

ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОГО СТРОЕНИЯ ШАРАКАНОВ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ХАЗОВОМ (НЕВМЕННОМ) ПИСЬМЕ

Л. О. АКОПЯН

I

Программа решения проблемы армянских невм—хазов, неоднократно в различной форме изложенная в работах ведущих современных исследователей-хазоведов Р. А. Атаяна и Н. К. Тагмизяна, сводится в принципе к следующему: первым этапом на пути к дешифровке средневековых хазовых рукописей должен стать сравнительный анализ текстов, дошедших до нас, с одной стороны, в виде хазовых записей и, с другой стороны, сохранившихся в устной традиции и зафиксированных в XIX в. так называемой новой армянской нотацией Лимонджяна. На основании данных сравнительного анализа может быть осуществлен переход ко второму этапу исследования—дешифровке текстов, сохранившихся только в виде хазовых записей¹. Эта программа должна быть в первую очередь реализована на материале песнопений, входящих в сборники церковных гимнов—шараканов, и лишь затем следует обратиться к текстам двух других разновидностей средневековых хазовых сборников—Гандзаранов и Манрусумов. Среди причин, обуславливающих первоочередное значение шараканов, наиболее важны следующие: 1) относительная малочисленность хазов и простота фактуры хазового письма по сравнению с песнопениями Манрусума, гандзами и тагами; 2) тот факт, что в музыкально-стилистическом плане средневековые шараканы, судя по всему, дошли до нас в относительно мало измененном виде².

Конечная цель настоящей работы состоит в прочтении и переводе на современные нотные знаки музыкального текста некоторых *апокрифических* шараканов, содержащихся в рукописи Матенадарана им. Маштоца № 2092³. Утратив свое культовое назначение после окончательной канонизации Шаракноца в XIII в., эти шараканы были исключены из церковного обихода, а их музыка—забыта; до наших дней они сохранились только в виде хазовых записей. Для удобства изложения мы ограничиваемся здесь шараканами Третьего гласа (աճ). Необходимая подготовительная работа для достижения нашей цели заключается в осуществлении сравнительного анализа хазовых и нотных вариантов *канонических* шараканов Третьего гласа для получения данных, могу-

¹ Р. Ա. Բ ա յ ա ն. Հ ա յ կ ա կ ա ն խ աղ ա յ ի ն ն ո տ ա գր ու թ յ ու ն ր. Երևան, 1959, էջ 155—156; Н. К. Тагмизян. Опыт расшифровки простых хазовых записей.—Конференция по истории средневековой письменности и книги. Тезисы докладов. Ереван, 1977, с. 91.

² Об этом свидетельствует, в частности, Комитас (Կ ո մ ի տ ա ս. Հ ող ա ճ ն եր և ու տ ա ղ ն ի ղ թ յ ու ն ն եր. Երևան, 1941, էջ 112). Уместно процитировать здесь Р. А. Атаяна: «Песнопения Шаракноца носят канонический характер; они исполнялись постоянно и в обязательном порядке. Это обстоятельство, так же, как и относительно важное значение словесного текста в этих песнопениях, должно было способствовать их малой изменчивости»—Р. Ա. Բ ա յ ա ն. Ե շ լ. ա շ խ., էջ 156:

³ Словесные тексты апокрифических шараканов опубликованы Сааком Аматауни: Ս. Ա. Գ ա տ ա լ յ ի. Հ ի ն և ն ր ա զ ա ղ ա ն ն և ա մ ա ն լ ա ղ եր շ ա ղ ա ն ն եր. Հ աղ ա ղ ա ղ ա տ, 1911:

Перед исследователем средневековой армянской музыки неизбежно возникает вопрос о соответствии известных ныне по источникам XIX в. характеристик гласов тем нормам, которые были обязательны для эпохи расцвета хазового письма. По-видимому, не существует сколько-нибудь рациональных оснований сомневаться в том, что характер и основные свойства системы восьмигласия, этой основополагающей категории армянской музыкальной грамматики, не претерпели никаких существенных преобразований по крайней мере в течение последних 6—7 веков. Во всяком случае, в работах таких авторитетных исследователей, как Х. С. Кушнарев⁷, Р. А. Атаян, Н. К. Тагмизян не содержится утверждений, противоречащих подобному предположению. С другой стороны, неприятие гипотезы о принципиальной неизменности свойств гласов при попытке осуществить дешифровку хазов неизбежно приводит к неконтролируемым спекуляциям⁸.

Имея в виду приведенное выше определение гласа как набора мелодических формул (попевок), мы можем утверждать, что до нашего времени дошли в неизменном виде не только ладово-звукорядные характеристики гласа, но и—по крайней мере, частично—свойственные ему попевки. Важнейшая проблема теории гласов состоит в дифференциации музыкального материала песнопений с целью выявить наиболее типические, устоявшиеся, фундаментальные мелодические обороты и отделить их от всего нестабильного, подверженного изменениям и, может быть, наносного. Ниже мы излагаем результаты наших наблюдений по данному вопросу.

Принципиальная неоднородность музыкального материала шараканов проявляется в том, что внутри любой мелодии существуют отрезки, где стандартизирующее воздействие гласовых норм проявляется с особой силой, ограничивая до минимума выбор возможных мелодических формул; существуют и такие отрезки мелодий, в которых допускается более свободное исполнение. Отрезки первого рода мы обозначаем термином *критические области*; второго рода—*промежуточные области*.

