

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES  
OF THE REPUBLIC OF ARMENIA

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ  
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ՀԵՐԱՅԻ ՏՈՒՐՅԱԿ ԱՐԴԻ ՎԻՃԱԿԸ  
ԵՎ ՉԱՐԳԼՕՄԱԿ ՀԵՌԱԿԱՐՄԵՐԸ  
ARMENIAN STUDIES TODAY  
AND DEVELOPMENT  
PERSPECTIVES

Միջազգային համաժողով  
Երևան, 15-20 սեպտեմբերի, 2003 թ.  
International Congress  
Yerevan, September 15-20, 2003



Ձեկուցումների ժողովածու  
Collection of papers



## ՀԱՅ-ՓՈՅՈՒԳԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅ-ԽԵԹԱՎԱՆ ԿԱՊԵՐԸ՝ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ

### Կարինե Խուղարաշյան Հայաստան

Ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդի ծագման, լեզվի ծնավորման, նախահայրենիքի մասին բազմաթիվ գիտական վարկածներ են ձևավորվել՝ ըստ պատմական, հնագիտական, լեզվական, աշխարհագրական տվյալների: Ներկայացվող հոդվածում առաջարկում ենք մի նոր տեսանկյուն՝ հիմնվելով հին հունական աղբյուրների և հնագիտական, լեզվաբանական, երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների վրա: Եվ քանի որ հայ ժողովրդի կազմավորման ընթացքում հիշատակվում է փոյուզացիների և խեթերի դերը, ուստի թույլ կտանք մեզ այս աշխատանքում պարփակվել միայն հիշյալ երկու «բաղադրիչներով»՝ մնացյալները թողնելով հետագա ուսումնասիրություններին:

Փոյուզական *αύλος* (նվագարան), *Φρύγιοι* *ἄρμονία* (փոյուզական ծայնակարգ լադ), *σπονδή* (պաշտամունքային ծոն), *ἔλεγειον* (եղերերգ), *Ὀλυμπος* (երաժշտի անուն) եզրերը, ուստի՝ երևույթները հին հույն հեղինակների բնութագրմամբ, մ.թ.ա. VII դարից սկսած փոյուզացիների ներդրումն էին հունական երաժշտական մշակույթում:

Եզրերից ամեն մեկի «վերծանությունը» և մանրամասն դիտարկումը բացահայտում է մի հսկայական մշակութային շերտ՝ կապված առասպելաբանության և պատմության, նվագարանների կառուցվածքի, նրանց առօրյա և ծիսական գործառնության, ժանրերի ծագման, ծայնակարգերի և տաղաչափության հետ:

Նշված եզրերի փոյուզական պատկանելությունը մշտապես ընդգծել են հենց իրենք՝ հույն հեղինակները (Ստրաբոն, Արիստոտել, Ապուլեոս, Եվրիպիդես, Պլուտարքոս և այլք)<sup>1</sup>: Ինչպես գրում է Ստրաբոնը (Աշխարհագրություն, X, 17) «մեղեդիից, կշռույթից, նվագարաններից ամբողջ երաժշտությունը համարվում է քրակիական և ասիական... Ահա թե ինչու մենք ասում ենք «հարվածելով ասիական կիթառին (կիֆարին)», իսկ մյուս դեպքում ավլոսները անվանում ենք «փոյուզական»:

Հարկ չկա ծավալվելու, թե վերոհիշյալ հունական հեղինակներն ավլոսների «քաղցրանուշ» կամ զիլ, ճչացող հնչողության, Կիբելային և Դիոնիսիոսին նվիրված խորհրդածոներին և առօրյա կյանքում ավլոսների գործառնությունը, ինչպես նաև ավլոսների ծագման առասպելներին որպիսի բնութագրեր են տվել: «Գյուտը» վերագրում էին Ապուլոնին, Աթենասին, Յագնիսին, «Աստվածային» նվագը Մարսիասին, Ողիմպոսին և այլն: Անհրաժեշտ է նշել, որ ավլոսի տիպի նվագարանները՝ նախքան հունական մշակույթում ասպարեզ գալը, գործածվել են Ասորեստանում՝ *անվանվելով ամբուբա*, Իսրայելում՝ *խալի*, Եգիպտոսում՝ *սամ*, *զամուր*, Չինաստանում՝ *սոնա*:

