

АНТИЧНАЯ СВИРЕЛЬ НА СЕРЕБРЯНОМ РИТОНЕ ИЗ ЭРЕБУНИ

Э. А. БАРСЕГЯН

История развития музыкального инструментария, как и музыкальной культуры вообще, неразрывно связана с развитием человеческого общества. У древних народов музыкальные инструменты считались атрибутами почитаемых ими богов и являлись носителями не только музыкально-эстетических, но и сакральных функций¹. Отождествляя звуки музыкальных инструментов с голосами различных богов и божеств, древние народы посредством музыкальных звуков как бы осуществляли связь с божественными силами. В странах древнего Востока и античного мира бытовало много легенд, связывающих музыкальные инструменты с образами различных богов. В Ассирио-Вавилонии звуки флейты отождествлялись с голосом богини любви и плодородия Иштар, а звуки гобоя (язычковой свирели—Э. Б.) — с голосом бога ветров Раммона². В Индии флейта-ванша и лютия-вина считались соответственно атрибутами Кришны и Сарасвати³. В мифах Древней Греции богу растительного плодородия и виноделия Дионису сопутствовали менады с тимпаном и авлосом, а многоствольная флейта Пана напоминала голос прекрасной нимфы Сиринокс, дочери Артемиды⁴. У хеттов существовали «большие и малые музыкальные инструменты богини Инаны» и т. д.⁵

Ипостаси большинства из упомянутых божеств почитались также и в древней Армении. Ипостасью семитской Иштар-Астарты являлась древнеармянская богиня Астхик, греческой Артемиды — древнеармянская Анаит, Диониса — Ара Прекрасный и т. д. Как известно, Армянское нагорье являлось одним из очагов древнейшей культуры. Археологические данные свидетельствуют о том, что в юго-западной части Армянского нагорья, именуемой древними и средневековыми авторами «Миджагетк Хайоц» («Армянское Междуречье»), находился один из центров зарождения цивилизации⁶. Родство древнеармянской культуры

¹ Э. Л. Даниелян, Э. А. Барсегян, *Художественная трансформация космологических представлений в материальной культуре древней Армении* (Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству, тезисы докладов, Ереван, 1985, с. 100).

² К. Закс, *Музыкальная культура Вавилона и Ассирии* (Музыкальная культура древнего мира, Л., 1937, с. 97, 102—107).

³ Ю. А. Усов, *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах*, М., 1978, с. 7; Р. И. Грубер, *Всеобщая история музыки*, ч. 1, М., 1960, с. 77.

⁴ А. Кун, *Что рассказывали древние греки о своих богах и героях*, М., 1940.

⁵ В. Г. Ардзинба, *Ритуалы и мифы древней Анатолии*, М., 1982, с. 62.

⁶ Дж. Мелларт, *Древнейшие цивилизации Ближнего Востока*, М., 1982, с. 19. Указанные у Мелларта «...холмистые местности турецкой Месопотамии» географически соответствуют области «Миджагетк Хайоц» («Армянское Междуречье») древних и средневековых авторов: см. карту С. Т. Еремяна—Великая Армения по Ашхарацуйцу (Армянской географии VII в.), Ереван, 1963.

с культурой ближневосточных цивилизаций и стран античного мира позволяет нам проводить генетические параллели при изучении истории армянской музыкальной культуры.

В связи с этим, рассматривая изображение двойной свирели на стенке одного из серебряных ритонов, найденных при раскопках древней крепости Эребуни⁷, мы попытаемся в какой-то мере воссоздать картину музыкального исполнительства на этом инструменте в древней Армении, проводя параллели с аналогичными явлениями из истории музыкальной культуры других народов древнего мира, культура которых так или иначе была связана с древнеармянской.

Ритон, изготовленный из серебра, в нижней части имеет форму бычьей головы. В верхней части ритона — рельефное изображение восседающего на ложе мужчины среди трех молодых женщин. Одна из них подает мужчине чашу с напитком, а две другие играют на музыкальных инструментах (двойная свирель и лира). Рельефные изображения на ритоне частично сохранили следы покрытия золотом. Ритон датируется VI—IV вв. до н. э., т. е. тем периодом, когда Армения входила в состав Ахеменидской державы⁸. Серебряный ритон с рельефными изображениями, передающими до малейших подробностей черты лица, складки одежды, узоры на ней и предметы украшения (диадемы, ожерелья и браслеты), свидетельствует о высоком уровне развития художественной торевтики на Армянском нагорье. Подобные ритоны обычно предназначались для культовых возлияний. Форма ритона в виде бычьей головы указывает на возможность принадлежности ритона к культовым возлияниям в честь бога плодородия. Образ быка с древнейших времен был воплощением производительных сил природы, символом плодородия⁹. Рельефное изображение типичного «дионисийского» сюжета в верхней части ритона также связано с культом плодородия. Музыкальные инструменты, изображенные на ритоне, тоже характерны для «дионисийских сцен». Один из музыкальных инструментов — двойная свирель, известная в античном мире под названием «авлос» (Древняя Греция) или «тибия» (Древний Рим).