Деление мелодии на критические и промежуточные области находится в тесной зависимости от естественного членения словесного текста песнопений. Единицей такого членения является *предложение*; предложения отделяются друг от друга знаком «срединная точка» (эквивалентным запятой); каждая строфа шаракана содержит 2, чаще 3, иногда 4 или даже 5 (в песнопениях дарцвацка) предложений. Шараканов, написанных простым или сложным стихотворным размером, относительно мало⁹; большая часть текстов в формальном отношении представляет собой прозу. Однако считать эти тексты прозой в обычном смысле слова было бы слишком большим упрощением. По нашему мнению, предложения шараканов строятся по принципу так назы-

⁷ См. посвященный ладам раздел известного труда: Х. С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 312—548.

⁸ Курьезный пример такого обращения с материалом—работы Н. О. Арояна. Отметим также, что в своей недавно опубликованной книге К. Г. Чаликян произвольно приписывает дарцвацку I гласа новые свойства, не пытаясь сколько-нибудь убедительно их обосновать: Կ. Գ. Չալիկյան. Առաջին և արագին կողմ ձայնեղանակների կառուցվածքն ու խաղային համակարգի հարցերը. Երևան, 1981, էջ 44:

⁹ Во всяком случае, нечасто удается без натяжки «втиснуть» текст шаракана в тот или иной стихотворный размер. Ср.: Կոմիտաս. Հոգիածներ և սուսմանաբերութիւններ, էջ 109—111: Մ. Արեղյան. Հայոց լեզվի տաղաչափություն. Երևան, 1933, էջ 357—365:

ваемых *просодических периодов*¹⁰, которые представляют собой особую форму членения поэтического текста и характеризуются, независимо от количества слогов и обычных словесных ударений, наличием одного или двух *групповых* («логических», «смысловых», «ораторских») ударений¹¹. Таких ударений в просодических периодах шараканов обычно 2, причем одно из них в обязательном порядке падает на последний слог предложения, тогда как другое локализуется в середине предложения, непосредственно предшествуя *вторичной* (не отмеченной срединной точкой) *семантико-синтаксической цезуре*. Некоторые краткие просодические периоды не содержат этой вторичной цезуры и соответственно несут только одно ударение на последнем слог. В качестве примера приведем следующий текст:

brasap'ar tesul'iwn/i ka'tu'ikē yekētec voj tesani,
gorcaran mahú/mahuamb arit' gol kenac',
ew mahac'uc'ič' naxastejcin mahuamb/gol snorhoj yarut'ean.

(I строфа шаракана из канона Варагскому кресту).

Критические области мелодии непосредственно связаны с ключевыми отрезками словесного текста: границами предложений (просодических периодов) и вторичными семантико-синтаксическими цезурами. Мы выделяем следующие *семейства* критических областей: 1) начальные отрезки мелодий (первых предложений или просодических периодов строфы); 2) начальные отрезки прочих предложений (просодических периодов) и отрезки, следующие непосредственно за вторичными семантико-синтаксическими цезурами; 3) заключительные отрезки предложений (просодических периодов)—полукадансы, и отрезки, непосредственно предшествующие вторичным семантико-синтаксическим цезурам; 4) заключительные отрезки гласовой мелодии—кадансы. В следующем музыкальном тексте (I строфа того же шаракана, Шаракноц изд. 1875 г., с. 806) критические области обозначены квадратными скобками:



¹⁰ Термин заимствован из теории русского народного стихосложения и принадлежит исследователю начала XIX в. А. Востокову, который выдвинул свою концепцию «просодических периодов» в противовес господствовавшим в его время стопным теориям народного стиха. Важнейшее положение этой концепции состоит в том, что просодический период делит текст на отрезки, законченные в смысловом отношении, тогда как деление на стопы независимо от смысла слов. Критический разбор теории Востокова см.: М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, с. 25—45.

¹¹ Ср. понятие «речевое ударение» («синтаксическое», «логическое», «ораторское» ударение) у М. Абегяна: Ы. Աբեղյան. Նշվ. աշխ., էջ 22:

Обращает на себя внимание следующее: в первом и втором предложениях первое групповое ударение соответствует звуку С, второе — звуку G. Напрашивается аналогия с известным в античной метрике чередованием высокого (арсис) и низкого (тезис) ударений. Возможно, принцип регулярного чередования высоких и низких групповых ударений, связанный с естественным повышением речевой интонации к середине фразы и понижением — к концу, лежал в основе развертывания древнейших армянских гласовых мелодий с характерным для многих из них противопоставлением высоких и низких полукадансовых тонов (ведь в приведенной мелодии роль полукадансовых тонов фактически на равных правах играют С и G)¹². Впрочем, иногда (например, в интересующем нас даривашке Третьего гласа) тезис просодического периода остается на высоте арсиса (один полукадансовый тон — С); теоретически возможны также случаи более высокого положения тезиса по сравнению с арсисом¹³.

На более поздних этапах развития гласовой музыки регулярность чередования групповых ударений, по-видимому, перестала играть обязательную роль; во всяком случае, в дошедших до нас образцах нередко встречаются просодические периоды с двумя высокими либо с двумя низкими ударениями; иногда ударения меняются местами (низкое — высокое). Наконец, как уже говорилось выше, в кратких просодических периодах может быть выражено только одно групповое ударение.

Все это свидетельствует о том, что мелодические формулы для высокого и низкого групповых ударений находятся в отношении *взаимозаменяемости*: первоначальное их чередование уже не является для исполнителя обязательным и он имеет право на свободный выбор формулы в каждом отдельном случае. Отсюда, в частности, происходят многочисленные различия между шаракноцами Тнтесяна и Ташчяна — различия, носящие глубоко закономерный характер и никогда не выходящие за рамки принятых гласовых норм.