Իսկ այն մասին, որ դեռևս հինավուրց ժամանակներից նույնատիպ նվագարան գոյություն ուներ Հայաստանի տարածքում, վկայում են Սևանում հնագիտական պեղումների ժամանակ (II հազարամյակ մ.թ.ա)<sup>2</sup> գտնված մի մանրաքանդակ, ինչպես նաև արծաթե ռիտոնը, որը հայտնաբերված է Երեբունու պեղումների ժամանակ (V-IV դ. մ.թ.ա.)<sup>3</sup>: Վերջինիս վրա պատկերված է կրկնակի ավլոս նվագող կին:

Երկար ժամանակ, ընդհուպ մեր օրերը երաժշտագիտությունից անտեղյակ լեզվաբանները բառարաններում, ինչպես և նրանց հետևելով, երաժշտությունից անտեղյակ (և ցավոք՝ տեղյակ) գիտնականները թարգմանել են այդ բառը «Ֆլեյտա, սրինգ», անտեսելով այն փաստը, որ նկարներում արտացոլված նվագարանի տեսքը և շուրթերի պահվածքը ոչնչով նման չեն սրինգին կամ ֆլեյտային: Եվ այդ թյուրիմացությունը շարունակվում է մինչ մեր օրերը, թեև Կուրտ Ջաքսը՝ մեծագույն գերմանական երաժշտագետը, դեռ 1914 թ. հրատարակեց երաժշտական գործիքներին նվիրված իր հետազոտությունը, որտեղ վերականգնեց և նկարագրեց ավլոսի կառուցվածքը, որպես հորոյատիպ, երկլեզվակ փայտյա-փողային նվագարան՝ եղեգնյա լեզվակներով<sup>4</sup>: Ըստ Կուրտ Ջաքսի նկարագրության, հին հունական տվյալների և ժամանակակից երաժշտագետների հետազոտությունների՝ ավլոսը կառուցվածքով, տեմբրով և գործառնությամբ (ծխական և առօրյա) նման է մեր դուդուկին (գլանաձև ավլոս՝ թավչե ձայն ունեցող)՝ եղերերգերին (էլեգեյոն) և ողբագին (տրեննոս) մեղեդիների կատարմանը բնորոշ նվագարան է: Իսկ կոնաձև ավլոսը՝ սուր և զորեղ ձայն ունեցող, մասնակից էր այն խրախճանային ծեսերին, որոնք կատարվում էին բացօթյա տարածքներում և նվիրված էին Կիբելային, Դիոնիսիոսին, Ատիսին ու ուղեկցվում էին հարվածային նվագարանների «ահավոր» աղմուկով: Նույնատիպ ուղեկցությամբ կատարվում էին ռազմական պարերը Կրետեում և Սպարտայում, բոնցքամարտերը, այգիներում խաղողի բերքահավաքը, ուրախ ճաշկերույթները և այլն<sup>5</sup>:

Այնհայտ է, որ նվագարանի այդպիսի նկարագրությունը և նրա գործառնությամբ զուգորդում է հայկական դուդուկի և զուռնայի նկարագրությանը և գործառնությին:

Սակայն, որքան էլ տարօրինակ թվա, հայ երաժշտագետները երբեք մի շարքի մեջ չեն դրել ավլոս-դուդուկ-զուռնա եզրերը: Առաջին անգամ այդ դասակարգումը կատարեց հայ անվանի երաժշտագետ Արամ Զոչարյանը<sup>6</sup>:

