

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

Արսեն Բոբոխյան

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 ուներ 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 որպես 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 իդեալների 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 որպես «հնագետ», որը նույնպես 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 (Շախկույան Տ., 2014, էջ 23):

4. Սա «գերզգայունների» շրջանակն էր, ովքեր մի կողմից ձգտում էին դեպի բնություն, տանել չէին կարողանում աղմկոտ իրականությունը, մյուս կողմից՝ իդեալականացնում էին նախնիների աղմուկը: Այստեղ, անշուշտ, անհրաժեշտ է հիշել Արթուր Շոպենհաուսերին, որը էական ազդեցություն է թողել Նիցշեի հայացքների ձևավորման վրա, և մասնավորապես 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 այդպես է բնորոշում գիտնականի կատարած գործը Վազեն Ա Հայրապետը, որի խոսքերով՝ Կոմիտասը հայ երգը «պեղեց» իր կույս աղբյուրից (հմմտ. Դյոդակյան 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 շղթայական 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» (հմտ. 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 գերգայուն 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 արձաթե 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 (Բորոխյան Ա., 2008; հմմտ. նաև Բորոխյան 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. Ханзадян 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. Վերեբ) 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 չտես: 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 խաղածեսեր, 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 նոխազի» 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 (Իսպառլայն 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 *նոխազերգությունը*, 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 ձըզի» (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 կապերը նկատելի են տարբեր՝ այդ թվում նաև թաղման ձեսի, մետաղագործության, ծխական պատկերազրության, 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 «սփրում» 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 դուախտական 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)