Обобщая сказанное, мы можем утверждать, что полноценная характеристика гласов на материале дошедших до нас в нотной записи мелодий должна содержать весь набор стандартных мелодических формул критических областей с учетом взаимозаменяемости этих формул. Иными словами, необходимо составить *словарь* стандартных мелодических формул для каждого гласа в отдельности. Это первоочередная задача первого этапа работы над дешифровкой средневековых музыкальных текстов.

2

До сих пор мы обсуждали лишь те вопросы, решение которых связано с анализом нотного текста шараканов. Переходя непосредственно к хазовому материалу, изложим вначале немногочисленные известные нам достоверные данные о значении хазов. Эти данные касаются *ритмической* ценности хазов и приводятся в таблице; мы обязаны ими из-

¹² О влиянии чередования высокого и низкого ударений на происхождение внутриладовых отношений тонов (на материале русских народных песен) см. интересную работу: М. П. Харлап. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В сб.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 221—273.

¹³ Эти случаи связаны с явлением функционального параллелизма тонов; их рассмотрение не входит в нашу задачу. Вновь сошлемся на М. П. Харлапа: указ. соч., с. 256—260.

вестному музыканту XIX в. Е. Тнтесяну¹⁴. В левом столбце таблицы приведены хазы, длительность распева которых равна основной метрической единице мелодии (условно обозначим ее как 1/4). Отсутствие хазы над слогом также указывает на длительность, равную 1/4. В правом столбце таблицы приводятся хазы с длительностью распева в 2 метрические единицы (2/4); некоторые знаки этой группы иногда снабжаются одной или двумя точками.

$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{4}$
/ шешт	~ еркар
\ бут	⌢ паруйк
✓ пуш	✓ зарк
~ хундх	/ сур
⊙ волорак	/ тур
	⌢ вернахах
	⌢ нажнахах
	⌢ бенкорак
	⌢ цнкнер

Существуют также разнообразные составные хазы, которые представляют собой различные комбинации хазов из обеих групп; длительность их распева регламентирована менее строго и составляет обычно 4/4, реже 2/4, 3/4 и 6/4. К этой же группе относятся разнообразные знаки орнаментального типа, которые, в отличие от подавляющего большинства хазов, записываются не над строкой словесного текста, а между буквами¹⁵.

Здесь необходимо отметить, что «организация ритмической схемы в пределах данной метрической единицы—свободная... Музыкальное исполнение любого, даже краткого, слога может быть осуществлено с помощью одного или нескольких звуков в зависимости от мелодического контекста, от вида песнопения и, в особенности, от темпа исполнения. Вообще говоря, степень дробления ритма тем больше, чем медленнее темп»¹⁶. Слог длительностью в 1/4 называют *средним*, дли-

¹⁴ В. Տնտեսյան. Տեսութիւնը շարականի երգոց խաղերուն և նոցա զորութիւն վերա—«Փամանակ» (Կ. Պոլիս), 1864, № 45, հավելված, էջ 153—154:

¹⁵ Знаки такого типа естественным образом интерпретируются как хейрономические (имитирующие своей формой направление движения рук дирижера, стоящего во главе хора). Ср.: В. Քահաճիզյան. Նյութեր հայկական և ուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստի համեմատական ուսումնասիրության.—«Բանբեր Մատենադարանի», № 13, 1980, էջ 134:

¹⁶ В. Քահաճիզյան. Հրապարակապես զրույթներ խաղազրության արվեստի վերաբերյալ.—«Բանբեր Մատենադարանի», № 10, 1971, էջ 145:

тельностью в 2/4—*длинным*, длительностью в 4/4 и более—*сверхдлинным*¹⁷. Интересно, что ритмический каркас шараканов (соотношение длительностей распева слогов) практически идентичен в хазовых и нотных записях; это служит еще одним свидетельством в пользу того, что средневековые шараканы дошли до XIX в., в значительной степени сохранив свои стилистические особенности.

Таковы имеющиеся сведения о фиксации в хазях одного из важнейших параметров музыкального текста—длительности распева слогов. Что касается проблемы *высотного* значения хазов, то она остается все еще не решенной. Можно считать доказанным лишь следующее положение: высотная ценность хазы находится в прямой зависимости от того, в каком гласе исполняется мелодия; вне гласового контекста хаз в интонационном плане ничего не означает¹⁸. Естественно, что при таком положении вещей, когда система записи музыки не позволяет читать однозначно любой текст, средневековый певец, не будучи обязанным заранее заучивать мелодии на слух, должен был уметь свободно оперировать всей системой мелодических формул в критических областях мелодий во всех гласах. Иными словами, такой певец должен был держать в памяти весь *словарь* (см. выше) стандартных мелодических формул армянского восьмигласия; без этого исполнение им хазовых записей было бы невозможно¹⁹.

Нам представляется, что высотные характеристики хазового текста следует искать именно на уровне цельных мелодических формул, без членения их на отдельные звуки или интервальные ходы (тем более что при простом сопоставлении хазового текста с нотным в подавляющем большинстве случаев не удается приписать отдельным хазам сколько-нибудь стабильных интонационных значений даже в рамках одинаковых гласовых контекстов, что открывает широкое поле для различных труднопроверяемых гипотез). В связи с этим мы утверждаем, что мелодические формулы шараканов закодированы в хазовом тексте в виде стандартных, регулярно повторяющихся комбинаций хазов, связанных с теми или иными семействами критических областей. Такие комбинации хазов мы называем *хазовыми ситуациями*; предполагается, что хаз приобретает высотную определенность лишь в контексте конкретной хазовой ситуации²⁰.

¹⁷ Там же, с. 145—146.

¹⁸ Обозначения гласов на полях рукописей играли роль своего рода «ключей»— во всяком случае, Н. К. Тагмизян (*Ն. Թ ա հ մ ի ղ յ ա ն. Կոմիտասը և հայկական խազերի վերածանության խնդիրը. — Երասմուշ-բանասիրական հանդես, 1969, № 4, էջ 30—47*) отождествляет упомянутый вскользь Комитасом термин «хазы-ключи» (*Կոմիտաս. Հոգիածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 167*) именно с этим обозначением.

¹⁹ Исторический прецедент подобного способа записи музыки мы находим в так называемых ранних византийских (IX—XII вв.) системах невменной нотации. Как известно (*Ն. Թ ա հ մ ի ղ յ ա ն. Հրմիշի պրոպոզիցիա..., 1913*), армянские хазы и византийские невмы, имеющие общее происхождение (из Аристофановых знаков просодии), развивались до XIII в. в одном русле, после чего византийским невмам стали приписываться абсолютные высотные значения, тогда как в Армении подобная идея не привилась. Именно о ранних византийских системах Э. Веллес пишет: «...певцы должны были знать мелодические формулы на память; знаки помогали им приспособить мелодию к словам текста» (E. Wellesz. Op. cit., p. 262). Это можно распространить и на армянские хазы.

²⁰ Большинство работ по дешифровке хазов, вообще говоря, посвящено, с различной степенью убедительности, поиску абсолютных или относительных интона-

Система хазовых ситуаций, не предназначенная для фиксации всех деталей исполнения, предоставляла средневековому музыканту широкие возможности для варьирования в заданных рамках²¹. Возможности эти заключались в следующем:

а) допускался свободный выбор формул из числа взаимозаменяемых, причем в ряде случаев они могли существенно различаться по своему звуковому составу (см. ниже, в нашем словаре);

б) допускался выбор между различными фактурными вариантами формул: в зависимости от темпа исполнения каждая метрическая единица могла дробиться на большее или меньшее число звуков посредством «вклинивания» проходящих или опевания опорных тонов;

в) определенная свобода варьирования по заданной канве допускалась при исполнении промежуточных областей текста.

Теперь мы можем сформулировать конечную цель первого этапа нашего исследования: сделать словарь стандартных гласовых формул *двуязычным*, приведя хазовые ситуации в соответствие с нотными записями формул. При этом должны быть учтены отношения взаимозаменяемости и возможности фактурного варьирования; должны быть также даны правила исполнения музыки в промежуточных областях. Имея такой двуязычный словарь хазовых ситуаций—мелодических формул, мы можем непосредственно перейти к прочтению хазовых ситуаций неканонических шараканов²².

3. Словарь стандартных мелодических формул Третьего гласа

Правила пользования словарем. Словарь содержит 4 раздела по числу семейств критических областей (см. выше). Каждый из разделов делится на 2 подраздела: для собственно Третьего гласа и для дарцава Третьего гласа; в конце словаря приводятся правила заполнения промежуточных областей. Деление разделов на рубрики осуществляет-

ционных значений отдельных хазов, обычно без учета локализации знаков в тексте (Ռ. Ա. Թ շ յ ա ն. նշմ. աշխ.: Ն. Թ շ ի ղ ղ յ ա ն. Ն յ ու թ ր... Կ. Գ. Չ ա լ ի ղ յ ա ն. Նշմ. աշխ.). Критический обзор этих работ не входит в нашу задачу, укажем лишь на статью Н. К. Гагмизяна—Ն. Թ շ ի ղ ղ յ ա ն. Պարզադույն խաղադրուիթյունների վերծանության փորձ.—«Պատմա-րանագիտական հանդես». 1971, № 2, էջ 145—159—как на одну из попыток объяснить значение некоторых хазов, исходя из их окружения и местоположения в тексте.

²¹ Ср. определение хазового письма как «системы мобильных структур» (Ն. Թ շ ի ղ ղ յ ա ն. Հայկական դրույթներ..., էջ 130);

²² Здесь мы считаем уместным привести еще одну цитату из Э. Веллеса по поводу раннего византийского невменного письма: «Ранняя система могла часто указывать на восходящие и нисходящие движения мелодии, однако главным образом она предназначалась для того, чтобы придать мелодии выразительность, продлевая звук, сообщая ему различные динамические оттенки и т. д.» (E. Wellesz. Op. cit., p. 268). То же самое можно сказать об армянских хаззах—иначе не было бы никакой необходимости в использовании столь развитой системы знаков. Однако выяснение артикуляционно-динамического смысла хазов наталкивается на серьезные трудности ввиду того, что сравнительный анализ хазовых и нотных записей песнопений в этом отношении не слишком плодотворен. Из числа существующих гипотез по поводу динамического значения хазов наибольшего внимания заслуживает идентификация знака *пуш* с сильным динамическим акцентом и объяснение комбинации *бут-пуш* как последовательности слабого и сильного акцентов (Ն. Թ շ ի ղ ղ յ ա ն. Պարզադույն խաղադրուիթյունների վերծանության փորձ, էջ 148—152):

ся по признаку наличия или отсутствия в хазовых ситуациях тех или иных характерных особенностей (например, хазов, указывающих на длинные или сверхдлинные слоги). При дешифровке хазового текста необходимо вначале определить глас мелодии: собственно Третий или его дарцвацк. Достаточно надежным фильтром служит наличие в полукладансовых отрезках песнопений дарцвацка ряда (обычно не менее трех) хазов, указывающих на длинные (иногда и сверхдлинные) слоги. Для песнопений собственно Третьего гласа такие ситуации не характерны. Кроме того, мелодии дарцвацка обычно более объемисты (часто содержат 4 или 5 предложений) и имеют в общем более богатый хазовый рисунок с составными хазами.

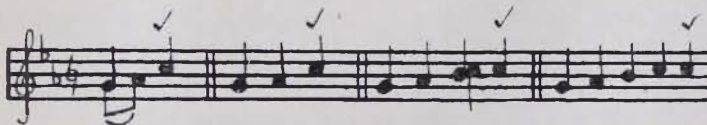
Затем следует восстановить критические области, выбирая формулы из соответствующих разделов и рубрик словаря; промежуточные области заполняются в последнюю очередь.

Чтобы облегчить изложение, мы приводим здесь лишь наиболее простые фактурные варианты формул, имея в виду, что более глубокое дробление метрических единиц с помощью проходящих и вспомогательных звуков представляет сравнительно небольшие технические трудности. Ноты со штилями, направленными вниз, указывают на варианты формул; лиги обозначают распев слога, приходящийся на несколько звуков мелодии. Мы не учитываем здесь некоторые—крайне малочисленные—нетипичные мелодические ходы и хазовые ситуации, не имеющие практического значения для достижения нашей основной цели: дешифровки ряда шараканов из рукописи № 2092.

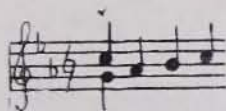
Раздел 1. Начальные формулы

Собственно третий глас. 1) Формулы, не содержащие длинных слогов. Хазовые ситуации—различные сочетания знаков *шешт*, *бут*, *пуш* и слогов без хазов.

Типично начало со звука G (редко—As) с последующим восхождением до С. Достижение С (доминирующий звук) знаменует собой конец критической области. Конкретный звуковой облик формулы (движение скачком либо поступенное) в общем мало зависит от взаимного расположения хазов, которое влияет не столько на интонационный, сколько на ритмический рисунок и на распределение артикуляционных и динамических штрихов. Все же можно предполагать, что: а) знак *пуш*, означающий сильный динамический акцент (ср. выше, примеч. 22), находясь над 2, 3, 4 или 5-м слогом текста, может с большой долей вероятности совпадать в пении с самым высоким звуком формулы С, например:



б) находясь на первом слоге текста, *пуш* также может совпадать с С (тогда звук С в качестве начального звука мелодии оказывается взаимозаменяемым с G и As):



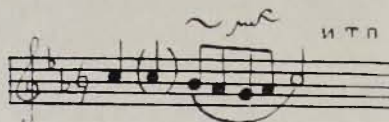
Здесь необходимо отметить, что, вообще говоря, мелодии шараканов сравнительно редко начинаются непосредственно с доминирующего звука. Возможно, стремление избегать излишнего подчеркивания доминирующего звука было вызвано причиной эстетического порядка—желанием разнообразить процесс развертывания мелодической линии.

2) Формулы, содержащие длинные слоги. Хазовые ситуации включают, помимо знаков *шешт*, *бут*, *пуш* и слогов, лишенных хазов, также знаки *еркар*, *паруйк*, *вернахах*, *зарк*, *тур*, *сур*, изредка—составные хазы.

Общая схема остается той же: преобладает восходящее движение от G (As) к C. Если длинным является 1-й слог текста, он либо распевается на звуках G и As, либо—реже—совпадает с C:



Для ситуаций с составными хазами характерно следующее:



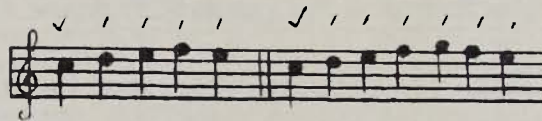
Дарцвацк третьего гласа. 3) Мелодии дарцвацка Третьего гласа начинаются в собственно Третьем гласе; модуляция наступает в середине или в конце первого предложения. Соответственно, начальные мелодические формулы шараканов дарцвацка в общем те же, что и для собственно Третьего гласа.

Раздел 2. Формулы, следующие за полукадансами и вторичными семантико-синтаксическими цезурами

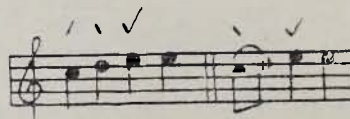
Собственно третий глас. 4) Формулы в общем те же, что и для начальных отрезков мелодии. Можно отметить лишь сравнительно менее выраженную тенденцию не начинать предложение с доминирующего звука C.

Дарцвацк третьего гласа. 5) Формулы, не содержащие длинных слогов.

В общем преобладает восходящее движение от звука C. Иногда в поступенном движении достигается F и даже G, после чего следует нисхождение до E. В этих случаях хазовые ситуации обычно содержат ряд следующих друг за другом знаков *шешт*, например:

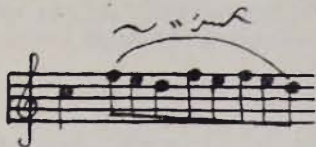


В других случаях восходящее движение останавливается на звуке E, иногда даже на D, например:



6) Формулы, содержащие длинные и сверхдлинные слоги.

Вновь преобладает восходящее движение от С, однако исключения более многочисленны (вообще исполнение музыки в дарцацках всех гласов даже в критических областях менее регламентировано по сравнению с собственно гласами). Иногда используется скачок С—F. Колоратурные пассажи на сверхдлинных слогах представляют собой многократное опевание звуков Е и D; им всегда соответствуют составные хазы:



Раздел 3. Формулы, предшествующие вторичным цезурам, и полукадансовые формулы

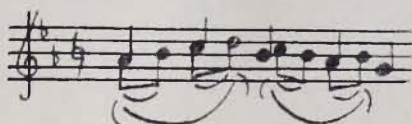
Собственно третий глас. Как уже отмечалось, в Третьем гласе имеется два вида взаимозаменяемых формул этой группы: с окончанием на С и на G; по хазовым ситуациям они не различаются. Добавим к этому, что в песнопениях Шаракноца Н. Ташчяна носителем высокого группового ударения изредка оказывается высокое Es; его редкое использование в этом качестве связано, очевидно, с трудностями исполнительского порядка.

7) Слог—носитель группового ударения снабжен знаком *бут* или лишен хаза.

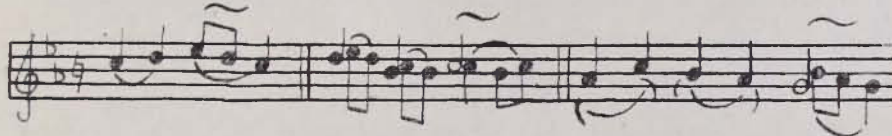
7 а) Формулы с окончанием на С:



7 б) Формулы с окончанием на G:



8) Над слогом—носителем группового ударения стоит знак *еркар*. В общем сходно с тем, что приведено в пп. 7 а и 7 б, только заключительные слоги приобретают длительность в 2/4, например:



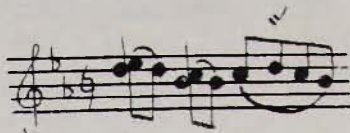
9) Над слогом—носителем группового ударения стоит *шешт* или *пуш*.

Иногда такая ситуация складывается непосредственно перед вторичной семантико-синтаксической цезурой, значительно реже—в полукадансе. По нашему мнению, она могла указывать на необходимость из-

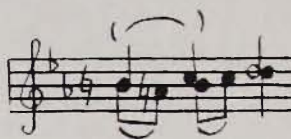
бегать подчеркивания группового ударения в пении—например, не делая цезуры и переходя непосредственно к следующей фразе (прием «attassa»).

10) Над слогом—носителем группового ударения стоит *паруйк*, *вернахах* или *зарк*.

Эти хазовые ситуации, видимо, также обозначают «смазывание» вторичной семантико-синтаксической цезуры. Вместо остановки на prolonged полукадансовом звуке (как в п. 8) они могут указывать на опевание этого звука с непосредственным («attassa») переходом к следующей фразе²³:

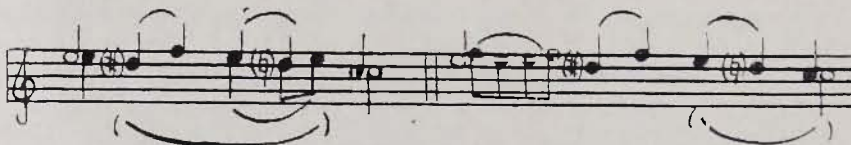


Дарцвацк третьего гласа. 11) Как уже отмечалось, модуляция в песнопениях дарцвацка Третьего гласа осуществляется обычно в конце или в середине 1-го предложения. В первом из этих случаев вся половина предложения до вторичной цезуры поется в Третьем гласе. Полукадансовый звук модулирующих предложений—D:



Иногда модуляция наступает уже перед вторичной цезурой; тогда формулы с окончанием на D используются как в момент модуляции, так и в конце 1-го предложения (в полукадансе).

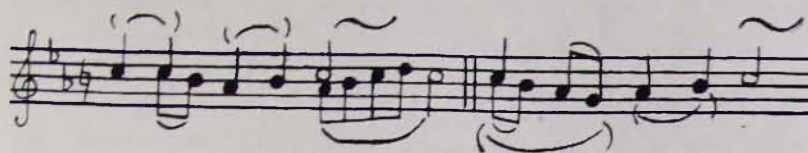
12) В следующих после модуляции предложениях шараканов, когда дарцвацк уже утвердился, полукадансы всегда оканчиваются звуком С. Как уже упоминалось, перед заключительным слогом полукаданса в песнопениях дарцвацка следует ряд длинных слогов; соответственно, хазовые ситуации содержат знаки из правого столбца нашей таблицы и составные хазы. Над последним слогом *бут*, редко *еркар* или вообще нет хазы.



Раздел 4. Кадансовые формулы

Собственно третий глас. 13) Кадансовые формулы наиболее стереотипны. Над последним слогом всегда *еркар*. Над третьим от конца слогом в тех случаях, когда он—средний, обычен знак *пуш*:

²³ Комитас в своей короткой заметке о хазах упоминает о существовании «связывающих» и «разделяющих» хазов (*Կոմիտասի հազերը և խաչերը*, 167). Не исключено, что *бут* и *еркар* перед полукадансом и вторичной цезурой и есть «разделяющие» хазы, тогда как *шешт*, *пуш*, *паруйк*, *зарк* и *вернахах* в этих же ситуациях—«связывающие» хазы.