Գուցե մնացած երաժշտագետները վերապահորեն են վերաբերվել ավլոս-դուդուկ-զուռնա համեմատությանն այն փաստի հիման վրա, որ ավլոսահարը բոլոր նկարներում ներկայանում է որպես երկու ավլոս նվագող (ըստ Կուրտ Ջաքսի մեկը մեղեդի էր կատարում, մյուսը՝ դա՛մ քաշում): Իզուր չէ, որ ավլոսն անվանում են «երկակի ավլոս» - двойной авлос. Բայց նախ՝ գոյություն ուներ մեկ ավլոսի վրա հնչող նվագը, որ կոչվում էր - պիֆիական աուլոս<sup>7</sup>: Երկրորդ՝ հայերի մոտ (և ոչ միայն հայերի) ստույգ պահպանվել է երկձայն հնչողության ավանդույթը՝ դուդուկը և զուռնան առանց երկրորդ, նույնատիպ նվագարանի՝ դա՛մ (органный пункт) պահող չի օգտագործվում և չի պատկերացվում: Երրորդ՝ մեր օրերում հանդիպում ենք երաժիշտների, որոնք միաժամանակ նվագում են երկու զուռնա, դա՛մը և մեղեդին միաժամանակ՝ միբերան, վերարտադրելով: Եվ վերջապես՝ նվագարանի անվանումը՝ *սօլձո*, որը Ս. Դվորեցկու «Հին հույն-ռուսերեն բառարանում» ներկայացվում է որպես 1) սրինգ՝ ֆլեյտա (կրկին այդ չարաբաստիկ ֆլեյտան); 2) *трубка, бутылка, полный стержень* (փողակ, խցան, դատարկ ծող): Հր. Աճառյանի «Հայերեն արմատական բառարանում» նույն բառի արմատը գտնում ենք «օղ» բառի բացատրության մեջ. «Բնիկ հայ բառ՝ հնդեվրոպական նախալեզվի *aulo* ձևից: Ժառանգները տես «ուղի» բառի տակ, որ նույն արմատի «սլ» ստորին ձայնադարձից է առաջանում: Արմատի ընդհանուր իմաստն է «կլոր խողովակածև»: «Ուղի» բառի տակ գտնում ենք «սրա հետ հմնտ. հուն *սօլձո*՝ «երկարածև փոս, անցք, սրինգ (էլի

չարաբաստիկ սրինգը), խողովակ»:

Թե ինչպես է *սօլ* արմատը դառնում «օղ», պարզ է լեզվաբաններին: *սօ*-ն հավասարվում է «օ»-ին, *լ* - դ-ին, ստացվում է «օղ», իսկ «-օ»-ը հունական արական սեռի գոյականի վերջավորությունն է: Այսպիսով, կարելի է ենթադրել, որ հին ժամանակներում հայերն այդ նվագարանն անվանում էին «օղ»: Կամ, գուցե՝ «փող»: Հավանաբար, Փավստոս Բուզանդի մոտ հիշատակված փողերը հենց այն նվագարաններն են, որոնց այժմ զուռնա և դուդուկ են անվանում<sup>8</sup>: Մեր վարկածի հաստատումն ենք գտնում նաև «Նոր հայկազեան բառարանում», որտեղ «փող» բառի բազմաթիվ մեկնաբանություններից են՝ *սօլձո*, *Tibia* ... զուռնա<sup>9</sup>:

Ինչպես հայտնի է, փոյուզական բառերի իմաստը և ծագումնաբանությունը լեզվաբանները շատ հաճախ «վերծանում են»՝ հայերենի հետ համեմատելով: Հետևաբար, մեր դեպքում, ընդհանուր՝ հնդեվրոպական արմատ և արմատի լեզվաբանական օրենքների համաձայն մեկնաբանություն, ընդհանուր նվագարան, ընդհանուր գործածություն ծիսակատարության և առօրյաի ներքո: Ավելացնենք, որ այդ նվագարանը Հռոմում կոչվում էր «տիբիա» և իզուր չէ, որ «Գլադիատոր» ամերիկյան ֆիլմն ուղեկցվում է դուդուկի նվագով՝ Ջիվան Գասպարյանի կատարմամբ:

Անցնենք փոյուզական ձայնակարգին: Նախ հիշենք, որ հին հույն երաժիշտներն անվանում էին փոյուզական այն ձայնակարգը, որը մենք (ըստ եվրոպական միջնադարյան տերմինաբանության) այժմ անվանում ենք *դորիական*: Հետևաբար, հունական հիպոփոյուզական ձայնակարգն այժմ անվանում են Էոլական: Բայց այս հոդվածում մենք կօգտագործենք ձայնակարգերի հունական տերմինաբանությունը:

Այս ձայնակարգերը (փոյուզական և հիպոփոյուզական) հույները համարում էին հունական երաժշտության մեջ փոյուզացիներից փոխառված:

Նշենք, որ այդ ձայնակարգերը հայ գեղջուկ և եկեղեցական երաժշտությունում ամենագործածականն են: Բավական է ասել, որ հայ ժողովրդական երգերի 70 տոկոսը ծավալվում է այդ ձայնակարգերում: Գլխավոր ութ ձայներից և կողմերից հինգը փոյուզական են կամ հիպոփոյուզական և ամենավառ արտահայտությունն են գտնում Բ ձայնում:

Հույն եղինակներից ոմանք այդ ձայնակարգերը բնութագրում էին՝ որպես գրգռիչ, ոմանք՝ հանգստացնող և համարում ամենագործնականը դիֆերամբների՝ նոմերի և տրենոսների համար, այդ ժանրերի ներդրումը կապելով հունական երաժշտության մեջ Փոյուզիայի երաժիշտների անունների հետ<sup>10</sup>:

Հայերի շրջանում այդ ձայնակարգերը բոլոր ժանրերում են օգտագործվում, մանավանդ հնամենի ժողովրդական երգերում՝ ինչպես, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքին նվիրված ծիսական մերկացում և սրբազան ամուսնություն իմաստավորող երգերում<sup>11</sup> և «Սասնա Շռերի» երաժշտական հատվածներում<sup>12</sup>:

Փոքր-ինչ այլ կառուցվածքի է այդ նույն ձայնակարգերի տարբերակը առանց VI աստիճանի, որը ժամանակակից երաժշտագետներն անվանում են փոքրալար (միմոր) հեքսատոնիկա, կամ հեմիտոն-անհեմիտոնի խառնուրդ, կամ նախաբնուդիդ (протодиатонический), որը հին Հունաստանում անվանում էին սպոնդիկ: Համաձայն հին հունական հեղինակների (մշենք Պլուտարքոսին)<sup>13</sup>, այս ձայնակարգը այն ծիսական երգերի հիմքն էր համարվում, որոնցով ուղեկցում էին գինու զոհաբերության ծոմերը:

Բացի այդ, ծոմման համար նախատեսված զավաթն անվանում էին «սպոնդեոն»<sup>14</sup>: «Սպոնդեո» անվանվում էր և ծոմման ծեսը: Եվ վերջապես՝ «սպոնդեոս» անվանվում էր և անվանվում է երկու երկար ամանակներից բաղկացած տաղաչափական ոտքը (ամանակ՝ ըստ Հր. Աճառյանի և Կոմիտասի, քանակական տաղաչափ

փական համակարգում վանկի տևողությունն է)<sup>15</sup>: «Ապոնդետոս» ոտքի հայերեն բարգձմանությունն է համբույր բառը, որը «Նոր հայկազեան բառարանում» նույնպես կապվում է ծիսակատարության հետ<sup>16</sup>:

Ապոնդե եզրի հետ կապված այս բոլոր իմաստները հին հույն հեղինակները նույնպես վերագրում էին փոյուզացիներին:

Չետաքրքիր է, որ spond բառը մեկնաբանում է նաև Գր. Ղափանցյանը՝ կապելով խեթական sipant բառի հետ, որ նշանակում է զոհաբերություն<sup>17</sup>: Ձոհաբերության ծեսը հայերի մոտ մինչ օրս կապված է սպանդի հետ («մատաղ» բառն ավելի ուշ է կիրառվել): Ուրեմն, պարզաբանման կարիք է զգում այն հարցը, թե այդ բառը և նրա բազմաթիվ իմաստներն ինչ ճանապարհներ են անցել: Գուցե այսպե՞ս՝ խեթեր – հայեր – փոյուզացիներ – հույներ:

Վերադառնալով սպոնդեիկ ծայնակարգին (փոքրալար առանց VI աստիճանի, այսինքն՝ հունարեն տրիտայի բացթողում)<sup>18</sup>, պետք է ասել, որ բազմաթիվ երաժշտագետներ (Սպ. Մելիքյան, Յ. Հարությունյան, Քր. Քուշնարյան, Ռ. Իսխակովա-Վամբա, Վ. Բելյակ)<sup>19</sup> նշել են, որ այն հայ ժողովրդական երգերում ամենատարածված ծայնակարգերից է: Բ ծայնում նույնպես տեղ են գտնում այս VI-րդ աստիճանի բացթողման հետ կապված ինտոնացիաները: Խոշոր երաժշտագետ Վ. Բելյակը այդ փաստը հատկապես ընդգծում է հայ ժողովրդական երգերի ծայնակարգերը բնութագրելիս՝ ավելացնելով, որ այլ ժողովուրդների երգերում VI-րդ աստիճանի բացթողումն այնքան տարածված չէ, որքան հայկականներում<sup>20</sup>:

Շատ հաճախ, փոյուզական, հիպոփոյուզական և սպոնդեիկ ծայնակարգերը ի հայտ են գալիս միևնույն երգում, կազմելով այսպես կոչված «փոփոխական ծայնակարգ» (վառ օրինակ՝ Կոմիտասի կողմից ծայնագրված «Ծիրանի ծառ» և «Շողեր ջան» երգերը)<sup>21</sup>:

Ապոնդե-համբույր տաղաչափական ոտքի մասին կարելի է ասել, որ այն բնորոշ է հայկական շարականներին, սաղմոսներին, պարերին և երգերին: Դա պարզապես մեղեդու և վանկերի հավասար տևողություն ունեցող սիլլաբիկ (վանկային) երգեցողության երաժշտաբանաստեղծական տաղաչափական ձևն է, որը բնորոշ է այն բոլոր լեզուներին, որոնց պոեզիան հիմնված է վանկային տաղաչափության օրենքների վրա<sup>22</sup>: Այդ լեզուներից է հայերենը (բայց ոչ հին հունարենը, լատիներենը, պարսկերենը, արաբերենը և այլն):

Այսպիսով, ավարտեցինք երկու եզրերի հարցը և այժմ հակիրճ անդրադառնանք Ողիմպոսին և էլեզիային:

Ողիմպոսը (VII դ.մ.թ.ա.) համարվում է հին հույն երաժշտության ամենամեծ դեմքերից մեկը: Նա հսկայական ներդրում կատարեց հին հունական երաժշտության մեջ իր փոյուզական երգերով, ավլոս նվագելով, նոմի ժանր ներմուծելով, նոր քառալար ստեղծելով, իր աստվածային (ինչպես ասում էին հույն հեղինակները) մեղեդիներով<sup>23</sup>: Հին հույները համարում էին նրան փոյուզացի: Եվ չնայած հայերը երբեք չեն ձգտել դասել նրան հայազգի նշանավոր երաժիշտների շարքը, սակայն հայտնի գերմանացի գիտնականներ Սոֆուս Բուզգեն, Ռ. Կրեյները և Հաննելորե Թիմերը<sup>24</sup> հին հունական երաժշտության մեջ փոյուզացիների ներդրման մասին խոսելով, նշում էին, որ Ὀλυμπος անունը ծագում է հայերեն «ողմ» (օլո) բառից, որը նշանակում է ողնաշար, լեռնաշղթա, և անմիջապես ավելացնում են, որ ըստ Հերոդոտոսի (VI, 73) հայերը գաղթել են Փոյուզիայից: «Ողմ» արմատի կապի մասին Ողիմպոսի անվան հետ հիշատակում է նաև Հր. Աճառյանը<sup>25</sup>: Այսպիսով, գոյանում է ևս մի օղակ՝ հաստատելով հայերի և փոյուզացիների կապը:

Եվ վերջապես, ἐλεγεῖον եզրը, որը բնորոշում էր Հին Հունաստանում քնարական և ողբերգական տրամադրություններ արտահայտող երկտող, որոշակի տաղաչափական սկզբունքներ պահպանող երգ (երգվող բանաստեղծություն): Ժամա-

նակակից ռուս և հայ գիտնականներն այդ բառը կապում են փոյուզերեն կամ հայերեն բառերի հետ (վերծանելով այն հայերենի միջոցով)՝ փոյուզերեն elegn նշանակում է հայերեն եղեգն կամ եղերերգ<sup>26</sup>: Նշենք, որ էլեզիան նույնպես կատարվում էր ավլոսի ուղեկցությամբ և համարվում էր փոյուզական երգի տեսակ (ժանր):

Այսպիսով, միայն հինգ բառ-եզր և մի հսկայական մշակույթի շերտ՝ կապված նվագարանների, ծեսերի, առօրյա կենցաղի, ժանրերի (դիֆերամբ, նոմ, եղերերգ), ծայնակարգերի, տաղաչափության, ժողովրդական երգերի, կրոնական երգեցողության, ծայների (гласы) և, վերջապես, խոշորագույն երաժշտի անվան հետ: Հինգ բառ-եզր, որոնք վկայում են մշակույթների փոխկապակցության կամ միասնության մասին:

Բայց ի՞նչ ձևով են իրագործվել այդ կապերը: Փոխառություն: Փոխազդեցություն: Ո՞վ է ունից փոխառել: Ո՞վ է եղել «հորինողը» և ո՞վ տարածողը:

Այս բոլոր հարցերը մնում են գիտական վարկածների շարքում: Եվ ի՞նչ է ի վերջո ժողովրդի ծագումնաբանության հարցը, եթե ոչ օբյեկտիվ փաստերի և գիտնականների վարկածների խառնուրդ:

Վերն ասվածից պարզ է, որ պատմության որոշակի փուլում հայերը և փոյուզացիներն այնքան սերտ են հաղորդակցվել, որ նրանց երաժշտական մշակույթը ծեռք է բերել ընդհանուր գծեր, որ մաքրությամբ պահպանել է հայ ժողովուրդը: Պատահական չէ, որ դեռ 30-ական թվականներին ուկրաինացի մեծ երաժշտագետ - ֆոլկլորագետ Կ. Կվիտկան իր հոդվածներից մեկում գրել է. «Ինչպիսիք էլ լինեին հայ և փոյուզացի ժողովուրդների փոխհարաբերությունները, պարզ է միայն այն, որ հին մշակույթի վերապրուկները, որոնք հնարավոր է արձանագրել մեր օրերում հայ իրականության մեջ կարևոր են ենթադրություններ անելու համար Արևմտյան Ասիայի այն ժողովուրդների մշակույթի մասին, որոնք չեն դրսևորել այդպիսի ընդդիմադրություն թուրք զավթիչների հանդեպ, և մասամբ իսպառ ոչնչացել են, մասամբ էլ թուրքերի կողմից ձուլման (ասիմիլիացիայի) են ենթարկվել: ... Ժամանակակից հայ երաժշտական ֆոլկլորն առավել հուսալի աղբյուր է Արևմտյան Ասիայի հին ժողովրդների մշակույթի մասին վարկածների համար... հայերի և հույների սերտ մշակութային կապի արդյունքում, հայերի մոտ կարող էին պահպանվել այնպիսի հինավուրց մեղեդիական կառուցվածքների հնարքներ, որոնք իրենց՝ հույների մոտ չեն պահպանվել: ... Հայերի և փոյուզացիների ազգակցական կապերը հաստատվում են նոր լեզվաբանական հետազոտություններով...»: <sup>27</sup>

Հուսանք, որ մեր երաժշտագիտական հետազոտության փորձը նոր լեզվաբանական հետազոտությունները կլրացնի ևս մի աղյուսակով:

### Գրականություն

- 1 **Страбон**, География, изд. «Наука», 1964, кн. X, III, 12-17; **Аристоктель**, Политика, VII-7, русск. пер. 1865, 1911; **Anonym Bellerma Fr.**, Anonim: scripto de musica, p. 63; **Sexti Empirici**, Opera, Rec. H. Hutschmann, Lipsiae, 1954, p. 164; **Анулей**, Флориды, I, 4, русск. пер. 1959; **Эврунид**, Вакханки, 155; **Плутарх**, О музыке, Петербург, 1922, 5, 7.
- 2 Arménie. Trésors de l'Arménie ancienne, des origines au IV siècle. Dobrée. Somogy Éditions d'art. Nantes, du 22 mars au 15 septembre. 1996, p. 148-149. Ս.թ.ա. 2-րդ հազարամյակի վերջ 1-ին հազ. սկիզբ: Գտնվել է Սևանա լճի մոտ, 1872թ., բերվել է Փարիզ՝ Լուվր:
- 3 **Аракелян Б.**, Клад серебряных изделий из Эребуни. // Советская археология, М., 1971, № 1.
- 4 **Sachs Curt**, Real Lexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913; Systematik der Musikinstrumente. // Zeitschrift für Ethnologie, 1914, Bd. XLVII, H. 4-5, s. 553 (mit von Hornbostel Erich). Ուսերեն բարձրագույնը՝ Народные музыкальные инструмен-

- ты и инструментальная музыка, М, 1987, с. 259; *Курт Закс*, Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура древнего мира, Л., 1937, с. 153-154; Die Musik der alten Welt in Ost und West, Akademie-Verlag, Berlin, 1968.
- 5 *Thierner Hannelore*, Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik, Bonn-Bad Godesberg, 1979, p. 14-84, 127-131.
- 6 *Ա.Քոչարյան*, Հարվածային և փողային երաժշտական գործիքները Հայաստանում, ատենախոսություն, ձեռագիր, գլ. Ձույզլեզվակային գործիքներ: Ատենախոսությունը պաշտպանված է 1965 թ.:
- 7 Музыкальная культура древнего мира, Л., 1937, с. 119; *Плутарх*, О музыке, Петербург, 1922, 8., с.36.
- 8 *Փալատուհի Բուզանդացույ* Պատմութիւն Հայոց, Վենետիկ, 1932, դպր. Ե, գլ. LU, LP: 9 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի (այսուհետև՝ ՆԲՀԼ), Վենետիկ, 1837:
- 10 *Плутарх*, О музыке, 4; *Аристотель*, Политика, VIII-7, *Секст Эмпирик*, Против музыкантов; *Лукиан*, Гармонид, I; *Апулей*, Флориды I, 4; *Эврипид*, Вакханки, *Павсаний*, Описание Эллады; Բնագրերի ռուսերեն թարգմանությունը տ. "Античная музыкальная эстетика", М., 1960, с.с. 205-206, 213, 229, 232, 246.
- 11 *Կ. Խուրաշաշյան*, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի երաժշտարանաստեղծական վերապրուկները: // Հայ ժողովրդական մշակույթ, XI, Հանրապետական գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 2001, էջ 45-48:
- 12 «Սասունցի Դավիթ» վեպի երգային հատվածներ, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, Երևան, 2000, հ. 10, էջ 89-91:
- 13 *Плутарх*, О музыке, 19; *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte, Bd. I, s. 121-123, 206; *Е. Герцман*, Античное музыкальное мышление, Л., 1986, с. 145, сн. 52.
- 14 *И. Дворецкий*, Древнегреческо-русский словарь, σπονδειον; σπονδη.
- 15 *Յր. Ածառյան*, Հայերեն արմատական բառարան, Երևան, 1971, «ամանակ»:
- 16 ՆԲՀԼ, «համբոյր»:
- 17 *Գր. Կաпанцян*, Историко-лингвистические работы, Ереван, 1956, с. 386.
- 18 *Плутарх*, О музыке, 19.
- 19 *Ս. Սելիքյան*, Հայ ժողովրդական երգի գամմաները, Երևան, 1932, *Գ. Հարությունյան*, Սանյակ, Երևան, 1958, էջ 96, ժան. N 12; *Մ. Կուշնարև*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 453, 470, 474, 478; *В.М. Беляев*, М., 1990, с. 282, 293; *Р. Исхакова-Вамба*, Система мажора, минора и акустика // Проблемы музыкальной науки, 6, М., 1985, стр. 194.
- 20 *Ս. В.М. Беляев*, նշվ. տեղում:
- 21 *Կոմիտաս*, Երկերի ժողովածու, հ. 11, թիվ 8, 17:
- 22 *Է. Ջրբաշյան*, Պոետիկայի հարցեր, Երևան, 1976; Նույնի՝ Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը, Երևան, 1995, էջ. 23:
- 23 *Плутарх*, О музыке, 7, 15, 18, 19, 29, 38; *Н. Thierner*, նշվ. աշխ. էջ. 67-84:
- 24 *S. Bugge*, Album Kern, Leiden, 1903, 105 ff; *P. Kretschmer*, Die phrygische Episode in Geschichte von Hellas, 175. *Н. Thierner*, նշվ. աշխ. էջ 67:
- 25 *Յր. Ածառյան*, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Գ, Երևան, 1977:
- 26 *Յր. Ածառյան*, Հայերեն արմատական բառարան, «Եղեգն»; История греческой литературы, т. I, М.-Л., 1946, с. 190-191.
- 27 *К. Квитка*, Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе, Ереван, 2001, с. 25.