աչքից և չար ոգիներից պաշտպանելու համար: Քայլել սովորող երեխաների ոտքերին նույն նպատակով արծաթե բոժոժավոր ապարանջաններ էին հագցնում (Նկ. 2, XIX դ., N 6381)²⁰: Բոժոժներ էին կախում մանկական պահպանակների եզրերից (Նկ. 3, XIX դ., Լոռի, N 4684)²¹: Հայ կանայք բոժոժներ էին կրում հագուստի թևքերի և զգեստների ճեղքերի երկայն-

քով, ճակատագարդերին (Նկ. 4, XIX դ., Թիմար, Վանի գավ., N 6739), վզի, ծամերի, կրծքի և այլ զարդերում: Կային երկարավուն, զուգաթելով և հատիկագարդ «հմայիլ» կոչվող բոժոժներ: Զանգակների ու բոժոժների օգտագործման ձևերը նման էին ուշ բրոնզի և վաղ երկաթի ժամանակաշրջաններում ընդունված ձևերին, բայց հին բոժոժները (սկսած բրոնզեդարյան շրջանից) ավելի բազմազան էին՝ կոնաձև, երկկոնաձև, ձվաձև, թռչնանման (Նկ. 5, Արթիկ, Ք.ա. XII դ., N 2723-606), երբեմն՝ լակոնիկ նախշերով (Նկ. 6, Վա-նաձոր, Ք.ա. XIII դ., N 1566, N 1691):

Զանգակների ու բոժոժների հմայական գործառույթներից էր մարդկանց ու կենդանիներին բուժելը. հիվանդի շուրջն աղմկում էին և զանգակներ ու բոժոժներ հնչեցնում, որպեսզի հիվանդություններ առաջացնող չար ոգիները վախենային ու փախչե-ին: Երբ կենդանին էր հիվանդանում, նրա վզից կամ եղջյուրներից աղոթած զանգակներ էին կախում²²: Հարկ է նշել, որ զանգերի և բոժոժների ձայները մի կողմից վանում են չար ոգիներին, մյուս կողմից բարի ոգիների կամ աստծո ուշադրությունն են գրավում: Բիրմայում, օրինակ, տաճար մտնողը հարվածում է զանգին, որպեսզի իղձերն իրականանան²³: Վերջում կրկին հարվածում է՝ պահապան ոգիներին տեղեկացնելով, որ կատարել է Բուդդային նվիրված գովերգը²⁴: Բարձրալի հետ կապն ապահովող

15. Նույն տեղում, էջ 137:

16. Նույն տեղում, էջ 141:

17. Լալյան Ե., 1931, էջ 194:

18. Пиотровский Б., 1955, с. 43. Пиотровский Б., 1970, с. 11.

19. Իսրայելյան Ա., Դաշտային ազգագրական նյութեր (հետազայում՝ ԴԱՆ), Մաստարա, 1981, էջ 4:

20. Եվդոկիայում դրանք կոչվում էին պճեղի ապարանջան: Ալաոյանեան Ա., 1952, էջ 1475:

21. Իսրայելյան Ա., 2009, էջ 93:

22. ՀՊՊԹ ազգագրության բաժնի արխիվ, N 147, գյուղ Շահնագար, 1935, էջ 11:

23. Можейко И., 1980, сс. 293-294.

24. Фрэзер Дж. Дж., 1985, с. 466.

տիբեթերեն արձանագրությամբ զանգ էր ղողանջում Ս. Էջմիածնի մայր տաճարում²⁵:

Հմայողների և կրոնավորների հագուստների վրա զանգակների առկայությունը տարածված է տարբեր վայրերում: Արևելյան Աֆրիկայում ակամբա ցեղի կախարդները երկաթե զանգակ են կրում և հնչեցնում են դրանք մարդկանց ճակատագրերը գուշակելու ժամանակ ոգիների ուշադրությունը գրավելու համար²⁶: Աստվածաշնչական քահանաները զանգակներ են կրել իրենց սրբազան հագուստի վրա. «*Դա պետք է հագնի Ահարոնը, որպեսզի, երբ պաշտամունք է կատարում, Տիրոջ առաջ սրբարան մտնելիս և ելնելիս լսվեն դրանց արձակած ձայները և Ահարոնը չմեռնի*»²⁷: «Էջմիածնի Ավետարանում» (Մատենադարան, N 2374) Զաքարիայի հագին շքեղ տունիկա է, որի լանջափեշը երիզված է զանգակներով²⁸: Այսպիսով, զնգոցն ու ղողանջը հանդես են գալիս որպես բարի ոգիների, Աստծո և մարդկանց միջև կապի միջոց: Օրինակ՝ Տաթևի վանքի 1302 թ. զանգն ունի հետևյալ արձանագրությունը. «*Լսելի արա ինձ, Տէր, զձայն ցնծութեան եւ զուրախութեան (...): ՉԾԱ թվ*»²⁹: Օրինանքում ասվում է. «*Ձնգզնգան ժամերը բարեխօս ըլինին քեզ*»³⁰:

25. Դևոնդ Ալիշան, 1890, էջ 221: Տես նաև Մաղաքյան Ս., 2003, էջ 13-14, 19:

26. Фрэзер Дж. Дж., 1985, с. 473.

27. Ելք, 28, 33-35:

28. Քոթանջյան Ն., 2000, էջ 11, 87:

29. Քալանթարյան Ա., 1974, էջ 117:

30. Մխիթարեանց Ա., 1901, էջ 129:

Ձանգակներն ու բոժոժներն ապահովում էին մարդկանց, կենդանիների, հողի պտղաբերությունն ու արգասավորությունը: Նոր տարուն, երբ զանազան մոգական միջոցներ էին գործի դրվում, որպեսզի տարին հաջող, առատ, բարեբեր լիներ, երիտասարդները տնետուն էին գնում և բոժոժների ու զանգակների նվագակցությամբ երգում ու պարում էին: Օրդուի հայերի Նոր տարվա երգերից մեկում ասվում է. «*Ձայն զանգակ հնչե քաղցրիկ, / Շնորհավոր ձեր Նոր տարին*»³¹:

Հարսանիքին օգտագործվում էին թե՛ զանգակները, և թե՛ բոժոժները: Հարսնեղբայրը ոչխարենի էր հագնում, գլուխը փաթաթում սավաններով և դրանց վրայից մի քնոց էր դնում՝ ծայրին կախված բոժոժներով, որոնք զնգում էին գլուխը շարժելիս³²: Եկեղեցի գնալու ճանապարհին «... երկու մականներ... մատներին բոժոժներ, որպես խափշիկ վիուկներ, վուհ, վուհ կանչելով... վազվզում էին և բոժոժները շղրտացնում վանելու համար աներևույթ չարքերին, որպեսզի ամուսնացողներին չվնասեն»³³: Բոժոժներն այստեղ ն պտղաբերությունն ապահովող, ն չար ոգիներին վանող, ն չար աչքից պաշտպանող հմայակներ են: Պարտադիր կարգով զանգակներ ու բոժոժներ էին կախում հարսանիքի կապակցությամբ զարդարած ձիերի վզերից³⁴:

Աշնանը՝ ոչխարների բազմացման ծեսի ժամա-

31. ԴԱՆ, Սովխումի, 1976, տետր 1, էջ 20:

32. Տէր-Մինասեան Վ. վրդ., 1893, էջ ՀԹ:

33. Թեմուրճյան Վ., 1970, էջ 124:

34. ԴԱՆ, Հոկտեմբերյան, Էջմիածին, Աշտարակ, 1973, էջ 15:

Նակ, խոյերի վզից ու եղջյուրներից էին բռնումներ ու զանգակներ կախում³⁵։ Բռնումների, զանգակների ու պտղաբերության գաղափարական անմիջական կապի արտահայտություններից են զանգակ/բռնում-կախիկներով բրոնզեդարյան ֆալլիկ հմայական պահպանակները³⁶։

Ջանգերն ու բռնումները Նան վերածննդի գաղափարի հետ էին կապվում. այսպես՝ Ք.ա. II-I հազ. թաղման ծեսի ժամանակ դրանք հնչեցվում և հանգուցյալի դամբարանում էին դրվում։ Նավատում էին, որ զանգերն արթնացնում, հետևաբար հարություն են տալիս հանգուցյալի հոգուն։ Այժմ էլ համարվում է, որ թաղման արարողության ժամանակ հնչող զանգերը հանգուցյալի հոգուն ուղեկցում են այն աշխարհ (կրկին երկու աշխարհների միջև զանգերի/բռնումների *հաղորդակցման* գաղափարն է)։ Ընդունված էր ուխտի համաձայն եկեղեցուն զանգ նվիրաբերելը։ Իսկ եկեղեցու նոր զանգի համար կատարվող զոհաբերությունը մեղավոր հոգու ճակատագիրը հանդերձյալ աշխարհում թեթևացնող ամենալավ միջոցն է³⁷։

Ջանգերի, բռնումների և թռչունների բազմաթիվ մոգական հատկանիշները համընկնում են։ Պատահական չէ, որ բրոնզի և վաղ երկաթի

շրջաններում ամենալայն տարածումն ունեին հատկապես թռչնաձև բռնումները։ Ավանդական պատկերացումների համաձայն՝ թռչունները խորհրդանշում են աստվածային էությունը, վերը, երկինքը, երկնքի ոգին և այլն։ Աքադաղն, օրինակ, իմաստուն է. լսում է երկնքի զանգակների առաջին զարկը և ինքն էլ է ձայն տալիս³⁸։ Թռչունները տնօրինում են ժամանակը. «Երկնքում երեք թռչուն կա։ Երբ առաջինը ձայն է հանում, բացվում է առավոտը, երկրորդը ձայնելիս դառնում է կեսօր, իսկ երբ երրորդ թռչունն է ձայնում, մութը պատում է աշխարհը»³⁹։ Քրիստոսը հարություն է առել աքադաղի առաջին կանչից հետո, և շիրմաքարերի վրա աքադաղներ պատկերելիս քրիստոնյաներն այս ավանդությամբ էին առաջնորդվում⁴⁰։

Ընդհանուր է բռնումների, թռչունների և հոգիների կապը։ Թռչունները մարմնավորում են մարդկանց հոգիները. անմեղ մարդու հոգին սպիտակ թռչունի տեսք ունի, մեղավորինը՝ սև, հանգուցյալների հոգիները թռչունների տեսքով Նստում են ծառերին, երեխաներինը՝ դրախտում Նստած են խնկենու ծառին⁴¹։ Տարբեր ժողովուրդների հավատալիքներում Տիեզերական ծառի գազաթին կամ վերին աջ և ձախ ճյուղերին Նստած երկու թռչունները հարաբերակցվում են արևի և լուսնի հետ։ Ք.ա. VII-II հազ. հայկական ժայռապատկերներում

35. Նույն տեղում, էջ 34-35։

36. Есаян С., 1980, с. 26, табл. 28.

37. Давыдов А., 1985, сс. 7, 15-16. Հանուն հոգու փրկության եկեղեցուն նվիրաբերված զանգերից են Կարախ-Ռոժե Ջրբաշյանի և նրա քրոջ՝ Ալիս Մոմջյանի Էջմիածնի Մայր տաճարին (1972 թ. Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Ա-ի ձեռնադրման 18-ամյակի առթիվ) իրենց ծնողների հիշատակին նվիրած 9 զանգերը. «Էջմիածին», 1973, թիվ Ժ, էջ 6։

38. Լալայեան Ե., 1903, էջ 246։

39. Լալայեան Ե., 1897, էջ 219։

40. Նույն տեղում։

41. Աբեղյան Մ., 1975, էջ 17։

և բրոնզեդարյան խեցեղենի վրա ևս արևի ու լուսնի խորհրդանիշներն ուղեկցվում են թռչունների պատկերներով: Ծիսակարգում այս զույգը պտղաբերության, հաջողության, հարստության գաղափարակիրն է: Սրանով է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ հարսանեկան ծեսում կարևոր տեղ են գրավում հավն ու աքաղաղը, նրանց ու այլ թռչունների պատկերներն օժիտի պարագաների վրա: Թռչունները, զանգի ձայնի նման, կապի միջոց էին այս և հանդերձյալ աշխարհների և, առհասարակ, տիեզերական գոտիների միջև⁴²: Կռունկների, որոնք, ըստ ժողովրդական հավատալիքների, գնում են այն աշխարհ, տարեցները խնդրում էին բարևներ հաղորդել իրենց հանգուցյալ հարազատներին: Կռունկները, ինչպես և զանգակներն ու բոժոժները, հիվանդություններ էին բուժում: Երբ նրանք անցնում էին, ջերմող կանայք գլխաշորերը դուրսն էին թողնում, որպեսզի թռչուններն իրենց հետ տանեին հիվանդությունը⁴³:

Այսպիսով, զանգակների, բոժոժների և թռչունների ընդհանրություններից են կապը ժամանակի, ոգու, հոգու, երկնքի հետ, տիեզերական տարբեր գոտիների միջև որպես կապի միջոց հանդես գալը, պտղաբերության, բազմացման, վերածննդի գաղափարակիր լինելը, բուժումը, չար աչքից, չար ոգիներից պաշտպանելը, մասնակցությունը զուշակություններում և այլն: Զանգերի ու բոժոժների հնագույն հավատալիքներից եկող գերբնական

հատկանիշները փոխանցվել են հայ եկեղեցուն:

Եկեղեցական զանգերի նախնական ձևը կոչնակն է: Այն տեղադրվում էր եկեղեցու մոտ՝ բաց տեղում, որպեսզի ձայնը լավ տարածվեր: Իսկ փոքր՝ ձեռքի կոչնակներով ժամկոչները շրջելով ժողովրդին հրավիրում էին ժամերգության⁴⁴: Հայ պղնձագործները X դ. ի վեր մեծ զանգեր էին ձուլում ինչպես եկեղեցիների, այնպես էլ օրվա ժամերն ազդարարելու համար, որոնք տեղադրվում էին քաղաքի պարսպի բարձր աշտարակում⁴⁵: Այսպիսով, զանգերը ժամացույցի դեր էին կատարում (հմմտ. ժամ-եկեղեցի-ժամանակ), ազդանշանի գործառույթ ունեին. հավատացյալներին հայտնում էին պատարագի գալու ժամերը, կրկնվում էին պատարագն սկսվելուց անմիջապես առաջ և պատարագի որոշակի հատվածներ կատարելիս, օրինակ՝ «Խորհուրդ խորին», «Լցաք», «Փառք ի բարձունս»⁴⁶: Եկեղեցու զանգը երեխաներին դպրոց էր կանչում⁴⁷: Տարբեր առիթներով տարբեր ձևով էին հնչեցնում զանգերը: Երբ մարդ էր մահանում, զանգահարում էին բոթը հայտնելիս, հանգուցյալին եկեղեցի բերելիս, նրան եկեղեցուց հանելիս և ամեն անգամ տարբեր տևողությամբ, բայց միշտ երկարատև դադարներով: Զանգերի միջոցով էին հայտնում նաև բնական աղետի, պատերազմի, հրդեհի, հաղթանակի մասին լուրերը:

44. ԾԲ, 1992, էջ 94:

45. Առաքելյան Բ., 1958, էջ 161:

46. ԾԲ, 1992, էջ 76:

47. Օրինակ՝ Շապին Գարահիսարի Մայր եկեղեցու զանգը, որ նվիրել էին Ղրիմի հայրենակիցները: Արամ Հայկազ, 1957, էջ 47:

42. Иванов В., Топоров В., 1982, с. 346.

43. Մխիթարեան Ա., 1899, էջ 250:

Հայաստանում այնքան զորեղ էր հավատը եկեղեցական զանգերի գերբնական ուժի նկատմամբ, որ այն երբեմն մարմնավորում էր բուն եկեղեցին: Եթե որևէ եկեղեցի քանդվում էր, զանգը տեղափոխում էին այնտեղ, որտեղ նոր եկեղեցին էին կառուցում, կամ կախում էին *սուրբ ծառից*, և այն փոխարինում էր եկեղեցուն: Մոգական զորություն էր վերագրվում նաև ժամկոչին: Ըստ Երվանդ Լալայանի՝ *օրորոցագողերը* ժամկոչներից սաստիկ վախենում են, ուստի և մայրերը քառասունքի օրերում կանչում են ժամկոչին՝ օրորոցի վրա աղոթքներ կարդալու, որպեսզի նրանք չհամարձակվեն մոտենալ⁴⁸:

Կրոնական ծիսակատարությունների ժամանակ օգտագործվում էին նաև փոքր զանգերը: Հարսանեկան ծեսի ընթացքում եկեղեցու դռան գլխին զանգակ էին ամրացնում, որն ամեն ներս մտնողի հետ զնգում էր: Եկեղեցուց տուն գնալիս հարսանքավորներին ուղեկցող տիրացուն ձողիկով հարվածում էր ձեռքի զանգակին՝ երաժշտությանը համահունչ⁴⁹: Մկրտության ժամանակ ևս զանգակն անհրաժեշտ էր. մկրտության ծեսը կատարելուց հետո կնքահայրը գրկում էր երեխային և քահանայի առաջնորդությամբ գնում ծննդկանի տուն: Քահանան շարականներ էր երգում և փոքրիկ զանգակներ հնչեցնում⁵⁰:

Երաժշտական գործիքներից բոժոժներ ունեն

դափերը, իսկ եկեղեցական առարկաներից՝ հատկապես քշոցները և բուրվառները, հազվադեպ՝ Սուրբ Սեդանի խաչը (նկ. 7, գ. Ջարջառիս, Արագածոտն, XI-XII դդ., N 1894): Խնկարկելիս բուրվառի շղթաներին ամրացված բոժոժների ձայնն անուշահոտ ծխի հետ միասին աղոթքները հասցնում է Տիրոջը և շրջակայքից վանում չարքերին: Ինչ վերաբերում է քշոցներին, նրանց շուրջն են ամրացվում բոժոժները. «*Բոժոժների թիվը թե յուրաքանչյուր բուրվառի, և թե յուրաքանչյուր քշոցի շուրջը... 12 հատ պետք է լինի... ըստ Տաթևացու՝ զանգակիկները առաքյալների նշանակ են, որոնց քարոզության ձայնը հնչեց ամբողջ երկրով*»⁵¹: Քշոցների վրա մեծ մասամբ սերովբեններ և քերովբեններ են պատկերվել, որոնք բոժոժների ձայնի հետ մեկտեղ չարը վանելով՝ պաշտպանում են սրբազան առարկաները: Պատահում են նաև խաչի պատկերով շրջանաձև քշոցներ, որոնք բոժոժների փոխարեն թիթեղյա նախշուն կախիկներ ունեն (նկ. 8, 1770 թ., N 3810): Քշոցները օգտագործվում են սուրբ մասունքների, խաչի, աջի տեղափոխման երթերի ժամանակ և եկեղեցական արարողությունների ընթացքում՝ որպես աղմկային նվագարաններ՝ ժամանակ առ ժամանակ հնչելով որպես նվագակցություն⁵²: Մ. Օրմանյանը գրում է. «*Քշոցների ուրախության նվագարան դարձած լինելը հաստատվում է Մեծ պատի մեջ չգործածվելով*»⁵³: Երաժշտական արվեստում զան-

48. Լալայան Ե., 1900, էջ 351: Օրորոցագողը քաջքի տեսակ է: Նույն տեղում:

49. Փերիայում այդ ժամանակ կատարում էին «Ահա թագավոր» պարերը: Զարգարյան Ծ., 1986, էջ 9:

50. Լալայան Ե., 1906, էջ 141: Շահազիզ Ե., 1901, էջ 99:

51. ԾԲ, 1992, էջ 60:

52. Исраелян А., 1993, էջ 154:

53. ԾԲ, 1992, էջ 126:

գերն ու բոժոժները, որպես հարվածային գործիքներ, որոշակի երանգավորումներ են ստեղծում, շեշտում են առանձին երաժշտական հատվածները, դրանք առավել ազդեցիկ ու տպավորիչ են դարձնում, ապահովում են բարեհնչունությունը և կոչվում են «էֆեկտներ»⁵⁴:

Զանգերը, զանգակներն ու բոժոժներն օգտագործվում են օպերաներում, սիմֆոնիկ, կամերային, ջազային, էստրադային երաժշտության մեջ, զինվորական նվագախմբերում, ժողովրդական ստեղծագործություններում: Եկեղեցական զանգերը որպես երաժշտական գործիք է կիրառել Կոնստանտին Սարաջևը (1900-1942 թթ.): Նա հայտնի էր որպես բացառիկ լսողությամբ տաղանդավոր ժամհար և համերգներ էր տալիս՝ զանգակատունն ընկալելով և օգտագործելով որպես մի ամբողջություն՝ ընտրովի զանգերից բաղկացած նվագարան⁵⁵:

Դասական երաժշտության մեջ կիրառվող զանգերն ու զանգակները որոշակի հնչողություն ունեն. լարվում են կատարվող երաժշտությանը համապատասխան: Կարևոր են նաև զանգերի հնչողությամբ լարված ավելի բարդ գործիքները, որոնցից են զանգակները (Campanelli), խողովակաձև զանգերը (Campane tubolari)՝ նման եկեղեցական զանգերին և այլ գործիքներ⁵⁶, որոնք

բացի նվագակցելուց կիրառվում են նաև որպես մենակատար գործիքներ: Դասական երաժշտության մեջ օգտագործվում են նաև սովորական զանգակներն ու բոժոժները, որոնք, ինչպես և հարվածային գործիքներից շատերը, կիրառվում են հատկապես պարեղանակներում: Նագույն ժամանակներից ի վեր հարվածայինները զուգորդվում էին պարի հետ, որտեղ ձայնն արձագանքում էր մարմնի շարժումներին և ռիթմով շեշտում դրանք⁵⁷: Բայց դրանք ի հայտ էին գալիս շատ տարբեր հանգամանքներում: Օրինակ՝ «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերի համար Ա. Սպենդիարյանն ստեղծեց բոժոժներով երաժշտական գործիք՝ ուղտերի քարավանի երթի հնչյունային մթնոլորտը վերարտադրելու համար: Կոմպոզիտոր Մ. Շտեյնբերգն այդ մասին գրել է. «Այդ գործն այն ժամանակ բոլոր ունկնդիրներին զարմացրեց իր մելոդիկ ու հարմոնիկ թարմությամբ և նուրբ գործիքավորմամբ: Առանձնապես ինձ դուր եկավ քարավանի մուտքը և հեռանալը բոժոժների օգտագործմամբ, որոնք Ռիմսկի-Կորսակովը կատակով «Սպենդիարյան» էր անվանել»⁵⁸:

Աղմկային և հարվածային գործիքները բնորոշ են հատկապես ժողովրդական երաժշտությանը, դրա համար զանգերն ու զանգակները դասական երաժշտության մեջ նպաստում են ավելի

54. Blades J., 1982, p. 343.

55. Благовещенская Л., 1985, cc. 286-287.

56. Գլոկենշպիլ (Glockenspiel), որը կազմված էր զանգակներից, լայնորեն տարածված էր արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության մեջ: Այն իրենց ստեղծագործություններում օգտագործել են, մասնավորապես, Յ. Ս. Բախը, Գ. Ֆ.

Հենդելը, Վ. Ա. Մոցարտը («Կախարդական սրինգ» օպերայում) և այլ կոմպոզիտորներ: ՅՇ, 1895, cc. 723-724.

57. Wachsmann K., 1982, p. 26.

58. Մեյմարյան Լ., 2011, էջ 176:

մեծ արտահայտչականությամբ պատկերելու ժողովրդական ծիսակատարությունները, տոները, հանդիսությունները, և, որ կարևոր է, ավելի խոր ներկայացնելու մարդկանց զգայական ներաշխարհը, ապրումները: Նրանք հնչում են ռազմի, տազնապի, ողբերգական, հաղթական և այլ դրվագներում: Այսպիսով, զանգերը, զանգակներն ու բոժոժները երաժշտության մեջ բացի բուն հնչերանգային գործառնությունից կրում են աշխարհիկ ու հոգևոր բոլոր այն իմաստները, որոնք նրանց հատուկ են՝ անկախ ժանրային ու ոճական պատկանելությունից: Ինչպես համաշխարհային, այնպես էլ հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում սրանք լայն կիրառություն ունեն: Օրինակ՝ զանգերն առանձնահատուկ նշանակություն են ունեցել Սերգեյ Ռախմանինովի ստեղծագործություններում: Ինչպես ինքն է գրել, իր մանկության ամենաթանկագին հիշողությունները կապված են այն չորս նոտաների հետ, որոնք հնչեցրել են Նովգորոդի Սոֆիայի տաճարի զանգերը: Նա դրանց հնչողությունը միշտ համեմատել է արցունքների հետ⁵⁹: Ինչպես հայտնի քննադատ Վ. Ստասովն է գրել, Ռախմանինովի զանգերն արմատավորվել են նրա սիմֆոնիկ կտավներում, նրա ռիթմերում և ինտոնացիաներում՝ զանգերի *ռիթմա-ձայնագույներում*:⁶⁰ Ժամանակակիցները նշում էին, որ Ռախմանինովի երաժշտական ինտոնացիաների

շարժումը կրկնում է զանգի հնչողության կառուցվածքը: Ջանգերի դողանքների ռիթմը հնչում է կոմպոզիտորի՝ երկու դաշնամուրի համար գրված N 1 Սյուիտի (օր. 5) վերջին՝ «Լուսավոր տոն» մասում, Դաշնամուրի երկրորդ կոնցերտում (օր. 18), Երրորդ սիմֆոնիայում (օր. 44): Ննարավոր չէ շրջանցել Ռախմանինովի «Ջանգեր» պոեմը (օր. 35) երգչախմբի, երեք մենակատարների և նվագախմբի համար՝ գրված էդգար Ալան Պոյի համանուն բանաստեղծության հիման վրա, որտեղ արծաթե, ոսկե, երկաթե զանգերը տարբեր իրադարձություններ, իրադրություններ, տրամադրություններ, զգացողություններ և բովանդակություն են արտահայտում⁶¹: Այն ժուսերեն է թարգմանել Կոնստանտին Բալմոնտը: Ստեղծագործությունը Ս. Ռախմանինովը ձոնել է, ինչպես ինքն է գրել. «*Իմ բարեկամ Վիլլեմ Մենգելբերգին և նրա Կոնսերտգեբաու նվագախմբին Ամստերդամում*»⁶²: Ջանգերի հնչողությունն է վերարտադրվում նաև Ա. Սկրյաբինի 7-րդ սոնատում (օր. 64)⁶³:

Նայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից առաջին հերթին պետք է նշել Արամ Խաչատրյանի Երկրորդ սիմֆոնիան, որ կոչվում է «Ջանգով սիմֆոնիա», գրվել է 1943 թ.՝ Նայրենական պատերազմի օրերին: Այս մասին կարդում ենք. «*Եթե պատերազմի տարիներին այն պայքարի էր*

61. Poe E., 1972, pp. 474-477.

62. Азарова О., նույն տեղում:

63. Предлогов В., Перекрёстная нотация как элемент символики и цветозвуковой эстетики позднего Скрябина: www.scriabin.ru/0107.html (11.02.2017).

59. Азарова О., Колокола в музыке Рахманинова: www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html (11.02.2017).

60. Азарова О., նույն տեղում:

կանչում հանուն վերջնական հաղթանակի, ապա մեր օրերում սիմֆոնիայի ողբերգականությունը, հիշեցնելով անցած պատերազմի մասին, խաղաղության պահպանման կոչ է անում»... «Նախաբանի զանգերի հարվածներն ընդգծում են կատարվածի կարևորությունը, ստիպում են կենտրոնանալ»,- գրել է Ա. Խաչատրյանը⁶⁴: Հայտնի է Ավետ Տերտերյանի Հինգերորդ՝ մեկմասանի սիմֆոնիան (1978 թ.)՝ նվագախմբի, քամանչայի և զանգերի համար, որը նվիրել է դիրիժոր Գենադի Ռոդոնսովենսկուն:

Երաժշտության մեջ զանգերի (կամ դրանց հնչողության նմանակման) կիրառման օրինակները չափազանց շատ են, վերը ներկայացվածը դրանց փոքր մասն է միայն:

Արժե հիշատակել Սարգսրապատի հերոսամարտին նվիրված հուշահամալիրի զանգաշտարակը (ճարտարապետ՝ Ռ. Իսրայելյան), որի զանգերը հնչեցնում են Կոմիտաս Վարդապետի «Բամ, փորոտան», «Մոկաց Միրզա» երգերի ու Տ. Չոլսաջյանի «Զեյթունցիների քայլերգի» հատվածները⁶⁵:

Փաստորեն, բոժոժներն ու զանգակները հնագույն ժամանակներից մինչև այժմ անաղարտ են պահպանել իրենց նախնական ձևը: Վաքսմանը նշում է, որ «Էվոլյուցիա» հիմնականում չի նշանա-

կում կատարելագործման անընդհատ առաջընթաց: Որոշ առարկաների, ինչպես նաև երաժշտական գործիքների նախնական ձևերը գրեթե անփոփոխ են պահպանվել, մյուսներինը փոփոխվել են, մինչդեռ ուրիշներինը զարգանալով ամբողջապես ձևափոխվել են: Դեռ այսօր էլ օգտագործվում են այնպիսի գործիքներ, որոնք նախորդել են մեզ ծանոթ բարդ ու կատարելագործված նվագարաններին⁶⁶: Սա վերաբերում է նաև զանգերին ու բոժոժներին: Նման դիտարկում է արել նաև Կոմիտասը թողոյի, բուրվառի ու ծնծղաների մասին՝ դրանք անվանելով «մեր ազգային վայրենիի կյանքին արձագանքները»⁶⁷: Էական է, որ զանգերն ու բոժոժները մինչև հիմա պահպանել են թե՛ ձևերը, թե՛ գործառույթները և, մասնավորապես, գերբնական, մոգական նշանակությունը: Ինչպես նշվեց, զանգերն ու բոժոժները կրում են հմայության և երաժշտության կապը: Սա կրկին վկայում է, որ հմայությունը որոշակի դեր է կատարել ինչպես արվեստի մյուս ճյուղերի, այնպես էլ երաժշտության ձևավորման ընթացքում: Իսկ ինչպես նշում է Հազրաթ Ինայաթ Խանը. «Բոլոր կրոններն ուսուցանում են, որ արարչագործության սկզբը-նաղբյուրը հնչյունն է»⁶⁸:

64. www.khachaturian.am/arm/works/simfonia.htm (11.02.2017).

65. Էդուարդաս Մեծելայտիսը այս զանգերի մասին գրել է.

*«Ողբերգության պես սուրբ հավաքի
Ձանգերն են հնչում Սարգսրապատի:
Ասես մարդկային արցունքները ջինջ
Խտացել այսպեղ, դարձել են պղինձ:
Խտացել այսպեղ, փոխվել են երգի...»:*
Թարգմանությունը՝ Վահագն Դավթյանի:

66. Wachsmann K., 1982, p. 23.

67. Կոմիտաս, 1941, էջ 64-65:

68. Хазрат Инаят Хан, 1998, с. 103.



Նկ. 1



Նկ. 2



Նկ. 3



Նկ. 4



Նկ. 5



Նկ. 6



Նկ. 7



Նկ. 8

Նկ. 1 Ուղտի զանգ, XIX դ. սկիզբ, Արարատյան դաշտ, Հայաստանի պատմության թանգարան N 2060

Նկ. 2 Բոժոժավոր ապարանջան, XIX դ., Հայաստանի պատմության թանգարան N 6381

Նկ. 3 Մանկական պահպանակ, XIXդ., Լոռի, Հայաստանի պատմության թանգարան N 4684

Նկ. 4 Ճակատազարդ, XIX դ, Թիմար, Վանի գավ., Հայաստանի պատմության թանգարան N 6739

Նկ. 5 Թռչնաձև բոժոժ, Ք.ա. XII դ, Արթիկ, Հայաստանի պատմության թանգարան N 2723-606

Նկ. 6 Բոժոժներ, Վանաձոր, Ք.ա. XIII դ., Հայաստանի պատմության թանգարան N 1566, N 1691

Նկ. 7 Սուրբ Սեդանի խաչ, XI-XII դդ., գ. Ջարջադիս, Արագածոտն, Հայաստանի պատմության թանգարան N 1894

Նկ. 8 Քշոց, 1770 թ., Հայաստանի պատմության թանգարան N 3810

ՀԱՆՃԱՐԵՂ ԺԱՄՆԱՐԸ. ԿՈՆՍՏԱՆՏԻՆ ՍԱՐԱՋԵԿ (1900-1942)

Մարիաննա Տիգրանյան

արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ,
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

«Երաժշտությունը կարտահայտի այն, ինչ չի ասի խոսքը, իսկ այն, ինչ
չի փոխանցի իր երգով ոչ մի երաժշտական գործիք, յուրաքանչյուրի
սրտին կհասցնի զանգերի ղողանջը»:

Կոնստանտին Սարաջև



Կ.Կ. Սարաջև, 1925 թ.

Փայլուն տեսաբան, բացառիկ լսողական ունակություններով օժտված երաժիշտ Կոնստանտին Սարաջևն (Սարաջյան) իր ողջ կյանքը նվիրեց Ռուս ուղղափառ եկեղեցու զանգերի կառուցվածքի և հնչողության ուսումնասիրմանը: Նրա փայլուն «նվագը»՝ զանգերի ղողանջը, գալիս էին ունկնդրելու բանաստեղծներն ու նկարիչները, գիտնականներն ու փիլիսոփաները, անվանի երաժշտագետներն ու սովորական մարդիկ՝ երաժշտության սիրահարները: Գալիս էին Մոսկվայի ծայրամասերից, հեռավոր արվարձաններից՝ մեկը մյուսին նախապես տեղեկացնելով: Նրանք հավաքվում էին որոշակի ժամի և սպասում: Կանգնում էին ցրտին,

անձրևին, շոգին ու սպասում՝ հրաշալի երաժշտության ակնկալման ապրումով:

«Երկնքի մովում երևում էր երկար շապիկով մարդու թռչող ուրվագիծը, որն իր ձեռքերում էր պահել երկինք հառնած վիթխարի ձիերի սանձերի պարանները: Փոքրիկ զանգերը մոլեգին զրնգում էին՝ ճեղքելով երկինքը տոնական ղողանջի բոցավառությամբ: Մեծ զանգը կարծես որոտ լիներ, միջինները՝ անտառի սոսափյուն, իսկ ամենափոքրերը՝ թռչունների ֆորտիսիմո: Բնության վերածնված ձայնը... Տարերքները խոսեցին... Դա երկնային ոլորտների (...) տիեզերքի երաժշտությունն էր», - այսպես է նկարագրել Սարաջևի «նվագը» դերասանուհի Մարիա Գոնտան:

Կոնստանտին Սարաջևը շնորհալի ծնողների զավակ էր. նրա հայրը՝ Կոնստանտին Սարաջևը², անվանի երաժիշտ էր, խորհրդային խմբավարա-

կան դպրոցի հիմնադիրը, իսկ մայրը՝ Նատալյա Սարաջևան (Ֆիլատովա)³, դաշնակահարուհի էր, Սերգեյ Ռախմանինովի աշակերտուհին:

Հարազատները վկայում էին, որ Կոտիկը (այդպես էին անվանում նրան տանը, որպեսզի չընփոթեն ավագ Կոնստանտինի՝ հոր հետ) մանկուց օժտված էր բժշկողի հատկություններով. կարողանում էր որոշել հիվանդությունը և կանխարգելել ցավը: Հավանաբար, այդ ունակությունները նա ժառանգել էր մայրական պապից՝ անվանի բժիշկ Նիլ Ֆիլատովից⁴: Բայց Կոնստանտին Սարաջևի հիմնական կոչումը և իրական տաղանդը պետք է բացահայտվեին այլ ոլորտում. նրա կյանքի իմաստը երաժշտությունն էր, ավելի ճիշտ՝ զանգերը... զանգերի ղողանջը: Դեռ մանուկ հասակում իր սիրելի դայակի հետ⁵ զբոսնելու ժամանակ առաջին անգամ լսելով եկեղեցու զանգերի ղողանջը՝ նա հանկարծակի ուշագնաց է լինում: Տարիներ անց Անաստասիա Ցվետսևան⁶ իր հու-

1. Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 61 (այստեղ և ստորև ռուսերեն մեջբերումների թարգմանությունները մերն են - Մ. Տ.):
Ուկրաինացի բանաստեղծուհի, լրագրող և դերասանուհի Մ. Գոնտան (1904-1995) Վ. Մայակովսկու և Բ. Պաստերնակի մտերիմ բարեկամուհին է եղել, որը թողել է հիշողությունների մի ուշագրավ գիրք: Բանաստեղծ-միստիկ Դանիլ Մնդրենը նրան է նվիրել իր «Սաթեր» («Янтар») բանաստեղծական շարքը:

2. Կ. Սարաջևը (1877-1954), ավարտելով Մոսկվայի կոնսերվատորիայի երկու բաժինները (Բ. Գործիմալիի ջութակի և Ս. Տանենկի կոնտրապոնտի դասարանները), նույն կոնսերվատորիայում հիմնադրել է խմբավարական բաժին: Կատարելագործվելով Լայպցիգում (աշակերտել է անվանի դիրիժոր Արթուր Նիկիշին)՝ Սարաջևը վերադարձել է հայրենիք: Նա նորաստեղծ խորհրդային հանրապետության առաջին դիրիժորն էր, որն արտասահմանում հնչեցրեց ռուս և խորհրդային կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: 1935 թ. Սարաջևը տեղափոխվեց Երևան՝ ղեկավարելու նոր բացված կոնսերվատորիան (սկզբնական շրջանում Հայկական ֆիլիհարմոնիկ նվագախմբի և Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի գլխավոր դիրիժորն էր):

3. Ն. Ֆիլատովա-Սարաջևան ականավոր մանկաբույժ Նիլ Ֆիլատովի դուստրն էր:

4. Ն. Ֆիլատովը (1847-1902) տաղանդավոր բժիշկ էր, ռուսական մանկաբուժության հիմնադիրը, Իվան Սեչենովի հավատարիմ զինակիցը: Սանկտ-Պետերբուրգի մանկական (նախկին Կայսերական), ինչպես նաև Մոսկվայի կենտրոնական մանկական հիվանդանոցներն այժմ նրա անվամբ են կոչվում (Филатовская больница):

5. Մայրը՝ Ն. Ֆիլատովա-Սարաջևան, կյանքից հեռացավ շատ երիտասարդ տարիքում, երբ փոքրիկ Կոտիկը չորս տարեկան էր: Տարիներ անց հայրը երկրորդ անգամ ամուսնացավ:

6. Ռուս գրող Ա. Ցվետսևան (1894-1993) անվանի բանաստեղծուհի Մարինա Ցվետսևայի կրտսեր քույրն էր: Կ. Սարաջևի հետ Անաստասիան ծանոթացել էր 1927 թ. ծնունդի իր հոր՝ Մոսկվայի համալսարանի պրոֆեսոր, փայլուն լեզվաբան և արվեստագետ

շերում կգրի. «Մենք դուրս եկանք կապտավուն մթնշաղին... Հանկարծ Կոտիկը կանգ առավ՝ ունկնդրելով.

- Լսո՞ւմ եք, այդ Վեշնյակովսկու՞ զանգն է դողանջում...

Դա լավ է, որ հեռվում է: Մ-մ-մի անգամ ես չդիմացա այդ ձայնին՝ վայր ընկա՞: Դա վաղուց էր...

Օրում կատարյալ լռություն էր, ոչ մի զանգ չէր լսվում: Առանց խոսքերի, նրա հետ նույն հուզմունքով համակված՝ ես զգացի, որ դա ոչ թե «թվում է նրան», այլ «մենք չենք լսում»⁹:

Կ. Սարաջեն իր «կոմպոզիցիաների» համար ընտրել էր Սուրբ Մարոնի վանքը¹⁰, որի զանգերի

հավաքածուն թերևս լավագույնն էր Մոսկվայում (յուրաքանչյուր զանգը անձամբ էր տեսակավորել):

Կ. Սարաջեն սինեսթետ էր¹¹, և նրա բացառիկությունը կապված էր ֆենոմենալ լսողության հետ. նա յուրաքանչյուր մեկ տոնի (հնչյունի) մեջ լսում էր 120 բեմոլ և նույնքան դիեզ, իսկ օկտավայում տարբերում էր 1701 աստիճանավորում: Ըստ Կ. Սարաջենի՝ «Երկրազնդի և Տիեզերքի յուրաքանչյուր առարկա, յուրաքանչյուր կենդանի արարած հնչում է և ունի իր որոշակի, սեփական տոնը...»¹²: Իսկ երաժշտության (մասնավորապես, զանգերի երաժշտության) ոլորտում Կ. Սարաջեն «Տոն»-ի հասկացությունը բնութագրում էր որպես «...ոչ թե պարզապես որոշակի հնչյուն, այլ հնչյունի կենդանի հրեղեն միջուկ»¹³:

Իվան Յվետսկիի նախկին ուսանող, իսկ հետագայում մտերիմ բարեկամ պրոֆեսոր Ալեքսեյ Յակովլևի տանը: Վերջինս Նաստային օգնում էր ապրուստի համար օժանդակ միջոցներ և գումար վաստակելու գործում՝ գրադարանային քարտեր տրամադրելով պատճենահանելու համար:

7. Վեշնյակովի կալվածքը համանուն գյուղում (Вешняковское, Вешняки) երկար տարիներ եղել է Շերեմետևների սեփականությունը: Նրանց օրոք այդ գյուղում եկեղեցի է կառուցվել (1644-1646 թթ.), որն այժմ հայտնի է որպես Սուրբ Աստվածամոր Վերափոխման տաճար (Храм Успения Пресвятой Богородицы).

8. Նա մանկուց կակազում էր, իսկ արտասովոր իրավիճակից և հուզմունքից հաճախ ընկնավորության նոպաներ էր ունենում:

9. Цветаева А., 1977, с. 133. Цветаева А., Сараджев Н., 1988, сс. 12-13. Ա. Յվետսկան 80-ն անց էր, երբ ծանոթացավ Կ. Սարաջենի կրտսեր եղբոր՝ Նիկի և քրոջ՝ Թամարայի հետ (1975 թ.), որոնք բնակվում էին Երևանում (պատերազմյան տարիները և տեղափոխությունները նրանց ցաք ու ցրիվ էին արել Խորհրդային միությունում մեկ): Այդ տարիներին Ա. Յվետսկան գրեց Կ. Սարաջենի նվիրված մի ծավալուն հուշագրություն՝ «Ասք մոսկովյան ժամհարի մասին» ("Сказ о звонаре московском"), որը լույս տեսավ «Մոսկվա» ամսագրում (1977, N 7), իսկ ավելի ուշ Նիկ Սարաջենի համահեղինակությամբ ստեղծվեց «Կախարդական զղանցի վարպետը» ("Мастер волшебного звона") գիրքը՝ հրատարակված Մոսկվայում, 1988 թ.:

10. Храм преподобного Марона Пустынника (Благовещения) в Старых Панех (район Якиманка): Առաջին անգամ այն հիշատակվում է 1642 թ., Միխայիլ Ֆյոդորովիչ Ռոմանովի

թագավորության օրոք: Մոսկվայում այստեղ է բացվել եկեղեցական-ծխական առաջին դպրոցը (1885): Սուրբ Մարոն Անապատականը հայտնի է նաև Սիրիացի անվամբ (Марон Сирийский), ապրել է IV դ. Սիրիայից ոչ հեռու՝ Կիո քաղաքում, իր ողջ կյանքն անցկացրել է բացօթյա աղոթքներով և խիստ պահջ պահելով: Ուղղափառ եկեղեցին նրա հիշատակի օրը տոնում է փետրվարի 14-ին, Կաթոլիկ եկեղեցին՝ փետրվարի 9-ին:

11. Սինեսթեզիան (синестезия) ընկալման հատուկ ձև է, երբ որոշ երևույթներ, հասկացություններ, դրություններ և սիմվոլներ ականապից լրացուցիչ հատկություններով են օժտվում՝ գույնով, հոտով, համով, ձևով, կազմվածքով, ձայնով, տարածությամբ և այլն: Սինեսթեզիան նյարդաբանական և բնախոսական (սեյոթֆիզիոլոգիական) երևույթ է, բժշկության մեջ քիչ ուսումնասիրված: Սինեսթեզիան համատեղ և միաժամանակյա զգացողություն է, հաճախ՝ գիտակցական հակակշռից խուսափող երևույթ: Սինեսթեստներ են համարվել բանաստեղծներ Շառլ Բոդլերն ու Թեոֆիլ Գոտյեն, կոմպոզիտորներ Օլիվյե Մեսիանը, Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակովը, Ալեքսանդր Սկրյաբինը, Միկայիլ Չուլյոնիսը, գրող Վադիմիր Նաբոկովը: Տե՛ս Գալեև Բ., Ванечкина И., 2000, ինչպես նաև Գալեև Բ., 1976.

12. Цветаева А., 1977, с. 153. Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 12.

13. Երաժշտության մեջ տոնի նշանակության կարևորությունն ընդգծելու համար Կ. Սարաջեն այդ բառը գրում էր

Նրա համար ցանկացած երևույթ, լինել դա անշունչ առարկա, թե շնչավոր արարած, ուներ համապատասխան գույն և միայն իրեն բնորոշ անհատական տոն (տոնայնություն)¹⁴: Այսպես, կոմպոզիտոր Վլադիմիր Դեշնովը դեռ 1921 թ. գրանցել էր Սարաջևի «գույն-տոնայնություն» հարաբերական աղյուսակը¹⁵:

«Ես գգում եմ և գիտակցում, որ իմ հնչյունային աշխարհայացքն անհրաժեշտ է ապագայի երաժշտական գիտության համար: Սակայն, ի դժբախտություն ինձ, ես չեմ տեսնում որևէ մեկին, որը կհասկանար ինձ: Դա պայմանավորված է իմ արտակարգ երաժշտական լսողությամբ, որը ես կարող եմ ապացուցել միայն զանգերի նվագով (...) մարդիկ գալիս են, լսում են, հիանում, քանզի այն նման չէ սովորական եկեղեցական ղողանջին: (...) Վաղ մանկությունից ես չափազանց ուժեղ, սուր էի ընկալում երաժշտական ստեղծագործությունները, տոների համադրությունները, այդ համադրությունների և հարմոնիայի հաջորդականության կարգերը: Ես բնության

մեջ տարբերում էի ... անհամեմատ շատ հնչողություններ, քան ուրիշները. ինչպես ծովը՝ մի քանի կաթիլների համեմատությամբ: (...) Ինձ շրջապատում էր տոների հսկայական զանգված՝ ապշեցնելով իր վեհությամբ, և այդ զանգվածն ասես հնչյունային հրեղեն միջուկի կենտրոն էր, որն ամենուր հնչյունների ճառագայթներ էր տարածում: Այլ խոսքով, այդ ամենն ասես մի արմատ լինել, որի վերևում միաբուն ծառն էր՝ փարթամ, լայն սաղարթով, որը շարունակ հնչողությունների նոր զանգված էր արտածում՝ աճման կարգով: Այդ հնչողությունների հզորությունը՝ դրանց բարդագույն համադրություններով հանդերձ, համեմատելի չէ որևէ երաժշտական գործիքի հետ. միայն զանգն իր հնչյունային մթնոլորտով կարող է արտահայտել այդ վեհության ու հզորության թեկուզ մի մասը, որը մարդկային լսողությանը հասանելի կլինի միայն Ապագայում: Կլինի: Ես դրանում միանգամայն համոզված եմ: Սակայն մեր դարում ես մենակ եմ, քանի որ չափազանց վաղ եմ ծնվել: Բայց այնտեղ՝ չեռավոր Ապագայում, որը, հնարավոր է, ես չեմ տեսնի, ես կունենամ ինձ նման շատ ընկերներ...», – այսպես է ավարտվում հանճարեղ ժամհարի «Երաժշտություն – զանգ» (“Музыка – колокол”) գրքի եզրափակիչ գլուխը, որը կրում է «Իմ երաժշտական աշխարհայացքը» (“Мое музыкальное мировоззрение”) խորագիրը¹⁶:

գլխատառով: Цветаева А., Сараджев Н., 1988, сс. 74-75.

14. Օրինակ, իր մտերիմ բարեկամուհի Անաստասիա Յվետսկային նա բնութագրել է որպես «Մի տասնվեց դիեզով մաժոր» (“Ми шестнадцать диезов мажор”), իսկ նրա հանրահայտ քրոջ՝ բանաստեղծուհի Մարինա Յվետսկայի լուսանկարը տեսնելով՝ բացականչել է. «Մի տասնվեց բեմոլի հստակ արտացոլում»: Ա. Յվետսկան իր հուշերում գրում է, որ իրենց սենյակում քրոջ՝ տարբեր տարիքում արված լուսանկարներն էին դրված և, դրանցից մի քանիսում նա անճանաչելի էր: Ուշադիր գննելով նկարները և նախապես ծանոթ չլինելով Մարինայի հետ՝ Կ. Սարաջևը մտաժող ասել է. «Այստեղ ամենուր Մի տասնվեց բեմոլով միևնույն է հնչում»: Цветаева А., 1977, с. 132. Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 12.

15. Վ. Դեշնով (1889-1955)՝ խորհրդային առաջին օպերաների և բալետների հեղինակ, որին երաժշտական միջավայրում անվանում էին “царскосельский вундеркинд”:

16. Цветаева А., 1977, сс. 169-171. Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 75. Վերը նշված գրքի վրա Կ. Սարաջևն աշխատել է դեռևս 1920-ական թթ., սակայն ծեղագիրը հետագայում կորել է: Հետպատերազմյան ծանր տարիներին գիրքը հայտնվել է օտար մարդկանց ձեռքում, որոնք չեն հասկացել դրա արժեքը: Եվ միայն տարիներ անց Սարաջևի եղբոր՝ Նիլի և քրոջ՝ Թամարայի քրտնաջան աշխատանքների շնորհիվ հաջողվում է գտնել իր

Նա իսկապես եզակի էր՝ միլիոնների մեջ մեկը, և նրա համար բոլոր մնացած մարդիկ «խուլ» էին: Սակայն Կ. Սարաջևի բացարձակ լսողության ֆենոմենը երբեք նրա համար սնապարծության առիթ չի եղել, հակառակը՝ դա նրա մեծ ողբերգությունն էր, մարդկության հոծ բազմության մեջ իրեն միայնակ և ունայն զգալու պատճառը: Նրան հետազոտում էին, ուսումնասիրում նյարդային համակարգը, արտակարգ լսողության և երաժշտական ընկալողունակության բացառիկ դրսևորումները: Անվանի հոգեբան Վասիլի Գիլյարովսկին¹⁷ Կ. Սարաջևի մասին դասախոսություններ էր կարդում, իսկ հանդիպումներից մեկի ժամանակ անհրաժեշտ եղավ ննջեցնել նրան:

«-Դրա համար,-ասաց նրան(Կ.Գիլյարովսկուն-Մ.Տ.) Կոտիկը,- պետք է սեղմել ռոյալի ստեղները (նա նշեց նոտաները) որոշակի հաջորդականությամբ: Իսկ ինձ արթնացնելու համար սեղմեք...- և նա թվարկեց այլ նոտաներ (ցավոք, նոտաների անվանումները չեն պահպանվել):

Նրա ցուցումը կատարեցին: Նա խորը քնեց, որքան դա տևեց՝ չեմ հիշում: Երբ նրան արթնացրին իր նշած նոտային հաջորդականությամբ, Գիլյարովսկին հարցրեց.

- Կոնստանտին Կոնստանտինովիչ, ի՞նչ տեսաք երազում:

- Ես ամառանոցում էի, (...) իմ ընկեր Մի-Բեմոլի (իր

սիրած աղջիկը - Մ. Տ.) մոտ: Եվ հիմա նա հոր հետ միասին գալիս է այստեղ:

Դասախոսությունը, հարցերը, պատասխանները, Կոտիկի բացառիկ ունակությունների ցուցադրումը շարունակվում էին: Երբ դասախոսությունն արդեն ավարտին էր մոտենում, դուռը բացվեց, և ներս մտան սպասված Մի-Բեմոլը և նրա հայրը»¹⁸:

Ի դեպ, Կ. Սարաջևն իրեն զուգորդում էր «Ռե» հնչյունի հետ, և ընկերական միջավայրում հայտնի էր «Ռե» մականունով: Այո, նա բացառիկ երևույթ էր և իր բացառիկ լսողությամբ՝ շրջապատի համար անհասկանալի և տարօրինակ¹⁹: Ականատեսները վկայում էին, որ Սարաջևը տարբերում էր Մոսկվայում գործող 4000 խոշոր զանգերից յուրաքանչյուրի ձայնը: Նա զանգերի համար ստեղծագործել էր ավելի քան 100 ինքնատիպ կոմպոզիցիա՝ «զանգահարի»²⁰ իր փայլուն տեխնիկայի կիրառմամբ²¹: «... որոշ եկեղեցիներում գտնում էին, որ ես զանգը ճիշտ ձևով չեմ տալիս, որ մեղք է այդպես զանգահարելը,

18. Цветаева А., 1977, с. 164.

19. Երբեմն տրամվայով երթևեկելիս Կոտիկը կարող էր ուղևորներին խելագարության հասցնել՝ պարբերաբար ձգելով տրամվայի զանգի լարը և ներկաներին կոչ անելով վայելել այդ հրաշալի զոնգոնը: Տե՛ս Цветаева А., 1977, с. 139; Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 18.

20. Ծանոթները նրան անվանում էին ոչ թե «Ժամհար» (звонарь), այլ «զանգահար» (колоколист):

21. Նա կատարելագործել էր ժամհարության՝ եկեղեցու զանգեր խփելու մի քանի տարբերակ. կոչնակ խփելը (благосвест), ուժեղ և երկարատև զանգահարությունը (трезвон), բոլոր զանգերի անընդհատ դողանքը՝ համադրողանք (перезвон, մեծից մինչև փոքր զանգերի դողանք՝ յուրաքանչյուրին 1-ից մինչև 7 հարվածով), նվագազարկը կամ զարկանվազը (перебор)՝ մեկական հարված յուրաքանչյուր զանգին՝ փոքրից դեպի մեծը և այլն (Оловянишников Н., 1912, сс. 45-56):

տեսակի մեջ եզակի այդ ձեռագիրը, որից պահպանվել էր մի քանի թերթ: Տե՛ս նաև Цветаева А., Сараджев Н., 1988, сс. 70-75.

17. Վ. Գիլյարովսկի (1876-1959)՝ խորհրդային շրջանի անվանի ռուս հոգեբան: Տվել է մի շարք հոգեկան հիվանդությունների ախտաբանական կազմախտության բնութագրություններ: Ուսումնասիրել է կակազության խնդիրները, լայնորեն կիրառել է հոգեկան հիվանդությունները քնի միջոցով բուժելու մեթոդը:

և Աստված ինձ կպատժի նման դողանքի համար. իմ «դողանքն» ունկնդրող մարդիկ ասում էին, որ դա ամենկին այնպիսին չէ, ինչպիսին պետք է լինի եկեղեցական զանգերի դողանքը, և որ լավ կլիներ, եթե ինձ հաջողվեր ստեղծել մի զանգակատուն, որը կլիներ զուտ գեղարվեստական-երաժշտական, համերգային...», – գրում է Կ. Սարաջը Նարկոմպրոսի²² արվեստի սեկտորի վարիչ Մ. Արկադևին ուղղված նամակում²³:

Կ. Սարաջևի կյանքի միակ տարերքը զանգերն էին, և նա ապրում էր զանգերի համար: Նա բաց չէր թողնում եկեղեցական ոչ մի արարողություն, սակայն նրան հետաքրքրում էր ոչ այնքան բուն ծեսը, որքան զանգահարելու հնարավորություն ունենալը: Մասնագետների կարծիքով XIX-XX դարերի լավագույն յոթ ժամհարներից²⁴ լավագույնը Սարաջևն էր՝ ծագումով հայ, բայց ռուսաց հողի հանճարեղ ժամհարը: Կ. Սարաջևը մանրակրկիտ գրանցել էր Մոսկվայի և Նրա շրջակայքի 317 խոշոր զանգերի («Благовестники») շուրջ 20 օբերտոններ ընդգրկող ձայնային սպեկտրները (ընդհանուր առմամբ՝ 295 զանգակատուն):

22. Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения)՝ պետական իշխանության մարմին, որը 1920-30-ական թթ. վերահսկել է մշակութային-հումանիտար բոլոր բնագավառները. կրթություն, գիտություն, գրադարանային գործ, տպագրություն, երաժշտություն, թատրոն, կինո, ակումբներ, հանգստյան այգիներ և այլն: Ղեկավար ատյաններում անվանի դեմքեր էին՝ կոմպոզիտորներ, կատարողներ, երաժշտագետներ (Ա. Գոլդենվեյզեր, Ն. Սյակովսկի, Ռ. Գլիեր, Ա. Գեդիկե, Կ. Իգումնով), իսկ բաժինը ղեկավարում էր թատերագետ Մ. Արկադևը:

23. Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 66.

24. Аристарх Израилев, Василий Слепнев, Александр Смагин, Константин Сараджев, Игумен Михай, Валерий Лоханский, Иван Данилов. Оаро Е., 7 знаменитых русских звонарей: <http://russian7.ru/post/7-izvestnejshix-russkix-zvonarej/>

Ջանգերում սովորաբար տարբերվում է երեք հիմնական հնչյուն, որոնցից երկուսը՝ ստորինն ու վերինը, օկտավա են կազմում, իսկ միջինը՝ նրանց տերցիան²⁵: Սակայն Կ. Սարաջևը լսում և տարբերում էր 18-ից ավելի հիմնական հնչյուն: Ահա թե ինչպես է նա գրանցել Մոսկվայի Իվան Մեծ զանգակատան (колокольная Ивана Великого) Վերափողման Մեծ զանգի (большой Успенский колокол) տոնային սպեկտրը, ինչպես ասում են, «անհատականությունը».



Նույն զանգի սպեկտրը՝ Անդրեյ Բորիսյակի²⁶ գրանցմամբ.



25. Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 38.

26. Ա. Բորիսյակը (1885-1962) անվանի թավջութակահար և մանկավարժ էր, հնէաբան, ակադեմիկոս Ալեքսեյ Բորիսյակի որդին:

1977 թ. երաժշտագետ և զանգերի մասնագետ Լարիսա Բլագովեշչենսկայան հրատարակեց Կ. Սարաջևի կյանքի գլխավոր աշխատությունը՝ “Список “Индивидуальностей” больших колоколов всех колоколен г. Москвы”²⁷: Մշակութային մեծ արժեք ներկայացնող, իր տեսակի մեջ եզակի այդ աշխատությունը գիտական աշխարհում շատ բարձր գնահատվեց: Այն մոսկովյան զանգերի և, առհասարակ, զանգերի ձայնագիտության (ակուստիկայի) ուսումնասիրման փաստացի ձեռնարկ էր: Կ. Սարաջևը կանխորոշեց զանգերի բնագավառում ժամանակակից ուսումնասիրությունները: Ինչո՞ւ էր նա այդքան տարված զանգերով²⁸: Այլ երաժշտական գործիքների համեմատ՝ զանգերի հնչողության բնույթը տարբեր է. հարվածից լսվում է ոչ թե մեկ, այլ մի քանի տոն, կարծես փոքրիկ երգչախումբ է երգում: Ոչ մի զանգ իր հնչողությամբ նման չէ մյուսին, յուրաքանչյուրն ունի անհատականություն²⁹ և բնավորություն (այդ պատճառով անցյալում զանգերին հատուկ անուններ էին տալիս):

Ձանգը ձուլում են մետաղից, որպես կանոն՝

27. Благовещенская Л., 1977, сс. 35-52.

28. Թեև նա բավականին լավ էր տիրապետում դաշնամուրին, սակայն այդպես էլ չսիրեց այդ գործիքը՝ համարելով, որ իր տեմպերացված կարգով դաշնամուրը հնչյունային առումով շատ աղքատիկ է (“темперированная дуря”): Դեռ փոքր հասակում, աշակերտելով Ռ. Գլիերին, նա զարմանում էր, թե ինչպես մյուսները չեն լսում երկու կիսատոների միջև այդքան պարզ լսվող մնացած բոլոր հնչյունները (իսկ նա 50-ից ավելի հնչյուն էր լսում):

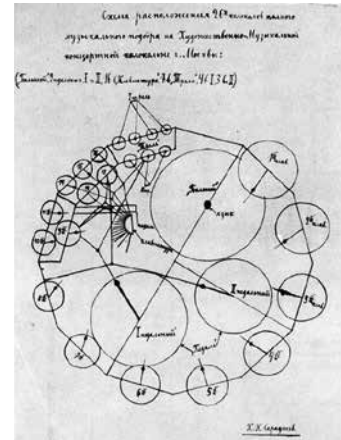
29. Հատկանշական է, որ զանգի օրերտոնային շարքը բնութագրելիս և ներկայացնելիս կիրառում են «անհատականություն» տերմինը:

պղնձից, և, խստագույն կանոնների համաձայն, պահպանում որոշակի հնչյունային ինտերվալներ, ինչն էլ ապահովում է ինչպես առանձին զանգերի, այնպես էլ ամբողջ զանգակատան ներդաշնակ հնչողությունը³⁰: Ձայնը զանգին տրվում է «ծնվելիս», և ձայնի որակը հիմնականում կախված է ձուլող վարպետի հմտությունից: Կ. Սարաջևը նշում էր, որ զանգերի հնչողության առավել հարուստ երանգավորման համար հիմնական մետաղաձուլվածքին՝ պղնձին, ավելացնում էին այլ նյութեր. ոսկի, որպեսզի ձայնն ավելի սուր և կտրուկ լինի, արծաթ՝ բաց և զրնգուն ձայնի համար, հնչողությունը մեղմացնելու նպատակով ավելացնում էին պլատին, չուգունը՝ խուլ հնչերանգ հաղորդելու, բրոնզը՝ ցայտուն ալիքաձև հնչողության համար և այլն³¹: Աշխարհում չկա երկու միանման զանգ և յուրաքանչյուրի ձայնն անկրկնելի է ու բացառիկ (ինչպես մարդու ձայնը կամ մատնահետքերը): Ուշադիր ունկնդրելու դեպքում կարելի է տարբերել 3 հնչյուն-ձայն. հիմնականն առաջանում է զանգի ձայնային օղակի ստորին ոլորտում, իսկ երկու օժանդակ հնչյունները ձևավորվում են զանգի վերին ծավալներում: Լավ լսողության դեպքում կարելի է տարբերել 3-ից մինչև 10 հնչյուն, որոնք իրարից տարբերվում են հնչո-

30. Ռուսական զանգերի և եկեղեցական դղանցների վերաբերյալ առաջին ձայնագիտական (ակուստիկ) և երաժշտա-պատմական ուսումնասիրությունը կատարել է ռուստոլցի ավագ քահանա (протоиерей) Արիստարխ Իզրաիլը. տես Израилев А., 1884, с. VI.

31. Цветаева А., 1977, с. 156; Цветаева А., Сараджев Н., 1988, с. 41, ինչպես նաև Оловянишников Н., 1912, сс. 394-397.

ղության բարձրությամբ, ուժգնությամբ և տևականությամբ, որն էլ ապահովում է յուրաքանչյուր զանգի բարդ և եզակի հնչյունային գունախաղը³²: Զանգերի ձուլորդներն իսկապես լավ վարպետներ էին, քանզի մեծ հմտություն էր պահանջվում արդեն գործող զանգերի հիմնական տոնի և օբերտոնների³³ միջև նոր ձուլվող զանգի մաժոր և մինոր եռահնչյունների օբերտոնային շարքը հաշվարկելու համար, որպեսզի բոլոր զանգերի համադրումը բարեհնչուն լինի³⁴: Անգամ եթե զանգի օբերտոնային կազմում հայտնվեին «ոչ ներդաշնակ»՝ մակաձայն և լրացուցիչ հնչյուններ, ապա դա չէր աղավաղում ընդհանուր հնչողությունը, այլ ինքնատիպ և առանձնահատուկ որակ էր տալիս զանգին: Նույնիսկ փորձառու վարպետներին ոչ միշտ էր հաջողվում անհրաժեշտ չափով, որոշակի զանգվածով և հատուկ տոնային բարձրություն ունեցող զանգ ձուլել³⁵: Զանգի հիմ-



26 զանգերի դասավորության՝
Կ. Սարաջևի կազմած սխեման
(նախատեսված նրա ծրագրած
Գեղարվեստական-երաժշտական
համերգային զանգակատան համար)

32. Տե՛ս Пухначев Ю., 1974.

33. Օբերտոնները (գերմ. Obertöne, բառացի՝ վերին հնչյուններ) տարբեր բարձրություն ունեցող այն բազմաթիվ մասնակի հնչյուններն են, որոնց համակցությունից առաջանում է հնչյունը: Վերջինս բարդ կազմություն ունի՝ բաղկացած է մեկ հիմնական և բազմաթիվ լրացուցիչ հնչյունների միասնությունից, որոնք ավելի բարձր են, քան հիմնականը (այստեղից էլ՝ «օբեր» անվանումը): Օբերտոններից է կախված ծայնի հնչերանգը:

34. XVII-XVIII դդ. զանգերի հնչյունային կազմում գերակշռում էին դիստնանս ինտերվալները՝ եռատոն, սեպտիմա: Ավելի սակավ էին եռահնչյունները, հատկապես մաժոր եռահնչյունը: Տե՛ս Благовещенская Л., 1985a, сс. 28-38.

35. Զանգը կարող էր առհասարակ չինչել, և լավագույն ձուլորդները երբեմն զարմանում էին, թե ձուլման նույնատիպ գործընթացից ինչպես են ամեն անգամ տարբեր զանգեր ստացվում: Տե՛ս Оловянишников Н., 1912, сс. 293-307, 412-413.

Նական արժեքը ձայնն էր, և ոչ ոքի հարկավոր չէր ճոխ պաճուճանքներով զարդարված և փայլեցված, բայց խռպոտ և խուլ ձայնով զանգ, ուստի անբարեհնչուն զանգերը պարզապես կոտորում էին և վերաձուլում³⁶: Պետք է նշել, որ զանգի հընչողությունը միայն ձուլորդի որակավորումից չէր կախված, ուստի ժամհարը պետք է հաշվի առներ այլ կարևոր գործոններ և՛ զանգի գազաթի ամրացումը հեծանիս, լեզվակի ճիշտ ընտրությունն ու կախվածքը, ինչպես նաև զանգակատան որմնախորշերի նկատմամբ զանգերի ճիշտ դասավորությունը: Կ. Սարաջևի արխիվում պահպանվել է նման նախագծերի մի քանի տարբերակ, թե ինչպես պետք է դասավորել զանգերը, որպեսզի հնչողությունը կատարյալ լինի³⁷:

Ցավոք, առջևում աղետային տարիներ էին: Նոկ-

տմբերյան հեղափոխությունից հետո եկեղեցական զանգերը գաղափարական և տնտեսական հարձակումների թիրախ դարձան³⁸: Խորհրդային առաջին դեկրետներից մեկը վերաբերում էր տազնապի զանգի արգելքին (колокольный набат), որպեսզի ժողովուրդը չարձագանքեր բոլշևիկների դեմ պայքարելու կոչին: Պետական բոլոր օղակները կատաղի մոլեգնությամբ պայքարի ելան եկեղեցականների դեմ. իշխանության կողմից սեփականաշնորհվեցին վանքերն ու մենաստանները, եկեղեցական ողջ ունեցվածքը յուրացվեց, և զգալի բաժինը վաճառվեց³⁹: Պատմական և մշակութային բացառիկ արժեք ներկայացնող հազարավոր զանգեր ոչնչացվեցին ձուլարաններում վերածվելով գունավոր մետաղի ջարդոնի: Անվանի գրող Միխայիլ Պրիշվին⁴⁰ իր հուշերում կգրի. «Ես կականատես էի սարսափելի տեսարանի, ասես ներկա լինեի հրապարակային մահապատժի. ցած էին նետվում գողոնական դարաշրջանի փառահեղ զանգերը...»⁴¹:

36. Աշխարհի ամենամեծ զանգը «Արքա զանգ»-ն է (“Царь-колокол”), որը ձուլվել է կայսրուհի Աննա Իոանովնայի հրամանով (1733-1735): Հեղինակը զանգաձուլման գործի հիանալի գիտակ, իր ժամանակի լավագույն վարպետ Իվան Մոտորկինն էր, որին օգնել է որդին՝ Միխայիլը (աշխատանքի ընթացքում հայրը մահացել է, և Միխայիլը մենակ է գործն ավարտին հասցրել): «Արքա զանգ»-ի բարեհաջող ձուլման ավարտից հետո (1735-ի նոյեմբեր) անհասկանալի պատճառներով այն դեռևս 2 տարի մնացել է ձուլափոխում: 1735 թ. մայիսին սաստիկ հրդեհ է բռնկվել (Троицкий пожар), որը վիթխարի վնաս է հասցրել: Հրդեհը հանգցնելու ժամանակ ջուրը թափվել է ձուլափոխում գտնվող զանգի շիկացած մետաղի վրա, որն անհավասար գերատեղումից ճաքել է, ինչի հետևանքով զանգից 11,5 տոննա զանգվածով մի կտոր է պոկվել: «Արքա զանգ»-ի ընդհանուր քաշը 202 տոննա է, բարձրությունը՝ 6,14 մետր (երկհարկանի ջենք), իսկ տրամագիծը՝ 6,6 մետր: Մեկ դար անց՝ 1836 թ., հատուկ հաշվարկներով կառուցված ինժեներական սարքերի միջոցով հաջողվեց այդ հսկան հանել ձուլափոխից և տեղադրել պատվանդանին (այժմ գտնվում է մոսկովյան Կրեմլի տարածքում): Առասպելական զանգը, սակայն, այդպես էլ չդրվանջեց:

37. Благовещенская Л., 19856, сс. 286-293.

38. Մինչև 1917 թ. Ռուսաստանում ղողանջող զանգերի թիվը գերազանցում էր մեկ միլիոնը, որոնց ընդհանուր քաշը 250.000 տոննայից ավելի էր: Միայն Լենինյան գրադարանի անագապղնձե բարձրաքանդակների համար օգտագործվեց 100 տոննա եկեղեցական բրոնզի ձուլվածք:

39. Козлов В., Гибель церковных колоколов в 1920-30-ые годы: <http://www.zvon.ru/zvon7.view2.page12.html>.

40. Մ. Պրիշվին (1874-1954)՝ ռուս-խորհրդային գրող, արձակագիր, բանաստեղծ, ճանապարհորդ: Ուսումնասիրել է մարդու կեցության, կյանքի իմաստի, կրոնի, մարդու և բնության, տղամարդու և կնոջ փոխհարաբերությունների վերաբերող հարցեր: Իր կյանքի ամենակարևոր գիրքը համարել է «Օրագրերը», որը գրել է շուրջ կես դար (1905-1954): Այն ծավալով մի քանի անգամ գերազանցում է հեղինակի ստեղծագործությունների 8-հատորյա լիակատար ժողովածուն:

41. Пришвин М., 1990, сс. 441-442.

Ջուր էին մտավորականության ջանքերը: Կ. Սարաջևի հետ բողոքի նամակներ էին գրում շատերը: Անատոլի Լուինաչարսկուն⁴² ուղղված նամակում նրանք խնդրում էին պահպանել առավել արժեքավոր զանգերը: Նրանք ձգտում էին նոր կյանք տալ դրանց՝ թեկուզ համերգային կատարումների համար նախատեսված նորակառույց «զանգակասրահներում»: Ապարդյուն. «Նոր Սովետներին» գունավոր մետաղ և տարադրամ էր հարկավոր:

1930 թ. աշնանային մի օր Կ. Սարաջևի փոքրիկ բնակարանի դուռը թակում են. ամերիկացի հարուստ գործարար, ձեռներեց Չարլզ Քրեյնն էր, որը գնում է Սուրբ Դանիլով վանքի զանգերը⁴³ և նվիրում Հարվարդի համալսարանին, իսկ Սարաջևին, որպես բացառիկ մասնագետի, հրավիրում Միացյալ Նահանգներ՝ այդ զանգերը դասավորելու, լարելու և հնչեցնելու համար⁴⁴: Բեռնատարների վրա բարձած թվով 18 Դանիլյան զանգերը լքում էին Մոսկվայի փողոցները. նրանց կողքին էր հնամաշ վերարկուն հագին, արևելյան խոշոր աչքերով, նիհարակազմ ու բարձրահասակ մի տարօրինակ

երիտասարդ, որը բոլորովին չէր խոսում անգլերեն և ուժեղ կակազում էր... ԱՄՆ-ում Սարաջևը մնաց շուրջ մեկ տարի: Նա ապրում էր ռուս էմիգրանտների տանը, որը բավականին հեռու էր գտնվում Հարվարդի համալսարանից, և Կոտիկը ամեն օր ոտքով էր գնում աշխատանքի: Տասնյակ ժամեր շարունակ նա տքնում էր այդ զանգերի լարվածքը կարգավորելու համար: Յուրաքանչյուր զանգի անհրաժեշտ բարձրությունը ստանալը քրտնաջան աշխատանք էր պահանջում՝ խարտոցելու միջոցով «հեռացնել» ավելորդ հնչյունները: Զանգերի ղողանջն ու անընդմեջ աղմուկը խանգարում էին ուսանողներին, իսկ Սարաջևի անգլերեն չիմանալն ու էքսցենտրիկ պահվածքը հավելյալ խոչընդոտներ էին ստեղծում: Ի լրումն այդ ամենի՝ նա ծանր հիվանդանում է (երկկողմանի թոքաբորբ), քանզի միակ բարակ վերարկուն չէր պահպանում նոյեմբերյան քամուց: Ի վերջո, Կ. Սարաջևին պետական ունեցվածքին վնաս հասցնելու մեղադրանք են ներկայացնում (խարտոցով աշխատելը) և «մեղմորեն» առաջարկում վերադառնալ հայրենիք՝ վճարելով ընդամենը 50 դոլար: Նա վերադարձավ... Օտարության մեջ չգնահատված, հայրենիքում լքված և միայնակ: Շատերը մեղադրում էին նրան այդ քայլի համար, բայց նրա հայրենիքը Ռուսաստանն էր⁴⁵:

Շուրջ 80 տարի անց պատմությունը կրկնվում էր. 2007 թ. ամռանը Մոսկվայից հեռանում էին բեռնատարներ՝ դարձյալ բեռնված 18 զանգերով:

42. Ա. Լուինաչարսկի (1875-1933)՝ խորհրդային պետական գործիչ, գրող, քննադատ, արվեստագետ: 1917-1929 թթ. եղել է լուսավորության ժողկոմը (ժողովրդական կոմիսար), այնուհետև՝ ՍՍՀՄ Կենտգործկոմին առընթեր գիտական կոմիտեի նախագահ:

43. Դանիլյան զանգերը (Даниловские колокола), ինչպես նաև Տյառնընդառաջի վանքի (монастырь Сретенья Господня) զանգերն իրենց հնչողությամբ եզակի արժեք ունեն, և իսկապես մեծ հրաշք էր, որ նրանք փրկվեցին: Դանիլյան զանգերը հայտնվեցին ԱՄՆ-ի Հարվարդի, իսկ Տյառնընդառաջի վանքի զանգերը՝ Մեծ Բրիտանիայի Օքսֆորդի համալսարաններում:

44. Կ. Սարաջևի՝ ԱՄՆ-ում անցկացրած ժամանակահատվածի մասին տե՛ս Цветаева А., 1977, сс. 158-161; Цветаева А., Сараджев Н., 1988, сс. 76-85.

45. Николаев Л., Константин Сараджев и колокола Свято-Данилова монастыря: [http:// www.kolokola.com/archives/3620](http://www.kolokola.com/archives/3620).

Դրանք Դանիլյան զանգերի ճիշտ կրկօրինականներն էին՝ Սուրբ Դանիլով վանքի պատրիարքի կողմից օրհնված և օծված: Մինչև Պետերբուրգ դրանք տեղափոխեցին գնացքով, այնուհետև՝ ծովով մինչև Բոստոն և Հարվարդ՝ փոխարինելու բնօրինականներին: Տասնյակ տարիներ էին հարկավոր, որ պատմամշակութային անգին հուշարձանը վերադառնա Ռուսաստան և կրկին դողանջի⁴⁶:

Կոնստանտին Սարաջևի կյանքի վերջին տարիների մասին մենք գրեթե ոչինչ չգիտենք: Ապրում էր մենակյաց՝ ոչ ոքի հետ չշփվելով: Հայրենական Մեծ պատերազմի ժամանակ՝ 1942 թ. գերմանական ականը ոչնչացրեց Մոսկվայի արվարձաններից մեկում գտնվող հոգեբուժարանը, որտեղ էլ իր մահկանացուն կնքեց Կ. Սարաջևը՝ ընդամենը 42 տարեկանում:

Դժվար է գերազնահատել Կ. Սարաջևի դերն ու նշանակությունը զանգերի ուսումնասիրման և պահպանման բնագավառում: Նա կանխորոշեց իր ժամանակը և, ինչպես ինքն էր ասում. «... ծնվել էի Ապագայի համար...»: Նա ծնվել էր Ս. Ավետման գիշերը և մարդկանց մեծ ավետիս պարգևեց⁴⁷:

46. Боровская Н., 2006.

47. Կ. Սարաջևի ծննդան և մահվան օրերը մեզ հայտնի չեն, քանզի որևէ փաստաթուղթ չի պահպանվել, իսկ «Ավետման գիշերը» (ապրիլի 6-ի լույս 7-ը) ծնված լինելու փաստը հիշատակվում է նրա ծանոթներից մեկի հուշերում:

Великому звонарю⁴⁸
Константину Сараджеву

Расколото небо от вещего звона.
Царь-благовест в гиблые души стучит –
Дает утешенье бедой озлобленным,
Хлебнувшим отчаянья выжить велит.
Опомнитесь, нет у Всевышнего смерти,
Ушедших лишь сердца теплом позови,
Не злобе земной наползающей верьте,
А верьте целительной Божьей любви.
В толпу, точно в бездну, глядит с
колокольни,
Отдав свою жизнь на незримый алтарь –
Вселенских гармоний счастливый
невольник,
С душой шире неба – безумец звонарь.
Он всю вашу боль заберет в свое сердце,
Он первым – на плаху за всех и во тьму,
Он в лютую стужу созвал всех согреться
У сполохов звона, как в щедром доме.
... Его увело беспощадное Время,
Но смерти не верьте – молитва звучит,
Да колокол – месяц надбитый и древний,
Как благовест в души людские стучит.

Благовест
Константину Сараджеву

Звоны алыми птицами – ввысь.
Чудо музыки – голос Вселенной.
Благовест, прославляющий жизнь,
рвется в небо молитвой нетленной.
Разливайся зарей, благовест.
Город свят в полыханьи сирени.
Перед звонами, краше невест,
тишина преклонила колени.
Я звоню от великой любви,
от родства с каждым в мире живущим
Отче, Господи, благослови
все дома, все долины, все пущи.
Звоны солнцем наполнят сердца,
их сиянье пречистое слушай.
Васильками цветут небеса –
синева проливается в души.
Колокол небо с землей венчает.
Музыки Божьей горит алтарь.
Судьбы бессмертием озаряет
Вечности вестник и сын – звонарь.

48. Վերը բերված բանաստեղծությունները վերցրել ենք հետևյալ էլեկտրոնային աղբյուրից՝ <https://zvonarsaradzhov.jimdo.com/%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F/>:
Կայքում բանաստեղծությունների հեղինակները նշված չեն:

ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ՁԱՅՆԵՂ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ ՀԱՅ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ. ԱԶԳԱԲԱՆԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

Հռիփսիմե Պիկիչյան

*պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
Երևանի պետական համալսարան,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

Հայկական նվագարանային մշակույթի ուսումնասիրությանը նվիրված տարբեր հրատարակություններում կարելի է դիպվածային տեղեկություններ գտնել ավանդական տոների, արարողությունների և խաղերի ընթացքում մանուկների կողմից հնչեցվող նվագարանների վերաբերյալ: Ավելի սակավ են հանդիպում հատուկ մանուկների համար մեծահասակների պատրաստած նվագարանների, ձայն արձակող հարմարանքների, և հատկապես, մանուկների ստեղծած նմանօրինակ ձայնեղ գործիքների վերաբերյալ նյութեր ու մասնագիտական դիտարկումներ: Մինչդեռ թե՛ ավանդական կյանքում, թե՛ մեր ժամանակներում նվագարաններն ու ձայն արտաբերող հարմարանքները մանկության մշակույթի անբաժան բաղկացուցիչներն են և կարևոր դերակատարում ունեն երեխաների սոցիալականացման գործընթացում:

Հայաստանի պատմության, Հայոց ազգագրության և Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանների հավաքածուներում պահպանված XIX-XX դարերում կիրառվող մանկական նվագարանների սակավաթիվ նմուշների ուսումնասիրությունը գրականության և դաշտային-ազգագրական նյութերի համադրությամբ հնարավորություն կտա առավել ամբողջական պատկերացում կազմելու խնդրո առարկայի վերաբերյալ, ինչպես նաև համակողմանի ներկայացնելու երաժշտական կյանքին ու մանկության մշակույթին նվիրված թանգարանային ցուցադրության բաժինները:

Հոգվածում փորձ է արվելու գրականության տվյալների, թանգարանային հավաքածուների և Հայաստանի տարբեր մարզերում մեր գրանցած

դաշտային-ազգագրական նյութերի հիման վրա ի մի ներկայացնել հայ երեխաների կենցաղում տեղ գտած նվագարանները: Հավաքված նյութի շրջանակներում կդիտարկենք նվագարանների դասակարգման, հումքի ընտրության, պատրաստման եղանակների ու հմտությունների, անվանման, կիրառման ու նշանակության, մանուկների աշխարհընկալման, գեղագիտական պատկերացումների հետ կապված մի շարք խնդիրներ: Նախ անդրադառնանք այն հարցին, թե ովքեր, ինչ նյութերից, ինչպես և ինչու են երեխաների համար նվագարաններ ու ձայնեղ գործիքներ պատրաստում: Հավաքված նյութի ուսումնասիրությունից կարելի է եզրակացնել, որ մանուկների համար նվագարաններ պատրաստում են մեծահասակները կամ հենց իրենք՝ երեխաները: Պատրաստողի անձը մի դեպքում պայմանավորվում է նվագարանի ստեղծման համար անհրաժեշտ հմտություններով և մասնագիտական կարողություններով, մյուսում՝ նվագարանի գործառնությամբ ու կարևորությամբ: Ուստի, երեխաների համար նվագարաններ հիմնականում պատրաստում են ընտանիքի և համայնքի արական սեռի անդամները, արհեստավոր վարպետները կամ նվագարանագործները: Ըստ այդմ, **մանկական նվագարանները կարելի է դասակարգել հետևյալ կերպ.**

• Երեխաների համար մեծահասակների պատրաստած նվագարաններ՝

ա) ձայն արտաբերող նվագարանատիպ խաղալիքներ,

բ) ավանդական նվագարանների փոքրացված տարբերակներ,

գ) ծիսական նվագարաններ,

• մանուկների պատրաստած նվագարաններ՝

ա) ձայն արտաբերող հարմարանքներ,

բ) ձայն արտաբերող նվագարանատիպ խաղալիքներ,

գ) ավանդական նվագարանների փոքր, ինքնաստեղծ տարբերակներ:

Ըստ հումքատեսակի՝ երեխաների պատրաստած նվագարանները խմբավորվում են՝

• Բնական նյութեր (որոնցից պատրաստում են նվագարան կամ ձայն արտաբերող հարմարանք).

ծառի ճյուղ, կեղև, եղեգն, բույսերի սնամեջ ցողուններ, ծղոտ, խոտ, կորիզներ, չոր սերմեր, չոր վարսանդ, չոր պտուղ, փայտ, կաշի, ոսկոր, կավահող, քար,

• կենցաղային իրեր և դրանց առանձին մասեր (որոնցից պատրաստում են նվագարան կամ ձայն արտաբերող հարմարանք).

փուչիկ, թուղթ, ստվարաթուղթ, լուսանկարչական ժապավենի կտոր, մետաղե խողովակ, պահածոյի թիթեղյա տուփ, թիթեղի մնացորդ, մետաղալար, ձուկ որսալու սինթետիկ լար, թել փաթաթելու փայտե կոճ, մետաղե կափարիչ,

• կենցաղային առարկաներ (որ ուղղակիորեն կիրառվում են ռիթմ և ձայն արտաբերելու նպատակով).

ապակյա, մետաղյա և փայտյա ափսե, բա-

ժակ, թաս, շիշ, տարա, դույլ, կաթսայի կափա-
րիչ, դանակ, գդալ, շերեփ, սինթետիկ շշեր:

Նվագարանների պատրաստման համար երե-
խաներն օգտվում են ձեռքի տակ եղած կենցա-
ղային սովորական առարկաներից ու միջոցներից
(մեխ, շամփուր, դանակ, սոսինձ, թել, ասեղ և այլն):

Վերը ներկայացված ենթախմբերից նվագարա-
նատիպ խաղալիքները նախատեսվում են ձայնի
միջոցով երեխային զբաղեցնելու, ուշադրությու-
նը գրավելու նպատակով: Միաժամանակ ունեն
չարխափան նշանակություն՝ կատարելով յու-
րահատուկ ձայնային պահպանակի դեր: Պատ-
րաստում են մեծահասակները՝ մինչև 3 տարեկան
երեխաներին զբաղեցնելու համար: Այս խմբին
են դասվում առավելապես աղմկային և հարկա-
նային, մասամբ՝ որոշ փողային նվագարաններ
ու ձայն արձակող հարմարանքներ (բոժոժա-
վոր, զանգակավոր խաղալիքներ, չխչխկաններ,
ճռռիկներ, սուլիչներ և այլն):

Երկրորդ ենթախմբում ընդգրկված պարզունակ
նվագարաններն ու ձայնեղ գործիքները երկակի
գործառույթ ունեն. մի դեպքում դրանք աղերսվում
են մանկական խաղերի, մյուսում՝ ավանդական
տոների և ծիսական արարողությունների ըն-
թացքում երեխաների դերակատարության հետ:
Առաջին տարբերակում այդ նվագարանների ու
հարմարանքների ստեղծողները 7-10 տարեկան
երեխաներն են, երկրորդում՝ ծնողները կամ ար-
հեստավորները (բրուտ, պղնձագործ, աստղձա-
գործ, նվագարանագործ, հովիվ): Այդ աղմկային,

հարկանային, փողային և լարային նվագարան-
ների միջոցով հնարավոր է տարաբնույթ ռիթմեր
և պարզ մեղեդիներ վերարտադրել (կարկաչա,
ճրճ, զիլեր, չխչխկաններ, ծնծղայավոր, բոժո-
ժավոր դափ, թմբուկ, սուլիչ, թռչնաձև շվիկ, շվի,
սրինգ, լարային պարզունակ նվագարաններ):

Ինչպես նշեցինք, երեխաների համար նախա-
տեսված նվագարանների մեծ մասը պատրաս-
տում և խնամքով զարդանախշում են մեծահա-
սակները: Ուշագրավ է, որ այս նվագարանները.
XIX դարում և XX դարի առաջին կեսերին հիմնա-
կանում կիրառվում էին ժողովրդական տոների ու
ծեսերի և սակավ՝ ամենօրյա խաղերի ու ժամանցի
ընթացքում (կարկաչա, ճրճ/ճոճանակ, չխչխկան,
զիլեր, զանգակ, թռչնաձև սրինգ և այլն): Ըստ
ամենայնի՝ դրանք չարխափան նշանակությամբ՝
պտղաբերություն ու անմահություն ապահովող
հնագույն ծիսական նվագարաններ են, որոնք,
ժամանակի ընթացքում կորցնելով բուն գործա-
ռույթն ու նշանակությունը, մեր ժամանակներում
վերածվել են մանկականի: Իսկ երեխաների մի-
ջոցով դրանց հնչեցումը փաստում է բնության
զարթոնքին ու կյանքի հավերժությանը նվիրված
հնամենի ծեսերում մանուկներին հատկացված
կարևորագույն գործառույթների մասին: Նա-
խաքրիստոնեական արմատներ ունեցող տար-
բեր ծեսերի ու տոների բաղադրիչ դարձած այս
աղմկային նվագարանների ու ձայնեղ գործիք-
ների հնչեցումն՝ ուղեկցվում էր տիեզերաստեղծ

այլաբանությամբ պարուրված բանաձևային տեքստերով ու ասերգերով, կավե սուլիչների ու բզզանների միջոցով թռչունների ճովողությունների ու մեղունների պարսերի նմանակումներով, որոնք համեմատելի են պտղաբերությանը միտված այլ արարողությունների հետ (անձրևաբերության ու նվիրագործման ծեսեր, Ամանոր, Համբարձման տոն, Զատիկ, Վարդավառ և այլն): Այս համատեքստում են դիտարկվում Պատմական Հայաստանի բազմաթիվ գավառներում Սուրբ Ծննդյան տոնի ծիսական շրջայցերի ընթացքում կիրառվող զանգակները, բոժոժները, զիլերն ու փողը ծընծղաները, որ հնչեցնում էին «Ավետիս» երգող երեխաներն ու պատանիները²: Որոշ շրջաններում դրանք ուղեկցվում էին նաև եկեղեցուց բերված քռոցների³ կամ պկուի⁴ նվագակցությամբ: Նույն շարքում են ավանդական կյանքում Ծաղկազարդի տոնի ժամերգության «Փառք ի բարձունս» երգի ընթացքում, ապա պատարագից հետո՝ եկեղեցու բակում համայնքի անդամներին բարեմաղթելու և հավկիթ ժողովելու շրջայցերի, ինչպես նաև Զատիկի տոնի՝ առավոտյան տնետուն երթերի ժամանակ մանուկների հնչեցրած կարկաչաները, ճրոռերն (ճռռան, ճչանակ, ճոճանակ) ու թըռչ-

նաձև սրինգները⁵: Ըստ Արտակ արքեպիսկոպոս Մանուկյանի՝ Ծաղկազարդի տոնին երեխաների ճոճանակ հնչեցնելն այնքան էր ձուլվել տոնի խորհրդին, որ ներառվել էր Հովհան Օձնեցի կաթողիկոսի հաստատած կանոններում «*Որպես ի գալստեան ատուր ոստմն բառնալ և ճոճանակս շարժել*»⁶: Հղելով Երեմիա եպիսկոպոս Տեր-Սարգսյանցին՝ ազգագրագետ Վարդ Բդոյանը նկարագրում է Ծաղկազարդի տոնի ուշագրավ դրվագներից մեկը, երբ եկեղեցու մուտքի աջ և ձախ կողմերում խմբված երեխաները աղջիկների, երիտասարդ հարսների ու կանանց գլխին ճոճելով ու ստեպ-ստեպ հարվածելով կարկաչաններն ու ճռռանները՝ արարողակարգին բնորոշ երգեր էին ասում՝ առանց հանրության հանդիմանությանն արժանանալու⁷: Մանրամասնորեն դիտարկելով Ծառզարդարի արարողություններում երեխաների դերն ու Նշյալ նվագարանների իմաստաբանությունը՝ ազգագրագետ Գոհար Ստեփանյանը⁸ բացահայտում է Նշանված երիտասարդների

հմայական հատկությունների և տիեզերաստեղծ գործառույթների մասին տես նաև Абрамян Л., Пикичян Р., 1991, сс. 176-185.

2. Ավետիսի երգերի մասին տես Մանուկյան Մ., 1995:

3. Пертросян Э., 2011, с. 35.

4. Միմոնյան Լ., 2006, էջ 90:

5. Лисициан Ср., 1958, с. 147: Բդոյան Վ., 1963, էջ 40-41, 153-155: Pikichian H., 2001, p. 242.

6. Մանուկեան Արտակ արք., 1969, էջ 117:

7. Բդոյան Վ., 1963, էջ 40-41: Երեմիա եպիսկոպոս Տեր-Սարգսյանց (Տևկանց), Տոհմային հիշատակարան, գիրք Ա և Բ, Վարագ, 1881, տես Մատենադարան, N 4184: Ուշագրավ է, որ հեղինակն այս ծիսախաղերը քննության է առնում կենցաղային դարձած աչքակապուկի խաղերի հնագույն արմատները մեկնաբանելով՝ տարբեր մշակույթներում նվիրագործման ծեսերի ընթացքում կիրառվող նմանատիպ նվագարանների (Bull Boarer) համատեքստում:

8. Տոնի խորհրդի մանրամասն քննությունը տես Ստեփանյան Գ., 2003, էջ 181-191 և 2005, էջ 33-34:

նվիրագործման ծիսակարգում ճշմոռ ու կարկաչա հնչեցնող մանուկների միջնորդային գործառույթը երկու աշխարհների միջև:

Մանկական նվագարանների միջոցով տիեզերական կարգի հաստատմանը միտված հնամենի ծիսական արարողության դրսևորումներից մեկը գրանցեցինք Վայոց ձորի գիտարշավի ընթացքում: Ըստ բանասացների՝ մինչև երկրորդ աշխարհամարտը գյուղերում Վարդավառի և Նավասարդի տոների ուխտագնացությունների շրջանուկի ծիսախաղերի պարտադիր տարրը բրուտի պատրաստած կավե շվիկն էր (աղ. 2, նկ. 3)⁹: Զիլ սուլոց արձակող այդ շվիկով և փոքրիկ կժերով երեխաներն ու մեծահասակներն իրար վրա ջուր էին ցողում ու ծաղիկներ նվիրում միմյանց: Տարեցները հավատում էին ջրի մաքրագործող հատկությանն, ըստ որի, տոնի օրը շվիկից ցողված ջուրը գերբնական զորություն է ստանում, և մարդիկ, կենդանիներն ու բույսերը, ջրի հետ հաղորդակցվելով, կանխում են բնական աղետներն ու դժբախտությունները, նպաստում դաշտերի պտղաբերմանն ու համայնքի զորացմանը: Ջուրը ցողելիս աղոթք հիշեցնող խոսքեր էին ասվում, որոնք, ցավոք, բանասացը չի մտաբերում: Տոնից հետո տատիկները շվիկը խնամքով պահում էին մինչև հաջորդ տարի¹⁰:

9. Պիկիյան Հ., Դաշտային-ազգագրական նյութեր (այսուհետև՝ ԴԱՆ), Վայոց ձոր, 1997 թ., բանասաց՝ Զինավեն Ղազարյան, գ. Գլածոր, ծնվ. 1933 թ.:

10. Նկատենք, որ մեր օրերում ևս բազմաթիվ խաղալիքներ հիմա նվագարանների հետ մեկտեղ ավանդական տոներին

Մանկական նվագարանների երրորդ ենթախումբն ավելի լայն ընդգրկում ունի: Այս շարքին են դասվում փողային, լարային, մասամբ նաև՝ հարկանային այն նվագարանները, որոնցով հնարավոր է կատարել ոչ բարդ երաժշտական ստեղծագործություններ (կիրառելի են թե՛ 10-13 տարեկան երեխաների, թե՛ մեծահասակների համար): Այսպիսի նվագարաններ ստեղծում են և՛ երեխաները, և՛ մեծահասակները: Երեխաների հեղինակած նվագարանները կարելի է բաժանել երկու խմբի. մի դեպքում դրանք արդեն հայտնի նվագարանների ընդօրինակումներն են, մյուսում՝ սեփական մտահղացմամբ ստեղծվածները: Իսկ մեծահասակների պատրաստած նվագարանների մի մասը նվագարանագործ վարպետների հեղինակային աշխատանքներն են, մյուսը՝ տարբեր արտադրամասերում ստեղծված զանգվածային արտադրանքի նմուշներ: Դրանք բոլորն էլ կիրառելի են թե՛ մեծերի, թե՛ փոքրերի համար:

Այժմ ծանոթանանք մանկական նվագարանների վերը բերված խմբերում ընդգրկված տեսակներին: Նախապես նշենք, որ գրականության տվյալների և մեր գրանցած դաշտային. նյութերի հիման վրա փորձել ենք հնարավորինս ի մի բերել և բնութագրել XIX դարից մինչև մեր օրերը կիրառվող նվագարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքները՝ ամենևին չհավակնելով, թե սրանով սպառնում է ողջ տեսականին:

ու ծեսերին ընդառաջ հատուկ պատրաստվում և ծիսական արարողություններում կիրառվում են այս հնագույն նվագարանները կամ խաղալիքների վերածված դրանց տարբերակները:

ԾԻՍԱԿԱՆ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐ

Բրուտների պատրաստած կավե փողային նվազարաններ

Ինչպես վերը նշեցինք, այս խմբի նվազարաններն ավանդական կյանքում Ծաղկազարդի, Զատիկի, Վարդավառի և Նավասարդի տոների և ուխտագնացությունների պարտադիր բաղկացուցիչներն էին: Անկախ տարբեր բնակավայրերում տարածված այս թռչնակերպ նվազարանի ձևի ու կառուցվածքի առանձնահատկություններից և բարբառային անվանումներից՝ ամենուր կանոնակարգված էր դրա հնչեցման վայրը, ժամանակը, կիրառողի կերպարն ու գործառույթը:

Թռչնաձև շվիկ, թռչնաձև սրինգ. երաժշտագետ Արամ Քոչարյանը նշում է, որ օկարինների ընտանիքին պատկանող այս կավե սրինգները հին աշխարհում մարդու հոգու կենդանության խորհրդանիշներն էին և կապվում էին հոգու անմահության գաղափարին: Տարբեր նյութերից պատրաստված և տարբեր թվով ձայնանցքեր ունեցող օկարինների տարբերակները կիրառվում են շատ ժողովուրդների կենցաղում¹¹: Հայաստանում տարածված թռչնաձև սրինգների պարզ տեսակներն ունեն 2 ձայնանցք՝ թռչնի սնամեջ իրանի աջ և ձախ կողմերում (Արտաշատ): Սրբուհի Լիսիցյանի հայտնի աշխատությունում հրատարակված թռչնաձև սրնգի (կավից բլուլ) գլխի մասում ամբողջական թռչուն է քանդակված, իսկ իրանի վրա փետուրներ հիշեցնող փողվածքներ կան: Բացի 2 ձայնանցքից՝ սովորական հավկթից քիչ խոշոր

չափ ունեցող իրանի նեքևի մասում աջ ձեռքի բութ մատի համար բացված ևս 1 ձայնանցք ունի (Վասպուրական)¹²: Ըստ մեր դաշտային գրանցումների՝ Իջևանի բրուտները, շեկ հողը ձեռքով հունցելով, երեխաների համար 10-15 սմ բարձրությամբ թռչնաձև շվիկներ էին պատրաստում: Թռչնի երկար պոչին, դեռ թաց կավի վրա, անցք էին բացում ճիպոտով կամ մետաղե բարակ ձողով և մի երկրորդ անցք՝ մեջքի վրա, պոչից ոչ հեռու, ապա թրծում էին: Այս տիպի շվիկն սուլում են պոչի անցքից փչելով, իսկ ցուցամատը պահում են մեջքի անցքի վրա՝ բարձրացնում և իջեցնում, որ թռչնի դալլալլի տպավորություն ստեղծվի: Նվագում են մինչև 10 տարեկան տղաներն ու աղջիկները¹³: Իսկ Շիրակի Սառնաղբյուր գյուղի բրուտը երկու տիպի սրինգ էր պատրաստում: Դրանցից առաջինը համեմատաբար պարզ կառուցվածք ուներ և միայն մեկ ձայնանցք՝ թռչնի մեջքի վրա: Երկրորդ տարբերակը նման էր Ս. Լիսիցյանի բերած օրինակին. սրնգի վերին մասում ևս թռչուն էր քանդակված և ձայնավերարտադրման երկու անցք ուներ, որոնք տեղադրվել էին իրանի երկու կողմում¹⁴:

Նողի պիպեչ. Շատախում տարածված թռչնաձև սուլիչի տեղական անվանում էր: Այն շուրջ 10-11 սմ բարձրությամբ և 7-8 սմ լայնությամբ թրծած կավից

11. Քոչարյան Ա., 2008, էջ 95:

12. Лисициан Ср., 1958, с. 147, ըստ բանասաց Արշակ Բաբայանի: Նման սրինգներ կարելի է տեսնել Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանում և Հայոց ազգագրության ազգային թանգարանում:

13. ԴԱՆ, Իջևան, գ. Այգեհովիտ, 1981 թ., բանասաց՝ Ալավերդի Գրիգորի Գրիգորյան, ծնվ. 1918 թ.:

14. ԴԱՆ, Շիրակ, գ. Սառնաղբյուր:

պատրաստված թռչնի արձանիկ էր, որի կտուցին սուլիչ-փչանցքն էր տեղադրված, վզի և մարմնի միացման մասում օդամուղ անցքը, իսկ կրծքին և որովայնի կենտրոնում՝ մեկական ձայնանցքեր: Ընդհանուր տեսքով լողացող բադիկ էր հիշեցնում: Ներկում էին սոխի կեղևով, տորոնով, ընկույզի կանաչ կեղևով: XX դ. կեսերին, բացի ծխական գործառույթից, հողի պիպեչով երեխաները սուլում էին կենդանիներին արոտ տանելիս և տոնական շուրջպարերի ժամանակ (աղ. 2, նկ. 2)¹⁵:

Պեպուկ-շվիկ, կավե բլուկ. նույն՝ սրնգային ընտանիքի նվագարան է, տեսքով և ձայնային տվյալներով նմանեցվում է երևակայական և իրական կենդանիներին ու թռչուններին: Երկարությունը 11-12 սմ է, բարձրությունը՝ 7-12 սմ: Ներքևի մասում ունի 2 ձայնանցք¹⁶:

Կավից. բլուկ. 1-3 ձայնանցքով, սրնգային ընտանիքի թռչնաձև շվիկ կամ սուլիչային խմբի 20-23 սմ երկարությամբ շվի է, ունի 3-5 ձայնանցք¹⁷:

Կավից շվիկ. պարսկահայերի միջավայրում (ք. Սպահան) տարածված շվիկն ավանդական տարազին բնորոշ նշաձև զարդանախշ էր հիշեցնում (առանց թռչնի գլխի, միայն վզից ներքև ընկած հատվածն էր քանդակված): Մոտ 8 սմ լայնքով և 4-5 սմ բարձրությամբ, թրծած կավից պատրաստված շվիկի սուլիչ-փչանցքը տեղադրվում էր թրռչնի պոչի ծայրին, իսկ ենթադրյալ վզի միացման

մասում օդամուղ անցքն էր բացված: Փչանցքի դիմաց՝ իրանի կլորավուն մասում փոքրիկ, կիսաշրջանաձև կանթ էր ամրացվում, որ ծառայում էր իբրև բռնակ (աղ. 2, նկ. 1)¹⁸:

Կավից. շվիկ. Վայոց ձորի ծխական շվիկը փոքրիկ թեյնիկ էր հիշեցնում, որի մեջ կարելի էր 100-150 գրամ ջուր լցնել: Ուռուցիկ իրանը սնամեջ էր, բռնելու կանթ և եղջյուրաձև ծորան ուներ: Իրանի երկու կողմում դեմ-դիմաց օդամուղ անցք էր բացվում: Մեջը ջուր լցնելով փչելիս ուժեղ սուլոց էր լսվում, և ջրի շիթը թափվում էր: Անգամ առանց ջրի փչելիս զիլ ձայն էր արձակում, և Վարդավառի ու Նավասարդի տոներին դաշտերում և ուխտավայրերում տարածվում էր երեխաների ցնծալի սուլոցը: Ջրցանուկի ծխախաղերի ժամանակ շվիկի անցքը մատով փակում էին, որ ջուրը չթափվի (աղ. 2, նկ. 3)¹⁹:

Նարկանային-աղմկային նվագարաններ

Կարկաչա. Վ. Բոդյանն «Ազգագրական հանդեսի» բոլոր գրքերից ի մի է բերել Նայաստանի գավառներում տարածված այս ծխական նվագարանը: Թեև հատուկ ծեսի համար պատրաստվող այս նվագարանը մի քանի տարբերակով և տեղական անվանումներով էր հայտնի, սակայն ամենուր միևնույն գործառույթն էր կրում: Օրինակ, դրանցից մեկը՝ «*ձեռաց չափի մեծությամբ և թանձրությամբ 3 հատ տախտակ՝ մեջ տեղեն, 2 տախտակ ևս՝ մեկ նորա տակ, մեկ նորա վերա անցումներով և վարի կողմ*

15. ԴԱՆ, Երևան, բանասաց՝ Գարեգին Շահինյան:

16. Աճեմյան Ա., 1978, էջ 20:

17. ԴԱՆ, Շիրակ, գ. Սառնաղբյուր:

18. ԴԱՆ, Երևան, 1987 թ., բանասաց՝ Հովհաննես Ղուկասյան, ծնվ. 1919 թ.:

19. ԴԱՆ, Վայոց ձոր, 1997 թ., եղեգնածոր ավան, Մուկուչ Գրիգորի Խաչատրյան, ծնվ. 1926 թ.:

թելով թույլ կապելով իրարու և թելք միմյանց մեջ ծակոտիքեն անցանելով, կարկաչայի պոչ բռնելով շարժեինք, որ տախտակք բացվելով, խփվելով իրարու զարնվելով կարկաչա ձայն հանեին» (աղ. 2, նկ. 5)²⁰: Նույն նվագարանի նկարագրությունն ըստ Քաջբերունու՝ **ճոճանակ** անվամբ. «Ձեռքի թաթի չափ, կոթով մի տախտակ է, որի երկու կողմից թույլ կապված են մի տախտակ և այս տախտակները շարժելու, ճոճելու ժամանակ զարկվում են միջին տախտակին»²¹: Հաջորդը՝ **ճըռռ** անվամբ, փայտյա ծիսական նվագարանն է, որ կիրառվել է Ծաղկազարդի տոնին: Պատրաստում են մեծահասակները, հնչեցնում են երեխաները եկեղեցու բակում և տնետուն երթերի ժամանակ՝ ուղեկցելով պտղաբերությանը միտված ծիսական ասերգերին: Ընդհանուր տեսքով նման է բահիկի: Բռնակի վրա հիմքի կողմից ամրացված երեք փայտե քառակուսի թիթեղներ են: Երկու ծայրերին առանձին կտորներից են, իսկ կենտրոնինը բռնակի հետ մեկ ամբողջություն է կազմում: Հնչեցնում են թափահարելու միջոցով: Ընդհանուր երկարությունը 15-20 սմ է, թիթեղիկների կողերը՝ մոտ 7 սմ (աղ. 2, նկ. 5)²²:

Կարկաչայի մյուս տարբերակը Բորչալուում հայտնի էր **ճեռ** անվամբ: Փայտյա գլանաձև, երկարավուն բռնակի ծայրին զուգահեռաբար ամրացված զույգ փայտե թիթեղիկների միջև տեղադրված

է ատամնավոր անիվը: Բռնակը պտտելիս թիթեղիկն ընկնում է ատամների արանքը և ձայն արձակում: Բռնակի երկարությունը մոտ 20 սմ է, անիվի բարձրությունը՝ մոտ 5 սմ (աղ. 2, նկ. 4)²³: Պատրաստում են մեծահասակները, հնչեցնում՝ երեխաները Ծաղկազարդի տոնին, եկեղեցու բակում և տնետուն երթերի ժամանակ՝ ուղեկցելով պտղաբերությանը միտված ծիսական ասերգերին:

Կարկաչայ (Ախալցխա, Ախալքալաք, Կարին, Մուշ), **ճչնակ** (Ղարաբաղ), **ճռռան** (Ղարաբաղ): «Մանկական խաղալիք մ' է, փայտեայ կոթի մը ծայրը ագուցված է ատամնավոր անտակ մը և ուրիշ փայտ մը, զոր դարձնելով ճռ, ճռ ձայներ կը հանեն: Ծաղկազարդի օրուան զբոսանքն է» (աղ. 2, նկ. 4)²⁴:

Ճռռիկ (կարկաչա, օյինջախ). Արևմտյան Հայաստանի որոշ բնակավայրերում երեխաները ճռռիկ էին պտտեցնում նաև Զատիկի և Վարդավառի տոնակատարությունների ժամանակ: Այս աղմկային գործիքը կազմված է փայտե գլանաձև բռնակից, որի վերին հատվածում ամրացվում է երկու տախտակե բարակ թիթեղ՝ լայն և նեղ: Բռնակը պտտելիս դրանք շրջանաձև պտույտներ են գործում բռնակի շուրջ և ճռռում (մեծ թիթեղի լայնությ.՝ 20-25 սմ, բարձրութ.՝ 6 սմ, մյուսը մոտավորապես 2 անգամ փոքր է մեծից, բռնակի երկարութ.՝ 20 սմ- Յոզղաթ (Գամիդք, Արևմտյան Հայաստան), Վան, տոն աղ. 2, նկ. 4)²⁵:

20. Բդոյան Վ., 1963, էջ 153:

21. Քաջբերունի, 1901, էջ 125:

22. Տե՛ս Բդոյան Վ., 1963, էջ 154-155, Лисициан Ср., 1958, с. 141, Петросян Э., 2004, сс. 181- 187.

23. Տե՛ս Բդոյան Վ., 1963, էջ 154-155, Лисициан Ср., 1958, с. 141, Петросян Э., 2004, сс. 181- 187.

24. ՀՐԳ, 1913, էջ 557:

25. ԴԱՆ, Երևան, 1987 թ., բանասաց՝ Գարեգին Մալխասյան, ծնվ. 1901 թ., Վան:

Կարկաչայի մեկ այլ տարբերակ. «Բռնցքաչափ խորանարդ, որ տախտակներից է շինվում: Տախտակներից մեկը կոթավոր է լինում, որից և բռնում են ցնցելու համար: Մի քանի տախտակների անկյունները վերջանում են ելուստներով: Մեջը փայտե կամ այլ գնդիկներ էին լցնում, որոնք ցնցումների ժամանակ ձայներ էին հանում: Զատկի առավոտ և ամբողջ օրը տղաներն այս խաղալիքը ձեռքներին՝ տնետուն ման գալիս չխչխչացնում և երգում էին. Կարկաչա, կարին կաչա, / Սև հավիս հավկիթը դուս փերեք...»²⁶:

Ճռռռիկ, ճռռռան. խորհրդային տարիներին շատ տարածված ինքնաշեն ձայնեղ խաղալիքներից է, որը հիմնականում պատրաստում և վաճառում էին շրջիկ մանրավաճառները՝ շքերթների, ժողովրդական տոների ու զբոսանքների ժամանակ: Շուրջ 6-7 սմ բարձրությամբ, սովորաբար թե գլանից բաղկացած իրանի մեջ մի քանի մանր կորիզ կամ խճաքար էր լցվում, գլանի երկու կողմերը սոսնձվում էր թղթով, դրանցից մեկի կենտրոնից թել էր անցկացվում, որի մի ծայրը գլանի մեջ կապվում էր լուցկու հատիկին, իսկ մյուս ծայրը դուրս էր բերվում, որը պտտելիս գլանը ճռռռոցով շարժվում էր, միջի կորիզները դիպչում էին պատերին ու կտկտոցներ արձակում: Ճռռռիկի գլանը նկարագարովում էր վառ գույներով կամ պատվում գունավոր թղթերով: Բանասացների վկայությամբ՝ մինչ խորհրդային շրջանը նման հարմարանքները մեծահասակները պատրաստում էին և տալիս երեխաներին՝ չամբարձման,

Ծաղկազարդի, Զատկի և Վարդավառի ուխտագնացությունների ժամանակ հնչեցնելու համար²⁷:

Շրխկան, շխշխկան, խշխշան. Սալմաստի հայերի կենցաղում տարածված աղմկային-հարկանային նվագարան է, որ մեծահասակները պատրաստում էին երեխաների համար: Մոտ 5-6 սմ բարձրությամբ փայտե կամ սովորաբար թե գլանաձև տուփի բաց երեսին 9-10 սմ տրամագծով ձկան կաշի էին ձգում, տուփի մեջ մի քանի մանր գնդիկ կամ քար էին լցնում, գլանի երկու կողմերին ամրացվում էին փայտե երկար ձողիկներ, որ բռնակների դեր էին կատարում: Երկու ձեռքով բռնակներից պտտելիս քարերը հարվածում էին կաշվին և ձայն արձակում²⁸:

Պզզան. սա ևս խորհրդային տարիներին շատ տարածված ձայն արձակող ինքնաշեն խաղալիքներից է, որը հիմնականում պատրաստում և վաճառում էին շրջիկ մանրավաճառները՝ շքերթների, ժողովրդական տոների ու զբոսանքների ժամանակ: Նեղ գլանաձև պլաստմասսայե կամ փայտե սուլիչաձև փչանցքով ձողիկի վրա փոքրիկ փուչիկ էր կապվում: Փչելիս փուչիկն ուռչում էր, և բաց թողնելիս օդը յուրօրինակ ձայնով (պզզոց) դուրս էր գալիս: Սրան նմանակելով՝ գյուղական բնակավայրերում երեխաները իրենց տարբերակն են ստեղծում նաև մեր օրերում՝ գլանը փոխարինելով սովորական փայտե կոճով (տե՛ս պզզիկ):

26. Բդոյան Վ., նույն տեղում:

27. ԴԱՆ, Շիրակ, Երևան, 1982-85 թթ.:

28. ԴԱՆ, Երևան, 1987 թ., բանասաց՝ Հովհաննես Ղուկասյան, ծնվ. 1919 թ.:

Ղողանջող նվագարաններ

Զանգակ, բոժոժ, ծնծղա, զիլեր. ինչպես վերը ներկայացրեցինք, այս նվագարանների զոնգուն հնչյունների ուղեկցությամբ երեխաները Սուրբ Ծննդյան տոնի երեկոյան տնետուն շրջայցեր էին կատարում՝ ավետիս տալով համերկացիներին: 6-12 տարեկան երեխաների համար նախատեսված այդ նվագարանները պղնձագործներն ու արծաթագործները համեմատաբար փոքր չափերով էին պատրաստում:

Ծնծղա. իբրև «ցնծության նշանակ» և չար ուժերին վանելու միջոց՝ այն կիրառվել է եկեղեցական և ժողովրդական տարբեր ծեսերի ու արարողությունների ընթացքում²⁹: Ըստ հայոց եկեղեցական ավանդույթի՝ Մեծ Պահոց շրջանում, Ծաղկազարդի կիրակնօրյա պատարագի և ժամերգության ընթացքում Դռնբացեքի արարողության ժամանակ հոգևորականները ծնծղաներ են զարկում: Ժողովրդական պատկերացումների համաձայն՝ Զավախքում Խավարման գիշերվա արարողության ընթացքում անմեղ երեխաներին են ծնծղա հարել տալիս, որ Տերը շատ չչարչարվի և ցավը թեթևանա (պատկերագիրք, նկ. 5.7, 5.8)³⁰:

Զիլեր. Արևմտյան Հայաստանում և հատկապես Սեբաստիայում տարածված զիլերը մի քանի տարբերակ ունեին³¹: Ամենապարզ տեսակը

մատների զիլերն էին. փոքրիկ, ափսեանման ծնծղա հիշեցնող այդ նվագարանները կաշվե օղակների միջոցով հագցվում էին բթամատին և միջնամատին ու միմյանց հարվածելիս ղողանջում էին: Դրանք հնչում էին նաև ծխական տարբեր պարերի ընթացքում՝ մանուկների և մեծահասակների կատարմամբ (պատկերագիրք, նկ. 5.10)³²: Երկրորդ տարբերակը փայտե բռնակի ծայրին ուղղանկյունաձև շրջանակի մեջ ձգված մետաղալարի մեջ անցկացված ավելի մանր զիլերի խումբն է, որ ղողանջում է բռնակը թափահարելիս կամ ձեռքի ափին հարվածելիս: Այս զիլերի խաղալիքային տարբերակը գրեթե ամենուր կարելի է տեսնել նաև մեր ժամանակներում: Երրորդը (զիլի մաշա, ունելի)³³ կենաց ծառի նմանողությամբ մետաղյա կամ փայտյա բռնակ է, որի բնից բարձրացող հինգ ճյուղի ծայրերին զիլեր են անցկացված³⁴: Զույգ բռնակների դեպքում միմյանց հարվածելիս զիլերը ղողանջում են, իսկ միակի դեպքում հնչում է թափահարելու միջոցով:

29. Մանրամասն տես Աճառյան Հ., 1973, էջ 465, ԲՍԳ, 1881, էջ 177, 225, ԾԲ, 1957, էջ 143, Սրվանձտեանց Գ., 1876, էջ 113, Պիկիյան Հ., 1992, էջ 215-224:

30. ԴԱՆ, Ջավախք, բանասաց՝ տեր Ռուբեն Սաղոյան:

31. Տեղեկությունները գրանցել ենք Երևանում բնակվող

սեբաստացի վարպետ Հովհաննես Զաթրջյանից 1979 թ., որի պատրաստած նվագարանները ցուցադրվում են Հայոց ազգագրության. ազգային թանգարանում:

32. Лисициан Ср., 1958, таблица LXV. Տես նաև ԲՍԳ, 1881, էջ 177:

33. Մկունդ Ս., 1950, էջ 447:

34. Զիլի մաշա՝ Klapper Massa՝ կոչվող տարբերակը տես Buchner A., 1968, S. 236.

ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ ՊԱՏՐԱՍՏՎԱԾ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐ

Փողային-սուլիչային նվագարաններ

XIX-XX դդ. Հայաստանի տարբեր շրջաններում մեծերին նմանակելով նվագարան պատրաստելն ու հնչեցնելը մանչուկների խաղի վերածած սիրելի զբաղմունքներից էր: Գյուղական բնակավայրերի մեծ մասում մինչև 1990-ական թթ. կարելի էր հանդիպել 6-12 տարեկան տղաների, որոնք խաղի ընթացքում տարբեր բույսերի սնամեջ ցողուններից ու ծառի ճյուղերից, կեղևներից ու կորիզներից սուլիչատիպ հարմարանքներ ու նվագարաններ էին պատրաստում և հնչեցնում: Ծանոթանանք դրանցից մի քանիսին:

Բնական սուլիչներ

Ջոռնա. Ծառերին աճող լոբանման բույսի վերին հատվածը կտրում են (փչանցք), ձեռքով ամբողջ մակերեսը մի փոքր շփելով կլորացնում՝ նմանեցնելով խողովակի: Տակի սրածայր մասում փոքրիկ ճեղք են բացում, որ օդը (ձայնը) դուրս գա, և վերևի անցքից փչում: Ձայնը բզզոց է հիշեցնում: Պատրաստում և հնչեցնում են 6-8 տարեկան լոռեցի երեխաները³⁵:

Սուլիչ, շվիկ. Իջևանի գյուղերում փոքրիկ տղաներն ու աղջիկները դաշտից քաղում են «չխչըխկան խոտ» կոչվող ծաղկի չորացած, զանգակաձև, դատարկ վարսանդը և փչում: Ուժեղ սուլոց է արձակում (աղ. 2, նկ. 8)³⁶:

35. ԴԱՆ, 2. Խառատյանից:

36. ԴԱՆ, Իջևան, գ. Այգեհովիտ, 1981 թ., բանասացներ՝ Արթուր Դավաթյան, ծնվ 1968 թ., Արտակ Դավաթյան, ծնվ. 1968 թ., Գագիկ Պարոյրի Գրիգորյան, Ռազմիկ Բախչագույան, ծնվ. 1971 թ.:

Սուլիչ, շվիկ. Հայաստանի տարբեր գյուղերում 6-8 տարեկան երեխաները քաղում են ցորենի հասկը, դնում երկու բթամատերի արանքում ու փչում: Քիստն սկսվում է տատանվել և յուրահատուկ ձայն է արձակում³⁷:

Բուկուկու. Բիթլիսում երեխաները սերմացու սոխի ցողունը մոտ 7 սմ կտրում են, գլանի միջին մասում փոքրիկ կտրվածք են անում, մեջը եղած սպիտակ թաղանթը ոլորելով հասցնում մինչև կեսը և լեզվով օդը ներս քաշում, որի ժամանակ սուր բզզոց է լսվում: Նույն սուլիչը տարածված էր նաև Հաճնում՝ **դլբբզ** անվամբ³⁸:

Սուլիչ, շվիկ. Մեղրիի գյուղերում 6-7 տարեկան տղաներն ու աղջիկները ծիրանի կորիզը թրջում են, լայն կողի մասը քսում քարին այնքան, մինչև անցք գոյանա, միջուկը հանում են և փչում³⁹: Այս սուլիչը տարածված է Հայաստանի գրեթե բոլոր մարզերում (աղ. 2, նկ. 9):

Պարզ սուլիչներ

Դուդուկ. (Երևան) «մանկական զոռնայ, դուդուկ՝ սրինգ հոմանիշ են ձևավորված»⁴⁰:

Սոառ. «Մանկական սուլիչ, կանաչ ուռենիի ճիւղէ շինուած: Թարմ ճիւղը կը կտրեն, վրայի կեղեւը առանց պատռելու կը հանեն, փայտին ծայրը քիչ մը կը տափակցնեն և փոսիկ մը կը բանան ճիշդ կեղեւին վրայ բացուած ծակին դեմ: Փայտը թուքով թրջելէ յետոյ կեղեւը վրան կ'անցնեն՝

37. ԴԱՆ, 2017 թ., Երևան, բանասաց՝ Միեր Նավոյան, ծնվ. 1971 թ.:

38. ԴԱՆ, Երևան, 1987 թ., բանասաց՝ Հմայակ Բոյաջյան, ծնվ. 1902 թ.:

39. ԴԱՆ, Մեղրի, 1987 թ., բանասաց՝ Մուրադ Սամվելի Պողոսյան, ծնվ. 1960 թ.:

40. ՀԳԲ, 1913, էջ 284:

ծակը փոսին դեմ բերելով: Յետոյ ծայրը բերաննին առնելով կը փչեն: Սուսու հանել – Սուսու շինել: Ուռենիի թարմ ճիւղը կը կտրեն և որոշ երկարութիւն մը առնելով կեղեւը շրջանաձէւ կը կտրեն: Յետոյ զմելիին կոթովը կեղեւը կը ծեծեն այնպիսի զգուշութեամբ մը, որ չճմլուի. Վերջապէս թեթեւ մը մատներով դարձնելուն պես, կեղեւը փայտեն կը բաժանուի: Սուսու փչել– սուլել»⁴¹:

Սուսու. ուռենուց պատրաստված շվիկ (Բերրի, Խնձորեսկ, Քղիկ)⁴²:

Սուսուկ. ուռենու ճյուղի կեղևից վերը նշված եղանակով պատրաստված լեզվակավոր, առանց ձայնանցքերի շվիկ: Փոքր Հայքում տարածված փոքր սուսուկները պատրաստում և նվագում էին երեխաները. երկարությունը 8 սմ է, տրամագիծը՝ 1 սմ⁴³:

Շվիկ. Սևանի ավազանի բնակավայրերի տղաները եղեգնից առանց ձայնանցքերի, լեզվակավոր սուլիչ էին պատրաստում 10 սմ երկարությամբ և 1-1,5 սմ տրամագծով⁴⁴:

Շվիկ. ուռու ծառի կլեպը հանում էին, առանց մատների շվիկ էին պատրաստում⁴⁵:

Պզպլուկ (Արաբկիր). «ուռենիին կեղևին տակեն հանուած մաշկը, որ տղաքը բերաննին դրած ուծով փչելով՝ ձայն կը հանեն, կը սուլեն»⁴⁶:

Շվիկ, ֆշշիկ. Մարտունու շրջանի երեխաները

պատրաստում են գարնանը՝ ուռենու դալար ճյուղից⁴⁷:

Շվիկ-սուլիչ. Մեղրիի շրջանի գյուղերում 8-10 տարեկան տղաները ընկուզենու և ուռենու դալար ճյուղերից սուլիչներ են պատրաստում⁴⁸:

Բարդ սուլիչներ

Շվիկ-սուլիչ. գարնանը, երբ ծառերի ճյուղերը սկսում են ջրակալել, լոռեցի երեխաները հացենու ծառի ճյուղը կտրում են 10-12 սմ երկարությամբ, դանակով խագում վրայի կեղևը և վրայից ծեծելով հանում: Ճյուղի վրա փոքրիկ փոսիկ են անում (լեզվակ), ապա ակոսի նման փորելով հասցնում մինչև բերանի մասը: Կեղևը կրկին հազցնում են փայտի վրա՝ ծայրը փոքր-ինչ տաշելով և սուլում են: Պատրաստում և նվագում են 7-10 տարեկան տղաները⁴⁹:

Շվիկ-սուլիչ. գարնանն իջևանցի երեխաները հացենու, երբեմն նաև ընկուզենու ճյուղի կեղևից առանց ձայնանցքերի սուլիչներ են պատրաստում («շվիշտոկ»): Դալար ճյուղը կտրում են 10-15 սմ երկարությամբ, մի կեսի կեղևը դանակի բութ մասով խփելով փափկացնում են, բերանի մասում ուղղանկյան նման անցք են բացում, կտրում և հանում ճյուղից: Մինչ այդ, ճյուղի ծայրը՝ փչելու հատվածում, շեղ՝ սուլիչաձև կտրում են: Հանած կանաչ կեղևի կտրած անցքի տակ՝ ճյուղի վրա, մոտ 3 սմ երկարությամբ դանակով ակոս են անում, քիչ փո-

41. Սարգիսեան Յարութին քնն., 1932, էջ 530:

42. Բաղրամյան Ռ., 1960, էջ 167:

43. Лисициан Ср., 1958, с. 146 (ըստ բանասաց Ապել Նազիկյանի):

44. Նույն տեղում, բանասաց՝ Վանո Գալստյան:

45. ԴԱՆ, Վայոց ձոր, 1992, բանասաց՝ Զիվան Սամսոնի Հարությունյան, գ. Գլածոր:

46. ՀԳԲ, 1913, էջ 907:

47. ԴԱՆ, Մարտունու շրջան, 1954 թ., բանասաց՝ Փիրուզ Հակոբի Մովսիսյան, ծնվ. 1902 թ.:

48. ԴԱՆ, Մեղրի, գ. Գուղեմիս, 1987 թ., բանասաց՝ Սոս Գրիգորի Բաղդասարյան, ծնվ. 1910 թ.:

49. ԴԱՆ, Երևան, 1984, բանասաց՝ Զավեն Խառատյան, ծնվ. 1950 թ., Լոռի:

րում են, ապա կեղևը զգուշությամբ հազցնում են վրան: Փչելիս օդը մտնում է կեղևի և ճյուղի ակոսի արանքը և սուլոց արձակում: Պատրաստում են 6-13 տարեկան տղաները⁵⁰: Նույնը ուռենու ճյուղերից նաև Մեղրիի շրջանի գյուղերում պատրաստում են 9-10 տարեկան տղաները: Ուռենու կանաչ կեղևը հանելու ընթացքում տղաները ասերգում են՝ «Պլկան, պլկան տյուս եկ, /Քո մար ուզի երկու ծյու, /Պլկան, պլկան տյուս եկ, /Քո մար ուտի երկու ծյու»:

Կրկնում են այնքան, մինչև կեղևը դուրս գա: Ըստ բանասացի՝ պլկան անվանում են կանաչ կեղևը, բառն ունի նաև թացություն, խոնավություն իմաստը⁵¹:

Սուլիչավոր փողային նվագարաններ

Արտի պկու. Իջևանում 6-8 տարեկան տղաները ցորենի ցողունից 4-5 ձայնանցքով սուլիչավոր նվագարան են պատրաստում, որը նման է պզգանի⁵²:

Թութակ. Եղեգնից պատրաստված, սուլիչային խմբի հովվական շվի է, որ պատրաստում էին հովիվներն ու նվագում: Նվագում էին նաև 7-8 տարեկան տղաները (պատկերագիրք, նկ. 6.11)⁵³:

Շվկան. Լորենու ճյուղից պատրաստված սուլիչ է, որը երբ չորանում է, գցում են ջրի մեջ, որ փափկի: Լո-

ռիում պատրաստում և նվագում են փոքր տղաները⁵⁴:

Քթթկենու շվի. սնամեջ ցողունից պատրաստված սուլիչային խմբի նվագարան է, Լոռիում և Իջևանում պատրաստում են 8-10 տարեկան տղաները⁵⁵:

Դիլու. Եղեգնյա թութակ. սովորական շվի է՝ սուլիչային խմբի, 5-7 ձայնանցքով, Լոռիում պատրաստում են հոտաղները, նվագում են նաև պատանիները (պատկերագիրք, նկ. 6.12)⁵⁶:

Դիլի. Եղեգնյա շվի, ունի 6-7 ձայնանցք: Նվագում են 7-15 տարեկան տղաները⁵⁷, իսկ Շիրակում 6-7 ձայնանցքով եղեգնյա սուլիչատիպ շվին կոչվում էր դուլի⁵⁸:

Շվիկ. Սիսիանի շրջանի Բռնակոթ գյուղում տա-րածված մանկական սուլիչները՝ շվիկ, պատրաստվում են գարնանը, երբ ուռենու ճյուղի մաշկը դեռ թաց է և կարելի է դյուրությամբ ծեծելով հանել ճյուղի վրայից: 7-10 տարեկան աղջիկները և մինչև 14 տարեկան տղաները շվիկի երեք տարբերակ են պատրաստում ու նվագում: Տարբերակելու համար պայմանականորեն անվանում են հայի, ռուսի և թուրքի շվիկ: Ամենապարզունակն, այսպես կոչված, թուրքի շվիկն է, որը շուրջ 15 սմ երկարություն ունի: Սովորական ճյուղից կտրված փայտը նման է ուղիղ, չփորված գլանի, որի վերին հատվածում փոք-

50. ԴԱՆ, Իջևան, գ. Այգեհովիտ, 1981 թ., բանասաց՝ Բեգլար Հարությունի Ղևոնդյան, ծնվ. 1902 թ., Արթուր Դալլաքյան, ծնվ. 1968 թ., Արտակ Դալլաքյան, ծնվ. 1968 թ.:

51. ԴԱՆ, Մեղրի, 1987 թ., բանասաց՝ Մուրադ Սամվելի Պողոսյան, ծնվ. 1960 թ.:

52. ԴԱՆ, Իջևան, 1981 թ., գ. Խաչթառակ, բանասաց՝ Աղամ Գրիգորի Վարդապետյան, ծնվ. 1904 թ.:

53. ԴԱՆ, 1985, Խանլարի շրջ., գ. Գետաշեն, բանասաց՝ Մաղաքեղ Գրիգորի Գյուրջյան, ծնվ. 1915 թ.:

54. ԴԱՆ, Դ. Վարդումյանից:

55. ԴԱՆ, Դ. Վարդումյանից:

56. ԴԱՆ, Դ. Վարդումյանից:

57. ԴԱՆ, Սպիտակի շրջան, 1985 թ., բանասաց՝ Արևհատ Արշակի Ավետիսյան:

58. ԴԱՆ, Շիրակ, 1983 թ., բանասաց՝ Հովհաննես Մեխակի Թադևոսյան, ծնվ. 1906 թ.:

րիկ ակոսաձև փորվածք է արվում դեպի օդամուղ անցքը, ապա կեղևը կրկին հազցվում է ճյուղի վրա: Փչելիս օդն ակոսից անցնում է և դուրս մղվում սուլիչի անցքից: Շվիկի երկու ծայրերը փակ են (աղ. 1, նկ. 1): Երկրորդ՝ ռուսի շվիկ կոչվող տարբերակն ավելի մշակված է: Գլանաձև փայտի երկու ծայրերը փակ են, սակայն փչանցքի մասում եղեգնյա շվիներին բնորոշ ձև է տրված և բերանի հատվածում նեղ ակոսաձև փորվածքով օդանցք է բացված, որը շարունակվելով քիչ լայնանում է և ակոսի կենտրոնից քիչ վեր բացվում է սուլիչի օդամուղ անցքը: Բոլոր փորվածքներն անելուց հետո կեղևը կրկին հազցվում է ճյուղի վրա (աղ. 1, նկ. 2): Երրորդ՝ հայի կոչվող շվիկն արտաքինից նման է ռուսի շվիկին: Փողը քիչ երկար է՝ մոտ 20 սմ, ակոսաձև փորվածքը՝ երկար ու քիչ լայն, իսկ սուլիչի անցքն ավելի մեծ է, որից վեր ու վար հոծ փայտե մասերն իրարից մոտավորապես 1 սմ հեռու են և կեղևի միջոցով են միանում (աղ. 1, նկ. 3)⁵⁹:

Պզզան. Իջևանում 6-10 տարեկան տղաները գարնանը ծառի դալար ճյուղը կտրում են, վրան 3-5 սմ երկարությամբ կեղևը շրջանաձև խազում, դանակի կոթով կամաց խփելով թուլացնում, ապա սահեցնելով քաշում-հանում են, ծայրը փոքր-ինչ տաշում են, դնում բերանը, լեզվի վրա՝ մինչև կեսը, երկու մատով կողքերից բռնում, որ կլորությունը պահպանի, ու փչում են: Ուժեղ սուլոց է լսվում: Այս սուլիչը կարելի է օգտագործել մեկ-երկու օր՝ մինչև չորանալը⁶⁰:

59. ԴԱՆ, 1993 թ., Սիսիանի շրջ., բանասաց՝ Նոյեմ Անտոնյան, ծնվ. 1926 թ., և որդին՝ Հայկ Անտոնյան:

60. ԴԱՆ, Իջևան, գ. Այգեհովիտ, 1981 թ., բանասացներ՝ Գագիկ Պարույրի Գրիգորյան, ծնվ.

Լեզվակավոր փողային նվագարաններ

Պիպեչ. Շատախում երեխաներն ուռենու ճյուղի վրա շիկացած մետաղե ձողով 4-5 ձայնանցք էին բացում, կեղևը հանում և հենց դրանից լեզվակավոր սրինգ պատրաստում: Նվագում էին 4-5 տարեկան տղաները⁶¹:

Վզուկ՝ «ուռիեն շինուած լեզուակարոր նվագարան սրինգի նմանութեամբ»:

Վզուկ հանել՝ «սրինգ շինել ուռենիի թարմ ճիղին կեղևովը: Որոշ երկայնութեամբ ճիղ մը կը կտրեն, անոր վրայ նախապես քանի մը ծակեր կը շինեն տաշելով, յետոյ, առանց ճմլելու, զմելիին կոթովը կը ծեծեն ամեն մասերուն վրայ, որպեսզի կեղևը փայտեն անջատուի: Այն ատեն մատներու թեթեւ ճնշումով հոլովում մը տալով, փայտը և կեղևը կը բաժանուին իրարմէ, զուշութեամբ, որպեսզի կեղևը չպատռի, փայտը կը հանեն մեջեն: Կեղևին մեկ ծայրը կը քերեն այնպէս, որ կը մնայ ներքեւի բարակ մաշկը: Ասիկա կ'ըլլայ ձայնահան լեզուակը, որ փչող շունչին տակ թրթռալով ձայն կը հանէ, բացուած ծակերը կուտան ձայնաստիճանները: Վզուկ փչել- վզուկով նուագել»⁶²:

Մեծ սուսուկ. Փոքր չափում դպրոցական տարիքի երեխաներն այս լեզվակավոր փողային նվագարանը պատրաստում էին ուռենու կեղևից, եղեգից և չաթնուկ կոչվող փափուկ միջուկով ծառի ճյուղից՝ 20 սմ երկարությամբ, 1,5 սմ տրամագծով, 5-6 ձայնանցքով (հմմտ. աղ. 1, նկ. 4)⁶³:

1971 թ., Ռազմիկ Բախչագուլյան, ծնվ. 1971 թ.:

61. Лисициан Ср., 1958, с. 146 (ըստ բանասաց Անահիտ Մարգարյանի):

62. Սարգիսեան Յարութին քին., 1932, էջ 534:

63. Лисициан Ср., 1958, с. 146 (ըստ բանասաց Ապել Նազիկյանի):

Տոռոգայ. «Երկայն և հաստ վզուկ, որ բամբ ձայն կը հանէ: Ճշդօրէն վզուկին պէս կը շինուի: Տոռոգայ փչել – նուագել տոռոգայով»⁶⁴:

Տուդուկ. Ախալքալաքի Սուլդա գյուղում այս նվագարանը պատրաստում են տուդուկ կոչվող ծաղկի ցողունից: Ծաղիկն ունի բաց դեղնավուն պսակ, իսկ միջուկը սև է: Ցողունը սնամեջ է, որից դյուրութեամբ պատրաստում են նվագարանի փողը: Այն 20-25 սմ երկարություն ունի, վրան, ըստ մատների դիրքի, բացում են 5 ձայնանցք, իսկ փողի բերանի մասում նույն ծաղկի ավելի բարակ ցողունից սուլիչ են պատրաստում: Սուլիչ ստանալու համար բարակ ցողունի ոստոտ մասը, որը բնական խցանի դեր է կատարում, թողնում են վերի մասում, իսկ նրանից մի փոքր ցած կտրում են լեզվակը: Տակը 2-3 սմ երկարությամբ տեղ են թողնում, որը մըտնում է նվագարանի փողի մեջ: Փչելիս լեզվակը տատանվում է և հնչում: Այս նվագարանը կարող է կիրառվել շուրջ 1 ամիս, քանի որ չորանում և փչանում է: Պատրաստում և նվագում են մինչև 15 տարեկան տղաները և մինչև 9 տարեկան աղջիկները (արբունքի տարիքում աղջիկներն այլևս այսօրինակ նվագարաններ չէին նվագում)⁶⁵:

Ղամիշով դուդուկ, պկու. Ախալքալաքի գյուղերում պատրաստում և նվագում են 7-15 տարեկան տղաները (տարբեր տարիքի տղաների պատրաստած դուդուկները տարբերվում են ձեռք բեր-

ված հմտություններով ու փորձով): Եղեգնի վրա 6-7 անցք են բացում, հակառակ կողմի կենտրոնում ևս մեկը: Փողի բերանի մասում հագցնում են ավելի բարակ եղեգնից կտրված լեզվակով մունդշտուկը՝ շվիկ, որը փչելիս օդի հոսանքից թրթռալով գեղգեղում ու ձայն է արձակում: Փողի երկարությունը մոտ 20 սմ է, մունդշտուկինը՝ 7-5 սմ: Ձայնանցքերը բացելու համար 2 ձեռքի մատները պահում են փողի վրա, նշում և ծակում տաքացված շամփուրով կամ մեխով, ապա լսողությամբ կանոնավորում անցքը մեծացնելով կամ փոքր-ինչ վեր ու վար ձգելով: Փոքր տղաները հաճախ հակառակ կողմի ձայնանցքը չեն բացում, որի պատճառով հնչողությունը մաքուր չի լինում (աղ. 1, նկ 8)⁶⁶:

Զիվկազ. համշենահայերի շրջանում տարածված այս փողային նվագարանը պատրաստվում է հապալասի, թխիլի, շագանակի և այլ ծառերի ճյուղերից ու թփերի շյուղերից: Փողի երկարությունը 5-10 սմ է, տրամագիծը՝ 1-1,5 սմ: Փչելու տեղից 1-1,5 սմ ցած՝ վերևի կողմում. 1-2 մմ տրամագծով բացվածք է արվում: Լեզվակի և կեղևի արանքում անցք ունի, որտեղից օդը մտնում է բացվածքի մեջ: Կեղևն ամբողջությամբ հանվում է ճյուղի վրայից և ճյուղը բացվածքից սկսած մինչև վերջավորության 1-2 սմ հասնելը կիսով չափ հանվում է ու նորից ամրացվում վրան: Նվագում են փչելով և բացվածքի վրա մատը խաղացնելով: Ունի ճչան ձայն⁶⁷:

64. Սարգիսյան Յարութին քին., 1932, էջ 542:

65. ԴԱՆ, Ախալքալաք, գ. Սուլդա, 1982 թ., բանասացներ՝ Արտավազ Հմայակի Հովհաննիսյան, ծնվ. 1909 թ., Մեխան Կոչոյան, ծնվ. 1907 թ.:

66. ԴԱՆ, Ախալքալաք, 1982 թ., բանասացներ՝ Վահան Ռաֆայելի Թոքմաջյան, ծնվ. 1906 թ., Հարություն Միքայելի Համբարձումյան, ծնվ. 1900 թ.:

67. ԴԱՆ, Երևան, 1987 թ., բանասաց՝ Հակոբ

Զուռնա. Շիրակում 6-8 տարեկան երախաները ցորենի ցողունից կտրված լեզվակով 5-6 ձայնանցքով շվի են պատրաստում, որը զիլ ձայն ունի, երկարությունը՝ մոտ 20 սմ⁶⁸:

Պուկու. Նույնատիպ, ավելի կարճ փողով նվագարան է *բոքիից* (բոխի), 4-5 ձայնանցքով, կտրած լեզվակով, որն առավել ճչան ձայն ունի⁶⁹: Նույն կտրված լեզվակով և 4 ձայնանցքով նվագարանը Գուսանագյուղում կոչվում էր **գուռնա** (աղ. 1, նկ. 5)⁷⁰:

Պուկու՝ չաթալի գուռնա, դամշի գուռնա. եղեգնից, կտրված լեզվակով փոքրիկ գուռնա է, որ Իջևանի գյուղերում հաճախ պատրաստում և փչում են տղաները (աղ. 1, նկ. 4)⁷¹:

Շղոռնից՝ պկու, արտի պկու. Լոռիում տարածված լեզվակային խմբի փողային նվագարան է, պատրաստում և փչում են փոքր տղաները⁷²:

Պզիկ. Մեղրիի գյուղերում 8-10 տարեկան տղաները հասկ չունեցող վայրի ցորենի ցողունից (չավդառի խոտ) պատրաստում են կտրած լեզվակով, առանց ձայնանցքերի փողային նվագարան: Փողի երկարությունը մոտ 7 սմ է, փչանցքի մասում

խուլ ոստով փակ է, իսկ ծայրում՝ բաց փչանցքից քիչ ցած, կտրվում է ցողունը՝ վերածվելով լեզվակի, որը փչելիս թրթռում է և բնորոշ ձայն արձակում⁷⁴:

Գառնո, բազմափող սրինգ. Ս. Լիսիցյանը Նշում է, որ մինչ խորհրդային կարգերը Սևանի ավազանի շրջակա բնակավայրերում տարածված էր հանրահայտ Պանի ֆլեյտայի ընտանիքի տիպի նվագարանների մի քանի տարբերակ: Դրանց ամենապարզ՝ եղեգնյա տարբերակը պատրաստում և նվագում էին 12 տարեկան տղաները, իսկ ավելի բարդ՝ փայտե և մետաղե տեսակները՝ երիտասարդները, մինչ ամուսնանալը: Սրինգը բաղկացած էր նույն հարթության վրա դասավորված և հակառակ կողմում փայտե հիմքի վրա ամրացված 7-8 հավասար փողից (երկարութ.՝ 4 սմ, տրամ.՝ 1 սմ), որոնց հնչողության բարձրությունը պայմանավորված էր լեզվալների տարբերությամբ⁷⁵:

Մունդշտուկավոր փողային նվագարաններ

Զուռնա. գարնանը, երբ ծառերի ճյուղերը սկսում են ջրակալել, լոռեցի երեխաները հացենու ծառի ճյուղը կտրում են, կեղևը շեղակի հանում են, խողովակաձև ոլորում (որը թաց լինելու շնորհիվ անմիջապես կպչում է) և ծայրին մի չոփ են խրում, որ չբացվի: Վրան 7 կամ 5 ձայնանցք են անում, իսկ հակառակ կողմում՝ 1-ը: Այսպես պատրաստում են գուռնայի փողը: Ապա, նույն ծառի ավելի նեղ ճյուղը կտրում են, մոտ 7 սմ երկարությամբ կեղևը դա-

Սարգսյան, ծնվ. Սովխումիում, 1930 թ.:

68. ԴԱՆ, Շիրակ 1983 թ., Մխիթար Մուրադի Մկրտչյան, ծնվ. 1900 թ., Դարսի նահանգի Բուլանդ գյուղում, 1920 թ. տեղափոխվել են գ. Բազրավան:

69. ԴԱՆ, Շիրակ, 1983 թ., Մխիթար Մկրտչյանից:

70. ԴԱՆ, Շիրակ, 1983 թ., բանասաց՝ Հովհաննես Մեխակի Թադևոսյան, 1906 թ.:

71. ԴԱՆ, Իջևան, գ. Այգեհովիտ, 1981 թ., բանասացներ՝ Գազիկ Պարույրի Գրիգորյան, Ռազմիկ Բախչագուլյան, ծնվ. 1971 թ.:

72. Նվագարանի տեղական անվանումն է՝ բարբառով:

73. ԴԱՆ, Երևան, բանասաց՝ Դերենիկ Վարդումյան:

74. ԴԱՆ, Մեղրի, 1987 թ., բանասաց՝ Մուրադ Սամվելի Պողոսյան, ծնվ. 1960 թ.:

75. Лисициан Ср., 1958, с. 147, ըստ բանասաց Վանո Գալստյանի:

Նակի բութ մասով ծեծում, փափկացնելով հանում, ծայրը դանակով մի փոքր տաշում, բարակացնում են, մատով սեղմելով իրար միացնում (թաց լինելու շնորհիվ ենթարկվում ու կպչում է), ապա մտցնում են փողի մեջ՝ նմանեցնելով զոռնայի պկուփն: Երբեմն ծայրին փայտյա փոքրիկ պտկալ են դնում: Այս զոռնայի ձայնը յուրօրինակ բզզոց է ունենում: Պատրաստում են 7-12 տարեկան տղաները⁷⁶: Նմանատիպ նվագարան ունենու դալար ճյուղից պատրաստում էին ման Մեղրիի շրջանի երեխաները: Ընդհանուր երկարությունը՝ 17,9 սմ է, փողի երկարությամբ՝ 13,3 սմ, պպիչը՝ 5,2 սմ, ծայրակալը՝ 3,3 սմ, տրամբ՝ 1 սմ (աղ. 1, նկ. 7):

Ցուլաձայն. Մեղրիում 12-15 տարեկան տղաները ցլիկի եղջյուրի սուր ծայրը մետաքսի թելով կտրում են, եղեգնի բարակ ցողունի կանաչ մասը հանում, մնացած բարակ ցողունը մտցնում են եղջյուրի մեջ ու փչում: Այս նվագարանը բզզոց էր հանում: Ավելի հմուտ տղաները եղեգնյա պպիչ⁷⁷ էին պատրաստում և հազցնում եղջյուրի սուր ծայրի անցքի մեջ: Այս տարբերակով պատրաստված նվագարանի հնչողությունը նմանվում էր զոռնային (աղ. 2, նկ. 11)⁷⁸: Սա եղջերափողի նախատիպերից է:

Բաց սրինգներ՝ ֆլեյտային խմբի նվագարաններ

Ղավալ. Եղեգնից պատրաստված հովվական բաց սրինգ է՝ բլուլ, երեսի կողմում ունի 8, իսկ հակառակ կողմում՝ 1 ձայնանցք: Նվագում են 10-15 տարեկան տղաները: Պատրաստում են հովիվները⁷⁹, իսկ Շիրակում դավալ էր կոչվում 6 ձայնանցք ունեցող բաց փողով սրինգը⁸⁰:

Քթթկենու սրինգ. ֆլեյտայի ընտանիքի բաց սրինգ է: Քթթկենու սնամեջ ճյուղից պատրաստում էին Իջևանի շրջանի հովիվները, երբեմն՝ 15-16 տարեկան տղաները: Երկարությունը՝ մոտ 50 սմ, փողի տրամագիծը՝ 2-2,5 սմ, ձայնանցքերը՝ երեսի կողմում 7, իսկ հակառակում՝ 1: Անցքերը բացում էին շիկացած շամփուրով: Նվագում էին հովիվները և 10 տարեկանից բարձր տղաները: Սրինգը նախշում էին դանակի սուր ծայրով փորագրելով հիմնականում երկրաչափական նախշեր⁸¹:

Դուլլուկ. Փոքր Հայքում 12-20 տարեկան տղաների շրջանում տարածված բաց սրինգ: Պատրաստվում էր կարմիր կեռասի ճյուղից՝ 20 սմ երկարությամբ և 2,5 սմ տրամագծով, երեսի կողմում 6 ձայնանցքով (հակառակ կողմում ձայնանցք չկար): Նվագում էին պարային մեղեդիներ: Աղջիկներին արգելվում էր դուլլուկ նվագել⁸²:

76. ԴԱՆ, 2. Խառատյանից:

77. Նվագարանի հավելյալ մասի ընդունված անվանումն է, որը տերմինի արժեք է ստացել:

78. ԴԱՆ, Մեղրի, 1987 թ., բանասաց՝ Մուրադ Սամվելի Պողոսյան, ծնվ. 1960 թ.:

79. ԴԱՆ, Սպիտակի շրջան, 1985 թ., բանասաց՝ Արևհատ Արշակի Ավետիսյան:

80. ԴԱՆ, Շիրակ, 1983 թ., բանասաց՝ Հարութ Բաղդասարի Մխիթարյան, ծնվ. 1901 թ., գ. Բագարան:

81. ԴԱՆ, Իջևան, Բ. Օհանյանից:

82. Лисициан Ср., 1958, с. 145, ըստ Ապել Նազիկյանի:

Մետաղե սրինգ. Մեղրիի գյուղերում երիտասարդ հովիվները կամ 15-16 տարեկան տղաները պատրաստում և նվագում են կոտրված ծալովի մահճակալի ալյումինե խողովակներից: Ֆլեյտայի ընտանիքի բաց սրինգ է: Խողովակը կտրում են 40-50 սմ երկարությամբ, երեսի կողմում 9, իսկ հակառակ կողմում՝ 1 ձայնանցք բացելով: Անցքերը բացում են ըստ մատների դիրքի⁸³:

Մետաղե սրինգ. Ֆլեյտայի ընտանիքի բաց սրինգ է: Իջևանի տարբեր գյուղերում տնային առարկաներից պոկված մետաղե խողովակներից պատրաստում էին հովիվները կամ դարբինները⁸⁴: Երկարությունը մոտ 50 սմ է, փողի տրամագիծը՝ 2-2,5 սմ, ձայնանցքերը՝ երեսի կողմում 7, իսկ հակառակում՝ 1: Նվագում էին հովիվները և 10 տարեկանից բարձր տղաները (աղ. 1, նկ. 6):

Սրնգի պատյան. Իջևանի շրջանի հովիվները, երբեմն՝ 15-16 տարեկան տղաները քթթկենու համեմատաբար լայն տրամագծով սնամեջ ճյուղից սրնգի պատյան էին պատրաստում: Շամփուրի միջոցով լրիվ մաքրում էին միջուկը, մի ծայրին փոքրիկ փայտի կտոր էին դնում, որ փակվի, մյուս ծայրին փոքրիկ անցք էին անում, որ թել անցկացնեն ու կապեն գոտուց: Բաց կողմից սրինգը սահեցնում էին պատյանի մեջ: Զարդանախշում էին դանակի սուր ծայրով՝ փորագրելով հիմնականում երկրաչափական նախշեր: Հաճախ փորագրում

էին իրենց անվանատառերը⁸⁵:

Լարային նվագարաններ

Սազ. փոքր չափի սազ, որ մեծահասակները պատրաստում են երեխաների համար⁸⁶:

Քամանչա. Մեղրիի գյուղերում 10-12 տարեկան տղաները պահածոյի թիթեղյա տուփը վերից վար ծակում են, միջից փայտի կոթ անցկացնում (գրիֆ), բացվածքի վրա եզան սրտի կաշի են քաշում, վրան մետաղալարեր ձգում, իսկ աղեղը՝ ճիպոտը (*պոչալար*), պատրաստում են ծառի ճյուղից՝ վրան ձիու պոչի մազեր կապելով (աղ. 2, նկ. 6)⁸⁷:

Ճընգզը. Մեղրիի շրջանի գյուղերում փոքր տղաները դաշտից 20-30 սմ երկարությամբ կտրում են ավելի բույսի հաստ, սնամեջ ցողունը, ակոսաձև ճեղքում, ապա 2-3 բարակ ճյուղ անցկացնում մեջն ու նվագում-երգում (աղ. 2, նկ. 10)⁸⁸:

ՀԱՐԿԱՆԱՅԻՆ ԹԱՂԱՆԹԱԿՈՐ

ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐ

Այս ընտանիքի նվագարանները սովորաբար ծնողները կամ արհեստավորներն են պատրաստում երեխաների համար⁸⁹: Դրանցից են՝ ֆաներայից ու կաշվի թաղանթից փոքր կամ միջին չափերի թմբուկ-դիոլը (բարձրույթ՝ 20-25 սմ, տրամ.՝ 14-18 սմ), դափը (բարձրույթ՝ 4-5 սմ, տրամ.՝ 18-20 սմ),

83. ԴԱՆ, Մեղրի, 1987 թ., բանասաց՝ Մուրադ Սամվելի Պողոսյան, ծնվ. 1960 թ.:

84. ԴԱՆ, Իջևան, 1981, գ. Խաչթառակ, բանասաց՝ Բագրատ Մարկոսի Օհանյան, ծնվ. 1904 թ.:

85. ԴԱՆ, Իջևան, Բ. Օհանյանից:

86. ԴԱՆ, Տավուշ, Շիրակ, 1980-85 թթ.:

87. ԴԱՆ, Մեղրի, գ. Գուղեմիս, Ս. Բաղդասարյանից:

88. ԴԱՆ, Մեղրի, գ. Գուղեմիս, Ս. Բաղդասարյանից:

89. ԴԱՆ, Երևան, 1985 թ., Շիրակ, 1987 թ., Զավախք, 1986 թ.:

որի շրջանակին հաճախ մանր բռնություններ, ծնծողաներ կամ մետաղադրամ հիշեցնող թիթեղներ են ամրացնում՝ զնգզնգալու համար, ինչպես նաև կավե կամ փայտե իրանով մեկ կամ զույգ նաղարանները (բարձրույթ՝ 18-20 սմ, տրամ.՝ 12-15 սմ): Այսօր շուկաներում կամ խանութներում կարելի է տեսնել նաև խաղալիքների վերածած դրանց բազմաթիվ տարբերակները (ստվարաթուղթ, պլաստմասսա, արհեստական կաշի): Բարբառային առանձնահատկություններով պայմանավորված՝ տարբեր մարզերում դրանք տարբեր անվանումներ են կրում: Մանկական թմբուկին Արևելյան Հայաստանի բնակավայրերում հիմնականում **դհուլ, դող** էին անվանում, Վանում՝ **տմպո**⁹⁰, Մուսալեռան գյուղերում՝ **թմբակ**, Բալուում՝ **դմպըլիկ**⁹¹: Դափին՝ **դաֆ, դեֆ, դուֆ, թաբլա**, իսկ նաղարային՝ **դիպլիպիտո, տիպլիպիտո, դմիպո**:

ՁԱՅՆԵՂ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

Շնչականների խումբ

Բզզան. լռեցի 6-8 տարեկան երեխաները զույգ տերևը բերանը դնելով և շուրթերի արանքից օդ մղելով՝ բզզացնում են: Նույնը անում են նաև մեկ տերևից, զույգ կամ մեկ խոտից կամ թղթի կտորից⁹²:

Թղթից զուռնա. 1960-ական թթ. Իջևանի շրջանի 7-9 տարեկան դպրոցականները տետրի թուղթը խողովակաձև ոլորում էին, բերանի մասը նեղ,

իսկ ծայրն աստիճանաբար լայնացող կոնի նմանեցնում, փչանցքի մոտ մատով ծալում էին, նեղ, փոքր-ինչ տափակ, պկուի ձև տալիս և փչում: Այս թղթե զուռնան բարձր, բզզոցով ձայն էր արձակում՝ հիշեցնելով պկուի ձայնը: Առավել կիրառվում էր դպրոցական միջավայրում⁹³:

Բզզան. լուսանկարչական կամ կինոժապավենի մի փոքր կտորը դնում էին շրթունքների արանքն ու փչելով բզզացնում: 1960-70-ական թթ. տարածված էր Երևանի և մարզերի 7-10 տարեկան երեխաների շրջանում⁹⁴:

Շվիկ. Երևանի և մարզերի 10-12 տարեկան տղաները 1960-70-ական թթ. լիմոնադի շշի մետաղե կափարիչը հարթեցնում էին, ծալում այնպես, որ մի մասը մյուսից փոքր-ինչ լայն լինի, ապա մեխի միջոցով ուղիղ կետտրոնում անցք էին բացում ու փչում: Շվիկը բզզոցով սուլում էր⁹⁵:

Պզզիկ. Մեղրիի շրջանում 6-7 տարեկան տղաներն ու աղջիկները թել փաթաթելու փայտե դատարկ կոճի մի ծայրին փուչիկ են կապում ու փչում: Երբ փուչիկն ուռչում է, կոճը բերանից հեռացնում են, օդը դուրս է գալիս կոճի անցքից և յուրօրինակ բզզոց է արձակում, իսկ փուչիկին մատով թեթևակի հարվածներ հասցնելիս ձայնի ալիքներ են առաջանում (աղ. 2, նկ. 7)⁹⁶:

93. ԴԱՆ, Երևան, բանասաց՝ Համլետ Սարգսյան, ծնվ. 1947 թ., Իջևան:

94. ԴԱՆ, Հ. Սարգսյանից:

95. ԴԱՆ, Հ. Սարգսյանից:

96. ԴԱՆ, Մեղրի, 1987 թ., բանասաց՝ Մուրադ Սամվելի Պողոսյան, ծնվ. 1960 թ.:

90. ՀԳԲ, 1913, էջ 1034:

91. Սարգիսեան Յ. քնն., 1932, էջ 385:

92. ԴԱՆ, 2. Խառատյանից:

Հարկանայինների խումբ

Կոչնակ. Երեխաները մի տափակ փայտի երկու ծայրերը պարանով կախում են ծառի ճյուղին և ավելի նեղ ու երկար փայտով հարվածում են՝ շեշտադրելով խաղի առանձին փուլերի սկիզբն ու ավարտը: Նման հարմարանք են պատրաստում տախտակը փոխարինելով գործածությունից դուրս եկած կաթսայի մետաղե կափարիչով, որին մետաղե ձողիկով կամ մեծ գդալով են հարվածում⁹⁷:

Նաղարա. մետաղե մեծ ու փոքր դուլները կամ կաթսաները շրջում են և ռիթմիկ թմբկահարում ձեռքերով՝ նմանակելով միաթաղանթ նաղարաներին⁹⁸:

Ցրմպապա. աջ և ձախ ձեռքերում մետաղե ոչ մեծ կաթսայի մեկական կափարիչի բռնակից բռնելով՝ ռիթմիկ հարվածում են միմյանց՝ նմանակելով զինվորական նվագախմբերի ծնծղաներին: Քաղաքներում ավելի տարածված է բակային խաղերի, իսկ գյուղական ավանդական բնակավայրերում՝ նաև անձրևաբերության ծեսի ժամանակ⁹⁹:

Չխչխկիկ. մանկական խաղերի ժամանակ թե՛ գյուղերում, թե՛ քաղաքներում, 5-8 տարեկան երեխաներն ընտրում են երկու փայտի հարմար կտոր և սկսում ռիթմիկ հարվածներ հասցնելով առողջանական, երբեմն ասերգային տեքստեր արտասանել

տարածության վրա միմյանց նշանային թակոցներով լուրեր հաղորդել կամ շեշտել պարերի ռիթմիկ պատկերը: Նույնը անում են երկու քար կամ փայտե մեծ գդալներ միմյանց հարվածելով¹⁰⁰: «Երեխաները, իբրև խաղ, քնացող երեխայի գլխու վերև կանգնած՝ սովորաբար երկու հոգի, փայտի մի երկու ծայրերից բռնած՝ ուրիշ փոքր փայտով կնտկնտոցի նման վրան քսելով կերգեն»։ «Ջաղցի սատանեք, /Արեք ու տարեք. / Արեք ու տարեք»: Քնացողը զարթնելով խենթի նման կը փախի և կերթայ գտնելու սատանեքը»¹⁰¹:

Ամփոփենք: Հավաքված նյութը վկայում է, որ եթե գյուղական շրջաններում նվագարաններ պատրաստելիս մանուկներն ավելի շատ օգտվում են բնական հումքից (ծառերի ճյուղեր, կեղևներ, սնամեջ բույսեր, կորիզներ, սերմեր, չորացած պտուղներ, ծաղիկների վարսանդներ, կավ, կաշվի կտորներ և այլ դյուրամշակ նյութեր) և ավանդական նվագարանների ձևերից ու պատրաստման եղանակներից, ապա քաղաքային բնակավայրերում (հատկապես մեր օրերում) երեխաները հնարամտորեն որպես հումք են օգտագործում կենցաղային զանազան «ոչ պիտանի» առարկաներն ու դրանց առանձին մասերը և ստեղծում ինքնատիպ ու անհավանական թվացող նվագարաններ ու ձայն արձակող հարմարանքներ, որոնց տեսքը հաճախ նվագարանք, ն ծիծաղ է առաջացնում (պահածոյի, լուցկու տուփեր, կափարիչներ, կոճեր, մետաղե և սինթետիկ լարեր,

97. ԴԱՆ, Տավուշ, Երևան, Գյումրի, 1982-87 թթ.:

98. ԴԱՆ, Տավուշ, Երևան, Շիրակ, Ապարան, 1982-87 թթ.:

99. ԴԱՆ, Երևան, Շիրակ, Զավախք, Ապարան, 1982-88 թթ.:

100. ԴԱՆ, Երևան, 1985 թ., Լոռի, 1992 թ., Արմավիր, 1986 թ.:

101. Բենստ, 1900, էջ 13:

ծալովի մահճակալների խողովակների կտորներ, ապակե և սինթետիկ շշեր, հախճապակե ու պլաստմասսայե սալիկների կտորներ, կտրված աթոռի փայտե մասեր, թուղթ, լուսանկարչական և կինոֆապավեններ և այլն):

Անուկների գեղագիտական ընկալումների, աշխարհայացքի ու ճաշակի վառ դրոշմը նկատելի է նաև իրենց պատրաստած նվագարանների զարդանախշերում: Գյուղական վայրերում դրանք (հատկապես ժողովրդական նվագարաններ պատրաստելիս) գերակշռությամբ ավանդական են, իսկ քաղաքներում ավելի աչքի են ընկնում ժամանակակից մտածողությամբ, երբեմն հնի ու նորի յուրօրինակ համադրությամբ (ոճավորված բուսական, կենդանական, մարդկային և երկրաչափական խիստ վերացարկված կամ նատուրալիստական առանձին նախշերով ու պարզ սյուժեներով): Ուշադրության են արժանի նաև նվագարանների պատրաստման ու զարդանախշման ընթացքում կիրառվող հնարանքներն ու տեխնիկական միջոցները (այրման, փորագրման, ներկելու եղանակների կիրառում, ձևավորման համար՝ գունավոր ներկերի, թղթերի, թելերի, մորթիների, կաշվի, ապակու և հայելու կտորների օգտագործում):

Հատուկ ուսումնասիրության են արժանի նվագարանների անվանումները: Դրանք կարելի է բաժանել մի քանի խմբի: Ամենատարածվածն ավանդական նվագարանների կամ դրանց բաղկացուցիչ մասերի անուններով կոչելն է, օրինակ՝ սազ, զուռնա, պկու, կամ դրանց հնչյունափոխված,

փոքրացուցիչ ածանցներով լրացված անունները. օրինակ՝ դյուլլուկ, դիլլու, շվիկ, սիմիկ, պուկու: Սովորաբար այդ անունները կնքում են մեծահասակները, երբեմն երեխաներն են անվանակոչում կրկնօրինակելով մեծահասակներին: Հաջորդ խմբում կարելի է դասել հումքի տեսակի շեշտմամբ նկարագրական անունները՝ արտի պկու, ծղոտնից պկու, չաթանի զուռնա, կավից բլուլ, թռչնաձև սրինգ, պոչալար: Առանձին խմբում կարելի է դասել նվագարանի ձայնի նկարագրությամբ կամ նմանակմամբ կնքված անունները՝ ճընգըլ, կտկտիկ, շվշվիկ, բզզան, ճըռռիկ, կարկաչա, ցուլաձայն: Այս խմբին հարում են հատկապես մանուկների մտահղացմամբ ստեղծված նվագարանները: Դրանք սերտորեն առնչվում են նվագարանի տեսակի (սուլիչ-շվիշտուկ-շվիկ), արտաքին տեսքի (ծիտիկ) և արձակած ձայնի (ծվլիկ, շվշվիկ, կտկտիկ, ճըռռիկ, կտկտիկ, պզզան, բզզան, ֆշշիկ, ցուլաձայն) մանկական ընկալման հետ և դառնում երեխայի միկրոաշխարհի վերարտադրման հետաքրքիր դրսևորումներից մեկը: Հաճախ երեխաներն ընդհանրական անուններով են կոչում նույն ընտանիքի նվագարանները՝ չկարևորելով կամ չտարբերակելով կոնկրետ տեսակը. ինչպես, օրինակ, բոլոր լարայինները՝ սազ, փողայինները՝ շվի, զուռնա կամ պուկու, հարկանայինները՝ դիլլ, նաղարա կամ թմբուկ: Պատահում է, որ ծեսի ընթացքում միասին կիրառվող նվագարանները նույնականացման կամ շփոթմունքի պատճառով մեկը մյուսի անվամբ են ճանաչվում, ինչպես

ճեռն (ճռռան, ճչանակ, ճոճանակ) ու կարկաչան: Դրանք թե՛ բանասացների վկայություններում, թե՛ գրականության մեջ հաճախ միմյանց անուններով են ներկայացվում¹⁰²: Տարածված է նաև նույն նվագարանը տարբեր բնակավայրերում տեղական անուններով կոչելը (*կարկաչա՝* Ջավախք, Կարին, Մուշ, *ղժոկ՝* Մուսալեռ, *օյինջախ՝* Յոզղաթ (Արևմտյան Հայաստան, Գամիիրք), *ճչնակ, ճռռան՝* Ղարաբաղ):

Եթե ավանդական կյանքում մանուկ-մշակույթ կապը՝ ծիսական բանահյուսական տեքստերի և երգերի ուսուցման ու փոխանցման միջոցով հիմնականում կանայք էին իրականացնում (տատ, մայր, ավագ քույր), ապա մշակույթ-քաղաքակրթություն կապը՝ ազգի ծագման ու վիպական անցյալի հետ առաջին ծանոթությունը սերտորեն առնչվում էր պապի, հոր կամ տղամարդկանց միությունների հետ¹⁰³: Հիմնականում պապը կամ հայրն են նաև օգնում թոռներին՝ պատրաստելու առաջին պարզունակ նվագարաններն ու հրնչյուններ արտաբերող հարմարանքները, գիտելիք-հմտություններ փոխանցում թե՛ ավանդական որոշ արհեստների, թե՛ նվագարանների ստեղծման ու կատարման գաղտնիքների մասին¹⁰⁴: Հայաստանի բոլոր բնակավայրերում նվագարան պատրաստում և նվագում են գերազանցապես

արական սեռի երեխաները, իսկ փոքրիկ (մինչև 8 տարեկան) աղջիկները երբեմն միայն պարզ սուլիչներ են պատրաստում և փչում: Հիշենք նաև, որ ավանդական մշակույթում փողային նվագարանները գերազանցապես տղամարդու գործիք էին համարվում և, հատկապես ուղղաձիգ դիրքով փողերն արգելված էին նվագել կանանց¹⁰⁵: Ավանդական մտածողությամբ նվագարանագործի արհեստը տղամարդուն բնորոշ մասնագիտություն է համարվում, և գործնականում անհրաժեշտ հմտություններն ու պատրաստման եղանակներն աղջիկներին առանձնապես չեն գրավում: Սակայն ծիսական երթերին մասնակցում են արարողակարգում ընդունված տարիքի բոլոր երեխաները, իսկ զիլերով ու չխչխկաններով պարերին՝ հիմնականում աղջիկները: Մանկական նվագարանների նման տեսականին և դրանց պատրաստման ու կիրառման խաղերի վերածված բազմազանությունը մեկ անգամ ևս վկայում են հայկական տարբեր բնակավայրերում ժողովրդական նվագարանների տարածվածության ու նվագարանագործ վարպետի կերպարի նկատմամբ հանրության ակնածալից վերաբերմունքի մասին:

102. Տեն Ա. Քոչարյանի, Ս. Լիսիցյանի, Վ. Բոլյանի, Է. Պետրոսյանի հղված աշխատանքները և «Ազգագրական հանդես»-ների համապատասխան նյութերը:

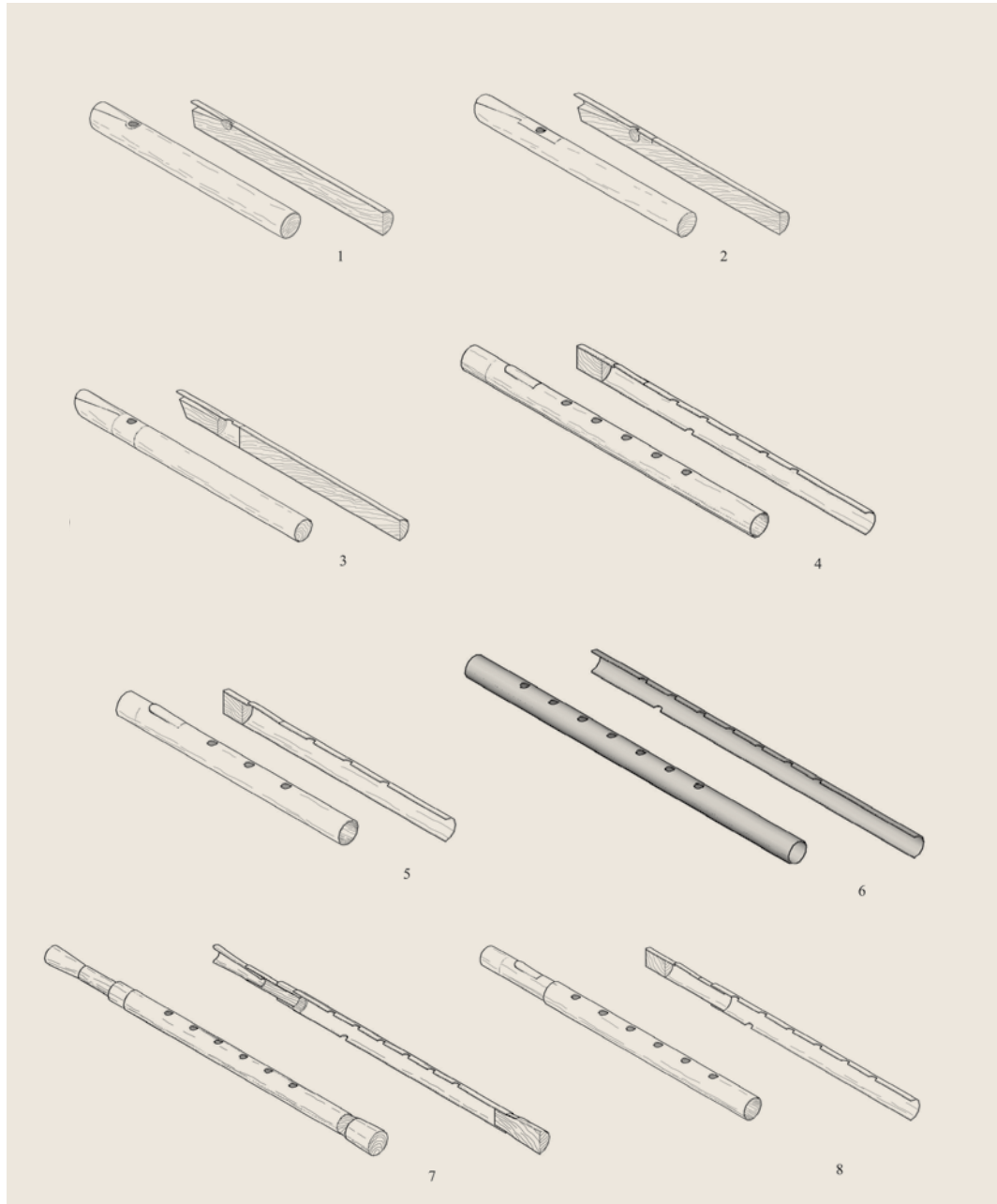
103. Лисициан Ср., 1958, с. 145, Варданян Л., 1981, сс. 94, 97, Փորքշեյան Խ., 1971, էջ 13:

104. Պիկիցյան Հ., 2012, էջ 49:

105. Պիկիցյան Հ., 1983, էջ 104-111:

Աղյուսակ 1

1. «Թուրքի» շվիկ
2. «Ռուսի» շվիկ
3. «Հայի» շվիկ
4. Պուկու, դամշի զուռնա
5. Պուկու
6. Մետաղե սրինգ
7. Մանկական զուռնա
8. Ղամիշով դուդուկ, պկու





Աղյուսակ 2

1. Կավից շվիկ
2. Հողի պիպեչ
3. Կավից շվիկ
4. Կարկաչա
5. Ծրռ
6. Քամանչա
7. Պզզան
8. Շվիկ-չխչխկան
9. Կորիզից շվիկ
10. Զընգը
11. Յուկաձայն

ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ՆԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ (ՄՈՆՈԴԻԿ) ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

Անահիտ Բաղդասարյան

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ,
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական Կոնսերվատորիա

Ինչպես հայտնի է, հայ ավանդական երաժշտությունը (ժողովրդական՝ գեղջկական, քաղաքային, ժողովրդա-մասնագիտացված՝ գուսանական, աշուղական, մասնագիտացված՝ հոգևոր, աշխարհիկ), միաձայն երգարվեստ է: Հայտնի է, որ վերջինիս շրջանակներում առկա են նաև բազմաձայնության որոշ դրսևորումներ («մոնոդիկ բազմաձայնություն» - “монодийное многоголосие”, եզրն՝ ըստ Ն. Յանով-Յանովսկայա)¹: Իսկ հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության մեջ, միաձայնության հետ մեկտեղ, բազմաձայնությունն այս ոլորտի կարևոր հատկանիշներից է: Հետաքրքրական է այս առիթով նշանավոր ռուս երաժշտագետ-

տեսաբան Յ. Տյուլինի տեսակետը. «Կարծիք կա, որ բազմաձայնությունը բնորոշ չէ մի շարք ազգերի ժողովրդական երաժշտությանը՝ հայկական, ադրբեջանական, ուզբեկական, տաջիկական, թուրքմենական, ղազախական, թաթարական և այլն, որ կիրառելի է միայն զուտ վոկալ և խմբերգային երաժշտության նկատմամբ: Սակայն այդ ժողովուրդներին խիստ հատուկ վոկալ՝ նվագարանային ուղեկցությամբ (հոմոֆոն) և նվագարանային երաժշտության մեջ մշտապես հանդիպում է երկձայնությունը»²: Ավելացնենք, որ,

2. Тюлин Ю., 1959, с. 7 (թարգմանությունը մերն է՝ Ա. Բ.): Հայ ավանդական վոկալ-նվագարանային և նվագարանային երաժշտության հետ մեկտեղ բազմաձայնությունը «խորթ չէ» և հայ ավանդական երգեցողությանը: Այսպես, երկձայն՝ վոկալ ձայնառությամբ (դամով) են ավանդաբար կատարվում Ս. Պատարագի և Ժամագրքի՝ զարդուրդուն մեղեդիական ոճով ծավալվող, կշռայթային (ոթմիկ)-ելևջային բարդ դիմագծով երգերը, երբ բանաստեղծական յուրաքանչյուր

1. Янов-Яновская Н., 1981, с. 29.

մասնավորապես, հայ ավանդական նվագա-
ծությանը հատուկ են նաև եռաձայնությունը և
քառաձայնությունը (այս մասին տես հոդվածիս
հետագա տեքստում):

Խնդրո՞ւ երևույթը ընկալել և գիտակցել են երա-
ժըշտագետ-ֆոլկլորագետները և գրանցել հայ
ավանդական նվագարանային երաժշտության
ձայնագրության (նոտագրության) ընթացքում՝
նախ պայմանական նշաններով, իսկ վերջերս՝
նաև բնագրին ավելի համապատասխան, գրեթե
նույնական՝ պարտիտուրային միջոցով³:

վանկին համապատասխանում է ծավալուն մեղեդիական ֆրագ:
Ս. Պատարագում դրանք սրբասացություններ են, տաղերը. տես
Ձայնագրեալ երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի, 1878, էջ 147, 156-
171 և այլն: Նույնի փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության՝
Ձայնագրեալ երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի, 2012, էջ 210,
226-247 և այլն: Երգը ձայնագրեայք ի ժամագրոց Հայաստանեայց
Ս. Եկեղեցւոյ, 1877, երկձայնության օրինակները տես էջ 208-
210, 409-411: Միաժամանակ, «Ձայնագրեալ երգեցողությունք
Սրբոյ Պատարագի» հատորում հանդիպում են ոչ մոնոդիկ, այլ
«եվրոպական տիպի» հոմոֆոն-հարմոնիկ բազմաձայնության
երկձայն և եռաձայն պարզագույն օրինակներ (հայկական
նոտագրությամբ՝ էջ 20-23, 78, 84; փոխադրված եվրոպական
նոտագրության՝ էջ 30-36, 112, 121): Վոկալ ձայնառությամբ
ժողովրդական երգի երկձայն նմուշներ է ձայնագրել Մ. Թումանյանը՝
«Աղբարս ի պախճան» (նմուշը բերված է՝ Աթայան Ռ.,
1981, էջ 156), ինչի առիթով Ռ. Աթայանը կարծիք է հայտնում.
«Հնարավոր է, որ հնում այսպիսի երգեր երգելիս ունկնդիրներից
մեկը կամ մի քանիսը ռեալ ձայն են պահել, ինչպես այդ երևույթն
եղել է եկեղեցական երաժշտության մեջ: Բայց ավելի շարժա-
թողովրդական գործիքային երաժշտության օրինաչափությունների
պի անմիջական անդրադարձում է վոկալ երաժշտության մեջ»
(նույն տեղում): Վոկալ հետերոֆոն երկձայնության պատառիկ, իր
իսկ բառերով՝ «բազմաձայնության հետք» է գրանցել Կոմիտաս
Վարդապետը, տես Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ., էջ 379:

3. Հայ նվագարանային ավանդական բազմաձայնության
գրանցումները տես մասնավորապես Մեխիսյան Ս., 1949, էջ
161-178; Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու,
1917, էջ 32; Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008,

Երևույթը նշել և դիտարկել են Կոմիտաս Վար-
դապետը⁴, Զ. Կուշնարյանը⁵, Ռ. Աթայանը⁶, Գ. Գյո-
դակյանը⁷, Գ. Չեքոտարյանը⁸ և ուրիշներ, սակայն՝
թեմատիկ այլ ուղղվածության ուսումնասիրու-
թյուններում:

Այնինչ, կարծում ենք, որ հայ նվագարանային
երաժշտության ավանդական բազմաձայնու-
թյունն իր բովանդակ նկարագրով, որը ներա-
ռում է նմուշների ժանրային պատկանելությունը,
առավել կիրառվող նվագարանները, բազմա-
ձայնության ձևերը, ձայնակարգային (լադային)
կառուցվածքը և այլն, կարիք ունի մասնավոր ու-
սումնասիրության⁹, որ կընդլայնի և կհարստացնի
եղած պատկերացումները թե՛ հայ ավանդական
նվագածության և թե՛, ընդհանրապես, հայ ավան-
դական երաժշտության մասին¹⁰:

պրակ I, էջ 169-175; Հայ ավանդական երաժշտություն,
2010, պրակ II, էջ 186-187 և այլն: Հետաքրքրական է նշել,
որ հայ ավանդական նվագարանային բազմաձայնության
արձանագրության հարցում ավելի հետևողական գտնվեցին
հետկոմիտասյան շրջանի երաժշտագետ-ֆոլկլորագետները:

4. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ., էջ 339-342:

5. Кушнарев X., 1958, с. 37.

6. Կոմիտաս, 1969, էջ 12; Աթայան Ռ., 1981, էջ 146 (տողատակ,
5-րդ ծանոթագրություն):

7. Գյոդակյան Գ., 2009, էջ 108-109:

8. Чеботарян Г., 1969, сс. 10-11.

9. Այս առիթով նշելի է, որ ժամանակին Ռ. Աթայանը մտադիր է եղել
ինդրին անդրադառնալ առանձին հոդվածով (տես Աթայան Ռ.,
1981, էջ 146, տողատակի 5-րդ ծանոթագրություն), որ
հետագայում, սակայն, ինչպես մեզ հայտնի է, չի իրականացվել:

10. Նշելի է, որ անցյալ՝ XX դարում հայ և, ընդհանրապես,
համաշխարհային կոմպոզիտորական երաժշտության
ազդեցությամբ հայ իրականության մեջ ավանդական
միաձայնության կողքին, հետզհետե ձևավորվող և արմատավորվող

Մեր հոգվածի շրջանակներում փորձել ենք որոշ դիտարկումներ կատարել խնդրո վերաբերյալ՝ հիմք ընդունելով, մասնավորապես, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի (ԱԻ) «Հայ ավանդական երաժշտություն» խորագրով բազմահատոր մատենաշարի առաջին երկու պրակները (Երևան, 2008, 2010)¹¹, որոնք առանձնահատուկ նշանակություն ունեն։ Պրակները հայ ավանդական նվագարանային երաժշտությանը նվիրված մեզ հայտնի առաջին և իրենց տեսակի մեջ դեռևս եզակի ձայնագրյալ ժողովածուներ են (մինչ օրս հայ ժողովրդական երգերն ու նվագները լույս են տեսել համատեղ՝ մեծ ժողովածուի շրջանակներում)¹²։

Պրակներում ընդգրկված է նվագարանային տարբեր ժանրերի 127 նմուշ։ Գերակշռող մասը կազմում են պարեղանակները։ Ընդգրկված են նաև պարերգերի նվագարանային կատարում-

ներ, հարսանեկան ծիսական նվագներ և այլ նմուշներ՝ թել մանելու եղանակ, ոչխարի կանչեր, ոչխարներին արածացնելու եղանակ և այլն։

Պրակներում արտացոլված է հայ ավանդական նվագարանների բազմազանությունը. փողային՝ զուռնա, դուդուկ, բլուլ, պարկապզուկ, շվի, սրինգ, լարային աղեղնային՝ քեմոնա¹³, քեմենչե¹⁴, կսմիթային՝ թառ, հարվածային՝ դիոլ, տմբալ¹⁵, դափ։

Արտացոլված են նաև հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության կատարողական ձևերը՝ մենակատարային, խմբային։ Ներկայացված են նաև նվագարանային ավանդական խմբերը։

բազմաձայն պատկերացումների հետևանքով, ի հայտ եկան հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության նոր՝ բազմաձայն ձևեր։ Տես Багдасарян А., Дабагян Г., 1997, с. 7.

11. Մատենաշարը, որը լույս է տեսնում 2008 թվականից, նախատեսված է ԱԻ Հայ ժողովրդական երաժշտության բաժնի՝ Արամ Քոչարյանի անվան բազմահատուկ ձայնադարանի հայ ավանդական երաժշտության շուրջ 15000 բազմաձայն նմուշների հրատարակության համար։ Մինչ օրս լույս է տեսել մատենաշարի տասներեք պրակ։ Հաջորդ պրակների հրատարակման նախապատրաստման աշխատանքներն ընթացքում են։

12. Պրակների ողջ նյութը ձայներիզներից նուսագրել է բազմահմուտ ձայնագրագետ (նոտագրող), երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ (նաև շնորհալի դաշնակահար), կյանքից վաղաժամ հեռացած Աշոտ Մուրադյանը (1955-2003)։ Նա կազմել և ծանոթագրել է նաև առաջին պրակը և հեղինակել վերջինիս նախաբանը։ Երկրորդ պրակի կազմողն է Զ. Թազակչյանը։ Խմբագիրներն են՝ Խ. Մարտիրոսյանը, Զ. Թազակչյանը, Հ. Պիկիջյանը։ Ձայնագրությունները կատարել են Մ. Մուրադյանը, Ս. Լիսիցյանը, Ա. Թադևոսյանը, Ա. Մուրադյանը։

13. Քեմոնա կամ քյամանի համշենական. լարային-աղեղնային քառալար նվագարան է։ Երկարությունը՝ 80 սմ։ Պատրաստվում է ընկուզենու փայտից։ Կիրառվում է նվագարանի լարվածքի մի քանի տարբերակ։ Նվագելու ժամանակ նվագարանը պահում են ուղղահայաց դիրքով՝ հենելով ձևկին։ Աղեղն ընթանում է հորիզոնական ուղղությամբ, տես Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008, պրակ I, Նախաբան, էջ 13։

14. Քեմենչե կամ քամանչա համշենական. լարային-աղեղնային եռալար նվագարան է, շուրջ 60 սմ երկարությամբ, նեղ և երկար իրանով։ Քեմենչեով հիմնականում պարեղանակներ են կատարում։ Երաժիշտը կանգնում է պարախմբի կենտրոնում և նվագում՝ միաժամանակ կատարելով պարաշու (պարողների ղեկավարի) պարտականությունները։ Երաժիշտը նվագարանը չի հենում որևէ տեղ, այլ ուղղահայաց դիրքով պահում է օդի մեջ՝ սուր անկյան թեթեւությամբ։ Աղեղը հորիզոնական դիրքով է բռնում։ Նվագելիս սովորաբար աղեղը միաժամանակ երկու լարի է հպում, որի շնորհիվ զուգահեռ կվարտանների հնչողություն է ստացվում։ Տես Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008, պրակ I, Նախաբան, էջ 13։

15. Տմբալ. միաթաղանթ հարվածային նվագարան։ Բաղկացած է երկու տարբեր չափի և տեմբրային հնչողության, իրար միացված կավե թմբուկից։

Նվագարանային երկյակներ	
1	Զուռնա, դիոլ
2	Երկու զուռնա
3	Պարկապզուկ, դափ
4	Թառ, տմբլա

Նվագարանային եռյակներ	
1	Երկու դուդուկ, դիոլ
2	Երկու դուդուկ, տմբլա
3	Երկու զուռնա, դիոլ
4	Պարկապզուկ, դուդուկ, դիոլ
5	Շվի, դուդուկ, դափ

Նշելի է, որ պրակի 127 նվագարանային նմուշից միայն երեքն են միաձայն¹⁶, իսկ 124-ը՝ պրակների հիմնական զանգվածը, բազմաձայն է: Նշելի է նաև, որ բազմաձայն նվագները բերված են իրական հնչողությամբ (պարտիտուրի միջոցով)՝ ոչ միայն մեղեդին, այլև վերջինիս ուղեկցող բոլոր ձայները, որն անհրաժեշտ է դիտարկվող նյութի առավել բազմակողմանի, լիարժեք հետազոտության համար:

Բազմաձայն նվագների մեծ մասը երկձայն և եռաձայն են, որոնց կերտվածքն ի հայտ է գալիս խմբային նվագաձայնի ընթացքում (տե՛ս վերը

բերված աղյուսակը)՝ առաջ բերելով հայ ավանդական նվագարանային (նաև վոկալ-նվագարանային) երաժշտությանը խիստ հատուկ **խմբային բազմաձայնության** երևույթը: Նշելի է, որ խմբային բազմաձայնության խնդրո առարկա՝ երկձայնին և եռաձայնին ավելանում է հարվածային նվագարանների, մեր դեպքում՝ դիոլի, տմբլայի և դափի յուրօրինակ տեմբրային բազմաձայնությունը: Վերջինս ավանդական հարվածային նվագարանների հնչողության հիմնական հատկանիշներից է և գոյանում է այդ նվագարանների տարբեր հատվածների բարձրության յուրօրինակության շնորհիվ, նաև կատարողական տարբեր ձևերի՝ նվագարանին մատնետով, ձեռքի փետրով և այլ եղանակով հարվածելու ընթացքում¹⁷:

Պրակներում տեղ ունի և հայ ավանդական նվագաձայնային նույնպես բնորոշ **մենակատարային բազմաձայնությունը**: Վերջինս գոյանում է ավանդական, մասնավորապես, լարային նվագարանները հնչեցնելիս, որոնց կառուցվածքի շնորհիվ նվագաձուն ի զորու է միաժամանակ վերարտադրել երկու, երեք և ավելի հնչյուններ, այլ կերպ ասած՝ հարմոնիկ ինտերվալներ և ակորդներ:

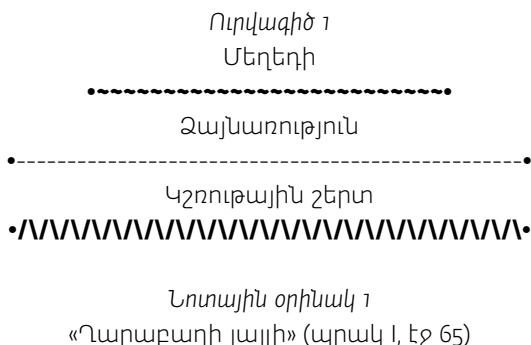
Պրակներում մենակատարային բազմաձայնությունը ներկայացված է հիմնականում համ-

16. Տե՛ս Հայ ավանդական երաժշտություն, 2010, պրակ II, «Սարի գլային», «Ոչխարներին արածացնելու եղանակ» բլուկ, էջ 17, 109; «Ոչխարի կանչ»՝ սրինգ, էջ 108:

17. Տեմբրային բազմաձայնություն. գոյանում է ոչ միայն հարվածային, այլև հնչյունաբարձրության դիմագծով և տեմբրային տարբեր հնչողությամբ ավանդական նվագարանների խմբային (բազմաձայն, նաև միաձայն՝ ունիտոնային) նվագաձայնի միջոցով: Այս կարծիքը հայտնեց երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Ալինա Փահլևանյանը մեր գրույցի ընթացքում:

շենահայերի շրջանում տարածված քեմինայի և քեմենչեի երկձայն, եռաձայն և քառաձայն նվագածության միջոցով:

Ակնհայտորեն գերակշռում են խմբային բազմաձայնության նվագները: Դրանցից է, մասնավորապես, հայկական խմբային բազմաձայնության և, ընդհանրապես, ավանդական նվագածության առավել տիպական ձևերից մեկը՝ **մեղեդիական-ձայնառական-կշռության (ռիթմիկ) եռաձայնությունը**: Այն բաղկացած է կերտվածքային բնութագրով երեք տարբեր շերտերից. մեղեդի, ձայնառություն, կշռության շերտ, տե՛ս ստորև բերված ուրվագիծ 1-ը և նոտային օրինակ 1-ը:



Կերտվածքային այս շերտերը տարբերվում են և ըստ գործառույթի. գլխավոր՝ մեղեդին և վերջինիս ձայնառական-կշռության ուղեկցությունը:

Ձայնառությունը կամ դամբ, որն, ինչպես հայտնի է, նշանակում է պահված ձայն, հայ ավանդական բազմաձայն երաժշտության կերտվածքային տիպական հատկանիշներից է: Կիրառվում է որպես չընդհատվող, ձգվող հնչյուն՝ խմբային բազմաձայն նվագածության ընթացքում, և որպես ընդհատվող հնչյուն՝ մենակատարային բազմաձայն նվագածության ժամանակ:

Ըստ մեղեդու ձայնակարգային նկարագրի՝ ձայնառությունները լինում են անփոփոխ, երբ մեղեդու ընթացքում գրեթե բացակայում են ձայնակարգային շեղումներն ու մոդուլյացիաները, և փոփոխական, եթե այդպիսիք կան: Որպես ձայնառություն ավանդաբար պահվում են մեղեդու ձայնակարգի կայուն հնչյունները՝ տոնիկան և օժանդակ հենակետերը¹⁸:

Դիտարկվող պրակների խմբային բազմաձայն նվագներում առկա են թե՛ անփոփոխ և թե՛ փոփոխական ձայնառություններ: Փոփոխական մի շարք ձայնառություններում նկատելի են ձայնառության մեղեդիացման տարրեր:

18. Մեր հոդվածի շրջանակներում բազմաձայն նվագների ձայնակարգային կառուցվածքն ավելի մանրամասն չի դիտարկվում: Հետաքրքիր է, որ հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության մեջ ժամանակի ընթացքում մշակվել և կանոնացվել է որոշակի ձայնեղանակների համապատասխան ձայնառությունների համակարգ: Տե՛ս Թաշճեան Ն., 1874, էջ 53-54:

Նոտային օրինակ 2

ձայնառության մեղեդիացման տարրով
«Չեմ, չեմ, չեմ կրնա խաղա» (պրակ I, էջ 91)¹⁹



«Փահլևանի» պարեղանակում ձայնառության մեղեդիացումը կատարվում է մեղեդու և ձայնառության միջև հակառակ շարժմամբ (հայելանման) նմանակման²⁰ (իմիտացիայի) միջոցով:

Նոտային օրինակ 3

«Փահլևանի» (պրակ I, էջ 46, նմանակումը նշված է շրջանագծով)²¹



19. Նման օրինակներ տես նաև պրակ I, էջ 34, 38, 64, 113 և այլն:

20. Հակառակ շարժմամբ (հայելանման) նմանակման հայերեն եզրն ըստ Է. Փաշինյանի, տես Փաշինյան Է., 1998, էջ 48:

21. Նման օրինակ, սակայն «ուղիղ շարժման նմանակման» (եզրն ըստ Է. Փաշինյանի, նույն տեղում) միջոցով, տես պրակ I, էջ 118:

Մեծ մասամբ խմբային եռաձայն նվագների միջոցով են կատարվում հայ ավանդական պարեղանակները: Վերջիններիս կատարման ավանդական միջոցներից է խմբային՝ մեղեդիական-կշռության երկձայնությունը. տես ստորև բերված ուրվագիծ 2-ը և Նոտային օրինակ 4-ը:

Ուրվագիծ 2 Մեղեդի



Կշռության շերտ



Նոտային օրինակ 4

«Պարկապուկի» (պրակ I, էջ 70)



Նշելի է դիտարկվող խմբային բազմաձայն նվագների, մասնավորապես, կշռության շերտին հատուկ կշռության դարձվածքների բազմազանությունը, որն, ինչպես հայտնի է, հատուկ է հայ ավանդական հարվածային նվագարանների կատարողական արվեստին: Կշռության բազմազանությամբ հատկապես առանձնանում են խնդրող նվագների 6/8 և ապա 2/4 չափերի պարեղանակների հարվածայինների նվագամասերը²²:

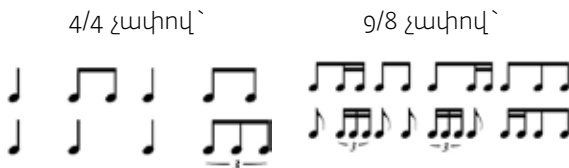
22. Այս մասին տես նաև Հայ ավանդական

Այդ չափերի կշռության ղարձվածքներից են, մասնավորապես.



և այլն:

Մյուս չափերի կշռության ղարձվածքներից են.



և այլն:

Խմբային բազմաձայն նվագարաններում բազմաձայն կերտվածքը՝ երկձայն կամ եռաձայն, սովորաբար պահպանվում է ամբողջ ընթացքում: Պրակներում խմբերգային՝ հարյուրից ավելի բազմաձայն նմուշներից միայն երեքում է այդ կայունությունը խախտված. «Պարկապզուկի» պարեղանակում նվազն սկսված է միաձայն, հետո վերածվում է երկձայնի (պրակ I, էջ 70): «Ասմար» պարեղանակում սկզբնական երկձայնն անցնում է եռաձայնի (պրակ I, էջ 74), ծիսական «Նախանվագում» սկզբի երկձայնն անցնում է միաձայնության (պրակ II, էջ 78):

Անդրադառնալով պրակներում մեր մյուս խնդրին՝ մենակատարային բազմաձայնությանը (տե՛ս համշենական 12 կենցաղային և ծիսական պարեղանակները, պրակ I, էջ 145-168), նշենք, որ վերջինիս, հակառակ խմբային բազմաձայնությանը, հատուկ է կերտվածքային փոփոխականությունը, այն է՝ տարբեր կերտվածքների՝ երկձայն, եռաձայն, քառաձայն (նաև միաձայն) հաջորդականությունը նվագարանային մեկ նմուշի շրջանակներում: Դրա շնորհիվ մենակատարային բազմաձայն նվագներում ի հայտ են գալիս կերտվածքային տարբեր ձևեր, որոնցից են.

երկձայն – եռաձայն կերտվածքը՝ քառաձայնի տարրերով, պրակ I, «Սարի աղջիկ», էջ 164-165;

երկձայն (հիմնականում) նաև եռաձայն և քառաձայն՝ միաձայնի տարրերով, պրակ I, «Խնձորենի», էջ 162-163;

երկձայն – եռաձայն – միաձայն, պրակ I, «Թուփալ պար», էջ 158-159

և այլն:

Մենակատարային, ինչպես և խմբային բազմաձայն նվագներին նույնպես խիստ բնորոշ է մեղեդու և ձայնառության համակցությունը, այլ կերպ ասած՝ մեղեդիական-ձայնառական երկձայնությունը: Սակայն, եթե խմբային նվագներում այս երկու տարբեր գործառույթները՝ մեղեդիական, ձայնառական, իրագործվում են երկու նվագարանի միջոցով (առաջին դուդուկ՝ մեղեդի, երկրորդ դուդուկ՝ ձայնառություն և այլն), ապա մենակատարային նվագներում նույնն իրագործվում է մեկ նվագարանի միջոցով (դիտարկվող պրակներում դա հիմնականում քեմոնան է:

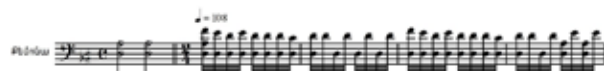
Միաժամանակ, ինչպես նշվել է վերը, խմբային բազմաձայն նվագներում գործի է դրվում չընդհատվող «գծային» ձայնառությունը, իսկ մենակատարային բազմաձայն նվագներում՝ «կշռութային մասնատվածությամբ» (Ք. Կուշնարյան)²³ ձայնառությունը, որն իր «կետային կերտվածքով» ասես լրացնում է հարվածային նվագարանի պակասը և վերածվում համշենական պարի յուրօրինակ «կշռութային զարկերակի»²⁴:

Մենակատարային բազմաձայն նվագներում ձայնառությունները ն անփոփոխ են, ն փոփոխական, ինչպես և խմբային բազմաձայն նվագներում:

Սակայն այս երկուսի միջև կա էական տարբերություն: Եթե խմբային բազմաձայնության ընթացքում ձայնառություններն ավանդաբար միահնչյուն են²⁵, ապա մենակատարային բազմաձայնության ընթացքում դրանք թե՛ միահնչյուն են.

Նոտային օրինակ 5

«Հայսնառի պար» (պրակ I, էջ 145)



թե՛ երկհնչյուն, սովորաբար ձայների կվինտային հարաբերակցությամբ.

Նոտային օրինակ 6

«Մենապար» (պրակ I, էջ 157)



Մենակատարային բազմաձայն նվագներում նշելի է և ձայնառության մեղեդիացման փորձը.

Նոտային օրինակ 7

«Խնձորենի» (պրակ I, էջ 162, մեղեդիացվում է g ձայնառությունը)



23. Кушнaрев X., 1958, с. 218.

24. Այս մասին տես նաև Кушнaрев X., 1958, с. 218; Դրամբյան Կ., 1995, էջ 51; Բաղդասարյան Ա., 2006, էջ 79:

25. Ժամանակակից ավանդական նվագաժողովան մեջ կիրառվում են ն միահնչյուն, ն երկհնչյուն, նույնիսկ բազմահնչյուն ձայնառություններ:

Ի տարբերություն խմբային բազմաձայն նվագների ծավալման «հորիզոնական» ուղղվածությամբ՝ այդ նվագների մեղեդիական-ձայնառական կերտվածքի գծայնությանը, մենակատարային բազմաձայն նվագներում գերիշխում է ակորդային «ուղղահայացը»՝ երկձայն, եռաձայն և քառաձայն հնչյունների հաջորդականությամբ, որը մերթ քմերթ զուգակցվում է հոմոֆոն-հարմոնիկ բազմաձայնության հետ:

Այսպիսով, մենակատարային բազմաձայն նվագների հարմոնիկ կառուցվածքը ձևավորվում է ինտերվալներից և ակորդներից: Դրանք են՝ պարզ դիատոնիկ ինտերվալները (բացառությամբ փոքր սեկունդային), նաև բաղադրյալ ինտերվալներից՝ նոնան, դեցիման: Ակորդները մեծ մասամբ ոչ տերցիային կառուցվածքի, կվինտային հիմքով համահնչյուններ են.

կվինտոկտակորդը (կազմվում է կվինտայից և կվարտայից),

Նոտային օրինակ 8
«Թոփալ պարի» (պրակ I, էջ 159)



կվինտոնոնակորդը (զույգ մաքուր կվինտաներ),

Նոտային օրինակ 9
«Մենապար» (պրակ I, էջ 156)



կվինտդեցիմակորդը (կվինտա և սեքստա),

Նոտային օրինակ 10
«Մենապար» (պրակ I, էջ 156)



և այլն²⁶:

Ուշագրավ է «Սրապար» ծիսական նվագի հարմոնիկ կառույցը: Մեղեդուն այս նվագում ուղեկցում է կվարտա ներքև ծավալվող նմանակ մեղեդին: Ի հայտ է գալիս երկձայն պոլիտոնայնական կերտվածք, որը հիմնված է մեղեդու և ուղեկցող ձայնի կվարտային անընդհատ զուգահեռ շարժման վրա²⁷:

Մենակատարային բազմաձայնության որոշ տարրեր հանդիպում են և թառի երկու նվագներում:

26. Համշենական մենակատարային բազմաձայն նվագների հարմոնիկ կառուցվածքի մասին ավելի մանրամասն տես Բաղդասարյան Ա., 2006, էջ 65-84:

27. Կվարտային զուգահեռ երկձայնությունը հատուկ է մի շարք այլ ժողովուրդների նվագարանային երաժշտությանը՝ նույնպես՝ ռուսական, դադախական և այլն, նաև հարում է եվրոպական բազմաձայնության վաղ շրջանի «զուգահեռ օրգանում» երևույթին, տես Բաղդասարյան Ա., 2006, էջ 80, 82:

Նոտային օրինակ 11
«Շախշախի» (պրակ I, էջ 137)



Նոտային օրինակ 12
«Դերբենդի» (պրակ I, էջ 139)



«Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենա-
շարի նվագարանային երաժշտությանը նվիրված
I և II պրակներում լավագույնս ներկայացված է
հայ բազմաձայն նվագաժողովան ավանդական
դիմագիծը: Նախ՝ բազմաձայնության երկու հիմ-
նական ձևերը՝ խմբային և մենակատարային,
և ապա՝ վերջիններիս կերտվածքային առանձ-
նահատկությունները, տեմբրային և կշռության
բազմազանությունը, ձայնակարգային և հարմո-
նիկ կառուցվածքը, ձայնառության տեսակները և
այլն: Դրանց դիտարկումը, որ փորձեցինք կատա-
րել, կարող է համալրվել նոր տվյալներով՝ տպա-
գիր և ձեռագիր այլ ժողովածուներում առկա, նաև
տարբեր ձայնադարանների (ԱԻ, Երևանի Կոմի-
տասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոն
և այլն), հայ ժողովրդական երաժշտության հա-
վաքածուների ավանդական բազմաձայն նմուշ-
ների ուսումնասիրությունների միջոցով:

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻՆ

Տաթևիկ Շախկույան

արվեստագիտության թեկնածու
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ,
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Կոմիտասն առավելապես հայտնի է որպես վոկալ, խմբերգային և դաշնամուրային ժանրերի կոմպոզիտոր: Արտաքուստ կարող է տպավորություն ստեղծվել, որ նրա ստեղծագործություններում գոյություն ունի ժանրային նախընտրությունների որոշակի համոզմունք: Սակայն ժանրային որոշակի գերակայությունը բոլորովին չի նշանակում, որ Կոմիտասը նվագարանների նկատմամբ անտարբեր է եղել: Ընդհակառակը, թե՛ Կոմիտասի մտահղացումներն ու մասամբ իրականացված նախագծերը, թե՛ գործիքային կազմերի համար գրված գործերը, թե՛ գիտական ուսումնասիրություններում արտացոլված մտքերը վկայում են, որ նա հրաշալիորեն տիրապետել է նվագարանների տեխնիկական և գեղարվեստական հնարավորությունների կիրառման նրբություններին:

Սույն հոդվածը նվիրված է Կոմիտաս-երաժշտական նվագարան հարաբերակցության մի շարք հարցերի պարզաբանմանը: Ինչ պայմաններում է Կոմիտասը կիրառել նվագարաններ: Որքանով է կարևորել ազգային նվագարանները: Ինչպես է դասակարգել դրանք և ո՞րն է համարել բուն հայկական նվագարան: Ինչ է նշանակում «նվագուրդ», և ինչպիսի՞ կազմ այն կարող էր ունենալ: Այս հարցերը քննարկվում են ըստ Կոմիտասի տեսակետների:

Կոմիտասն ինքը կիրառել է թե՛ գործիք, թե՛ նվագարան, թե՛ նաև գործի՝ բնորոշումները: «Նուագական երաժշտությունը» ներկայացրել է որպես

1. Տե՛ս, մասնավորապես, խազաբանության առթիվ հին ձեռագրերից ու տպված գրքերից հանված բառերի ցանկը: Կոմիտաս Վարդապետ, 2007թ, էջ 327:

առանձին ստորաբաժանում՝ տարանջատելով «երգական երաժշտութիւնից»²:

Արևմտյան նվագարանները Կոմիտասի գործերում

Կոմիտասը գործիքային ժանրերում հետաքրքիր ու ինքնատիպ փորձեր է կատարել: Բեռլինում սովորելու տարիներին՝ 1896-1899 թթ., Նա գրել է մի շարք կամերային-անսամբլային ստեղծագործություններ՝ կվարտետներ ու կվինտետներ, արևմտյան երաժշտական գործիքների ընդգրկումով: Հետաքրքիր է, որ Նրա կվարտետներից յուրաքանչյուրի մեջ գուշակելի է արևմտյան գեղագիտական որոշակի դարաշրջանի ոճական առանձնահատկությունների ու տեխնիկական միջոցների վերարտադրման միտումը: Մի կվարտետը գրված է բարոկկո երաժշտության ոճով, մյուսը՝ դասական երաժշտության, մեկ այլ կվարտետ՝ ռոմանտիկական երաժշտության ոճով³: Եթե ընդունենք, որ սրանք ուսումնական առաջադրանքներ են եղել⁴, ապա հասկանալի է եվրոպական գրելաձևի պահպանման տրամաբանությունը:

Հատկապես Նշելի է Կոմիտասից պահպանված նվագախմբային գործը՝ "Walde Nacht" ծրագրային անվանումով, գրված սիմֆոնիկ կազմի համար⁵,

որը բնութագրվում է կոմպոզիտորական տեխնիկայի վարպետությամբ և երաժշտական նյութի ինքնատիպությամբ: Այսինքն, Կոմիտասն իրականում Նաև խոշոր կտավի ստեղծագործության հեղինակ է:

Դեռևս Բեռլինում ուսանելիս Կոմիտասը լուրջ պլաններ ուներ էջմիածնում գործիքային երաժշտություն հնչեցնելու շուրջ: Այսպես, 1898 թ. հոկտեմբերի 11-ին Նա Բեռլինից Կ. Կոստանյանցին գրել է հաջորդ տարի ճեմարանի 25-ամյակի հանդիսությունների առիթով Նախապատրաստվող ստեղծագործությունների մասին և Նրան խնդրել է հետաքրքրվել, թե Երևանի զինվորական նվագախմբում ինչ գործիքներ կան⁶: Կարելի է ենթադրել, որ Կոմիտասը ցանկանում էր աշխատանքը կազմակերպել ըստ եղած հնարավորությունների: Նույն Նամակում Կոմիտասը գրել է, թե լավ կլիներ, եթե ճեմարանը ձեռք բերեր հարմոնիում (*Harmonium*), քանի որ «միակ նուագարանը, որ մեր եղանակների ոգուն է համապատասխանում եւ յարմարում, *Harmonium*-ն է»⁷: Օրինակները վկայում են, որ Կոմիտասը չի շրջանցել գործիքային կազմերը, այլ անգամ փորձեր է կատարել տարբեր կազմերի ու սկզբունքների մեջ:

2. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005գ, էջ 330-399:

3. Շախկուլյան Ս., 2013, էջ 147-156:

4. Աթայան Ռ., 1988, էջ 48-59:

5. Շախկուլյան Ս., 2010, էջ 7-12:

6. Կոմիտաս, 2007, էջ 110-112:

7. Նույն տեղում, էջ 111:

Ազգային նվազարանները Կոմիտասի գործերում

1900-ականների սկզբին, երբ Կոմիտասը նոր էր էջմիածին վերադարձել բեռլինյան ուսումնառությունից հետո, խմբերգային ստեղծագործություններում ձայների կրկնապատկման նպատակով կիրառում էր երաժշտական գործիքներ: Դրա համար նա հաշվի էր առնում ճեմարանում գոյություն ունեցող գործիքները: Այսպես, 1904 թ. «Գարուն ա» խմբերգը կատարվել է հետևյալ կազմով՝ մեներգ, խումբ, սրինգ, փող, երկու ջութակ, երկու նայ, դաշնակ և դաշնամուր: Նման մի տարբերակով մշակվել է «Մինչդեռ հույսով» երգը: Նկատենք, որ խոսքը վերաբերում է ազգային նվազարաններին. սրինգ, փող, նայ, որը հավանաբար համապատասխանում է դուդուկին, իսկ ջութակ Կոմիտասն անվանել է քամանչան⁸: Հետագա գործերում ևս այսպիսի մշակումների որոշ օրինակներ են հանդիպում: Օրինակ, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի (այսուհետև՝ ԳԱԹ) Կոմիտասի ֆոնդի 394/15 և 473/11 ծրարներում պահվող Նյութերից են «Ձուլո»-ն՝ ջութակի և դաշնամուրի, կամ՝ ջութակի, ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար: «Սարերի վրով գնաց» երգի՝ ջութակի և դաշնամուրի համար մշակման փորձերի մասին տեղեկանում ենք 473 և 443 ծրարներում պահվող Նյութերի հիման վրա:

Կոմիտասը մտադիր էր ազգային նվազարաններ ընդգրկել իր «Անուշ» օպերայի պարտիտուրի

մեջ: Թեև միայն դրվագներ են հայտնի այս օպերայից, սակայն պահպանված ձեռագրերը հնարավորություն են տալիս հասկանալու, որ սիմֆոնիկ պարտիտուրն, ըստ Կոմիտասի մտահղացման, պիտի ընդգրկեր տավիղ, սրինգ, շավառն, բլուլ, նայ, ծնծղա, գոսեր, ջութակ, ջութ, թավջութակ, բամբջութակ⁹:

Նվազարանների դասակարգումը հետազոտություններում

Կոմիտասի բազմաճյուղ հետազոտություններում, ի թիվս երաժշտության տեսական, պատմական, գեղագիտական, սոցիոլոգիական և այլ խնդիրների, նպատակային անդրադարձ կա նաև նվազարաններին: Կոմիտասի մտքերը հատվածաբար արտացոլվել են նրա տարբեր հոդվածներում («Պատմութիւն երաժշտութեան», «Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն», «Պարն ու մանուկը»), հարցազրույցներում («Հայ երաժշտութեան յաղթանակը»), անավարտ գիտական հետազոտություններում:

Ըստ Կոմիտասի՝ գործիքներն արևելյան երաժշտության մեջ նույն դերը չեն կատարում, ինչ որ արևմտյան ազգերի մեջ: Արևելքում գործիքները կիրառում են միայն այն ժամանակ, «երբ մէկը երգում է եւ երգելոց յետոյ փոքր ինչ հանգստանում է»¹⁰: Այնուհետև Կոմիտասը նշում է, որ «գործիքներից ամե-

8. Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ., էջ 333:

9. ԳԱԹ Կոմիտասի ֆոնդ, ծրար 189:

10. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005ա., էջ 161:

նահարուստն է արաբականը»¹¹: Մասնավորեցնում է ռաբաբ նվագարանը և նշում, որ այն հաճելի և մեղամաղձոտ ձայն ունի: Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասի հետաքրքրությունների դաշտում, հայկականից բացի, եղել է նաև այլ ազգերի երաժշտությունը: Այսպես, հայկական, տաճկական, քրդական, արաբական, պարսկական երգերի ու եղանակների համեմատությամբ՝ նա նպատակ է ունեցել բանաձևելու դրանցից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները և պարզաբանելու փոխազդեցությունները: Արաբական ռաբաբի կարևորումը և գնահատականը համեմատական երաժշտագիտությանն առնչվող այս աշխատանքի արտացոլանքն է, որը վկայում է Կոմիտասի հետաքրքրությունների բազմակողմանիության մասին:

Հետաքրքիր է, որ Կոմիտասը հպանցիկ անդրադարձ է կատարել անգամ Պոլինեզյան կղզիներում ապրող բնիկների երաժշտությանն ու նվագարաններին¹²: Թեև «Պատմութիւն երաժշտութեան» աշխատությունն անավարտ է, և նրանում արտացոլված որոշ կարևոր մտքերում պակասում է ամփոփ շարադրանքը, սակայն այդքանով հանդերձ ակնհայտ է, որ Կոմիտասին գրավել է անգամ քաղաքակրթությունից հեռու ապրող ժողովուրդների երաժշտական գործիքների մեկնաբանությունը:

Կոմիտասի կողմից երաժշտական գործիքների դասակարգումը համապատասխանում

է արևմտյան սկզբունքին: Գործիքային խմբերը նա դասակարգում է հետևյալ կերպ. փչական, լարական և հարական¹³: Հասկանալի է, որ սրանք համապատասխանում են փողային, լարային և հարվածային խմբերին: Փչականներից նշում է սրինգը, թութակը, շվին, պարկապը՝ զուկը, զուռնան, նային կամ նայը¹⁴: Լարական են քամանչան, որին Կոմիտասը անվանում է նաև ջութակ, ջանուրը (չոնգուր), սանթուրը, թամբուռը, սազը և թառը: Հարական գործիքներից նա նշում է թմբուկը, դափը և գոսերը:

Կոմիտասը խստորեն տարանջատել է ա) միայն հայերին բնորոշ բուն ազգային երաժշտական նվագարանները, բ) «հանրամարդկային» նվագարանները, գ) գուսանական նվագարանները: Նա կարևորել է նկարագրել է նաև նվագորդները (անսամբլները) և նրանց տեսակներն՝ ըստ գործիքային կազմի¹⁵:

Փող (սրինգ, բլուլ)

Հայկական ազգային նվագարաններից Կոմիտասն առանձնացրել է փողը, որն, ըստ նրա, հայտնի է նաև սրինգ, բլուլ կամ դլուլ անուններով: Այսպես, Փարիզում կայացած՝ Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողովի առիթով «Ազատամարտ» օրաթերթում տպագրված հարցազրույցում, ի պատասխան հայկական ինքնահատուկ նվագարանների վերաբերյալ հարցին, Կոմիտասը նշել է փողը որպես «նուագական

11. Նույն տեղում:

12. Նույն տեղում, էջ 146:

13. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005թ, էջ 332-333:

14. Նույն տեղում, էջ 332:

15. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005թ, էջ 339-340:

երաժշտութեան հիմնաքար» և հավելել, որ ոչ մի ազգի նվագարան դրա առանձնահատկությունները չունի¹⁶: «Անոր հնչումները ամենէն մօտիկն են մարդկային սրտին, ամենէն հարազատ արտայայտիչը անոր բոլոր զգացումներուն», - նշել է Կոմիտասը¹⁷: Նա համարել է, որ յուրաքանչյուր ազգ միայն մեկ բնորոշ ազգային նվագարան ունի, իսկ մյուսները «հարմարեցված» են: Հայկական այդպիսի նվագարան է համարել փողը¹⁸: Գործիքի կառուցվածքային և ապլիկատուրային առանձնահատկություններին, պատրաստման նյութին, տեմբին, առավելություններին ու թերություններին Կոմիտասն անդրադարձել է հանգամանորեն: Գործիքի նվագելու կերպի՝ կիսափակ բերանով և թեքությամբ փչելու նկարագիրը կասկած չի թողնում, որ փողը և բլուր միևնույն նվագարանն են: Հանգամանակից բովանդակությամբ շարադրանքից ակներև է գործիքին վարպետորեն տիրապետելու փաստը: Ավելին, արոտ տանող հովիվների փող նվագելը Կոմիտասը ներկայացնում է կերպարային բանաստեղծական մեկնաբանությամբ¹⁹:

Պարկապզուկ, տկզար, թութակ և շվի

Այս գործիքները Կոմիտասը համարել է հանրամարդկային՝ հավանաբար նկատի ունենալով դրանց տարածվածությունը տարածաշրջանի այլ

ժողովուրդների շրջաններում նույնպես: Ըստ Կոմիտասի՝ սրանք այնքան ինքնուրույն չեն, որքան փողը, և նրանց նմանվող նվագարաններ կարելի է գտնել այլ ժողովուրդների մեջ նույնպես²⁰: Պարկապզուկի կոմիտասյան նկարագրության համաձայն՝ դրանով նվագում են գլխավորապես պարեղանակներ: Կոմիտասը նշում է, որ գործիքը ժողովրդի միջից աստիճանաբար վերանում է և իր տեղն է զիջում զուռնային կամ նային, որոնցից անբաժան է թմբուկը²¹: Կոմիտասի այս փոքրիկ գրառումից կարևոր հարց է ծագում զուռնայի և նայի կենցաղավարման տարածվածության առնչությամբ՝ գոնե Կոմիտասին ժամանակակից շրջանում:

Զուռնա և նայ

Հայտնի է Կոմիտասի վերաբերմունքը զուռնային, ինչն, այնուամենայնիվ, մասնագետների շրջանում տարբեր մեկնաբանությունների առիթ է տալիս: Ինչո՞ւ է Կոմիտասը զգուշություն ցուցաբերել զուռնայի առնչությամբ: Արդյոք նա բացառել է զուռնայի՝ հայ մշակույթում առհասարակ գտնվելու իրավունքը: Նկարագրելով Վարդավառի տոնին Հառիճի վանքի ուխտագնացությունը՝ Կոմիտասը հատուկ համակրանքով է խոսում տղաների ու աղջիկների երգելու ու պարելու սովորության մասին՝ դրանք բնութագրելով որպես բնական, բանաստեղծական, բովանդակակից և գողտրիկ²²:

16. Կոմիտաս Վարդապետ, 2007ա, էջ 197-198: Հարցազրույցն առաջին անգամ տպագրվել է Կոստանդնուպոլսում.

«Ազատամարտ», 1914, 9/22 հուլիս, թիվ 1557:

17. Նույն տեղում:

18. Նույն տեղում, էջ 198:

19. Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ, էջ 339:

20. Կոմիտաս Վարդապետ, 2007ա, էջ 198:

21. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ, էջ 339:

22. Նույն տեղում, էջ 345:

Այնուհետև Կոմիտասը ափսոսանք է հայտնում, որ դրանց «հարուած է տուել եւ տալիս է այլանդակ, անճաշակ եւ կարծր գոտնան»²³: Հավանաբար, ժողովրդական երգեր գրառելու ընթացքում զուռնայի ձայնը լսվել է տարբեր կողմերից, ինչի հետևանքով ձայները խառնվել են, և ժխոր է առաջացել:

Մեկ այլ առիթով երաժշտագետը նայի ձայնառությունը բնութագրում է որպես հաճելի, գոգիկ, փափուկ, իսկ զուռնայինը՝ ձանձրացնող, հոգնեցնող և շշմեցնող²⁴:

Նվագուրդ

Նվագուրդ Կոմիտասն անվանել է գործիքային անսամբլներն ու փոքր նվագախմբերը: Ժողովրդական նվագուրդներից նա հիշատակում է զուռնաչիներին, սազանդարներին և աշուղականը, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր բնորոշ կազմը:

Զուռնաչիների նվագուրդը բաղկացած է երկու զուռնայից և մեկ թմբուկից կամ երկու նայից և մեկ թմբուկից: Երկու դեպքում էլ գործիքներից մեկը ձայնառություն է պահում, մյուսը՝ նվագում հիմնական մեղեդին²⁵: Նվագուրդի այս տեսակի նկարագրության մեջ կրկին գուշակելի է Կոմիտասի կողմից զուռնայի նվագի նկատմամբ համակրանքի բացակայությունը: Նա ավելի մաքուր և գեղեցիկ է համարում նայերից բաղկացած նվագուրդները:

Սազանդարների նվագուրդի կազմը տարբե-

րակվող է: Այն հիմնականում բաղկացած է երեք գործիքից, որոնք են՝ 1) թառ, ջութակ, դափ, 2) թառ, ջանուր և դափ: Երկու գործիքից բաղկացած սազանդարների նվագուրդը Կոմիտասը համարում է թերի: Հնարավոր համակցություններն են՝ 1) թառ և դափ, 2) ջութակ և դափ, 3) ջանուր և դափ: Կոմիտասն այսպիսի նվագուրդները համարում է ավելի ճաշակով, քան զուռնաչիներինը²⁶:

Գուսանների կամ աշուղների նվագուրդը Նույնպես Կոմիտասը նկարագրում է ըստ եռյակ կազմի: Հնարավոր տարբերակներ են՝ 1) ջութակ, ջանուր, սանթուռ²⁷, 2) ջութակ, թառ, սանթուռ, 3) ջանուր, թառ և սանթուռ, 4) ջութակ, ջանուր, սանթուռ: Հազվադեպ սանթուռի փոխարեն դափ է կիրառվում:

Կոմիտասն անդրադառնում է նաև նվագուրդներից յուրաքանչյուրի գործունեության ոլորտին: Զուռնաչիները և սազանդարները նվագում են արեւելյան և արևմտյան զանազան եղանակներ: Գուսանական ու աշուղական նվագուրդները նվագում են ամեն ինչ, բայց առավելապես՝ արաբ, պարսիկ և տաճիկ աշուղական ոճով: Սազանդարներն ու գուսանները միջին և բարձր դասակարգի երաժիշտներ են, մասնակցում են հարսանիքներին, խնջույքներին, նվագում են սրճարաններում²⁸:

Կոմիտասը ժողովրդական երաժշտության առնչությամբ նշում է, որ նվագական երաժշտու-

23. Նույն տեղում, էջ 345-346:

24. Նույն տեղում, էջ 342:

25. Նույն տեղում, էջ 339:

26. Նույն տեղում:

27. Սանթուռ կամ սանթուր: Այստեղ պահպանել ենք Կոմիտասյան ուղղագրությունը:

28. Նույն տեղում:

թյունը զարգացած չէ, ինչին, ի դեպ, հակադրվում է Արամ Քոչարյանն այն փաստարկմամբ, որ միջ-նադարյան հոգևոր և ժողովրդական հարուստ մշակույթ, ինչպես նաև ստեղծագործ երաժիշտ կատարողներ ու տեսաբաններ ունեցող ազգը չի կարող սնանկ լինել երաժշտական գործիքների ու գործիքային երաժշտության բնագավառում²⁹։ Մինևույն ժամանակ նա ոլորտը շատ հեռանկարային է համարել։ Հատկապես կարևորել է փող նվագարանի զարգացումը՝ որպես հայ երաժշտությանն առավել բնորոշ, և վստահություն հայտնել, որ փողի տարբեր տեսակների նվագի կատարելագործման պարագայում հրաշալի շնչական (փողային) նվագուրդ կձևավորվի³⁰։

Այսպիսով, փողը կամ բլուրդ ամենից բնորոշ նվագարանը համարելով հանդերձ, Կոմիտասը կարևորել է այլ գործիքների ու գործիքային կազմերի կիրառությունը հայ մշակույթում։ Իր իսկ բնորոշմամբ «հանրամարդկային» նվագարանները լայն կենցաղավարում են ունեցել, մի հանգամանք, որը կարևոր է միջմշակութային հետազոտությունների խնդրի դիտանկյունից։ Փաստն ինքնին լույս է սփռում այս կամ այն գործիքը տարածաշրջանի այլ ազգային մշակույթների սեփականությունը դարձնելու փորձի խնդրի ամնչությամբ։

Նետաքրքիր է նկատել նաև «դուդուկ» անվանման բացակայությունը Կոմիտասի հետազոտություններում։ Դրա փոխարեն գործիքն անվանվում է նայ կամ

նայի, ինչը նշանակում է, որ գոնե Կոմիտասի ժամանակաշրջանում կենցաղավարել է հենց վերջինս։

Նվագարանների կոմիտասյան անդրադարձը հնարավորություն է տալիս պատկերացում կազմելու XX դարի սկզբին ժողովրդական նվագարանների կենցաղավարման վերաբերյալ, ինչը զգալի փոփոխություններ է կրել հետագայում։ Նկատի ունենալով Կոմիտասի գիտական մոտեցումն, ըստ որի հանգամանորեն ուսումնասիրվում են տարբեր փաստագրական, ձեռագրային և այլ աղբյուրներ, կարելի է ենթադրել նաև, որ նվագարանների նկարագրության և դասակարգման համար նույնպես նա օգտվել է միջնադարյան տարբեր աղբյուրներից՝ հընթացս կենցաղավարման փաստերի։

29. Քոչարյան Ա., 2008, էջ 16:

30. Կոմիտաս Վարդապետ, 2007ա, էջ 197-198:



ԱՄՓՈՓՈՒՄՆԵՐ
РЕЗЮМЕ
ABSTRACTS

ԼՈՌԻԹՅՈՒՆԻՑ ԴԵՊԻ ԱՂՄՈՒԿ.

ՀԱԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐՈՒԺԸ ՆԱԽԱՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺԵՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՇԵՏԱԶՈՏՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Արսեն Բորիսյան, պ.գ.թ.

Ներկայացվող աշխատանքը նպատակ ունի մի կողմից վեր հանելու երաժշտագիտությունն ու հնագիտությունը միավորող տեսական խնդիրները, մյուս կողմից՝ ցույց տալու Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն երաժշտական արվեստի բնորոշ գծերը: Այս իմաստով առանձնացվում է «երաժշտական լանդշաֆտ» առանցքային հասկացությունը, որն իր մեջ ներառում է ոչ միայն բնության տարրերը, բնական և մարդկային արձագանքը/ձայնը/հնչյունը, այլև նյութական մշակույթն ու հասարակական զարգացումների համատեքստը:

Հատուկ անդրադարձ է կատարվում հնագույն Հայաստանի նվագարաններին, երաժիշտներին, երաժշտության գործառույթին, հնչման վայրերին, փորձ է կատարվում փուլաբաժանել վաղ երաժշտական մշակույթը: Այս տեսանկյունից առավել կարևոր փուլ է համարվում Ք.ա. III հազ. վերջերը, երբ ենթադրվում է ժողովրդական և վերնախավային (երաժշտական) մշակույթի տարանջատման առաջին դրսևորումը:

Պարզվում է, որ հայկական մշակույթի խորքային տարրերը հասկանալու համար հնագետն ու երաժշտագետն ունեն նույն խնդիրը՝ բացահայտել կայուն և փոփոխական արժեքների հարաբերությունը տևականության մեջ: Ուրեմն, երաժշտագիտական և հնագիտական տվյալների միջմասնագիտական համադրումը կարող է նոր հեռանկարներ բացել տարբեր խնդիրների լուսաբանման համար:

Բանալի բառեր՝ հնագիտություն, երաժշտագիտություն, մեթոդ, Հայկական լեռնաշխարհ, բրոնզի և երկաթի դարեր, նվագարաններ, երաժիշտներ, երաժշտության գործառույթ ու հնչման վայրեր:

**ՎԻՊԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՈՒԷՍԸ, ԵՐԱԺԻՇՏ-ԿԱՏԱՐՈՂՆԵՐԸ
Ա ՆՈՒԱԳԱՐԱՆՆԵՐԸ ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐԵԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ.
ԼԵԶՈՒԱ-ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՎՆԱՐԿ**

Տորք Դալալեան, Բ.Գ.Թ.

Յօդուածի առաջին չորս ենթագլուխներում բանասիրական եւ լեզուաբանական քննութեան են ենթարկուում *երգ* արմատը եւ նրան ցեղակից ձեւերը հայերէնում ու այլ լեզուներում: Ընդամին, սրանց համար ցայժմ ընդունուած էր XIX դարավերջին Հ. Հիւբշմանի կողմից առաջարկուած ստուգաբանութիւնը: Ներգրաւելով հայերէնի ընձեռած ողջ հարուստ նիւթը եւ այլ (այդ թւում մինչ այժմ չներգրաւուած) ցեղակից լեզուների տուեալները՝ փորձել ենք ընդլայնել մեր վերլուծութիւնների դաշտը: Հաշուի ենք առել գործնականում գրեթէ բոլոր առընչակից բառարանների ու աշխատութիւնների տուեալները: Հիմնուելով այս համապարփակ վերլուծութեան, ինչպէս եւ նախորդ հնդեւրոպաբանների տեսակետների վրայ, առաջարկուում է *երգ*-ի եւ նրան ցեղակից ձեւերի նոր ստուգաբանութիւն:

Նշուած ստուգաբանութիւնը յարմարօրէն շաղկապուում է նաեւ հայոց հնագոյն գրի առնուած դիցավէպի անուանումներից մէկի նշանակութեանը եւ դրա ալանական զուգահեռին: Սրա հետ կապուած, չորրորդ ենթագլխում առաջին անգամ հպանցիկ քննարկուում է հայ-ալանական վիպաշարի եզրաբանական մի աղբիւր: Բոլոր այս նիւթերը հնարատրութիւն են տալիս նորովի հայեացքով խորամուղ լինելու հայոց վաղմիջ-նադարեան վիպասանական արուեստի բնոյթի եւ ակունքների մէջ:

Հինգերորդ ենթագլխում հակիրճ քննուում է *երածիշտ* արմատի տարածմանը համընթաց դրա իմաստաբանական-նրբերանգային զարգացման հարցը:

Վեցերորդ եւ եօթերորդ ենթագլուխներում, միջնադարեան Հայաստանում նուագարանների մասին ընդհանուր պատկերացումների ֆոնին, քննութեան է առնուում փանդիո գործիքը՝ որպէս հայ միջնադարեան գուսանների եւ վիպասացների անբաժան ուղեկից: Ի մի են բերուում հարցի վերաբերեալ հնագետներ-

րի եւ երաժշտագէտների բոլոր կարծիքները: Դրանց հանրագումար եզրահանգումը այն է, որ փանդիոնը վաղ Միջնադարում եղել է երեք կամ չորս լարանի կոթաւոր կամփախար նուագարան: Այն, ըստ էութեան, նախատիպն էր նոր ժամանակների սագերի ու թառերի: Հետեւաբար, չի կարելի վերջիններս ծագումն ու տարածումը Հայաստանում կապել միայն նոր արեւելյան (պարսկական) ազդեցութեան հետ:

Փանդիոն բառի ստուգաբանութիւնը նոյնպէս ցոյց է տալիս, որ այն մեր մշակութային աշխարհի արգասիք է եւ հնագոյն ակունքներ ունի: Բառի զուգահեռները կովկասեան ասանդոյթում եւս մէկ առանցքային օղակ են հայ-ալանական վիպաշարի ընդհանուր եզրաբանութեան մէջ:

Բանալի բառեր՝ վիպասաց, դիցավէպ, երգ, Վիպասանք, երաժիշտ, նուագարան, փանդիոն, միջնադարեան Հայաստան:

ՀԱՅՈՂ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ. ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ՆՎԱԳԱՐԱՆԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

**Նազենի Ղարիբյան, ա.պ.դ.
Անի Ենոքյան**

Հայկական ձեռագրական հարուստ գանձարանում կարելի է գտնել երաժշտարվեստին վերաբերող գրական մեծ ժառանգություն, որի ուսումնասիրման համար անգնահատելի աղբյուր են բազմաթիվ նկարագարող ձեռագրերում պահպանված մանրանկարները: Վերջիններս ամփոփում են հայ միջնադարյան երաժշտական կյանքի տարբեր կողմերը ցուցանող մանրամասներ. երաժիշտներ, երգասացներ, տոնախմբության տեսարաններ, լարային, փողային և հարվածային բազմազան նվագարաններ, թատերական ֆիգուրներ, մինչև անգամ՝ նվագարանով և երաժշտի կերպարով կազմված գլխատառեր: Նվագարանները հիմնականում պատկերված են երաժիշտների հետ միասին: Կան ինչպես անհատ երաժիշտներ, այնպես էլ երաժշտախմբերի նկարներ: Մեծ թիվ են կազմում աստվածաշնչյան սյուժեներով մանրանկարները, որոնց կանոնական պատկերագրության մեջ այլևս օրինաչափություն է դառնում երաժշտական գործիքներ նվագող կերպարների ներմուծումը: «Սողոմեի պարից» գատ՝ վերջիններս առավել հաճախակի հանդիպում են «Ծնունդ», «Հարսանիք Կանայում», «Սաղմոսերգու Դավիթ թագավորը» և «Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստը» տեսարաններում:

Բանալի բառեր՝ նվագարաններ, հայկական մանրանկարչություն, Դավիթ մարգարե, միջնադարյան երաժիշտներ, տաղ, կին երաժիշտներ, մարդակերպ գլխագարդեր, գուսան, Եզեկիելի տեսիլք:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ԱԿՈՒՍՏԻԿ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Լյուբա Կիրակոսյան, ճ.թ., պրոֆեսոր

Հայկական միջնադարյան եկեղեցիներն առանձնանում են իրենց գերազանց ակուստիկայով: Ռևերբերացիայի (հետարձագանքման) տևողությունը կառույցի ակուստիկական որակների գնահատման կարևոր գործոն է, որը միջնադարյան եկեղեցիներում ճշգրտորեն հաշվարկված է: Այդպիսի կատարյալ լսելիությունն ապահովվել է հատակագծային և ծավալատարածական մշակված լուծումների, շինարարական նյութի ընտրության և վարպետների հմտության հաշվին: Ժամանակակից եկեղեցաշինության մեջ նոր նյութերի և հատկապես բետոնի օգտագործումը ակուստիկ պայմանների վատացման է հանգեցրել, որից դուրս գալու համար ճարտարապետները ելք են փնտրում: Եկեղեցիների ներսում լսելիության հատկությունների կարգավորումը կատարվում է պատերի վրա հատուկ կլանող հատկություններով օժտված նյութերից պատրաստված վահանակների տեղադրմամբ և ներքին հարդարման միջոցներով:

Քանալի բառեր՝ Հայկական եկեղեցի, ծավալատարածական հորինվածք, ճարտարապետական ակուստիկա:

ՋԱՆԳԵՐՆ ՈՒ ԲՈԺՈԺՆԵՐԸ ՆՄԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ, ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ ԵՎ ԵՐԱԺԵՏԱՐԿԵՍՏՈՒՄ

Աստղիկ Խորայեւյան, պ.գ.թ.

Ջանգերն ու բոժոժները հնագույն երաժշտական գործիքներ են, որոնց ծագումը կապված է ժողովրդական հավատալիքների հետ: Դրանք ունեն մի շարք հմայական գործառնություններ. արևի և լուսնի խավարման ժամանակ հնչելով՝ հեռացնում էին չար ոգիներին, դադարեցնում էին կարկուտը, որն Աստծո պատիժն էր համարվում և այլն: Ջանգերի ու բոժոժների գերբնական հատկանիշները համընկնում են թռչունների հատկանիշներից շատերի հետ (մեծ քանակությամբ թռչնաձև բոժոժներ էին պատրաստվում Զ.ա. II-I հազ). դրանք են՝ կապը ժամանակի, հոգու, ոգու, որոտի, վերածնման գաղափարի հետ, պտղաբերության, բազմացման, հարստացման, հաջողության, գուշակության, հիվանդների բուժման, չար ոգիներին քշելու, մեկ աշխարհից մյուսը տեղափոխվելու հնարավորությունը և այլն: Եկեղեցական զանգերը նաև ժամացույցի դեր էին կատարում: Պատարագից առաջ զանգերը կրկնվում էին և Նորից հնչում արարողության որոշակի հատվածներում: Նախկինում զանգերի միջոցով հայտնում էին պատերազմի, հրդեհի, հաղթանակի մասին, հանգուցյալին զանգերի հնչյուններով ուղեկցում էին այն աշխարհ և այլն: Բոժոժները եկեղեցում ամրացվում էին քնոցների շուրջը և բուրվառների շղթաներին:

Ջանգերն ու բոժոժները լայնորեն օգտագործվում են դասական, ջազային, էստրադային և ժողովրդական երաժշտության մեջ, զինվորական նվագախմբերում և այլն:

Բանալի բառեր՝ զանգ, բոժոժ, հարվածային գործիք, հմայական պահպանակ, ծես, բուժում, պտղաբերություն, վերածնունդ, քնոց, բուրվառ, զանգաշտարակ:

ՀԱՆՃԱՐԵՂ ԺԱՄՆԱՐԸ. ԿՈՆՍՏԱՆՏԻՆ ՍԱՐԱՋԵՎ (1900-1942)

Մարիաննա Տիգրանյան, ա.գ.թ.

Կոնստանտին Սարաջևը (Սարաջյան) բացառիկ երաժշտական ունակություններով օժտված երաժիշտ էր: Նա իր ողջ կյանքը նվիրեց Ռուսական ուղղափառ եկեղեցու զանգերի կառուցվածքի և հընչողության ուսումնասիրմանը: Նա սինեսթետ էր. բոլոր մարդկանց, ինչպես նաև շրջակա բնությունն ու անշունչ առարկաներն ընկալում էր միայն իրենց հատուկ գունային երանգներով և հնչյունային բարձրությամբ՝ անհատական տոնով: Սարաջևի լսողությունը տարբերում էր Մոսկվայում գտնվող 4000 խոշոր զանգերից յուրաքանչյուրի հնչողությունը: Նա զանգերի համար ստեղծագործել էր ավելի քան 100 կոմպոզիցիա՝ զանգահարի իր փայլուն տեխնիկայի կիրառմամբ (ցավոք, չեն պահպանվել): Կ. Սարաջևը մանրակրկիտ գրանցել է Մոսկվայի և Նրա շրջակայքի խոշորագույն 317 զանգերի («Благовесты») «անհատականությունները»՝ շուրջ 20 օրերտոններ ընդգրկող ձայնային սպեկտրները (ընդհանուր առմամբ՝ 295 զանգակատուն): Նրան, որպես բացառիկ մասնագետի, 1930 թ. հրավիրել էին ԱՄՆ Հարվարդի համալսարան, կարգավորելու, լարելու և հնչեցնելու Ռուսատասանի Ս. Դանիլով վանքից տեղափոխված հանրահայտ զանգերը: Անգնահատելի են Անաստասիա Ցվետակայի (Մարինա Ցվետակայի քրոջ) հուշերը Կ. Սարաջևի մասին, որոնք ամփոփված են Սարաջևի եղբոր՝ Նիլ Սարաջևի հետ տարիներ անց համատեղ գրած «Կախարդական զանգի վարպետը» գրքում:

Բանալի բառեր՝ Կոնստանտին Սարաջև, բացառիկ լսողություն, սինեսթետ, ուղղափառ զանգեր, հանճարեղ ժամհար, երաժշտական գույն, Ապագայի գիտություն, ժամհար-տեսաբան:

**ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐՆ ՈՒՁԱՅՆԵՂ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ
ՆԱՅ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ.
ԱԶԳԱԲԱՆԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ**

Հռիփսիմե Պիկիչյան, պ.գ.թ., դոցենտ

Հոգվածի նպատակն է գրականության տվյալների, թանգարանային հավաքածուների և Հայաստանի տարբեր մարզերում հեղինակի գրանցած դաշտային-ազգագրական նյութերի հիման վրա ներկայացնել հայ երեխաների կենցաղում տեղ գտած նվագարաններն ու ձայնեղ գործիքները: Դիտարկվում են նվագարանների դասակարգման, հումքի ընտրության, պատրաստման եղանակների, անվանման, կիրառմանն առնչվող հարցերը: Շեշտադրվում են նվագարանների առօրյա և ծիսական գործառույթները և դրանց միջոցով երեխաների սոցիալականացման, աշխարհընկալման, գեղագիտական պատկերացումները ձևավորող խնդիրները: Քննության է առնվում նվագարան պատրաստողի անձը, որը պայմանավորվում է նվագարանի ստեղծման համար անհրաժեշտ հմտություններով, նվագարանի գործառույթով ու կարևորությամբ: Ըստ այդմ երեխաների համար մեծահասակների պատրաստված նվագարանները դասակարգվում են. ա) ձայնեղ նվագարան-խաղալիքներ, բ) ավանդական նվագարանների փոքրացված տարբերակներ, գ) ծիսական նվագարաններ, իսկ մանուկների պատրաստածները՝ ա) ձայնեղ գործիքներ, բ) ձայնեղ նվագարան-խաղալիքներ, գ) ավանդական նվագարանների փոքր, ինքնաստեղծ տարբերակներ: Գյուղերում մանուկներն ավելի շատ օգտվում են բնական հումքից և ավանդական նվագարանների ձևերից ու պատրաստման եղանակներից, իսկ քաղաքներում՝ նաև «ոչ պիտանի» առարկաներից: Փաստվում է, որ հնամենի տիեզերաստեղծ ծեսերում կարևոր գործառույթ կրող աղմկային նվագարաններից մի քանիսը ժամանակի ընթացքում վերածվել են մանկական նվագարանների:

Բանալի բառեր՝ մանկական նվագարան, թռչնաձև շվիկ, սուլիչ, սրինգ, շվի, կարկաչա, ճրռռ, ծես, տոն, Սուրբ Ծննդյան տոն, Ծաղկազարդ, Սուրբ Զատիկ, Վարդավառ:

**ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ
(ՄՈՆՈԴԻԿ) ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ
ԲԱԶՄԱՁԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ**

Անահիտ Բաղդասարյան, ա.գ.թ., դոցենտ

Հայ ավանդական երաժշտության մեջ հիմնաքարային ձևաչափի՝ միաձայնության հետ մեկտեղ առկա են և բազմաձայնության մի շարք դրսևորումներ («մոնոդիկ բազմաձայնություն», "μονодиηное многоголосие", եզրն ըստ Ն. Յանով-Յանովսկայայի), որոնք հատկապես բնորոշ են հայ ավանդական նվագաժողովները: Բազմաձայնության նշված դրսևորումները հայ ավանդական նվագաժողովան կարևոր հատկանիշներից են, որոնք ոչ պակաս (թերևս գուցե ավելի) բնորոշ են, քան միաձայն նվագաժողովները:

Երևույթը բազմիցս գրանցվել է ավանդական նվագարանային նմուշների ձայնագրության (նոտագրության) ընթացքում, նաև նշվել և դիտարկվել հետազոտողների կողմից (Կոմիտաս Վարդապետ, Ռ. Աթա-յան, Գ. Գյոդակյան և ուրիշներ), սակայն բացառապես այլ ուղղվածության ուսումնասիրություններում:

Կարծում ենք, որ երևույթն իր խնդրով՝ հայ նվագարանային երաժշտության ավանդական, նաև նորա-հայտ բազմաձայնության տարբեր կողմերի՝ հյուսվածքի, բազմաձայնության տարբեր ձևերի՝ ձայնառա-կան, նմանակումային (իմիտացիոն), ձայնակարգային (լադային) կառուցվածքի և այլ ոլորտների տե-սանկյունից կարիք ունի համակողմանի և մանրամասն ուսումնասիրության, ինչը զգալիորեն կընդլայնի մեր պատկերացումները հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության մասին:

Մեր հոդվածի շրջանակներում անդրադարձել ենք մասնավորապես հյուսվածքային հարցերին՝ մյուս ոլորտները թողնելով ապագայի համար: Նմուշները քաղել ենք հայ ժողովրդական երաժշտության ձայնագրյալ ժողովածուներից:

Բանալի բառեր՝ հայ մոնոդիկ երաժշտություն, հայ ավանդական գործիքային երաժշտություն, ձայ-նառական երկձայնություն, ձայնառական եռաձայնություն, նմանակում (իմիտացիա), մոնոդիկ բազ-մաձայնություն:

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻՆ

Տաթևիկ Շախկուլյան, ա.գ.թ.

Կոմիտասը հայտնի է գլխավորապես որպես վոկալ՝ մեներգային ու խմբերգային, և դաշնամուրային ժանրերում ստեղծագործող կոմպոզիտոր: Կարող է տպավորություն ստեղծվել, որ գոյություն ունի ժանրային նախընտրությունների որոշակի միտում: Սակայն Կոմիտասը բազմիցս անդրադարձել է երաժշտական գործիքներին՝ դրանք այս կամ այն կերպ ընդգրկելով իր ստեղծագործություններում: Հոդվածներում և ուսումնասիրություններում արտահայտված նրա մտքերն ու անավարտ նախագծերը և գործիքային ստեղծագործությունները փաստում են, որ նա փայլուն կերպով տիրապետել է նվագարանների տեխնիկական և գեղարվեստական հնարավորությունների գաղտնիքներին:

Հոդվածում դիտարկվում են ազգային երաժշտական գործիքների վերաբերյալ Կոմիտասի մտքերը, որոնք հատվածաբար արտացոլվել են նրա տարբեր հոդվածներում («Պատմութիւն երաժշտութեան», «Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն», «Պարն ու մանուկը»), հարցազրույցներում («Հայ երաժշտութեան յաղթանակը»), անավարտ գիտական հետազոտություններում: Ինչ պայմաններում է Կոմիտասը կիրառել նվագարաններ: Ինչպես է կարևորել ազգային նվագարանները: Ինչպես է դրանք դասակարգել և որոնք է համարել բուն ազգային: Այս հարցերը հոդվածում քննարկվում են ըստ Կոմիտասի տեսակետների:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս, սրինգ, փող, նայ, զուռնա, նվագորդ:

ОТ ТИШИНЫ ДО ШУМА: ПОТЕНЦИАЛ АРХЕОЛОГИИ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДОИСТОРИЧЕСКОЙ АРМЕНИИ

Арсен Бобохян, кандидат исторических наук
Институт археологии и этнографии НАН РА

Цель данной статьи - с одной стороны представить теоретические проблемы, объединяющие музыковедение и археологию и с другой - показать характерные черты древнейшего музыкального искусства Армянского нагорья. В этом смысле выделяется стержневое понятие "музыкальный ландшафт", который включает в себя не только элементы природы, природное и человеческое эхо/голос/звук, но и материальную культуру и контекст социальных отношений.

В работе специально рассматриваются музыканты, музыкальные инструменты, функциональность и значение музыкального искусства в древнейшей Армении, делается попытка периодизировать древнейшую музыкальную культуру. С этой точки зрения важнейшим моментом считается конец III тысячелетия до Р.Х., когда предполагается первое проявление разобщения народной и элитной (музыкальной) культуры.

Оказывается, что для понимания глубоких слоев армянской культуры археолог и музыковед имеют одну и ту же проблему – выявить взаимоотношение инвариантных и изменчивых ценностей в историческом процессе. Таким образом, сопоставление музыковедческих и археологических данных может открыть новые перспективы для освещения разных проблем.

Ключевые слова: археология, музыковедение, метод, Армянское нагорье, бронзовый и железный века, музыкальные инструменты, музыканты, функция музыки и места его звучания.

ЭПИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, МУЗЫКАНТЫ-ИСПОЛНИТЕЛИ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Торк Далалян, кандидат филологических наук

Институт археологии и этнографии,

Институт лингвистики имени Р. Ачаряна НАН РА

В первых четырех подразделах статьи армянский корень *երգ* [*erg*] ‘песня, гимн’ индоевропейского происхождения и родственные ему формы подвергаются филологическому и лингвистическому анализу. До наших дней для этих форм была принята этимология предложенная Г. Хюбшманом в конце XIX века. Привлекая весь богатый материал армянского и других индоевропейских языков (в том числе тех, которые не были использованы исследователями) мы попытались расширить поле нашего анализа. В статье были приняты во внимание данные практически всех релевантных словарей и исследований. Основываясь на этом комплексном анализе, а также на мнениях индоевропейцев, предлагаем новую этимологию для арм. *երգ* [*erg*] и родственных ему форм.

Данная этимология хорошо переплетается со значением одного из наименований самого раннего зафиксированного армянского эпоса, *Vipasank*^c или *Ergk*^c *vipasanac*^c, и с его аланской параллелью (**arg-* / **arǵ-* ‘эпическое сказание’?, ‘историческая песня’?). В этой связи, в четвертом подразделе впервые вкратце обсуждается терминологическая изоглосса армяно-аланского эпического цикла. Все эти материалы дают возможность по-новому взглянуть на природу армянского раннесредневекового эпического искусства.

В пятом подразделе кратко рассмотрен вопрос семантического развития корня Երաժիշտ [eraʒiʃt] ‘музыкант’ параллельно вместе с его распространением в армянском языке.

В шестом и седьмом подразделах, на фоне общих представлений о музыкальных инструментах в раннесредневековой Армении, рассматривается инструмент փափնդ [pʰandir], как неотъемлемый атрибут армянских средневековых *гусанов* и эпических сказителей. Собраны точки зрения всех археологов и музыковедов, выразившихся по этому вопросу. Их общий вывод состоит в том, что в раннем Средневековье pʰandir являлся трех- или четырех струнным люте-подобным щипковым инструментом с рукояткой. Он, по сути, был прототипом современных щипковых саза [uuq saz] и тара [pʰun tʰar]. Следовательно, нельзя происхождение и распространение последних в Армении связывать только с новым восточным (персидским) влиянием.

Этимология слова փափնդ [pʰandir] также показывает, что оно является продуктом нашего культурного континуума и имеет древнейшие корни. Наличие параллелей в кавказской традиции является еще одним ключевым звеном в общей терминологии армяно-аланского эпического цикла.

Ключевые слова: сказитель, эпос, песня, *Випасанк*, музыкант, музыкальный инструмент, *пандир*, Средневековая Армения.

ЗВУЧАЩИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ: МУЗЫКАНТЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В АРМЯНСКИХ МИНИАТЮРАХ

Назени Гарибян, доктор истории искусств
*Матенадаран – Институт древних рукописей имени Месропа Маштоца,
Ереванская государственная академия художеств,
Духовная Семинария Геворкян Первопрестольного св. Эчмиадзина*

Ани Енокян
Ереванская государственная академия художеств

В богатейшей коллекции армянских рукописей есть много письменных документов о музыке, для изучения которых иллюстрированные кодексы являются бесценными источниками. Миниатюры разнообразной тематики, стиля и периода отражают детали различных аспектов музыкальной жизни средневековой Армении: музыканты, певцы, различные виды инструментов, сцены празднования, комедианты, а также инициалы, составленные из музыкального инструмента или фигуры музыканта. Музыкальные инструменты часто изображаются вместе с музыкантами. Встречаются миниатюры как отдельных музыкантов, так и музыкальных групп иногда образующих квартет. Большое количество библейских нарративных сцен включают музыкантов и музыкальные инструменты, которые отныне образуют неотъемлемую часть их иконографии. Чаще всего они встречаются в миниатюрах “Танец Саломеи”, “Рождество”, “Свадьба в Кане”, “Псалмопевец Давид”, “Видение Иезекииля” и “Второе Пришествие Христа”.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, армянская миниатюра, пророк Давид, средневековые музыканты, песнопение, женщины-музыканты, антропоморфические инициалы, гусаны, видение Иезекииля.

АКУСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АРМЯНСКИХ ЦЕРКВЕЙ

Люба Киракосян, кандидат архитектуры, профессор
*Национальный университет
архитектуры и строительства Армении*

Армянские средневековые церкви выделяются отличной акустикой. Продолжительность реверберации (постепенного затухания звука в помещении) является важнейшим фактором, определяющим акустическое качество сооружения, которая в армянских церквях с точностью рассчитана. Эта идеальная акустика достигнута за счет выработанных планировочных и объемно-пространственных решений, выбора строительного материала и навыков мастеров. В современном церковном строительстве использование новых строительных материалов, в частности — бетона, ухудшает акустические свойства. Архитекторы ищут выход из этого положения. Управление акустическим свойством в помещении осуществляется путём установки отражающих щитов и регулирования количества звукопоглощающих материалов, размещаемых на поверхностях.

Ключевые слова: Армянская церковь, объемно-пространственная композиция, архитектурная акустика.

КОЛОКОЛА И БУБЕНЦЫ В МАГИИ, ЦЕРКВИ И МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Астхик Израелян, кандидат исторических наук
Музей истории Армении

Колокольчики и бубенцы, которые являются древнейшими музыкальными инструментами, своим происхождением связаны с народными верованиями и имеют ряд магических функций: они отгоняли злых духов, драконов и дьяволов, спасая солнце и луну во время затмения, прекращали град, который считался божьей карой и пр. Сверхъестественные свойства колоколов и бубенцов совпадают со свойствами птиц (во II-I тысячелетиях до Р.Х. изготовлялось множество птицеобразных бубенцов): связь с представлениями о времени, душе, духе, громе, с идеей возрождения, плодородия, умножения, обогащения, благополучия, исцеления больных, изгнания злых духов, пророчеством, переходом с одного мира в другой и пр. Церковные колокола заменяли часы: по звону колокола прихожане собирались в церкви. Колокольный звон повторялся перед началом литургии, затем- во время исполнения определенных отрывков богослужения. Колокольный набат извещал о войнах и пожарах, провожал покойника в последний путь и т.д. Бубенцы в церкви прикреплялись вокруг дисков рипид и к цепочкам кадил.

Колокола и бубенцы широко используются в классической музыке, военных оркестрах, джазовых, эстрадных и народных музыкальных произведениях.

Ключевые слова: колокол, бубенчик, оберег, ритуал, исцеление, плодородие, возрождение, рипида, кадило, звонница.

ГЕНИАЛЬНЫЙ ЗВОНАРЬ: КОНСТАНТИН САРАДЖЕВ (1900-1942)

Марианна Тигранян, кандидат искусствоведения

Институт искусств НАН РА,

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

Музыкант с врожденным феноменальным слухом – Константин Сараджев (Сараджян) – во многом предвосхитил свое время. Он писал, что его мировоззрение необходимо для музыкальной науки Будущего. К. Сараджев был синестетом и слушал всю Вселенную: каждое живое существо, каждый предмет в его восприятии имел свой особенный тон, свою индивидуальную цветовую тональность. В обычном музыкальном тоне он различал 121 диезов и 121 бемолей, а в октаве – 1701 звуковых градаций. Только в православных колоколах он нашел применение своему величайшему дару: именно колокола он назвал совершенным и богатейшим тембровым инструментом. Сараджев на слух мог различить каждый из 4000 московских колоколов. Документально подтверждено, что им была сделана нотная запись 317 “индивидуальностей” (обертоновых рядов) наиболее крупных колоколов (“Благовесты”) всех московских церквей и монастырей (всего 295 колоколен и звонниц). Будучи выдающимся музыкантом-звонарем, он написал свыше 100 колокольных композиций, которые потрясали слушателей. Для него центром мира был колокольный звон. В 1930 г. его, как уникального специалиста, пригласили в США (Гарвардский университет) настраивать легендарные колокола Свято-Данилова монастыря, вывезенные из России. Бесценны воспоминания о Котике Сараджеве Анастасии Цветаевой (сестра Марины Цветаевой) и Нила Сараджева (брат Константина), которые спустя десятилетия после смерти К. Сараджева написали о нем книгу “Мастер волшебного звона”.

Ключевые слова: Константин Сараджев, феноменальный слух, синестет, православные колокола, гениальный звонарь, музыкальный цвет, наука Будущего, колокольные композиции, звонарь-теоретик.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ШУМОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ АРМЯНСКИХ ДЕТЕЙ: ЭТНОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Рипсима Пикичян, кандидат исторических наук, доцент
*Ереванский государственный университет,
Институт искусств НАН РА*

В статье, на основе изучения литературы, музейных коллекций и полевых этнографических материалов, записанных автором в разных регионах Армении, представлены музыкальные и шумовые инструменты, используемые в повседневной жизни армянских детей. В рамках собранного материала рассматривается проблема классификации, выбора сырья, методов и навыков изготовления, наименования, применения и назначения инструментов, а также целый ряд вопросов, связанных с мироощущением и эстетическим восприятием детей. Анализ вопроса показывает, что личность изготовителя детских музыкальных инструментов обусловлена владением навыков, необходимых для создания музыкальных инструментов, функцией и значимостью инструмента. Соответственно, инструменты, изготовленные взрослыми для детей, классифицируются как а) звучащие инструменты-игрушки, б) уменьшенные варианты традиционных музыкальных инструментов, в) ритуальные музыкальные инструменты. Инструменты, изготовленные детьми, подразделяются на: а) устройства, издающие звук, б) инструменты-игрушки, издающие звук, в) небольшие самодельные варианты традиционных музыкальных инструментов.

В сельской местности дети чаще используют натуральные материалы и традиционные формы и методы изготовления, а в городах используют “ненужные” предметы. Наименования инструментов, изготовленных детьми, основываются на типе музыкального инструмента, внешнем виде и восприятии издаваемого звука и становятся интересным проявлением воспроизведения микромира ребенка.

Ключевые слова: детский музыкальный инструмент, свистулька в виде птички, свисток, свирель, трещетка, ритуал, праздник, Рождество, Вербное воскресенье, Пасха, *Вардавар*.

НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ МНОГОГОЛОСИЕМ В АРМЯНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ (МОНОДИЧЕСКОЙ) МУЗЫКЕ

Анаит Багдасарян, кандидат искусствоведения, доцент
*Ереванская государственная консерватория имени Комитаса,
Институт искусств НАН РА*

В армянской традиционной музыке, наряду с ее основополагающим одноголосным складом, существует и целый ряд проявлений многоголосия. Это один из характерных признаков, в частности, армянской традиционной инструментальной музыки, не менее, а может и более характерное, нежели одноголосное инструментальное музицирование.

Данное явление неоднократно фиксировалось при записи (нотировании) традиционных инструментальных образцов, в то же время отмечалось и рассматривалось исследователями (Комитас, Р. Атаян, Г. Геодакян, Г. Чеботарян и другие), однако в рамках иной тематики.

Думается, что явление со своей многообразной проблематикой – различные формы многоголосия (педальное, имитационное), фактура, лад и т. д., должно стать предметом специального разностороннего и скурпулезного рассмотрения, что в значительной степени расширит наши представления об армянской традиционной музыке.

В нашей статье мы обратились, в частности, к многоголосным формам, предоставив остальные области рассматриваемой проблемы для будущего.

Музыкальные образцы позаимствованы из нотированных сборников армянской традиционной музыки.

Ключевые слова: армянская монодическая музыка, армянская традиционная инструментальная музыка, педальное двухголосие, педальное трехголосие, имитация, монодийное многоголосие.

ВЗГЛЯД КОМИТАСА НА МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Татевик Шахкулян, кандидат искусствоведения
*Музей-институт Комитаса,
Институт искусств НАН РА,
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса*

Комитас более известен как композитор вокальных, хоровых и фортепианных произведений. Может сложиться впечатление, что в его произведениях существуют определенные жанровые приоритеты. Однако это не означает, что Комитас не интересовался музыкальными инструментами. Наоборот, его идеи, неоконченные проекты, произведения сочиненные для инструментальных составов, а также изречения из научных работ показывают, что он прекрасно владел тонкими нюансами технических и художественных возможностей музыкальных инструментов.

Данная статья посвящена ряду вопросов об отношении Комитаса к музыкальным инструментам. Какое значение для творчества Комитаса имели национальные музыкальные инструменты и в каких случаях он их применял? Как он классифицировал инструменты и какие считал типично армянскими? Мы обращаемся к данным вопросам основываясь на точки зрения Комитаса.

Ключевые слова: Комитас, *сринг, пог, наи, зурна*, свирели, национальные музыкальные ансамбли.

**FROM SILENCE TO NOISE:
POTENTIAL OF ARCHAEOLOGY FOR INVESTIGATION OF
MUSICAL ART IN PREHISTORIC ARMENIA**

Arsen Bobokhyan, PhD in History
Institute of Archaeology and Ethnography NAS RA

This article introduces theoretical problems connecting musicology and archaeology and reflects on the features of ancient musical art of the Armenian Highland. The primary term “musical landscape” is used to include not only the elements of nature, the natural and human echo/voice/sound, but also the material culture and the context of social developments. In this way, the musicologist and the archaeologist appear to be “impressionists” who try to discern the human trace and rhythm in space and time.

Problems concerning musical instruments, musicians, function of music and sound locations in Ancient Armenia are given special consideration. An attempt is made to periodize the ancient musical culture. From this point of view, the most important timespan is supposed to be the end of the 3rd millennium B.C. when the first “case” of separation of folk and elite (musical) culture is known.

It turns out that in order to understand the depth of Armenian culture, the archaeologist and the musicologist have the same problem – to expose the relationship between invariant and changeable traits during the *longue durée*. Thus, an interdisciplinary juxtaposition of musicological and archaeological data can provide new opportunities for the elucidation of various problems.

Keywords: archaeology, musicology, method, Armenian Highland, Bronze and Iron Ages, musical instruments, musicians, function of music and places of its sounding.

EPIC ART, MUSICIANS AND MUSICAL INSTRUMENTS IN EARLY MEDIEVAL ARMENIA: CULTURAL-LINGUISTIC SURVEY

Tork Dalalyan, PhD in Philology
*Institute of Archaeology and Ethnography,
H. Acharyan Institute of Linguistics NAS RA*

The first four sub-sections of the paper examine the Indo-European inherited word *երգ* [*erg*], meaning ‘song’ or ‘hymn’, and its kindred forms in Armenian and other languages, through philological and linguistic lenses. The etymology of these forms, proposed by H. Hübschmann at the end of the 19th century, is still in use by researchers to this day. We have widened our scope of analysis by taking advantage of the rich material of the Armenian language and that of other kindred languages (including those not used until today). Thus, we have considered the data from practically all relevant dictionaries and studies. Based on this comprehensive analysis and the research conducted by Indo-Europeanists, we propose a new etymology for Arm. *երգ* [*erg*] and its kindred forms.

This etymology is connected to one title of the earliest recorded ancient Armenian epic, *Vipasanak^c* or *Ergk^c* *vipasanac^c*, and its Alanian parallel (**arg-* / *arǵ-* ‘fabulous sung story?’, ‘historical song?’). As such, for the first time, a terminological isoglosse of Armenian-Alanian epic cycles is briefly discussed in the fourth sub-section. The analysis of these materials allows for a fresh new perspective on the essence of early medieval Armenian epic art.

The problem related to the semantic development of Arm. *երաժիշտ* [*eražišt*] ‘musician’, along with its dissemination within the Armenian language, is briefly examined in the fifth sub-section.

In the sixth and seventh sub-sessions, we broach the topic of the *փալնդին* [*p^ʿandir*], a musical instrument and the inseparable companion of Armenian *gusans* and singers of tales, within the context of the general image of musical instruments in medieval Armenia. We tried to gather the viewpoints of all archaeologists and musicologists on this topic. Their sum conclusion is that in the early Middle Ages, the *p^ʿandir* was a three or four pinched-string, lute-like instrument with a long neck. Thus, the *p^ʿandir* was the precursor to the modern pinched-string սազ [*saz*] and թառ [*t^ʿar*]. Therefore, one should not connect the origin and spread of the indicated instruments in Armenia with only the new Eastern (Persian) influence.

The etymology of the word *p^ʿandir* also demonstrates that it is a product of our cultural continuum and has ancient roots. The parallels of this word within Caucasian tradition is one further connecting factor between Armenian and Alanian epic cycles.

Keywords: Singer of tale, epic, song, *Vipasank*, musician, musical instrument, *pandir*, Medieval Armenia.

SOUNDING IMAGES:

MUSICIANS AND MUSICAL INSTRUMENTS IN THE ARMENIAN MINIATURES

Nazénie Garibian, PhD in Art History

*Matenadaran – Mesrop Mashtots Research Institute of
Ancient Manuscripts,*

Yerevan State Academy of Fine Arts,

Gevorkian Theological Seminary at the Mother See of Holy Etchmiadzin

Ani Yenokyan

Yerevan State Academy of Fine Arts

The rich collection of Armenian manuscripts contains many written documents about music and the study of the illuminated codice presents invaluable insight.

They include information about Armenian medieval music life: musicians, singers, festive scenes, string, wind and percussion instruments, theatrical figures, even initials based on musical instruments and musician's character. Musical instruments are often depicted together with the musicians. We can see images of both individual musicians and musical groups, sometimes forming a quartet. A large number of the Biblical narrative scenes include musicians and musical instruments that became an integral part of their iconography. Most frequently they occur in the miniatures of: "Salome's dance", "Nativity", "Wedding at Cana", "The Psalmist King David", "Ezekiel's Vision" and "Second Coming of Christ".

Keywords: Musical instruments, Armenian miniature, Prophet David, medieval musicians, chants, women musicians, anthropomorphic initials, *gusans*, Ezekiel's vision.

ACOUSTIC FEATURES OF ARMENIAN CHURCHES

Lyuba Kirakosyan, PhD in Architecture, Professor
*National University of Architecture
and Construction of Armenia*

Armenian medieval churches are distinguished by their excellent acoustics. The duration of reverberation (gradual absorption of the sound inside the building) is an important factor in the evaluation of the acoustic qualities, which was calculated precisely in medieval churches. Such optimal acoustics were made possible by the projective and dimensional solutions, choice of materials and the skillful masters. Introducing new construction materials, especially concrete, in modern architecture resulted in the deterioration of the acoustics. Therefore, architects are seeking ways to circumvent the issue. The regulation of acoustic features within the building is implemented by involving reflecting screens and regulating the quantity of sound-absorbing materials placed on the surface of the walls.

Keywords: Armenian Church, dimensional composition, architectural acoustics.

BELLS AND RATTLES IN MAGIC, CHURCH AND MUSICAL ART

Astghik Israelian, PhD in History
History Museum of Armenia

Bells and rattles were used as musical instruments since the earliest known times. Their origins were related to folk beliefs and they had a number of magical functions including driving away evil spirits, dragons and devils during the solar and lunar eclipse and stopping hail, which was considered a divine punishment. Supernatural properties of bells and rattles often coincided with the mythological features of birds such as their connection with the concepts of time, spirit, soul, thunder, revival, fertility, wealth, luck, healing the sick, the expulsion of evil spirits, prophecy and the transition from one world to the other. Church bells functioned as clocks as they invited people to the church; the bell pealed before the liturgy and sounded at certain passages during Mass. Bells were rung to announce such disasters as war or fire and in order to see the deceased off to the other world as well.

The rattles were hung around the disks of flabella and the chains of censers. Bells and rattles are widely used in classical music, jazz, pop, folk and other genres.

Keywords: Bell, rattle, percussion, amulet, rite, healing, fertility, revival, flabellum, censer, belfry.

THE GENIUS BELLMAN: KONSTANTIN SARAJEV (1900-1942)

Marianna Tigranyan, PhD in Art
*Institute of Arts NAS RA,
Komitas State Conservatory in Yerevan*

Konstantin Sarajev (Sarajyan) was a musician with an exceptional gift for music. Sarajev devoted his life to the study of the structure and sound of Russian orthodox bells. He was a synesthetic: he would perceive people, nature, and inanimate objects in their own hues and the pitches.

Witnesses say Sarajev's ear could recognize the individual chimes of each of the 4000 large bells in Moscow.

Sarajev wrote more than 100 original pieces for bells using his brilliant ring-belling technique which has, unfortunately, been forgotten over time. Sarajev scrupulously registered the Blagovests of the 317 biggest bells in Moscow and its surrounding areas; the sound spectra included around 20 overtones from the 295 bell towers in total. Well known for his perfect pitch, Sarajev was invited to the US in 1930 to set up, tune and ring the famous bells of the Danilov Monastery at Harvard University that were brought from Russia. Anastasia Tsvetaeva's (sister of early 20th century Russian poet Marina Tsvetaeva) memoirs, which contain references to Sarajev, are a priceless source on the musician. Years later, Tsvetaeva and Nil Sarajev (Sarajev's brother), co-authored a book titled *The Master of the Magic Bell* which was about Konstantin Sarajev.

Keywords: Konstantin Sarajev, exceptional musical ear, synesthetist, orthodox bells, genius bell-ringer, musical hue, science of Future, theoretician bell-ringer.

MUSICAL AND SOUND-PRODUCING INSTRUMENTS IN ARMENIAN CHILDREN'S EVERYDAY LIFE: ETHNOLOGICAL NOTES

Hripsime Pikichian, PhD in History, Assistant Professor
*Yerevan State University,
Institute of Arts NAS RA*

Using literature, museum collections and ethnographic field materials from different regions of Armenia recorded by the author, this article outlines musical instruments and sounding devices used in the daily lives of Armenian children. The issues related to classification, selection of raw materials, methods and skills of manufacturing, naming, application and use of tools of the musical instruments are discussed in the article. Instruments made by adults for children are classified as a) sounding toy instruments, b) simplified versions of traditional musical instruments, c) ritual instruments. Musical instruments made by children are divided into the following groups: a) devices that produce sound, b) toy instruments that produce sound, c) small homemade versions of traditional musical instruments. In rural areas, children use natural materials and traditional forms and methods of production while the use of “unnecessary” items is more prevalent in cities. The names of instruments made by children are based on the type of musical instrument and the perception of the sound.

Keywords: children's musical instrument, whistle in the form of a bird, flute, pipe, shaker, ritual, holiday, Christmas, Palm Sunday, Easter, *Vardavar*.

SOME OBSERVATIONS ON TRADITIONAL (MONODIC) INSTRUMENTAL MUSIC POLYPHONY

Anahit Baghdasaryan, PhD in Art, Assistant Professor
*Institute of Arts NAS RA,
Komitas State Conservatory in Yerevan*

Along with the fundamental *monodic* format of Armenian traditional music, a range of polyphonic forms exist ("monodic polyphony", term coined by N. Yanov-Yanovskaya), which are characteristic of traditional instrumental music.

The occurrence has been documented in transcriptions (notations) of traditional instrumental music and has been noticed and taken into account by numerous researchers (Komitas, R. Atayan, G. Gyodakyan, and others), but through varying perspectives.

We believe that a detailed study on traditional instrumental music and the different sides of polyphony (ex. texture) and the different forms of polyphony (ex. drone, imitation, modal structures and other areas) is necessary and will considerably expand our perceptions of traditional instrumental music.

This article places primary emphasis on polyphony and leaves other areas for future studies. The samples are taken from collections of Armenian folk recordings.

Keywords: Armenian monodic music, Armenian traditional instrumental music, pedal two-parted music, pedal-three parted music, imitation, monodic polyphony.

KOMITAS'S VIEW ON MUSICAL INSTRUMENTS

Tatevik Shakhkulyan, PhD in Art
*Komitas Museum-Institute,
Institute of Arts NAS RA,
Komitas State Conservatory in Yerevan*

Komitas is mostly known as a vocal, choral and piano composer. One may assume that preference of definite genres exists in his works. However, Komitas was deeply interested in musical instruments as well. Komitas's ideas, partially implemented projects, instrumental works and thoughts displayed in his research demonstrate that he possessed brilliant technical and artistic abilities.

This article seeks to clarify a number of issues about Komitas in regards to musical instruments. In which conditions did Komitas use musical instruments? How important were national musical instruments to him? How did he classify them and which of them did he consider authentically Armenian? Komitas's viewpoints regarding those issues are discussed in the article.

Keywords: Komitas, *sring*, *pogh*, *nai*, *zurna*, flutes, national music ensembles.



ՊԱՏԿԵՐԱԳԻՐՔ CATALOGUE

ՀԱՉՅՈՒՆ ԵՎ ԼՌՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտը և նվագարանը դարերի հոլովույթում

Երաժշտությունը ժամանակի մեջ հնչյուն և լռություն համադրելու արվեստն է: Արվեստի բոլոր արդի ճյուղերի նման այն հազարավոր տարիների ճանապարհ է անցել: Բանական մարդուն կենդանական աշխարհից զատող գործոնների մեջ երաժշտական արվեստը համարվում է վեհագույնն ու աստվածայինը:

Հնուց ի վեր մարդը փորձել է բնաձայնությունների և ձայնարկությունների միջոցով նմանակել բնության երևույթները, իրեն շրջապատող առարկաների ու կենդանի էակների ձայները: Արձագանքելով դրանց՝ նա հայտնաբերել է նաև սեփական ձայնի կարողությունները, արտահայտել իր հույզերն ու հոգեվիճակները: Այս կերպ երկխոսության մեջ է մտել բնության և ինքն իր հետ:

Հնագույն ծիսական արարողություններն ուղեկցվել են ձայնի, հնչյունների, շարժումների և ձայն արտաբերող գործիքների համադրությամբ ստեղծված ինքնատիպ կատարումներով: Այդ արտահայտչամիջոցներն աստիճանաբար վերածվել են պարզունակ մտքեր ու զգացմունքներ փոխանցելու նախնական հաղորդակցական համակարգերի: Նման սերտաճած «նախալեզուն» պարունակում էր երաժշտության և խոսքի նախասաղմերը, որոնք տակավին միասեռ ամբողջություն էին կազմում:

Ձայնալարերի գործադրմանը զուգահեռ կամ դրանից անկախ՝ նախամարդը նաև իր մարմինն է փորձարկել որպես բնական նվագարան (ծափ, ոտքերի դոփյուն): Ապա նաև օգտագործելով բնական հումքն ու իր կենցաղում կիրառվող քարե, ոսկրե և փայտե պարզունակ առարկաները՝ ստեղծել է ձայն արտաբերող առաջին գործիքները՝ հաղորդակցական համակարգն առավել արտահայտիչ և բազմազան դարձնելու համար, փնտրել տարածությունն ու ժամանակը կրճատող նոր արտահայտչամիջոցներ ու հնարանքներ: Այդ նախնական երաժշտական գործիքները և դրանց խմբերը, մարդու զարգացմանը զուգընթաց, աստիճանաբար կատարելագործվել ու դարձել են նախատիպերը ժամանակակից նվագարանների, դրանց ընտանիքների:

Այս ցուցադրությունն այցելուին հնարավորություն կտա նվագարանի միջոցով ծանոթանալու Հայկական լեռնաշխարհում նվագարանային երաժշտության զարգացման պատմական ընթացքին: Երաժշտություն, որ ծնվում է նվագարանագործ վարպետից, բխում՝ նվագարաններից, հնչում՝ երաժշտի միջոցով: Երաժշտություն, որի մասին կարելի է խորհել լուռ դիտելով և զգալով նրա հմայիչ հնչյունները:

Նայիրի Խաչատուրեան

համադրող

SOUND AND SILENCE

The Musician and Musical Instruments Throughout the Centuries

Music is the art of combining sound and silence through time. Much like the other branches of modern art, music has traveled a long way over thousands of years. The art of music is considered the most noble and divine characteristic which differentiates man from the animal.

Since ancient times, man has used onomatopoeia and exclamations to imitate natural phenomena, objects, and living beings surrounding him. By echoing those sounds, man has discovered his own vocal abilities and has expressed his emotions and moods. In this manner, man has entered in a dialogue with nature and himself.

Original performances combining voice, sounds, movements, and musical instruments accompanied ancient ritual ceremonies. These methods of expression also became the initial system of communication used to transmit simple thoughts and feelings. This accrete proto-language contained elements of both music and speech which worked together to form a homogeneous whole.

Along with the vocal practice, or at times independent from it, primitive man experimented with his body and used it as a natural instrument (e.g. claps, stomping

etc.). Then, man used natural raw materials and simple tools from his everyday life, such as stone, bone, and wood, in order to make his communication system more expressive and diverse and seek new modes of expression to reduce time and space. As humans developed, they also improved these original musical instruments and their groups; they became the prototypes of modern instruments, their families.

This exhibition will give visitors the opportunity to get acquainted with the historical development of instrumental music culture in the Armenian Highland through the musical instruments themselves. Music, which is born from the master instrument-maker, rises from the instruments and is given sound by the musician - music which we can contemplate by listening to in silence and feeling its charming sounds.

Nairi Khatchadourian

Curator



ՊԵՂԱԾՈՒ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ EXCAVATED MUSIC

Հետևյալ նմուշները ներառված չեն ցուցադրության մեջ՝
The following exhibits were not on display during the exhibition:
1.2, 1.3, 1.6, 1.9, 1.11, 1.12

Հնագույն ժամանակներում մարդու կյանքի ծիսական հանդիսություններն ուղեկցվել են ինչպես երգեցողությամբ, այնպես էլ բնական նյութերից պատրաստված պարզ կառուցվածք ունեցող նվագարաններով: Դրանք միայնակ կամ նվագորդային կատարումներով հնչել են հոգևոր և աշխարհիկ արարողությունների, տոների, խընջույքների, վիպերգության, թատերական ներկայացումների, որսորդության, ռազմական երթերի և թաղման ծիսակարգերի ընթացքում:

Հայկական լեռնաշխարհում պեղումներից հայտնաբերված ամենահին հարկանային նվագարանները աղմկային և դողանջող խմբերին պատկանող բրոնզե բոժոժները, զանգերն ու ծնծղաներն են, որոնք տարածված են եղել Ք.ա. II-I հազարամյակներում: Նախնադարյան ձայնարկիչ այս իրերը հին հավատալիքների հետ են կապվել՝ կիրառվել չար ուժերը վանելու նպատակով: Պեղումներից հայտնաբերված փողային նվագարաններից են եղջերափողը, բազմափող և միափող ոսկրե և քարե սրինգները, որոնք հին աշխարհի ժողովուրդների կյանքում պատվավոր տեղ են ունեցել: Դրանք դասվել են սրբազան նվագարանների շարքին և հնչել պտղաբերության պաշտամունքի հետ կապված արարողությունների ընթացքում: Քնարատիպ և լարային այլ նվագարանների առկայությունը մեզ առավելապես հայտնի է դեկորատիվ և կիրառական արվեստի առարկաների պատկերազրույթից:

During ancient times, man's ritual celebrations were accompanied by singing, as well as with playing simply structured musical instruments made with natural materials. Instrumental music was performed solo or with an ensemble during spiritual and secular ceremonies, celebrations, banquets, epic narrations, theatrical performances, hunting, military marches, and funeral rites.

The oldest instruments excavated in the Armenian Highland are the idiophones belonging to the percussion family: bronze rattles, bells, and cymbals, which were common in II-I millennia B.C. These early idiophones were related to folk beliefs; they were used to drive away evil forces. Among the wind instruments discovered from excavations are the hornpipe, bone and stone flutes consisting of one or multiple pipes, which hold an honorable place among the ancient civilizations of the world. They were considered sacred instruments and were played during ceremonies associated with the fertility cult. Instruments like the lyre and other string instruments, both also excavated in the Armenian Highland, are well-known pieces of iconography as objects of decorative and applied art.



1.1 Քնարահար

Ծիսական պարի տեսարան
Գեղամա լեռների ժայռապատկեր, Ք.ա. III-II հազ.

1.1 Lyre Player

Ritual dance scene
Gegham mountain rock-carving, 3rd-2nd millennia B.C.

1.2 Սրնգահար

Սևանա լճի ավազան, Բ.ա. II-I հազ. սահման

Ձուլածո բրոնզ

Բարձր.՝ 6,5 սմ, հատակի լայն.՝ 1,8 սմ, մարմնի հաստ.՝ 0,6 սմ, գլխի կտրվածք՝ 1,3 սմ

Լուվրի թանգարան, ինվ. MNB 398

1.2 Flute Player

Sevan Lake region, border of the 2nd-1st millennia B.C.

Cast bronze

Height 6.5 cm, base width 1.8 cm, thickness of body 0.6 cm, head profile 1.3 cm

Louvre Museum, inv. MNB 398



1.3 Գավաթ

Քարաշամբ, Ք.ա. XXII-XXI դդ.

Արծաթ

13,2 x 10,6 x 5,5 սմ

Հայաստանի պատմության թանգարան N 2867-1

1.3 Cup

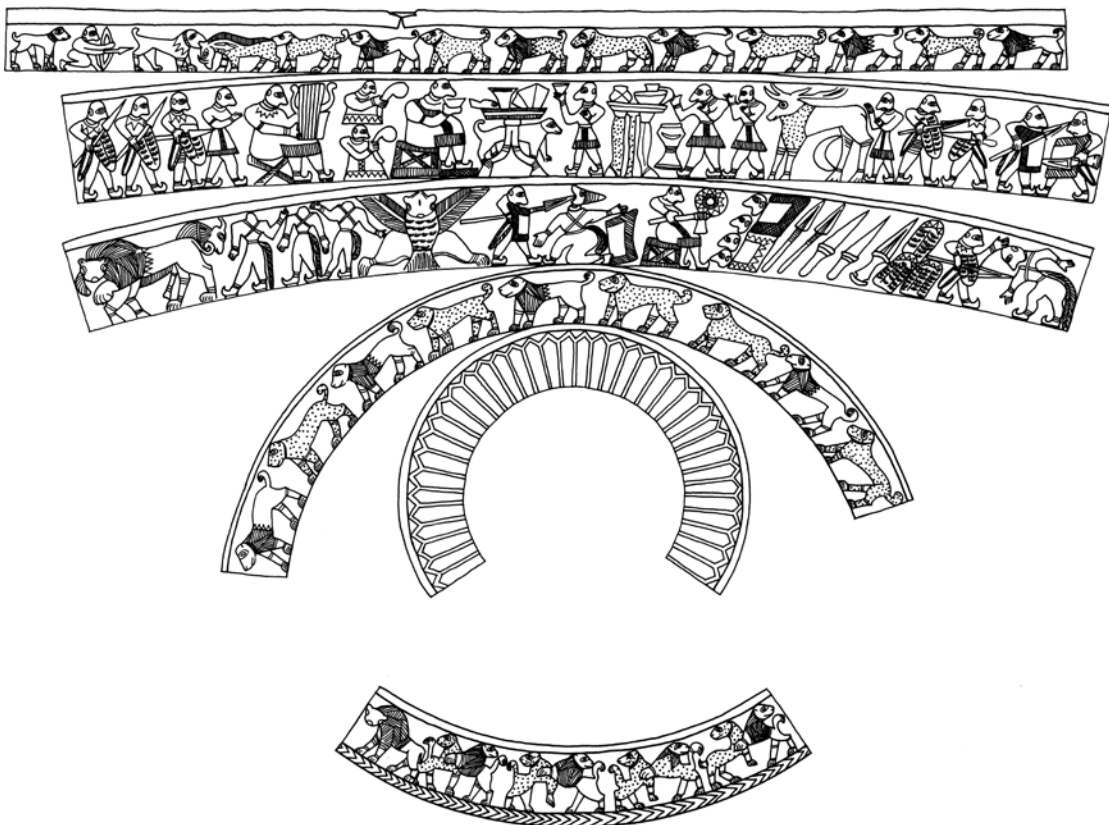
Karashamb, 22nd-21st centuries B.C.

Silver

13.2 x 10.6 x 5.5 cm

History Museum of Armenia N 2867-1





1.4 Թռչնի արձանիկ-կախիկ

Ք.ա. II հազ. երկրորդ կես
Ձուլածո բրոնզ
Բարձր.՝ 4,2 սմ, երկ. 5,3 սմ
Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան
ՄՄ1230/39 105
ՄՄ1230/39 104

1.4 Bird Statuette-Pendant

2nd half of 2nd millennium B.C.
Cast bronze
Height 4.2 cm, length 5.3 cm
National Museum of Armenian Ethnography
ՄՄ1230/39 105
ՄՄ1230/39 104

1.5 Բոժոժներ

Կիրովական (Վանաձոր),
Ք.ա. II հազ. երկրորդ կես
Ձուլածո բրոնզ
Բարձր.՝ 4,3 սմ, բարձր.՝ 4,5 սմ
Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան
ՄՄ1230/39 93
ՄՄ1230/39 92

1.5 Rattles

Kirovakan (Vanadzor),
2nd half of 2nd millennium B.C.
Cast bronze
Height 4.3 cm, height 4.5 cm
National Museum of Armenian Ethnography
ՄՄ1230/39 93
ՄՄ1230/39 92





1.6 Ծնծղա

Կարմիր բլուր, Ք.ա. VII դ.

Պղինձ

Տրամ.՝ 17,5 սմ

Հայաստանի պատմության թանգարան N 201026

1.6 Cymbal

Karmir Blur, 7th century B.C.

Copper

Diameter 17.5 cm

History Museum of Armenia N 201026



1.7 Եղեբրազավաթ՝ ցլիկի գլխի տեսքով

Նոր-Արեշ թաղամաս, Երևան, Ք.ա. IV դ.

Արծաթ

Բարձր.՝ 25 սմ, ստորին մասի երկ.՝ 14 սմ, լայն.՝ 10 սմ
Էրեբունի պատմահնագիտական արգելոց-թանգարան N 21 (կրկնօրինակ)

1.7 Bull's Head Rython

Nor-Aresh district, Yerevan, 4th century B.C.

Silver

Height 25 cm, length of the lower portion 14 cm, width 10 cm
Erebuni Historical & Archaeological Reserve-Museum N 21 (replica)



1.8 Սրինգ

Գառնի, I-II դդ.

Ոսկոր

Երկ.՝ 16,5 սմ, տրամ.՝ 1,5 սմ

Հայաստանի պատմության

թանգարան N 1969-82

1.8 Flute

Garni, 1st-2nd centuries

Bone

Length 16.5 cm, diameter 1.5 cm

History Museum of Armenia N 1969-82

1.9 Սրինգ

Գառնի, III դ.

Ոսկոր

Երկ.՝ 12,8 սմ, տրամ.՝ 1,7 սմ

Հայաստանի պատմության

թանգարան N 1966-149

1.9 Flute

Garni, 3rd century

Bone

Length 12.8 cm, diameter 1.7 cm

History Museum of Armenia N 1966-149





1.10 Քնարահարուհու արձանիկ

Աղավնատուն, I դ.

Կավ

Բարձր.՝ 12 սմ, լայն.՝ 4,5 սմ, հաստ.՝ 2 սմ

Էջմիածնի պատմա-ազգագրական թանգարան ՄՄ 5605

1.10 Statuette of Woman Playing Harp

Aghavnatun, 1st century

Clay

Height 12 cm, width 4.5 cm, thickness 2 cm

Historical-Ethnographical Museum of Etchmiadzin ՄՄ 5605



1.11 Հախճապակե թասի բեկոր

Դվին, IX-X դդ.

Կավ

Տրամ.: 12 սմ, բարձր.: 4 սմ

Հայաստանի պատմության թանգարան N 2158/228

1.11 Ceramic Bowl Fragment

Dvin, 9th-10th centuries

Clay

Diameter 12 cm, height 4 cm

History Museum of Armenia N 2158/228

1.12 Ապակե անոթ

Դվին, XI դ.

Ապակի

Տրամ.: 8,5 սմ, բարձր.: 6,5 սմ

Հայաստանի պատմության թանգարան N 1979-60



1.12 Glass Jar

Dvin, 11th century

Glass

Diameter 8.5 cm, height 6.5 cm

History Museum of Armenia N 1979-60

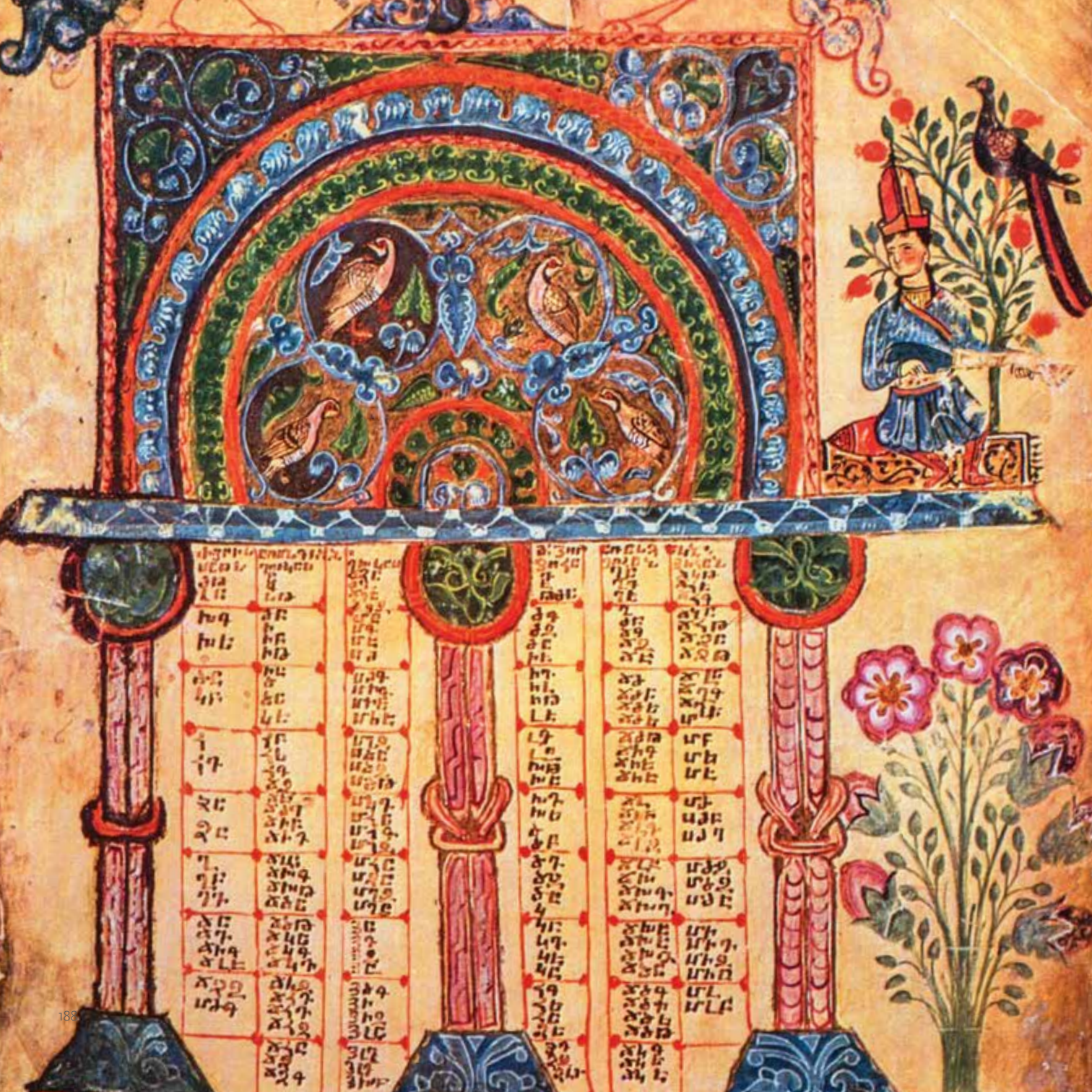




ՄԱՏԵՆԱՊԱՏԿԵՐ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐ
ILLUMINATED PERFORMANCES

Միջնադարում Պատմական Հայաստանի և հայ գրչության աշխարհասփյուռ կենտրոններում նկարազարդվել են բազմաթիվ ձեռագիր գրքեր՝ «Աստվածաշունչ» մատյաններ, Ավետարաններ և տարբեր ծիսամատյաններ: Ձեռագրերում արտացոլվել է միջնադարի երաժշտական կենցաղը: Ռազմի, որսի, հոգևոր ու աշխարհիկ տարբեր արարողությունների տեսարաններում պատկերվել են երաժիշտը՝ իր նվագարանով, գուսանները, պարողները և այլք: Գրքերի անվանաթերթերում, լուսանցքներում, ներդիր էջերում և գլխատառերում ծաղկողները պատկերել են իրենց ժամանակներում և միջավայրում տարածված նվագարանները: Հանդիպում ենք ինչպես առանձին երաժիշտների, այնպես էլ նվագուղային պատկերներ: Կին երաժիշտները հաճախ են պատկերված դափ և ծնծղաշար թմբուկ նվագելիս, փայտե չխչխկաններով կամ զիլերով պարելիս: Միջնադարում կանայք նաև լարային-կամիթային գործիքներ են նվագել, այդ թվում՝ քնար, տավիղ, քանոն ու սազատիպ նվագարաններ: Թեև մանրանկարներում մեծ թվով հարկանային նվագարաններ հնչեցնող երաժիշտներ են պատկերվել, այդուհանդերձ, գերիշխում են մեղեդիական նվագարանները՝ տավիղը, քանոնը, սազը, քամանչան, հովվական սրինգը, եղջերափողը, գալարափողը, կարճ և երկար փողերը: Բազմաթիվ են սազերի ընտանիքին պատկանող կամիթային նվագարանները, որոնք այժմ են ընկնում մասնավորապես Ավետարանի «Հարսանիք Կանայում» տերունական նկարում գուսանին պատկերելիս, ինչպես նաև գահին բազմած Դավիթ մարգարեի մանրանկարներում:

In the Middle Ages, numerous manuscripts including, but not limited to, Bibles, Gospels, and other books of rituals have contained illustrations, both in historical Armenia and in the scattered manuscript literacy centers throughout the world. The medieval music lifestyle was reflected in the manuscripts. Musicians with their instruments, *gusans*, dancers and others are depicted in scenes of war, hunting, and various spiritual and secular ceremonies. Miniaturists depicted the different types of locally used musical instruments in the books' title pages, margins, insert-pages, and letters. One can find images of musicians both performing solo and in an ensemble. There are often images of female musicians playing the *dap* and tambourine, dancing with wooden castanets or finger cymbals. In the Middle Ages, women also played string instruments, including the lyre, the harp, the *kanon*, and instruments from the *saz* family. While many musicians performing percussions have been depicted by the miniaturists, melodic instruments dominate: the harp, the *kanon*, the *saz*, the *kamantcha*, the shepherd flute, the horn, the double horn, and both short and long trumpets. Likewise, there are many *saz*-like pinching instruments, famously depicted for example in the *gusan's* hand in the Gospel of the Wedding at Cana and in the hands of the Prophet David portrayed on his throne.



2.1 Սազահար, Հաղպատի ավետարան, 1211 թ., ծաղկող՝ Մարգարե, Մատենադարարան, N 6283, 15ա

2.1 Saz Player, Haghpat Gospel, 1211, illuminated by Margare, Matenadaran N 6283, 15a



2.2 Մարիամ մարգարեուհին դափով, չեթում Բ արքայի ճաշոց, Կիլիկիա, 1286 թ., Մատենադարան, N 979, 15ա

2.2 Miriam The Prophetess with a Dap, Lectionary of King Hethum II., Cilicia, 1286, Matenadaran N 979, 15a

2.3 Գոսան Սուրբ Պորփիրոս, Հայսմավորք,
Կտուց անապատ, 1462 թ., ծաղկող՝ Մինաս
Մատենադարան, N 4883, 140ա

2.3 *Gusan Saint Porphyrius*, *Menologium*,
Ktuts Hermitage, 1462, illuminated by Minas,
Matenadaran N 4883, 140a





2.4 Երաժիշտների քառյակ, Աստվածաշունչ, Դավրեժ (Թավրիզ), 1400-1401 թթ., Մատենադարան, N 184, 216ա

2.4 Quartet, Bible, Tabriz, 1400-1401, Matenadaran N 184, 216a



2.5 Երաժիշտ կանայք, Ավետարան, Դավրեժ (Թավրիզ), 1337 թ., Ծաղկող՝ Ավագ, Մատենադարան, N 212, 246ա

2.5 Female Musicians, Gospel, Tabriz, 1337, illuminated by Avag, Matenadaran N 212, 246a



2.6 Հերովդես թագավորը և կաստանետներով պարող Սողոմեն, Ութ մանրանկարիչների ավետարան, Կիլիկիա, 1320 թ., Մատենադարան, N 7651, 43ա

2.6 King Herod and Castanets-Dancer Salome, Gospel illuminated by eight miniaturists, Cilicia, 1320, Matenadaran N 7651, 43a



2.7 Ցուլի համաստեղությունը. Սազահար կին, Ռամգիրք. Աստղաբանական ժողովածու, 1461 թ., Մատենադարան, N 3884, 85ա

2.7 Taurus Constellation, Saz Player Woman, Miscellany, Astronomical collection, 1461, Matenadaran N 3884, 85a

2.8 Տարապողով (թաղ/սագառիկ նվագարան) նվագող կնոջ պատկեր, Աղավիտ, XVII դ., Մատենադարան, N9599, 113ա

2.8 *Woman Playing Tarapuluz (tar-saz type instrument), Miscellany, 17th century, Matenadaran N 9599, 113a*





2.9 Սբ. Ծննդյան տեսարան. սրնգահար հովիվ, Կիլիկիա, 1346 թ., ծաղկող՝ Սարգիս Պիծակ, Երուսաղեմ, Սբ. Թորոս ձեռագրատուն N 1973, 8բ

2.9 Nativity Scene. Flute-Playing Shepherd, Cilicia, 1346, illuminated by Sargis Pitzak, Jerusalem, St. Toros Manuscript Repository N 1973, 8b

2.10 Սբ. Ծննդյան տեսարան.
սրնգահար հովիվ, Ավետարան,
Աղթամար, 1418 թ., ծաղկող
Դանիել քահանա,
Մատենադարան, N 5512, 2բ

2.10 Nativity Scene. Flute-Playing
Shepherd, Gospel, Aghtamar,
1418, illuminated by Priest Daniel,
Matenadaran N 5512, 2b





2.11 Սբ. Ծննդյան տեսարան. սրնգահար հովիվ, Ավետարան, Մոկս, 1588-1590 թթ., ծաղկող՝ Աղեքսանդր սարկավագ, Մատենադարան, N 5783, 4ա

2.11 Nativity Scene. Flute-Playing Shepherd, Gospel, Moks, 1588-1590, illuminated by Deacon Alexander, Matenadaran N 5783, 4a



2.12 Մբ. Ծննդյան տեսարան. երկու հովիվ, Ավետարան, XIV-XV դդ., ծաղկող՝ Անանուն Սյունեցի, Մատենադարան, N 6305, 2ա

2.12 *Nativity Scene. Two Shepherds*, Gospel, 14th-15th centuries, illuminated by Anonymous of Syunik, Matenadaran N 6305, 2a



2.13 Սբ. Ծննդյան տեսարան. երեք հովիվ, Ավետարան, 1305 թ., Արճեշ, ծաղկող՝ Սիմեոն Արճիշեցի, Մատենադարան, N 2744, 3ա

2.13 *Nativity Scene with Three Shepherds*, Gospel, 1305, Arjesh, illuminated by Simeon of Arjesh, Matenadaran N 2744, 3a



2.14 Սբ. Ծննդյան տեսարան. երկու հովիվ, Նաղաշի Աստուածաշունչ, 1418-1422 թթ., Վենետիկ, Սբ. Ղազար ձեռագրատուն N 280

2.14 *Nativity Scene. Two Shepherds*, Naghash Bible, 1418-1422, Venice, Manuscript Repository of Saint Lazzaro N 280



2.16 Հովիվ, Ավետարան, Նախիջևան,
1304 թ., ծաղկող՝ Սիմեոն,
Մատենադարան, N 3722, 176ա

2.16 Shepherd, Gospel, Nakhidjevan,
1304, illuminated by Simeon,
Matenadaran N 3722, 176a

2.15 Սբ. Ծննդյան տեսարան. երեք հովիվ, Արքունական Ավետարան, Կիլիկիա, 1336 թ.,
ծաղկող՝ Սարգիս Պիծակ, Մատենադարան, N 5786, 17ա

2.15 Nativity Scene with Three Shepherds, Royal Gospel, Cilicia, 1336,
illuminated by Sargis Pitzak, Matenadaran N 5786, 17a

Նշիր քաղաքէ ,
 Եւ յովսէփի գալիւ
 Էն ի քաղաքէ նազա
 րեմէ . ի հրէ աստա
 նի քաղաք դաւեթի որ
 կոչի բեմղէ եմ , վաս
 ն լինելոյ նորաի տ
 անէւ յազգէ դաւեթ
 ի ' մտանել յաշխ
 արհագիրն մարեմ
 աւ հանդերձ զորիս
 առեալն էրն մա . և
 երյդի ,
 Եւ եղև ի հասանելն
 նոցա անդր . Լցան
 առողջ ծնանել ոյ
 նորա , և ծնաւ զորդ

Ի նիրզանդր անիկ ,
 պատեացի խանձար
 ուրս . և եղի մսուր , զ
 ի ոչ գոյրն ոցատե
 ղի յիջևանին .
 Ի յովսէփէն
 ի տեղի ողն յայնմիկ
 բացաւ մեազք , որպ
 ահէին զպահպանու
 լմիս գիշերուոյ հաւտ
 իցիրեանց ,
 Եւ հրէ յտակտն երե
 եցաւ նոցա . և խառք
 ն տնձադեցին առ
 նոսա , և երկեան երկ
 իւղ մեծ ,





2.17 Սրնգահար հովիվ, Ավետարան, 1482 թ., Բոլորբերդի անապատ, ծաղկող՝ Աբրահամ քահանա, Մատենադարան, N 7770, 123բ

2.17 Flute-Playing Shepherd, Gospel, 1482, Bolor-Berd Hermitage, illuminated by Priest Abraham, Matenadaran N 7770, 123b



2.18 Հարսանիք Կանայքում. Գոսան, Ավետարան, Վասպուրական, XV դ., ծաղկող՝ Նովհաննես, Մատենադարան, N 5511, 4ա

2.18 *Wedding at Cana. Gusan, Gospel, Vaspurakan, 15th century, illuminated by Hovhannes, Matenadaran N 5511, 4a*



2.19 Հարսանիք Կանայում. Գոսան, Ավետարան, Վասպուրական, XVI դ., ծաղկող՝ Ավետիս, Մատենադարան, N6325, 8բ

2.19 *Wedding at Cana. Gusan, Gospel, Vaspurakan, 16th century, illuminated by Avetis, Matenadaran N 6325, 8b*



2.20 Հիսուսի հրաշագործությունը, հարսանիք Կանայում, Գուսան, Ավետարան, Բաղեշ, XVI դ., Մատենադարան, N 6828, օօ6բ

2.20 *The Miracle of Jesus, Wedding at Cana, Gusan, Gospel, Baghesh, 16th century, Matenadaran N 6828, 006b*



2.22 Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստը, փողիար հրեշտակներ, Ավետարան, Նոր Զուղա, 1618-1622 թթ., ծաղկող՝ Մեսրոպ Խիզանցի, Սամ Ֆոգգ, Լոնդոն, N 10547, 21բ

2.22 *Second Coming of the Christ, Horn-Blowing Angels, Gospel, New Julfa, 1618-1622, illuminated by Mesrop Khizantsi, Sam Fogg, London, N 10547, 21b*



2.23 Արդարների և Մեղավորների դասք. Գաբրիելը բռնածավոր փողով,
Ավետարան, Խիզան, 1455 թ., ծաղկող՝ Նովհաննես Վարդապետ, ԱՄՆ,
Բալթիմոր, Ուոլտերգ արվեստի թանգարան, W.543, ֆ14a

2.23 *Ranks of the Wicked and Righteous, Gabriel Blowing the Horn with Rattles,*
Gospel, Khizan, 1455, illuminated by Hovhannes Vardapet, USA, Baltimore,
Walters Art Museum, W.543, ֆ14a



2.24 Ավետում, սրնգահար հրեշտակ, Ավետարան, Արցախ, XIII-XIV դդ., ծաղկող չովհաննես, Մատենադարան, N 316, 2բ

2.24 Annunciation, Flute-Playing Angel, Gospel, Artsakh, 13th-14th centuries, illuminated by Hovhannes, Matenadaran N 316, 2b

2.25 «Գ» սկզբնատառ
գալարափող փչող Գաբրիել
հրեշտակապետի տեսքով,
Ավետարան, ծաղկող՝
Ղազար Վարդապետ, 1650 թ.,
Բեռլինի պետական
գրադարան 3690, 67բ

2.25 The Initial Letter "G" with
Archangel Gabriel Blowing Horn,
Gospel, illuminated by Ghazar
Vardapet, 1650, Berlin State
Library 3690, 67b





2.26 Հուդայի մատնությունը, փողիար, Ավետարան, Արճեշ, 1462 թ., ծաղկող՝ Կարապետ Բերկրեցի, Մատենադարան, N 4778, օօ6ա

2.26 *Betrayal of Judas, Horn Player, Gospel, Ardjesh, 1462, illuminated by Karapet of Berkri, Matenadaran N 4778, օօ6a*



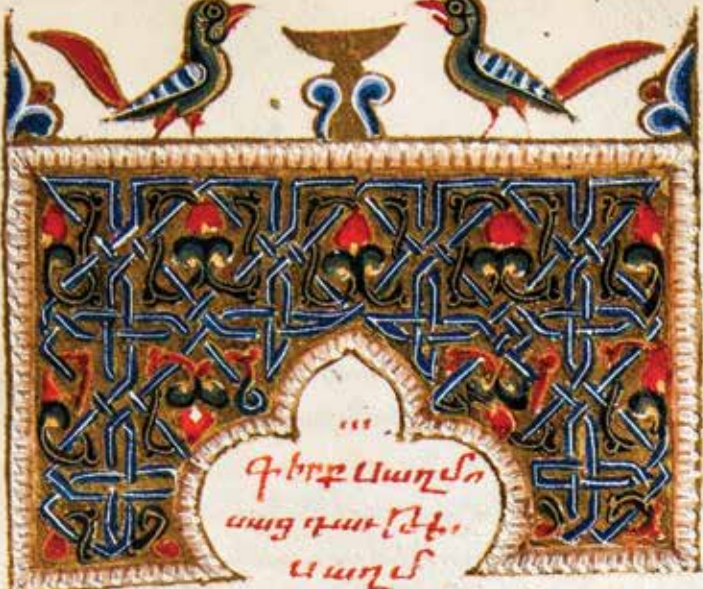
2.27 *Sawakanak nqtsi, qnqharnr, Asutadazun, Y. Tqlh, Ezmhadhn, 1686 ., dalkolnrd`*
Մարկոս Պատկերահան, Մաղաքիա Կոստանդնուպոլսեցի, Մատենադարան, N 349, օ89b

2.27 *Ark of the Covenant, Horn Players, Bible, Constantinople, Etchmiadzin, 1686, illuminated by Icone-maker Markos,*
Maghakia of Constantinople, Matenadaran N 349, օ89b



2.28 *Դավիթ արքան լարային նվագարանով, Asutadazun,*
Երզնկա, 1269-1270 թթ.,
նկարիչ՝ Մխիթար, Երուսաղեմ, Սբ. Թորոս ձեռագրատուն
N 1925, 686ա

2.28 *King David with a String Instrument, Bible, Yerznka, 1269-1270,*
illuminated by Mkhitar, Jerusalem,
St. Toros Manuscript Repository N 1925, 686a



Գիրք Աաղմո
ապ Բաւ Թէ
Աաղմ
ու Ի Դպր Ի Թ :

ՐԱՆԵԱԿԱՅՐՈՐ

Ոչ գնացի խորհոյդս ամապար
լլուացի ճանապարհի մեղաւորաց
ոչ եկաց, իշայ թոռս ժանտի ցնաողնատաւ :
Լաւապէնս ամենեկամք նորա, իշապ
էնսնորա խորհեացի նախտուէ և ի գիշերի
և եղիցի նաորպէս ծառնոր անկեալ է ի
գնացս լոպց : Որպտուղիբի ժամու
տացէ և տերևնորամի լծափեացի, և զո
զորինս չարացէ յալողեացի / նմա :
Ո՛րպապէս էս ամբարիշտք և ոչ յայսպէս
այլորպէս հողմ զփռէ զհ հոսէ ի վերայ է
րենաց երկրի : Ամանայտրիկ ոչ յարի
ցէ նամբարիշտք Ի դատաստան : և ոչ մե
ղաւորք ի խորհոյդս ամապար ղարոց :
Բանգի ճանաչէ տրոջ ճանապարհսար
դարոց, ճանապարհ քամբար լուացկոր
իսէն : Մոռնոց, Ապիւրնագիր, և երանցողն :

որողովք : Ընկալա
զիմի բարկացիտր
ապարհացարդար
կիյոր ժամ բորբոք է
Երանի ամենեկուն
տր : Մոռնոց, Ամո
նակի զի փախուց եալէ
որողմայ :

Մ զի բաղուն եղէ
մը յարեանս զէ իմ :
զանն ճէնէ իմ մէ Թէ
առաւ իբր : Լաւ
իմես, փանդի մեքար
իմոյ : Չայնիւ ի մոլ
և լուաւ ին ճիւղնէ
Ե անն շեցի և ի քոն
լուողն եղի իմ մէ :
ուց զապացն նոցա ո
տեալ պահեալ պաշ
Երիտր և փրկեալ
եր զամենեսեանս ոյ ք
իտարապարտուց, և զ
որաց փշրեացէս : Մ
Զէ ժողովրդեան ք
Մոռնոց, Ը ի կատ
Թէ Աաղմոս ի
Կատրալ ի մո
լուաւ արդարութե
իս ճանդորրարարե
լուրաղ Թիցիմոց :

2.29 Դավիթ արքան տավղով, Կիլիկիա, 1338 թ., ծաղկող՝ Սարգիս Պիծակ, Մատենադարան, N 2627, 260բ

2.29 King David with a Harp, Cilicia, 1338, illuminated by Sargis Pitzak, Matenadaran N 2627, 260b



2.30 Դավիթ և Սավուղ. տավղահար արքան: «Ե» տառ՝ կազմված երաժիշտներիով, Ժամագիրք, Էջմիածին, 1679 թ., Մատենադարան, N 509, 242ա

2.30 David and Saul. Harp-Playing King. The Letter "E" Composed of Figures of Musicians, Breviary, Etchmiadzin, 1679, Matenadaran N 509, 242a



2.31 Աթոռը երկնքում և 24 տավղահար երեցները, Աստվածաշունչ, Կ. Պոլիս, Էջմիածին, 1686 թ., ծաղկողների՝ Մարկոս Պատկերահան, Մաղաքիա Կոստանդնուպոլսեցի, Մատենադարան, N349, 517բ

2.31 Throne in Heaven and the Twenty-Four Harp-Playing Elders, Bible, Constantinople, Etchmiadzin, 1686, illuminated by Icone-maker Markos, Maghakia of Constantinople, Matenadaran N 349, 517b



Աստուծո իշխանութեամբ

ԲՆԵԱԼԷՅ

Ի զորոց արարաց ի խորհրդոց արար
ամբարշտաց . ի նախապար
հի մեղադրացնա ոչ եմաց . եւ յալճոտա ժան
դեց նառջ նստաւ . ԼԼ յօրենսմեն եւ
կամբնդ եւ յարենանդ ի խորհրդացնա իտու
եւ եկիցի ինքի . եւ եղև ինչ ճառաւոր անկ
եալն իմացալ լուրց . Եւ լուրցաւ ի զբիժա
մութացն սերունդ մի լաւալեացի . եւ զլուրցու
իւնչարացն յալիցեաց ի նմայ . Եւ չայտայեա



յն ծայցեք լիքնդ զորք . Ընկալարուք զիւր
ստանդ զի մի բարկապցիւնդ . եւ կորնչեցիցեք ի
նախապարհայն արդարեւ . Ի ժմիկ յորժամ
բարբոքեացի բարկիւնդ . եւ ամիկ ամենեկուն
ոյք յոտացեալն իտդ . Եւ խորանուիր զաւր
յօր յորժամ փոխեալ յարեւ արդարեւ .

Ի զիւրապում եղեն նեղեցի իմ . բազումք
յարեան ի վերա իմ . Բազումք ասեմն զման ձն
եւ իման . Ընչեցի ինքիսնդ անձնդ . ԼԼ
դուստր ասեմն ասեմն իմն . փառք իմ եւ արմը
այտուցից զի խոցիմց . Չայն իսխուլեաւա
մդ կարգացի . եւ լուսափն ձեւսմանս արբոյ
նարոյ . Եւ անկեցի եւ կրտսնեղ . զարգ թնաւ և ար
լուր ունեղ իմն . Եւ չեղեաց իմ ի խորհրդոց
րացնդ . որ շուրջմանս կիպատեալ պատեալ
պաշտեմն զիմ . ԼԼ ինքիսն եւ փրկեալ զիմ ան
իմ . զի զուհարեղ զսանեւանս ողբեմն լիս թ
նամբ տարապարտուց . զստանման մեղա
դրացի շրեացն . Եւ նորեկիկ ի վերայ ժողո
վոց եմնք . արեւնա լիքն . Ի կատարում
Աստուծո իշխանութեամբ

Կարգալ իմում լուսափն ձեւսմանս
լուրցարու լիքն . ի նեղութենս ինձանդոյ



2.32 Դավիթ մարգարեն սազով, Աստվածաշունչ, Խիզան, 1390-1400 թթ., ծաղկող՝ Նովհաննես, Մատենադարան, N 346, 280ա

2.32 Prophet David with a Saz, Bible, Khizan, 1390-1400, illuminated by Hovhannes, Matenadaran N 346, 280a



2.33 Դավիթ մարգարեն սազով,
Վասպուրական, XIV դ., ծաղկող
Դազար, Մատենադարան, N 1979, 2բ

2.33 *Prophet David with a Saz*,
Vaspurakan, 14th century, illuminated
by Ghazar, Matenadaran N 1979, 2b



2.34 Դավիթ մարգարեն սազով, Աստվածաշունչ, Էջմիածին, 1700 թ., Մատենադարան, N 350, 263բ

2.34 *Prophet David with a Saz, Bibile*, Etchmiadzin, 1700, Matenadaran N 350, 263b



2.35 Մարգարեք, Պատմութիւն Ալեքսանդրի Մակեդոնացոյ, շոռմ, XVII դ., ծաղկողներ՝ Զաքարիա Եպիսկոպոս Գնունեցի և Նակոր Զուղայեցի, Մատենադարան, N 5472, 10բ

2.35 Prophets, History of Alexander the Great, Rome, 17th century, illuminated by Bishop Zakaria Gyunetsi and Hakob Joughayetsi, Matenadaran N 5472, 10b



2.36 Դավիթ մարգարեն երգեհոնով, Սաղմոսարան, ծաղկող՝ Եղիազար, 1635 թ., Կ.Պոլիս, Ամիդ, Մատենադարան, N 1068, 3բ

2.36 *Prophet David with an Organ*, Book of Psalms, illuminated by Yeghiazar, 1635, Constantinople, Amid, Matenadaran N 1068, 3բ



2.38ա Երաժիշտներ և կատակերգակներ,
Մատթեոսի Ավետարանի
տիտղոսաթերթ,
Առեստ գյուղ, 1471 թ.,
ծաղկող՝ Կարապետ,
Մատենադարան, N 6767, օ32ա

2.38a *Musicians and Comedians*,
title page of the Gospel of Matthew,
Village of Arest, 1471,
illuminated by Karapet,
Matenadaran N 6767, օ32a

2.37 Ձեռնադրություն, քչոցահար սարկավազներ, Մաշտոց, Ըսպահան (Սպահան), 1656 թ.,
ծաղկող՝ Հայրապետ, Մատենադարան, N 953, 133բ

2.37 *Ordination, Flabellum-Playing Deacons, Ritual of Mashtots*, Isfahan, 1656, illuminated by Hairapet,
Matenadaran N 953, 133b



113 7 114 115

8. 116. 117. 118.

2.38q Երաժիշտներ և կատակերգակներ,
Մատթեոսի Ավետարանի
տիտղոսաթերթ, Լիմ անապատ,
Սբ. Գեորգի վանք, 1592 թ., ծաղկողը՝
անհայտ, Մատենադարան, N 5011
Լուսանկար՝
Հրայր Բազե Խաչերեան



2.38c *Musicians and Comedians*, title page
of the Gospel of Matthew, Hermitage of
Lim, St. George Monastery, 1592,
unknown illuminator, Matenadaran N 5011
Photograph: Hrair Hawk Khatcherian

2.38բ Երաժիշտներ և կատակերգակներ, Մատթեոսի ավետարանի տիտղոսաթերթ,
Մոկս, 1588-1590 թթ., ծաղկող՝ Աղեքսանդր սարկավագ, Մատենադարան, N 5783, 22ա

2.38b *Musicians and Comedians*, title page of the Gospel of Matthew, Moks, 1588-1590,
illuminated by Deacon Alexander, Matenadaran N 5783, 22a





2.38դ Երաժիշտներ և
կատակերգակներ, Մատթեոսի
Ավետարանի տիտղոսաթերթ,
XV դ., Մատենադարան, N 11200
Լուսանկար՝
Հրայր Բազէ Խաչերեան

2.38d *Musicians and Comedians*, title
page of the Gospel of Matthew,
15th century, Matenadaran N 11200
Photograph: Hrair Hawk Khatcherian



2.38ե Երաժիշտներ և կատակերգակներ, Մատթեոսի Ավետարանի տիտղոսաթերթ, Գոմաց Վանք (Բաղէշ),
1587 թ., Սբ. Ամենափրկիչ Վանքի Մատենադարան, Նոր Զուղա, 471, Ն. Ա – 96
Լուսանկար՝ Հրայր Բազէ Խաչերեան

2.38e *Musicians and Comedians*, title page of the Gospel of Matthew, Gomats monastery (Baghesh), 1587,
All Savior's Cathedral's Repository, New Julfa, 471, Ն. Ա – 96
Photograph: Hrair Hawk Khatcherian

2.39 Պկու նվագողը, Ախտարական
Ժողովածու. Գուշակություններ,
Կարս, 1671 թ., Մատենադարան,
N 6670, 138բ

2.39 Pku Player, Miscellany of Divination,
Kars, 1671, Matenadaran N 6670, 138b





2.40 *Քամանչահար տաղերգու*, Տաղարան, 1765 թ., Նաղաշ Հովնաթան, Մատենադարան, N 4426, 12բ

2.40 *Kamantcha-Playing Singer, Tagharan*, 1765, Naghash Hovnatan, Matenadaran N 426, 12b



2.41ա Երաժիշտների պատկերներ ճակատամարտի ժամանակ, Պատմութիւն Աղեքսանդրի Մակեդոնացոյ, Հոմ, XVII դ., ծաղկողներ՝ Զաքարիա Եպիսկոպոս Գնունեցի և Հակոբ Զուղայեցի, Մատենադարան, N 5472, 73բ

2.41a *Musicians During a Battle*, History of Alexander the Great, Rome, 17th century, illuminated by Bishop Zakaria Gnunetsi, Hakob Joughayetsi, Matenadaran N 5472, 73b



2.41բ Ճակատամարտ Աղեքսանդրի ընդ Դարեի, Պատմութիւն Աղեքսանդրի Մակեդոնացոյ, Նոսմ, XVII դ., ծաղկողներ՝ Զաքարիա եպիսկոպոս Գնունեցի և Նակոր Զուղայեցի, Մատենադարան, N 5472, օ41բ

2.41b *Battle of Alexander Against Darius*, History of Alexander the Great, Rome, 17th century, illuminated by Bishop Zakaria Gnunetsi, Hakob Joughayetsi, Matenadaran N 5472, օ41բ



2.41q Երաժիշտների պատկերներ ճակատամարտի ժամանակ, Պատմութիւն Աղեքսանդրի Մակեդոնացոյ, չորս, XVII դ., ծաղկողներ՝ Զաքարիա Եպիսկոպոս Գնունեցի և Հակոբ Զուղայեցի, Մատենադարան, N 5472, օ42ա

2.41c *Musicians During a Battle*, History of Alexander the Great, Rome, 17th century, illuminated by Bishop Zakaria Gnunetsi, Hakob Joughayetsi, Matenadaran N 5472, օ42a



2.41դ «Աղեքսանդր քանդէ զքաղաքն Թբէ», Պատմութիւն Աղեքսանդրի Մակեդոնացոյ, Հռոմ, XVII դ., ծաղկողներ՝ Զաքարիա Եպիսկոպոս Գնունեցի և Հակոբ Զուղայեցի, Մատենադարան, N 5472, օ47ա

2.41d “Alexander Destroying the City of Thebes”, History of Alexander the Great, Rome, 17th century, illuminated by Bishop Zakaria Gnunetsi, Hakob Joughayetsi, Matenadaran N 5472, օ47a



Ին յօգաց շրմադա զլուստ
 և մատենց զյո թ
 Եւ հարկել տաց թէլ ուղտ
 Եւ կրնան զկենդ բռնե զհն
 Եւ քահանայ Եւ զրկեա լաւ
 Եւ բաժն զրամունեւ աւրան

2.42 Երաժշտական քառյակը խնջույքի ժամանակ, Պատմութիւն Աղեքսանդրի Մակեդոնացւոյ, չորս, XVII դ., ծաղկողներ՝ Զաքարիա Եպիսկոպոս Գնունեցի և Նակոբ Զոռայեցի, Մատենադարան, N 5472, 123բ,

2.42 *Quartet Playing During a Banquet*, History of Alexander the Great, Rome, 17th century, illuminated by Bishop Zakaria Gnunetsi, Hakob Joughayetsi, Matenadaran N 5472, 123b



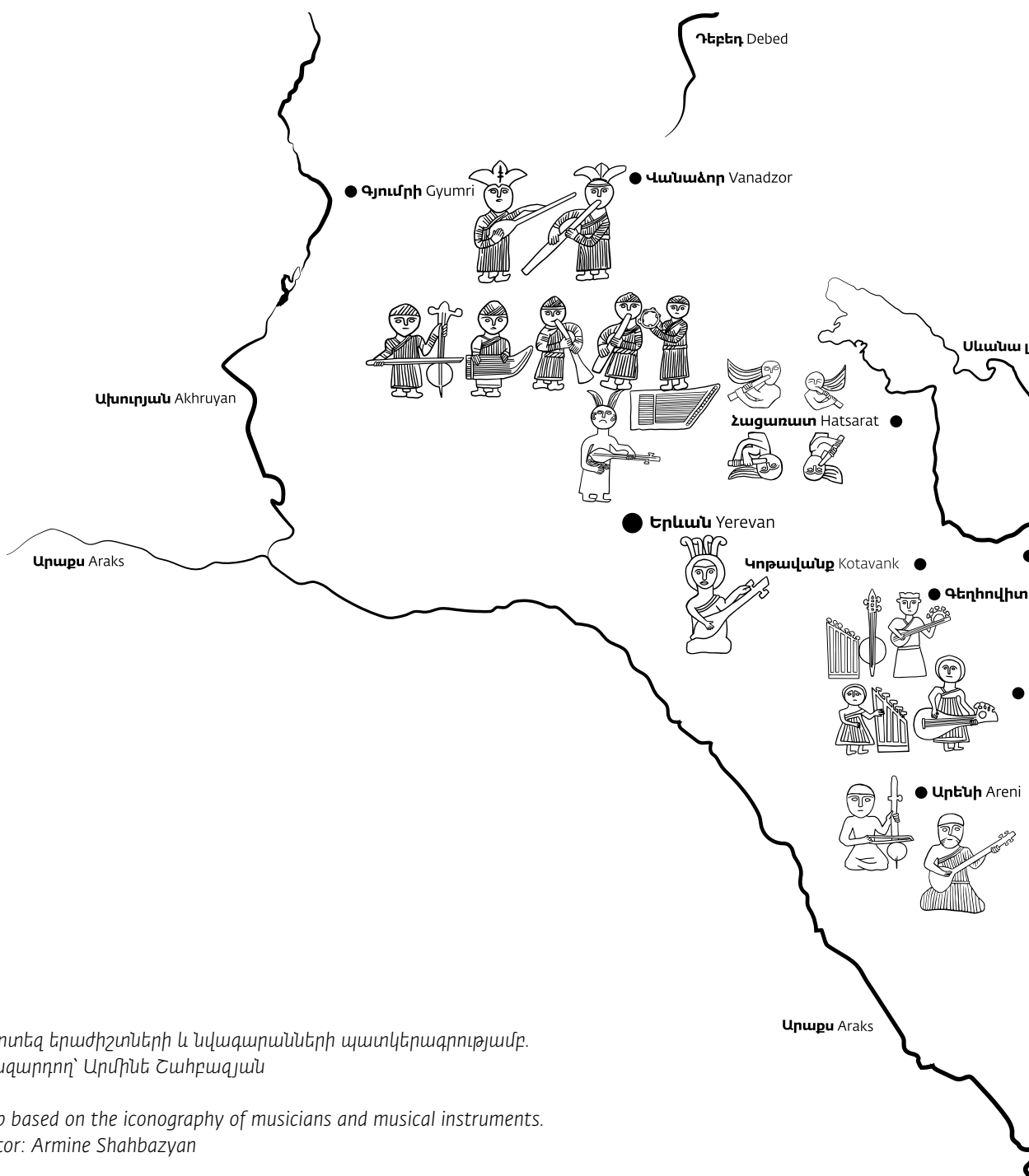
ՎԻՄԱՊԱՏԿԵՐ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐ EPIGRAPHIC PERFORMANCES

Այս բաժնում ընդգրկված երաժիշտների պատկերագրությամբ տապանաքարերի և խաչքարերի լուսանկարները Հայաստանի ողջ տարածքում առկա նմուշների մի մասն են կազմում:

The photos of the gravestones and cross-stones that are included in this section represent just a sample of the iconography depicting musicians that exists throughout Armenia.

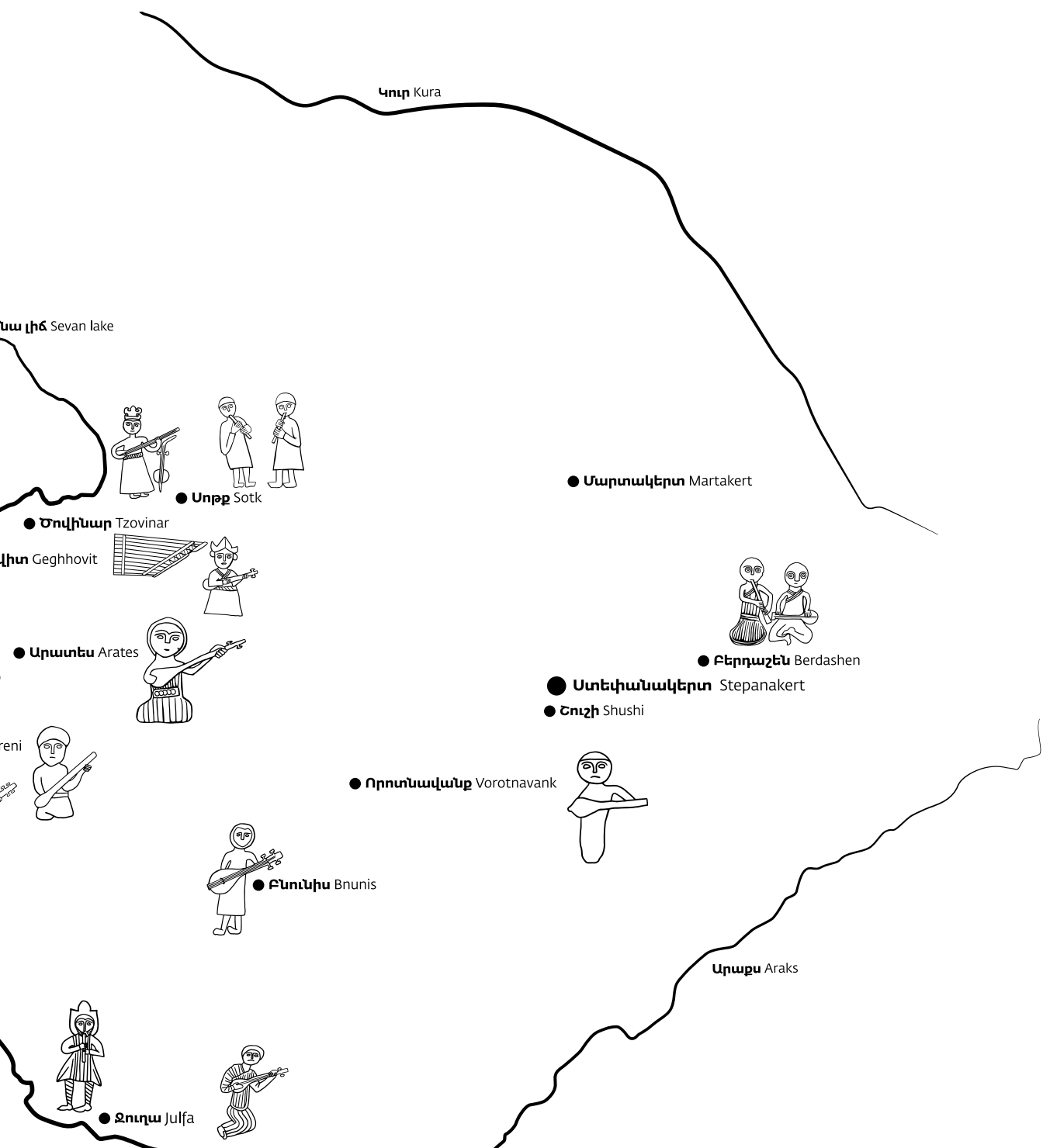
Միջնադարյան խաչքարերի և մասնավորապես տապանաքարերի պատկերագրությունը ճշմարտացի արտացոլում է ժողովրդի տարբեր խավերի կյանքն ու կենցաղը: Պատկերաքանդակները տվյալ դարաշրջանի երաժշտական մշակույթի յուրօրինակ վավերագրերն են, որ պատմում են նվագարանների տեսակների և նվագուղային արվեստի մասին: Խաչքարերի պատկերագրության մեջ հաճախ հորինվածքի ստորոտում և եզրագոտիներում, հանդիպում ենք երաժիշտների և նվագարանների պատկերների հատկապես Սուրբ Ծննդյան և Քրիստոսի Երկրորդ Գալստյան տեսարաններում: Սուրբ Ծննդյան տեսարանում պատկերվում է սրնգահար հովիվը, իսկ Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստն ազդարարում են ահագնափող ու գալարափող փչող հրեշտակները: Բազմաթիվ տապանաքարերի պատկերաքանդակներում խնջույքի, հարսանիքի և որսի տեսարանների տարածված կերպարներից են երաժիշտները: Խնջույքի տեսարաններում ամենահաճախ հանդիպող նվագարաններից են սազը, քամանչան, քանոնը և ծնծղաշար դափը: Հարսանիքի տեսարաններում ավելանում են նաև զուռնան ու դուդուկը (կամ սրինգը): Հաճախ է հանդիպում նաև միայնակ երաժիշտի՝ երգասաց սազահարի կերպարը:

The medieval cross-stones and specifically the gravestones' iconography truly reflect the life and lifestyle of people of different walks of life. The figurative decors stand testament to the music culture of the given era and provide information about the types of musical instruments in use and the art of music ensembles. There are images of musicians and instruments in the iconography of the cross-stones, often on the base and the frame of the composition, particularly in the scenes of the Nativity and the Second Coming of Christ. The shepherd playing his flute is depicted in the scene of the Nativity, and the angels blowing horns are portrayed in the Second Coming of Christ. Musicians are popular figures represented in the reliefs of banquet, wedding, and hunting scenes on gravestones. The most common musical instruments in the banquet scenes are the *saz*, the *kamantcha*, the *kanon*, and the *tambourine*. The *duduk* (or the *sring*) and the *zurna* are added in the wedding scenes. There are also images of the solo musician: the *saz* player and singer.



3.1 Քարտեզ երաժիշտների և նվագարանների պատկերագրությամբ.
Նկարագրող՝ Արմինե Շահբազյան

3.1 Map based on the iconography of musicians and musical instruments.
Illustrator: Armine Shahbazyan





3.2 *Սագահար*, խնջույքի տեսարան, Արատեսի վանք, Վայոց Ձոր, 1464 թ., Համլետ Պետրոսյանի արխիվ

3.2 *Saz Player*, Banquet Scene, Arates Monastery, Vayots Dzor, 1464, Hamlet Petrosyan's archive



3.3 *Սազահար*, Արենի, Վայոց Ձոր, 1604 թ., Շանթալ և Ժան-Կլոդ Օթելիեների արխիվ

3.3 *Saz Player*, Areni, Vayots Dzor, 1604, Chantal and Jean-Claude Hotellier's archive



3.4 Քանոնահար, քամանչահար, սազահար, բոժոժավոր դափահար, զուռնահար, դուդուկահար կամ սրնգահար, հարսանեկան տեսարան, Հացառատ, Գեղարքունիք, XVI դ., Համլետ Պետրոսյանի արխիվ

3.4 *Kanon Player, Kamantcha Player, Saz Player, Tambourine Player, Zurna Player, Duduk or Sring Player, Wedding Scene, Hatsarat, Gegharkunik, 16th century, Hamlet Petrosyan's archive*

3.5 Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստը.
 Խաչը Քրիստոսով ու գալարափողեր փչող
 հրեշտակներով, Ամենափրկիչ խաչքար,
 Հացառատ, Գեղարքունիք, 1551 թ.,
 Յարութին Խաչատուրեանի արխիվ

3.5 *Second Coming of Christ Scene: the Cross
 with Jesus and Horn-Blowing Angels, Holy
 Savior Cross-stone, Hatsarat, Gegharkunik, 1551,
 Haroutioun Khatchadourian's archive*





3.6 Սրնգահար հովիվ,
Հին Ջուղա, Նախիջևան, 1558 թ.,
Արամ Վրույր, Արգամ Այվազյանի արխիվ

3.6 *Flute-Playing Shepherd*,
Old Julfa, Nakhidjevan, 1558,
Aram Vruyr, Argam Ayvazyan's archive



3.7 *Սազահար*, խնջույքի տեսարան, ձին Ջուղա, Նախիջևան, XVI դ., Արամ Վրույր, Արգամ Այվազյանի արխիվ

3.7 *Saz Player*, Banquet Scene, Old Julfa, Nakhidjevan, 16th century, Aram Vruyr, Argam Ayvazyan's archive



3.8 *Սազահար*, խնջույքի տեսարան, Արենի, Վայոց Ձոր, XVI դ. կեսեր, Համլետ Պետրոսյանի արխիվ

3.8 *Saz Player*, Banquet Scene, Areni, Vayots Dzor, mid 16th century, Hamlet Petrosyan's archive



3.9 *Քամանչահար*, խնջույքի տեսարան, Արենի, Վայոց Ձոր, XVI դ. կեսեր-XVII դ. սկիզբ, Շանթալ և Ժան-Կլոդ Օթելիեների արխիվ

3.9 *Kamantcha Player, Banquet Scene*, Areni, Vayots Dzor, mid 16th century-beg./early 17th century, Chantal and Jean-Claude Hotellier's archive



3.10 *Սազահար*, Կոթավանք, Գեղարքունիք, XVI-XVII դդ., Շանթալ և Ժան-Կլոդ Օթելլիեների արխիվ

3.10 *Saz Player*, Kotavank, Gegharkunik, 16th-17th centuries, Chantal and Jean-Claude Hotellier's archive



3.11 *Սազահար*, Որոտնավանք, Սյունիք, XVI-XVII դդ., Շանթալ և Ժան-Կլոդ Օթելիեների արխիվ

3.11 *Saz Player*, Vorotnavank, Syunik, 16th-17th centuries, Chantal and Jean-Claude Hotellier's archive



3.12 *Բանոն, սազահար, սազատիպ նվագարան խնջույքի տեսարան, Հացառատ, Գեղարքունիք, XVI-XVII դդ., Համլետ Պետրոսյանի արխիվ*

3.12 *Kanon, Saz Player, Saz-Like Musical Instrument Banquet Scene, Hatsarat, Gegharkunik, 16th-17th centuries, Hamlet Petrosyan's archive*

3.13 Սրնգահար հովիվներ,
Սբ. Ծննդյան տեսարան,
Սոթք, Գեղարքունիք
(այժմ՝ Էջմիածնում), XVII դ.,
Համլետ Պետրոսյանի արխիվ

3.13 *Flute-Playing Shepherds,*
Nativity Scene, Sotk, Gegharkunik
(today in Etchmiadzin), 17th century,
Hamlet Petrosyan's archive





3.14 *Սազահար*, խնջույքի տեսարան, Բնունիս, Սյունիք, 1604 թ., Համլետ Պետրոսյանի արխիվ

3.14 *Saz Player, Banquet Scene*, Bnunis, Syunik, 1604, Hamlet Petrosyan's archive



3.15 *Սազահար, քանոն*, խնջույքի տեսարան, Ծովինար, Գեղարքունիք, 1661 թ.,
Յարութին Խաչատուրեանի արխիվ

3.15 *Saz Player, Kanon*, Banquet Scene, Tzovinar, Gegharkunik, 1661,
Haroutioun Khatchadourian's archive



3.16 *Քանոնահար, ուդահար, խնջույքի տեսարան, Գեղիովիտ, Գեղարքունիք, 1653 թ., Յարութին Խաչատուրեանի արխիվ*

3.16 *Kanon Player, Ud Player, Banquet Scene, Geghovit, Gegharkunik, 1653, Haroutioun Khatchadourian's archive*



3.17 Քանոն, քամանչա, սազահար, Գեղիովիտ, Գեղարքունիք, 1703 թ.,
Յարութին Խաչատուրեանի արխիվ

3.17 *Kanon, Kamantcha, Saz Player, Geghhovit, Gegharkunik, 1703,*
Haroutioun Khatchadourian's archive



3.18 *Սազահար, քամանչա*, խնջույքի տեսարան, Ծովինար, Գեղարքունիք, 1751 թ.,
Յարութին Խաչատուրեանի արխիվ

3.18 *Saz Player, Kamantcha*, Banquet Scene, Tzovinar, Gegharkunik, 1751,
Haroutioun Khatchadourian's archive



3.19 Սագահար, դուդուկահար կամ սրնգահար, խնջույքի տեսարան, Բերդաշեն, Մարտունու շրջան, XVIII դ., Համլետ Պետրոսյանի արխիվ

3.19 Saz Player, Duduk or Sring Player, Banquet Scene, Berdashen, Region of Martuni, 18th century, Hamlet Petrosyan's archive



ՆՎԱԳԱՐԱՐ ՎԱՐՊԵՏԸ
MASTER MUSIC-CREATOR

Հայտնաբերելով և ընտրելով հումքը, մշակելով մաքուր և հարուստ հնչյուններ արձակելու եղանակը, ստեղծելով կառուցվածքն ու կատարման հնարքները և սերնդեսերունդ փոխանցելով իր գիտելիքներն ու գաղտնիքները՝ նվագարանագործը հանդես է գալիս որպես բազմաշնորհ անհատ՝ արհեստավարժ վարպետ, նվագածու երաժիշտ և ուսուցիչ: Իր նվագարանը պատրաստելիս վարպետը վերարտադրում է տիեզերքի արարչագործությունը: Օգտագործելով բնության տարրերն ու նյութերը, արարածների մարմնի մասերը, վարպետը պատրաստում է իր նվագարանը, ինչպես Արարիչը՝ մարդուն: Նվագարանագործության մշակույթը զարգացել է նաև Հայաստանից դուրս՝ Սփյուռքի տարբեր գաղթօջախներում՝ թե՛ ժառանգաբար փոխանցվելով գերդաստանի անդամներին (Զիլճեան տոհմ), և թե՛ աշակերտներին: Նվագարար վարպետի կերպարը տարբեր կերպ է դրսևորվել. ոմանք գերազանց տիրապետել են իրենց ստեղծած նվագարաններին՝ հռչակվելով իբրև երաժիշտ-կատարող (աշուղ Շերամ), ուրիշները հնչյունածավալն ու ավանդական նվագարանի կատարողական հնարավորությունները մեծացնելու նպատակով ստեղծել են նոր տեսակներ ու տարբերակներ (Վարդան Բունի), իսկ երրորդներն էլ փայլել են նվագարանագործության ասպարեզում՝ կատարելագործելով նվագարանների կառուցվածքը (վարպետ Եահեսախ Խան):

By identifying and choosing the raw materials, cultivating the optimal way in which to echo clean and rich sounds, creating the means of structure and performance, and passing down his knowledge and secrets from one generation to another, the instrument-maker acts as a multi-talented individual: a trained master, musician, and teacher. In preparing his instrument, the master reproduces the creation of the universe. By using natural elements and materials, body parts of living beings, the master prepares his instrument like the Creator created man. The distinct Armenian culture of instrument-making has even developed outside Armenia among various Diaspora communities, both as a matter of heritage within families (e.g. Zildjian family) and through formal education. The figure of the instrument-maker has taken different shapes. Some mastered their instrument perfectly and became musicians (e.g. *ashugh* Sheram), others created new types and variants in order to increase the range and performance possibilities of traditional instruments (e.g. Vardan Buni), while many excelled in the field of instrument-making by perfecting the structure of instruments (e.g. New Julfa *tar* master Yahya Khan).

4.1 Աւետիս Զիլճեանի արհեստանոց

Քուինսի, Մասսաչուսեթս, 1930 թ.

Զիլճեան ընտանիքի անձնական հավաքածու

4.1 Avedis Zildjian's Factory

Quincy, Massachusetts, 1930

Zildjian Family Private Collection



Զիլճեանների ընտանիքն աշխարհում հայտնի է իր ստեղծած բացառիկ մաքուր հնչողությամբ և երկարատև ղողանջով բնորոշվող ծնծղաներով: Համաձուլվածքի բաղադրությունն ու ձուլման տեխնոլոգիական նրբությունները դարեր շարունակ գաղտնի են պահվում և փոխանցվում միայն ընտանիքի արու ժառանգներին: Զիլճեանների ստեղծած նվագարանները տարբեր երկրներում կազմակերպված ցուցահանդեսներում (Լոնդոն՝ 1851, Փարիզ՝ 1862, Չիկագո՝ 1893, Բեռլին՝ 1898, Իտալիա՝ 1907) լավագույնը ճանաչվելով՝ տարածվեցին ամբողջ Եվրոպայում և ԱՄՆ-ում: Մինչ օրս Մասսաչուսեթսի Նահանգի Նորթ Քուինսի քաղաքում Աւետիս Զիլճեանը շարունակում և կատարելագործում է ընտանեկան ավանդույթը՝ ծնծղաների տարբեր տեսակներ արտադրելով դասական, ջազ և ռոք նվագախմբերի համար: Ստամբուլում գործում է Զիլճեանների մյուս ճյուղի՝ Մելքոնի ստեղծած արհեստանոցը, որի ձուլած ծնծղաները ևս աշխարհի լավագույն նվագարանների շարքին են դասվում:

The Zildjian family is famous for its cymbals, characterized by their exceptionally clean sound and long resonance. For centuries, these cymbals' alloy composition and the technological nuances of their molding have been kept secret and transmitted only to the male heirs of the family. Musical instruments created by the Zildjian family have been showcased in exhibitions held in many countries (London, 1851, Paris, 1862, Chicago, 1893, Berlin, 1898, Italy, 1907). Recognized as the best, they spread throughout Europe and the United States. To date, Avedis Zildjian continues to develop and improve the family tradition in the town of Norwell, Massachusetts. He creates cymbals for classical, jazz, and rock bands. In Istanbul, another branch of the Zildjian family—Melkon—runs a workshop, where they make molded cymbals that are also recognized among the world's best musical instruments.



4.2 Երաժիշտներ թառագործ վարպետ Եահեաի Խանի խանութում

(Ներքևում ձախից նստածը Եահեան է)

Եահեաի Խան (Յովհաննես Աբգարեան), Նոր Ջուղա, 1876-1932 թթ.

Պարսկական երաժշտության պատմություն, Ռուհոլլահ Խալեղի, Թեհրան, 1974 թ.

4.2 Musicians in Tar-Maker Master Yahya Khan's Store

(Yahya is sitting on the left)

Yahya Khan (Hovhannes Abgarian), New Julfa, 1876-1932

History of Persian Music, Ruhollah Khaleghi, Tehran, 1974



4.4 Նվագարանագործ Թառսազ Մելքումն իր արհեստանոցում

Թառսազ Մելքում (Մելքում Դանիելյան), Նոր Ջուղա
Հայաստանի պատմության թանգարան ԱԼ 2727

4.4 Instrument-Maker Tarsaz Melkum in his Workshop

Tarsaz Melkum (Melkom Danielian), New Julfa
History Museum of Armenia ԱԼ 2727



4.5 Նվագարանագործ Հարություն Հովակիմի Երզնկյանն իր արհեստանոցում

1898 թ.

Հայաստանի պատմության թանգարան ԱԼ 870

4.5 Instrument-Maker Harutyun Hovakim Yerzian in his Workshop

1898

History Museum of Armenia ԱԼ 870

4.6 Դիրիժոր, նվագարանաստեղծ Վարդան Բունին

Թիֆլիս, 1939 թ.

Հայաստանի պատմության թանգարան ԱԼ 1333

4.6 Conductor, Instrument-Creator Vardan Buni

Tbilisi, 1939

History Museum of Armenia ԱԼ 1333



Գործիքագիտության և նվագարանաստեղծման ոլորտում կարևոր ներդրում է ունեցել Վարդան Գևորգի Բունին (1888, Վաղարշապատ - 1960, Երևան): Գիտական չափագրումների, ակուստիկական օրենքների հիման վրա նա վերակառուցեց թառը, քամանչան, սազը, դուդուկը (սրա պատվին՝ բաս դուդուկը կոչվում է *բունիֆոն*), շվին, սրինգը, զուռնան, քանոնը և ստեղծեց այդ գործիքների ընտանիքներ՝ այդ ճանապարհով ձգտելով ժողովրդական գործիքների նվագախմբի հնչողությունը հասցնել սիմֆոնիկ նվագախմբին հասուկ հզոր հնչողության: Նրա վերակառուցած գործիքների մեծ մասը պահվում են Մոսկվայի Մ. Գլինկայի անվան Երաժշտության և արվեստի պետական թանգարանում: Վ. Բունու ստեղծած նվագարանները տարածվեցին նաև Ուզբեկստանում, Տաջիկստանում, ապա՝ Ղազախստանում: Դադստանի Երգիպարի անսամբլի համար Բունին վերակառուցել է ազգային 29 նվագարան:

Vardan Buni (1888, Vagharshapat – 1960, Yerevan) made important contributions in the fields of organology and instrument creation. Employing scientific measurements and revisiting the laws of acoustic, Buni redesigned the *tar*, *kamantcha*, *saz*, *duduk* (in his honor, the bass *duduk* is called *Buniphone*), *shvi*, *sring*, *zurna*, and *kanon*; he created versions of those instruments so as to enable these traditional instruments to match the powerful sound of symphonic orchestras. The instruments he created were widely used in Uzbekistan, Tajikistan, and Kazakhstan. Many are now kept in the Glinka National Museum consortium of Musical Culture in Moscow. Buni constructed 29 instruments for the Song and Dance Ensemble of Dagestan in 1957.

Վ. Բունու կենսագրականը մեզ է տրամադրել Ա. Կիրակոսյանը, Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիա, դոցենտ:

4.7 Վարպետ Ստեփանը ձախից և Մոհամմադ Ռեզա Շահը

1958 թ., ցուցահանդեսի ժամանակ
Հռիփսիմե Պիկիչյանի անձնական հավաքածու

4.7 From the Left, Master Stepan and Mohammad Reza Shah

during the exhibition in 1958
Hripsime Pikichian's Private Collection



Ավանդական լարային նվագարանների վարպետ Ստեփան Եսայիի Բուդաղյանի (1890, Թավրիզ - 1967, Թեհրան) ստեղծած թառը, քամանչան, սանթուրն ու քանոնն առանձնանում էին թավշե տեմբրով և հնչեղ ձայնով, որի գաղտնիքը փայտի ընտրության, մշակման, ճշգրիտ չափագրման մեջ էր: Ի տարբերություն տարածված զույգ լարանի թառի՝ նա պատրաստում էր նաև չորսական արձագանքատու լարով նվագարաններ (24 և 28 լարանի), որի շնորհիվ հնչողությունը կրկնակի հզորանում էր: Վարպետը նաև արհեստավարժ փորագրող ու սաղափանախշող էր: Նրա նվագարանները բազմիցս ցուցադրվել են Թեհրանում ու Թավրիզում՝ արժանանալով Մոհամմադ Ռեզա Փահլավի Շահի շնորհած բարձր պարգևների:

Stepan Budaghyan (1890, Tabriz – 1967, Tehran) created *tars*, *kamanchas*, *santurs*, and *kanons* that were distinguished by a velvet timbre and a sonorous sound. Their secret lied in the selection, processing, and measurement of the wood. In contrast to the traditional tar, with its pair of strings, Budaghyan also produced instruments with four string resonance (with 24 and 28 strings), thanks to which the sound was twice as strong. Budaghyan was also a professional engraver and a decorator who used mother-of-pearls. His instruments have been repeatedly exhibited in Tehran and Tabriz, earning Reza Shah Pahlavi's highest awards.

4.8 Հակոբ Երիցյանն իր արհեստանոցում

Երևան, 1990-ական թթ.

Հ. Երիցյանի անձնական հավաքածու

4.8 Hakob Yeritsyan in his Workshop

Yerevan, 1990's

H. Yeritsyan's Private Collection



Հակոբ Գառնիկի Երիցյանը (1915, Տրապիզոն – 2002, Երևան) ստեղծել է 20 ջութակ, 10 ալտ, 100 քանոն, 80 մանդոլին, 30 սազ, 10 ուդ, 5 քամանչա, 3 թառ, 1 սանթուր: Ներկայումս Գերմանիայի Այզենախ քաղաքի Յ. Ս. Բախի տուն-թանգարանում է գտնվում Հ. Երիցյանի պատրաստած քանոնը: Նա ստեղծել է ազգային այնպիսի նվագարաններ, որոնք ոչ միայն հնչողությամբ, այլև նախշաձևի կատարման մանրանկարչական վարպետությամբ անցյալի վարպետների գործերի կողքին կներկայանային հավասարի իրավունքով: Հ. Երիցյանի պատրաստած քանոնը միակն էր, որ ուներ ոչ թե 24, այլ 26 լար: Վարպետի անունը գրանցվել է Կլոդ Լեբեի՝ 1985 թ. Բրյուսելում հրատարակած անթոլոգիայի 3-րդ հատորում: Նրա վինագործ որդին՝ Սամվելը, շարունակում է ընտանեկան ավանդույթը և ճանաչված է նաև արտերկրում:

Hakob Yeritsyan (1915, Trabzon – 2002, Yerevan) created 20 violins, 10 violas, 100 *kanons*, 80 mandolins, 30 *sazs*, 10 *uds*, 5 *kamantchas*, 3 *tars*, and 1 *santur*. Today, a *kanon* made by Yeritsyan is displayed in the Bachhaus Eisenach, the J. S. Bach museum in Eisenach, Germany. This is a one-of-a-kind *kanon* because it has 26 strings, rather than 24 strings. Yeritsyan created traditional instruments that could be presented on an equal footing next to those of past masters thanks to their sound and miniature-style decorative work. He is anthologized in the 3rd volume of the anthology of Claude Lebet published in 1985, in Brussels. The luthier's son, Samvel Yeritsyan, is continuing the family tradition and is recognized internationally.

4.9 Մետաղագործ Վարպետ Արծրունի իր արհեստանոցում

Երևան, 1980-ական թթ.

Լուսանկար՝ Սամ Սուիզի

4.9 Metallurgist Master Artzrun in his Workshop

Yerevan, 1980's

Photograph: Sam Sweezy



Մետաղի գեղարվեստական մշակման անվանի վարպետ, Արծրուն Բերբերյանի (1925, Թիֆլիս – 1994, Երևան) հեղինակած դեկորատիվ-կիրառական արվեստի ստեղծագործություններն ու արծաթե զարդերն այսօր էլ ցուցադրվում են Հայաստանի և արտերկրի տարբեր թանգարաններում: Դրանք աչքի են ընկնում ավանդական ու ժամանակակից տեխնիկաների, ձևերի ու զարդանախշերի ինքնատիպ միահյուսմամբ՝ հայ մետաղագործ վարպետների հնագույն ավանդույթների ժամանակակից մեկնաբանմամբ և հեղինակի գեղագիտական ինքնատիպ մտածողությամբ:

Artzrun Berberyan (1925, Tbilisi – 1994, Yerevan) is a renowned master metalworker. His decorative art and his silver jewelry are exhibited in museums in Armenia and abroad. They are distinguished by a unique combination of traditional and modern techniques, forms and ornaments, by their ability to reinterpret ancient traditions of Armenian metallurgical masters, and by the original aesthetic thinking of the master.



ՀՄԱՅԱԿԱՆԶ
CHARMING CALL

Դեռևս նախաքրիստոնեական ժամանակներում Հայկական լեռնաշխարհը մետաղագործության զարգացած կենտրոններից էր: Հարկանային խմբին պատկանող ղողանջող գործիքները պատրաստվել են պղնձից, բրոնզից, արծաթից և դրանց խառնուրդից: Զանգերն ու բոժոժները, որոնց հիմնական ձևն անփոփոխ է մնացել, պաշտամունքային և հաղորդակցային իրեր են, որոնք ունեն երկակի գործառույթ՝ կանչել և վանել: Դրանք աղոթքի, կարգի, արդարության, հավաքի կոչ են անում և ազդարարում ժամանակը, վանում են չար ոգիներին, թշնամիներին, չեզոքացնում բնական և գերբնական սպառնալիքները: Փայտե կոչնակ, մետաղե բոժոժ և զանգ. այս օժանդակ ռիթմահնչյունային միջոցները վաղ շրջանից համընկնում են հմայականչ թռչունների հատկանիշներին՝ դառնալով բնության հետ հաղորդակցվելու և բնական երևույթների վրա ներգործելու միջոցներ: Ձայնարձակիչ այս իրերը պետք է դիտել իբրև գործիքներ, որոնք ամենատարբեր ձևերով ծառայում են մարդու հոգևոր և աշխարհիկ կարիքներին՝ կախված օգտագործած նյութերից (մետաղ, փայտ) և կիրառման նպատակից, տարածքից և կրողից (սրբավայր, տուն, նվագարան, մարդ, կենդանի):

Still, in pre-Christian times, the Armenian Highland was a developed metallurgy center. The idiophone instruments belonging to the percussion family were made of brass, bronze, silver, and their mixture. The bells and rattles, whose basic form has remained unchanged, are objects of worship and communication that have a dual function: to call and eject. They call for prayer, order, justice, gathering and herald time, they drive away evil spirits, enemies, and neutralize natural and supernatural threats. The wooden semantron, metal rattles and bells: all of these auxiliary, rhythmic-sounding methods have, since ancient times, imitated the bird's charming tweet, becoming a means of communication with nature as well as an influence on natural phenomena. One should consider those idiophonic objects as tools which serve man's spiritual and secular needs in various forms, depending on the materials used (e.g. metal, wood), the purpose of its use, the space, and the carrier (e.g. sanctuary, home, musical instrument, man, animal).



5.1 Զանգեր և բոժոժներ

Վարպետ Արծրուն Բերբերյան
Երևան, 1980-ական թթ.

Բրոնզ, երկաթ
Անահիտ Բերբերյանի անձնական հավաքածու

5.1 Bells and Rattles

Master Artzrun Berberian
Yerevan, 1980's

Bronze, iron
Anahit Berberian's Private Collection





5.2 Զանգ Ուղտի

Արարատյան դաշտ, XIX դ. սկիզբ
Բրոնզ, երկաթ, բուրդ, վուշ, բամբակ, կաշի,
ապակի, կաուրի խեցի
Մեծ զանգի բարձր.՝ 14 սմ, տրամ.՝ 10 սմ, երկրորդ զանգի
բարձր.՝ 5,5 սմ, տրամ.՝ 5 սմ, երրորդ զանգի բարձր.՝ 1,2 սմ,
տրամ.՝ 2,3 սմ, վզողի երկ.՝ 72 սմ, լայն.՝ 10 սմ
Հայաստանի պատմության թանգարան 2049

5.2 Camel Bell

Ararat Valley, early 19th century
Bronze, iron, wool, flax, cotton, leather, glass, cowrie shell
Height of big bell 14 cm, diameter 10 cm, height of second bell
5.5 cm, diameter 5 cm, height of third bell 1.2 cm, diameter 2.3 cm,
length of collar 72 cm, width 10 cm
History Museum of Armenia 2049



5.3 Թիկնանոց-պահպանակ

Շահնազար, Լոռի, XIX դ.
Պղինձ, ապակի, բամբակ
Երկ.՝ 10,5 սմ, լայն.՝ 16,5 սմ
Հայաստանի պատմության թանգարան 4684

5.3 Amulet

Shahnazar, Lori, 19th century
Copper, glass, cotton
Length 10.5 cm, width 16.5 cm
History Museum of Armenia 4684



5.4 Կովի բոժոժ

XIX-XX դդ.

Պղինձ, երկաթ

ա. բարձր.՝ 4,5 սմ, տրամ.՝ 3 սմ, բ. բարձր.՝ 4,5 սմ

Հայաստանի պատմության թանգարան 10950-1

5.4 Cow Rattle

19th-20th century

Copper, iron

1. height 4.5 cm, diameter 3 cm, 2. height 4.5 cm

History Museum of Armenia 10950-1

5.5 Բոժոժներ ընտանի կենդանիների

Գյուղ Շահալի, Լոռի, XIX դ. վերջ

Պղինձ

Երեքի տրամ.՝ 2,6 սմ, մեկի տրամ.՝ 2 սմ

Հայաստանի պատմության թանգարան 5293

5.5 Domestic Animal Rattles

Shahali village, Lori region, end of 19th century

Copper

Diameter 2.6 cm (three rattles), 2 cm (one rattle)

History Museum of Armenia 5293





5.6 Ծնծղա

Թոքատ, 1703 թ.

Պղինձ

Տրամ.: 19,5 սմ

Արձանագրություն՝ «Յիշատակ է Սարգիսին, որդուն Ամիրվալիե ի դ(ու)ռն սբ. Առչայկապայ»
Հայաստանի պատմության թանգարան
Ա-2735

5.6 Cymbal

Tokat, 1703

Copper

Diameter 19.5 cm

Inscription: *In memory of Sargis, son of Amirvalie at the church of St. Artchakapa*

History Museum of Armenia Ա-2735

5.7 Ծնծղա

Թոքատ, 1723 թ.

Պղինձ

Տրամ.: 45 սմ

Արձանագրություն՝ «Յ(ի)շ(ա)տ(ա)կ է յերքէհոնս Թոխաթու եղեալ կայֆաեցի վաճառականացն ի դոռն ս(ուր)բ Ոհանու ամետարանչին, թվ(ին) ՌՃՀԲ»
Հայաստանի պատմության թանգարան
Ա-2746

5.7 Cymbal

Tokat, 1723

Copper

Diameter 45 cm

Inscription: *The cymbal is in memory of the Kaffa merchant coming from Tokat at the church of St. John the Evangelist, in the year 1723*

History Museum of Armenia Ա-2746



5.8 Երգեհոն-զանգ

Սբ. Հակոբի վանք, Մոկս, Վասպուրական, 1836 թ.

Պղինձ

Տրամ.: 12 սմ

Արձանագրություն՝ «Յիշատակ է զանգակս Ռսդակեսեան

Սիմօսին եւ կողակցոյ Նորա Թամամին, զոր ետուն

հրաշալի վանին սրբոյն Յակոբայի 1836 մայ(ի)սի 17»

Հայաստանի պատմության թանգարան Ա-2663

5.8 Clapperless Bell

St. James Monastery, Moks, Vaspurakan, 1836

Copper

Diameter 12 cm

Inscription: *The bell is in memory of Simon Rsdakesian*

(Aristakesian) and his wife Tamam, who offer them to the marvelous monastery of St. James, 17 May 1836.

History Museum of Armenia A-2663





5.9 Մատների ծնծղաներ (զիլեր)

Երևան, 1980 թ.

Պղինձ, կաշի

Տրամ.՝ 6 սմ

Հեղինակ՝ Սեբաստացի

Վարպետ Հովհաննես Չաթրճյան

Հայոց ազգագրության

ազգային թանգարան

ՀՄ-72 3264/3 (մեկ զույգ)

5.9 Finger Cymbals

Yerevan, 1980

Copper, leather

Diameter 6 cm

Author: Master Hovhannes Tchatrjian

from Sebastia

National Museum of Armenian Ethnography

ՀՄ-72 3264/3 (one pair)





5.10 Չիչիսկաններ

Երևան, 1978 թ.

Փայտ, կաշի

Երկ.՝ 8,5 սմ, լայն.՝ 2 սմ, բարձր.՝ 1,7 սմ

Հեղինակ՝ Սեբաստացի Վարպետ Հովհաննես Չաթրճյան

Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան
ՀՄ-723264/4ա, բ (մեկ զույգ)

5.10 Finger Wood Clappers

Yerevan, 1978

Wood, leather

Length 8.5 cm, width 2 cm, height 1.7 cm

Author: Master Hovhannes Tchatrjian

from Sebastia

National Museum of Armenian Ethnography

ՀՄ-723264/4a,b (one pair)





5.11 Քշոցներ

XVIII դ.

Արծաթ

35,5 x 22,5 սմ

Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին ՄՏԱԹ N 797, 798

5.11 Flabellums

18th century

Silver

35.5 x 22.5 cm

Mother See of Holy Etchmiadzin N 797, 798

5.12 Միաբաններին կոչնակով աղոթքի հրավիրող հոգևորական

Սևան, 1915 թ.

Լուսանկար՝ Դիմիտրի Երմակով, 1846-1916 թթ.

Հայաստանի պատմության թանգարան, ԱԼ 60

5.12 Clergy Calling the Monks for Prayer With the Semantron

Sevan, 1915

Photograph: Dmitri Yermakov, 1846-1916

History Museum of Armenia, UL 60





5.13 Միանձնուհիները փայտե կոչնակը խփելիս

Սուրբ Կատարինե մենաստան, Նոր Զուղա
 Լուսանկար՝ Էռնստ Հոլցեր, 1835-1911 թթ.
 Հայաստանի պատմության թանգարան ԱԼ 1600/136

5.13 Nuns Sounding the Semantron

Saint Catherine Nunnery, New Julfa
 Photograph: Ernst Hoeltzer, 1835-1911
 History Museum of Armenia ԱԼ 1600/136



5.14 Տան «հայրիկը» կոչնակը զարնելու պահուն

Աբենեզեր տղոց որբանոց, Մեզիրե
Յուշամատենի հավաքածու

5.14 The House Supervisor Sounding the Semantron

Ebenezer Boys' Orphanage, Mezire
Hushamadyan's archive
Sonnen-Aufgang Heft 1., 15. Jahrgang, October 1912



ՀՈՒՆՉ ԵՎ ՄԱՐՄԻՆ
BREATH AND BODY

Երաժշտությունն ու նվագարանը հրաշալիորեն ամփոփում են այն սերտ կապերը, որոնք հյուսված են մարդու և բնության միջև: Նվագարան պատրաստելով՝ վարպետն ընդօրինակում է Արարչին՝ նվագարանի միջոցով կրկնելով տիեզերքի արարման գործընթացը: Նա ստեղծում է երկնային լուսատուներ. արև՝ ծնծղա, զիլեր, քռոց, զանգ, գոնգ, լուսին՝ դափ, թմբուկ: Ծնծղայի սկավառակը զարդանախշում է արևի նշաններով, իսկ քռոցը՝ ճաճանչավոր ճառագայթներով: Ավանդական պատկերացումների համաձայն՝ հենց այսպիսի նվագարաններն էլ տիեզերքից ստացած ներուժի և հովանավորման շնորհիվ ի գործ են ազդել բնության երևույթների և հասարակության վրա՝ նպաստելով տիեզերական կարգի պահպանմանն ու ներդաշնակությանը: Նվագարանները հաճախ կառուցվածքով նմանվում են մարդու, կենդանիների, երբեմն էլ՝ նրանց մարմնի տարբեր մասերին և հաճախ կրում են դրանց անվանումները՝ ականջ, գլուխ, վիզ, փոր...: Կառուցվածքային նմանակումներից զատ՝ նվագարանները մարդու ապրումներն ու ձայներն են վերարտադրում՝ շունչ տալով ուրախությանը, տխրությանը, զայրույթին, աղերսանքին: Կենդանիների մարմնի մասերից ստեղծվել են հարուստ ձայնային միջոցներ՝ յուրաքանչյուրն իրեն հատուկ տեմբրով. մաշկից՝ հարկանային գործիքների թաղանթներ, ձիու մազից ու կենդանիների աղիներից՝ լարեր, եղջյուրներից ու զանազան ոսկորներից՝ փողային գործիքներ:

Music and instruments perfectly sum up the close ties that have been woven between man and nature. By creating the instrument, the master imitates the process of the universe's creation. He creates celestial bodies: the hand and finger cymbals, flabellums, bells, and gongs as the sun, the drum and tambourine as the moon. He decorates the disk of the cymbal with the motifs of the sun and the flabellum with beaming rays. Traditionally believed to have received strength and sponsorship from the universe, these instruments have the potential of influencing natural phenomena and society, ultimately contributing to the maintenance of cosmic order and harmony. Instruments are often structurally similar to humans, animals, and sometimes to the different parts of their bodies and often bear their names: head, neck, waist, belly... Apart from structural imitations, instruments reproduce man's voices and feelings by giving breath to his joy, sadness, anger, and prayers. The means for rich sound have been created through the body parts of animals, each with its special timbre. Percussion membranes from the skin, horsehair and animal intestine for the wires, horns and various bones for wind instruments.

6.1 Դափ

XIX դ.

Հաճարենու փայտ, հորթի կաշի, սադափ,
էրնիտ, ոսկոր, բամբակյա ժապավեն
Շրջ: 130 սմ

Ե. Չարենցի անվան գրականության
և արվեստի թանգարան 3088/79

6.1 Dap

19th century

Beech wood, calf leather, nacre,
ebonit, bone, cotton ribbon

Diameter 130 cm

Yeghishe Charents Museum of
Literature and Arts

3088/79





6.2 Դհոլ

Ընկուզենու փայտ, պարան, կաշի

Բարձր:՝ 31 սմ, տրամ:՝ 35 սմ

Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան ՀՄ174 7397/20

6.2 Dhol

Walnut tree wood, rope, leather

Height 31 cm, diameter 35 cm

National Museum of Armenian Ethnography ՀՄ174 7397/20



6.3 Նաղարա

XIX դ.

Կավ, կաշի

Բարձր.՝ 20 սմ, մեծ թմբուկի տրամ.՝ 19,5 սմ, փոքր թմբուկի տրամ.՝ 13 սմ
Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան 3047/37

6.3 *Naghara*

19th century

Clay, leather

Height 20 cm, big drum diameter 19.5 cm, small drum diameter 13 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts 3047/37





6.4 Մեծ զուռնա՝ պատյանով

Բյուրական, Աշտարակի շրջ., 1984 թ.
 Ծիրանենու փայտ, մետաղ, եղեգն
 Փողի երկ.՝ 31,5 սմ, նեղ մասի տրամ.՝ 1,3 սմ,
 լայն մասի տրամ.՝ 7,5 սմ
 Պատյանի երկ.՝ 35,5 սմ, նեղ մասի տրամ.՝ 4 սմ,
 լայն մասի տրամ.՝ 10 սմ
 Հեղինակ՝ Կոլյա Թորոսյան
 Հայոց ազգագրության
 ազգային թանգարան ՀՄ129 4876/1 ա/բ

6.4 Big Zurna With its Case

Byurakan, Ashtarak district, 1984
 Apricot tree wood, metal, bamboo
 Tube length 31.5 cm, narrow part diameter 1.3 cm,
 wider part diameter 7.5 cm
 Case length 35.5 cm, narrow part diameter 4 cm,
 wider part diameter 10 cm
 Author: Kolia Torosian
 National Museum of Armenian Ethnography
 ՀՄ129 4876/1 ա/բ





6.5 Զուռնա

Պողոսագյուղ, Արցախ, 1925 թ.

Ծիրանենու փայտ, սևադապատ արծաթ

Երկ.՝ 27 սմ, նեղ մասի տրամ.՝ 1,5 սմ,

լայն մասի տրամ.՝ 5,5 սմ

Հայոց ազգագրության

ազգային թանգարան ՀՄ-178/4 7887

6.5 Zurna

Poghosagyugh, Artsakh, 1925

Apricot tree wood, black antique finish on silver

Length 27 cm, narrow part diameter 1.5 cm,

wider part diameter 5.5 cm

National Museum of Armenian Ethnography

ՀՄ-178/4 7887

6.6 Երկփող սրինգ՝ «Արղուր»

Քեսաբ, XX դ.

Եղեգն, թել, կաշուն սև ժապավեն

Երկ. 33,7 սմ

ա. տրամ.՝ 1.9 սմ

բ. տրամ.՝ 1.8 սմ

Յակոբ Չոլաքեանի անձնական հավաքածու

6.6 Double Flute (Arghur)

Kessab, 20th century

Bamboo, thread, black tape

Length 33.7 cm

a. diameter 1.9 cm

b. diameter 1.8 cm

Hakob Tcholakian's Private Collection

6.7 Շվի

Քեսաբ, XX դ.

Եղեգն

Երկ.՝ 35,3 սմ, տրամ. 2 սմ

Յակոբ Չոլաքեանի անձնական հավաքածու

6.7 Shvi

Kessab, 20th century

Bamboo

Length 35.5 cm, diameter 2 cm

Hakob Tcholakian's Private Collection





6.8 Բլուլ՝ պատյանով

Բյուրական, Աշտարակի շրջ., 1984 թ.

Ծիրանենու փայտ

Բլուլի երկ.՝ 61,5 սմ, նեղ մասի տրամ.՝ 1,2 սմ,

լայն մասի տրամ.՝ 2,5 սմ

Պատյանի երկ.՝ 64 սմ, տրամ.՝ 4,7 սմ

Հեղինակ՝ Կոլյա Թորոսյան

Հայոց ազգագրության

ազգային թանգարան ՀՄ129 4876/4

6.8 Blul with its Case

Byurakan, Ashtarak district, 1984

Apricot tree wood

Blul length 61.5 cm, narrow part diameter 1.2 cm,

wide part diameter 2.5 cm

Case length 64 cm, diameter 4.7 cm

Author: Kolia Torosian

National Museum of Armenian Ethnography ՀՄ129 4876/4



6.9 Դուդուկ

Էջմիածին, 1985 թ.

Ծիրանենու փայտ, եղեգն, սաղափ

Երկ.՝ 41,1 սմ, տրամ.՝ 1,2 սմ

Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան ՀՄ174 7397/2

6.9 Duduk

Etchmiadzin, 1985

Apricot tree wood, bamboo, nacre

Length 41.1 cm, diameter 1.2 cm

National Museum of Armenian Ethnography ՀՄ174 7397/2





6.10 Սրինգ՝ պատյանով

XIX դ.

Արույր, թթենու փայտ

Երկ.՝ 38 սմ, պատյանի երկ.՝ 42 սմ

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան 53/3063

6.10 Sring with its Case

19th century

Brass, mulberry wood

Length 38 cm, case length 42 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts 53/3063



6.11 Շվի

Երևան, 1981 թ.

Եղեգն

Երկ.՝ 36 սմ, տրամ.՝ 4,5 սմ

Հայոց ազգագրության

ազգային թանգարան ՀՄ-73 3265/22

6.11 Shvi

Yerevan, 1981

Bamboo

Length 36 cm, diameter 4.5 cm

National Museum of Armenian Ethnography

ՀՄ-73 3265/22

6.12 Շվի

Գ. Բյուրական, 1984 թ.

Ծիրանենու փայտ

Երկ.՝ 30,5 սմ, տրամ.՝ 2 սմ

Հայոց ազգագրության ազգային

թանգարան ՀՄ129 48/ա,բ

6.12 Shvi

Byurakan village, 1984

Apricot tree wood

Length 30.5 cm, diameter 2 cm

National Museum of Armenian Ethnography

ՀՄ129 48/a,b

6.13 Պկու (պզիկ)

Երևան, 1980 թ.

Եղեգն, փայտ, եղջյուր

Ընդհ. երկ.՝ 36 սմ, տրամ.՝ 4,5 սմ, եղջյուրի երկ.՝ 8,7 սմ

Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան ՀՄ-73 3265/7

6.13 Pku (Pzik)

Yerevan, 1980

Bamboo, wood, horn

Overall length 36 cm, diameter 4.5 cm, horn length 8.7 cm

National Museum of Armenian Ethnography ՀՄ-73 3265/7



6.14 Մանկական զուռնա

Մեղրի, 1986 թ.

Ուռնու կեղև և ճյուղ

Ընդհանուր երկ.՝ 17,9 սմ , փողի երկ.՝ 13,3 սմ, տրամ.՝ 1 սմ
Հռիփսիմե Պիկիչյանի անձնական հավաքածու

6.14 Children Zurna

Meghri, 1986

Willow peel and branch

Overall length 17.9 cm, tube length 13.3 cm, diameter 1 cm

Hripsime Pikichian's Private Collection



6.15 Պարկապզուկ

Գ. Բյուրական, 1985 թ.

Փայտ, ուլի կաշի

Երկ.՝ 74 սմ, լայն.՝ 24 սմ

Էջմիածնի պատմա-ազգագրական թանգարան ՄՄ 4857

6.15 Parkapzuk

Byurakan village, 1985

Wood, goat leather

Length 74 cm, width 24 cm

Historical-Ethnographic Museum of Etchmiadzin ՄՄ 4857





6.16 Քամանչա

XIX դ.

Ծիրանենու փայտ, ընկուզենու փայտ,
ոսկոր, էբոնիտ, սադափ, ձիու մազ (աղեղ)
Երկ.՝ 74 սմ, աղեղի երկ.՝ 69 սմ
Ե. Չարենցի անվան գրականության
և արվեստի թանգարան 29/3036

6.16 Kamantcha

19th century

Apricot tree wood, walnut tree wood, bone,
ebonit, nacre, horsehair (bow)

Length 74 cm, bow length 69 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts
29/3036





6.17 Քամանի *

XIX դ.

Թթենու փայտ, հաճարենու փայտ,
սոճու փայտ

Երկ.՝ 72 սմ

Ե. Չարենցի անվան գրականության
և արվեստի թանգարան 3099/91

6.17 Kamani *

19th century

Mulberry wood, beech wood, pine tree wood

Length 72 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts
3099/91

6.18 Քամանի *

XIX դ.

Թթենու փայտ, սոճու փայտ

Երկ.՝ 53 սմ

Ե. Չարենցի անվան գրականության
և արվեստի թանգարան 3053/42

6.18 Kamani *

19th century

Mulberry wood, pine tree wood

Length 53 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts
3053/42

* Աղեղը չի պահպանվել:

* The bow has not been preserved.

6.19 Փոքր սազ

XIX դ.

Թթենու փայտ, ոսկոր

Երկ.՝ 53 սմ

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան 3095/86

6.19 Small Saz

19th century

Mulberry wood, bone

Length 53 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts 3095/86

6.20 Միջին սազ

Գ. Թոուզ, Շամշադին, XIX դ.

Թթենու փայտ, ոսկոր, ուլունքներ

Երկ.՝ 75 սմ

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան 3025/16

6.20 Medium Saz

Touz village, Shamshadin, 19th century

Mulberry wood, bone, bead

Length 75 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts 3025/16

6.21 Մեծ սազ

XIX դ.

Փայտ, ոսկոր

Երկ.՝ 112 սմ

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան 3024/15

6.21 Large Saz

19th century

Wood, bone

Length 112 cm

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts 3024/15



6.22 Մեծ թառ

XIX դ.

Թթենու փայտ, ընկուզենու փայտ,

սադափ, էբոնիտ

Երկ.՝ 100 սմ

Սաշա Օգանիզաշվիլու

(Ալեքսանդր Հովհաննիսյան) հավաքածուից

Ե. Չարենցի անվան գրականության

և արվեստի թանգարան

3011/2

6.22 Large Tar

19th century

Mulberry wood, nutwood, nacre, ebonit

Length 100 cm

Sasha Oganezashvili's

(Alexander Hovhannisian) collection

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts

3011/2





6.23 Փոքր թառ

XIX դ.

Թթենու փայտ, ընկուզենու փայտ, սադափ
Երկ.՝ 86 սմ

Աշուղ Շերամի անձնական գործիքը
Ե. Չարենցի անվան գրականության և
արվեստի թանգարան 2205/108

6.23 Small Tar

19th century

Mulberry wood, nutwood, nacre

Length 86 cm

Ashugh Sheram's personal instrument

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts
2205/108



6.24 Քանոն

1970-ական թթ.

Փայտ, սինթետիկ լարեր, մետաղ

Լայն.՝ 79 սմ, երկ.՝ 31 սմ, խորութ.՝ 5 սմ

Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան ՀՄ-74 3266/3 ա-զ

6.24 Kanon

1970's

Wood, synthetic strings, metal

Width 79 cm, length 31 cm, depth 5 cm

National Museum of Armenian Ethnography ՀՄ-74 3266/3 ա-զ



6.25 Սանթուր

Երևան, 1920 թ.

Փայտ, բրոնզե լարեր, մետաղ

Վերևի լայն.՝ 32,5 սմ, ներքևի լայն.՝ 84 սմ, բարձր.՝ 34 սմ, խոր.՝ 6 սմ

Հայոց ազգագրության ազգային թանգարան ՀՄ-13 ԳՄ-215

6.25 Santur

Yerevan, 1920

Wood, bronze strings, metal

Upper width 32.5 cm, lower width 84 cm, height 34 cm, depth 6 cm

National Museum of Armenian Ethnography ՀՄ-13 ԳՄ-215







6.26 Ուդ

XIX դ.

Փայտ

Երկ.՝ 89 սմ

Սաշա Օգանիզաշվիլու (Ալեքսանդր Հովհաննիսյան) հավաքածուից

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան 36/3046

6.26 Սժ

19th century

Wood

Length 89 cm

Sasha Oganezashvili's (Alexander Hovhannisian) collection

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts 36/3046





6.27 Սրնգահար հովիվ

Արամ Քոչարյանի ֆոնդ (անմշակ)
Ե. Չարենցի անվան գրականության
և արվեստի թանգարան

6.27 Flute-Playing Shepherd

Aram Kotcharian's archival fund (not filed)
Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts



6.28 Աշուղ Շերամի նվագախումբը

Ալեքսանդրապոլ, 1885 թ.

Շերամի ֆոնդ 118

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան

6.28 Ashugh Sheram's Ensemble

Alexandropol, 1885

Sheram's archival fund 118

Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts



6.29 Խմբանկար

Սաշա Օգանեզաշվիլու
(Ալեքսանդր Հովհաննիսյան) ֆոնդ 311
Ե. Չարենցի անվան գրականության
և արվեստի թանգարան

6.29 Collective Photograph

Sasha Oganezashvili's
(Alexander Hovhannisian) archival fund 311
Yeghishe Charents Museum of Literature and Arts



ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
БИБЛИОГРАФИЯ
BIBLIOGRAPHY

ՁԵՌԱԳՐԵՐ

Մատենադարան. Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ (Երևան)
Ձեռագիր N 184, 212, 316, 346, 349, 350, 509, 599, 848, 953, 979, 1068, 1770, 1979, 2152, 2490, 2599, 2627, 2744, 2939, 3201, 3722, 3884, 4184, 4426, 4778, 4883, 5011, 5303, 5472, 5511, 5512, 5783, 5783, 5786, 6261, 6283, 6305, 6325, 6670, 6767, 6828, 7639, 7651, 7770, 9599, 11200:

Սր. Ամենափրկիչ Վանքի Մատենադարան (Լոր Զուղա)
Ձեռագիր N 471

Սր. Թորոս ձեռագրատուն (Երուսաղեմ)
Ձեռագիր N 1925, 1973

Սր. Ղազար ձեռագրատուն (Վենետիկ)
Ձեռագիր N 280

Բեռլինի պետական գրադարան (Բեռլին)
Ձեռագիր N 3690

Sam Fogg (Լոնդոն)
Ձեռագիր N 10547

Walters Art Museum (Բալտիմոր)
Ձեռագիր N W 543

ՍԿՋԲԼԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Անանիա Շիրակացի, 1940, Տիեզերագիտություն եւ տոմար (աշխատությամբ Ա. Աբրահամյանի, խմբագիր՝ Ն. Աճառյան), Յերեվան, «Հայպետհրատ»:

Դալիթ Անյադթ, 1960, Սահմանը իմաստասիրության (համահավաք քննական բնագիրը, թարգմանությունը գրաբարից ռուսերեն, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Ս. Արևշատյանի), Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Եղիշե, 1989, Վասն Վարդանայ եւ հայոց պատերազմին (թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Ե. Տեր-Մինասյանի), Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ, 1877, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի:

Թովմա Արծրունի, 1985, Թովմա Արծրունի եւ Անանուն, Պատմութիւն[ն] տանն Արծրունեաց (աշխատասիրութեամբ Վ. Մ. Վարդանեանի), Երեւան, ԵՊՀ հրատ.:

Նովիաննես Երզնկացի Պուգ, 1983, Հաւաքումն մեկնութեան քերականի, աշխատասիրութեամբ Լ. Խաչերեանի, Լոս Անճըլէս, Alco Printing Co. (Glandale, California):

Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, 1878, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի:

Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, 2012, փոխադրություն հայկական նոտագրությունից եվրոպականի, Երևան, «Ամրոց գրուպ»:

Վարդան Այգեկցի, ՌՅԽԳ (1843), Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ. նիւթք առ ի պատմութիւն միջին դարուց դպրութեան հայերէնի, մասն Բ. բնագիր (աշխատասիրեց՝ Ն. Մառ), Ս. Պետերբուրգ, տպարան Ի. Սկորոխոդովի:

Փաստոս Բուզանդ, 1987, Փաստոսի Բիւզանդացոյ Պատմութիւն Հայոց (բնագիրը Ք. Պատկանյանի, թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Ս. Մալխասյանցի), Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն:

Livre d'Adam 2015, *Testament des Patriarches*, 2^e éd, Fillbruz, pp. 1-17.

ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐ

Կոմիտասի ֆոնդ, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, ծրարներ 189, 394/15, 443, 473/11:

ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ

ԱԲՆԼ, 1865

Ազերեան Մ., Ճէլալեան Գ., 1865, Առձեռն բառարան հայկազնեան լեզուի, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, (վերահրատարակութիւն՝ Անթիլիաս, 1988):

ԱՆԲԲ, 1976

Աղայան Է., 1976, Արդի հայերենի բացատրական բառարան (հ. 1-2), Երեւան, «Հայաստան» հրատ.:

ԲԲՆԻ, 1837

Ջախջախեան Մ., ՌՄՁՁ (1837), Բառգիրք ի բարբառ հայ եւ իտալական, Վենետիկ, Տպարան Սրբոյն Ղազարո:

ԲՍԳ, 1881

Բառարան Սուրբ Գրոց, 1881, Կոստանդնուպոլիս, տպ. Ա. Յակոբ Պոյաճեանի:

ԳԲ, 2010

Հովհաննիսյան Լ., 2010, Գրաբարի բառարան. Նոր Հայկազեան բառարանում չվկայված բառեր, Երևան, «Էդիթ Պրինտ» հրատ.:

ԺՆԼԲԲ, 1969-1980

Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան (հ. 1-4). 1969, 1972, 1974, 1980, Ն. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ԾԲ, 1957

Օրմանյան Մաղաքիա Արք., 1957, Ծիսական բառարան, Անթիլիաս, տպ. կաթողիկոսութեան հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ:

ԾԲ, 1992

Օրմանյան Մաղաքիա Արք., 1992, Ծիսական բառարան, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

ՀԱԼԼԲ, 1954-1957

Ճիզմեճեան Պ., 1954-1957, Հայերեն աշխարհաբար լեզուի լիակատար բառարան (հ. 1-2), Հալէպ, «Անի» հրատ.:

ՀԲԲ, 1944-1945

Մալխասեանց Ս., 1944-1945, Հայերեն բացատրական բառարան (հ. 1-2), Երեւան, Հայկ. ՍՍՌ պետ. հրատ.:

ՀԳԲ, 1913

Աճառեան Հ., 1913, Հայերեն գաւառական բառարան, *Էմիլեան ազգագրական ժողովածու*, հ. Թ, Թիֆլիս:

ՀԼՆԲ, 1968

Տէր Խաչատուրեան Ա., Գանգրունի Հ., Տօնիկեան Փ., 1968, Հայոց լեզուի նոր բառարան, Պէյրութ, «Կ. Տօնիկեան եւ Որդիք» հրատ:

ՀԼՆԲ, 1992

Ճերեճեան Գ., Տոնիկեան Փ., Տէր Խաչատուրեան Ա., 1992, Հայոց լեզուի նոր բառարան (հ. 1-2), Պէյրուֆ, «Կ. Տոնիկեան եւ Որդիք» հրատ.:

ՀՆՇՏԲ, 1986-2001

Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ս., Բարսեղյան Հ., 1986-2001, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան (հ. 1-5), Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

ՆԲՆԼ, 1836-1837

Աւետիքեան Գ., Սիւրմէլեան Խ., Աւգերեան Մ., 1836-1837, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, Տպարան ի Սրբոյն Ղազարու, (վերահրատարակուիլն՝ Երեւան, ԵՊՀ հրատ., 1979-1981):

ՆԲՆԼ, 1910

Գաբամաճեան Ս., 1910, Նոր բառագիրք հայերէն լեզուի, Կ. Պօլիս, «Ռ. Սագաեան» հրատ.:

ՅՏ, 1895, Энциклопедический словарь, томъ XV^A (30), С.-Петербургъ, Типо-Литографія И. А. Эфрона.

ՆՈՂՎԱԾՆԵՐ ԵՎ ԳՐՔԵՐ

Աբեղյան Մ., 1966, Հայ վիպական բանահյուսություն, Երկեր, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աբեղյան Մ., 1967, Հին գուսանական ժողովրդական երգեր, Երկեր, հ. 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աբեղյան Մ., 1975, Ազգագրական և գրական-բանասիրական հետազոտություններ, Երկեր, հ. Է, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աբեղյան Մ., 1985, Երկեր, հ. Ը, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աթայան Ռ., 1981, Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, *Կոմիտասական*, հ. 2, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, էջ 143-157:

Աթայան Ռ., 1988, Կոմիտասի ուսումնառությունը Բեռլինում, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2, էջ 48-59:

Ալիշան Ղ., 1890, Այրարատ բնաշխարհի Հայաստանեայց, Վենետիկ-Ս. Ղազար:

Ալպոյաճեան Ա., 1952, Պատմութիւն Եւրոկիոյ հայոց, Գահիրէ, հրատարակութիւն Նիւ Եորքի Եւրոկիոյ կրթասիրաց միութեան:

Աղայան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., 2009, Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Զանգակ-97» հրատ.:

Աճառեան Հ., 1899, Ստուգաբանութիւններ, *Բանասեր. Հանդես հնախօսական, պատմական, լեզուաբանական եւ քննական* (տնօրինութեամբ Կ. Յ. Բասմաջեանի), հ. 1, գիրք Գ, Պարիս, էջ 250-252:

Աճառյան Հ., 1971, 1973, 1977, 1979, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 1-4, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

Աճեմյան Ա., 1978, Հայ ժողովրդական գործիքներ, *Կուլտուր-լուսավորական աշխատանք*, N 5, էջ 18-24:

Առաքելյան Բ., 1958, Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX-XIII դդ., հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Առաքելյան Բ., 1963, Հին Հայաստանի նյութական մշակույթի ուսումնասիրությունը, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2, էջ 285-298:

Ասատուրեան Յ., 1994, Կոմիտաս Վարդապետի հետ, ԹէնըՖլայ, «Սիփան Փրինթինգ»:

Ավետիսյան Պ., 2014, Հայկական լեռնաշխարհը մ.թ.ա. XXIV-IX դարերում (սոցիալ-մշակութային ձևափոխումների դինամիկան ըստ հնագիտական տվյալների), ատենախոսություն պատմական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման համար, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գրադարան:

Ատրպետ, 1927, Վիշապազանց վորորանը, Գիտության և արվեստի թանգարանի արխիվ, Ատրպետ 16, Լենինական, 1952 թ.:

Արևշատյան Ա., 2013, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Բաղդասարյան Ա., 2006, Համշենահայերի նվագարանային բազմաձայն երաժշտության առնչությամբ, *Հայ արվեստի հարցեր* 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., էջ 65-84:

Բաղդասարյան Ա., 2008, Ավանդական նվագարանները Հայաստանում. հին ժամանակներ, Միջնադար, Նոր ժամանակներ, *Հայկական ժողովրդական նվագարաններ* (խմբ.՝ Ա. Փահլևանյան), Երևան, «Կոմիտաս» հրատ, էջ 3-34:

Բաղդամյան Ռ., 1960, Դերսիմի բարբառային քարտեզը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Բարսամյան Ա., Հարությունյան Մ., 1968, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Բդոյան Վ., 1963, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Բենսե, 1900, Բուլանըխ կամ Հարք գաւառ, *Ազգագրական Հանդես*, գիրք 2, Թիֆլիս, էջ 7-14:

Բոբոխյան Ա., 2007, Դիտողություններ բրոնզեդարյան Հայաստանի երաժշտության և երաժիշտների վերաբերյալ, *Հայ ազգաբանության և հնագիտության խնդիրներ* 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 7-11:

Բոբոխյան Ա., 2008, Բրոնզեդարյան Հայաստանի երաժշտական գործիքները, *Շնորհի ի վերուստ. առասպել, ծես, պատմություն* (հողվածների ժողովածու՝ նվիրված Սարգիս Հարությունյանի 80-ամյակին), կազմող և խմբագիր՝ Ա. Պետրոսյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 240-261:

Բոբոխյան Ա., 2010, Երաժշտական գործիքների պատրաստման համար Միջագետքում օգտագործվող «խաշխուր» փայտը և նրա հայրենիքը, *Հուշարձան* 2, Երևան, էջ 99-114:

Բոբոխյան Ա., Զիլիբերտ Ա., Նսիլա Պ., 2015, Վիշապաքարերի հնագիտություն, *Վիշապ քարակոթողները*, խմբ.՝ Ա. Պետրոսյան, Ա. Բոբոխյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 269-396:

Բրուտյան Յ., 1969, Կոմիտաս, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Գասպարյան Բ., 2013, Արենի-1 քարայրի ուսումնասիրության հիմնական արդյունքները, *Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները* (խմբ.՝ Յ. Սովակրյան), Երևան, էջ 77-78:

Գյոդակյան Գ., 1969, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական*, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., էջ 108-109:

Գյոդակյան Գ., 2000, Կոմիտաս, Երևան, «Գիտություն» հրատ.:

Գյոդակյան Գ., 2009, Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Գևորգյան Ա., 1962, Միջնադարյան երաժշտական գործիքները հայ մանրանկարչության մեջ, *Բանբեր Մատենադարանի*, N 6, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 337-352:

Գևորգյան Ա., 1978, Արիեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, ալբոմ, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Դալալյան Տ., 2008, «Վիպասանք» էպոսի առաջին «ճյուղը» և ամպրոպային դյուցազնատոհմի ծագումը, *Շնորհի ի վերուստ. առասպել, ծես, պատմություն* (հոդվածների ժողովածու՝ նվիրված Սարգիս Հարությունյանի 80-ամյակին), կազմող և խմբագիր՝ Ա. Պետրոսյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 19-50:

Դալալյան Տ., 2015, «Վիպասանք» ժողովրդական դիցավեպի ավանդման եղանակները, *Էջմիածին, Ժ*, էջ 58-65:

Դանիել Երաժիշտ, 2013, Կոմիտասը և այլ մեծեր, Երևան, «Ծիծեռնակ» հրատ.:

Թաշճեան Ն., 1874, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, աշխատասիրեց Նիկողայոս ս. Թաշճեանց Կ. Պօլսեցի, Վաղարշապատ:

Դրամբյան Կ., 1995, Համշենահայերի ժողովրդական երաժշտական արվեստը, դիպլոմային աշխատանք, Երևան, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, գիտական ղեկավար՝ Ա. Փահլևանյան:

Երևանի Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ Մայր եկեղեցի, 2001, *Հուշամատյան նավակատիքի և օծման*, 23 սեպտեմբեր, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին:

Զարգարյան Ծ., 1986, Փերիա, Չարմահալ (ձեռագիր):

Զաւէն Տ., 1905, Հ. Կոմիտաս վարդապետի արուեստը, *Մուրճ*, N 5, էջ 197-209:

Զաքարյան Ե., 2004, Հարդարանքը «Սասնա ծռերում», *Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը* (խմբ.՝ Ա. Եղիազարյան), Երևան, էջ 167-177:

Էյնաթյան Զ., 1987, Հակոբ Դրիմեցի, Տոմարագիտական աշխատություններ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Թահմիզյան Ն., 1961, Էջեր հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից, *Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր*, N 2, էջ 49-60:

Թահմիզյան Ն., 1962, Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, *Բանբեր Մատենադարանի*, N 6, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 135-170:

Թահմիզյան Ն., 1966, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V-VI դդ.), *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 1, էջ 75-92:

Թահմիզյան Ն., 1970, Զննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան պատմության, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, N 10, էջ 13-30:

Թահմիզյան Ն., 1982, Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Թահմիզյան Ն., 1983, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին՝ հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2-3, էջ 124-137:

Թահմիզյան Ն., 1989, Երաժշտությունը հայկական Կիլիկիայում, Երևան, «Գիտելիք ընկերություն» հրատ.:

Թահմիզյան Ն., 1991, Նիւթեր հայկական միջնադարեան երաժշտական գործիքագիտութեան, *Բազմավեպ, ՃԽԹ տարի*, N 1-2, էջ 175-205:

Թեմուրճյան Վ., 1970, Գամիրքի հայերը, *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, N 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան:

Թերլեմեզյան Ռ., 1930, Կոմիտասի արվեստը, *Կոմիտաս. ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին*, կազմեց Թերլեմեզյան Ռ., Երևան, Հայպետհրատ, էջ 27-45:

Ժամկոչյան Ա., 1978, Ղվինից հայտնաբերված պատկերազարդ մի անոթի մասին, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, N 8, էջ 73-79:

Ժողովրդական երգեր, 1917, *ազգագրական ժողովածու*, հ. 1, Շիրակի երգեր, հաւաքեցին ֆոնօգրաֆով Ս. Մելիքեան եւ Ա. Տէր-Ղեւոնդեան, ձայնագրեց Սպիրիդոն Մելիքեան, Թիֆլիս:

Խորայեւյան Ա., 1973, Դաշտային ազգագրական նյութեր, Հոկտեմբերյան, Էջմիածին, Աշտարակ:

Խորայեւյան Ա., 1976, Դաշտային ազգագրական նյութեր, Սուխումի, տետր 1:

Խորայեւյան Ա., 1981, Դաշտային ազգագրական նյութեր, Մաստարա:

Խորայեւյան Ա., 2009, Հայաստանի Պատմության թանգարանի մանկական հմայիլների հավաքածուն, *Թանգարան գիտատեսական, մեթոդական ամենամյա հանդես* (խմբ.՝ Հ. Պիկիչյան), էջ 91-104:

Լալայեան Ե., 1897, Վարանդա, *Ազգագրական հանդես*, գիրք Բ, Թիֆլիս, էջ 9-53:

Լալայեան Ե., 1900, Գանձակի գաւառ, *Ազգագրական հանդես*, գիրք Զ, Թիֆլիս, էջ 231-382:

Լալայեան Ե., 1903, Բորչալուի գաւառ, *Ազգագրական հանդես*, գիրք X, Թիֆլիս, էջ 113-268:

Լալայեան Ե., 1906, Վայոց ձոր, *Ազգագրական հանդես*, գիրք XIV, Թիֆլիս, էջ 133-155:

Լալայեան Ե., 1908, Նոր-Բայազետի գաւառ կամ Գեղարքունիք, *Ազգագրական հանդես*, գիրք XVII, Թիֆլիս, էջ 109-156:

Լալայան Ե., 1931, Դամբանների պեղումներ Խորհրդային Հայաստանում, Երևան, Մելքոնյան ֆոնդ:

Խանզադյան Է., 1959, Հայկական հին երաժշտական գործիքները, *Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի*, հ. 5, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 63-93:

Խաչատրյան Ժ., 1975, Զավախքի հայ ժողովրդական պարերը (ազգագրական ուսումնասիրություն), *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 7, Երևան, էջ 5-104:

Խաչատրյան Ժ., 1977, Հայաստանի անտիկ շրջանի կորոպլաստիկան, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, N 5, էջ 37-60:

Խաչատրյան Ժ., 2013, Պարը հայոց մեջ (հոդվածների ժողովածու), Երևան, «Էդիթ Պրինտ» հրատ.:

Խաչատրյան Ժ., 2014ա, Ծիսական պարը հայոց հավատալիքների համատեքստում, Երևան, «Գիտություն» հրատ.:

Խաչատրյան Ժ., 2014բ, Կարնոհայերի պարային մշակույթը Զավախքում (XX-XXI դար), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտ:

Խաչատրյան Ռ., 2010, Հայ ժողովրդական երգերի պոետիկան, Երևան, «Գիտություն» հրատ.:

Խոութաբաշյան Կ., 2004, Հայ-փոյուզիական և հայ խեթական կապերը՝ երաժշտագիտական տեսանկյունից, *Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները*, (խմբ.՝ Վ. Բարխուդարյան), Երևան, էջ 447-452:

Կարախանյան Գ., 1976, Երաժիշտ կատարողների քանդակներ XII-XIII դդ. խաչքարերի վրա, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, N 3, էջ 99-105:

Կարախանյան Գ., Սաֆյան Պ., 1970, Սյունիքի ժայռապատկերները, *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները*, 4/1, Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ.:

Կնեազեան Զ., 2000, Հայկական կրօնա-ծիսական երաժշտական գործիք քնոցը, *Էջմիածին*, Ը, էջ 25-39:

Կոմիտաս, 1941, Պարն ու մանուկը, *Կոմիտաս, Հոգևածներ և ռաումասիրություններ*, Երևան, Պետհրատ, էջ 63-67:

Կոմիտաս, 1969, Երկերի ժողովածու, հ. 3, խմբերգեր, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005ա, Պատմություն երաժշտության, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 137-171:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005բ, Հայ գեղջուկ պարը, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 284-292:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005գ, Հայ ժողովրդական եւ եկեղեցական երգերը, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 324-329:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի. եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 330-399:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2007ա, Հայ երաժշտության յաղթանակը, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո» հրատ., էջ 194-199:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2007բ, Բժշկություն երաժշտությամբ, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո» հրատ., էջ 200-204:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2007գ, Խազաբանություն, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», էջ 321-401:

Կոմիտաս, 2007, Նամակներ, երկրորդ հրատարակություն, կազմող՝ Յ. Բեքարյան, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն:

Հակոբյան Ն., 1978, Հայկական մանրանկարչություն. Վասպուրական (ալբոմ), Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008. պրակ I, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2010, պրակ II, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008, պրակ III, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2010. պրակ V, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայկազ Արամ, 1957, Շապին Գարահիսար ու իր հերոսամարտը, Նիւ Եորք, տպարան «Մշակ» (Պեյրութ):

Հայկական ճարտարապետության պատմություն, 1996, 2002, 2004, հ. 1, 2, 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հարությունյան Ն., Ափինյան Ն., Նվագարանները հին հայոց բանակում, *Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն. գիտական աշխատություններ*, հ. IX, Գյումրի, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 81-84:

Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա., 1996, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, «Նոր դպրոց» հրատ.:

Հարությունյան Ս., 1987, Հայ հին վիպաշխարհը, Երևան, «Արևիկ» հրատ.:

Հարությունյան Վ., 1992, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Հովհաննիսյան Լ., 1990, Հայերենի իրանական փոխառությունները, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հովհաննիսյան Լ., 2007, Երաժշտություն իմաստային խմբի բառերը գրաբարում, *Ջահուկյանական ընթերցումներ-2007* (հանրապետական գիտական Նստաշրջանի զեկուցումներ), ՀՀ ԳԱԱ ԼԻ, Երևան, «Վան Արյան» հրատ, էջ 101-101:

Հովհաննիսյան Ն., 1990, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ.:

Ղազարյան Վ., 1995, Խորանների մեկնություններ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ.:

Ղազարյան Վ., Հակոբյան Ն., 2012, Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Երևան, «Զանգակ» հրատ.:

Ղափանցյան Գ., 1945, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Մաթևոսյան Կ., 2012, Հաղբատի Ավետարանը, Երևան, «Նաիրի» հրատ.:

Մաղաքյան Ս., 2003, Ամենայն հայոց տաճարի բուդդիստական առեղծվածը, *Վասն Հայության*, N 27:

Մանուկեան Արտ. արք., 1969, Հայ եկեղեցու տոները, Թեհրան, «Մոդեռն» տպարան:

Մանուկյան Մ., 1995, Ժողովրդական ավետիսներ, Երևան, «Էջմիածին» հրատ.:

Մարտիրոսյան Ն., 1981, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները*, 11/III, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Մելիքյան Ս., 1949, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Երևան, Հայպետհրատ:

Մեյմարյան Լ., 2011, Մի ցուցանմուշի պատմություն. Սպենդիարաֆոն, *Թանգարան գիտատեսական, մեթոդական ամենամյա հանդես* (խմբ.՝ Ն. Պիկիչյան), էջ 175-178:

Մխիթարեանց Ա., 1901, Փշրանք Շիրակի ամբարներից, *Էմինեան ազգագրական ժողովածու*, հ. 1, Մոսկուա-Ալեքսանդրապոլ, էջ 209-212:

Մխիթարեան Ս., 1899, Հաւատք եւ Նախապաշարում հիւանդութեանց մասին, *Բիւրակն*, Կ. Պոլիս:

Սկունդ Տ., 1950, Ամիտայի արձագանքներ, Նյու-Յորք, Hai-Gule Press:

Մնացականյան Ա., 1955, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Շախկույան Տ., 2010, Կոմիտասի ստեղծագործական վաղ շրջանի նվագախմբային երկը. "Walde Nacht", *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 7-12:

Շախկույան Տ., 2013, Կոմիտասի կամերային անսամբլային ստեղծագործությունները, *Հայ արվեստի հարցեր*, հ. 5, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 147-156:

Շախկուլյան Տ., 2014, Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը, Երևան, «Ամրոց Գրուպ» հրատ.:

Շահագիզ Ե., 1901, Նոր-Նախիջեանը եւ Ն. Նախիջեանցիք, *Ազգագրական հանդես*, գիրք VII-VIII, Թիֆլիս, էջ 5-46:

Պապուկյան Ն., 2005, Թորոս Թորամանյան. կյանքն ու գործը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Պետրոսյան Ա., 2006ա, Հայկական ավանդական դրամայի ակունքների շուրջ, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2, էջ 256-284:

Պետրոսյան Ա., 2006բ, Արամազդ, Երևան, «Վան Արյան» հրատ.:

Պիկիչյան Հ., 1983, Զուռնան հայոց կենցաղում, *Բանբեր Երևանի համալսարանի*, N 2, էջ 104-111:

Պիկիչյան Հ., 1992, Ծնծղա. նվագարան և մոգական գործիք, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2-3, էջ 215-224:

Պիկիչյան Հ., 2001, Սրբավայրի տարածքի երաժշտական և վարքագծային ծածկագրերը, *Հայոց սրբերը և սրբավայրերը. ակունքները, տիպերը, պաշտամունքը*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., էջ 405-413:

Պիկիչյան Հ., 2012, Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում, Երևան, «Ամրոց Գրուպ» հրատ.:

Ջահուկյան Գ., 1970, Հայերենը և հնդեվրոպական հին լեզուները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Ջահուկյան Գ., 1987, Հայոց լեզվի պատմություն. նախագրային ժամանակաշրջան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Ջահուկյան Գ., 2010, Հայերեն ստուգաբանական բառարան, Երևան, «Ասողիկ» հրատ.:

Սարգիսեան Յարութին Զհ. (Ալեւոր), 1932, Բալու. իր սովորույթները, կրթական ու իմացական վիճակը եւ բարբառը, Գահիրե, տպ. Սահակ-Մեսրոպ:

Սարյան Մ., 1966, Գրառումներ իմ կյանքից, Գիրք առաջին, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Սարոյեան Գ., Պողոսեան Ա., 2015, Երուանդ Տէր-Մինասեանի յուշերը Կոմիտաս Վարդապետի մասին, *Էջմիածին*, 2, էջ 136-153:

Սիմոնյան Լ., 2006, Տոմարային ծխաշար, հ. 1, Երևան, «ՎՄՎ» պրինտ:

Սիմոնյան Լ., 2011, Հավքն իր թևով, օձն իր պորտով, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

Ստեփանյան Գ., 2003, Նվիրագործումը Ծաղկագարդի տոնում, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 3, էջ 181-191:

Ստեփանյան Գ., 2005, Ծառզարդարն ու իւր կարկաչան, *Նոր ազգագրական հանդես*, Ա, Երևան, «Նահապետ» հրատ., էջ 28-37:

Ստեփանյան Ն., 2002, Երաժշտությունը հին հայոց ողբական արարողությունում, *Ծիսական պարը հայոց մեջ. գիտաժողովի նյութեր* (խմբ.՝ Ժ. Խաչատրյան), Երևան, «Մուլնի» հրատ., էջ 63-74:

Ստեփանյան Ն., 2003, Հին Հայաստանի երաժշտական մշակույթի հարցերը Սր. Լիսիցյանի աշխատություններում, *Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն. գիտական աշխատություններ*, VI, Գյումրի, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 104-109:

Սրուանձտեանց Գ., 1876, Մանանայ, Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Ե. Մ. Տնտեսեան:

Տէր-Մինասեան Վահան վրդ., 1893, Անգիր դպրութիւն եւ առակք, հատոր Ա, Կ. Պոլիս, տպ. Գ. Պաղտատլեան:

Տէր-Պետրոսյան Լ., 1975, Սաղմոսների հայերեն թարգմանությունը և նրա նախօրինակը, *Էջմիածին*, Ա, էջ 41-51:

Փաշինյան Է., 1998, Պոլիֆոնիայի դասագիրք, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Փիլիպոսյան Ա., Քամալյան Ն., 1995, Հայկական լեռնաշխարհի մ.թ.ա. III-I հազ. նվագարաններն ու նրանց հինարևելյան զուգահեռները, *Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ. I Միացյալ սիմպոզիում Երևանում, զեկուցումների հիմնադրույթներ* (խմբ.՝ Է. Պետրոսյան, Ժ. Խաչատրյան), էջ 17-18:

Փորքշեյան Խ., 1971, Նոր Նախիջևանի հայ ժողովրդական բանահյուսությունը, *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, նյութեր և ուսումնասիրություններ*, հ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, էջ 8-126:

Քալանթարյան Ա., 1974, Տաթևի վանքի զանգերը և նրանց արձանագրությունները, *Հայագիտական հետազոտություններ*, պրակ Ա, Երևան, Երևանի պետ. համալսարան:

Քաջբերունի, 1901, Հայկական սովորութիւններ, *Ազգագրական հանդէս*, գիրք VII-VIII, Թիֆլիս, էջ 113-204:

Քոթանջյան Ն., 2000, Էջմիածնի Ավետարանը, Երևան, «Անահիտ» հրատ.:

Քոչարյան Ա., 1963, Երաժշտական գործիքները Հայաստանում, *Պատմա-բանասիրական հանդէս*, N 3, էջ 163-174:

Քոչարյան Ա., 2008, Հարկանային և շնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Абаев В., 1958-1995, Историко-этимологический словарь осетинского языка, т. 1-4, Москва-Ленинград, изд. АН СССР.

Абрамян Л., Пикичян Р., 1991, Греческая свирель, австралийская гуделка, армянская зурна: генезис музыкального инструмента в ритуально-мифологическом контексте, *Պատմա-բանասիրական հանդէս*, 1991, N 2, էջ 176-185:

Амирханян Р., 2004, Происхождение и символика декоративного мотива хоранов, *Պատմա-բանասիրական հանդէս*, N 1, էջ 175-195:

Ардзинба В., 1982, Ритуалы и мифы древней Анатолии, Москва, изд. "Наука".

Асратян М., 2001, Армянская архитектура раннего христианства, Москва, изд. "Инкомбук".

Ацагорцян З., Мартиросян О., 1962, Туфы и мраморы Армении, Ереван, Армгосиздат.

Багдасарян А., Дабагян Г., 1997, О многоголосии в армянской традиционной инструментальной музыке конца 20-го века, международная конференция *Музыкальная культура в преддверии 21-го века (тезисы докладов)*, Ереван, Союз композиторов и музыковедов Армении, с. 7.

Бгажноков Б., 1991, Черкесское игрище (сюжет, семантика, мантика), Нальчик, Госкомиздат. КБАССР.

Благовещенская Л., 1985a, Звонница – музыкальный инструмент, сборник *Колокола. История и современность*, Москва, изд. "Наука", сс. 28-38.

Благовещенская Л., 1985b, Проект светской концертной звонницы К. К. Сараджева, сборник *Колокола. История и современность*, Москва, изд. "Наука", сс. 286-293.

Варданян Л., 1981, Традиции мужских возрастных групп у армян (конец XIX - начало XX вв.), *Հայ ազգագրություն և բնաշինություն . Կոլեր և ուսումնասիրություններ*, հ. 12, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Гайденок П., Давыдов Ю., 1991, История и рациональность, Москва, Политиздат.

Галеев Б., 1976, Светомузыка, становление и сущность нового искусства, Казань, Татарское книжное издательство.

Ганус К., 1963, Архитектурная акустика (пер. с нем.), Москва, Госстройиздат.

Геворкян А., Бобохян А., 2015, Рапира - бык - вишап, Каменные стелы вишапы (ред. А. Петросян, А. Бобохян), Ереван, изд. "Гитутюн" НАН РА, сс. 193-204.

Гошовский В., 1983, "Горани". К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ), Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Грубей Р., 1941, История музыкальной культуры, т. 1, Москва-Ленинград, Гос. муз. изд.

Давыдов А., 1985, Колокола и колокольные звоны в народной культуре: *Колокола. История и современность*, Москва, изд. "Наука", сс. 149-162.

Демирханян А., Фролов Б., 1986, Ритм и символ в первобытном искусстве, *Պատմա-բնաշինական հանդես*, 1986, N 3, էջ 150-168:

Джаукян Г., 1967, Очерки по истории дописьменного периода армянского языка, Ереван, Изд. АН Арм. ССР.

Дрампян И., 2009, Акоп Джугаеци, изд. Первопрестольного Св. Эчмиадзина.

Дьяконов И., 1951, Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту, *Вестник древней истории*, N 2, сс. 255-356; N 3, сс. 205-252; N 4, сс. 283-305.

Есаян С., 1980, Скульптура древней Армении, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Земцовский И., 1987, Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса), *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сборник статей и материалов в двух частях* (ред. Е. Гиппиус, ред.-сост. И. Мацеевский), ч. 1, Москва, изд. "Советский композитор", сс. 125-131.

Зеленин Д., 1935, Магическая функция слов и словесных произведений. АН СССР, XLV, *Сборник Академику Н. Я. Марру*, Москва-Ленинград, сс. 507-516.

Иванов В., Топоров В., 1980, Птицы, энциклопедия *Мифы народов мира*, т. I, Москва, изд. "Советская энциклопедия", сс. 389-406.

Израилев А., 1884, Ростовские колокола и звоны, Санкт Петербург, изд. М. М. Стасюлевича.

Инал-Ипа Ш., 1977, Памятники абхазского фольклора. *Нарты, Ацаны (сборник статей и материалов)*, Сухуми, "Алашара".

Исраелян А., 1993, Колокольчики и бубенцы в армянских народных верованиях, *Պիլիկի-բլիկի արվեստի հանդես*, N 1-2, էջ 147-156:

Кагаров Е., 1929, Состав и происхождение свадебной обрядности. *Сборник Музея антропологии и этнографии*, т. VIII, Ленинград, изд. АН СССР, сс. 152-195.

Капанцян Г., 1931, Chetto-Armeniaca, Ереван, Госиздат.

Клейн Л., 2009, Новая археология, Донецк, Донецкий национальный университет.

Кушнарев Х., 1958, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, Государственное музыкальное издательство.

Лбова Л., Кожевникова Д., 2016, Формы знакового поведения в палеолите: музыкальная деятельность и фоноинструменты, Новосибирск, Изд. Гос. Университета.

Лисициан Ср., 1958, Старинные пляски и театральные представления Армянского народа, т. I, Ереван, Изд. АН Арм. ССР.

Лисициан Ср., 1972, Старинные пляски и театральные представления Армянского народа, т. II, Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Лисициан Ср., 1983, Армянские старинные пляски, Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Марръ Н., 1899, Сборники притчъ Вардана. Материалы для исторіи среднѣвековой армянской литературы, ч. 1. Изслѣдование, Санктпетербургъ, Типографія императорской академіи наукъ.

Мартirosян А., 1964, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, Изд. АН АССР.

Миллер А., 1933, Элементы 'неба' на вещественных памятниках. *Известия Гос. Академии истории материальной культуры*, вып. 100, Москва-Ленинград, сс. 125-157.

Можейко И., 1980, 7 и 37 чудес, Москва, изд. "Наука".

Оганесян А., 1973, Музыка в древней Армении, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2, էջ 61-76:

Оловянишников Н., 2010, История колоколов и колокольное искусство, Москва, изд. "Русская панорама".

Осипов Г., 1898, Селение Даш-Алты Шушинского уезда Елисаветпольской губернии, *Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа*, вып. 25, Тифлис.

Петросян А., 2014, Структурные связи армянских и осетинского нартского эпосов, *Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժանանկությունը* (խմբ.: Ա. Պետրոսյան), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 47-53:

Петросян Л., 2003, Древнейшие подставки Лчашена, *Археология, этнология и фольклористика Кавказа* (ред. Л. Абрамян), Эчмиадзин, изд. "Азарашен", сс. 77-82.

Петросян Э., 1975, Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах, *Армянская этнография и фольклор*, т. 7, Ереван, изд. АН Армянской ССР, сс. 125-194.

Петросян Э., 2004, Боги и ритуалы древней Армении, Ереван, изд. "Зангак-97".

Петросян Э., 2011, Праздники армян в контексте европейской культуры, Ереван, изд. "Тигран Мец".

Петросян Э., 2014, Театр в средневековых армянских миниатюрах, Ереван, изд. "Тигран Мец".

Пиотровский Б., 1955, Кармир-блур, III, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Пиотровский Б., 1970, Кармир-Блур, Ленинград, изд. "Аврора".

Пришвин М., 1990, Когда били колокола... (Из дневников 1926-32 гг.), *Прометей, Историко-биографический альманах*, N 16, Москва, изд. "Молодая гвардия", сс. 411-422.

Пухначев Ю., 1974, Загадки звучащего металла, Москва, изд. "Наука".

Сараджева Л., 1986, Армяно-славянские лексико-семантические параллели (сравнительно-историческое исследование генетически общей лексики), Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Тагмизян Н., 1977, Теория музыки в древней Армении, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Тревер К., 1937, Сэнмурв-Паскудж, собака-птица, Ленинград, Гос. Эрмитаж.

Тюлин Ю., 1959, О зарождении и развитии гармонии в народной музыке, *Очерки по теоретическому музыкознанию (сб. статей)*, Ленинград, Музгиз.

Фрэзер Дж. Дж., 1928, Золотая ветвь, вып. IV, Москва-Ленинград, изд. "Атеист".

Фрэзер Дж. Дж., 1985, Фольклор в Ветхом Завете, Москва, Политиздат.

Хазрат Инаят Хан, 1998, Мистицизм звука, Москва, изд. "Сфера".

Ханзадян Э., Пиотровский Б., 1984, Цилиндрическая печать с древнеегипетской иероглифической надписью из Мецморского могильника, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 4, էջ 59-65:

Хачатурова Е., 1973, Об армяно-индийских лексических изоглоссах, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2 (61), էջ 191-210:

Хачатурова Е., 1979, Древнейшие армяно-индо-иранские языковые контакты, *Հայոց լեզվի համեմատական քերականության հարցեր*, Երևան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., էջ 325-375:

Хачикян М., 1985, Хурритский и урартский языки, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Худабашян К., 2011, Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, Ереван, изд. "Амроц групп".

Цветаетева А., 1977, Сказ о звонаре московском, ж. *Москва*, N 7, сс. 129-171.

Цветаетева А., Сараджев Н., 1988, Мастер волшебного звона, Москва, изд. "Музыка".

Цицикян А., 1981, Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 3, էջ 224-242:

Цицикян А., 1985, Музыкальные инструменты в памятниках культуры Армении, *Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству, Тезисы докладов* (ред. Р. Зарян), Ереван, изд. АН Армянской ССР, сс. 296-297.

Чеботарян Г., 1969, Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, изд. "Айастан".

Шагинян М., 1917, Очерки по мифологии армянских сказок, *Армянский вестник*, N 23, сс. 3-5.

Янов-Яновская Н., 1981, Богатство многообразия, *Советская музыка*, N 1, сс. 28-33.

Avetisyan P., Bobokhyan A., in press, A Survey of Cult-Places in Pre-Christian Armenia, *Interactions religieuses dans l'Arménie ancienne: VIII^e s. av. J.-C. - V^e s. ap. J.-C.*, G. Traina (ed.), Paris.

Bailey H., 1979, Dictionary of Khotan Saka, Cambridge-London-New York-Melbourne, Cambridge University Press.

Barseghyan E., 2015, The Bronze Statuette from Van at the Louvre Museum, *Fundamental Armenology* 2, pp. 1-10.

Bauer E., 1981, Armenia: Past and Present, New York, Macmillan.

Blades J., 1982, The Orchestral Instruments of Percussion. *Musical Instruments through the Ages*, pp. 327-350.

Bobokhyan A., 2009, Schelle und Rassel, 3 Schellen aus Metall, *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 12/1-2, Berlin - New York, S. 139-141.

Bobokhyan A., 2014, Bronze Age Musical Instruments of the Region between the Caucasus and Taurus in Context, in: *Problems of Early Metal Archaeology of Caucasus and Anatolia*, Narimanishvili G. (ed.), Tbilisi, pp. 265-277.

Bobokhyan A., Davtyan R., 2014, From Metsamor to Ugarit: Patterns of Economy and Cultural Contact in Late Bronze Age Armenia, in: *SCRIPTA: Essays in Honour of Veli Sevin: A Life Immersed in Archaeology*, Özfirat A. (ed.), Istanbul, pp. 49-78.

Buchner A., 1968, Musikinstrumente der Völker, Artia Prag, Wiesenfelden.

Clarke D., 1968, Analytical Archaeology, London, Methuen.

Cuneo P., 1988, Architectura Armenia, t. 1-3, Deluca editore, Roma.

Dalalyan T., 2006, On the Character and Name of the Caucasian Satana (Sat'enik), in: *Armenian Journal of Near Eastern Studies* (Aramazd), vol. 1, pp. 239-253.

Der Nersessian S., 1969. The Armenians, Thames and. Hudson ed., vol. 68.

Eichmann R., 2001, Musik und Migration, Migration und Kulturtransfer: Der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend, Internationales Kolloquium in Berlin 23-26 November 1999, Eichmann R., Parzinger H. (Hrsg.), Bonn, S. 473-483.

Elworthy Th., 1895, The Evil Eye, London.

Foster D., 2010, Wagner's Ring Cycle and the Greeks, Cambridge, University Press.

Garibian N., 2001, Le terme sacré 'xoran' et ses rapports avec l'évolution décoratives des Tables de canons, *Ani, capitale de l'Arménie en l'an mil*, Catalogue de l'exposition au Pavillon des Art, Paris, pp. 221-233.

Garibian de Vartavan N., 2009, La Jérusalem Nouvelle et les premiers sanctuaires chrétiens de l'Arménie: Méthode pour l'étude de l'église comme Temple de Dieu, Isis Faria, London-Fribourg-Yerevan.

Garibian N., 2014, La Jérusalem du IV siècle et le récit de la conversion de l'Arménie, *Mélanges offerts à l'honneur de J.-P. Mahé*, Travaux et mémoires, Collège de France, Paris, pp. 353-368.

Haas V., 1982, Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.

Honolka K., (Hrsg.) 1979, Knaurs Weltgeschichte der Musik, 2 Bdd. München, Droemersch Verlagsanstalt.

Hübschmann H., 1897, Armenische Grammatik, Leipzig: Breikopf & Härtel.

Khachatryan Zh., 2001/02, Representations of Music on Armenian Terracotas and Toreutics (Second Millennium B.C. - Third Century A. D.), *Imago Musicae* XVIII/XIX, pp. 85-98.

Khanzadian E., 1995, Metsamor 2, La Necropole, Les tombes du Bronze Moyen et Recent, *Civilizations du Proche-Orient, Hors Serie 1*, v. 1, Neuchâtel-Paris, Recherches et Publications.

Kloekhorts A., 2008, Etymological Dictionary of the Hettite Inherited Lexicon. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, edited by A. Lubotsky, vol. 5, Leiden-Boston, Brill, 2008.

Kouymjian D., 2007, Les illustrations du Roman d'Alexandre et d'autres textes profanes, *Arménie: La magie de l'écrit*, catalogue de l'exposition, Marseille, pp. 164-171.

Kushnareva K., 2000, Some Evidence of Musical Instruments in Bronze Age Caucasus, *Studien zur Musikarchäologie II, Orient-Archäologie* 7, Hickmann E., Laufs I., Eichmann R. (Hrsg.), S. 103-112.

Lévi-Strauss C., 1971, Mythologique. L'homme nu, Paris, Plon.

Mahé J.-P., 1996, Les humeurs et la lyre: fragments arméniens d'un enseignement médico-musical, *From Byzantium to Iran*, in honor of Nina Garsoïan, Atlanta, pp. 397-413.

Martirosyan H., 2010, Etymological Dictionary of the Armenian Inherited Lexicon. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series edited by A. Lubotsky, vol. 8, Leiden-Boston, Brill.

Mayrhofer M., 1992-2001, Etymologisches Wörterbuch des Altindiarischen, 1-3, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.

Nietzsche Fr., 1872, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig, Fritzsche.

Pikichian H., 2001, The Call of Zurna, in: *Armenian Folk Arts, Culture, and Identity*, edited by Levon Abrahamian and Nancy Sweezy, photography ed. Sam Sweezy, Indiana, University Press Bloomington and Indianapolis.

Poe E., 1972, The Bells, An Anthology of English and American Verse, Moscow.

Pokorny J., 1959, Indogermanisches etymologisches Wörterbuch, Bern-München, Francke.

Rahn J., 2011, The Hurrian Pieces, ca. 1350 BCE: Part one Notation and Analysis, in: *Analytical Approaches to the World Music*, vol. 1, N 1, 2011, pp. 93-151.

Rashid S., 1984, Mesopotamien: *Musikgeschichte in Bildern II/2*, Bachmann W. (Hrsg.), Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.

Santrot J. (éd.), 1996, Arménie. Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IV^e siècle, Paris, Somogy-Éditions d'Art.

Schmitt R., 1967, Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

Schopenhauer A., 1851, Ueber Lerm und Geräusch, in: *Parerga und Paralipomena*, 2. Buch, S. 517-519, Berlin, A. W. Hayn.

Seidl U., 2009, Musik und Tanz in Urartu, in: *A Life dedicated to Urartu on the Shores of the Upper Sea*, Sağlamtimur H. (ed.), Istanbul, pp. 607-617

Seidl U., 2012., Rattling and clapping Urartian girls: Idiophones in Urartu, in: *Archaeology of Armenia in the Regional Context* (eds. P. Avetisyan, A. Bobokhyan), Yerevan, pp. 163-169.

Simonyan L., 2014, On the Interrelation between Musical Archaeology and Ethnomusicology, B. B. Piotrovsky and *Archaeology*, Piliposyan A. (ed.), Yerevan, pp. 213-221.

Stone M., 1982, Armenian Apocrypha Relating to Patriarchs and Prophets. Jerusalem: Israel Academy of Sciences.

Traina G., 2003, La storia di Alessandro il Macedone, Codice armeno miniato del XIV secolo (Venezia, San Lazzaro 424), a cura di Giusto Traina, vol. I-II, Padova.

Tsitsikyan A., 1989, Bronze Bowls of the Karmir Blur Excavations, Research Center for Musical Iconography Newsletter 14/2, pp. 2-4.

Vardanyan E., 2015, La portée politique de l'illustration des manuscrits du Roman d'Alexandre arménien, *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XII^e-XVI^e siècle)*, ed. C. Gaullier-Bougassas, Brepols Publishers, Turnhout, pp. 223-250.

Wachsmann K. P., 1982, The Primitive Musical Instruments through the Ages. *Musical Instruments through the Ages*, Anthony Baines (ed.) pp. 23-54.

Westenholz J., Maurey Y., Seroussi E. (ed.), 2014, Music in Antiquity: The Near East and the Mediterranean, Berlin-Boston-Jerusalem, De Gruyter.

Ziffer I., 2002, Four Belts from the Land of Ararat and the Feast of the Women in Esther 1:9, Proceedings of the XLVII Rencontre Assyriologique Internationale 47, Parpola S., Whiting R. M. (ed.), Helsinki, pp. 645-657.

ՀԱՄԱՅԱՆՑԱՅԻՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Արամ Խաչատրյանի սիմֆոնիաները.

www.khachaturian.am/arm/works/simfonia.htm

Գրիգոր Տաթևացի, Քարոզ վասն Խաչելութեան, Քրիստոնյա

Հայաստան, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի կրոնական, մշակութային, լրատվական երկշաբաթաթերթ, Հունիսի 30, 2011.

<http://kh-tert.livejournal.com/48711.html>

Азарова О., Колокола в музыке С. В. Рахманинова:

www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html

Боровская Н., 2006, Американский zvon русских колоколов, *RELGA, научно-культурологический журнал*, N 15 (137), 17.08.2006:

<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1108&level1=main&level2=articles>.

Ванечкина И., Константин Константинович Сараджев-Сараджян:

http://www.pseudology.org/people/Saradzhev_KK.htm.

Галеев Б., Ванечкина И., 2000, “Цветной слух”: чудо или юдо?, ж. *Человек*, N 4:

<http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/MEN/COLOR.HTM>.

Николаев Л., Константин Сараджев и колокола Свято-Данилова монастыря:

<http://www.kolokola.com/archives/3620>

Оаро Е., 7 знаменитых русских звонарей:

<http://russian7.ru/post/7-izvestnejshix-russkix-zvonarej/>

Предлогов В., Гармонии и нотация 7-й сонаты, Перекрестная нотация как элемент символики и цветозвуковой эстетики позднего Скрябина:

<http://scriabin.ru/articles.htm>

Константин Сараджев – великий звонарь земли Русской:

<https://zvonarsaradzhev.jimdo.com/%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F/>



ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ՝ INDEX

1. Դասական ուղղագրությամբ գրված բառերը բերվում են նոր ուղղագրությամբ՝ բացառությամբ այն դեպքերի, երբ տարբերակայնությունն անդրադառնում է բառի առաջին տառի վրա:

ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻ, ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՏԻՊ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԵՎ ԴՐԱՆՑ ՄԱՍԵՐԻ ԱՆՎԱՆՈՒՄՆԵՐ

աղեղ – 49, 50, 101, 120, 302
 աղեղնափայտ – 49
 աղեկաստ (նվագարանի մաս) – 49 (տե՛ս նաև կոթուն)
 աղի – 49, 287, (տե՛ս նաև լար)
 աղեղնային նվագարաններ – 49, 57, 120
 աղմկային նվագարաններ – 21, 70, 71, 77, 78, 96, 101, 144, 173
 աղմկային-հարվածային նվագարան – 20, 100, 102
 աղոթած պայտ – 72
 անցք – 99, 100, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 112
 ավագափող – 57
 արդանոն – 56
 արտի պկու – 106, 109, 114
 «Արքա զանգ» – 90
 ափխարցա (աբխազական) – 52

բազմափող սրինգ – 109
 բամբիռ(ն) – 51 (տե՛ս նաև փանդիռ)
 բամբջութակ – 130
 բաց սրինգ – 110, 111
 բզզան – 97, 112, 114
 բլուլ – 60, 99, 100, 110, 114, 120, 121, 130, 131, 132, 134, 295
 բոժոժ – 15, 21, 62, 70-81, 97, 103, 112, 142, 173, 178, 210, 244, 271, 272, 275
 բոժոժավոր դափ – 96, 244
 բոժոժավոր խաղալիք – 96
 բռնակ – 100, 101, 102, 103
 բուկուկու – 104 (տե՛ս նաև դըբըզ)

գալարափող – 57, 61, 187, 212, 239, 245
 գառմո – 109
 գլոկենշպիլ – 78
 գոնգ – 70, 287
 գոսեր – 130, 131
 գրիֆ (նվագարանի մաս) – 61, 111

դամբանական փող – 24 (տե՛ս նաև փող)
 դաշնակ – 130
 դաշնամուր – 79, 88, 130
 դափ (դաֆ, դեֆ, դուֆ) – 57-59, 77, 96, 111, 112, 120, 121, 131,

133, 187, 189, 239, 287, 288
 դդում – 71
 դըբըզ – 104 (տե՛ս նաև բուկուկու)
 դիլլի – 106
 դիլլու – 106, 114
 դիալլիպիտո – 112 (տե՛ս նաև նաղարա, տիալլիպիտո)
 դիոլ – 57, 111, 112, 114, 120, 121, 290
 դմպըլիկ – 112 (տե՛ս նաև մանկական թմբուկ)
 դմփազ – 112 (տե՛ս նաև նաղարա)
 դյուլլուկ – 114
 դոռոլ – 112 (տե՛ս նաև դիոլ)
 դուդուկ – 104, 108 (տե՛ս նաև դամիշուկ դուդուկ)
 դոդուկ – 21, 104, 120, 121, 125, 130, 134, 266, 296
 դուլլի – 106
 դուլլուկ – 110 (տե՛ս նաև դյուլլուկ)

եղջերափող – 21, 110, 173, 187
 եղջյուր – 21, 30, 70, 73, 75, 110, 287, 299 (տե՛ս նաև եղջերափող)
 երգեհոն – 56, 58, 62, 223, 277
 երկար շեփոր – 57

զամիրիտում (միջազետքյան) – 22
 զանգ – 15, 21, 52, 70-92, 142, 143, 173, 271, 272, 274, 277, 287
 զանգակ – 62, 70-80, 96, 97, 103, 277
 զանգակավոր խաղալիք – 96
 զանգուլակ – 72
 զիլ – 59, 72
 զիլեր – 96, 97, 103, 115, 187, 278, 287
 զիլի մաշա – 103
 զիլվազ – 108
 զնգզնգան ժամ – 74
 զուռնա – 21, 57, 104, 109, 110, 112, 114, 116, 120, 121, 131-133, 146, 239, 244, 266, 292, 293, 300
 զուռնաչի – 133

էշ (նվագարանի մաս՝ խառակ) – 49

թաբլա – 112 (տե՛ս նաև դափ, դեֆ, դուֆ)
 թամբուռ – 131
 թառ – 57, 59, 120, 121, 126, 131, 133, 139, 149, 159, 195, 266-268, 306, 307
 թավջութակ – 130
 թղթից զուռնա – 112

թմբակ – 112 (տէն նաւ մանկական թմբակ)
թմբուկ – 21, 22, 50, 52, 57, 63, 96, 111, 112, 114, 120, 131-133, 187, 287, 291
թռչնակերպ նվագարան – 99
թռչնաձև բոժոժ – 75, 81, 142
թռչնաձև շվիկ – 96, 99, 100, 144
թռչնաձև սրինգ – 96, 99, 114
թուփակ – 22, 106, 131, 132

իդիոֆոն – 34

լար – 48, 49, 51, 52, 60, 86, 95, 113, 120, 267, 287, 308, 310
լարային նվագարաններ – 20, 48, 49, 50, 51, 52, 56-63, 96, 98, 111, 114, 120, 121, 131, 140, 173, 187, 215, 267
լեզվակ – 70
լեզվակ (նվագարանի մաս) – 90, 105, 108, 109
լեզվակավոր սրինգ – 107
լեզվակավոր փողային նվագարաններ – 105, 107, 109

խշխշան – 102 (տէն նաւ շրխկան)
խողովակաձև զանգ – 78

ծայրակալ (նվագարանի մաս) – 110
ծիտիկ – 114
ծվլիկ – 114
ծղոտնից պիւ – 114 (տէն նաւ արտի պիւ)
ծնծղա – 130, 173, 179, 262, 276, 278, 287
ծնծղայավոր դափ – 96

կաստանետ – 59, 193
կարճ փող (պղնձյա) – 57
կավէ բլուլ, կավից բլուլ – 100, 114
կավէ սուլիչ – 97
կարկաչա(յ) – 19, 96-98, 100-102, 114, 115, 117, 144 (տէն նաւ ճըռռ)
կէթառ – 58
կիթառ – 51, 58
կնտնտոց (կտնտոց) – 49
կոթուն (նվագարանի մաս) – 49
կոչնակ – 76, 86, 113, 271, 282, 284, 285
կտկտիկ – 114
կրիայի պատյան – 70

հարկանային (հարվածային)

նվագարաններ – 102, 173, 187, 63, 120, 121, 123, 125
հարմոնիում – 129
հենակ (նվագարանի մաս) – 49
հողի պիպէչ – 99, 100, 117 (տէն նաւ պիպէչ)

ձայնանցք – 60, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111
ձայնեղ գործիքներ – 15, 94, 95, 96, 112, 144

դամիշով դուդուկ – 108, 116
դամշի գուռնա – 109, 116 (տէն նաւ պուկու)
դանոն – 56
դավալ – 110
դժոկ – 115
դողանջող նվագարաններ – 103

ճեռ – 101, 115 (տէն նաւ ճըռռ)
ճընգըլ – 111, 114, 117
ճըռռ – 96, 97, 98, 101, 117, 144
ճըռռիկ (ճռռիկ) – 102, 114
ճոճանակ – 96, 97, 101, 115 (տէն նաւ ճըռռ)
ճչանակ – 97, 115 (տէն նաւ ճըռռ)
ճչնակ – 101, 115 (տէն նաւ ճըռռ)
ճռճռան – 102
ճռռան – 97, 101, 115 (տէն նաւ ճըռռ)

մանկական թմբուկ – 112
մանկական նվագարան – 94, 95, 98, 115, 144
մատների զիլ – 103
մեծ սուսուկ – 107
մետաղէ սրինգ – 111, 116
մունդշտուկ – 108,
մունդշտուկավոր փողային
նվագարաններ – 109

յենակ (տէն հենակ) – 49

նաղարա – 112, 113, 114, 291 (տէն նաւ դիպլիպիտո,
տիպլիպիտո)
նայ – 130-134, 146

շավամն – 130
շեփոր – 57, 61, 173
շըկէփշշընէ (չերքեզական) – 52
շխշխկան – 102

շնչականների խումբ – 112

շնչական նվագարան – 49, 112, 134 (տե՛ս նաև փողային նվագարաններ)

շվի – 19, 22, 57, 96, 98, 99, 100, 106, 107, 109, 114, 120, 121, 131, 132, 144, 266, 294, 298

շվիկ – 98-100, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 114, 116, 117, 144

շվիշտոկ – 105, 114

շվշվիկ – 114

շվվան – 106

շոխկան – 102

չաթալի զուռնա – 109 (տե՛ս նաև դամշի զուռնա, պուկու)

չավդառի խոտ – 109

չխչխկան – 70, 96, 115, 117, 187, 279

չխչխկիկ – 113

չոնգուր – 131

Պանի ֆլեյտա – 109

պատիճ – 70, 71

պարկապզուկ – 120-124, 132, 301

պեպուկ-շվի – 100

պզզան – 102, 106, 107, 114, 117

պզզիկ – 102, 112

պզիկ – 109, 299

պզպուկ – 105

պիպեչ – 107

պկու – 108-110, 112, 114, 116, 230, 299

պոչալար (նվագարանի մաս) – 111, 114

պպիչ (նվագարանի մաս) – 110

պտկալ – 110

պուկու – 109, 114, 116 (տե՛ս նաև պկու)

քանուր – 131, 133

քնար – 21, 50, 52, 57

ջուփ – 130

ջութակ – 50, 52, 83, 130, 131, 133, 268

ռաբաբ – 131

սազ – 51, 57-59, 63, 111, 114, 131, 139, 149, 159, 187, 219-221, 239, 266, 268, 304

սաղմոսարան – 40, 56, 62, 63, 223

սանդիթ – 56

սանթուր – 56, 131, 133, 267, 268, 310

սանթուր – 133

սիմիկ – 114

«սպենդիարաֆոն» – 78

սրափող – 57

սրինգ – 21, 22, 29, 33, 52, 54, 57, 59, 60, 78, 96, 99, 104, 107, 109, 110, 111, 120, 121, 130, 131, 144, 146, 173, 182, 187, 266, 294, 297

սուլիչ – 19, 96, 99, 100, 104-108, 114, 115, 144

սուսու, սուսուկ – 104, 105 (տե՛ս նաև մեծ սուսուկ)

վզուկ – 107, 108

վին – 51, 52

տարապուլուզ – 59, 195

տավիղ – 20-22, 32, 57, 62, 130, 187

տիկ – 71

տիպլիպիտո – 112 (տե՛ս նաև դիպլիպիտո, դմփազ, նաղարա)

տկզար – 22, 132

տմբլա – 120, 121

տմպո – 112 (տե՛ս նաև մանկական թմբուկ)

տոռոզայ (տոռոզայ) – 108

տուդուկ – 108

ցըմպապա – 113

ցուլաձայն – 110, 114, 117

ոնեղի – 103 (տե՛ս նաև զիլի մաշա)

փանդիռ – 29, 48, 49, 51, 52, 57, 58, 138, 139, 149, 159

փանդուրի (վրացական) – 51

փող – 21, 22, 24, 49, 50-52, 57, 61, 63, 108, 115, 130-132, 134, 146, 187, 210

փող (նվագարանի մաս) – 107-111, 292, 300

փողային նվագարաններ – 20, 21, 50, 56, 57, 59, 60, 63, 96, 98, 99, 104, 106-109, 114, 115, 120, 131, 134, 140, 173, 287

փչանցք – 100, 102, 104, 107, 109, 112

քամանի – 57, 303

քամանչա – 49, 57, 80, 111, 117, 120, 130, 131, 187, 239, 257, 258, 266, 267, 268, 302

քանոն – 56, 62, 187, 239, 252, 255, 257, 266, 267, 268, 308

քեմենչե – 120, 122 (տե՛ս նաև քամանչա)

քեմոնա – 120, 122, 125 (տե՛ս նաև քյամանի)

քթթկենու շվի – 106
քթթկենու սրինգ – 110
քյամանի – 120
քնար – 20, 21, 22, 32, 33, 48, 50, 52, 57, 58, 62, 187
քշոց – 62, 77, 80, 81, 97, 142, 281, 287

օդամուղ անցք – 100, 107
օկարին – 99
օյինջախ – 101, 115 (տե՛ս նաև կարկաչա, ճրոռ)
օրգանոն – 56

ֆանդրո (օսական) – 51, 52
ֆլէյտա – 54, 109-111, 130,
ֆշշիկ – 105, 114
ֆոնոխոստրումենտ – 19

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ, ԱՐԿԵՄՏԻ ԵՎ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՅԼ ՈՒՈՐՏՆԵՐԻՆ ՎԵՐԱԲԵՐՈՂ ԵԶՐԵՐ՝

ազգագրագետ – 10, 97
ազգայնականություն – 18
ալալու – 24
ալիք – 64-66, 112
ակորդ – 121, 126
ակուստիկ միջավայր – 26
ակուստիկա – 64-67, 88, 141
աղդթած պայտ – 72
ամֆիթատրոն – 26
այն աշխարհ – 32, 75, 76, 142 (տե՛ս նաև հանդերձյալ աշխարհ)
անձրևաբերության ծես – 113
անսամբլ – 33, 131, 133, 330
աշխարհիկ – 24, 25, 26, 34, 54, 55, 57, 58, 60, 63, 79, 118, 173, 187, 271
աշուղ – 50, 51, 133, 261, 307, 316
աշուղական – 118, 133
աշքակապուկի (խաղ) – 97
առասպելաբանություն – 39
ասերգ – 97, 101, 106

Աստծո պատիժ – 72, 142
Աստված – 24, 26, 87
ասք – 51, 84 (տե՛ս նաև վիպասք)
արևի խավարում – 71, 142
ավանդատուն – 65, 66
ատաղձագործ – 96

բազմահնչյուն – 125
բազմաձայն – 125-127
բազմաձայնություն – 125-127, 145
բանական մարդ – 19, 170
բանահյուսություն – 18, 35
բանասաց – 39, 98-112, 115
բանաստեղծական լեզու – 43, 44
բանաստեղծություն – 93
բարի ոգի – 73, 74
բարոկկո – 129
բեմոլ – 84-86
բոժոժավոր ապարանջան (պճեղի ապարանջան) – 73, 81
բրուտ – 17, 96
բուրվառ – 77, 80, 142

գեներացիա – 66
գլանակնիք – 20, 23, 52
գմբեթ – 65, 68, 69
գմբեթարդ – 65, 68
գովերգ – 44, 73
գոտի – 27, 34, 54, 76
գորանի – 30-31
գույն (երաժշտական) – 79, 84-85, 143
գուսան – 22, 48, 49, 50, 51, 58, 61, 63, 133, 138, 140, 187, 190, 205-207
գուսան-վիպասաց – 39, 51,
գուսանական արվեստ – 44, 48, 57, 118, 131, 133, (տե՛ս նաև վիպասանական արվեստ)

դամ – 118
դայլայլ – 99
դաշնակահար(ուհի) – 83, 120
դաշնամուր – 79, 88, 128, 130, 146
դարձվածք – 123-124
դեցիմա – 126
դև – 72

1. Հետևյալ բառերը՝ երաժշտություն (երաժշտական արվեստ), երաժիշտ, նվագարան, երաժշտական գործիք, ցանկում չեն նշվում, քանի որ դրանք բազմիցս հանդիպում են գրեթե բոլոր հոդվածներում:

դիատոնիկ – 126

դիեզ – 84-85

դիցավեպ – 39, 44, 51, 52-53, 138-139, 325

դյուցազներգություն – 39

Ելևեջ – 20, 40, 118

Եկեղեցի – 15, 45, 60, 64-67, 69, 72, 74, 76, 77, 84, 86, 141

Եղանակ (երաժշտական) – 16, 17, 40, 44, 120, 121, 129, 131, 133

Եռաձայն – 119, 121-126

Եռաձայնություն – 119, 122, 145

Եռյակ – 121, 133

Երաժշտագետ – 10, 20, 23, 30, 35, 82, 87-88, 99, 118-119, 120-121, 133, 139

Երաժշտագիտություն – 20, 137

Երաժշտական լանդշաֆտ – 20, 137

Երաժշտական կարգ – 46, 47 (տե՛ս նաև անսամբլ, նվագախումբ)

Երաժշտական քառյակ – 63

Երաժշտության հնագիտություն – 18

Երգախաղ – 41

Երգախաղիկ – 41

Երգահարդար – 40

Երգահարդարություն – 40

Երգարան – 39

Երգարկ – 40, 43

Երգարկություն – 39-40, 43, 45

Երգարվեստ – 54, 57, 118

Երգիչ – 39, 48

Երգք վիպասանաց – 39, 44, 51

Երկարատև զանգահարություն – 86

Երկինչյուն – 125

Երկձայն – 118-119, 121-122, 124-126

Երկձայնություն – 118-119, 123, 145

Երկյակ – 121

Երկրաբանական կազմավորում – 70

Երկրագործական երգ – 24

զանգակատուն – 78, 87, 143

զոհարան – 25, 30, 31

զրադաշտական կրոն – 46

Էպոս – 39, 45 (տե՛ս նաև դիցավեպ)

թաղանթավոր (նվագարան) – 111

թաղ – 65

թաղման ծես – 23, 24, 32, 75, 173

թատերաբեմ – 71

թատրոն – 26, 27, 34, 83, 87

թմբկահար – 47

ժամագիրք – 118, 119, 217

ժամերգություն – 76, 97, 103

ժամկոչ – 76-77

ժամհար – 78, 82, 84-87, 90, 143

ժանր (երաժշտական) – 23, 120, 128-129, 146

ժողովրդական երաժշտություն (ժողովրդական երգ) – 17, 24, 29, 32-34, 54, 57, 78, 118-119, 127, 133, 137, 145

իմաստասեր – 48 (տե՛ս նաև փիլիսոփա)

իմրտացիա (տե՛ս նաև նմանակում) – 123, 145

իմպրեսիոնիստ – 20

ինտերիեր – 65, 66

ինտերվալ – 88-89, 121, 126

խոսված ծես – 23

լանդշաֆտ – 19, 20, 24, 137

լանջափեշ – 74

լարական, լարային (նվագարան) – 20, 48-52, 56-63, 96, 98, 111, 114, 120, 121, 131, 140, 173, 187, 215, 267

լեզու – 40, 46, 48, 49, 52, 138

լեզվակավոր – 105

լծասարք – 72

լուսնի խավարում – 71, 142

խաշխուր (փայտատեսակ) – 22

խեցանոթ – 21

խմբային բազմաձայնություն – 121-127

խմբային նվագաձուլություն – 121-122

խմբերգ (խմբերգային) – 118, 124, 128, 130, 146

խոյակ – 66

խորան – 25, 47, 57, 58

խորշ – 66

ծավալատարածական հորինվածք – 64, 141

ծես – 25, 27-31, 71, 74, 76, 77, 87, 96-98, 100, 103, 114, 142, 114

ծիսա-կրոնական – 44 (տե՛ս կրոնա-ծիսական)

ծիսախաղ – 97, 98, 100

ծիսական ասերգեր – 101

ծիսական բանաստեղծություն – 53
ծիսական արարողություն – 28, 96, 98, 170
ծիսական դրոշ – 21
ծիսական երաժշտություն – 22, 54,
ծիսական երգ (երգարվեստ) – 23, 33, 56-57, 115
ծիսական նվագարան – 95-96, 99-101, 144
ծիսական նվագ – 120, 126
ծիսական ողբ – 31
ծիսական պար – 18, 32, 103, 327
ծիսական պարեղանակ – 124
ծիսական պատկերագրություն – 32
ծիսապաշտամունքային – 33, 53 (տե՛ս նաև կրոնա-
ծիսական)

Կաթուղի եկեղեցի – 84
կախարդ – 35, 74
կախիկ – 75, 77, 178
կայուն հնչյուններ – 122
կարկուտ դադարեցնել – 72, 142
կենսատարածք – 19, 35 (տե՛ս նաև լանդշաֆտ)
կերտվածք (ֆակտուրա) – 121, 122, 124-127
կնքահայր – 77
կշռութային (ռիթմիկ) – 122-127
կոթավոր (նվագարան) – 62, 102
կոմպոզիտոր – 78-79, 83-85, 87, 128, 146
կոմպոզիցիա – 32, 84, 86, 143
կսմիթավոր (նվագարան) – 49, 120, 187
կվարտա – 120, 126
կվարտետ – 129
կվինտա – 126
կվինտդեցիմակորդ – 126
կվինտետ – 129
կվինտոկտակորդ – 126
կտնտոցահար (նվագարան) – 48, 49
կրոմլեխ – 27, 29, 31
կրոն – 80, 90
կրոնա-ծիսական (ծիսա-կրոնական) – 39
Կուր-արաքսյան մշակույթ – 32

համադրություն – 18, 85
համակարգ – 17-19, 33, 34, 39, 64, 65, 86, 122, 170
համահնչյուն – 126
համադրանք – 86
հայ ավանդական երաժշտություն – 118, 119, 120

հայ ավանդական նվագածություն – 119, 121, 122, 125
հայ ավանդական նվագարանային երաժշտություն –
118, 120, 121
հայ նվագարանային ավանդական բազմաձայնություն
– 119
հանդերձյալ աշխարհ – 75, 76 (տե՛ս նաև այն աշխարհ)
հարական – 131 (տե՛ս նաև հարվածային)
հարմոնիա – 85
հարմոնիկ – 121, 126-127
հարսանեկան ծես – 30, 76, 77
հարսանիք – 133, 239
հեթանոսական երգ – 46, 47
հեթանոսական կրոն – 46
հելլենիստական դարաշրջան – 26
հետարձագանքում – 65
հետերոֆոնիա – 47
հերմենևտիկա – 18
հմայակ – 72, 74
հմայական երգ – 43,
հմայական պահպանակ – 70, 75, 142 (տե՛ս
պահպանակ)
հմայիլ – 72, 73
հմայող – 74
հնագետ – 10, 17, 20, 26, 35, 70, 137
հնագիտություն – 18, 19, 20, 23, 35, 137
հնդեվրոպաբան – 138
հնչողություն – 65, 78, 79, 85, 88, 89, 90, 108, 110, 120
հոգևոր (երաժշտություն) – 34, 44, 54, 56, 118
հոմոֆոն–հարմոնիկ – 119, 126
հորովել – 24,
հուվաշի քարակոթող – 31

ձայնա-նվագարանային արվեստ – 48 (տե՛ս նաև
գոսանական արվեստ)
ձայնագիտություն – 88
ձայնագրություն (նոտագրություն) – 119, 145
ձայնադարան – 120, 127
ձայնակարգային (լադային) – 119, 145
ձայնային ալիք – 64
ձայնառություն (տե՛ս նաև դամ) – 122, 125, 133
ձայնաստիճան – 107
ձայնեղանակ – 122

դողանջ – 74, 79, 82-92

ճակատագրող – 73, 81

մաժոր – 85, 89

մակար – 74

մանկական պահպանակ – 73, 81 (տե՛ս նաև
պահպանակ)

մարդաբան – 39

մեղեդային խոսք –

մեղեդի– 54, 60, 96, 110, 121-122, 125-126, 133

մեղեդիական ոճ – 118

մենակատար – 78, 79,

մենակատարային բազմաձայնություն

(մենակատարային բազմաձայն նվագ) – 121, 122, 124-127

մենհիր – 28

միահնչյուն – 125

միաձայն (միաձայնություն) – 35, 11, 119, 121, 124-125, 145

միևուր – 85, 89

մկրտություն – 77

մոգպետ – 46

մոդուլյացիա – 122,

մոնոդիկ – 118-119, 145

յայլի – 122

նախնադարյան երաժշտություն – 19

նեոպոզիտիվիզմ – 18

նմանակում (իմիտացիա) – 123, 145

նոխազերգություն – 30

նոնա – 126

նոտագրող – 120

նվագ – 24, 82, 83, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,

նվագագարկ – 86

նվագախմբային ներկայացում – 71

նվագախումբ(տե՛ս նաև անսամբլ, նվագուրդ) – 47,
133, 316

նվագական – 133

նվագարանագործ – 10, 95, 96, 115, 261, 264, 265

նվագարանագործ վարպետ – 98, 115, 170

նվագարանային երաժշտություն – 118-121, 126, 127, 145, 170
(տե՛ս նաև նվագարվեստ)

նվագարանային մշակույթ – 9, 11, 94 (տե՛ս նաև
նվագարվեստ)

նվագարանատիպ խաղալիք – 95, 96

նվագարվեստ – 48, 53

նվագուրդ. (տե՛ս նաև անսամբլ, նվագախումբ) – 128, 131,
133-134, 146

նվիրագործման ծես – 97

շարական – 77

շվոտ – 71

շտանդարտ (դրոշի) – 21

շուրջպար – 28, 28, 100

ողբերգու քնարահար – 24 (տե՛ս նաև քնարահար)

ոտանավոր – 41

որմնախորշ – 90

չաթնուկ – 107

չար աչք – 73, 74, 76

չար ոզի – 62, 71-74, 76, 142, 271

չար ուժ – 71, 103, 173

չարխափան – 24, 71, 96

չարք – 72, 74, 77

պահապան ոզի – 73

պահպանակ – 70, 73, 75, 96, 274

պատարագ – 25, 76, 97, 107, 118-119, 142

պարեղանակ – 78, 120, 123, 124, 132,

պարերգ – 77, 120

պարերգային դրամա – 29

պարտիտուր – 119, 121, 130

պեմզաքար – 22

պլատոնական տեսություն –

պղնձագործ – 44

պոլիտոնայնական – 126

պրիմորդիալիզմ – 18

ջազային (երաժշտություն) – 78, 142

ջրցանուկի (խաղ) –

ռազմական նվագախումբ – 47

ռազմական նվագարան – 63

ռեզերվուար – 21

ռեզոնատոր – 21, 65

ռևերբերացիա – 65-67, 141

ռիթմ (երաժշտական) – 78, 79, 95, 96

ռիտոն – 54

ռոմանտիզմ – 17

սագահար – 59, 189, 194, 239, 242-244, 247, 248, 250-252, 254, 255, 257-259
 սագանդար – 133
 սաղմոս – 50, 56
 սատանա – 50
 սեկունդա (սեկունդային) – 126
 սեպտիմա – 89
 սերովբե – 62, 77
 սեքստա – 126
 սիլվան (պար) – 31
 սիմֆոնիա – 72, 79, 80
 սինեսթեզիա – 84
 սինեսթետ – 84, 143
 սկենե (սցենա) հուն., լատ. – 25
 սրբազան երգ – 45
 սուլոց – 71, 98, 100, 104, 106, 107
 սուրբ ծառ – 77
 սպեկտր – 87, 143
 սրնգահար – 21, 47, 54, 60

վարպետ – 10, 11, 13, 34, 54, 66, 67, 84, 88-90, 95, 103, 141, 143, 261, 263, 267, 268, 269, 272, 278, 279, 287
 վարդպետ – 65
 Վերանորոգության շրջան – 63
 վզող – 72, 274
 վիշապ – 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 72
 վիշապ քարակոթող – 29, 30, 31
 վիպաշար – 45, 138, 139
 վիպասանական արվեստ (վիպարվեստ),
 վիպասանական մշակույթ – 38, 39, 52, 138
 վիպասաց – 39, 48, 50, 138, 139
 վիպասաց-գուսան – 50, 52 (տե՛ս գուսան-վիպասաց)
 վիպասք – 39 (տե՛ս նաև ասք)
 վիուկ – 74
 վոկալ – 118, 119, 128, 146
 վոկալ-նվագարանային – 121

տաճար – 24, 25, 27, 28, 30, 32, 35, 47, 61, 62, 66, 68, 72-75, 79, 84
 տեղաբնիկ – 71
 տեմբր (տեմբրային) – 47, 49, 66, 127, 132.
 տեմբրային բազմաձայնություն – 121
 տեմպ – 66
 տերցիա – 87, 126

տոնիկա – 122
 տիեզերական կարգ – 98, 287
 տիրացու – 77
 տոն (հնչյուն) – 84, 88-89
 տոնայնություն – 85

տոնիկա – 74

ցլերգ – 31

ուժգնություն – 66-67
 ուլունք – 27, 72, 304
 Ուղղափառ եկեղեցի – 84

փիլիսոփա – 23, 82 (տե՛ս նաև իմաստասեր)
 փիլիսոփայություն – 16, 17
 փողիար – 61-63, 208, 209, 213, 215

քահանա – 74, 77, 88, 197, 204
 քաջք – 72, 77
 քառաձայնություն – 119
 քառասունք – 77
 քարանձավ (քարայր) – 26
 քերթող – 38
 քերովբե – 77
 քնարական – 23, 48, 60
 քնարահար – 24, 47, 174, 183
 քոչարի (պար) – 30

օբերտոն – 87-89, 143
 օժանդակ հենակետ – 122
 օկտավա – 84, 87
 օպերա – 40, 78, 83, 85, 130,
 օրհներգ – 43, 53
 օրորոց – 73, 77
 օրորոցագող – 77

ֆալլիկ պահպանակ – 75
 ֆալոս – 30
 ֆոկլորագետ – 119-121

ԴԻՑԱԲԱՆԱԿԱՆ, ԲԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ, ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ԵՎ ԱՅԼ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աժդահակ – 28
 Ահարոն – 74
 Ամանոր – 97
 Ամիրան – 28
 Անահիտ – 29
 «Անուշ» օպերա – 130
 Աշուր – 24
 Ապոլոն – 16, 30
 Աստղիկ – 29
 Աստվածաշունչ – 187, 191, 215, 218, 219, 221
 Ավագ Ուրբաթ – 72
 Ավետարան – 57-60, 62, 74, 187, 189, 192, 193, 197-199, 201-213, 224, 226, 229
 «Ավետիս» երգ – 97
 Արա – 24
 Արարիչ – 261
 Արտավազդ – 28

Բուդդա – 73

«Գարուն ա»- 130

Դերկետո – 29
 «Դերիկո հոյ Նար» – 29
 Դիոնիսոս – 16, 27, 30, 32
 «Դոն, Դոն արի» – 29
 «Դռնբացեք» – 103

Երկրորդ Աշխարհամարտ – 98

Զատիկ – 97, 144
 Զաքարիա – 74
 «Զգոն» – 29
 «Զուլո» - 130

Թեյշեբա – 32

Իլոյանկա – 29, 31

Խալդի – 27
 Խավարման գիշեր, Խավարման արարողություն – 103

Ծաղկազարդ – 97, 99, 101, 102, 103, 144
 Ծառզարդար – 97

«Կալի երգ» – 24
 ս. Կարապետ – 72
 Կենաց ծառ – 28, 29, 35, 103
 Կոնսերտգեբաու Նվագախումբ – 79

Հազարան բլբուլ – 34, 35
 Համբարձում – 25 (տե՛ս Նաև Համբարձման տոն)
 Հայրենական պատերազմ – 79 (տե՛ս Նաև Երկրորդ աշխարհամարտ)
 Հիսուս (տե՛ս Նաև Քրիստոս) – 60, 62, 207

Մեծ Պահք, Մեծ Պաս – 77
 «Մինչդեռ հույսով» - 130
 Մովսես – 62

Նավասարդ – 98-100
 Նարթեան դիցավեպ – 51, 52
 Նոր Տարի – 74

Շիդար – 28
 «Շնորհեա տէր» – 24

Պան – 109
 Պրոմեթեա – 28

Ջրցանուկ – 100
 Ջուլայի բարբառ – 41

Սաբազիոս – 30
 «Սարերի վրով գնաց» - 130
 Սպանդարամետ – 30
 Ստեփանոս (առասպելական երաժիշտ) – 49
 «Սրապար» – 126
 Սուրբ արյան զանգ – 72
 Սուրբ Ծնունդ – 59, 97, 103, 144, 239
 Սուրբ Սեղան – 77, 81

Վահագն – 29
 Վարդավառ – 25, 97-102, 132, 144,
 «Վիշապու քար» – 29

Տարու – 31
Տէր – 24, 74
Տիեզերական ծառ – 29, 75
Տիեզերքի Մեծ Արարիչ – 71 (տէն Նաս Արարիչ)
Տորք – 31

Ուիկուամի – 24, 31

Քրիստոս – 58-61, 75, 140, 208, 209, 239, 245 (տէն Նաս չիսու)

ՏԵՂԱՆՈՒՆԵՐ

Ագուլիս – 73
Ադանա – 57
Ախալցխա – 101
Ախալքալաք – 101
Ախուրյան (գետ) – 46
Աղձնիք – 23
Ամստերդամ – 79
Այաս – 57
Այգեհովիտ (գյուղ) – 99, 104, 106, 107, 109
Այգեձոր (գյուղ) – 46
Անի – 57
Աշտարակ – 74, 76, 292, 295
Ապարան – 113
Առաջավոր Ասիա – 19
Ասիա – 23, 70
Ասորեստան – 23
Արաբկիր – 105
Արագածոտն – 77, 81
Արարատյան դաշտ – 72, 81, 274
Արենիի քարայր – 26
Արևմտյան Հայաստան – 101, 103, 115
Արթիկ – 73, 81
Արճեշ – 57, 201, 213
Արմավիր – 113
Արսլանթեփե – 21, 22
Արտաշատ – 49, 99
Արցախ – 46, 211, 293
Աֆրիկա – 70, 72, 74

Բաբելոն – 23
Բաբերդ – 46

Բագարան – 110
Բագրավան – 109
Բալու – 112
Բակտրիա – 22
Բաղդադ – 23
Բեռլին – 129, 212, 262
Բերդ (քաղաք) – 46
Բերրի – 105
Բիթլիս – 104
Բիրմա – 73
Բորչալու – 101
Բռնակոթ (գյուղ) – 106
Բուվանդ (գյուղ) – 109

Գամիրք – 115
Գեղամա լեռներ – 20, 22, 32, 174
Գեղարդավանք – 66, 69
Գետաշեն – 106
Գլաձոր – 98, 105
Գողգոթա – 61
Գուղենիս (գյուղ) – 105, 111
Գուսանագյուղ – 109

Դուր Կուրիգալզու – 23
Դվին – 54, 57, 184, 185

Եգիպտոս – 19, 22
Եղեգնաձոր – 100
Եվրոկիա – 73
Եվրասիա – 19
Եվրոպա – 22, 70, 72, 262
Երասխ (գետ) – 46
Երգ (գյուղ) – 46
Երգենց (գյուղ) – 46
Երգենց (գետ) – 46
Երգի/Երկի (գյուղ) – 46
Երգևան (ամրոց) – 46
Երևան – 66, 69, 83, 84, 100-105, 108, 109, 111-113, 120, 127, 129, 181, 266, 268, 269, 272, 278, 279, 298, 299, 310
Երզնկա – 57

Էգեյան աշխարհ – 32
Էջմիածին – 74, 130, 215, 217, 218, 221, 296

Թեհրան – 72, 267

Թիմար – 73, 81

Թորթում (գետ) – 46

Թռեղք – 21, 31, 33

Իշուվա-Իսուվա – 22, 23

Իջևան – 99, 104-107, 109-112

Լևանտ – 21

Լճաշեն – 21

Լոռի – 73, 81, 105, 106, 109, 113, 274, 275

Լոռի Բերդ – 21

Լուվր – 21, 22, 175

Խանլար – 20, 106

Խաշթառակ – 106, 111

Խաշխուր – 22

Խլաթ – 57

Խնձորեսկ – 105

Խորանաշատ (վանք) – 46

Ծովիք – 22, 23 (տե՛ս նաև Իշուվա)

Կարին – 57, 101, 115

Կարս – 57, 230

Կիլիկիա – 57, 189, 193, 196, 202, 217

Կիկլադներ – 21

Կիռ – 84

Կոստանդնուպոլիս – 55, 132

Կորինթոս – 30

Հադպատ – 51, 57, 189

Հաճն – 104

Հայաստան – 9, 16, 19, 21-24, 26-28, 31-33, 35, 36, 38, 39, 46-49, 51-53, 67, 70-72, 77, 94, 97, 99, 100, 104, 112, 115, 137-139, 144, 187, 238, 261, 269

Հայկական լեռնաշխարհ – 19, 20, 22, 23, 26, 27, 32, 33, 35, 43, 52, 70, 137, 170, 173, 271

Հարվարդ – 91, 92, 143

Հնդկաստան – 71

Հոկտեմբերյան – 74

Հունաստան – 30

Ղարաբաղ – 101, 115, 122

Ղարսի նահանգ – 109

Ղրիմ – 55, 76

Ճորոխ (գետ) – 46

Մադրաս – 56

Մանազկերտ – 57

Մասիս (լեռ) – 28

Մաստարա – 73

Մարանդ – 24

Մարդին – 20, 22, 52

Մարտունի – 105, 259

Մեծ Հայք – 45

Մեծամոր – 21, 23

Մեղրի – 104-106, 109-112, 300

Մինգեչաուր – 21

Միջագետք – 21, 22, 23, 29, 33, 34, 52

Մոսկվա – 82, 83, 84, 86, 87, 91, 92, 143, 266

Մուշ – 72, 101, 115

Մուսալեռ – 112, 115

Յոզղաթ – 101, 115

Նախիջևան – 203, 246, 247

Նովգորոդի Սոֆիայի տաճար – 79

Նոր Զուղա – 55, 209, 229, 263, 264, 284

Նորշունթեփե – 21

Շահնագար – 73, 274

Շամշատ – 21, 22

Շապին Գարահիսար – 76

Շատախ – 99, 107

Շիրակ – 46, 99, 100, 102, 106, 109-111, 113

Շուպրիա – 23

Պալա – 22

Պատմական Հայաստան – 97, 187

Պոլինեզյան կղզիներ – 131

Ջավախք – 103, 111, 113, 115

Ջարջառիս – 77, 81

Ջուլֆա – 73

Ռաշտ – 72

Ռոստով – 72

Սալմաստ – 102
 Սամբեկ – 72
 Սամուխա – 22
 Սառնաղբյուր (գյուղ) – 99, 100
 Սարդարապատ – 80
 Սեբաստիա – 103
 Սիս – 57
 Սիսիան – 106, 107
 Սպահան – 100, 224
 Սուբարտու – 23
 Սուլդա (գյուղ) – 108
 Սուրբ Աստվածամոր վերափոխման տաճար – 84
 [Սուրբ] Գրիգոր Լուսավորիչ – 66, 69
 [Սուրբ] Էջմիածին – 281
 [Սուրբ] Մարոնի վանք – 84
 Սուխումի – 74, 109
 Սևան – 21, 282
 Սևանի ավազան – 105, 109, 175
 Սևանա լիճ – 21, 24, 175

Վայոց Ձոր – 98, 100, 105, 242, 243, 248, 249
 Վան – 101
 Վանա լիճ – 22, 24
 Վանի գավառ – 73, 81
 Վանի թագավորություն – 19, 34, 52
 Վանաձոր – 73, 81, 178
 Վասպուրական – 24, 57, 60, 99, 205, 206, 220, 277
 Վեյնգարթեն – 72
 Վեշնյակովո – 84

Տաթևի վանք – 74
 Տավուշ (Տաուշ) – 111, 113
 Տարսուն – 57

Ուգարիթ – 23
 Ուտիք – 46, 52
 Ուրարտու – 24, 26, 35, 73

Փառիսոս – 46
 Փերիա – 77
 Փոքր Ասիա – 21, 52
 Փոքր Հայք – 22, 105, 107, 110

Քարաշամբ – 20, 21, 22, 31, 33, 34, 52, 176

Քղիկ – 105
 Օրդու – 74
 Օքսֆորդ – 91

ՑԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐ, ԺՈՂՈՎՈՒՐՆԵՐԻ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

աբխազներ – 52
 ալաններ – 45, 51
 ակամբա ցեղ (Աֆրիկա) – 74
 արաբ – 133

խեթեր – 26, 31, 43

հայասացիներ – 26
 հայեր – 26, 28, 30, 31, 39, 53, 72, 74, 102, 131,

մարեր – 45

չերքեզ – 52

պարսիկ – 133

ռուս – 82, 83, 86, 90, 91, 106, 107, 116, 118

տեսո ցեղ (Աֆրիկա) – 72

փռյուզիացի – 31

ԱՆՁԱՆՈՒՆՆԵՐ և ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԴԵՄՔԵՐ

Աբան Վ. – 45
 Աթայան Ռ. – 119, 145
 Այգեկցի – տես Վարդան Այգեկցի
 Անանիա Շիրակացի – 44
 Առաքել Սյունեցի – 56, 62
 Ասարիադոն – 23
 Արևելցի – տես Վարդան Արևելցի
 Արտաշես (թագավոր) – 45, 46
 Ատրպետ – 28
 Աֆրահատ – 29

Բալմոնտ Կ. – 79
 Բախ Յ.Ս. – 78
 Բարսեղյան Է. – 21

Բդոյան Վ. – 115
 Բեյլի Հ. – 43, 45
 Բլագովեշենսկայա Լ. – 88
 Բոդլեր Շ. – 84
 Բորիսյակ Ա. – 87
 Բուզանդ – տե՛ս Փափստոս Բուզանդ

 Գաբրիել – 61, 210, 212
 Գազիկ (թագավոր) – 47
 Գիլյարովսկի Վ. – 86
 Գյոդակյան Գ. – 119, 145
 Գնունեցի – տե՛ս Զաքարիա Գնունեցի
 Գոնտա Մ. – 83
 Գոտյե Թ. – 84
 Գրիգոր Նարեկացի – 44
 Գրիգոր Տաթևացի – 77

 Դանիել Երաժիշտ – 20
 Դավթյան Վ. – 80
 Դավիթ Անհաղթ – 48
 Դավիթ թագավոր – 59, 62, 140
 Դավիթ Մարգարե – 62, 63, 140, 187, 219-221, 223
 Դավիթ Քերական – 48
 Դեշնով Վ. – 85

 Եղիշե – 46, 47
 Երեմիա եպիսկոպոս Տեր-Սարգսյան – 97
 Երզնկացի Հովհաննես – տե՛ս Յովհաննես Երզնկացի

 Զաքարիա Գնունեցի – 63
 Զաքս Վ. – 70, 71

 Թագակչյան Զ. – 120
 Թադևոսյան Ա. – 120
 Թահմիզյան Ն. – 21
 Թերլեմեզյան Ռ. – 35
 Թորամանյան Թ. – 35
 Թումաճան Մ. – 119

 Ինայաթ Խան Հ. – 80
 Իսրայելյան Ռ. – 80

 Լալայան Ե. – 21, 73, 77
 Լևի-Ստրոս Բ. – 39

Լիսիցյան Ս. – 99, 109, 120

 Խանզադյան Է. – 21, 70
 Խաչատրյան Ա. – 79, 80
 Խաչատրյան Ժ. – 30
 Խորենացի – տե՛ս Մովսես Խորենացի
 Խուդաբաշյան Կ. – 30

 Կարախանյան Գ. – 21
 Կեղծ - Կալիսթենես – 63
 Կյուրեղ Երուսաղեմացի – 61
 Կոմիտաս Վարդապետ – 80, 119, 128-134, 145, 146
 Կոստանյանց Վ. – 129
 Կուշնարյան Բ. – տե՛ս Քուշնարյան Բ.
 Կուրիզալզու Ի – 23

 ս. Հակոբ – 28
 Հակոբ Ղրիմեցի – 56, 62
 Հակոբ Մծբնեցի – 29
 Հակոբ Զուղայեցի – 59, 63, 222, 232-235, 237
 Հենդել Գ.Ֆ. – 78
 Հերովդես թագավոր – 59, 193
 Հյուբշման Հ. – 43, 138
 Հովհան Ոսկեբերան – տե՛ս Յովհան Ոսկեբերան
 Հովհաննես Երզնկացի – տե՛ս Յովհաննես Երզնկացի
 Հովհան Օձնեցի – 97
 Հովհաննիսյան Հ. – 45

 Ղափանցյան Գ. – 24, 25, 28
 Ղրիմեցի – տե՛ս Հակոբ Ղրիմեցի

 Մալխասեանց Ս. – 40
 Մանուկյան Ա. արք. – 97
 Մարիամ մարգարեուհի – 58, 189
 Մարգարե – 57, 58, 61, 62, 189
 Մարտիրոսյան Խ. – 120
 Մարտիրոսյան Հ. – 32
 Մեծելայտիս Է. – 80
 Մենգելբերգ Վ. – 79
 Մեսիան Օ. – 84
 Մնացականյան Ա. – 28
 Մոմջյան Ա. – 75
 Մովսես Խորենացի – 28
 Մոցարտ Վ. Ա. – 78

Մուշեղ սպարապետ – 42
Մուրադյան Ա. – 120
Մուրադյան Մ. – 120
Յանով-Յանովսկայա Ն. – 118, 145
Յովհան Ռսկեբերան – 40
Յովհաննես Երզնկացի – 50

Նաբոկով Վ. – 84
Նադաշ Հովնաթան – 63, 231
Նարեկացի – տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի
Ներսես (կաթողիկոս) – 51
Նիցշե Ֆ. – 16, 17

Շիրակացի – տե՛ս Անանիա Շիրակացի
Շոպենհաուեր Ա. – 17
Շտեյնբերգ Մ. – 78

Չեքոտարյան Գ. – 119
Չուխաջյան Տ. – 80
Չուռլյոնիս Մ. – 84

Պապ (թագավոր) – 47
Պետրոսյան Ա. – 27, 29
Պետրոսյան Է. – 115
Պիկիչյան Հ. – 120
Պո Է. Ա. – 79
Պոկոռնի Յ. – 43
Պորփյուրոս – 58, 190
Պրիշվին Մ. – 90

Ջահուկյան Գ. – 43
Ջրբաշյան Կ.-Ռ. – 75
Ջուղայեցի – տե՛ս Հակոբ Ջուղայեցի

Ռախմանինով Ս. – 79, 83
Ռիմսկի-Կորսակով Ն. Ա. – 84
Ռոժդեստովենսկի Գ. – 80
Ռուսա I – 32

Սարյան Մ. – 72
Սալոմե – 59, 140
Սարաջև (Սարաջյան) Կ. – 78, 82-92, 143
Սարգոն II – 24
Սարգսիորի – 73

Սկրյաբին Ա. – 79, 84
Սյունեցի – տե՛ս Ստեփանոս Սյունեցի
Սպենդիարյան Ալ. – 78, 83
Ստասով Վ. – 79
Ստեփանյան Գ. – 97
Ստեփանոս Սյունեցի – 48

Վազներ Ռ. – 16, 17
Վազգեն Ա. – 17, 75
Վաքսման Կ. – 80
Վասակ (մարզպան) – 46
Վարդան Այգեկցի – 50
Վարդան Արևելցի – 50
Վինքելման Յ. Յ. – 17

Տերենտ (զորավար) – 47
Տերտերյան Ա. – 80
Տիգրան Երվանդյան (թագավոր) – 45
Տյուլին Յ. – 118

Յվետան Ի. – 84
Յվետանա Ա. – 83, 85, 143
Յվետանա Մ. – 83, 85, 143

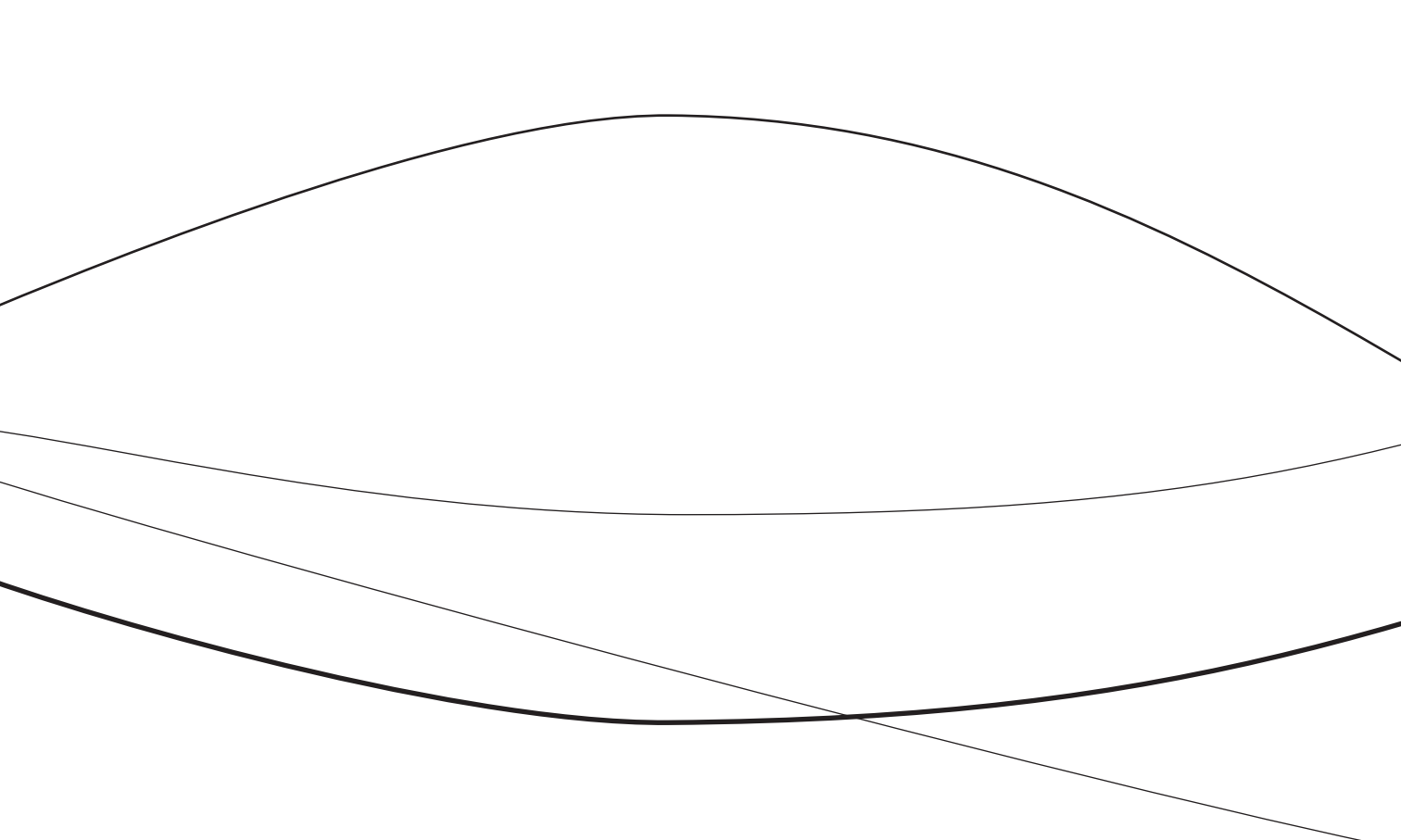
Ուրսա – 24

Փահլևանյան Ա. – 121
Փավստոս Բուզանդ – 42

Քաջբերունի – 101
Քոչարյան Ա. – 20, 21, 99, 120, 134, 315
Քուշնարյան Ք. – 51
Քրեյն Չ. – 91

Օձնեցի – տե՛ս Հովհան Օձնեցի
Օրմանյան Մ. – 77

Ֆիլատով Ն. – 83
Ֆիլատովա-Սարաջևա Ն. – 83



ISBN 978-9939-9134-3-8



9 789939 913438

Հայաստանի Հանրապետություն

Երևան | Yerevan
2017