Дарцвацк третьего гласа. 14) Так же, как и в Третьем гласе, кадансовые формулы крайне стереотипны. Над последним слогом всегда *еркар*:



Промежуточные области

Собственно третий глас. 15) Промежуточные области в шараканах Третьего гласа строятся следующим образом: доминирующий звук служит в качестве своего рода оси вращения; восходящие и нисходящие отклонения от этой оси обычно ограничиваются интервалом секунды и взаимно нейтрализуются (например, последовательность ССС взаимозаменяема с DHC, HDC, HCD, DCH). При исполнении в медленном темпе могут использоваться и терцовые ходы, при этом любой такой ход сразу компенсируется движением в противоположном направлении. Появление в тексте промежуточной области знака *пуш* (сильный акцент) или сравнительно редкого знака *хундж* (возможно, он указывает на еще более сильный акцент) может, по всей вероятности, совпадать с повышением вокальной интонации.

Дарцвацк третьего гласа. 16) В шараканах дарцвацка очевидна тенденция к повышению оси вращения по мере развертывания мелодической линии: в начале песнопений (до того как наступила модуляция) осью вращения служит, как и в Третьем гласе, звук С; на участке перед появлением модуляционной формулы (п. 11) осью вращения становится D; наконец, после утверждения дарцвацка вступает в свои права доминирующий звук Е.

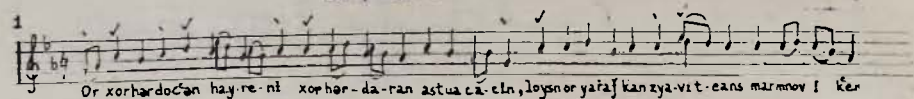
* * *

Имея в своем распоряжении двуязычный словарь гласовых формул, мы получаем возможность приступить непосредственно к прочтению текстов, сохранившихся только в виде хазовых записей. Ниже приводятся в качестве образца 2 апокрифических шаракана из рукописи № 2092. Первый из них входит в канон на Великую субботу и записан в собственно Третьем гласе (простое хазовое письмо с редкими длинными слогами); второй — из канона в честь св. апостолов Петра и Павла — записан в дарцвацке Третьего гласа (обилие длинных слогов в кадансах и полукадансах и наличие орнаментального знака в последнем предложении каждой из трех строф шаракана).

Шаракан из канона на Великую субботу (рук. № 2092, с. 113 а)

[CANON SHABAT⁶]

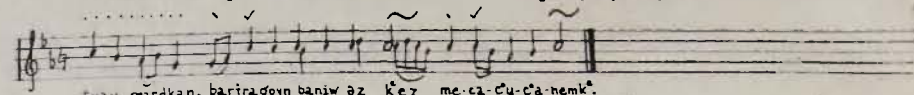
1



Or xorhardoçan hay-re-ni xorhər-da-ran astua cā-cln, loysnor yafaf kan zya-vit-eans marmnov i ker

tuav mardkan, barjagoyñ baniv əz kez me-ca-cu-c'a-nemk⁶.

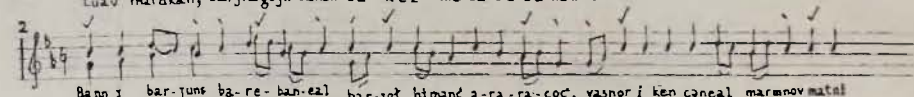
2



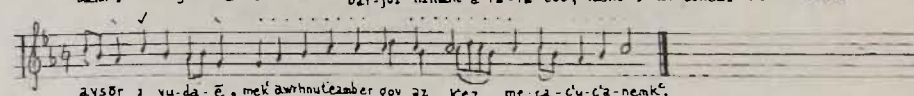
Bann i bar-juns ba-re-ban-eal bar-jot himan a-ra-ra-cot, vasnor i ken canaal marmnov matel

aysor i yu-da-ē, mek'awhuteambər qov əz kez me-ca-cu-c'a-nemk⁶.

3



yandawor sorn e-wa-vi kavič mečac astua cā-cln, ayn or matnead noma zbanuteamb ba-ri aysor

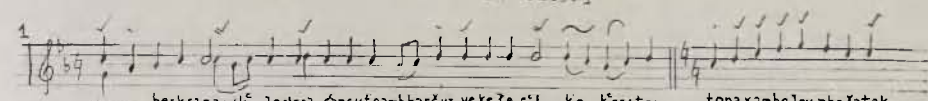


zordin ko mī-a-cln, isk azatealks kewaz kez me-ca-cu-c'a-nemk⁶

Шаракан из канона апостолам Петру и Павлу (рук. № 2092, с. 37 б)

[KANON ARAK'ELOC'N PETROSI EW POCOSI]

1

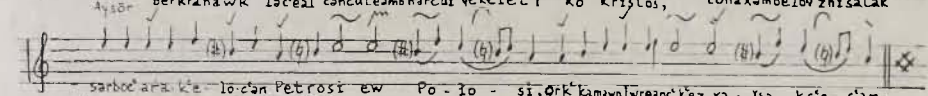


aysor berkranawk' loceal cōncuteambhəreuz vekerēc'i ko k'ristos, tonaxambelov zhižatak

