

Ավանդական երաժշտության Հայկական Խորհուրդ

ՀՀ ԳԱԱ ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հնագիտական երաժշտության
ուսումնասիրող խումբ

Էթնո-խորեոլոգիայի
ուսումնասիրող խումբ

I ՄԻԱՑՅԱԼ ՍԻՄՊՈԶԻՈՒՄ ԵՐԵՎԱՆՈՒՄ

Դեկտեմբեր 1995

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՊԱՐԸ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Զեկուցումների հիմնադրույթներ



Երևան 1995

ARMENIAN COUNCIL for TRADITIONAL MUSIC

INSTITUTE of ARCHAEOLOGY & ETHNOGRAPHY ARMENIAN
NATIONAL ACADEMY of SCIENCES

Study Group for Musical Archaeology
and Musical Iconography

Study Group on Ethno-Choreology
Subgroup on Dance Iconography

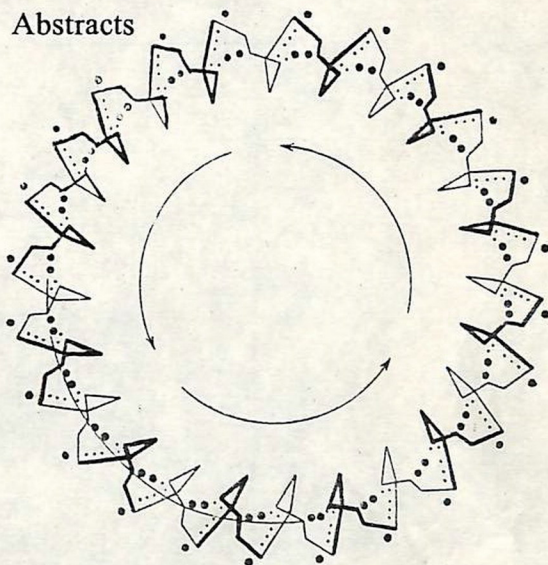
Ist Joint Symposium in Yerevan

December 1995

MUSIC AND DANCE ON ICONOGRAPHY



Abstracts



Կազմ կոմիտե՝ Էմմա Պետրոսյան, Ժենյա Խաչատրյան - ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և
ազգագրության ինստիտուտ, Երևան 1995

Organizational Committee: Emma Petrossian, Genja Khachatrian - RA Armenian National
Academy of Sciences, Institute of Archaeology&Ethnography,
Yerevan, 1995

ՋՆԱՐԱԿԱՄ ԹԱՍ՝ ՊԱՐՈՒՀՈՒ ՊԱՏԿԵՐՈՎ
(ԱՆԻ X-XII ԴԴ.)

Հայկական միջնադարյան արվեստի հիմնական թեման եղել է կրոնական գաղափարախոսությունը (Քրիստոս, առաքյալներ, աստվածամայր, սրբագործված գործիչներ և այլն):

Կանոնիկ արվեստին զուգընթաց, նույն այդ շրջանում արտաշխարհում, նաև մեզանում, սկսվել է համապարփակ մի շարժում, որը հայտնի է իբրև քաղաքային կյանքի և աշխարհիկ մտածողության զարգացման շրջան:

Անվիճելիորեն վերածննդի տարրեր պարունակող այդ ժամանակահատվածում, նկարիչներն ու կիրառական բազմաճյուղ արվեստ ստեղծող վարպետներն իրենց ստեղծագործություններում վերարտադրել են շրջապատող իրականությունը, մարդու առօրյա կյանքը, կենցաղը, նրա մարմնական բարեմասնությունները, որը և դարձել է գեղարվեստական արտահայտման թեմա:

Այդպիսի մի թեմա է պատկերվել միջնադարյան Հայաստանի մայրաքաղաք Անիի ջնարակած թասի վրա (Անի 316), որը հայտնաբերել է մեծանուն հնագետ Ն.Մադը 1915 թ. միջնաբերդի պալատական շինությունների շրջակայքում կատարած պեղումների ընթացքում:

Անոթը նկարագրվել և հրատարակվել է շատ հեղինակների կողմից: Սակայն նրանց տեսադաշտից դուրս է մնացել պատկերի բուն բովանդակության մեկնաբանությունը: Մինչդեռ կավանդի ներսում բաց դեղնա-կանաչավուն ֆոն ունեցող կավի վրա փորագրված կանացի պատկերը եզակի և ինքնատիպ այն օրինակն է, որի քննությամբ հնարավորություն է ընձեռվում լրացնելու մեր պատկերացումները միջնադարյան արվեստի ժանրերից մեկի՝ պարարվեստի մասին:

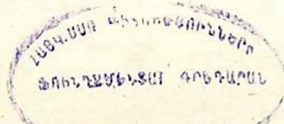
Հայտնի է, որ միջնադարյան Հայաստանում թատերական զվարճալիքները սկսվել են նախարարական խնջույքներից և խրախճանքներից, որոնք եղել են երգի, պարի, խաղի, առակների, զրույցների ու վեպերի հորինման, ապա և ավանդման ասպարեզ (տես՝ Հայ ժողովրդի պատմություն, հատ.2-րդ, 1984թ.): Նախարարներին և իշխաններին զբաղեցրել են ոչ թե սովորական մարդիկ, այլ «արուեստականք» կոչվող գուսաններն ու վարձակները:

Թերևս այդպիսի վարձակ պարուհի է և Անիի թասի վրա պատկերված կինը: Նրա ձեռքերի շարժումը կենդանի է, մատները արտահայտիչ, հագուստը լայն, թևերը ասեղնագործած թեզներեքան: Պարունու մագերը երկար են, հերարձակ: Այս հանգամանքը անչափ հետաքրքիր է, քանի որ գլխաբացությունը Միջնադարյան Հայաստանում հակառակ է եղել կանացի պատվին, պատմիչները հերարձակ կանանց հիշատակել են մահվան ծիսակատարությունների ժամանակ:

Հիշատակել են նաև թատերական կանանց, որոնց հերարձակ երևալը հասարակության մեջ քննության առարկա է եղել (Թովմա Արծրունի, Մատթեոս Ուռհայեցի, Աղճնյաց Սիմեոն Եպիսկոպոս և այլն):

Հայոց թատրոնի պատմությանը հայտնի է Մովսես Խորենացու հիշատակած Նագինիի անունով վարձակը, որի պարը շլացրել է իշխաններին: Նագինիի պարը բնորոշվել է «երգեր ձեռամբ» և հավանաբար ունեցել է զգայական բովանդակություն:

Ամեն դեպքում հիշյալ անոթի վրա նկուն և նագելի շարժում արտահայտող պարունու կեցվածքը խոսում է անձի անկախ և ազատ լինելու մասին: Հայտնի է, թե որտեղ է ցուցադրում պարուհին իր արվեստը: Գուցե թագավորական խրախճանքում կամ թե միջնադարյան Հայաստանում՝ եկեղեցու կողմից աշխարհիկ խաղերի համար պաշտոնապես ընդունված «Կալենդամագուլիսք» տոնախմբություններում: Ամեն դեպքում պատկերը կրում է իր վրա աշխարհիկ մտածողության կնիք:



Վերջինս վկայում է XI-XII դդ. աշխարհիկ թեմաների նկատմամբ արվեստագետ վարպետի անթաքույց հետաքրքրության մասին:



Լիլիթ երնջակյան
ԱԻ

ԲԱՐԲԱԴԸ «ՇԱՀՆԱՄԵ»-Ի ԶԵՌԱԳՐԱՅԻՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

Հին և միջնադարյան արևելքի երժշտական մշակույթը լայնորեն արտացոլված է միջնադարյան բանաստեղծների ստեղծագործություններում, որոնց իրենց հերթին պատկերագրողն էն տարբեր գեղարվեստական դպրոցների մանրանկարիչները:

Ֆիրդուսու «Շահնամեն» իր դարաշրջանի երաժշտական արվեստի և գործիքաբանի վերաբերյալ հարուստ տեղեկություններ պարունակող հանրագիտարան է (Տ.Վիգգո): Էպոսի պատկերագրող ձեռագրերը վկայում են, որ երաժշտությունն ուղեկցել է տարբեր պաշտամունքային ծիսակատարությունների, եղել է «Ռագմերի» (զինվորական արշավներ), «Բագմերի» (հավաքույթ, խնջույք) և այլ հանդիսավոր արարողությունների մշտական մասնակիցը:

«Շահնամեն»-ի սյուժետային մանրանկարներում իր հաստատուն տեղն ունի Արևելքի դասական երաժշտության հիմնադիր Բարբադը, որին գրավոր և բանավոր ավանդույթը կիսաառասպելական պատմություններ է վերագրում:

«Շահնամեն»-ի մեջ մատչելի ամենավաղ ձեռագրերում (XIV-XV դդ.) պարունակվող մանրանկարներից երկուսը վերարտադրում են «արքայական» (խոսքովային) լադերի և պարսկական դասական մեղեդիների հեղինակ Բարբադին վերաբերվող լեգենդ: Ըստ ավանդության, Խոսրով Փարվիզի պալատական երաժիշտները խանգարում էին երիտասարդ երաժիշտ պարսիկ Բարբադին մուտք գործել շահի արքունիք: Սակայն ի վերջո Բարբադին հաջողվում է իր կատարողական արվեստով հիացնել շահին և արքունիքում դառնալ բարձր հեղինակություն: Թեև տվյալ երաժշտական թեման էպոսի տեքստում էպիգոդիկ է, այն խորապես իմաստավորված է Ֆիրդուսու կողմից և պատահական չէ նրա արտացոլումը մանրանկարչության մեջ, ուր այն ստացել է որոշակի պատկերագրային մարմնավորում իմաստաբանական-խորհրդանշային բանաձևի տեսքով (թաքնված և անսպասելի նվագող երաժիշտ), որ թույլ է տալիս յուրովի մեկնաբանել Բարբադի անվանն առնչվող հիշատակությունների շարքը: Խոսքը վերաբերվում է հերոսացվող պատմական դեմքին, նրա առաջինը դառնալու հանգամանքին, որին կրոնա-մշակութային սիրանքի նշանակություն է տրվել, եթե նկատի ունենանք, որ նա դուրս է մղել օտարագգի երաժիշտներին, հաստատելով իր տեղականի գերիշխությունը:

Հերոսի ծայտյալ մուտքը և առաջին տեղը գրավելը առասպելական մտածողության համակարգում վերարտադրվող մոդել է: Առասպելական միֆոլոգեմի առկայու-

թյամբ է պայմանավորված տվյալ երաժշտական մոտիվի նույնատիպ մեկնաբանումը գրավոր տեքստում և մանրանկարչությունում մեջ:

Գրական և մանրանկարչական նյութի կառուցվածքային-իմաստաբանական հատկանիշները վերարտադրվել են նաև ավելի ուշ շրջանի ձեռագրային ցուցակներում իբրև կանոնավորված մոդել:



Աղավնի Ժամկոչյան
ՀԱԻ

ԴՎԻՆԻՑ ՀԱՅՏՆԱԲԵՐՎԱԾ ԵՐԱԺԻՇՏԻ ՊԱՏԿԵՐՈՎ ՄԻ ԱՆՈԹԻ ՄԱՍԻՆ

1960 թվականին Դվինից հայտնաբերվել է շողյուն ջնարակով մի անոթ, որը հարդարված է ծալապատիկ նստած երաժիշտի պատկերով:

Անոթի նկարագրողման առանձնահատկությունները բնորոշ են IX-X դդ. Մերձավոր Արևելքի երկրներում շատ տարածված զարդամոտիվներին՝ ձվաձև օղակներ կետագարդ գծիկների զուգորդությամբ, ինչպես նաև սլաքներով անոթի ներքին մակերեսը հարդարելու սկզբունքին:

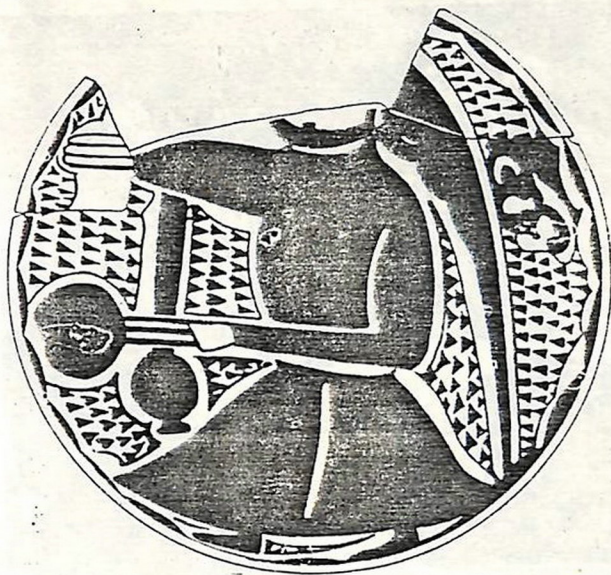
Երաժիշտի ձեռքին լարային մի գործիք է, որն իր կառուցողական առանձնահատկություններով հիշեցնում է քյամանչան: Այդ մասին տես Ա.Ցիցիկյան, «Հայկական աղեղնային արվեստը» գրքում:

Այդ իմաստով անոթը մեծ կարևորություն է ներկայացնում երաժշտական գործիքների պատմությունը ուսումնասիրելու համար, որովհետև գտածոն ապացուցում է, որ IX դարում, Արևելքում՝ մասնավորապես Հայաստանում աղեղնավոր այլ գործիքների թվում ընդունված էր նաև քյամանչան, որը ժամանակի ընթացքում ենթարկվել էր սոսկ չնչին կառուցվածքային ձևափոխությունների:

Անոթի խեցու որակով և նկարագրողման որոշ առանձնահատկություններով կարելի է ասել, որ այն Դվինի խեցեգործական դպրոցի արտադրանք է: Թեև անոթի

վրա առկա է արաբական արձանգրության հետքերը, բայց դա, սոսկ, քաղաքի խայտաբղետ կազմից և շուկայական պահանջարկից ելնող հանգամանք է:

Դվինը Մերձավոր Արևելքի հախճապակու արտադրության կարևոր և ինքնուրույն կենտրոններից էր ուստի նրա արտադրանքի որոշ նմուշներ արտացոլում էին ժամանակի հայկական կենցաղի բնորոշ առանձնահատկությունները:



Ժենյա Խաչատրյան
ՀԱԽ

ՊԱՐԸ ՎԱՆՈ ԽՈՋԱԲԵԿՅԱՆԻ ՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

1. XIX դ. 2-րդ կեսին Անդրկովկասի քաղաքներում արհեստների կենտրոնացման ու զարգացման հետ ձևավորվեց արհեստավորական մի շերտ, որի կազմի մեջ մտան տարբեր ազգերի երիտասարդ և միջին տարիքի տղամարդիկ: Այս խավն իր կենցաղով, վարքագծով ու գործունեությամբ խիստ տարբերվում էր հասարակությունից: Նրանք կրում էին սև բրդյա կտորից կարված վերնազգեստ, որը ձևով նման էր չերքեզկա, կապա, չուխա հագուստամասին: Այս հագուստամասի շնորհիվ էլ նրանք անվանվեցին վրացական արտասանությամբ *ղարաչոխելի*, հայկականով՝ *ղարաչուխելի*: Տերմինը կազմվել է *ղարա* - սև *չոխա* կամ *չուխա* բառերից՝ սև կապա կրողներ:

2. Ղարչուխելի կոչումը իր մեջ պարունակում էր նաև հատուկ գործունեություն քաղաքների և հատկապես Անդրկովկասի կենտրոն Թիֆլիսի հասարակական ու հոգևոր կյանքում: Նրանց կողմից ստեղծվեց քաղաքային ֆոլկլորի հատուկ մի տեսակ, որի մեջ իրենց ուրույն տեղն ունեին պարերը: Տարբեր ազգերի ներկայացուցիչները այս տեսակի մեջ մտցրել էին ազգային պարի կատարողական ձևի ու բովանդակության հետ կապված տարրեր, որոնց միացությունից ձևավորվեց պարերի մի շարք: Քաղաքային սազանդարական խավը սկսեց նոր եղանակներ ստեղծել այդ պարերի համար, հորինելով նաև անուններ: Պարաքայլերի նոր որակը, նոր պարեղանակներով պատմության մեջ մտան *Կովկասյան կամ Ասիական պարեր* բնորոշմամբ (պահպանվել են Շուշիկի, Շուշամբարի, Հեղուշի, Հայկուշի, Հոռոմի, Աշխենի, Կինտաուրի, Լեկտուրի, Լեզգինկա, Շալախո, Խանչալապարի և այլ պարերի անուններ):

3. Այդ ժամանակների ականատես նկարիչ Վանո Խոջաբեկյանը վարպետ գծանկարներով պատկերել է այդ պարերից մի քանիսը (մոտավորապես 15 նկար), որոնք կարելի է դասակարգել հետևյալ կերպ:

ա) Խնջույքային պարեր, որոնցով ուղեկցվում էին ամենօրյա խրախնանքները և անհրաժեշտ մաս էին դարձել հարսանեկան, տոնական և այլ հավաքների համար:

բ) Պար-մրցույթներ, որոնք կատարվել են պարաքայների կատարողական հմտությանը և հարպկությունը ցուցադրելու համար: Հաճախ դրանք որոշակի անձանց կատարման մենաշնորհ էին ստանում և վերանվանվում, պարը վարպետ կատարողի անունով:

գ) Պարեր, որոնք անադարտ կերպով կատարվում էին որպես ծիսական արարողություններ և պահպանում ազգային պարի հատկանիշները:

4. Խոջաբեկյանի նկարներում հատուկ ուշադրություն է նվիրվել «Շուշամբարի» և «Նորափեսայի պարը հոր գերեզմանին» պարերին, որոնցից առաջինն իր մեջ պարունակում է սափորով պարերի կատարման բոլոր եղանակները և իմաստը, իսկ երկրորդը՝ գերեզմանապարը, բոլոր տարրերով համապատասխանում է հին հայկական ծիսական արարողությանը և հաստատվում Հայաստանի տարբեր ազգագրական շրջաններում գրանցված պարային նյութերով:

5. Հոր գերեզմանի վրա կատարվող ծիսական պարն ունի ծնունդ-կյանք-մահ և նորից վերածնունդ առասպելաբանական մտածողությունը, որի բազմաթիվ ապացույցները պահպանվել են հայ ժողովրդական պարերի կատարման օրենքների շարժական տեքստի ու ծիսական մտածողության մեջ: Այստեղ նախնին ու ժառանգը իրար հետ փոխադարձ կապի մեջ են մտնում գերեզմանի, այսինքն բացվող ու փակվող անցք-դռան միջոցով:

6. Խոջաբեկյանի գծանկար պատկերագրական նյութերի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս լուսաբանելու մի առանձնահատուկ ժամանակաշրջանի (XIX-XX դդ.) քաղաքային կյանքին ու ֆոլկլորին վերաբերվող մի շարք հարցեր, որոնք հետազայում իրենց խորը հետքը բողեցին հայ պարավեստի (հատկապես բեմական) վրա:



Ժորես Խաչատրյան
ՀԱԻ

ԱՆՏԻԿ ՇՐՋԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԵՎ ՊԱՐԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
(ԸՍՏ ԳԱՌՆԻԻ ԵՎ ԱՐՏԱՇԱՏԻ ՀՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԵՐԻ)

Հայաստանի հնագույն երաժշտական գործիքների և պարերի մասին գրավոր աղբյուրների տեղեկությունները բավականին կցկտուր են, ուստի հնագիտական հայտնագործությունները կարևոր են արվեստի այդ բնագավառների ուսումնասիրության համար:

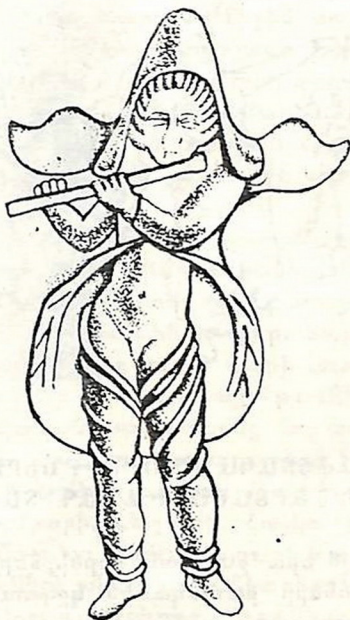
Գառնիից-Լ. Արտաշատից հայտնաբերվել են երեք սրինգ, որոնք պատրաստված են ոսկորից և նրանց վրա պահպանվել են 3-4 անցք:

Արտաշատից հայտնաբերված կավե արձանիկների թվում կան նաև երաժիշտների պատկերով արձանիկներ: Մեծ թիվ են կազմում քնարահարների կավե արձանիկները, որոնք երբեմն, ազգային հատկանիշներով օժտված դիմաքանդակներ են: Նրանց գլխի տափակ գլխաշորի ձևով հարդարանքը հայերի կենցաղում պահպանվել են առ այսօր: Հաջորդը փոքր բնով վիճ, ջնար (սագ) նվագող երաժիշտների արձանիկներ են: Գործիքների ընդհանուր գծերով արված պատկերը թույլ չի տալիս որոշել լարերի քանակը: Երրորդը՝ սրինգ նվագող թևավոր պատանու արձանիկներն են, որոնք պատկերում են Ատիսին:

Ուշագրավ է, ձեռքերը գլխի վերևում իրար սեղմած, տղամարդու կավե արձանիկը, որը պատկերված է բուռն շարժման մեջ: Այդ դիրքով պատկերված տղամարդու արձանիկները համարվում են ասիացի պարողներ (սգո պար): Արտաշատի պարող տղամարդու շքեղ տարազը խոսում է նրա քուրմ լիներու մասին, որը կատարում է ծիսական սգո պար:

Երաժիշտները, պարողները, մասնակցում էին խնջույքներին, հուղարկավորություններին, թատերական ներկայացումներին, պատերազմներին, պաշտամունքային արարողություններին: Տաճարներն ունեին իրենց երաժիշտները, երգողները և պարողները: Աստվածներին նվիրված ծիսական արարողությունները տարբեր էին: Ըստ Լուկիանոսի, Զևսին նվիրված գոհաբերությունները կատարվում էին առանց աղոթքի, Երգեցողության ու նվագակցության: Հերային նվիրված ծիսակատարությունների ժամանակ երգում էին, ֆլեյտա նվագում, բոժոժներ շարժում և այլն:

Այսպիսով հնագիտական հայտնագործությունները լրացնում են գրավոր աղբյուրների տեղեկությունները և հարստացնում մեր գիտելիքները Հայաստանի անտիկ շրջանի երաժշտական գործիքների և պարարվեստի մասին: Երաժշտական գործիքներից տարածված են եղել քնարը, սագը, սրինգը, ֆլեյտան, տարբեր տեսակի փողերը, շեփորները, թմբուկը և այլն:



ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ ՊԱՐԻ ՀԱՄՈՒՅԹԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ
(1924-1936)

1924 թ. երևանում բացվել է պարի առաջին ստուդիան, ղեկավար նշանակվել է Թիֆլիսի Օպերայի և բալետի քաղաքական Վահրամ Արիստակեսյանը: Այդ ստուդիայի հինքի վրա կազմակերպվել է մի ինքնատիպ պարային համույթ, որը գոյատևել է մինչև 1936 թ.: Համույթի մասնակիցների թիվը մոտ 20 էր, նրանց մեծ մասը Արևմտահայաստանից գաղթածներ էին: Համույթի գործունեությունը ընդհատվել է կապված նրա ղեկավարի Սիբիր արտրվելու հետ:

Մեր նպատակն է եղել վերականգնել տվյալ ժամանակաշրջանի պարային մշակույթի պատկերը՝ կապված այն սոցիալ-քաղաքական ազդեցությունների հետ, որոնց ենթարկվել է ազգային պարարվեստը: Խմբի գործունեության մասին սակավ գրականությունը լրացնում է բազմաբնույթ պատկերագրական նյութը: Դրանք լուսանկարներ, համերգային հայտագրեր, ծրագրեր, դիպլոմներ ու բացիկներ են: Այս ամբողջ նյութը գտնվում է Ե.Ջաբենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվում: Լրացուցիչ տեղեկություններ են հավաքվել նաև ժամանակակիցների անձնական արխիվներից (Վ.Արիստակեսյան, Է.Մանուկյան, Մ.Պարոնիկյան, և այլոք): Խմբի գործունեության վերականգնման ընթացքում հիմնականում օգտագործվել է պատկերագրական նյութը և ժամանակակիցների տված տեղեկությունները (Է.Մանուկյան, Պ.Բունազյան և Բ.Օրդյան):

Ըստ պատկերագրական նյութի վերականգնվել է՝

1. Խմբի գործունեությունը 1924-1936 թթ.,
2. Խմբի՝ կատարողական կազմը,
3. Երաժշտական խմբի ձայնակցությունն ու կազմը,
4. Համերգային ծրագիրը,
5. Համերգային գործունեության ընթացքում շահած մրցանակները,
6. Տարազը և պարերի տեխնիկայի ու բնույթի մի շարք հարցեր:

Վ.Արիստակեսյանի ղեկավարած ազգագրական պարի համույթի ծրագիրն ու գործունեությունը հետագայում դարձել են ընդօրինակման հիմնական աղբյուր՝ հայ ժողովրդական երգի ու պարի մի շարք պրոֆեսիոնալ ու ինքնագործ խմբերի համար:



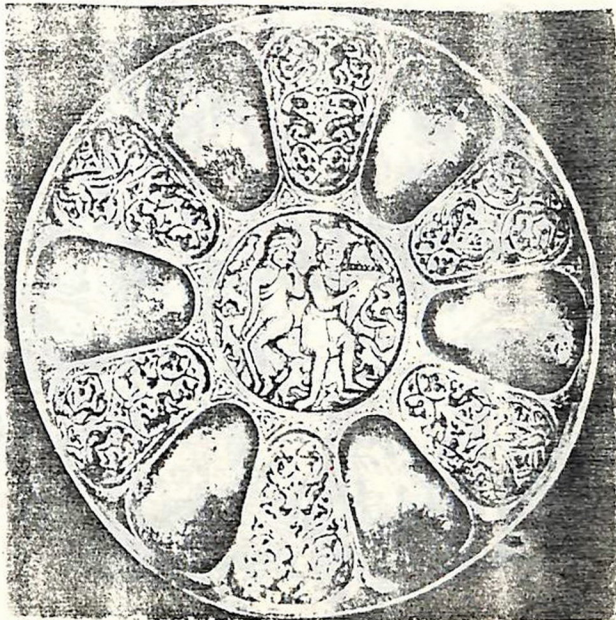
ԱՐԾԱԹԵ ԹԱՍ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔԻ (ՏԱՎԻՂ)
ՊԱՏԿԵՐՈՎ (XII-XIII ԴԴ.)

1. 1925 թ. Անդրուրարի Վիլգորտ գյուղում գտնվել է արծաթե մի թաս (Պետական էրմիտաժ, 3-809), որը շնորհիվ իրանը հարդարող բազմաբովանդակ զարդերի, ունի ոչ միայն գեղագիտական, այլև գիտական բացառիկ արժեք, մշտապես գտնվելով ուսումնասիրողների գիտական հետազոտությունների շրջանակում (Հ.Օրբելի, Ա.Բանկ, Բ.Մարշակ, Ա. Կակովկին, Ն.Տոկարսկի, Ն.Հակոբյան և ուրիշներ): Այն ունի հայկական ծագում և հորինվել է հայկական միջավայրում (Կիլիկյան Հայաստան):

2. Թասը լայն պատկերացում է տալիս ժամանակի արծաթագործության, իբրև առանձին արհեստանյութի զարգացման բարձր մակարդակի վերաբերյալ, և խոսում վկայություն է միջնադարյան գինարվեստի, կենցաղի, տարագի և վերջապես մեզանում կենցաղավորող երաժշտական հատկապես լարային գործիքների, նվագա-րանների և երաժշտական հարուստ ավանդույթների մասին:

3. Թասի հատակին Բիբլիական Դավիթ թագավորն է, կողքին՝ Բերսաբեն կամ Մելոդիան: Դավիթ թագավորը ձեռքին ունի տավիղ, գլխին՝ եռագագաթ թագ, ի նշան թագավորական բարձր իշխանության:

Դավիթ թագավորը մարդկությանը հայտնի է ոչ միայն որպես իմաստուն և հզոր արքա, այլև բազում հոգևոր երգերի (սաղմոսների) հեղինակ և սքանչելի կատարող (հին կտակարան): Նա իր սաղմոսները կատարելու համար կերտել էր երաժշտական հատուկ գործիք, որը պահպանվել է մինչև մեր օրերը և հայտնի է տավիղ անունով: Դավթյան տավիղն ունեցել է 10 լար: Ճիշտ նույնքան լար ունի և թասի հատակին պատկերված նվագարանը, որը բազում աղերսներ ունի մեր ման-րանկարներում տեղ գտած տոնախմբությունների տեսարաններում նվագակցող լարա-յին գործիքների հետ: Սույն փաստը վկայակոչում է այն պարզ իրողության, թե XII-XIII դդ. հայերը ոչ միայն ծանոթ են եղել Դավիթ թագավորի սաղմոսներին, այլև երգիչ-կատարողներին նվագակցել են նրա կերտած նվագարանի նմանակներով: Թասը թեև եզակի նմուշ է մետաղի մեր հավաքածուներում, բայց ի զորու է հարստացնելու մեր գիտելիքները միջնադարյան երաժշտական գործիքների, մասնավորապես տավիղ-ների հարուստ տեսականու վերաբերյալ:



ԶԱՐԴԱՇՐՋԱՆԱԿԸ ՊԱՐԻ ԱՆԻԿՈՆԻԿ ՊԱՏԿԵՐ

1. Շրջանով պար ծխական գործողությամբ սահմանագատվում է մի տարածություն՝ «այս» աշխարհը (հուն. *կոսմոս*), տվյալ մշակույթից դուրս մնացած «այն» աշխարհից (հուն. *քսոս*):

2. Ծխական պարի այս սահմանագատող դերի կապակցությամբ հետաքրքիր արդյունքների են բերում մի կողմից՝ «պար» հասկացությունը, մյուս կողմից՝ «սահման» և «եզր» իմաստներն արտահայտող բառերի ստուգաբանությունները և որոշակի դիցույթների համեմատությունները:

3. Ծխական զարդանախշավոր շրջանակ ավելի հաճախ հանդիպում ենք ծխական անոթների վրա պատկերված դիցաբանական թեմաներով նկարների շուրջը: Այդպիսի շրջանակները չեն կարող ինքնանպատակ եղած լինել. դրանք ավելի շուտ իրենցից պետք է ներկայացնեին պաշտամունքային սրբազան տարածքը սահմանագատելու մի եղանակ, որը պատկերագրության մեջ կկատարեր ծխական պարի դերը:

4. Պարը, լինելով սինկրետիկ պաշտամունքային գործողություն ժամանակի ընթացքում տեղի է տվել ավելի վերացարկված, պարզ պաշտամունքային գործողությունների առաջ (խոսք, երգեցողություն):

5. Մանր նկարներից բաղկացած շրջանակները ևս սահմանագատում են տվյալ նկարի, իբրև տիեզերական կենտրոնի սրբազան դաշտը թե ժամանակի և թե տարածության մեջ, ներկա կերպով կատարելով զարդանախշ-շրջանակի դեր:

6. Հաճախ նկարում պերսոնաժների մի մասը շրջապատում են գերագույն սրբություն ներկայացնող առարկան: Այդտեղ, առաջին հայացքից, չկա պարային գործընթաց: Պարն այդտեղ հայտնվում է սրբազնագույն առարկան շրջապատողների որոշակի ծխական կեցվածքի, նկարի ներքին դիմամիկայի և այն մանրամասների միջոցով, որոնք որևէ նպատակային արժեք չեն ունենա, եթե չլինեն նկարում սրբագործված տարածք «այս» աշխարհի և սրբագործումից դուրս մնացած «այն» աշխարհի սահմանագատման գիտակցման կամ ընկալման պահը:



**ԼԱՏԻՆԱ-ԱՄԵՐԻԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՁԻ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ**

Հայտնի է, որ եվրոպացիները լատինական ամերիկյան նվաճել են XV-XVI դդ.: Քրիստոնեական քարոզչությունը հնդիկների մեջ, եվրոպացիների համար եղել է դոմինանտային նպատակներից մեկը: Եվրոպացիների համար քարոզչության դերի և նշանակության մասին շատ պատմագիրներ են գրել: Սակայն հնդկական քարոզչության մի քանի հազվագյուտ մեթոդներ կան, որոնց հատուկ քննադատական վերաբերմունք է ցուցաբերվել: Դրանցից մեկը Վաման Պոմա դը Այալի մեթոդն է: Նա Աստվածաշունչը նկարագարող է պատկերելով երաժիշտների իրենց գործիքներով, պարող, երգողների, համաձայն մի կողմից՝ աստվածաշնչային ավանդական մշակույթի, մյուս կողմից մի քանի աշխարհիկ, կենցաղային սովորությունների արտացոլման: Կան նաև քրիստոնեական աշխարհի ավանդներով պատկերված եկեղեցական երաժշտության պատկերներ: Այսպիսով նկարներում լատինա-ամերիկյան ժամանակներից ավանդված հույակապ պատկերներ կան, որոնք Վամա Պոմայի վաստակն են: Ահա այդ ավանդական աստվածաշնչային ինքնատիպ տարրերի մասին է, որ ուզում ենք խոսել այս գեկուցման մեջ:



ՔԱՐԱՇԱՄԲԻ ԳԱՎԱԹԻ ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ՆՐԱ ՔՆԱՐԸ

Գիտական գրականության մեջ երաժիշտը, ինչպես նաև երաժշտության և բանաստեղծության հովանավոր անսովաժությունները դիտարկվում են անդրաշխարհ գնացող ու վերադարձող՝ մեռնող ու հարություն առնող աստծու, ծխական մականդակում՝ «առաջնագոհ» կերպարի առասպելության համատեքստում: Հյուսիս-գերմ. Օդին աստվածը բանաստեղծության շնորհին տիրելու համար իրեն զոհում է: Ապոլոնը փաստորեն զոհ է մատուցում Հերմեսին, որից ստանում է իր քնարը, իսկ հայ աշուղներն իրենց գործիքները գիշերը թողնում էին սուրբ Կարապետի վանքում, որից և առավոտյան ստանում էին նվագելու շնորհը: Քարաշամբի գավաթի երկրորդ (վերևից) գոտու վրա «արքայից» ծախ պատկերված է յոթյարանի քնար նվագող մի երաժիշտ. այն Հայաստանում հայտնի ամենահին երաժշտական բովանդակությամբ պատկերն է (մ.թ.ա. XXI-XIX դդ.): Երաժիշտը նստած է, ինչպես և «արքան», իր չափերով հավասար է վերջինիս և շատ ավելի մեծ է, քան մյուս մարդիկ, որը կարող է ակնարկել երաժշտի բարձր կարգավիճակը: Ինչպես մենք փորձել ենք ցույց տալ Քարաշամբի գավաթի պատկերների մեր վերլուծության մեջ, այստեղ պատկերված առասպելը կարելի է կարդալ նաև երաժշտական անալոգիայով՝ որպես բազմաձայն ստեղծագործության պարտիտուր՝ և ծախից աջ, և վերևից ներքև (ինչպես առասպելները վերլուծում է Կ.Լ.Լի-Ստրոսը): Այդ ես վկայում տարբեր գոտիների պատկերների համապատասխանությունները: «Արքայից» ներքև երրորդ գոտում պատկերված առասպելաբանական թռչունը պատերազմի և մահվան աստծու խորհրդանիշն է, որը ցույց է տալիս, «արքան» հենց այդ աստվածը չէ, այս ևս երկրային համապատասխանությունն է: Այդ դեպքում երաժիշտն էլ կարող է ընկալվել որպես երաժշտության հովանավոր աստվածություն կամ նրա էպիկական համարժեքը: Ընդհանրապես գավաթի տարբեր գոտիները կարելի է դիտարկել որպես տիեզերքի տարբեր մակարդակներ, առաջինը մեր՝ երկրային աշխարհն է, երկրորդը՝ անդրաշխարհը, որտեղ և նստած են անդրշիրիմյան աշխարհի արքան ու երաժիշտը, իսկ երրորդը՝ խորհրդանիշների, թերևս երկնային աշխարհը (երրորդ գոտում պատկերված է արև, երկրորդում՝ լուսին, այսինքն այս գոտիները կարող են հարաբերվել իրար ինչպես գիշերը և ցերեկը, «լույս» և «մութ» աշխարհները): Առաջին գոտում պատկերված են որսի վիրավոր վարազը և նրա վրա հարձակվող ընծառյուծ, իսկ երրորդ գոտում՝ գլխատված մարդկային զոհեր: Սա ցույց է տալիս երաժշտի և նրա գործիքի համադրելիությունը զոհաբերության (առաջնագոհի) առասպելության հետ՝ անդրաշխարհի երաժշտին համապատասխանում է երկրային որսի վարազը (=զոհ), իսկ խորհրդանշանների մականդակով՝ գլխատված մարդկային զոհերը:

Աշխատանքներից մեկում փորձել ենք բացահայտել հնդեվրոպական մի առասպել, որը կենդանական մականդակում կողավորվում է որպես վարազի և շան հակադրություն: Այս առասպելի հայկական ուշ արտացոլումներից մեկն է վարազի վերածված Տրդատ արքայի և Գրիգոր Լուսավորչի հակադրությունը, ուր Լուսավորչին, ըստ Ն.Ադոնցի, համապատասխանում է շների կողմից լիզվելով վերակենդանացող Արա Գեղեցիկին: Առասպելներում շանը կարող է փոխարինել առյուծը կամ ընծառյուծը (հմմտ. շումեր. ուր-մախ «մեծ շուն» = «առյուծ»): Հայկական ավանդության մեջ վարազը Վահագնի սիմվոլն էր: Վահագնին քրիստոնեական դարաշրջանում համապատասխանացվել էր սուրբ Կարապետը՝ երաժիշտների հովանավորը, որի վանքը կառուցվել էր Վահագնի տաճարի տեղում: Սուրբ Կարապետը՝ Հովհաննես Մկրտիչն ըստ քրիստոնեական ավանդության գլխատվում է: Այսպիսով, գավաթի ն.թ. XX դ. երաժշտի և նրա գործիքի պատկերները կարող են բացատրվել սուրբ Կարապետ-Վահագնի հայկական առասպելության տվյալներով:

**ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ՈՒՈԼՏԵՐ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀՈՒՄ ՊԱՀՊԱՆՎԱԾ ՀԱՅ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՈՒՄ**

Ուոլտեր Արվեստի պատկերասրահը գտնվում է ԱՄՆ-ի Բալտիմոր քաղաքում: Նրա գրադարանի հավաքածուում պահպանված է 11 հայ միջնադարյան ձեռագիր, որոնք թվագրվում են XIII-XVII դդ.: Ձեռագրերի մանրանկարների ուսումնասիրությունը բերեց այն եզրակացության, որ նրանցից 7-ում հնարավոր է առանձնացնել 27 տվյալ, միջնադարյան թատերական և երաժշտական կյանքի վերաբերյալ: Այդ ձեռագրերի մանրանկարները կարելի է դասակարգել հետևյալ կերպ.

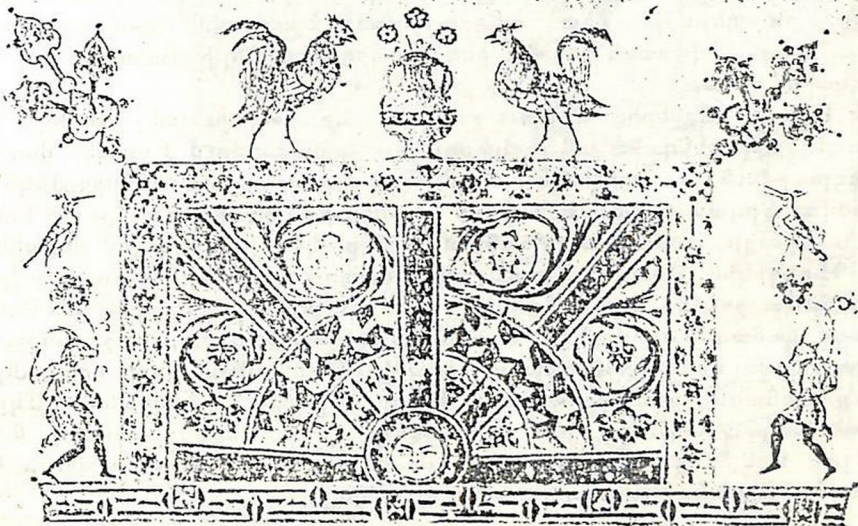
1. Դիմակներով պարողներ, որոնք կրում են արծվի, այծի, եղի, շան դիմակներ: Բոլորը գտնվում են խորանի երկրորդ բեմահարթակում:

2. Կրկեսային ներկայացումներ. նկարված են վարժեցրած կապիկներ, մարդիկ կապիկի զգեստավորումով, արջեր, բոլորը նստած ուղղահայաց դիրքով: Կապիկները և զգեստավորված մարդիկ կրում են կարմիր քույր՝ ձեռքներին վառված մոմ: Արջերի վզից կախված է զանգը, կիսաբաց թաթերը մեկնած են առաջ: Այստեղ ևս կենդանիները գտնվում են խորանի երկրորդ բեմահարթակում:

Մանրանկարները ոչ մի կապ չունեն ձեռագրերի բովանդակության հետ, գտնվում են ձեռագրերի սկզբում: Ժողովրդական թատրոնի ուսումնասիրությունը և դաշտային աշխատանքները ցույց են տալիս վերևում բերված կերպարների կապը թատերական կյանքի հետ: Ես ենթադրում եմ, որ պատկերված են տեսարաններ հայ միջնադարյան ծիսական և աշխարհիկ թատրոնից: Այս կերպարների ակունքները գալիս են հեթանոսական շրջանից:

3. Երաժշտական գործիքներից հանդիպում են սրինգ, զուռնա, տարբեր տեսակի փողեր, ծիսական զանգակներ և բոժոժներ: Բոլոր երաժշտական գործիքները պատկերված են աստվածաշնչի (հին և նոր կտակարան) տարբեր ձեռագրերում և ունեն ֆունկցիոնալ նշանակություն: Մանրանկարների սյուժեներն են՝ ծնունդ, հարսանիք կանայում, Հովիվ, Ահեղ դատաստան, Դեխուս, ըստ Մաթևոսի ավետարանի առաջին էջում հրեշտակները քշոցով:

Այս բոլոր նվագարանները կիրառման մեջ էին և՛ կենցաղում, և՛ եկեղեցական թատրոնում: Պատկերագրական տվյալները հնարավորություն են տալիս վերականգնել միջնադարյան մշակութային կյանքը Հայաստանում:



ՊԱՆԻ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՔԱՐԵ ՍՐԻՆԳԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Երաժշտական գործիքների և նրանց պատկերների հնագիտական գտածոները Հայաստանում, որպես կանոն, ծնոայել են նրա երաժշտական մշակույթի հնությունը՝ լուսաբանելու նպատակին: Այդ առումով «Դրասխանակերտ» դաստակերտի գտածոն՝ Պանի սրինգը ներկայացնում է հետազոտությունների մի նոր փուլ՝ երաժշտական մշակույթում:

«Դրասխանակերտ» դաստակերտը գտնվում է Գյումրիից (նախկինում՝ Լենինական) հարավ՝ 10 կմ վրա: Հնագիտական հետազոտությունները դաստակերտում սկսվել են դեռևս 1989 թ.: Դրանք իրականացվում են Հայաստանի Գիտությունների Ազգային ակադեմիայի Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի կողմից՝ Գյումրիի գավառագիտական թանգարանի հետ համատեղ: 1992 թ. կենտրոնական բլրի պլատա-պաշտամունքային համալիրի սենյակներից մեկի պեղման ժամանակ հայտնաբերվեց խիտ կրաքարից սեղանակերպ մի քարե սալիկ: Չնայած սալիկը վնասվել էր դեռ հնում, նրա չափերը վերականգնված են: Սալիկի բարձրությունը կազմում է 80 մմ: Վերին վնասված մասի լայնությունը կազմում է մոտավորապես 75մմ, ներքևի մասինը՝ 58 մմ: Սալիկի վերին մասում հաստությունը 13մմ է, իսկ ներքևում՝ 5 մմ: Սալիկի լայն հարթությունները ունեն եռանկյուն զարդաքանդակով ցածրիկ մակերևութապատկեր, որը տեղակայված է բարձրությամբ՝ 3 շաբքով:

Սալիկի վերին, լայնացող մասը մշակված է և ունի նեղ հարթատեղի տեսք: Նրա մեջտեղում՝ սալիկի իրանի բարձրության երկայնքով, բացված են չորս անցք՝ 6-7 մմ տրամագծով, այսպիսով գոյացնելով փոսիկներ: Կենտրոնական փոսիկները համապատասխանաբար ունեն 61 մմ և 57,4 մմ երկարություն: Չնայած երկու եզրային փոսիկների վնասված լինելուն, վերջիններիս վերականգնելի երկարությունը հավասար է մոտավորապես 54 մմ և 46,6 մմ-ի:

Ի դեմս այդ սալիկի կարելի է տեսնել երաժշտական՝ Պանի սրինգի տիպի, լարվիալ բնույթի փողային գործիք:

Փչելու պարագայում գործիքի կենտրոնական փողիկներն արձակում են մաքուր տոնայնության «մի» և «ֆա» նոտաները: Այստեղից, օգտվելով երաժշտական գործիքների պատրաստման և լարելու առկա մեթոդաբանությունից, կարելի է որոշել մյուս երկու փողիկների հնչողությունը:

Ելնելով երկու կենտրոնական փողիկների երկարությունների տարբերությունից, կարելի է ասել, որ գործիքի ստեղծման ժամանակ փողիկները հաջորդաբար երկարացվել են 1/14-ով, հավասարաժամ կիսատոներ ստանալու համար: Երաժշտության տեսաբանների կողմից սրինգի հետագա ուսումնասիրումը կօգնի ճշտելու հին հայկական երաժշտական լադի և տոնայնության մասին առկա գիտելիքները:

Ելնելով հնագիտական և երաժշտական գրականությունից, ասենք, որ այլ ժողովուրդների մշակույթներում մեզ չեն հանդիպում փողային քարե գործիքների օրինակներ: Չնայած նրան, որ դիտարկվող Պանի սրինգը հայտնաբերվել է մշակութային մի շերտում, որը թվագրվում է V-IV դդ. մ.թ.ա., կասկածից վեր է, որ երաժշտական գործիքը իր ձևով ծագում է Պանի սրնգի հնադարյան նմուշներից: Հնադարյան ծագման մասին է վկայում նաև եռանկյուն զարդաքանդակը, որը բնութագրական է ուշ բրոնզի դարի ծիսական հարսանիքներին և զանգուլակներին: Զարդաքանդակի եռանկյունների տեղակայումը ուղիղ շաբքերով գուգակցվում է սեպագրի հետ: Հնարավոր է, որ սրնգի տվյալ ձևը ունեցել է իր կավե նախատիպերը: Գործիքի քարե նմուշները, հնարավոր է, գործածվել են ծիսական արարողություններում, որն էլ նպաստել է նրա հնադարյան ձևի ամրապնդմանը: Հայաստանի մշակույթում քարե

սրինգների օգտագործման տևականության մասին է վկայում հելլենական ժամանակաշրջանի մեկ այլ հուշարձանում հայտնաբերված երկփողանի քարե սրինգը:

Սրինգների ուսումնասիրումը հնարավորություն է ընձեռնում նաև մի շարք ենթադրություններ անել փողային գործիքների համույթների կազմակերպման բնույթի մասին:



Համլետ Պետրոսյան
ՀԱԻ

Հռիփսիմե Պիկիչյան
ԱԻ

ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ԽՆՋՈՒՅՔԸ

(ըստ XVI-XVIII դդ. տապանաքարային պատկերաքանդակների)

1. Հայաստանի XVI-XVIII դդ. ուղղանկյուն-գուգահեռանիստ տապանաքարերի մի կողմը սովորաբար պատվում է պատկերաքանդակներով, որոնք հանգուցյալին ներկայացնում են իդեալական կերպավորումով և իդեալական միջավայրում: Տապանաքարային պատկերաքանդակներում զգալի տեղ է հատկացվում նաև ավանդական նվագարաններին և երաժիշտներին: Նվագարանները մեծավ մասամբ պատկերվում են նվագելու պահին, և միայն եզակի դեպքերում, դրանք հանդես են գալիս առանց երաժշտի: Հատկապես տարածված են տարբեր տիպերի սագերը, քամանջան (կամ քեմանին), քանոնը, բազմաբնույթ փողերը, սրինգը, զուռնան և դափը: Երբեմն պատկերվում է նաև եկեղեցական քնոցը: Երաժիշտները հանդես են գալիս միայնակ կամ խմբերով, ինչը հնարավորություն է տալիս որոշակի պատկերացում կազմել ժամանակի երաժշտախմբերի կազմի մասին:

Առկա նյութի հիման վրա կարելի է առանձնացնել երաժշտի երեք հիմնական կերպավորում.

- ա) երաժիշտը, որպես «հավերժ խնջուլքի» մասնակից,
- բ) հանգուցյալը, որպես արքա-երաժիշտ,
- գ) բարի հովիվը:

2. Խնջույքը, կապված մահը հաղթահարելու ժողովրդական պատկերացումների հետ, այս պատկերաքանդակների հիմնական թեման է: Անկախ հանգուցյալի «անհատական» կերպավորումից (սոցիալական, մասնագիտական, ընտանեկան և այլն), նա նախ և առաջ պատկերվում է որպես «քեֆ անող»: Այս հիմնարար պատկերացումը ներկայացվում է հանգուցյալին ուղեկցող հետևյալ բաղկացուցիչների ներմուծմամբ (բերվում են ըստ հանդիպման հաճախականության). ա) սափոր և գավաթ, բ) սեղան-մատուցարան, գ) երաժիշտ, դ) մատուցողներ, ե) պարողներ, զ) այլ մասնակիցներ:

3. Խնջույքի տեսարանում պատկերվող միայնակ երաժիշտները, առանց քաղաքական, նվագում են սազատիկ լարային նվագարաններ՝ այսինքն, դրանք երգասաց երաժիշտներ են: Նվագախմբի դեպքում, ավելանում են նաև քամանչան, քանոնը և դափը: Ավանդական սազանդարային նվագախմբերի օրինակով կարելի է ենթադրել, որ այս դեպքում արդեն, դափահարն է դառնում երգասաց: Երաժիշտ-երգասացի նման կերպավորումը հնարավորություն է տալիս լայն զուգահեռներ անց կացնել միջնադարյան «հավերժ խնջույքի» ֆենոմենի հետ, որտեղ նույնպես իդեալական երաժիշտ է համարվում գուսանը, որի կերպարում միահյուսվում են մեղեդին և խոսքը:

Աշոտ Փիլիպոսյան
ՀԱԻ

Հասմիկ Քամայան
ԵՊԹ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԼԵՌՆԱՇԽԱՐՀԻ Մ.Թ.Ա. III-I ՀԱԶԱՐԱՄՅԱԿՆԵՐԻ
ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ՆՐԱՆՑ ՀԻՆ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ
ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ

1. Հայկական լեռնաշխարհի և հարակից շրջանների մ.թ.ա. III-I հազարամյակների հարուստ հնագիտական գտածոներում հնարավոր է առանձնացնել արտեֆակտների մի ուշագրավ ընտանիք, որի մեջ մտնող նյութերի մի մասն անմիջականորեն կապվում են հնում կիրառված երաժշտական գործիքների հետ, իսկ մյուս մասն՝ ուշագրավ տեղեկություններ է պարունակում դրանց ձևի, կառուցվածքի, կիրառման մանրամասների ու նշանակության վերաբերյալ: Այս առումով տեղում օգտագործված երաժշտական գործիքները կարելի է բաժանել երեք խմբի.

- ա) լարային կամիթավոր նվագարաններ,
- բ) փողային լեզվակավոր նվագարաններ,
- գ) հարվածային նվագարաններ:

2. Լարային կամիթավոր նվագարաններից Հայկական լեռնաշխարհում կիրառվել են քնարը և տավիղը (ջնար, վին): Քնարի առ այսօր հայտնի ամենավաղ պատկերը պահպանվել է Քարաշամբի դամբարանաբլրի (մ.թ.ա. XXI-XIX դդ.) պեղումներից հայտնաբերված արծաթե գավաթի դրվագազարդ տեսարանում (աղ.1, նկ.1): Այն սեղանաձև արկղիկ հիշեցնող հիմք-ռեզոնատորով, աղեղնաձև վերնամասով և 7 լարերով մի հարմարանք է, որը՝ դատելով երաժշտի և նվագարանի չափերի մասշտաբային բաղադրատոմից, ունեցել է 60-65 սմ բարձրություն, 30-35 սմ հիմք և 50-55 սմ փուլածքով վերնամաս:

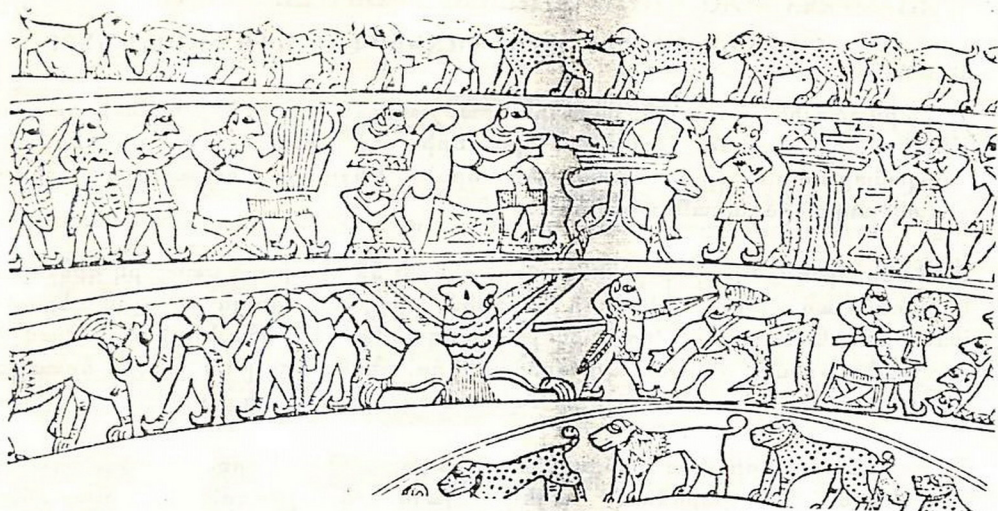
Քնարի մեկ այլ փորագիր պատկեր պահպանվել է Խանլարից հայտնաբերված և մ.թ.ա. II հազարամյակի 2-րդ քառորդով թվագրվող, սև փայլեցրած կավե կոշկաձև անոթի վրա (Վիեննայի Բնապատմական թանգարան, հ.83226): Այն աղեղնաձև իրան ունի, սեղանաձև հիմք-ռեզոնատոր և սխեմատիկ պատկերված մեկ լար (աղ.1, նկ.2): Հին Արևելքում նման քնարները լավ հայտնի են Միջագետքի (Ուր, Ուսիյե, Բաբելոն),

Իրանական սարահարթի (Շոշ) և Փոքր Ասիայի (Իզմիր) հնագիտական համալիրներից և թվագրվում են մ.թ.ա. IV-II հազարամյակներով: Տավրիի հետ առնչվող միակ գտածոն հայտնաբերվել է Լնաշենի հ.200 դամբարանից և թվագրվում է մ.թ.ա. XV-XIV դդ.: Այն 15 սմ բարձրությամբ, 16 սմ լայնքով և 39 սմ երկարությամբ կավե ուղղանկյուն արկղիկ է, կողային նիստերում կիսակլոր և ձվաձև կտրվածքներով, իսկ վերին և ստորին նիստերին մոտ 2 տասնյակ նեղ միջանցիկ անցքերով: Կացառված չէ, որ արկղիկը ռեզոնատորի դեր է կատարել, իսկ նրա 14 միջանցիկ անցքերով անցնող լարերն ամրացվել են արկղիկ-ռեզոնատորի ձվաձև կտրվածքների մեջ հագցված և աղեղնաձև բարձրացող վերնամասի վրա: Նման նվագարաններ հանդիպում են միջնադարի (Ուր, Ուսիյե), Սիրիո-Պաղեստինյան աշխարհի (Թել Բուերա, Թել Աչանա), Իրանական սարահարթի (Շոշ, Չոդա Միշ) և Եգիպտոսի (Ռամգես III դամբարան, Ախեթաթոն) հնագիտական համալիրներից և թվագրվում է մ.թ.ա. IV-II հազարամյակներով:

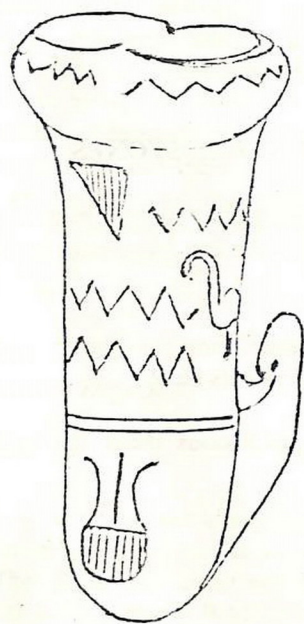
3. Փողային նվագարանի ամենավաղ օրինակները դարձյալ պատկերված են Քարաշամբի արծաթե գավաթի վրա: Դրանք պարկապուկի նման ինչ-որ երաժշտական գործիք են հիշեցնում, ունեցել են խողովակավոր, վերնամասում շեփորաձև լայնացող իրան և օգտագործվել են նստած վիճակում: Նրանց ամենամոտ զուգահեռը պահպանվել է Չոդա Միշից (Իրան) հայտնաբերված գլանաձև կնիքի արտատպության վրա և վերաբերվում է մ.թ.ա. IV հազարամյակին: Նույն խմբին են վերաբերվում նաև Մինգեչաուրից հայտնաբերված և մ.թ.ա. II հազարամյակի կեսերով թվագրվող ոսկրե 3 փողային գործիքները, որոնք, ըստ մասնագետների, բրոնզեդարյան «ֆլեյտաներ» են հանդիսացել: Նման նվագարաններ պատկերված են նաև Փոքր Ասիայից (Բողազքյոյ) և Միջագետքից (Բաբելոն) հայտնաբերված հնագիտական նյութերի վրա: Մեր կարծիքով այս նվագարանները կարելի է համեմատել նաև Դանիայի ուշբրոնզեդարյան հուշարձաններից հայտնաբերված «լուր» կոչվող փողային նվագարանների հետ:

4. Հարվածային նվագարաններից Հայկական լեռնաշխարհում առայժմ հայտնի են միայն բրոնզե ծնծղաները: Դրանք վերաբերվում են Վանի թագավորությանը, հայտնաբերվել են Կարմիր բլուրից և թվագրվում են մ.թ.ա. VII դ.: Ըստ ամենայնի, հարվածային նվագարանների դեր են կատարել նաև բրոնզե ցանցկեն, գնդիկավոր բոժոժները, որ լավ հայտնի են Հայկական լեռնաշխարհի մ.թ.ա. II հազարամյակի հնագիտական հուշարձաններից (Լնաշեն, Արթիկ, Մեծամոր, Լոռի Բերդ, Օշական, Շիրակավան, Շամիրամ, Քեթի և այլն):

5. Բերված տվյալները վկայում են, որ մ.թ.ա. III հազարամյակի վերջերից արդեն Հայկական լեռնաշխարհում ծանոթ են եղել տարբեր երաժշտական նվագարանների հետ և դատելով հին արևելյան բարձրաքանդակների, կնքադրոշմների և որմնակարների տեսարաններից, դրանք օգտագործվել են տոնախմբությունների, թաղման արարողությունների ժամանակ:



1



—



2

ՏԱՊԱՆԱՔԱՐԵՐԻ ՎՐԱ ՊԱՏԿԵՐՎԱԾ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԸ

1. Հարվածային, փողային, լարային երաժշտական գործիքներ հաճախ են պատահում Սևանա լճի Հարավ Արևելյան կողմերի ուշ միջնադարյան գերեզմանատների տապանաքարերի վրա՝ հատկապես որսի, խնջույքի, հարսանյաց տեսարաններ պատկերող բարձրաքանդակներում:

2. Քանդակագործները գործիքները պատկերել են ոչ միայն ստատիկ վիճակում, այլև կիրառության մեջ՝ նվագողի ձեռքին, կարծես ցույց տալով երաժշտական կատարողական պահը: Գործիքները քանդակված են ռեալիստական և կամ իրական որոշակիությամբ: Քիչ չեն այն օրինակները, որոնք թույլ են տալիս հստակությամբ նկատել գործիքի կառուցվածքային մանրամասները, լարերի քանակը:

3. Տապանաքարերի վրա քանդակված նվագարանների հարուստ բազմազանությունը անկասկած է դարձնում ավելի լայն և ընդգրկուն ուսումնասիրման անհրաժեշտությունը: Սակայն մեր այս նախնական ծանոթությունն էլ թույլ է տալիս նկատել, որ տվյալ միջավայրի ու ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստը Մերձավոր Արևելքի չափանիշներով գտնվում էր բարձր մակարդակի վրա:

Manook Manookian

IA

MUSICAL INSTRUMENTS ON THE FUNERAL STONES

1. Percussion, wind, stringed instruments are often sculpted on the funeral stones of the late medieval cemeteries on the south-eastern shore of lake Sevan: more frequently hunting, feast and wedding scenes are depicted.

2. The sculptors were able to show instruments in their usage. Fine carving on many of the tombstones made possible to see how many strings the instruments have.

3. This first attempt to study the material allows to make conclusions about the high level of musical art in that times.

THE GLAZED BOWL DEPICTED WITH A DANCERS IMAGE

The principle theme of the medieval Armenian art was religious ideology (Christ, the Virgin, saints, prophets, etc.). Besides this canonical art through the world as well as in Armenia began a movement, which was famous for the development of urban life and a period of secular understanding.

That period, no doubt, bore the elements of renaissance and the artists as well as authors of the applied arts in their works depicted the live world around them: people's daily life and mode of life, women's charm etc. This theme was interpreted in an especial artistic form.

A similar theme was depicted on a glazed bowl from Ani (inv.N.316) which was discovered in 1915 during the excavations at the palace buildings of the citadel. The bowl was researched and published by several investigators. But none paid attention to the main subject. The bowl is painted with a light yellow green glaze, on that background is fragment a woman's image. The bowl is unique so far as it makes way for a full idea about one of the medieval art genres: dance art.

It is well known that in medieval Armenia theatrical feast was held in noble environments with songs, dances, games and oral speeches.

The noble was an entertained by singers and dancers. The woman depicted on the bowl perhaps was also a similar dancer. Her hands motions and fingers are expressed in a very lively way. She wears a large dress with sleeves which are stitched on the border. Her long hair is painted and thrown over her shoulders. That is an interesting fact because in medieval Armenia the following custom was forbidden. The medieval Armenian historians confirm, when a woman lets her hair, down she is taking part in a burial ceremony. But they also mention, that a woman's appearance with her hair spread, was always discussed in society.

In the history of Armenian theatre the name of the dancer Nazinik is famous. Her noteworthy dance astonished the noble and created the group for quarrels. Her dances were very perceptive and similar to the solo dances in Syria and Byzantine. Each time her dance was flexible and provide her independence. It is not clear for us the place the dancer demonstrated her art. Perhaps in noble in or more particularly accepted secular feasts. Anyhow, the image bears the influence of secular comprehension. This proves that in the 12th-13th cent. the Armenian artists had special interest in secular themes.

Nioura Hagopian

IAE

THE SILVER BOWL FROM VILGOROD

1. The silver bowl, discovered in 1925 Near Ural in the village Vilgorod, is famous for its artistic meaning and as a scientific ware. It is in the Hermitage Museum 3-V809 now.

Though it was found outside of Armenia's boundaries, it was prepared there in Cilicia (see I.Orbeli, A.Bank, B.Marshak, N.Tokarsky, N.Hagopian). The Armenian origin of the bowl is asserted by research of the ornaments which cover it.

2. The bowl presents the high development of the silver trade, the art of clothing, and mode of life, and, at least, gives an idea about the stringed instruments and their different expressions in XIII c.A.D. The inside of the bowl is decorated with the Bible king David close to Melody and Besrape.

As a symbol of power and according to mythology, David bears a three plaked crown adorned with apples and a harp in his hands.

David is famous not only as a wise king but also as the author of spiritual songs, a blessing and an executor of psalms; that's the reason why he modelled the harp of ten strings. This bowl is a single example in our collection of artistic metal and research of the ornaments broadens our knowledge about the Armenian instruments of the XIII c.A.D.

Tzovinar Harutiunian

YSU

THE ORNAMENTAL FRAME IN ICONOGRAPHY: A NON-ICONICAL IMAGE OF DANCE

1. A sacred space, "This World" (Greek Kosmos), is distinguished from the non sacred "That World" (Greek Chaos), by a round dance as a cultural and ritual activity.
2. Interesting results about this role of the heathen ritual dance are obtained by the etymology of the words meaning "dance" on the one hand, and "boundary", "edge", on the other hand and by the comparison of their mythological motivations.
3. The ornamental frames are found around the archaic pictures on antique ritual vessels. Such kind of ornaments most probably are a mode of distinction of the sacred space and play the same role in iconography that the dance plays in the ritual.
4. The dance, as a syncretical ritual activity, gives way to more abstract and simple ritual activities such as the word and the song.
5. The frames of the Christian images consisted of numerous mini-pictures, distinct the sacred Cosmic Centre both in Space and in Time. Such kind of frames implicitly play the same role of the ornamental frame.
6. In the picture we often see all the characters surrounding the supreme central figure. At first sight there is not even a hint of dance, but it is not difficult to guess that dance is revealed by the traditional poses of the characters surrounding the central one, by the inner dynamics of the picture and other details which would be of no value without the distinction between the sacred "This World", on the one hand, and non sacred "That World", on the other hand.

Hellen Hickman

Chairwoman of ICTM Study Group

Music Archaeology, Hannover, Germany

LATIN AMERICAN ICONOGRAPHY OF MUSIC IN THE TRADITION OF THE BIBLE

Latin America was conquered by the Europeans in the 15./16. century as is well known. The evangelization of the Indians was one of the Europeans' predominant aims. Many chroniclers wrote about the consequence mostly the Europeans themselves. But there were some rare examples of educated Indians that made critical reports about the activities of the missionaries. One of them was Waman Poma de Ayala who also illustrated his "Nueva cronica del Peru". Some of his illustrations show musicians with musical instruments, dancers and singers, some of them in the European tradition, some of them in the tradition of Waman's own culture, some showing mixed traits. We find secular music scenes as well as some presenting church music in the biblical tradition of the Christian world. Thus a fascinating picture of music making in the early Latin American times after the conquista originated through the work of Waman Poma. Details of this specific exegesis of the biblical tradition in this unique iconography will be shown in this paper.

VESSELS ORNAMENTED WITH MUSICIANS AND MASKS FROM DVIN (ARMENIA)

The capital of medieval Armenia - Dvin was founded in the 4th cent.A.D. in the region Vostan and survived until the Mongols invasion (2nd half of XIII cent.). The city was a famous international centre and had close connections with Iran, Iraq and other countries of the Near East. The excavations there began in 1937 and continue till now, spreading light on the history and the material culture of Armenia.

Amongst the archaeological finds we have a great deal of faience vessels which show high mode of life of the towns people. On one of the lustre vessels we can note a very interesting subject.

A musician playing on a stringed instrument (arm. kemancha). He is drawn on a cushion or a carpet, his legs crossed and bears a suit with a large skirt and long sleeves. The musical instrument is held vertically by the left hand. So, it is the kemancha. The deca is round, the neck tall, with several ears on which only one of them is noticed the holds in short bow at the strings. The vessel is dated IX-X c.A.D. exactly and was made in one of the kilns of Dvin. That time the kemancha's style was accomplished and now it's a very popular musical instrument in all the East. So the idea that the stringed instruments were first used in Europe and then the East is not true.

From Dvin and Ani we have a great deal of ceramic fragments (made faience) pots and vessels, which are adorned with relief masks, both feminine and masculine, clowns, bears, wolves and lions. The female masks bear very interesting wigs. The masks of different animals-wolves, lions, bears, etc. are connected to Armenian folklore.

The most important masks are the clown masks, which are not only mentioned in the Armenian historical sources but are represented in the manuscripts also. Most of them are bald, probably to make him appear ridiculous. One of the jars found in Dvin (XII-XIII c.A.D.) is richly ornamented with relief clowns and flowers. Surely, it represents a medieval performance, the subject yet not clear for us. But we propose that the medieval artists played performances tied with mythological subjects and folklore. Of course, the rules of the Armenian church forbade theatrical performances. But the artists played everywhere, even surround the churches, where people were crowd, and they were often driven out. So these few examples of the Armenian applied art demonstrate not only the skill and high development of the Armenian potters had, but also the spiritual culture of medieval Armenia.

Genja Khachatryan

IAE

DANCE IN THE PICTURES OF VANO KHODZABEKIAN

In the 2nd part of the XIX cent. in the Transcaucase was legalised a new layer of handicraftsmen. They were called "karachukhely".

Karachukhely influenced the social life of towns. The dance folklore had a big place in the midst. The specific form of dance was formed in their society and called "kovkasian" or "assiakan" (Caucasian or Asian).

In the pictures of Vano Khodzabekian are many images of karachukhely dances in Tiflis. It is possible to classify them.

1. Feast dances,
2. Dance competition,

3. Ritual dances.

In my paper I want to direct attention to the dances "Shushambary" and "The bridegroom's dance on the grave" on the pictures. We can infer from these the Armenian dance traditions' influence on the transcaucasian dances.

Jores Khachatryan

IAE

THE MUSICAL INSTRUMENTS AND DANCES OF ANCIENT ARMENIA (according to the archaeological finds of Garni and Artashat)

The ancient Armenian historical sources contain very scarce information about dances, theatrical scenes and musical instruments. So, the archaeological finds of different sites have additional meaning and serve as a direct way to investigate that field of art.

On three bone pipes discovered in Garni and Artashat are noticed 3-4 holes. Very often between the clay statues from Artashat are statues of musicians a great deal of which represent harpers in national features. As, for instance, the head adorned by a shawl which is a popular Armenian custom preserved until today. The statues represent musicians playing on pipes, flutes, different kinds of drums, trumpets, etc.

The instruments are very primitive and it is not possible to count the strings. The statues of winged youths playing on pipes are very interesting. Very likely they tried to represent Styse. The other clay statue represents a man whose hands are crossed on the back of his head. His position is dynamic. It is assumed that this position is characteristic of Asian dancers who danced mournful dances. His luxuriant garment confirms that he is a priest carrying out a ceremonial mournful dance.

The musicians participated in feasts, ceremonies burial rites and wars. The temples had their own musicians, singers and dancers.

The ceremonies devoted to Gods were different: as Lucian states the sacrifices devoted to Zeus were not accompanied by prayers, songs or music. Contrary to that custom, during the ceremonies devoted to Hera, songs were sung, and the musicians played on flutes and shook bells.

The archaeological finds complete the information of written sources and enrich our knowledge about the musical instruments and dances of the antique period. The widespread instruments were the harps, pipes, flutes, different kinds of drums, trumpets, etc.

Naira Kilichian

IAE

THE ACTIVITY OF TRADITIONAL DANCE ENSEMBLE (1924 - 1936)

In 1924 in Yerevan the first Dance Studio opened. The chief of this Studio was Vahram Aristakesian (dancer of Tiflis Opera and Ballet theatre). On the basis of the Studio he organized an original Dance Ensemble. In Ensemble participated twenty women and men, the majority were emigrants from West Armenia. The activity of this Ensemble was interrupted by exile V. Aristakesian to Siberia.

Our purpose is to restore the dance art of that time in Armenia as connected to social-political influences. There are a few publications about this Ensemble with iconographical data (photographs, performance programs, diplomas, postcards, etc.). All these materials I studied

in Yerevan Charentz's Literature and Art Museum's archives and personal archives of V.Aristakesian, E.Manukian, M.Paronikian. I restore this iconographical data on the topic:

1. number of performances,
2. accompany,
3. program of Group,
4. concert activity and prizes,
5. costume and other information about the dance technique and character.

Armen Petrossian

IAE

MUSICIAN AND HIS LYRE IN THE GOBLET FROM KARASHAMB

The images of the musician and his instrument are considered in the context of "sacrificial ideology". The musician is portrayed of equal with the "chief" (god or king) and much bigger than the other personages. Thus, he could represent the epic (earthly) corespondance of the deity-celestial protector of musicians (cf. Orpheus, St.Karapet). As was shown in a recent paper, the images of the goblet could be interpreted from left to right and from top to the bottom as well. Above the musician and his lyre (first row) is the image of a wounded boar. Under the musician (third row) are three decapitated bodies (human sacrifices). St.Karapet (=John the Baptist) was the protector of Armenian musicians. He was worshipped in the Mush valley where he replaced the ancient cult of god Vahagn. John the Babtist was beheaded, and the boar was symbol of Vahagn, i.e. the image of the ancient musician (circa XX century B.C.) can be interpreted by the mythologem of Vahagn-St. Karapet.

Hamlet Petrosian

IAE

Hripsime Pikichian

IA

THE MUSICIAN AND THE FEAST

(according to the 16th-18th century tombstone reliefs)

1. One face of the 16th-18th century Armenian tombstones, which has the form of a rectangular parallelepiped, is, usually, decorated with reliefs where the deceased is depicted as an ideal image in an ideal milieu. On tombstone reliefs a significant place is given to traditional musical instruments and musicians. The musical instruments are chiefly shown, when being used and only in isolated instance are they represented without a musician. In particular, various types of *saz* (a lute family musical instruments), *kamancha* (or *kemani*, the Armenian violin), *kanon* (a cither family multi-stringed instruments), diverse horns, *sring* (a version of flute), *zourna* (oboe-like woodwind instrument) and *dap* (tambourine) are frequent; sometimes liturgical fans are also depicted. The musicians appear as soloists and in ensemble as enables one to conceive the make up of musical ensembles of the time.

Based on the available material we can distinguish three main types of musicians:

- a) the musician as a participant of the "eternal feast",
- b) the deceased as king-musician,
- c) the kind-hearted shepherd.

2. The feast linked with folk notions on overcoming death is the main subject of these reliefs. Irrespective of the "personal" factors (social, professional, family, etc.) of the deceased, he is primarily represented as a "feasting man". This basic notion is presented with the introduction

of the following components accompanying the deceased (given according to the frequency of occurrence): a) a jug and a goblet; b) a table-tray; c) a musician; d) attendants; e) dancers; f) other participants.

3. Single musicians depicted in the feast scene are playing *saz*-like stringed musical instruments without exception, i.e. they are singing musicians. In the case of ensembles, *kamancha*, *kanon* and *dap* are added. Based on traditional *sazandar* ensembles, it may be assumed that in this case, the *dap*-player becomes the singer. Such an image provides us with an opportunity to draw broad parallels with the medieval phenomenon of the "eternal feast", where the *gusan* (troubadour) is likewise considered to be the ideal musician, in whose image the melody and the word are interlaced.

Emma Petrossian

IAE

THE THEATRICAL IMAGES AND THE MUSICAL INSTRUMENTS IN THE ARMENIAN MANUSCRIPTS AT THE WALTERS ART GALLERY

Walters Art Gallery is in Baltimore (USA). There are 11 Armenian manuscripts in the library. They date from the XIII-XVII centuries. 7 manuscripts have 27 data of theatre and musical instruments of the medieval Armenia. All the miniatures can be divided in the following groups.

1. The dancers in masks. The dancers hold masks of eagle, goat, ox, dog. All the images are painted at the second playground of canon table.

2. Circus performances. On the pictures are depicted performing animals - monkey, apes, bears. The monkeys and the apes hold a candle-light with the red caps on their heads. The bears sit up. Their front paws are forward. On their necks hang a bell. All the performing animals sit on the second playground of canon table. These two groups of miniatures are not connected to the topic of the Gospel. The painter locates them in the beginning of the Four Gospels.

The analysed data of folk theatre and field works confirm the connection of the miniatures and reality. I suppose that these images are personages of the Armenian folk ritual and secular theatre of the Middle Ages. The source of the images are in pre-Christian performances.

3. Musical instruments. There are pictures of pipes, zurnas, different trumpets, horns and little ritual bells. All these musical instruments are in the miniatures and are based on the Gospel and have a functional meaning. The herdsman plays on the pipe, the angels blow on trumpets, horns, ring bells. The topic of the miniatures are The Nativity and The Adoration of the Shepherds, The Marriage Feast at Cana, A Shepherd, The Resurrection of the Dead, Desecration, The Beginning of the Gospel of Matthew and The Angels with the liturgical fans. That data confirms, that the dance and music were widely diffusion in life as ceremonies and mystery play in church. All these miniatures show us the real theatrical life in Armenia in the past and in the Middle Ages, played performances tied with mythological subjects and folklore. Of course, the rules of the Armenian church forbade theatrical performances. But the artists played everywhere, even surrounding the churches, where people were crowded and they were often driven out. So, these few examples of the Armenian applied art demonstrate not only the skill and high development Armenian potters had, but also the spiritual culture of medieval Armenia.

THE ARMENIAN HIGHLANDS' MUSICAL INSTRUMENTS AND THEIR ANCIENT EAST PARALLELS OF III-I MILLENNIA B.C.

Among rich archaeological findings of the Armenian Highlands and neighbouring regions (III-I millennia B.C. sites) it's possible to separate a noteworthy selection of artifacts, the one part of which is immediately connected with musical instruments used in the past, and the other part implies noteworthy information about the form, structure, details of usage and the significance of those instruments. In this connection the musical instruments used in the Armenian Highlands may be divided into 3 groups: a) stringed instruments, b) wind instruments, c) instruments of percussion.

From string pinching instruments the lyre and harp were used in the Armenian Highlands. The earliest image of the lyre known is in the encrusted scene on a silver cup found during the excavations of the Karashmb grave (XXI-XIX centuries B.C.). Its device with a table-like base resonator, an arc-shaped top, and 7 strings (fig.1). That device, judging by the scale comparison of the musician's measurement with the instrument, had a height of 60-65 cm, a base of 30-35 cm and a top with extent of 50-55cm. Another picture of the lyre has been preserved on a polished-black shoe-shaped clay vessel (Vienna, Museum of Natural History n.83226), which was found in Khanlar and dates from the 2nd half of the II millennium B.C. It has an arc-shaped body, table-shaped bases-resonator and a schematically represent string (fig.2). In the Ancient East, such lyres were well-known from the archaeological monuments of Mesopotamia (Ur, Usiye, Babylon), Iranian Plateau (Susa), Asia Minor (Izmir) and date from the 4-2 millennia B.C.

The only example correlating with the harp was found at Lchashen (grave n.200) and dates from the XV-XIV centuries B.C. It's a rectangular clay box which is 15 cm high, 16 cm wide, 39cm long and has semicircular and oval cuts on its sides and about 2 decades through holes on its upper and interior positions. It is not accepted that the box has played the part of a resonator and its strings, passing along the 14 through holes, has been fitted on the arc-shaped top between the oval cuts of the box resonator. Such musical instruments are among the findings from the archaeological monuments of Mesopotamia (Ur, Usiye), Syro-Palestine (Tell Cuera, Tell Atschana), Iranian Plateau (Susa, Chogha Mish), Egypt (Ramzes III mausoleum, Akhetaton) and date from the IV-II millennia B.C.

The earliest examples of a wind instrument are also represented on the silver cup from Karashmb. They remind one of a musical instrument resembling a bag-pipe and had a tubular body, which becomes wide at the top, like a trumpet. They were played in a sitting position. Their nearest parallel has been preserved on the cylinder seal found at Chogha Mish (Iran) and dated from the IV millennium B.C. Three brass bone instruments found at Mingechaur also apply to this group and date from the II millennium B.C. In the opinion of specialists, they were used as Bronze age "flutes". Such musical instruments are represented also on the archaeological materials found in Asia Minor (Boghazkjoy) and Mesopotamia (Babylon). In our opinion, these instruments may be compared also with brass instruments called "Iur" found at Late Bronze Age monuments of Denmark.

From the percussion only bronze cymbals are known in the Armenian Highlands. They apply to the Van Kingdom (Urartu), were found at Karmir Bloor and date from the VII century B.C. In all probability the bronze net, globulous bubbles also played a part of the percussion. They are well known from the II millennium B.C. archaeological monuments of the

Armenian Highlands (Lchashen, Artik, Metzamor, Lori berd, Oshakan, Shirakavan, Shamiram, Ketik, etc.).

This brought data witness that, since the end of the III millennium B.C, they were acquainted with different musical instruments and judging by the scenes of Ancient East basrelief, stamps and murals, they were used during celebrations and funerals.

Felix Ter-Martirosov

IAE, ACNIS

THE ANCIENT PAN'S STONE PIPE FROM ARMENIA

The archaeological findings of musical instruments and their image in Armenia usually illustrated the antiquity of the country's musical culture. In this respect the find of Pan's pipe in dastakert (Paradise) "Draskhakert" is a new step in research of Armenian musical culture. Dastakert "Draskhakert" is situated 10 kilometres to the south of Gumri (former Leninakan). The archaeological research of dastakert began in 1989. It was held by the Institute of Archaeology and Ethnography of the National Academy of Sciences (NAS) and the Shirak Museum of local lore. F.I.Ter-Martirosov was at the head of expedition. In 1992, clearing one of the rooms of the palace-temple complex situated on the central hill they found a trapezium-form plate of a thick lime-stone. Though it was damaged in ancient times, the dimensions of it were re-established. The height of the plate is 80 mm. The width of the damaged upper part is nearly 75 mm, and the width of the lower part is 58 mm. The thickness of the upper part of the plate is 13 mm, the thickness of the lower part of it is 5 mm. The wide surfaces of the plate are covered with a low relief of ornament in the shape of triangles arranged in their height in three rows.

The upper broadened bound of the plate is cultivated into a narrow square. In the middle, through the height of the plate body 4 holes are made. They have a diameter of 6-7 mm, and make tubes. The central tubes are 61 mm and 57.4 mm long. Even though the two side tubes were damages, their length has been re-established. They are nearly 54 mm and 48.4 mm long. This allows to define the plate spoken above as a musical wind instrument of a labial character of a Pan's pipe type.

While blowing in them the central tubes of the instrument produce clear tones of the notes "mi" and "fa". Thus using the musical instrument making and tuning methods the re-established the notes produced by the two other tubes.

Considering the difference among the length of the two central tubes, one could assume that during the creation of the instrument the tubes were lengthened at 1/14 of their range to get an even semitone. They believe that the further examination of the pipe by the music theory specialists would help to improve the knowledge of the melody tune and tone of the ancient Armenian music.

In the literature on archaeology and music we have not seen analogies of ancient musical stone instruments typical for the culture of different countries. Though the pipe of Pan was found in the cultural layer dated in V-IV centuries B.C., certainly, in its form, as a musical instrument, it goes back to more ancient examples of the Pan type pipes. The ornament of triangles, characteristic for the sacral statuettes and rattles of the Late Bronze Period, is another evidence that the plate found could be of ancient origin. The arrangement of the triangles makes possible to associate it with cuneiform. The form of the pipe is likely to have its prototypes in ceramic of ancient times. The instruments of stone origin, probably, were used in rituals what helped to conserve this form. Another evidence of the long use of the stone pipes in the Armenian culture is the 2 tube stone pipe found in another Hellenic monument.

The examination of pipes allows some assumption about the character of brass band organization.

Lilith Yernjakian

IA

BARBAD IN MANUSCRIPT MINIATURE PAINTINGS OF "SHAH-NAMA"

The ancient and medieval oriental musical culture is widely reflected in the medieval poets' compositions which have been illustrated by the miniaturists of various artistic schools.

Firdausi's "Shah-Nama" is an encyclopaedia containing rich information on the musical culture and instruments of that period (T.Vyzgo). The illustrated manuscripts of the epos testify that various actuals, military marches, feasts and other ceremonies were always accompanied by music.

In the subject miniature paintings of "Shah-Nama", the founder of classic eastern music, Barbad has a profound place; to him both written and oral tradition ascribes legendary stories. In the earliest "Shah-Nama" manuscripts available, two miniature paintings reproduce a legend about the author of "royal" (Khosrowian) modes and classic Persian tunes of Barbad. According to the legend, musicians at the court of Khosrow Parviz prevented the young Persian musician Barbad from entering the court of the Shah. But, in the end, Barbad succeeded in delighting the Shah due to his performing skill, and thus he won authority at court. Though the given musical theme is episodic in the epos, it has been given a deep meaning by Firdausi. The expression of this motive in the miniature painting is not accidental either. There it has acquired a definite pictographic embodiment in a certain semantic symbolic formula of a "hidden and unexpectedly appearing and playing musician". This allows us to put forward some new interpretation on a number of references connected with the name and personality of Barbad. It follows that a historical person becomes a hero, after winning victory over the foreign musicians at the contest and establishing his superiority, whose deeds acquire a religious and cultural significance.

The disguised appearance of the hero and his becoming the first one is a reproductive model in the system of mythical thought. A similar interpretation of the given musical motif in the text and miniature is conditioned by this mythologem.

The structural and semantic peculiarities of the literary and miniature material have been later reproduced in the manuscript lists of the canonized model.

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒԹ Յ ՈՒՆ

1. Բաբայան ֆրիմա (ՀԱԻ) Ջնարակած Թաս՝ պարունու պատկերով (Անի X-XII դդ.) _____ 3.
2. Երնջակյան Լիլիթ (ԱԻ) Բարբադը «Շահնամե»-ի ձեռագրային մանրանկարներում _____ 4.
3. Ժամկոչյան Աղավնի (ՀԱԻ) Դվինից հայտնաբերված երաժիշտի պատկերով մի անոթի մասին _____ 5.
4. Խաչատրյան Ժենյա (ՀԱԻ) Պարը Վանո Խոջաբեկյանի նկարներում _____ 6.
5. Խաչատրյան Ժորես (ՀԱԻ) Անտիկ շրջանի երաժշտական գործիքների և պարերի մասին (ըստ Գառնիի և Արտաշատի հնագիտական նյութերի) _____ 7.
6. Կիլիչյան Նաիրա (ՀԱԻ) Ազգագրական պարի համույթի գործունեությունը (1924-1936) _____ 9.
7. Հակոբյան Նունե (ՀԱԻ) Արծաթե Թաս երաժշտական գործիքի (տավիղ) պատկերով (XII-XIII դդ.) _____ 10.
8. Հարությունյան Ծովիմար (ԵՊՀ) Ջարդաշրջանակը պարի անիկոնիկ պատկեր _____ 11.
9. Հիքման Հելլեն (Գերմանիա, Հանովեր) Լատինա-ամերիկյան երաժշտական պատկերագրությունը Աստվածաշնչի ավանդական նկարագարումներում _____ 12.
10. Պետրոսյան Արմեն (ՀԱԻ) Քարաշամբի գավաթի երաժիշտը և նրա քնարը _____ 13.
11. Պետրոսյան Էմմա (ՀԱԻ) Թատերական և երաժշտական կերպարները Ուոլտեր արվեստի պատկերասրահում պահպանված հայ ձեռագրերի հավաքածուում _____ 14.
12. Տեր-Մարտիրոսով Ֆելիքս (ՀԱԻ, ԱՄՈՒՀԿ) Պանի հնագույն քարե սրինգը Հայաստանում _____ 15.
13. Պետրոսյան Համլետ (ՀԱԻ), Պիկիչյան Հռիփսիմե (ԱԻ) Երաժիշտը և խնջույքը (ըստ XVI-XVIII դդ. տասականաքային պատկերաքանդակների) _____ 16.
14. Փիլիպոսյան Աշոտ (ՀԱԻ), Քամալյան Հասմիկ (ԵՊԹ) Հայկական լեռնաշխարհի մ.թ.ա. III-I հազարամյակների նվագախմբերն ու նրանց հին արևելյան զուգահեռները _____ 17.
15. Մանուկյան Մանուկ (ԱԻ) Տապանաքարերի վրա պատկերված նվագախմբերը _____ 19.

CONTENTS

		p.	ill.
1. Babayan, Frina	The glazed bowl depicted with a dancers image_____	20.	4.
2. Hagopian, Nioura	The silver bowl from Vilgorod_____	20.	10.
3. Harutiunian, Tzovinar	The Ornamental Frame in Iconography-Aniconinal Image of Dance_____	21.	11.
4. Hickman, Hellen	Latin American iconography of music in the tradition of the Bible_____	21.	12.
5. Jamgotchian, Aghavnie	Vessels ornamented with musicians and masks from Dvin (Armenia)_____	22.	6.
6. Khachatrian, Genja	Dance in the pictures of Vano Khodzhabeikian_____	22.	7.
7. Khachatrian, Jores	The musical instruments and dances of ancient Armenia_____	23.	8.
8. Kilichian, Naira	The activity of traditional dance ensemble (1924 - 1936)_____	23.	9.
9. Petrossian, Armen	Musician and his lire in the goblet from Karashamb _____	24.	-
10. Petrossian, Hamlet Pikichian, Hripsime	The musician and the feast (according to the 16th-18th century tombstone reliefs) _____	24.	-
11. Petrossian, Emma	The theatrical images and the musical instruments in the Armenian manuscripts at the Walters Art Gallery_____	25.	14.
12. Philipposian, Ashot Kamalian, Hasmik	The Armenian Highlands' musical instruments and their Ancient East parallels of III-I mill.B.C. _____	26.	19.
13. Ter-Martirosov, Felix	The Ancient Pan's Stone Pipe from Armenia _____	27.	16.
14. Yernjakian, Lilith	Barbad in manuscript miniature paintings of "Shah-Nama"_____	28.	5.
15. Manookian, Manook	Musical instruments on the funeral stones_____	19.	-

ABBREVIATIONS

- ACNIS The Armenian Center for National&International Studies.
 IA Institute of Arts, National Academy of Sciences Republik of Armenia.
 IAE Institute of Archaeology&Ethnography, National Academy of Sciences Republik of Armenia.
 YSM Yerevan State Museum.
 YSU Yerevan State University.



[m 052]

ЦЕНА

111
6648

ՀՀ ԳԱՄ ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԳՈՎՐՈՒԹՅԱՆ
ԻՆՍՏԻԹՈՒՏ

Պատվեր 2

տվաճանակ 110

Տպագրված է ՀՀ ԳԱՄ Հնագիտության և ագոստրո-
լոգիայի ինստիտուտի մեքենայական մշակման խմբում
Երևան - 26, Չարենցի 15: