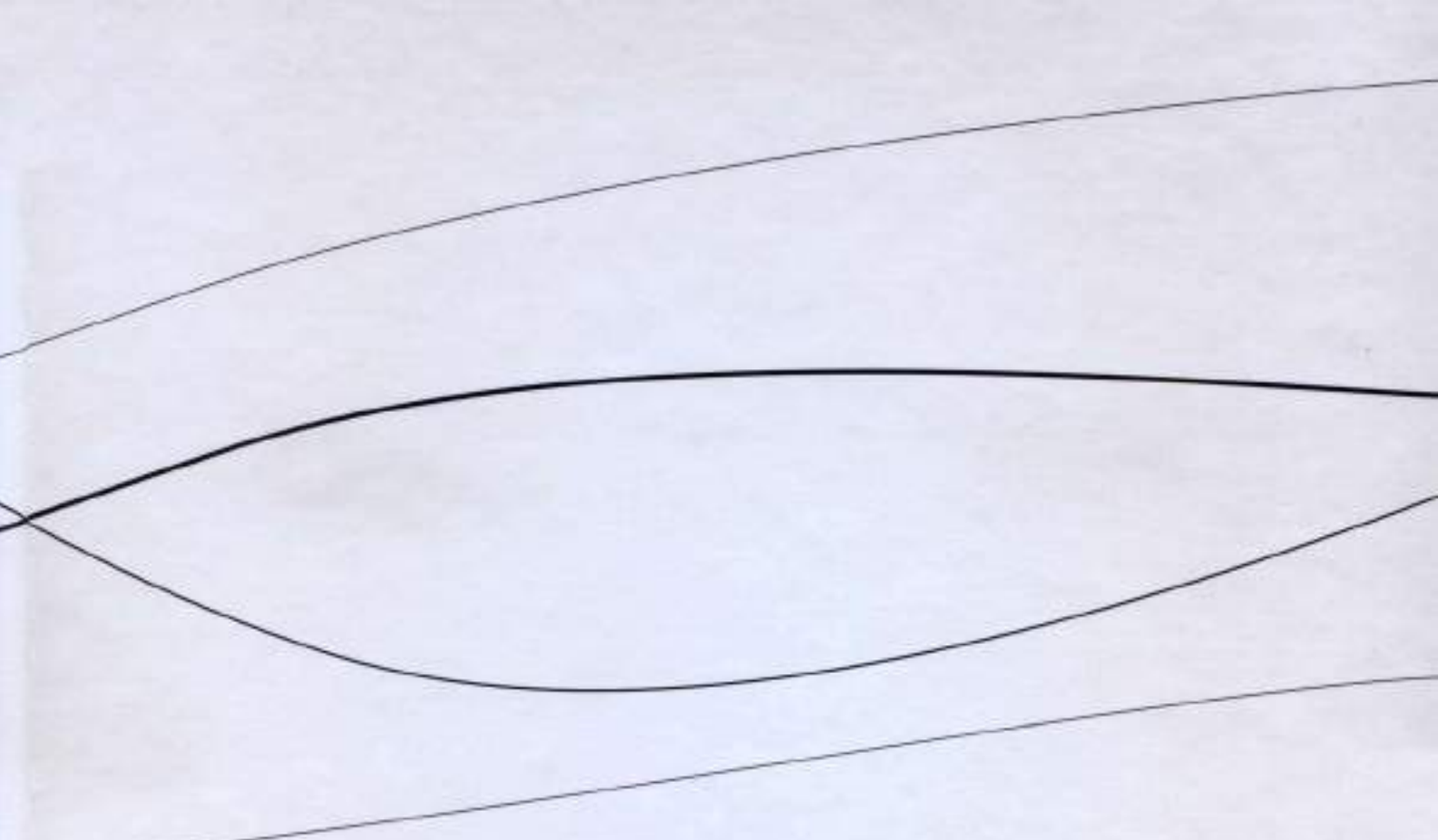


An abstract graphic consisting of three thin, curved black lines that sweep across the upper half of the page. The lines are roughly parallel but have a slight undulating quality, creating a sense of movement and rhythm.

Հնչյուն և լռություն

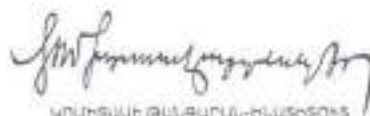
Երաժիշտը և նվագարանը դարերի
հոլովույթում

Sound and Silence

The Musician and Musical Instruments
Throughout the Centuries



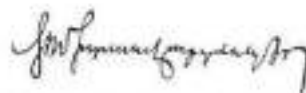
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՆՈՒՆՈՒԹՅԱՆ
MINISTRY OF CULTURE OF RA



ԿՈՄԻՏԱՆԻ ԹԱԼԱՐԱՐԱՆ-ՔԱՆՏՈՆ
KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

Հովանավոր
Sponsor:





ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻԹՈՒՄ

ՀԱՉՅՈՒՆ ԵՎ ԼՌՈՒԹՅՈՒՆ

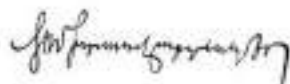
Երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովույթում

Գիտական հոդվածներ և պատկերագիրք
Պատասխանատու խմբագիր՝ Հռիփսիմե Պիկիչյան

Ցուցադրության համադրող՝ Նայիրի Խաչատուրեան

Երևան, 2017

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն



KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

SOUND AND SILENCE

The Musician and Musical Instruments Throughout the Centuries

Articles and Catalogue
Edited by Hripsime Pikichian

Exhibition Curator: Nairi Khatchadourian

Yerevan, 2017
Publication of Komitas Museum-Institute

ՀՏԴ 78.03(479.25)

ԳՄԴ 85.313(5Հ)

Հ 727

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

ՀՏԴ 78.03(479.25)

ԳՄԴ 85.313(5Հ)

ISBN 978-9939-9134-3-8

© Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ, 2017

© Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2017

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

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

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

Ցուցադրության համադրող՝
Նայիրի ԽԱՉԱՏՈՒՐԵԱՆ

Անգլերեն տեքստերի սրբագրիչ՝
Նորա ՊԱՅՐԱՄԵԱՆ

Ռուսերեն տեքստերի սրբագրիչ՝
Մարիաննա ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ

Գրքի ձևավորողներ՝
Էդիկ ՊՈՂՈՍՅԱՆ, Արմինե ՇԱՀԱԶՅԱՆ

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

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ CONTENT

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



ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ
IN LIEU OF A PREFACE



ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ
ARTICLES

Արսեն Բորիսյան

Լռությունից դեպի աղմուկ. հնագիտության ներուժը Նախապատմական
Հայաստանի երաժշտական արվեստի հետազոտման գործում 16

Տորք Դալալեան

Վիպասանական արուեստը, երաժիշտ-կատարողները եւ
նուագարանները վաղմիջնադարեան Հայաստանում.
լեզուա-մշակութաբանական ակնարկ 38

Նազենի Ղարիբյան, Անի Ենոքյան

Հնչող պատկերներ. երաժիշտը և նվագարանը
հայկական մանրանկարներում 54

Լյուբա Կիրակոսյան

Հայկական եկեղեցիների ակուստիկ առանձնահատկությունները 64

Աստղիկ Իսրայելյան

Զանգերն ու բոժոժները հմայություններում,
եկեղեցում և երաժշտարվեստում 70

Մարիաննա Տիգրանյան

Հանճարեղ ժամհարը. Կոնստանտին Սարաջև (1900-1942) 80

Հռիփսիմե Պիկիչյան

Նվագարաններն ու ձայնեղ գործիքները հայ մանուկների կենցաղում.
ազգաբանական դիտարկումներ 94

Անահիտ Բաղդասարյան

Որոշ դիտարկումներ հայ ավանդական (մոնոդիկ) երաժշտության
նվագարանային բազմաձայնության վերաբերյալ 118

Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասյան անդրադարձ նվագարաններին 128

ԼՈՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԴԵՊՈՒ ԱՂՄՈՒԿ, ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐՈՒԺԸ ՆԱԽԱՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐԿԵՍՏԻ ՀԵՏԱԶՈՏՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Արսեն Բոբոխյան

պատմական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Ձեռագիրության և ազգագրության ինստիտուտ

Ներածություն. մեթոդի անհրաժեշտությունը

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

Ուիլսարդ Վագներն էր, որի երաժշտությունն իր
«առասպելական իմաստությամբ» և դիոնիսա-
կան բնույթով հաղթահարում էր միամիտ վերա-
բերմունքը գոյության նկատմամբ և մարդուն օժ-
տում ապրելու իրական կամքով: Պատահական
չէ, որ այդ գիրքը նվիրված էր Վագներին¹:

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

1. Nietzsche F., 1872.

քին նշանակ դնելը²։ Մեկ այլ աղիթով, Կոմիտասը, խոսելով հայ երաժշտության ներուժի և կենդանության մասին, նույն դիրքերից նշում է, որ այն «իր մեջ կր մտացանե փիլիսոփայութիւնն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետեւ երաժշտութիւնը ամենէն մաքուր հայեցին է ցեղին, ամենէն հարագասուն ու կենդանին անոր բոլոր արտաստարութեանց մեջ, կենդանի՝ որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ՝ որքան ուժեղ է իրեն ծնունդ տուող ժողովուրդը»³։ Այս աշխարհայացքով Կոմիտասը հանդես է գալիս ռոմանտիզմի դիրքերից, որի ներկայացուցիչները, իրենց հայացքը գցելով հերոսական անցյալի վրա, դրանում ներկա խընդիրների լուծումներն էին փնտրում⁴։

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

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

Այսպիսով, պարզվում է, որ գիտական հնագիտության հիմնադիր Վինքելմանը երկակի ազդեցություն է ունեցել հնագիտության և երաժշտագիտության որոշ ուղղությունների վրա։ Եվ սա չափազանց կարևոր է Կոմիտասին հասկանալու տեսանկյունից, մի գիտնական, որի գործը նույնքան ուշագրավ է հնագետի համար, քանի որ այն պարունակում է արխայիկության խորը շերտեր և որի վերականգնած խորհրդաբանական համակարգն էական զուգահեռներ է գտնում հնագիտական աղբյուրներով բացահայտվող նյութերում⁶։ Այս իմաստով ինքը՝ Կոմիտասը, ի հայտ է գալիս որպէս «հնագետ», որը նույնպես զբաղվում է ավերակների մեկնության խնդրով⁶։

2. Հմմտ. Ջաֆն Տ., 1905, էջ 203:

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

4. Սա «գերզգայունների» շրջանակն էր, ովքեր մի կողմից հզորում էին գնալի քննություն, տանել չին կարողանում արժևոտ իրականությունը, մյուս կողմից՝ իդեալականացնում էին նախնիների արժույթը։ Այստեղ, սակայն, անհրաժեշտ է հիշել Արթուր Շոպենհաուերին, որը էական ազդեցություն է բուրել Լիդշեի հայացքների նկատմամբ վրա, և ժամանակը ասին նրա «Արժույթի մասին» աշխատանքը (Schopenhauer A., 1951): Արժույթի նկատմամբ Կոմիտասի նույն վերաբերմանը հայտնի է գրականությունից (Կոմիտաս Վաղդասյան, 2005դ, էջ 345; Ասրոյան Գ., Պեղոսյան Ա., 2015, էջ 150):

5. Հմմտ. Foster D., 2010, p. 294:

6. Մի աղիթով անդրադառնալով իր գեղեցկության՝ Կոմիտասն ասում է. «Ես պեղել հասելիս իմ բուն նպատակն է - մեր հայ ժողովրդական երաժշտության նշանները դուրս բերել հայրենի աղբյուրներից» (իմմե. Բյուսյան Յ., 1969, էջ 106): Ճիշտ այդպես է բերել զետեղված գիտական կատարած գործը Վազեն Ա Հաղթանակը, որի խոսքերով՝ Կոմիտասը հայ երգը «պեղեց» իր կոյս աղբյուրից (իմմե. Գրդազյան Գ., 2000, էջ 78: Կոմիտասի գործը քննորոշելիս նույն «պեղել» բառն է օգտագործում Յ. Ասատրյանը, 1994, էջ 46):

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

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

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

Հնագիտական սկզբնաղբյուրի ներուժը

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

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

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

8. Նեոպոլիտիկիստների մանիֆեստում ասվում է. «Գիտության մեջ գոյություն չունեն խղճարկներ» (իմեն. Кнећ И., 2009, с. 241):

9. «Վնդ խորհրդանիշ» հասկացության մասին, որը քննադտում է մարդկային մշակույթի ռիթմիկ հարաբերակցությանը դրսևորվող կարևորագույն նվաճումները, տես Довнерович А., Фронов Е., 1986:

10. Clarke D., 1968, p. 130; Кнећ И., 2009, сс. 237-241:

որն ի մի է բերում ինչպես հնագիտական, այնպես էլ գրավոր աղբյուրների ընձեռած տվյալները՝ հնագույն հասարակությունների երաժշտական արվեստը մեկնելու նպատակով: Այստեղ, ցերեղանալով հիշյալ ուղղության հարցերի մեջ, նշենք, որ հնագիտության մեջ երաժշտական արվեստի ակունքները հասնում են մինչև ուշ քարի դար (մեզանից մոտ 40-30 հազ. տարի առաջ), երբ բանական մարդու կողմից կիրառվել են այսպես կոչված ֆունկցիոնալ-մենտներ, որոնց միջոցով ռիթմիկ և մեղեդիական ձայներ են հանվել: Եվրասիայում հայտնի են մոտ 250¹¹ հիմնականում ոսկրից պատրաստված այդպիսի շվիներ, սուլիքներ, հարվածային կարկաչաներ և այլն¹²: Տեղեկատվական հենքը խիստ աճում է սկսած Զ.ա. IV հազ. վերջերից, երբ Առաջավոր Ասիայում և Եգիպտոսում ի հայտ են գալիս առաջին պետական կազմավորումները և գրային համակարգերը: Այս շրջանից սկսած՝ անընդհատ տեղեկություններ կան երաժշտական գործիքների և երաժշտության զարգացման վերաբերյալ, դրանք փաստված են հիմնականում պատկերագրական տվյալներով, ավելի քիչ՝ բուն գործիքների գտածոներով¹³:

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

մապատասխան գործիքներին վերաբերող կոնկրետ տվյալներ ի հայտ են գալիս սկսած Զ.ա. III հազ. վերջերից, դրանք արտահայտված են հիմնականում պատկերագրության մեջ և մասամբ նաև բուն առարկաների գտածոներով¹⁴: Այս հոդվածում կփորձենք ներկայացնել հիմնականում նախապատմական (այսինքն՝ մինչգրային, մինչ 4-անի թագավորության ստեղծումը՝ Զ.ա. I հազ. սկզբները) Հայաստանի երաժշտական արվեստին վերաբերող տվյալների ամբողջությունը: Դրանք կարևոր են հայկական ընդհանուր երաժշտական արվեստը հասկանալու համար, չի՞ որ մեզ լավ հայտնի միջնադարն անմիջաբար հենվեց նախաքրիստոնեական Հայաստանի երաժշտական բոլոր նվաճումների վրա¹⁵:

Ննագույն Հայաստանի «ինչող լանդշաֆտները»

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

11. Հճնտ. Արքեոլ. 1985; Simonyan L., 2014; Westenholz J. et al. 2014.

12. Асоян Л., Коваленкова Д., 2016, «Найденные в ерաժշտության առանձնահատկությունների մասին հիմն. Даварзюն А., Փրոսոբ Ե., 1966. Վաղարշյան երաժշտական գործիքների պարզության մասին հիմն. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005ա, էջ 146:

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

14. Հիմնական անդադարների համար հիմն. Խանդադյան Է., 1969; Փիլիստյան Ա., Բախալյան Ա., 1995; Քոբոլյան Ա., 2008; Kushnerova K., 2000; Khachaturyan Zh., 2001/02.

15. Հճնտ. Tarnasem H., 1977, c. 15.

բոլոր բնագավառներում: Վերջները հայկական հեծիաթները, ավանդությունները, հանելուկները, աղոթքները, արվեստն ու նյութական մշակույթը, բոլորն էլ վերադարձվում և մոդելավորում են Հայկական լեռնաշխարհի լանդշաֆտի տարրերը՝ լեռները, լճերը, դաշտերը, աղբյուրները, քամին, արտները, սրբավայրերը և այլն:

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

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

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

Երաժշտական գործիքների տեսականին (նկ. 1)

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

Քնար/տավիղ

Յոթ լարանի քնար է պատկերված Քարաշավթի արծաթե գավաթի վրա (Ք.ա. XXII-XXI դդ., տես նկ. 13), հինգ լարանի քնար՝ Մարդինից գտնված մի գլանակնիքի վրա (Ք.ա. XIX-XVII դդ.), սիեսմասիկ մեկ լարանի քնար՝ Խանլարից հայտնի կոշկաձև կավե անոթի վրա (Ք.ա. II հազ. երկրորդ քառորդ), քնարի/տավղի տիպի գործիք է նշմարվում Գեղամա լեռների ժայռապատկերներից մեկում (Ք.ա. II-II հազ.,

16. Դանիել Երաժիշտ, 2013, էջ 26:

17. Թերլեմեզյան Ռ., 1930, էջ 36:

18. Դանիել Երաժիշտ, 2013, էջ 26:

19. Երաժշտության և երաժշտական գործիքների զարգացման սեռականությունը հասարակական զարգացումների հետ ժամանակին շփոթել է Ա. Թոմպսոնը (Թոմպսոն Ա., 2008, էջ 11, 2009):

նկ. 11), տավիղ է պատկերված Արզանթեպեից հայտնաբերված խեցանոթի քեկորի վրա (Ք.ա. III հազ. վերջ), տավիղն ամուլքիդ կավե ռեզոնատոր է հայտնի Լճաշենի 200-րդ դամբարանից (Ք.ա. XV-XIV դդ.)

Ջնար

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

Սրինգ

Քարաշամբի գավաթի երկու կքված դիրքով պատկերված մարդկանց ձեռքին գտնվող երկաթավուն առարկաները մեկնաբանվում են որպես փողի կամ պարկապուկի նմանվող գործիքներ։ Իսկ Մինգեշաուրից հայտնաբերված երեք (կամ չորս) ոսկրե փողային գործիքներն, ըստ երևույթին, եղջերափողեր են (Ք.ա. II հազ. կես)։ Լուվրում է պահվում նստած սրնգահարի բրոնզե արձանիկը, որ հայտնաբերվել է Սևանա լճի ավազանից և պայմանականորեն թվագրվում է Ք.ա. II-1 հազ. սահմանով (նկ. 1.2)։

Թմբուկ

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

Բոժոժ

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

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

20. Երաժշտական գործիքների մասին տվյալները մենք անխոփի ենք առանձին հոդվածում (Բոբոկյան Ա., 2008; հմտ. նաև Բոբոկյան Ա., 2007; Bobokhyan A., 2009; 2014)։ Այս հրապարակման մեջ հիշված չէ միայն մեկ գործիքի մասին, այն է՝ Շուխի դամբարաններից գտնված փրօպիդ եղջուրը, որը պեղող Ե. Լալայանը համարում է սրինգ (Լալայան Ե., 1931, էջ 113, 121-122, նկ. 30), մինչդեռ Է. Խանդադյանը (Խանդադյան Է., 1959, էջ 70), Գ. Կարախանյանը (Կարախանյան Գ., 1976, էջ 99), Լ. Թահմիզյանը (Թահմիզյան Լ., 1977, ժ. 18-19) և Ա. Քաջադյանը (Քաջադյան Ա., 1963, էջ 164; 2008, էջ 80, 206, նկ. 57)՝ եղջերափող։ Այդ առարկան լրացնում է վերոհիշյալ մինգեշաուրյան օրինակները և թվագրվում Ք.ա. II հազ. երկրորդ կես - I հազ. սկիզբ։ Այստեղ կցանկանալիք են մեկ լրացում անել, մասնավորապես, մեանի սրնգահարի գործիքի վերաբերյալ։ Կ. Խոջաբաշյանն այն համարում է «վրդաստիպ» նման հայկական դրոշմի կամ զանգի (Խոջաբաշյան Կ., 2004, էջ 448; Xystrakou K., 2011, ժ. 122, 260, առ. 1)։ Է. Քալսեդյանը գրում է, թե այս արձանիկը հայտնաբերվել է 1872 թ. «Ամում, սակայն չի նշում տեղեկության աղբյուրը (Berseghian E., 2015)։ Միջին հրատարակիչները ենթադրում են, որ առարկան բնորոշ է «Սևանա լճի տաղանջիցանի համար» (Sensot), 1996, p. 67, Fig. 34)։

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

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

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

Երաժիշտների մասին տվյալները

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

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

21. Երաժշտական գործիքներն առատորեն ներկայացված են միջնադարյան մանրանկարներում/տեքստերում/քանդակում (Գևորգյան Ա., 1962; Կարախանյան Գ., 1976; Թահմիզյան Ն., 1991; Персони Э., 2014, сс. 122-131), ազգագրական եղություն (Բդալյան Ա., 2008; Иосифов Ср., 1968, сс. 139-157; 1972, сс. 41-46), «Սասնա ծռերում» (Ճաջալյան Ե., 2004, էջ 177)։ Կոմիտասը զուտ ազգային է համարում հովվական սրիկզը/փողը, հանրամարտյային՝ արքայազնվդ/տկզարը՝ թուրակը և շվին, «մնացածները թողրն էլ օլբար են ևս մենաշնորհ ժողովուրդական գոսանների» (Կոմիտաս։ Վարդապետ, 2005դ, էջ 332)։

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

23. Բրդոկյան Ա., 2008, էջ 247։

24. Բրդոկյան Ա., 2010։

25. Ուրարտական կին երաժիշտների մասին տե՛ս Ziffer I., 2002; Seidl U., 2012։

26. Ճաջալյան Ե., 2004, էջ 177։

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

Հայկական լեռնաշխարհի երաժիշտների մասին որոշ տվյալներ են հայտնում զրավոր աղբյուրները։ Այսպես, երաժիշտներ են հիշատակվում խեթական «Իսուվա» ծեսում, որը կապվում է նաև Իսուվա (Ծուփը) երկրին³⁰։ Միջինբաբելոնյան կամ կասիտական ժամանակաշրջանում (Ք.ա. XVI-XII դդ.) միջագետքյան Դուր Կուրիզալզու քաղաքում (Բաղդադից արևմուտք) հիշատակվում են լեռնաշխարհի հարավային շրջաններում տեղադրվող Սուբարուու երկրից եկած երաժիշտներ³¹։ Այս տեղեկությունը լիովին համապատասխանում է տվյալ դարաշրջանի պատմահնագիտական համատեքստին, ըստ որի՝ լեռնաշխարհի և կասիտական Բաբելոնի միջև ակտիվ առնչություններ են գոյություն ունեցել։ Մասնավորապես, Դուր Կուրիզալզու քաղաքը կառուցել էր կասիտական արքա Կուրիզալզու I-ը (Ք.ա. XV դ. վերջ), որի անունը կրող հիերոգլիֆ եզրհատերեն արձանագրությամբ մի գլանակնիք է հայտնաբերվել Աեծամրոցից³²։ Այս համատեքս-

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

Երգերի հիմնական ժանրերը

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

27. Ардзюба В., 1982, с. 72.

28. Eichenann R., 2001.

29. Ուշագրավ է, որ միջնադարյան Հայաստանում խոշոր երաժիշտները կոչվում էին «միլիտունա» (Թեմուրիզյան Լ., 1989, էջ 17)։

30. Ардзюба В., 1982, с. 80.

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

32. Хачадеян Э., Пигоревский Б., 1984.

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

34. Хачадеян М., 1985, сс. 9, 134. Ուգարիթյան և, ընդհանրապես, խուրիանյան երաժշտության ու դրա՝ հայկականի հետ ունեցած հնարաձևեր առնչությունների մասին հմմտ. Արաբոս Ա., 1965, с. 296; Давыросян А., Фролов С., 1986, с. 157; Simonyan L., 2014, pp. 216-219. Հայկական երաժշտության սղիային տարրերը՝ Արեւելյան Ասիայի հնագույն երաժշտության վերականգնման համար եղանակ համարելու կարծիքի (Կ. Կիսուկա, Մ. Կիլեր) մասին տես Խչաճեալու Կ., 2011, сс. 59, 67.

35. Давыросян И., 1951, с. 221; հմմտ. Тармонян Н., 1977, сс. 20-21.

36. Տրյապանության համար հմմտ. Կոմիտաս Կարդապետ, 2006թ.

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

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

Էջ 324-329; Բարսամյան Ա., Հարությունյան Մ., 1968; Խաչատրյան Ռ., 2010, էջ 21-75; Kyumarsyan X., 1958, cc. 30-36, 52-73.

37. Даванов И., 1951, с. 327; հմմտ. Орансони А., 1973, с. 61; Тарвасон Н., 1977, с. 21. Լ. Սիմոնյանը խոսում է այնպիսի հայկական ժողովրդական երգերի մասին, որոնց մեջ կան խոսքական աստվածություններին, այդ թվում՝ Ասարիին հիշեցնող տարրեր (Simonyan L., 2014, p. 216, հմմտ. Սիմոնյան Լ., 2006, էջ 113, 100): Ուշագրավ է, որ ըստի վիշապ Ուխկունիի խոսքական երգում Ասարն աստվածների աստղին արձան է, իսկ նկարագրվող բանդամերը՝ «անա և Սևանա լճերի ջրահեղացը» (Պետրոսյան Ա., 2006թ. էջ 24-29):

38. Այս երգերը կարող էին ելվորված լինել Արացի պաշտամունքին, որոնց մասին Գ. Ղափանցյանը գրում է. «Այսին սյու կապանցությամբ մարմնավորվում է եզի մեջ. որ տեսնում ենք նրա բարակությունների փառ (նկատի ունի միջնաքները, տես ստորև. - Ա. Բ.): Երա գոնված գոյիսը և ժողովի ղրվում է բազիլիկ փառ և պաշարվում: Եզի գանգը ղրվում է ծառերի փառ, որ բերքը շար լինի և սցոյվ չլան: Մեր հողագործը եզն անձնավորում է իր երգի մեջ «եզո» անվանելով, նման մարդկանց անուններին, այսինքն՝ Արացին է կարծես թե անդրապարկելում, - մի սրբազան պաշտամունք, որ սպրան փառամարտիկը կերպով ծանաչել է՝ Կոմիտասը իր «Դաշի երգում», որի վերջին նվագը հիշեցնում է «Շնորհան փոք» եկեղեցական նման ժողովը, որովհետև կարծես թե նույն Արացին՝ տիրոջը, որ աստի բերք շնորհի թերևս հոռուվելը հենց պաշարվ է Արա-մել ծախսահայրական բառերից, նշանակելով «Արա շնորհիդ» կամ «Արա օգնիդ» և նման բանի»: Ղափանցյան Գ., 1945, էջ 158:

Երաժշտության գործառույթը և հնչելու վայրերը

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

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

39. Гайдаров П., Давидов Ю., 1991, с. 112; Պիկիյան Հ., 1992:

40. Բոլաբյան Ա., 2008, էջ 11; Kuznetsova K., 2000, S. 103; Khachaturyan Zh., 2001/02, 96. Գրեթե նույն գործառույթները կարող ենք տեսնել միջնադարում. հմմտ. օր.՝ դամբանական փողերի և ողբերգու ընթրեսարների (Ստեփանյան Հ., 2002, էջ 71) կամ երաժշտության միջոցով րոտման հնոտ (Դաւանոն Ի., 1977, с. 60; հմմտ. Կոմիտաս Վարդապետ, 2007թ. էջ 290-304; Давидович А., Фролов Б., 1986, с. 167; Պիկիյան Հ., 1992, էջ 220):

վրդական տոների ժամանակ (Տյառնընդառաջ, Նամբարձում, Վարդավառ, Բարեկենդան), ուխտավայրերի մոտ գտնվող հրապարակներում⁴¹։

Երաժշտության հնչելու վայրերի ժամանակագրական զարգացումները պարզելու համար պետք է նշել, որ անշուշտ բաց տարածությունները նախորդել են փակերին։ Այս իմաստով Ս. Լիսիցյանը շատ ճիշտ նկատում է, որ «բաց պաշտամունքային հրապարակների ամենավաղագույն վայրերից են եղել լեռների և բլուրների գագաթները, որոնք կոչվել են բարձունք, որտեղ, տոների օրերին հավաքվում էր բնակչությունը՝ կապված լեռների, բարձրի, գետերի և աղբյուրների պաշտամունքի ոգով։ Պաշտամունքային հրապարակում տեղադրված էր զոհարանը (բազինը, ձենարանը, զոհանոցը, զենարանը), որի վրա իրականացվում էր զոհաբերությունը (պատարագը, աշտը, հաշտը, ձնը, ֆոից, գնը, գնումը, գնությունը, քնծան), կատարվում էին թատերականացված պարային գործողություններ՝ այդ տեղի ոգու, աստվածության կամ սուրբ քարի, ծառի, աղբյուրի, գետի և այլոց պատվին։ Երբ տեղում կատարվում էին ձմեռ, սրբազան խմիչքների (զինի, կաթ, յուղեր) հեղումներ, որոնց ընթացքը կոչվում էր նվիրագործում, նվիրագործություն»⁴²։

Այս առումով ուշագրավ է հայկական խորանի երկույթը։ Բառի զուգահեռները հունարենում և լատիներենում սկենե/սցենան են, որոնք սկզբնապես նշանակել են վրան, բաց և փակ պաշտամուն-

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

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

41. Лисицкая С., 1956, сс. 42-48; 1972, сс. 53-62; հայադրյալս ժ., 1975, էջ 19, 21; 2014թ., էջ 79-94։

42. Лисицкая С., 1956, с. 62 (թարգմանությունը՝ հոդվածի հեղինակի)։

43. Հայ. խորան բառի համար 9. Պախանջյանն առաջարկել է խորան բառը ստուգաբանություն՝ առուս - ծիսական վրան (Kapanayan T., 1931, с. 39)։

44. Петрухи Э., 1975, сс. 131-132; 2014, сс. 12-21; հմմտ. նաև։ Մանգալանյան Ա., 1965, էջ 369-450; Հովհաննիսյան Հ., 1960, էջ 146։

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

Վերջին շրջանում կուտակված հնագիտական տվյալները գալիս են լրացնելու հետևյալը՝ Բարի դարում նախնական երաժշտության հնչելու հիմնական վայրերն ամենայն հավանականությամբ քարանձավներն էին: Քարանձավը կարող էր ստեղծել նաև հատուկ ակրատիկ միջավայր⁴⁶: Հայկական լեռնաշխարհում նման միջավայր կարող էր լինել, օրինակ, պղնձի-քարի դարին վերաբերող Արենիի քարայրը (Ք.ա. IV հազ.), որտեղ կատարվել են բավականին բարդ ծիսակատարություններ, որոնք ուղեկցվել են գինու հեղմամբ և մարդկային գոհաբերություններով⁴⁷, որոնց ընթացքում կարող էր հնչել նաև երաժշտություն: Հնագիտական տվյալները ցույց են տալիս, որ Հայկական լեռնաշխարհում իմաստավորված բաց (հրապարակներ՝ քնակավայրերում և դամբարանադաշտերում, բակեր, փողոցներ), ինչպես

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

Երաժշտության խաղային դրսևորումները

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

45. Առաքյան Շ., 1958, с. 43 (բաղձնամուգյունը՝ հոդվածի հեղինակի):

46. Համապատասխան փորձերի համար տե՛ս Нікола П., Косенко А. Д., 2016.

47. Գևարգյան Բ., 2013:

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

49. Ամրաձանների համար տե՛ս Հովհաննիսյան Հ., 1990:

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

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

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

50. Պետրոսյան Ա., 2006ա: Այծի և գինու զոհաբերության հանգամանքը խալոխ տաճարներում՝ հին հայկական դրամայի համատեքստում, քննարկում է նաև Հ. Հովհաննիսյանը (1990, էջ 186): Բերելով ավելի հին օրինակներ՝ նա գտնում է, որ «խալոսյան տիկալի» գաղափարն պնդան հին է Հաղաստանում, ոչ հիմքեր ունենալ պն համարելու շատ ծեսերի ու դրամատիկական խաղերի աշխարհագրական ակունքը (Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 166, 168):

51. Քեթիսյան Ա. և այլք, 2015:

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

է կռահել, որ այդ հանդեսներում դերակատարները հանդես են եկել նաև արիստոսական ծառերի կամ պուների վրա, որպես կռիվամուտ ունենալով հատուկ խոշոր զնդեր: Ինչպես տեսանք, այդ բոլոր տարրեր առիթներով էրևան են գալիս մեր զարդարվեստում, ծեսերում, տոնահանդեսներում, դիցաբանության մեջ և այլ աղբյուրներում⁵⁵:

Հ. Շուխանիսյանը հայ իրն դրամայի ակունքների խնդիրը ներկայացնում է Սովսես Խորենացու և այլ պատմիչների ավանդած վիշապազունների և շղթայվածի առասպելների համատեքստում (Ամրահակ, Արտավազդ-Շիրաք և Նրանց նմանակ՝ Դրոմեթև-Ամիրսան)՝ չմոռանալով նաև վիշապաքարերը: Մասնավորապես, անդրադառնալով մասիսի առասպելի համատեքստում Խորենացու հիշատակած «վիշապաց տաճարին», գտնում է, որ գուցե իր խորքում այն այլ իմաստ էլ ունի և չի նշանակում անպայման վիշապների ապարանք, իսկ «վիշապ» բառը գուցե այստեղ ջրի պաշտամունքի իմաստազրկված մի արձագանք է, որ արտացոլում են վիշապաքարերը: Ըստ նրա՝ Սասիսի վրա ջրի պաշտամունքի հետ կապված մի հնագույն սրբավայր է հավանաբար եղել, որտեղ հետագայում կառուցվել են Ս. Հակոբի արքայուն ու մեհապատանը: «Ինչպես նկատել է Գրիգոր Ղափանցանը, վիշապաքարերը կապ ունեն Արտավազդի առասպելի հետ: Գտնվել է մի վիշապաքար (թեպետ Հայաստանի տարածքներից հեռու), որի վրա պատկերված են շղթա և երկու շուն՝ ներքևի շղթանում: Ըստ Ղափանցանի՝ միանգամայն հիմնավոր ենթադրություն, սա շղթայվածի

52. Ատրպետ, 1927, էջ 27:

53. Лисицкая С., 1966, сс. 53, 344, 353-358, таб. СХ-СХВ, табл. Понтопон Ср. 1972, сс. 79; 1983, с. 58.

54. Ս. Լիսիցյանի արվեստն պատկերվել է մի լուսանկար, որտեղ մարդիկ շղթաքար են քննել մենիսի շղթա (Խաչատրյան Շ., 2014ա, էջ 376, նկ. XXV): Դրանով հերքեալը, հավանաբար, ցանկացել է ցույց տալ ստվածի մի գրկան:

55. Մնացականյան Ա., 1966, էջ 557:

առասպելի կովկասյան հովիտներից մեկի երեսուն է»⁵⁶։ Հովհաննիսյանը բերում է մեկ այլ ուշագրավ տեղեկություն. պարերգային դրամայի առաջին ակներև հիշատակումը հայոց լեզվով, ըստ նրա, գտնում ենք Հակոբ Ածրնեցու անունով ավանդված «Զգոն» կղզված գրքում, որի հեղինակն է ասորի Աֆրահատը։ Այստեղ ակնարկվում է եգիպտական կամ միջագետքյան հնագույն մի ծես. շրջակենտրոն պար երինջի զլովս պատկերող կոտջի շուրջը՝ «մեծախոսը ժողովք խաղացին, վերտեցին և շահա արարին առաջի որթազյալուն»։ Ինչպես նշում է Հ. Հովհաննիսյանը, թեև նկարագրվող դրվագը օտար աշխարհից է, բայց նրանում պիտի արտացոլված լինեն տեղական երևույթներ։ Այստեղ կարևոր է, որ «խաղացին, վերտեցին» հասկացություններում ապրդ երևում է պարի շրջակենտրոն, շրջան նշանակող գործողությունը⁵⁷։ Ծիսակատարության առնչությունը մեր քարակոթողներին բացահայտվում է ոչ միայն երինջի զլովս պատկերող կոտջի, այլև շուրջպարի պարագայում, քանի որ շրջակի գաղափարն արտացոլված նաև կոթողները շրջապատող կրոնիկներում⁵⁸։

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

Իլյուանկային առնչվող արարողությունների ընթացքում, սրինգի նվագակցությամբ»⁵⁹։ Գուցե նման ոճի երգերի մնացուկ է «Վահագնի ծնունդը»⁶⁰ կամ «Վիպասանք»-ի արխայիկ շերտերի այն «երգախառն»⁶¹ պատմվածքները, որոնք նվիրված էին վիշապներին, կամ էլ «Դերիկը Իոյ Նար» ու «Դուն, Դուն արի» ոճի երգերը, որոնք կապվում են վիշապային/ ձկնակերպ Աստղիկ-Դերկետոյի կամ Անահիտի պաշտամունքին⁶²։ Այս տեսանկյունից մի բացառիկ ժողովրդական երգ է պահպանվել «Վիշապու քար» վերնագրով, որից ակնհայտ է, որ այն կատարավել է անձրևաբեր ծեսի ընթացքում⁶³։

59. Ուրբան Զ., 2004, ժ. 171, 175, 176. «Վիշապի կերպարի՝ երաժշտության հետ ունեցած հատուկ առասպելական կապի մասին հիմն. Աճառյան Ռ., Ուրբան Զ., 1991, ժ. 182. Ուշագրավ է, որ հայկական ավանդության մեջ ծննդայի ձգվելն վերազդել է իսլավոթ վաների հասկացության. ըստ ժողովրդական պատկերացումների՝ իսլավոթնը կատարվում էր վիշապի պատճառով, որն ուզում է կրկնապես արեքանը. իսլավոթնան ժամանակ իրաքան են արձակում և ծնողները զարկում վիշապին փախցնելու համար (Պիկիցյան Հ., 1992, էջ 220)։ Այստեղ, անշուշտ, նոր ոճով արտահայտված է հնագույն պատկերացումը վիշապի տարերային կերպարի մասին։ Նույն համատեքստում է դիտարկվել այն տեսակետը, ըստ որի երաժշտական արարքը դիտվում է իրեն տիրելու կամ ծախի կատարման միջոց (Առաքելյան Ա., Փրոսոս Ե., 1986, ժ. 157). մասնագետների մեծ մասը վիշապ քարակոթողները դիտում են որպես կենաց ծախի մի մոդել։

60. Իրականացվել է փանդիի նվագակցությամբ և ընթողվում է խոր արխայիկությամբ (Առաքելյան Ա., Փրոսոս Ե., 1986, ժ. 168)։

61. Արեղյան Մ., 1985, էջ 196։ «Վիպասանք»-ի երգային և նվագային ենթատեքստի մասին մանրամասն տե՛ս Դադայան Տ., 2015։

62. Ուրբան Զ., 1958, ժ. 227; Խաչատրյան Ժ., 2014ա, էջ 230-263, N 1-135, հիմն. Հարությունյան Մ., Բաբայան Ս., 1996, էջ 125; Մալախյան Կ., 2011, ժ. 126-138 (տեղված են էին միջագետքյան նման զուգահեռները)։

63. «Մուր, փառք վիշապու քար/Նոտին-Նոտին գրեցի/ Արար փառք արարի փառին/Ջույն իր փան փառից կոթել. / Վեր Տյառնի քար / Ըն ուշապու ուզած քա մեզի/

56. Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 53-54։

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

58. Երջան, շուրջպար և կրոնիկն հասկացությունների ընդհանրության մասին հիմն. Ուրբան Զ., 1958, ժ. 399; Խաչատրյան Ժ., 2013, էջ 58-72; 2014բ, էջ 49-50։ Հիմն. Կովտուա. «Պար նշանակում է ջրան, կրո, պղծյալ, թղթակ» (Կովտուա Վարդապետ, 2005թ, էջ 206)։

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

Այս դիոնիսական ծիսակատարությունները հիշեցնում են այն գործողությունները, որոնք են-

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

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

⁶⁴ Չանձրև *Իրենա վրո ծրգի* (Սիմոնյան Լ., 2011, էջ 84-85):

⁶⁵ Лисицан С., 1958, сс. 402-443; Խաչատրյան Ժ., 1975, էջ 36-37; 2014, էջ 132-136:

⁶⁵ Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 179:

⁶⁶ Худобаши К., 2011, сс. 139-144. Ժ. Խաչատրյանը, գորանին ներկայացնելով որպես հին երկրագործական միստերիալ ծես, նշում է, որ երա հիմնական իմաստն է եղել ցրեմի ցանք:

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

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

թաղումը և երա ծխական ողբը, որում դրված է հաջորդող հարության գաղափարը (Խաչատրյան Ժ., 2013, էջ 83)։ Արվան պարը, որը գրանդի տաբատանայ է, կատարվել է նախնիների հիշատակին և իր մեջ մարմնավորում է մահվան հաղթահարման գաղափարը։ Գծադրվում է պնայն, կարծես կրակիս լինի (Խաչատրյան Ժ., 2013, էջ 72 և գծագիր)։

67. Арзрунба В., 1988, сс. 34-35; հմմտ. Худяков К., 2011, сс. 142-143.

68. Гусевский В., 1983, с. 43; հմմտ. Худяков К., 2011, сс. 143-144.

Դրանք նվիրված են ամպրոպի, մասամբ՝ արևի աստվածությանը։ Դրանց մոտ իրականացվում են գինու, ցերի, խոլերի զոհաբերություններ, վիշապ Ուլիկումիի երգի կամ ամպրոպի աստվածության ու վիշապ Իլույանկայի կովի պատմության արտասանումներ, կենդանիների, այդ թվում՝ ցերի մորթ ու կաշվի մատուցում։ խաղացողներն այդ մորթիներով կենդանական դիմակներ են հագնում։ շընթացս գինի է հեղվում, մատուցվել արքային գինի է մատուցում արծաթե անոթով⁶⁹։ Այս ամենը հիշեցնում է հայկական վիշապ քարակոթողները, քարաշամբի և Թռեղքի արծաթե անոթների պատկերազրությունը և կարծես տեսնուի նույն վերարտադրում այն, ինչ մենք տեսնում ենք Հայաստանում հնագիտորեն։ Շատ երևույթին, մեր կոթողների մոտ էլ տեղի են ունեցել նմանատիպ ծիսակատարություններ՝ որոշակի դիմավային խաղերի ուղեկցությամբ⁷⁰։

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

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

70. Երաժշտական արվեստի բնագավառում հայ-խեթական հնադարի անջատելիության մասին տես Լևոնյան Շ., 1958, с. 48, 146. XXXI- XXXIV, CXVII; Оганесян А., 1973, сс. 61-62. Այդ կապերը վերանայելիության են փոքրիկական համապատասխանում, հիշենք, որ փոքրիկացիները հաջորդեցին խեթերին նույն տարածաշրջանում և նաև ենունչակության և, ինչպես պարզվում է, նաև երաժշտական կապերի մեջ են կապել հայերի հետ (Խաչատրյան Ժ., 2004; Худяков К., 2011, сс. 122-127; հմմտ. նաև Оганесян А., 1973, сс. 62-63)։

են ի հայտ գալիս Հայաստանում երաժշտական գործիքների առաջին պատկերները, նույն շրջանով է թվագրվում վերնախավի և պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջացումը, ինչը ենթադրել է տալիս, որ խնդրո առարկա դարաշրջանը կարող է համարվել կազմակերպված թատերական ներկայացումների սկզբնավորման ելակետ⁷¹։ Սրան հավելենք նաև այն, որ նույն դարաշրջանում են սկսվում ակտիվ մշակութային անընդունակներ էգեյան աշխարհի իտե⁷², այն աշխարհի, որտեղ հանգրվանել էր արևելյան ծագման Դիոնիսոսը⁷³։

Հնագույն երաժշտական արվեստի փուլաբաժանման փորձ

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

71. Եփսական սքափի և դիմակավորման պատկերներ հանդիպում են հայկական ժայռաքանդակներում և համարվում թատերական ներկայացումների նախափուլեր (Իսախանյան Գ., Սամյան Պ., 1970, էջ 30-31; հմմտ. Հովհաննիսյան Հ., 1990, էջ 180; Առաքուն Ա., 1985, շ. 256)։ Հնետարկվող համառոտացում ունեցող է, որ Գեղամա լեռների այն ժայռաքանդակները, որի վրա նկարագրվում է քնարհատվող պատկեր, և որն ուսումնասիրող Հ. Մաքսիմովսկի թվագրում է Ք.ա. III հազ., իր կոմպոզիցիայի կենտրոնում ունի զոհաբերվող անձ։ Կերտում զոհաբերված ու դիմակավորված երեք անձեր են պատկերված, որոնք ձեռք-ձեռքի են տված կամ էլ «ձեռք-ուղի» շղթա են կազմել։ Մնացած երեք անձինք ներկայում, աչից ու ձախից, բոլորում են պարը (Մարտիրոսյան Հ., 1981, էջ 57-58, աղ. 74/2)։

72. Այս կասկածը նկատելի են տարբեր՝ այդ բնում նաև թաղման ծեսի, մետաղագործության, ծխական պատկերազարդության, նրաշխարհական գործիքների և վիշապների համառոտացում (Գեորգիև Ա., Եփսական Ա., 2015)։

առկա տվյալները կարող են նախնական պատկերի հիմք հանդիսանալ։ Ըստ այդմ, ամենակարևոր իրադարձությունը, որ անհրաժեշտ է փաստել քննվող խնդրի համատեքստում, պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջացման պահն է, որն անշուշտ, ջրբաժանի դեր է խաղում։ Մեր մասնագետներն այդ պահը հիմնականում տեսնում են ուրարտական շրջանում, երբ արդեն լիովին պիտի ձևավորված լինեի զարգացած ժողովրդական, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ, պալատական և տաճարական երաժշտությունը⁷⁴։ Արդի հնագիտական տվյալները հնարավորություն են տալիս խորացնելու հարցադրման ժամանակագրական սահմանները։ Բայց դրա համար բավարար չեն միայն երաժիշտների և երաժշտական գործիքների մասին վկայող տվյալները։ Խնդիրը պետք է դիտարկել ավելի խորը պատմամշակութային համատեքստում

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

73. Հմմտ. Tarverton H., 1977, cc. 15, 21; հմմտ. Դանիելյան Ն., 1991, էջ 176 և Օրանյան Ա., 1973, շ. 61 (ստացվում է ուրարտական տաճարային երաժշտության մասին՝ Ռուսա 3-ի մի արձանագրության մեջ հիշվող Թեշեպի տաճարի համատեքստում)։

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

Առկա տվյալների հիման վրա նախնականորեն կառաջարկեինք Հայաստանի հնագույն երաժշ-

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

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

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

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

74. *Քննարկվող դարաշրջանների բնորոշ գծերի համար մանրամասն տե՛ս Ավետիսյան Պ.*, 2014:

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

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

առաջացած լինի նաև աշխարհիկ/հոգևոր վերնախավային երաժշտությունը, ինչը հանձարեղորեն կհանել էր Կոմիտասը: Ժողովրդականի և վերնախավայինի տարանջատման այդ կարևորագույն պահն առաջիմ փաստվում է Զ.ա. III հազ. վերջերին վերնախավային արվեստի հաջորդ և ավելի արմատական դիստանցիայի դրսևորումը պիտի տեղի ունենար Կակի թագավորության շրջանում⁷⁵:

Վերջաբանի փոխարեն

Հազարան բլբուլը հայկական իեքիաթների ամենապատվական կերպարներից է: Նա մի վարպետ է, որ տիրապետում է երգեցողության արվեստի ամենախորը գաղտնիքներին, բայց պարագործն այն է, որ նա ներկայանում է ոչ թե երգողի, այլ լուսկյացի դերում, ինչն ամենկին էլ պատահական չէ՝ «*Ան զազաթնակետին հասած մի լուսկյուն է... Ճանաչողությունն ու տիրապետումը ձեռք են բերվում գործունեության կորստի գնով՝ ով ամեն ինչին հասել է, անելու բան աղևա չունի* - նա ինքնապարկում է անմահական կատարելության շրջանակում»⁷⁶: Սասնագետները Հազարան բլբուլի մեջ տեսնում են հին հայկական մի տոտեմ թռչնի կերպարանավորում,

75. Ուրարտական շրջանի երաժշտական արվեստի և, մասնավորապես, երաժշտական գործիքների մասին տեղեկանում ենք հիմնականում քրեզն գտնվելի խնդրաշարի պատկերազարդությունից և որոշ իլիոֆոնների գտածոներից: Ուրույն դրսևորումներից զատ՝ ուրարտական «երաժշտական օճը» զուգահեռներ է գտնում հիմնականում խեթական, հատկապես ուշ խեթական, բայց նաև՝ միջազեռա-վանդական արվեստում (ժմմտ. Tsitsikyan A., 1989; Ziffer J., 2002; Seidl U., 2009; 2012):

76. Harniss M., 1917, c. 5.

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

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

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

Իսկ ի՞նչ է ասում այս մասին հնագիտությունը։ Նյութական մշակույթի տվյալներն ակնհայտորեն փաստում են Հայկական լեռնաշխարհում գոյություն ունեցած հնագույն մշակույթների այդ նույն մոնումենտալ պարզությունը։ Ըստ էության այն, ինչ նկատել է Թ. Թորամանյանը հայ ազգային ճարտարապետության մասին՝ այն բնորոշելով որպես բնական, հանգստացնող, հայեցողական, պարզ⁷⁷, կիրառելի է նաև վաղագույն Հայաստանի համար։ Մեր հնագույն նախնիները կարիք չեն ունեցել կառուցելու բուրգեր և զինկորասներ, պճնելու տաճարները ոսկով, իսկ արվեստի առարկաները՝ չափազանցված գունագեղությամբ, քանի որ բնությունն ինքն է դա արել։ Սակայն այդ նույն գունագեղությունից իրեն գերծ չի պահել վերնախավը, որը, սկսած Զ.ա. III հազ. վերջից, ձգտել է առանձնանալ ընդհանուրից՝ հատկապես բաց լինելով օտար ազդեցությունների համար։ Փաստորեն, այս հարցադրման տեսանկյունից ևս հնագետն ու երաժշտագետն ունեն նույն խնդիրը՝ բացահայտել կայուն և փոփոխական արժեքների իարաբերությունը հայկական մշակույթի բազմադարյա պատմության մեջ։ Եվ միջոց նույնը չէր անում Կոմիտասը՝ ցույց տալով կայունի առկայությունը հայկական գյուղում ու ժողովրդական մշակույթում և փոփոխականի գերակայությունը՝ քաղաքում ու վերնա-

77. *Аветисян С.*, 1963, с. 11, 13, 57. Թույնե կերպարի՝ հայկական մշակույթում խաղացած կարևոր դերի մասին տես Սիմոնյան Լ., 2011: Հազարա թրուր հիշեցեան է միջնադարյան աղբյուրներից հայտնի Հուլանապոլիսի ֆանտաստիկ խառնելակներին (կանաչ ձկան պոչով կամ բոյնի ուղեբով), որոնք իրենց բաղը երգերով կախարդում էին մարդկանց կամ բաղի ծաղկոտահարություններին, ովքեր իրենց երգով հայտնվում էին մարդկանց որպես զրական կերպարներ։ Դրանց արձանները որոշ մասնագետներ հասցնում են Ուրարտու՝ գտնելով զուգահեռներ ուրարտական արվեստում (Тараканов Н., 1977, с. 50): Կարծում ենք, որ այս կերպարն ավելի հիմն է, ինչն արտահայտված է իրանա-հայկական արվեստում և բանասիրության մեջ յալ հայտնի ձկնամարմին Սենուրդ/Միհամ բոյնի մեջ, որ ապրում է բարեր «տիեզերական թռան» վրա, կենաց ծառի տակ/վրա ու պահպանում է այդ ծառը անդրաշխարհի վիշապներից։ Համախառն պատկերվում է երկվերայ՝ ձուլված վիշապի հետ, ինչը բերնա խոսում է ևրա դրախտական լույսնա մասին։ Այս բոյնի կապը վիշապի հետ արտացոլում է հատկապես երանում, որ կենաց ծառը, որի վրա նստած է բոյնը, չար գործից պահպանում է Կարա իսկա ձուլը, որին վաղուց Կ. Տրեպերը համեմատել է հայկական վիշապաբարձրի հետ (Треппер К., 1937, с. 14, 18 և հղում 11, 39):

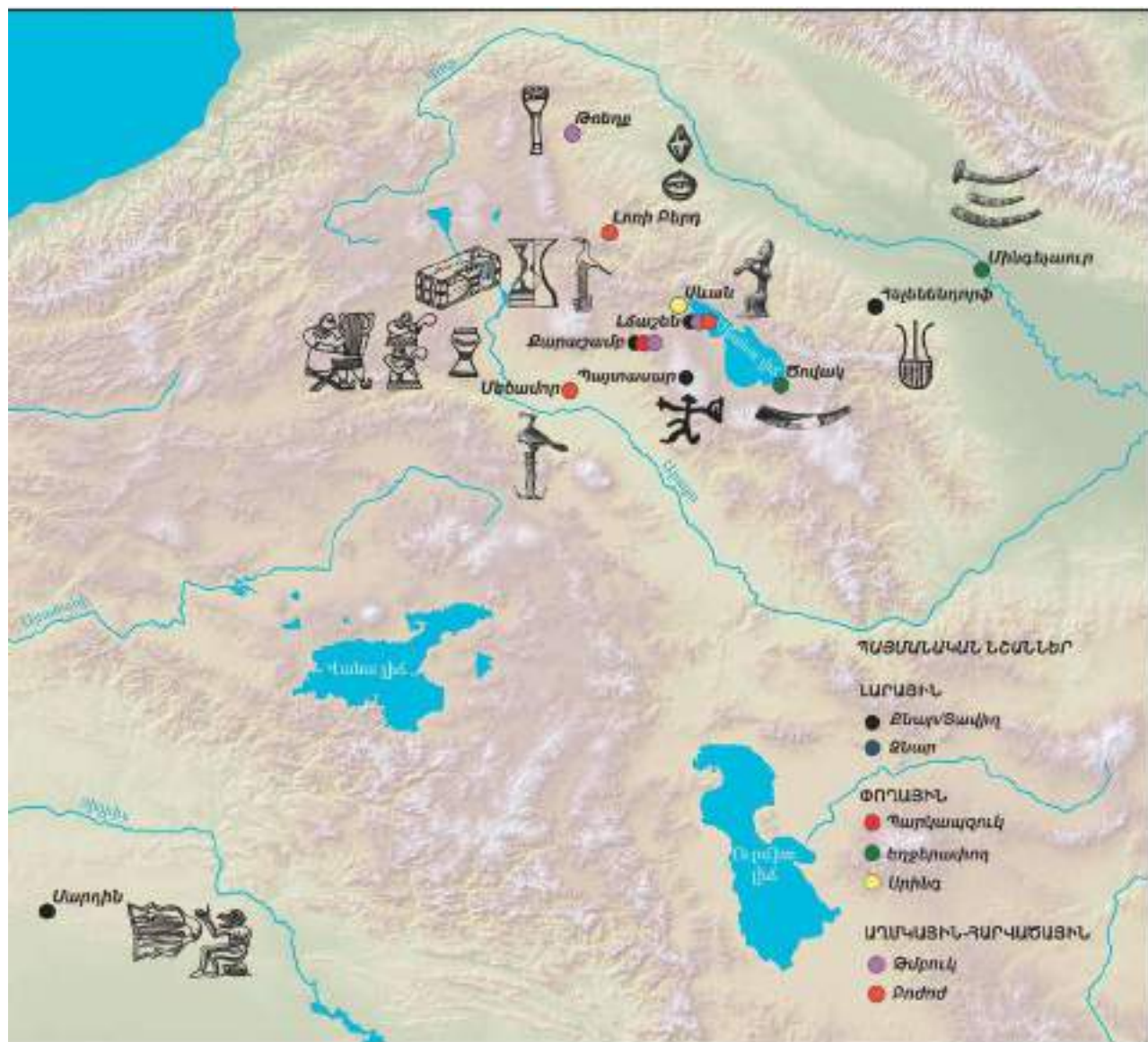
78. Հենտ. Պատմության Լ., 2005, էջ 94-95:

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

Նկ. 1

Հնաքրեին Հայաստանի ռելիեֆային քարտեզը:
Քա. III հազ. վերջ - I հազ. սկիզբ
(կազմող՝ Հենրիկ Դանթելյան)







ԱՄՓՈՓՈՒՄՆԵՐ
PEZIOME
ABSTRACTS

ԼՈՒՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԴԵՊԻ ԱՂՄՈՒԿ.

ՀԱՍԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐՈՒԺԸ ՆԱԽԱՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏԱԶՈՏՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Արսեն Բոբոխյան, պ.գ.թ.

Ներկայացվող աշխատանքը նպատակ ունի մի կողմից վեր հանելու երաժշտագիտությունն ու հնագիտությունը միավորող տեսական խնդիրները, մյուս կողմից՝ ցույց տալու Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն երաժշտական արվեստի բնորոշ գծերը: Այս իմաստով առանձնացվում է «երաժշտական լանդշաֆտ» առանցքային հասկացությունը, որն իր մեջ ներառում է ոչ միայն բնության տարրերը, բնական և մարդկային արձագանքը/ձայնը/հնչյունը, այլև նյութական մշակույթն ու հասարակական զարգացումների համատեքստը:

Հատուկ անդրադարձ է կատարվում հնագույն Հայաստանի նվագարաններին, երաժիշտներին, երաժշտության գործառնություն, հնչման վայրերին, փորձ է կատարվում փուլաբաժանել վաղ երաժշտական մշակույթը: Այս տեսանկյունից առավել կարևոր փուլ է համարվում Զ.ա. III հազ. վերջերը, երբ ենթադրվում է ժողովրդական և վերնախավային (երաժշտական) մշակույթի տարանջատման առաջին դրսևորումը:

Պարզվում է, որ հայկական մշակույթի խորքային տարրերը հասկանալու համար հնագետն ու երաժշտագետն ունեն նույն խնդիրը՝ բացահայտել կայուն և փոփոխական արժեքների հարաբերությունը տևականության մեջ: Ուրեմն, երաժշտագիտական և հնագիտական տվյալների միջմասնագիտական համադրումը կարող է նոր հեռանկարներ բացել տարբեր խնդիրների լուսաբանման համար:

Բանալի բառեր՝ հնագիտություն, երաժշտագիտություն, մեթոդ, Հայկական լեռնաշխարհ, բրոնզի և երկաթի դարեր, նվագարաններ, երաժիշտներ, երաժշտության գործառնություն ու հնչման վայրեր:

**ОТ ТИШИНЫ ДО ШУМА:
ПОТЕНЦИАЛ АРХЕОЛОГИИ В ИССЛЕДОВАНИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДОИСТОРИЧЕСКОЙ АРМЕНИИ**

Арсен Бобохян, кандидат исторических наук
Институт археологии и этнографии НАН РА

Цель данной статьи - с одной стороны представить теоретические проблемы, объединяющие музыковедение и археологию и с другой - показать характерные черты древнейшего музыкального искусства Армянского нагорья. В этом смысле выделяется стержневое понятие "музыкальный ландшафт", который включает в себя не только элементы природы, природное и человеческое эхо/голос/звук, но и материальную культуру и контекст социальных отношений.

В работе специально рассматриваются музыканты, музыкальные инструменты, функциональность и значение музыкального искусства в древнейшей Армении, делается попытка периодизировать древнейшую музыкальную культуру. С этой точки зрения важнейшим моментом считается конец III тысячелетия до Р.Х., когда предполагается первое проявление разобщения народной и элитной (музыкальной) культуры.

Оказывается, что для понимания глубоких слоев армянской культуры археолог и музыковед имеют одну и ту же проблему – выявить взаимоотношение инвариантных и изменчивых ценностей в историческом процессе. Таким образом, сопоставление музыковедческих и археологических данных может открыть новые перспективы для освещения разных проблем.

Ключевые слова: археология, музыковедение, метод, Армянское нагорье, бронзовый и железный века, музыкальные инструменты, музыканты, функция музыки и места его звучания.

**FROM SILENCE TO NOISE:
POTENTIAL OF ARCHAEOLOGY FOR INVESTIGATION OF
MUSICAL ART IN PREHISTORIC ARMENIA**

Arsen Bobokhyan, PhD in History
Institute of Archaeology and Ethnography NAS RA

This article introduces theoretical problems connecting musicology and archaeology and reflects on the features of ancient musical art of the Armenian Highland. The primary term "musical landscape" is used to include not only the elements of nature, the natural and human echo/voice/sound, but also the material culture and the context of social developments. In this way, the musicologist and the archaeologist appear to be "impressionists" who try to discern the human trace and rhythm in space and time.

Problems concerning musical instruments, musicians, function of music and sound locations in Ancient Armenia are given special consideration. An attempt is made to periodize the ancient musical culture. From this point of view, the most important timespan is supposed to be the end of the 3rd millennium B.C. when the first "case" of separation of folk and elite (musical) culture is known.

It turns out that in order to understand the depth of Armenian culture, the archaeologist and the musicologist have the same problem - to expose the relationship between invariant and changeable traits during the *longue durée*. Thus, an interdisciplinary juxtaposition of musicological and archaeological data can provide new opportunities for the elucidation of various problems.

Keywords: archaeology, musicology, method, Armenian Highland, Bronze and Iron Ages, musical instruments, musicians, function of music and places of its sounding.



ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
БИБЛИОГРАФИЯ
BIBLIOGRAPHY

Ձեռագրեր

Մատենադարան, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ (Երևան)
Ձեռագիր N 184, 212, 316, 346, 349, 349, 350, 509, 599, 848, 953, 979, 1068, 1770, 1979, 2152, 2490, 2599, 2627, 2744, 2939, 3201, 3722, 3884, 4184, 4426, 4778, 4883, 5011, 5303, 5472, 5511, 5512, 5783, 5783, 5786, 6261, 6283, 6305, 6325, 6670, 6767, 6828, 7639, 7651, 7770, 9599, 11200:

Մթ. Ամենափրկիչ Վանքի Մատենադարան (Նոր Զողա)
Ձեռագիր N 471

Մթ. Թորոս ձեռագրատուն (Երուսաղեմ)
Ձեռագիր N 1925, 1973

Մթ. Ղազար ձեռագրատուն (Վենետիկ)
Ձեռագիր N 280

Բեռլինի պետական գրադարան (Բեռլին)
Ձեռագիր N 3690

Sam Fogg (Լոնդոն)
Ձեռագիր N 10547

Walters Art Museum (Բալթիմոր)
Ձեռագիր N W 543

ՍԿՋԲԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Անանիա Շիրակացի, 1940, Տիեզերագիտություն եւ տոմար (աշխատությամբ Ա. Աբրահամյանի, խմբագիր՝ Ն. Աճառյան), Ցերեվան, «Հայպետհրատ»:

Դաւիթ Անյադթ, 1960, Աստիճանը իմաստասիրության (իմաստասեր քննական բնագիրը, թարգմանությունը գրաբարից ռուսերեն, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Ս. Արևշատյանի), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ:

Եղիշե, 1989, Վասն Վարդանայ եւ հայոց պատերազմին (թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Ե. Տեր-Մինասյանի), Երևան, ԵՊՀ հրատ:

Երգը ձայնագրեալ քի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, 1877, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի:

Թովմա Արծրունի, 1985, Թովմա Արծրունի եւ Անանուն, Պատմութիւն[ն] տանն Արծրունեաց (աշխատասիրութեամբ Վ. Մ. Վարդանեանի), Երեւան, ԵՊՀ հրատ.:

Հովհաննէս Երզնկացի Պոլով, 1983, Հաւաքումն մեկնութեան քերականի, աշխատասիրութեամբ Լ. Խաչերեանի, Լոս Անճըլէս, Alco Printing Co. (Glandale, California):

Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, 1878, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի:

Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, 2012, փոխադրություն հայկական նոտագրությունից եվրոպականի, Երևան, «Ամրոց գրուպ»:

Վարդան Այգեկցի, ՌՅԽԳ (1843), Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ. նիւթք առ ի պատմութիւն միջին դարուց դպրութեան հայերէնի, մասն Բ. բնագիր (աշխատասիրեց՝ Ն. Մառ), Ս. Պետերբուրգ, տպարան Ի. Սկորոխոբովի:

Փաւստոս Բուզանդ, 1987, Փաւստոսի Բիւզանդացւոյ Պատմութիւն Հայոց (բնագիրը Բ. Պատկանյանի, թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Ս. Մալխասյանցի), Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն:

Livre d'Adam 2015, *Testament des Patriarches*, 2^e éd, Filbruz, pp. 1-17.

ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐ

Կոմիտասի ֆոնդ, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, ծրարներ 189, 394/15, 443, 473/11:

ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ

ԱԲՆԼ, 1865

Աւգերեան Մ., Ճէլալեան Գ., 1865, Առձեռն բառարան հայկազնեան լեզուի, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, (վերահրատարակութիւն՝ Անթիլիաս, 1988):

ԱՆԲԲ, 1976

Աղայան Է., 1976, Արդի հայերենի բացատրական բառարան (հ. 1-2), Երեւան, «Հայաստան» հրատ.:

ԲԲՆԻ, 1837

Զախչախեան Մ., ՌՄՁԶ (1837), Բառգիրք ի բարբառ հայ եւ իտալական, Վենետիկ, Տպարան Սրբոյն Ղազարու:

ԲՍԳ, 1881

Բառարան Սուրբ Գրոց, 1881, Կոստանդնուպոլիս, տպ. Ա. Յակոբ Պոյաճեանի:

ԳԲ, 2010

Հովհաննիսյան Լ., 2010, Գրաբարի բառարան. Նոր Հայկազեան բառարանում չվկայված բառեր, Երևան, «Էդիթ Պրինտ» հրատ.:

ԺՆԼԲԲ, 1969-1980

Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան (հ. 1-4). 1969, 1972, 1974, 1980, Ն. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ԾԲ, 1957

Օրմանյան Մաղաքիա Արք., 1957, Ծիսական բառարան, Անթիլիաս, տպ. կաթողիկոսութեան հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ:

ԾԲ, 1992

Օրմանյան Մաղաքիա Արք., 1992, Ծիսական բառարան, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

ՀԱԼԼԲ, 1954-1957

Ճիզմեճեան Պ., 1954-1957, Հայերեն աշխարհաբար լեզուի լիակատար բառարան (հ. 1-2), Հալեպ, «Անի» հրատ.:

ՀԲԲ, 1944-1945

Մալխասեանց Ս., 1944-1945, Հայերեն բացատրական բառարան (հ. 1-2), Երեւան, Հայկ. ՍՍՌ պետ. հրատ.:

ՀԳԲ, 1913

Աճառեան Հ., 1913, Հայերեն գաւառական բառարան, *Էսինեան ազգագրական ժողովածու*, հ. Թ, Թիֆլիս:

ՀԼԼԲ, 1968

Տէր Խաչատուրեան Ա., Գանգրունի Հ., Տօնիկեան Փ., 1968, Հայոց լեզուի նոր բառարան, Պէյրութ, «Կ. Տօնիկեան եւ Որդիք» հրատ.:

ՀԼՆԲ, 1992

Ճերեճեան Գ., Տօնիկեան Փ., Տէր Խաչատուրեան Ա., 1992, Հայոց լեզուի նոր բառարան (հ. 1-2), Պէյրութ, «Կ. Տօնիկեան եւ Որդիք» հրատ.:

ՀՀՇՏԲ, 1986-2001

Հակոբջան Թ., Մելիք-Բախշյան Ս., Բարսեղյան Հ., 1986-2001, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան (հ. 1-5), Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

ՆԲՀԼ, 1836-1837

Աւետիքեան Գ., Սիւրմէլեան Խ., Աւգերեան Մ., 1836-1837, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, Տպարան ի Սրբոյն Ղազարու, (վերահրատարակութիւն՝ Երեւան, ԵՊՀ հրատ., 1979-1981):

ՆԲՀԼ, 1910

Գաբամաճեան Ս., 1910, Նոր բառագիրք հայերէն լեզուի, Կ. Պօլիս, «Ռ. Սազաւեան» հրատ.:

ЭС, 1895, Энциклопедический словарь, томъ XV^а (30), С.-Петербургъ, Типо-Литографія И. А. Эфрона.

ՀՈՐԿԱԾՆԵՐ ԵՎ ԳՐՔԵՐ

Աբեղյան Մ., 1966, Հայ վիպական բանահյուսություն, Երկեր, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աբեղյան Մ., 1967, Հին գուանական ժողովրդական երգեր, Երկեր, հ. 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աբեղյան Մ., 1975, Ազգագրական և գրական-բանասիրական հետազոտություններ, Երկեր, հ. Է, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աբեղյան Մ., 1985, Երկեր, հ. Ը, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աթայան Ռ., 1981, Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, *Կոմիտասական*, հ. 2, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, էջ 143-157:

Աթայան Ռ., 1988, Կոմիտասի ուսումնառությունը Բեռլինում, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2, էջ 48-59:

Ալիշան Ղ., 1890, Այրարատ բնաշխարհի Հայաստանեայց, Վենետիկ-Ս. Ղազար:

Ալպոյաճեան Ա., 1952. Պատմութիւն Եդրկիոյ Խայոց, Գահիրէ, Իրատարակութիւն Նիւ Եորքի Եդրկիոյ Կրթասիրաց միութեան:

Աղայան Ա., Նակոբյան Հ., Նասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., 2009, Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Տանգակ-97» Իրատ:

Աճառեան Հ., 1899. Ստորգաբանութիւններ, *Բռնառք. Հանդէս հնագիտական, պատմական, լեզուաբանական եւ քննական* (Երևորկութեամբ Կ. Տ. Բաաւաղեանի), հ. 1, գորք Գ, Պարիս, էջ 250-252:

Աճառյան Հ., 1971, 1973, 1977, 1979, Հայերէն արմատական բառարան, հ. 1-4, Երևան, ԵՊՀ Իրատ:

Աճեմյան Ա., 1978, Հայ ժողովրդական գործիքներ, *Կուլտաթ-յոտապիրական աշխատանք*, N 5, էջ 18-24:

Առաքելյան Բ., 1958, Բաղաքները և արհեստները Հայաստանում (X-XIII դդ., հ. 1, Երևան, ՀՍՀՄ ԳԱ Իրատ:

Առաքելյան Բ., 1963, Հին Հայաստանի նյութական մշակույթի ուսումնասիրությունը, *Պատմա-քննադրական հանդէս*, N 2, էջ 285-298:

Ասատուրեան Թ., 1994, Կոմիտաս Վարդապետի հետ. Թեւրթլայ, «Միփան Փրինթինգ»:

Ավետիսյան Պ., 2014, Հայկական լեռնաշխարհը մ.թ.ա. XXIV-IX դարերում (Եդրկա-մշակութային ձևախոխումների դինամիկան ըստ հնագիտական տվյալների), աւտնախոտոթիւն պատմական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման համար Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գրադարան:

Ասրապետ, 1927, Վիշապազանց վորդանը, Գիտության և արվեստի թանգարանի արկիվ, Ասրապետ Իճ, Լենինական, 1952 թ.:

Արևշատյան Ա., 2013, Չայնեզանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» Իրատ:

Բաղդասարյան Ա., 2006, Համաշխարհային նվագարանային բազմաձայն երաժշտության առնչությամբ, Հայ արվեստի հայրեր 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Իրատ, էջ 65-84:

Բաղդասարյան Ա., 2008, Ավանդական նվագարանները Հայաստանում, հին ժամանակներ, միջնադար և նոր ժամանակներ, *Հայրական ժողովրդական նվագարաններ* (խմբ.՝ Ա. Փանկանյան), Երևան, «Կոմիտաս» Իրատ, էջ 3-34:

Բաղդամյան Ռ., 1960, Դեղահմի քարքառային քարտեզը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

Բարսամյան Ա., Հարությունյան Մ., 1968, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, «Լույս» հրատ.

Բդոյան Վ., 1963, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

Բենսե, 1900, Բուանըն կամ Հարց զատառ, *Ազգագրական Հանդես*, գիրք 2, Թիֆլիս, էջ 7-14.

Բոբոխյան Ա., 2007, Դիտողություններ բրոնզեդարյան Հայաստանի երաժշտության և երաժիշտների վերաբերյալ, *Հայ ազգագրական և հնագիտության խնդիրներ* 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 7-11.

Բոբոխյան Ա., 2008, Բրոնզեդարյան Հայաստանի երաժշտական գործիչները, *Ճնշի ի վերադառ. ատապեղ, ծես, պատահաբյուր* (նորոգվածների ժողովածու՝ նվիրված Աարգիս Հարությունյանի 80-ամյակին), կազմող և խմբագիր՝ Ա. Պետրոսյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 240-261.

Բոբոխյան Ա., 2010, Երաժշտական գործիչների պատրաստման համար Միջազգայնում օգտագործվող «խաչնորս» փայտը և նրա հայրենիքը, *Հռչակման* 2, Երևան, էջ 99-104.

Բոբոխյան Ա., Զիլիբերտ Ա., Հնիկա Պ., 2015, Վիշապաքարերի հնագիտություն, *Վիշապ քարանդակները*, խմբ.՝ Ա. Պետրոսյան, Ա. Բոբոխյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 269-396.

Բրուսյան Յ., 1969, Կոմիտաս, Երևան, «Հայաստան» հրատ.

Գասպարյան Բ., 2013, Արենի-1 քարայրի ուսումնասիրության հիմնական արդյունքները, *Հնագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները* (խմբ.՝ Յ. Սոսվարյան), Երևան, էջ 77-78.

Գյոդակյան Գ., 1969, Կոմիտասի ոճը և քաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասաճան*, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., էջ 108-109.

Գյոդակյան Գ., 2000, Կոմիտաս, Երևան, «Գիտություն» հրատ.

Գյոդակյան Գ., 2009, Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.

Գևորգյան Ա., 1962, Միջնադարյան երաժշտական գործիչները հայ մանրանկարչության մեջ, *Բանբեր Մատենադարանի* N 6, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 337-352.

Գևորգյան Ա., 1978, Արիեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, աչքում Երևան, «Հայաստան» հրատ.

Ղալալյան Տ., 2008, «Կիպասանք» եպոսի առաջին «ճշորդը» և ամարոպային դրոշագնատոմի ծագումը, *Հնդկի վերաբեր. առասպել, ծես, պատմություն* (փոխաների ժողովածու՝ նվիրված Սարգիս Հարությունյանի 80-ամյակին), Կազմիր Ա խմբագիր՝ Ա. Պետրոսյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 19-50:

Ղալալյան Տ., 2015, «Կիպասանք» ժողովրդական դիցավեպի ավանդման եղանակները, *Էջմիածին, Ժ*, էջ 58-65:

Ղանիել Երաժիշտ, 2013, Կոմիտասը և այլ մեծեր, Երևան, «Ծիծեռնակ» հրատ.:

Թաշճեան Ն., 1874, Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրութեան հայոց աշխատասիրեց Նիկողայոսս Թաշճեանց Կ. Պոլսեցի, Կաղարջապատ:

Դրամբյան Կ., 1995, Համշենահայերի ժողովրդական երաժշտական արվեստը, դիպլոմային աշխատանք, Երևան, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, գիտական ղեկավար՝ Ա. Փաիլանյան:

Երևանի Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ Մայր Եկեղեցի, 2001, *Հոգևորական ծախկատիրի և ծծանմ.* 29 սեպտեմբեր Սայր Աթոռ Ա. Էջմիածին:

Զարգարյան Ծ., 1986, Փերիա Զարմահա (ձեռագիր):

Զաւեն Տ., 1905, Հ. Կոմիտաս վարդապետի պրոբետը, *Անքճ*, N 5, էջ 197-209:

Զաքարյան Ե., 2004, Հարգարանքը «Սասնա ծռերում», *Հայկական «Սասնա ծռեր» եպոսը և համաշխարհային եպիկական ժանանգրքումը* (խմբ.՝ Ա. Եղիազարյան), Երևան, էջ 167-177:

Էյնաթյան Զ., 1987, Հակոբ Ղրիմեցի Տոմարագիտական աշխատություններ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Թահմիզյան Ն., 1961, Էջեր հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից, *Հայկական ՄՍՐ գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր*, N 2, էջ 49-60:

Թահմիզյան Ն., 1962, Ջայնի մասին ուսմունքը իրն և միջնադարյան Հայաստանում, *Բռնեքեր մասունադարանի*, N 5, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 135-170:

Թահմիզյան Ն., 1966, Ներդաշնակության հենցի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V-VI դդ.), *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 1, էջ 75-92:

Թահմիզյան Ն., 1970, Բնական տեսություն հայոց իին և միջնադարյան պատմության, *Էրաբեր հասարակական գիտություններ*, N 10, էջ 13-30:

Թահմիզյան Ն., 1982, Երաժշտությունը իին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, «Սովետական գրող» իրատ:

Թահմիզյան Ն., 1983, Հովհաննես Պոռզ Երզնկացին՝ հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2-3, էջ 124-137:

Թահմիզյան Ն., 1989, Երաժշտությունը հայկական Կիլիկիայում, Երևան, «Գիտելիք ընկերություն» իրատ:

Թահմիզեան Ն., 1991, Լիթեր հայկական միջնադարեան երաժշտական գործիքագիտության, *Բազմալեզու Ճնր տարի*, N 1-2, էջ 175-205:

Թեմուրճյան Վ., 1970, Գամիրքի հայերը, *Հայ ազգագրություն և թանգիտություն*, N 1 ՀՍՍՀ ԳԱ իրատ., Երևան:

Թերլեմեզյան Ռ., 1930, Կոմիտասի պրվեստը, *Կոմիտաս. ժողովածու՝ Նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին*, կազմեց Թերլեմեզյան Ռ., Երևան, Հայպետհրատ, էջ 27-45:

Ժամկոչյան Ա., 1978, Դվինից հայտնաբերված պատկերազարդ մի անոթի մասին, *Էրաբեր հասարակական գիտություններ*, N 8, էջ 73-79:

Ժողովրդական երգեր, 1917, *ազգագրական ժողովածու*, հ. 1, Երասի երգեր հաաքեցին ֆոնոգրաֆով Ա. Մելիքեան եւ Ա. Տեր-Ղետնդեան, ճայնագրեց Սպիրիդոն Մելիքեան, Թիֆլիս:

Խորայեւյան Ա., 1973, Դաշտային ազգագրական նյութեր, Հոկտեմբերյան, Էջմիածին, Աշտարակ:

Խորայեւյան Ա., 1976, Դաշտային ազգագրական նյութեր, Սովետիւ տետր 1:

Խորայեւյան Ա., 1981, Դաշտային ազգագրական նյութեր, Մատարա:

Խորայեւյան Ա., 2009, Հայաստանի Պատմության թանգարանի մանկական հմայիլների հավաքածուն, *Թանգարան գիտաոոեսական, մեթոդական առնչաախ հանդես* (խմբ.՝ Հ. Պիկիյան), էջ 91-104:

Լալայեան Ե., 1897, Վարանդա, Ազգագրական հանդես, գիրք Բ, Թիֆլիս, էջ 9-53:

Լալայեան Ե., 1900, Գանձակի գաաո, Ազգագրական հանդես, գիրք Զ, Թիֆլիս, էջ 231-382:

Լալայեան Ե., 1903, Բորչալուի գաւառ, *Ազգագրական հանդես*, գիրք X, Թիֆլիս, էջ 113-268:

Լալայեան Ե., 1906, Վայոց ձոր, *Ազգագրական հանդես*, գիրք XIV, Թիֆլիս, էջ 133-155:

Լալայեան Ե., 1908, Նոր-Բայազետի գաւառ կամ Գեղարքունիք, *Ազգագրական հանդես*, գիրք XVII, Թիֆլիս, էջ 109-156:

Լալայան Ե., 1931, Դամբանների պեղումներ Խորհրդային Հայաստանում, Երևան, Մելքոնյան ֆոնդ:

Խանզադյան Է., 1959, Հայկական հին երաժշտական գործիքները, *Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի*, հ. 5, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 63-93:

Խաչատրյան Ժ., 1975, Զավախքի հայ ժողովրդական պարերը (ազգագրական ուսումնասիրություն), *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 7, Երևան, էջ 5-104:

Խաչատրյան Ժ., 1977, Հայաստանի անտիկ շրջանի կորուպլաստիկան, *Էրաբեր հասարակական գիտությունների*, N 5, էջ 37-60:

Խաչատրյան Ժ., 2013, Պարը հայոց մեջ (հոդվածների ժողովածու), Երևան, «Էդիթ Պրինտ» հրատ.:

Խաչատրյան Ժ., 2014ա, Ծիսական պարը հայոց հավատալիքների համատեքստում, Երևան, «Գիտություն» հրատ.:

Խաչատրյան Ժ., 2014բ, Կարնոհայերի պարային մշակույթը Զավախքում (XX-XXI դար), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտ:

Խաչատրյան Ռ., 2010, Հայ ժողովրդական երգերի պոետիկան, Երևան, «Գիտություն» հրատ.:

Խոսրոբաշյան Կ., 2004, Հայ-փոյուզիական և հայ խեթական կապերը՝ երաժշտագիտական տեսանկյունից, *Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները*, (խմբ.՝ Վ. Բարխուդարյան), Երևան, էջ 447-452:

Կարախանյան Գ., 1976, Երաժիշտ կատարողների քանդակներ XII-XIII դդ. խաչքարերի վրա, *Էրաբեր հասարակական գիտությունների*, N 3, էջ 99-105:

Կարախանյան Գ., Սաֆյան Պ., 1970, Սյունիքի ժայռապատկերները, *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները*, 4/1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Կնեազեան Զ., 2000, Հայկական կրօնա-ծիսական երաժշտական գործիք քննարկ, *Էջմիածին*, Ը, էջ 25-39:

Կոմիտաս, 1941, Պարն ու մանուկը, *Կոմիտաս, Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, Պետհրատ, էջ 63-67:

Կոմիտաս, 1969, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Խմբերգեր, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005ա, Պատմություն երաժշտության, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 137-171:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005բ, Հայ գեղջուկ պարը, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 284-292:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005գ, Հայ ժողովրդական եւ եկեղեցական երգերը, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 324-329:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Ա*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 330-399:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2007ա, Հայ երաժշտության յաղթանակը, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Բ*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո» հրատ., էջ 194-199:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2007բ, Բժշկություն երաժշտությամբ, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Բ*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո» հրատ., էջ 200-204:

Կոմիտաս Վարդապետ, 2007գ, Խազաբանություն, *Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Բ*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», էջ 321-401:

Կոմիտաս, 2007, Նամակներ, երկրորդ հրատարակություն, կազմող՝ Յ. Բեքարյան, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն:

Հակոբյան Հ., 1978, Հայկական մանրանկարչություն. Վասպուրական (ալբոմ), Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008, պրակ I, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2010, պրակ II, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008, պրակ III, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայ ավանդական երաժշտություն, 2010, պրակ V, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Հայկազ Արամ, 1957, Շապին Գարահիսար ու իր հերոսամարտը, Նիւ Եորք, տպարան «Մշակ» (Պեյրոֆ):

Հայկական ճարտարապետության պատմություն, 1996, 2002, 2004, հ. 1, 2, 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հարությունյան Հ., Ափինյան Հ., Նվագարանները հին հայոց բանակում, *Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն. գիտական աշխատություններ*, հ. IX, Գյումրի, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 81-84:

Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա., 1996, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, «Նոր դպրոց» հրատ.:

Հարությունյան Ս., 1987, Հայ հին վիպաշխարհը, Երևան, «Արևիկ» հրատ.:

Հարությունյան Վ., 1992, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Հովհաննիսյան Լ., 1990, Հայերենի իրանական փոխառությունները, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հովհաննիսյան Լ., 2007, Երաժշտություն իմաստային խմբի բառերը գրաբարում, *Ջահուկյանական ընթերցումներ-2007* (հանրապետական գիտական նստաշրջանի զեկուցումներ), ՀՀ ԳԱԱ ԼԻ, Երևան, «Վան Արյան» հրատ, էջ 101-101:

Հովհաննիսյան Հ., 1990, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ.:

Ղազարյան Վ., 1995, Խորանների մեկնություններ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ.:

Ղազարյան Վ., Հակոբյան Ն., 2012, Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Երևան, «Զանգակ» հրատ.

Ղափանցյան Գ., 1945, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

Մաթևոսյան Վ., 2012, Հաղթանի Ավետադանը, Երևան, «Տաիրի» հրատ.

Մաղաքյան Ա., 2003, Ամենայն հայոց տաճարի բուդդիստական առեղծվածը, *Վասն Հայության*, N 27.

Մանուկեան Արտ. արք., 1969, Հայ եկեղեցու տոները, Թեհրան, «Մոդեռն» տպարան:

Մանուկյան Մ., 1995, Ժողովրդական ավետիսներ, Երևան, «Էջմիածին» հրատ.

Մարտիրոսյան Ն., 1981, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները* 11/III, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.

Մելիքյան Ա., 1949, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Երևան, Հայպետհրատ.

Մեյմարյան Լ., 2011, Մի ցուցանմուշի պատմություն. Սպենդիարաֆոն, *Թանգարան գիտատեսական, մեթոդական ամենամյա հանդես* (խմբ.՝ Ն. Պիկիշյան), էջ 175-178.

Մխիթարեանց Ա., 1901, Փշրանք Շիրակի ավադներից, *Եմինեան ազգագրական ժողովածու*, հ. 1, Մոսկուա-Ալեքսանդրապոլ, էջ 209-212.

Մխիթարեան Ա., 1899, Հաասոք եւ նախապաշարում հիանդութանց մասին, *Բյուրակ*, 4. Պոլիս:

Մկունդ Տ., 1950, Ամիտայի արձագանքներ, Լյու-Յորք, Hai-Galle Press.

Մնացականյան Ա., 1955, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

Շախկույ Տ., 2010, Կոմիտասի ստեղծագործական վաղ շրջանի նվագախմբային երկը. "Wolde Nacht", *Երիտասարդ հայ արվեստագետների գիտական ջրբորոյ նախաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, էջ 7-12.

Շախկույ Տ., 2013, Կոմիտասի կամերային անսամբլային ստեղծագործությունները, *Հայ արվեստի հարցեր*, հ. 5, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, էջ 147-155.

Շախկուլյան Տ., 2014, Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը, Երևան, «Ամրոց Գրուպ» հրատ.:

Շահագիզ Ե., 1901, Նոր-Նախիջեանը եւ Ն. Նախիջեանցիք, *Ազգագրական հանդես*, գիրք VII-VIII, Թիֆլիս, էջ 5-46:

Պապուխյան Ն., 2005, Թորոս Թորամանյան. կյանքն ու գործը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Պետրոսյան Ա., 2006ա, Հայկական ավանդական դրամայի ակունքների շուրջ, *Պատմա-քանասիրական հանդես*, N 2, էջ 256-284:

Պետրոսյան Ա., 2006բ, Արամազդ, Երևան, «Վան Արյան» հրատ.:

Պիկիչյան Հ., 1983, Զոռնան հայոց կենցաղում, *Բանբեր Երևանի համալսարանի*, N 2, էջ 104-111:

Պիկիչյան Հ., 1992, Ծնծղա. նվագարան և մոգական գործիք, *Պատմա-քանասիրական հանդես*, N 2-3, էջ 215-224:

Պիկիչյան Հ., 2001, Սրբավայրի տարածքի երաժշտական և վարքագծային ծածկագրերը, *Հայոց սրբերը և սրբավայրերը. ակունքները, տիպերը, պաշտամունքը*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., էջ 405-413:

Պիկիչյան Հ., 2012, Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում, Երևան, «Ամրոց Գրուպ» հրատ.:

Ջահուկյան Գ., 1970, Հայերենը և հնդեվրոպական հին լեզուները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Ջահուկյան Գ., 1987, Հայոց լեզվի պատմություն. նախագրային ժամանակաշրջան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Ջահուկյան Գ., 2010, Հայերեն ստուգաբանական բառարան, Երևան, «Ասողիկ» հրատ.:

Սարգիսեան Յարութիւն ԶԻ. (Ալեւոր), 1932, Բալու. իր սովորությունները, կրթական ու իմացական վիճակը եւ բարբառը, Գահիրե, տպ. Սահակ-Մեսրոպ:

Սարյան Մ., 1966, Գրառումներ իմ կյանքից, Գիրք առաջին, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Սարոյեան Գ., Պողոսեան Ա., 2015, Երուանդ Տէր-Մինասեանի յուշերը Կոմիտաս Վարդապետի մասին, *Էջմիածին*, 2, էջ 136-153:

Սիմոնյան Լ., 2006, Տոմարային ծիսաշար, հ. 1, Երևան, «ՎՄՎ» պրինտ:

Սիմոնյան Լ., 2011, Հավքն իր թևով, օձն իր պորտով, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

Ստեփանյան Գ., 2003, Նվիրագործումը Ծաղկազարդի տոնում, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 3, էջ 181-191:

Ստեփանյան Գ., 2005, Ծառզարդարն ու իւր կարկաչան, *Նոր ազգագրական հանդես*, Ա, Երևան, «Նահապետ» հրատ., էջ 28-37:

Ստեփանյան Ն., 2002, Երաժշտությունը հին հայոց ողբական արարողությունում, *Ծիսական պարը հայոց մեջ. գիտաժողովի նյութեր* (խմբ.: Ժ. Խաչատրյան), Երևան, «Մուլնի» հրատ., էջ 63-74:

Ստեփանյան Ն., 2003, Հին Հայաստանի երաժշտական մշակույթի հարցերը Սր. Լիսիցյանի աշխատություններում, *Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն. գիտական աշխատություններ*, VI, Գյումրի, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 104-109:

Սրոանձտեանց Գ., 1876, Մանանայ, Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Ե. Մ. Տնտեսեան:

Տէր-Մինասեան Վահան վրդ., 1893, Անգիր դպրութիւն եւ առակք, հատոր Ա, Կ. Պոլիս, տպ. Գ. Պաղտատլեան:

Տէր-Պետրոսյան Լ., 1975, Սաղմոսների հայերեն թարգմանությունը և նրա նախօրինակը, *Էջմիածին*, Ա, էջ 41-51:

Փաշինյան Է., 1998, Պոլիֆոնիայի դասագիրք, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Փիլիպոսյան Ա., Զամալյան Ն., 1995, Հայկական լեռնաշխարհի մ.թ.ա. III-I հազ. նվագարաններն ու նրանց հինարևելյան զուգահեռները, *Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ. I Միացյալ սիմպոզիում Երևանում, զեկուցումների հիմնադրույթներ* (խմբ.: Է. Պետրոսյան, Ժ. Խաչատրյան), էջ 17-18:

Փորքեյան Խ., 1971, Նոր Նախիջևանի հայ ժողովրդական բանահյուսությունը, *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, նյութեր և ուսումնասիրություններ*, հ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, էջ 8-126:

Քալանթարյան Ա., 1974, Տաթևի վանքի զանգերը և նրանց արձանագրությունները, *Հայագիտական հետազոտություններ*, պրակ Ա, Երևան, Երևանի պետ. համալսարան:

Քաջբերունի, 1901, Հայկական սովորութիւններ, *Ազգագրական հանդես*, գիրք VII-VIII, Թիֆլիս, էջ 113-204:

Քոթանջյան Ն., 2000, Էջմիածնի Ավետարանը, Երևան, «Անահիտ» հրատ.:

Քոչարյան Ա., 1963, Երաժշտական գործիքները Հայաստանում, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 3, էջ 163-174:

Քոչարյան Ա., 2008, Հարկանային և շնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ.:

Абаев В., 1958-1995, Историко-этимологический словарь осетинского языка, т. 1-4, Москва-Ленинград, изд. АН СССР.

Абрамян Л., Пикичян Р., 1991, Греческая свирель, австралийская гуделка, армянская зурна: генезис музыкального инструмента в ритуально-мифологическом контексте, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1991, N 2, էջ 176-185:

Амирханян Р., 2004, Происхождение и символика декоративного мотива хоранов, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 1, էջ 175-195:

Ардзинба В., 1982, Ритуалы и мифы древней Анатолии, Москва, изд. "Наука".

Асратян М., 2001, Армянская архитектура раннего христианства, Москва, изд. "Инкомбук".

Ацагорцян З., Мартиросян О., 1962, Туфы и мраморы Армении, Ереван, Армгосиздат.

Багдасарян А., Дабагян Г., 1997, О многоголосии в армянской традиционной инструментальной музыке конца 20-го века, международная конференция *Музыкальная культура в преддверии 21-го века (тезисы докладов)*, Ереван, Союз композиторов и музыковедов Армении, с. 7.

Бгажноков Б., 1991, Черкесское игрище (сюжет, семантика, мантика), Нальчик, Госкомиздат. КБАССР.

Благовещенская Л., 1985а, Звонница – музыкальный инструмент, сборник *Колокола. История и современность*, Москва, изд. "Наука", сс. 28-38.

Благовещенская Л., 1985б, Проект светской концертной звонницы К. К. Сараджева, сборник *Колокола. История и современность*, Москва, изд. "Наука", сс. 286-293.

Варданян Л., 1981, Традиции мужских возрастных групп у армян (конец XIX - начало XX вв.), *Հայ ազգայնագիտության և բնաշինչության խնդիրներ և փնտիմարություններ*, հ. 12, Երևան, ՀՍՀՄ ԳԱ հրատ.

Гайдено П., Давыдов Ю., 1991, История и рациональность, Москва, Политиздат.

Галеев Б., 1976, Светомузыка, становление и сущность нового искусства, Казань, Татарское книжное издательство.

Ганус К., 1963, Архитектурная акустика (пер. с нем.), Москва, Госстройиздат.

Геворкян А., Бобохян А., 2015, Рапира - бык - вишاپ, Каменные стелы вишапы (ред. А. Петросян, А. Бобохян), Ереван, изд. "Гитутюн" НАН РА, сс. 193-204.

Гошовский В., 1983, "Горани". К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ), Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Грубер Р., 1941, История музыкальной культуры, т. 1, Москва-Ленинград, Гос. муз. изд.

Давыдов А., 1985, Колокола и колокольные звоны в народной культуре: *Колокола. История и современность*, Москва, изд. "Наука", сс. 149-162.

Демирханян А., Фролов Б., 1986, Ритм и символ в первобытном искусстве, *Փնտմար-բնաշինչական հիմունքներ*, 1986, N 3, էջ 150-168:

Джаукян Г., 1967, Очерки по истории дописьменного периода армянского языка, Ереван, Изд. АН Арм. ССР.

Дрампян И., 2009, Акоп Джугаеци, изд. Первопрестольного Св. Эчмиадзина.

Дьяконов И., 1951, Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту, *Вестник древней истории*, N 2, сс. 255-356; N 3, сс. 205-252; N 4, сс. 283-305.

Есаян С., 1980, Скульптура древней Армении, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Земцовский И., 1987, Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса), *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сборник статей и материалов в двух частях* (ред. Е. Гиппиус, ред.-сост. И. Мациевский), ч. 1, Москва, изд. "Советский композитор", сс. 125-131.

Зеленин Д., 1935, Магическая функция слов и словесных произведений. АН СССР, XLV, *Сборник Академику Н. Я. Марру*, Москва-Ленинград, сс. 507-516.

Иванов В., Топоров В., 1980, Птицы, энциклопедия *Мифы народов мира*, т. I, Москва, изд. "Советская энциклопедия", сс. 389-406.

Израилев А., 1884, Ростовские колокола и звоны, Санкт Петербург, изд. М. М. Стасюлевича.

Инал-Ипа Ш., 1977, Памятники абхазского фольклора. *Нарты, Ацаны (сборник статей и материалов)*, Сухуми, "Алашара".

Исраелян А., 1993, Колокольчики и бубенцы в армянских народных верованиях, *Պիլիփի-րիլիփիրիլիփի հիւլէի*, N 1-2, էջ 147-156.

Кагаров Е., 1929, Состав и происхождение свадебной обрядности. *Сборник Музея антропологии и этнографии*, т. VIII, Ленинград, изд. АН СССР, сс. 152-195.

Капанцян Г., 1931, Chetto-Armeniaca, Ереван, Госиздат.

Клейн Л., 2009, Новая археология, Донецк, Донецкий национальный университет.

Кушнарев Х., 1958, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, Государственное музыкальное издательство.

Лбова Л., Кожевникова Д., 2016, Формы знакового поведения в палеолите: музыкальная деятельность и фоноинструменты, Новосибирск, Изд. Гос. Университета.

Лисициан Ср., 1958, Старинные пляски и театральные представления Армянского народа, т. I, Ереван, Изд. АН Арм. ССР.

Лисициан Ср., 1972, Старинные пляски и театральные представления Армянского народа, т. II, Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Лисициан Ср., 1983, Армянские старинные пляски, Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Марръ Н., 1899, Сборники притчъ Вардана. Материалы для исторіи среднѣвековой армянской литературы, ч. 1. Изслѣдование, Санктпетербургъ, Типографія императорской академіи наукъ.

Мартиросян А., 1964, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, Изд. АН АССР.

Миллер А., 1933, Элементы 'неба' на вещественных памятниках. *Известия Гос. Академии истории материальной культуры*, вып. 100, Москва-Ленинград, сс. 125-157.

Можейко И., 1980, 7 и 37 чудес, Москва, изд. "Наука".

Оганесян А., 1973, Музыка в древней Армении, *Պատմիկ-բանասիրական հանդես*, N 2, էջ 61-76.

Оловянишников Н., 2010, История колоколов и колокольное искусство, Москва, изд. "Русская панорама".

Осипов Г., 1898, Селение Даш-Алты Шушинского уезда Елисаветпольской губернии, *Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа*, вып. 25, Тифлис.

Петросян А., 2014, Структурные связи армянских и осетинского нартского эпосов, *Հայկական էպոսը և հայնշխարհային էպիկական փոփոխությունը* (խմբ.՝ Ս. Պետրոսյան), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 47-53:

Петросян Л., 2003, Древнейшие подставки Лчашена, *Археология, этнология и фольклористика Кавказа* (ред. Л. Абрамян), Эчмиадзин, изд. "Азарашен", сс. 77-82.

Петросян Э., 1975, Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах, *Армянская этнография и фольклор*, т. 7, Ереван, изд. АН Армянской ССР, сс. 125-194.

Петросян Э., 2004, Боги и ритуалы древней Армении, Ереван, изд. "Зангак-97".

Петросян Э., 2011, Праздники армян в контексте европейской культуры, Ереван, изд. "Тигран Мец".

Петросян Э., 2014, Театр в средневековых армянских миниатюрах, Ереван, изд. "Тигран Мец".

Пиотровский Б., 1955, Кармир-блур, III, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Пиотровский Б., 1970, Кармир-Блур, Ленинград, изд. "Аврора".

Пришвин М., 1990, Когда били колокола... (Из дневников 1926-32 гг.), *Прометей, Историко-биографический альманах*, N 16, Москва, изд. "Молодая гвардия", сс. 411-422.

Пухначев Ю., 1974, Загадки звучащего металла, Москва, изд. "Наука".

Сараджева Л., 1986, Армяно-славянские лексико-семантические параллели (сравнительно-историческое исследование генетически общей лексики), Ереван, изд. АН Арм. ССР.

Тагмизян Н., 1977, Теория музыки в древней Армении, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Тревер К., 1937, Сэнмурв-Паскудж, собака-птица, Ленинград, Гос. Эрмитаж.

Тюлин Ю., 1959, О зарождении и развитии гармонии в народной музыке, *Очерки по теоретическому музыкознанию (сб. статей)*, Ленинград, Музгиз.

Фрэзер Дж. Дж., 1928, Золотая ветвь, вып. IV, Москва-Ленинград, изд. "Атеист".

Фрэзер Дж. Дж., 1985, Фольклор в Ветхом Завете, Москва, Политиздат.

Хазрат Инаят Хан, 1998, Мистицизм звука, Москва, изд. "Сфера".

Ханзадян Э., Пиотровский Б., 1984, Цилиндрическая печать с древнеегипетской иероглифической надписью из Мецаморского могильника, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 4, էջ 59-65:

Хачатурова Е., 1973, Об армяно-индийских лексических изоглоссах, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 2 (61), էջ 191-210:

Хачатурова Е., 1979, Древнейшие армяно-индо-иранские языковые контакты, *Հայոց լեզվի համեմատական քերականության հարցեր*, Երևան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., էջ 325-375:

Хачикян М., 1985, Хурритский и урартский языки, Ереван, изд. АН Армянской ССР.

Худабашян К., 2011, Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, Ереван, изд. "Амроц групп".

Цветаева А., 1977, Сказ о звонаре московском, ж. *Москва*, N 7, сс. 129-171.

Цветаева А., Сараджев Н., 1988, Мастер волшебного звона, Москва, изд. "Музыка".

Цицикян А., 1981, Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N 3, էջ 224-242:

Цицикян А., 1985, Музыкальные инструменты в памятниках культуры Армении, *Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству, Тезисы докладов* (ред. Р. Зарян), Ереван, изд. АН Армянской ССР, сс. 296-297.

Чеботарян Г., 1969, Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, изд. "Айастан".

Шагинян М., 1917, Очерки по мифологии армянских сказок, *Армянский вестник*, N 23, сс. 3-5.

Янов-Яновская Н., 1981, Богатство многообразия, *Советская музыка*, N 1, сс. 28-33.

Avetisyan P., Bobokhyan A., in press, A Survey of Cult-Places in Pre-Christian Armenia, Interactions religieuses dans l'Arménie ancienne: VIII^e s. av. J.-C. - V^e s. ap. J.-C., G. Traina (ed.), Paris.

Bailey H., 1979, Dictionary of Khotan Saka, Cambridge-London-New York-Melbourne, Cambridge University Press.

Barseghyan E., 2015, The Bronze Statuette from Van at the Louvre Museum, *Fundamental Armenology* 2, pp. 1-10.

Bauer E., 1981, Armenia: Past and Present, New York, Macmillan.

Blades J., 1982, The Orchestral Instruments of Percussion. *Musical Instruments through the Ages*, pp. 327-350.

Bobokhyan A., 2009, Schelle und Rassel, § 3 Schellen aus Metall, *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 12/1-2, Berlin - New York, S. 139-141.

Bobokhyan A., 2014, Bronze Age Musical Instruments of the Region between the Caucasus and Taurus in Context, in: *Problems of Early Metal Archaeology of Caucasus and Anatolia*, Narimanishvili G. (ed.), Tbilisi, pp. 265-277.

Bobokhyan A., Davtyan R., 2014, From Metsamor to Ugarit: Patterns of Economy and Cultural Contact in Late Bronze Age Armenia, in: *SCRIPTA: Essays in Honour of Veli Sevin: A Life Immersed in Archaeology*, Özfiat A. (ed.), Istanbul, pp. 49-78.

Buchner A., 1968, Musikinstrumente der Völker, Artia Prag, Wiesenfelden.

Clarke D., 1968, Analytical Archaeology, London, Methuen.

Cuneo P., 1988, Architectura Armenia, t. 1-3, Deluca editore, Roma.

Dalalyan T., 2006, On the Character and Name of the Caucasian Satana (Sat'enik), in: *Armenian Journal of Near Eastern Studies* (Aramazd), vol. 1, pp. 239-253.

Der Nersessian S., 1969, The Armenians, Thames and Hudson ed., vol. 68.

Eichmann R., 2001, Musik und Migration, Migration und Kulturtransfer: Der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend, Internationales Kolloquium in Berlin 23-26 November 1999, Eichmann R., Parzinger H. (Hrsg.), Bonn, S. 473-483.

Elworthy Th., 1895, The Evil Eye, London.

Foster D., 2010, Wagner's Ring Cycle and the Greeks, Cambridge, University Press.

Garibian N., 2001, Le terme sacré 'xoran' et ses rapports avec l'évolution décoratives des Tables de canons, *Ani, capitale de l'Arménie en l'an mil*, Catalogue de l'exposition au Pavillon des Art, Paris, pp. 221-233.

Garibian de Vartavan N., 2009, La Jérusalem Nouvelle et les premiers sanctuaires chrétiens de l'Arménie: Méthode pour l'étude de l'église comme Temple de Dieu, Yerevan, Isis Pharia.

Garibian N., 2014, La Jérusalem du IV siècle et le récit de la conversion de l'Arménie, *Mélanges offerts à l'honneur de J.-P. Mahé*, Travaux et mémoires, Collège de France, Paris, pp. 353-368.

Haas V., 1982, Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.

Honolka K., (Hrsg.) 1979, Knaurs Weltgeschichte der Musik, 2 Bdd. München, Droemersch Verlagsanstalt.

Hübschmann H., 1897, Armenische Grammatik, Leipzig: Breikopf & Härtel.

Khachatryan Zh., 2001/02, Representations of Music on Armenian Terracotas and Toreutics (Second Millennium B.C. - Third Century A. D.), *Imago Musicae XVIII/XIX*, pp. 85-98.

Khanzadian E., 1995, Metsamor 2, La Necropole, Les tombes du Bronze Moyen et Recent, *Civilizations du Proche-Orient*, Hors Serie 1, v. 1, Neuchâtel-Paris, Recherches et Publications.

Kloekhort A., 2008, Etymological Dictionary of the Hettite Inherited Lexicon. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, edited by A. Lubotsky, vol. 5, Leiden-Boston, Brill, 2008.

Kouymjian D., 2007, Les illustrations du Roman d'Alexandre et d'autres textes profanes, Arménie: La magie de l'écrit, catalogue de l'exposition, Marseille, pp. 164-171.

Kushnareva K., 2000, Some Evidence of Musical Instruments in Bronze Age Caucasus, *Studien zur Musikarchäologie II, Orient-Archäologie* 7, Hickmann E., Laufs J., Eichmann R. (Hrsg.), S. 103-112.

Lévi-Strauss C., 1971, Mythologique. L'homme nu, Paris, Plon.

Mahé J.-P., 1996, Les humeurs et la lyre: fragments arméniens d'un enseignement médico-musical, *From Byzantium to Iran*, in honor of Nina Garsoïan, Atlanta, pp. 397-413.

Martirosyan H., 2010, Etymological Dictionary of the Armenian Inherited Lexicon. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series edited by A. Lubotsky, vol. 8, Leiden-Boston, Brill.

Mayrhofer M., 1992-2001, Etymologisches Wörterbuch des Altindiarischen, 1-3, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.

Nietzsche Fr., 1872, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig, Fritzsche.

Pikichian H., 2001, The Call of Zurna, in: *Armenian Folk Arts, Culture, and Identity*, edited by Levon Abrahamian and Nancy Sweezy, photography ed. Sam Sweezy, Indiana, University Press Bloomington and Indianapolis.

Poe E., 1972, The Bells, An Anthology of English and American Verse, Moscow.

Pokorny J., 1959, Indogermanisches etymologisches Wörterbuch, Bern-München, Francke.

Rahn J., 2011, The Hurrian Pieces, ca. 1350 BCE: Part one Notation and Analysis, in: *Analytical Approaches to the World Music*, vol. 1, N° 1, 2011, pp. 93-151.

Rashid S., 1984, Mesopotamien: Musikgeschichte in Bildern II/2, Bachmann W. (Hrsg.), Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.

Santrot J. (éd.), 1996, Arménie. Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IV^e siècle, Paris, Somogy-Éditions d'Art.

Schmitt R., 1967, Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

Schopenhauer A., 1851, Ueber Lerm und Geräusch, in: *Parerga und Paralipomena*, 2. Buch, S. 517-519, Berlin, A. W. Hayn.

Seidl U., 2009, Musik und Tanz in Urartu, in: *A Life dedicated to Urartu on the Shores of the Upper Sea*, Sağlamtimur H. (ed.), Istanbul, pp. 607-617

Seidl U., 2012., Rattling and clapping Urartian girls: Idiophones in Urartu, in: *Archaeology of Armenia in the Regional Context* (eds. P. Avetisyan, A. Bobokhyan), Yerevan, pp. 163-169.

Simonyan L., 2014, On the Interrelation between Musical Archaeology and Ethnomusicology, *B. B. Piotrovsky and Archaeology*, Piliposyan A. (ed.), Yerevan, pp. 213-221.

Stone M., 1982, Armenian Apocrypha Relating to Patriarchs and Prophets. Jerusalem: Israel Academy of Sciences.

Traina G., 2003, La storia di Alessandro il Macedone, Codice armeno miniato del XIV secolo (Venezia, San Lazzaro 424), a cura di Giusto Traina, vol. I-II, Padova.

Tsitsikyan A., 1989, Bronze Bowls of the Karmir Blur Excavations, Research Center for Musical Iconography Newsletter 14/2, pp. 2-4.

Vardanyan E., 2015, La portée politique de l'illustration des manuscrits du Roman d'Alexandre arménien, *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XII^e-XVI^e siècle)*, ed. C. Gaullier-Bougassas, Brepols Publishers, Turnhout, pp. 223-250.

Wachsmann K. P., 1982, The Primitive Musical Instruments through the Ages. *Musical Instruments through the Ages*, Anthony Baines (ed.) pp. 23-54.

Westenholz J., Maurey Y., Seroussi E. (ed.), 2014, Music in Antiquity: The Near East and the Mediterranean, Berlin-Boston-Jerusalem, De Gruyter.

Ziffer I., 2002, Four Belts from the Land of Ararat and the Feast of the Women in Esther 1:9, Proceedings of the XLVII Rencontre Assyriologique Internationale 47, Parpola S., Whiting R. M. (ed.), Helsinki, pp. 645-657.

ՀԱՄԱՑԱՆՑԱՅԻՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Արամ Խաչատրյանի սիմֆոնիաները.

www.khachaturian.am/arm/works/simfonia.htm

Գրիգոր Տաթևացի, Քարոզ վասն Խաչելութեան, Քրիստոնյա

Հայաստան, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի կրոնական, մշակութային, լրատվական երկշաբաթաթերթ, Հունիսի 30, 2011.

<http://kh-tert.livejournal.com/48711.html>

Азарова О., Колокола в музыке С. В. Рахманинова:

www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html

Боровская Н., 2006, Американский zvon русских колоколов, RELGA, научно-культурологический журнал, N 15 (137), 17.08.2006:

<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1108&level1=main&level2=articles>.

Ванечкина И., Константин Константинович Сараджев-Сараджян:

http://www.pseudology.org/people/Saradzhev_KK.htm.

Галеев Б., Ванечкина И., 2000, "Цветной слух": чудо или юдо?, ж. Человек, N 4:

<http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/MEN/COLOR.HTM>.

Николаев Л., Константин Сараджев и колокола Свято-Данилова монастыря:

<http://www.kolokola.com/archives/3620>

Оаро Е., 7 знаменитых русских звонарей:

<http://russian7.ru/post/7-izvestnejshix-russkix-zvonarej/>

Предлогов В., Гармонии и нотация 7-й сонаты, Перекрестная нотация как элемент символики и цветозвуковой эстетики позднего Скрябина:

<http://sriabin.ru/artides.htm>

Константин Сараджев – великий звонарь земли Русской:

<https://zvonarsaradzhev.jimdo.com/%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F/>

Հնչյուն և լռություն Sound and Silence

Երաժիշտը և նվագախումբ դարերի իրավունքում The Musician and Musical Instruments Throughout the Centuries