Согласно античным источникам начиная с VI в. до н. э. в Древней Греции проводились состязания исполнителей на авлосе (авлетов) на известных «пифийских играх» в Дельфах (Фокида, 586 г. до н. э.) и «немейских играх» (Арголида, 573 г. до н. э.)¹⁰. Первым победителем среди авлетов на «пифийских играх» был глава малоазийской школы Сакад — автор первого известного в истории музыки программного инструментального произведения под названием «пифийский ном»¹¹. В этом произведении посредством звуков авлоса изображалась борьба Аполлона с драконом Пифоном (Питоном). Античные источники свидетельствуют о том, что искусство авлетики (исполнительства на авлосе) в Древней Греции находилось на высокой стадии развития, а начиная с VI в. до н. э. переживало период расцвета. Однако те же источни-

⁷ Б. Н. Аракелян, Клад серебряных изделий из Эребуни (Советская археология, 1971, № 1, с. 143—158).

⁸ Б. Н. Аракелян, Очерки по истории искусства древней Армении, Ереван, 1976, с. 44—45, илл. IX, X.

⁹ К. Х. Кушнарева, Символика алтарных стел Двина (Второй международный симпозиум по армянскому искусству, сборник докладов, т. 1, Ереван, 1981, с. 99).

¹⁰ С. Я. Левин, Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, Л., 1973, с. 26.

¹¹ Р. И. Грубер, указ. соч., с. 96.

ки свидетельствуют и о том, что в становлении и развитии древнегреческой музыки важную роль играла восточная и, в частности, малоазийская музыкальная культура. Многие греческие музыкальные инструменты (в том числе и авлос) имеют малоазийское происхождение и попали в Грецию, согласно свидетельству Страбона, посредством малоазийских фригийцев¹². Хеттские рельефные изображения показывают, что действительно в Малой Азии двойные свирели бытовали с глубокой древности¹³. В раскопках Вавилонии обнаружены отдельные части подобных инструментов, датируемых 2800 г. до н. э. Прimitивные же виды этих инструментов, согласно мнению исследователей (Курт Закс), существовали еще с эпохи неолита¹⁴.

Учитывая многообразные этнокультурные и экономические связи между Месопотамией, Армянским нагорьем и Малой Азией, существующие с древности, мы можем полагать, что на Армянском нагорье упомянутые свирели существовали примерно с тех же времен, что и в соседних регионах.

Например, в культовых церемониях шумерской Инаны (ипостаси армянской Нанэ, фригийской Нана, грузинской Нино) храмовые плясуны и плясуньи исполняли свои пляски под звуки музыкальных инструментов¹⁵. О значительной роли музыкальных инструментов в подобных культах, в частности в культе фригийской Нана (Кибелы) и Аттиса¹⁶, можно судить по рельефному изображению главного жреца Кибелы—Архигала, где он находится в окружении музыкальных инструментов, среди которых имеется и двойная свирель¹⁷. Сакральная связь музыкальных инструментов с культом явствует из того, что юноша, посвященный в таинство, произносил: «Я ел с тимпана, я пил с кимвала, я стал мистом, посвященным Аттису»¹⁸.

Традиции подобных музыкальных сопровождений культовых церемоний были присущи также и армянам в культе ипостаси Аттиса—Ара Прекрасного, символизирующем пробуждение животворных сил природы. Пробуждению этих сил, видимо, должна была способствовать магически также и игра на духовом инструменте (в частности, на зурне). На древнем Востоке существовало поверье, что игра на духовом инструменте, символизирующем дыхание, жизнь, способствовала воскрешению из мертвых¹⁹.

Интересно отметить, что армянская богиня Нанэ в эллинистический период отождествлялась с греческой Афиной, которая, как и римская Минерва, считается изобретательницей авлоса²⁰. Продолжая па-

¹² Страбон, X, III, § 17.

¹³ The Art of the Hittites by Ekrem Akurgal, Harri N., Abrams, ING Publishers, plates 142.

¹⁴ С. Я. Левин, указ. соч., с. 11.

¹⁵ История древнего Востока, ч. 1, М., 1983, с. 110.

¹⁶ Дж. Фрезер, Золотая ветвь, М., 1983, с. 327, 331.

¹⁷ Срб. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, Ереван, 1958, табл. LXV.

¹⁸ Там же, с. 142.

¹⁹ Р. И. Грубер, указ. соч., с. 62.

²⁰ Тренчени-Вальдапфель Имре, Мифология, М., 1959, с. 172. Хотя у автора «авлос» переводится как «флейта» (что характерно и для других переводов), сейчас уже общезвестно, что авлос относится к разряду язычковых свирелей гобойного типа, к которым относятся, наряду с авлосом, и римская тибия, и армянские дудж, зурна и др.

раллели с античным миром, вернемся к уже известным нам «пифийским играм», на которых глава малоазийской школы авлетики Сакад впервые исполнил «пифийский ном», прославляя победу Аполлона над драконом Пифоном (Питоном). В армянской же мифологии победителем драконов являлся Ваагн, подвиги которого воспевали древнеармянские рапсоды-гусаны под звуки струнного музыкального инструмен-



та — пандира. В тексте древней эпической песни, приводимой армянским историком V века Мовсесом Хоренаци, рождение Ваагна описывается наподобие восхода солнца, что, по мнению исследователей, указывает на первоначальную солярную функцию этого божества²¹. Учитывая известное малоазийское происхождение культа Аполлона, также считавшегося солнечным богом, мы можем сказать, что солярные функции Аполлона и Ваагна восходят к культу более древнего бога Солнца, который почитался древними народами Передней Азии. Следовательно, образы солнечных богов — Аполлона и Ваагна, борющихся с олицетворением тьмы — драконами, можно считать идентичными. В Армении мотив борьбы солнечного божества с драконами зафиксирован еще в III тысячелетии до н. э., в наскальных изображениях Гегамских и Варденисских гор²².

Естественно, что воспринимая процесс восхода солнца как борьбу солнечного божества с силами, олицетворяющими мрак, люди старались как-то магически воздействовать на исход мнимой борьбы солнечного божества с драконом тьмы. У древних евреев существовало пове-

²¹ Г. А. Капанцян, Историко-лингвистические работы, Ереван, 1956, с. 320, 321, 323; Г. Д. Вардумян, Государственные религиозные культы армян (Вестник Московского университета, 1976, № 2, с. 87—88).

²² А. А. Мартиросян, А. А. Израелян, Наскальные изображения Гегамских гор, Ереван, 1971, с. 43.

рьс (видимо, характерное и для других древних народов Ближнего Востока), что громкие звуки духовых инструментов способны рассеять мрак и их боится сам Сатана²³. Следовательно, играя на духовом инструменте в рассветный час, люди как бы магически содействовали восходу солнца, звуками духового инструмента рассеивая тьму. Существовали также представления о том, что Солнце каждую ночь уходит в преисподнюю²⁴. В этом случае его возрождению-восхождению также могли способствовать звуки духового инструмента (согласно представлениям вавилонян о способности духовых инструментов звуками воскрешать покойников). В связи с этим интересно отметить, что в Армении сохранились традиции исполнения на зурне «рассветных мелодий», называемых в Армении «канч» («зов»—арм.), или «саари» («рассветная»—перс.)²⁵. Это своеобразные гимнические мелодии импровизационного плана в честь восходящего солнца, исполняемые в рассветный час на зурне и как бы зовущие солнце к восходу.

Учитывая вышеизложенное, есть основания полагать, что при идентичности представлений о борьбе солнечного бога с драконом—символом мрака в греческой и армянской мифологии, представляется возможным проведение параллели и в элементах музыкального сопровождения культов солнечного бога. В частности, нам представляется, что «рассветные мелодии», исполняемые в честь восходящего солнца у армян и других народов Передней Азии, тематически предшествовали «пифийскому ному», исполненному в честь Аполлона малоазийцем Сакадом. Видимо, исходя из малоазийских традиций культа Аполлона, учитывая его солярные функции, Сакад создал «пифийский ном», опираясь на традиции исполнения «рассветных мелодий», связанных с представлениями о борьбе солнечного бога с драконом тьмы. Надо отметить, что «рассветные мелодии» традиционно исполнялись на зурне—инструменте, аналогичном греческому, авлосу, на котором исполнялся состоящий из пяти частей «пифийский ном». Интересно, что число «пять» в древности считалось священным в связи с пятью органами чувств и с пятью известными тогда планетами: Юпитер, Меркурий, Марс, Сатурн и Венера²⁶. В пять лет раз проводились «пифийские игры», в течение пяти дней победил дракона Пифона солнечный бог Аполлон²⁷. Становится очевидной сакральная связь числа «пять» с астральными и солярным культами.

В сакральной связи с солярным культом находились также и косяные свирели с пятью звуковыми отверстиями, найденные при раскопках Двина и Гарни (II тысячелетие до н. э., Армения). На связь этих свирелей с культом солнца может указывать и то, что они сделаны из голени крупной длинноногой птицы (согласно мнению специалистов—аиста). Такая же свирель обнаружена в Мшхета (XIV в. до н. э., Грузия)²⁸. Ранние представления, связанные с культом солнца, относятся к тому периоду обожествления природы, когда материальный мир, совместно с природными явлениями, воспринимался мифологиче-

²³ Ա. Քռշրյան, Երածշտական գործիքները Հայաստանում (Պատմա-բանասիրական հանդես, 1963, № 3, էջ 165):

²⁴ И. М. Дьяконов, Идеология Шумера и Аккада (История древнего Востока, с. 280).

²⁵ С.Ф. Лисициан, Армянские старинные пляски, Ереван, 1983, с. 160.

²⁶ Ա. Քռշրյան, Միսփող սրինգ (ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, 1962, № 11, էջ 68):

²⁷ Тренчени-Вальдапфель Имре, указ. соч., с. 173.

²⁸ Ա. Քռշրյան, Միսփող սրինգ, էջ 68:

скими образами. Примечательно, что образы крупных птиц часто связывались с солнечным божеством²⁹. Аист и в наши дни считается вестником весны, солнца, и, вполне вероятно, что в древности, когда почитались всевозможные крылатые божества, культ аиста мог занимать видное место. Связывая образы крупных птиц с солнечным божеством, люди изготовляли из их полых голеней свирели, на которых и исполняли гимнические мелодии в честь восходящего солнца. О том, что изготовление свирелей из голеней крупных птиц, а также количество звуковых отверстий (пять) не было случайностью, а имело прямую связь с древними (языческими) верованиями, мы можем полагать, исходя из следующего. В более поздний, христианский период, согласно сообщению великого армянского средневекового поэта Григора Нарекаци (951—1003 гг.), свирель специально видоизменили, во избежание «языческого звучания»³⁰. Это свидетельствует о том, что духовные отцы христианской церкви хорошо знали, какую роль в культе языческих богов играли костяные свирели.

Учитывая музыкальное сопровождение культовых церемоний в честь древних богов, нам представляется, что основной базой для развития профессионального исполнительства на музыкальных инструментах были языческие храмы. Как известно, нигде в языческой Армении не было такого развития и сосредоточения культов, как в Малой Армении и смежных с ней областях. Наличие в Малой Армении большого количества богатых храмов с древнейших времен (достаточно вспомнить громадную статую богини Анаит, отлитую из золота)³¹ должно было создавать предпосылки для развития профессионального культового музицирования. Для сравнения уместно вспомнить культовые обряды хеттов, которые сопровождалась игрой в рог, на ударных и «музыкальных инструментах богини Инаны»³².

Видимо, подобным образом проходили и культовые церемонии в честь древнеармянских богов. Отголоски древних культов дошли до нас в народных праздниках, песнях, плясках, обычаях, легендах и сказках. О богатых музыкальных традициях Малой Армении говорит тот факт, что дошедшие до конца XIX в. и записанные великим основоположником армянской классической музыки — Комитасом — музыкальные произведения этого региона, в особенности «песни Акна» (Акн — город в Малой Армении), являются жемчужинами в сокровищнице музыки армянского народа.

Развитое инструментальное музицирование в Малой Армении предполагалось не только наличием развитой общемузыкальной культуры, но также наличием местного природного материала для изготовления музыкальных инструментов. О том, какое большое значение придавалось наличию природного материала для изготовления музыкальных инструментов, мы можем полагать, исходя из древних текстов, авторы которых (Плутарх³³, Страбон³⁴) при описании местностей считали

²⁹ История древнего Востока, ч. 1, с. 98; Срб. Лисициан, Армянские старинные пляски, с. II (в примеч.).

³⁰ *Ա. Քնշարյան, Միջին դարեր, էջ 68:*

³¹ Кай Плиний Секунда, Естественная история ископаемых тел, переведенная на русский язык в алфавитном порядке трудами В. Севергина. СПб., 1819, с. 61.

³² В. Г. Ардзинба, указ. соч., с. 62, 70.

³³ *Плутарх*, Сравнительные жизнеописания, т. 2. М., 1963, с. 136.

³⁴ Страбон, XII, VIII, § 15.

необходимым отметить те места, где рос тростник, пригодный для изготовления флейт и свирелей.

Какие же природные ресурсы для изготовления музыкальных духовых инструментов имелись в Малой Армении? Для изготовления роговых и рожковых музыкальных инструментов мог использоваться рог крупного и мелкого скота, который в соседней области Екелеац (Акилисена), по свидетельству армянского автора IV в. Агатангелоса (Агафангел), «пасся тучными стадами»³⁵. В районах, где было развито поливное земледелие, разводился главным образом крупный рогатый скот³⁶, рог которого наиболее пригоден для изготовления роговых инструментов. Не было недостатка и в тростнике, из которого должны были изготавливаться флейты и свирели. Об этом свидетельствуют топонимы Шамуха (в малоазийских языках означающий «место камыша»), Елегия и Елегарич (Елегарсиа), где корень «елег», восходящий к фригийскому, в армянском языке означает «тростник». Видимо, в связи с мелодией тростниковой флейты и образовалось слово «элегия», которым в Малой Азии называли заплачки, причитания, соответствующие греческому треносу; они исполнялись в сопровождении малоазийского музыкального инструмента—фригийской флейты³⁷. Именно в районах, прилегающих к исторической Малой Армении и прилежащих к ней областях, по сей день сохранились традиции исполнительства на «намшенской зурне» — прямом потомке фригийского авлоса. Это свидетельствует о том, что именно в данном регионе были наиболее сильно развиты музыкально-исполнительские традиции на зурне-авлосе.

Следует несколько подробнее рассмотреть вопрос о происхождении армянского названия авлоса—«зурна». Известное в современном музыковедении объяснение слова зурна в значении «праздничная флейта» (от перс. «сурнай, сурна») представляется нам неприемлемым для армянского языка, являясь, на наш взгляд, результатом «народной этимологии». Мы полагаем, что в армянский язык слово «зурна» вошло из лувийского иероглифического «surpa», означающего «рог»³⁸. Использование рога в качестве духового музыкального инструмента отражено на хеттском рельефе из Каркемиша³⁹, а также в клинописных архивах хеттских царей (XVII—XII вв. до н. э.) из богазкёйских раскопок⁴⁰. Рог мог иметь разновидности в способе звукоизвлечения. Аналогичным примером может служить распространенный в соседнем регионе абхазский народный музыкальный духовой инструмент «абык», который еще до недавнего времени имел две разновидности (язычковую — с двойной тростью для звукоизвлечения и амбушюрную — с мундштучным звукоизвлечением типа трубы)⁴¹. Зурна также могла иметь разновидность с амбушюрным звукоизвлечением, какое использовалось при игре

³⁵ См.: Г. А. Капанцян, указ. соч., с. 85.

³⁶ С. Т. Еремян. Естественно-исторические основы питания армянского народа (Культура раннефеодальной Армении, Ереван, 1980, с. 318).

³⁷ И. М. Тронский, История античной литературы, М., 1983, с. 76; Г. А. Капанцян, указ. соч., с. 62.

³⁸ Пьер Мериджи, Учебник хеттского языка (Древние языки Малой Азии, М., 1980, с. 254).

³⁹ Срб. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, илл. в табл. LXIV.

⁴⁰ В. Г. Ардзинба, указ. соч., с. 105.

⁴¹ И. М. Хашба, Абхазские народные инструменты, Сухуми, 1967, с. 78, 79; илл. с 223, фото 51.

в рог. Следовательно, название «зурна» (вероятно, и сам инструмент) бытовало на Армянском нагорье еще в III тысячелетии до н. э., т. е. в период распространения лувийского языка. (Отметим, что отдельные части подобных инструментов из Месопотамии датировались 2800 г. до н. э.). Говоря о хетто-лувийском происхождении названия «зурна», о развитых традициях исполнительства на этом инструменте в регионе Малой Армении и о его родстве с греческим авлосом, обратимся вновь к серебряному ритону из Эребуни

Мы склонны думать, что малоазийские и греко-ионийские традиции в характере передачи рельефных изображений на ритоне, отмеченные академиком Б. Н. Аракелян⁴², были занесены в Эребуни мастерами—переселенцами из областей, смежных с Малой Арменией.

За год до основания города-крепости Эребуни (782 г. до н. э.) урартский царь Аргишти I взял в плен 6600 жителей из стран Хате и Цупани (Цопк-арм., Софена-греч.), расположенных на берегах Верхнего Евфрата (в Малой Армении — Э. Б.), покорив эти страны «могуществом бога Халди»⁴³. В дальнейшем Аргишти I переселил этих пленных в строящуюся крепость Эребуни⁴⁴.

Стиль изготовления ритона и характер передачи изображения на нем являются наследием художественной торевтики областей Хате и Цупани, являющихся, в свою очередь, наследницами культурных традиций Хеттского государства⁴⁵.

Мастера из Эребуни, являющиеся потомками переселенцев из упомянутых областей Малой Армении, сохраняли, видимо, не только традиции художественно-прикладного искусства, но также и музыкально-исполнительского, образец которого зафиксирован на серебряном ритоне из Эребуни в рельефном изображении.

Отсюда следует, что образец ансамблевого музицирования, изображенного на ритоне, указывает на продолжение древнеармянских традиций инструментального музицирования уже со дня основания Эребуни (782 г. до н. э.).

ԱՆՏԻԿ ՍՐԻՆԳՐ ԷՐԵՐՈՒՆԻ ԱՐԾԱԹԵ ԵՂՋԵՐԱԳԱՎԱԹԻ ՎՐԱ

Է. Ա. ԲԱՐՍԵԳՅԱՆ

Ա Վ Փ Ո Փ Ո Ւ Վ

Էրեբունիի պեղումներից գտնված ցուլի գլխի ձև ունեցող եղջերազավաթին պատկերված տեսարանը ցույց է տալիս, որ այն պատրաստված է եղել պողաբերության աստվածուհիանը նվիրված ծիսական ըմպելիքների համար: Եղջերազավաթը պատրաստել են տեղի վարպետները, որոնք պահպանել են իրենց նախնիների՝ Փոթր Հայթին հարակից Խաթե և Մուպանի (Մոփթ) երկրների ավանդույթները: Եղջերազավաթի վրա պատկերված երկփող ան-

⁴² Б. Н. Аракелян, Очерки по истории искусств древней Армении, с. 44, 45.

⁴³ Н. В. Арутюнян, Хорхорская летопись Аргишти I (Эпиграфика Востока, 1953, VII).

⁴⁴ Г. А. Меликишвили, К вопросу о царских хозяйствах и рабах-пленниках в Урарту (Вестник древней истории, 1953, № 1, с. 27).

⁴⁵ Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 1, Երևան, 1971, էջ 298.

տիկ սրինգը և նման փողային նվագարանները (զուռնա, դուդուկ) մեծ դեր էին կատարում արևի և պտղաբերության աստվածություններին նվիրված ծեսերի ժամանակ:

«Ջուռնա» բառի ստուգաբանությունը և այլ անուղղակի տվյալները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ դրանք նվագելու արվեստը Հայկական լեռնաշխարհի տարածքում գոյություն ունեւ դեռ մ. թ. ա. III հազարամյակից:

THE ANTIQUE PIPE ON THE SILVER CUP FROM EREBUNI.

E. A. BARSEGHIAN

S u m m a r y

Bullhead form of the silver cup from the excavations of Erebuni, as well as the picture on the cup points out its belonging to the cult dedication in honour of God of fertility. Cup was done by the local masters, keeping traditions of their ancestors, who were by their birth from not so big states Hate and Tsupani (Sopene, Arm.-Tsopk)-neighbouring with Small Armenia. The antique pipe, pictured on the cup, as well as other instruments, similar to it (Arm. "zurna", "duduk") occupied a special place in cult ceremonies, in honour of God of the Sun and God of fertility.

Etymology of the word "zurna" (variety of these pipes) and other indirect facts are the reason of thinking, that professional rendition on such musical instruments was developed in Armenian upland still in the III thousand B. C.