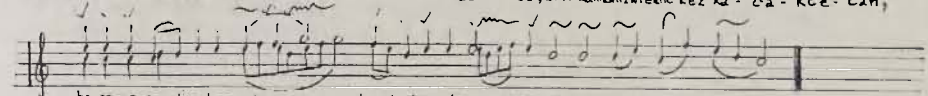
sarbočara ke-loçan Petrosi ew Po-to-si, ork'kamənlwrean kez xə-č'a-ko'e-c'an,

ba-re-xo-su-teamb so-c'a has tateə zhi-mu-nas surb e-ke-žec'-vay

2

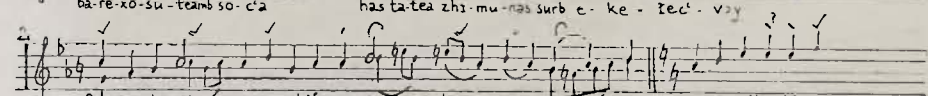


Or əz tə-čar annanod ko yerkri hsm ne cu-cln, yevzoruteambhogwoyn

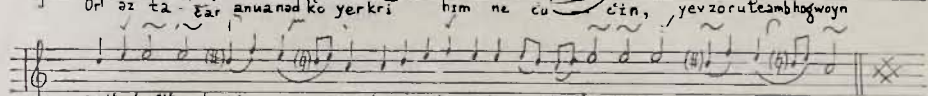


ənt'ac'alk and ti-e-zers, hrawireežnyerkorpa-gu-čean surb er-ror-du-t'eand, (dal segno)

3



Oron e-tun ič-xə-nu-tiwn ya-hə-wor ko ga-las +and, nostel yator datožaken



matenin i dop-ru-tean, datel azos or-dwoen is-ra-e-iz, (dal segno)

ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ԱՐՏԱՑՈՒՈՒՄԸ
ԽԱԶԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Լ. Է. ՀԱԿՈՅԱՆ

(Ա մ փ ո փ ո մ)

Հետազոտության վերջնական նպատակը պարականոն շարականների խազային տեքստի ընթերցումն է, Այդ շարականները եկեղեցիական գործածությունից դուրս են եկել XII—XIII դդ. ընթացքում. նրանք զետեղված են Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 2092 ձեռագրում, Այստեղ մենք սահմանափակվում ենք միայն երրորդ ձայնեղանակի (զձ) շարականներով, Կատարված է զձ կանոնական շարականների խազային և նոտային (ըստ չիմոնջյանի) գրությունների մանրամասն համեմատական վերլուծությունը, որի տվյալները հետագա վերծանության անհրաժեշտ հիմքը հանդիսացան:

Ճայնեղանակը այստեղ հասկացվում է ըստ երաժշտագիտության մեջ արմատացած պատկերացման՝ որպես ստանդարտ մեղեդիական բանաձևերի հավաքածու, որը կապված է համապատասխան լազային ձայնաշարի հետ: Ենթադրվում է, որ վերջին 5—6 դարերի ընթացքում հայկական եկեղեցական երաժշտության ձայնեղանակների գլխավոր հատկանիշները ոչ մի էական փոփոխման չեն ենթարկվել. այսինքն՝ մինչև մեր օրերը պահպանվել են ոչ միայն միջնադարյան ձայնեղանակների լազային ձայնաշարերը, այլև նրանց մեղեդիական բանաձևերի առնվազն մի մասը: Այստեղից հետևում է շարականների երաժշտական նյութը շերտավորելու անհրաժեշտությունը, որի նպատակն է դուրս բերել առավել տիպիկ և կայուն մեղեդիական դարձվածքները: Պարզվում է, որ յուրաքանչյուր մեղեդու ներսում գոյություն ունի այնպիսի հատվածներ՝ կրիտիկական սիրույթներ, որտեղ ձայնեղանակի կայունացնող (ստանդարտացնող) աղեղնությունը առանձնապես ցայտուն է դրսևորվում. գոյություն ունեն նաև հատվածներ, որտեղ թույլատրվում է ավելի ազատ կատարում՝ միջանկյալ տիրույթներ: Մեղեդու կրիտիկական տիրույթները անմիջապես կապված են բառային տեքստի որոշիչ մասերի՝ նախադասությունների սահմանների և երկրորդական իմաստային ճեղուրանների հետ:

Բացահայտված է, որ խազային տեքստում կրիտիկական տիրույթներին համապատասխանում են նշանների կայունաձև, կանոնավորապես կրկնվող համակցությունները՝ խազային սիտուացիաները: Ենթադրվում է, որ խազն իր ինտոնացիոն իմաստը ստանում է միայն կոնկրետ խազային սիտուացիայի կոնտեքստի մեջ: Խազային սիտուացիաների համակարգը, որի միջոցով նշվում էր միայն մեղեդու ինստուացիոն կմախքը, սահմանված չէր կատարման բոլոր մանրամասնությունների արձանագրման համար և միջնադարյան երաժիշտ-կատարողին տարափոխման լայն հնարավորություններ էր տալիս որոշակի սահմաններում (այստեղ մենք շոշափում խաղերի դինամիկ և արտաբերական նշանակության հարցը):

Կազմված է զձ շարականների կրիտիկական տիրույթների ստանդարտ մեղեդիական բանաձևերի երկվզյան բառարան, որտեղ խազային սիտուացիաները համապատասխանեցված են բանաձևերի նոտային տարբերակներին: Բառարանը պարունակում է նաև միջանկյալ տիրույթների երաժշտության կատարման կանոնները: Բերված են զձ պարականոն շարականների ընթերցման օրինակներ. ընթերցումը կատարված է բառարանի տվյալների հիման վրա: