

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА И МЕЛОДИИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Одной из важнейших проблем музыкальной эстетики, особенно в эпоху античности и средневековья, была проблема соотношения литературного текста и музыки, слова и мелодии, поэтической метрики и музыкальной ритмики. Проблема эта получила различные проявления в музыкальной практике и различные интерпретации в музыкально-теоретической мысли на протяжении всей истории музыкальной культуры, обладая также большой мировоззренческой нагрузкой.

Более того, изучение истории данного феномена обнаруживает не только связь между музыкально-эстетическими принципами и мировоззренческими установками разных культурно-исторических эпох, но и их взаимообусловленность. В данной проблеме отчетливо проявляются как определенные закономерности в процессе возникновения и развития музыкальной культуры, так и их корректировка вследствие прямого или опосредованного влияния мировоззренческих принципов эпохи.

В начальный период становления музыкальной культуры человечества роль музыки сводилась к усилению выразительности слов и приданию как можно больше чувства. Это характерно для многих цивилизаций Востока, в частности, Китая и Индии. Так, еще в 2300 году до н. э. китайский император Шунь писал: "Музыка должна следовать за смыслом слов"¹. А индийский термин "сангит" ("музыка") отражает связь пения и инструментальной музыки (и танца).

В Древней Греции также звучащей музыке отводилась второстепенная роль. Она никогда не доминировала над словесным текстом, а сообразовывала свой ритм с метрикой стиха и служила всего лишь средством для более ясного и отчетливого произношения слова и для выражения общего настроения текста с целью лучшего его восприятия. В греческой же трагедии пение как правило чередовалось с разговорной речью, то есть она не была омузыкалена

полностью. В лучшем случае музыка “подтягивалась” к литературному тексту, что наблюдается, скажем, в “Гимне Аполлона”.

Греческие теоретики музыкального искусства стремились к установлению соответствия между словесным текстом и музыкой (Аристотель, понятие хорей у Платона), однако в сфере музыкальной практики этот принцип не проявлялся. Некоторые исследователи объясняют это обстоятельство менталитетом и душевным состоянием древних греков. Так по мнению Л. Саккетти, “уравновешенность душевных сил, психическое здоровье греков мешало их музыкальности”². Уравновешенность, мера и гармоничность во всем — характерная особенность греческого мировосприятия, что отразилось и на отношении древних греков к вопросу о соотношении слова и мелодии. На деле данное требование вело к снижению самостоятельной значимости музыки и препятствовало развитию сугубо музыкального начала.

Развитию музыкального искусства в древней Греции в определенной мере препятствовал и пластический характер греческого искусства. Отсюда подчиненность музыки литературному тексту, словесному выражению. В свою очередь пластический характер древнегреческой художественности в целом был обусловлен древнегреческим мировоззрением, которое было обращено преимущественно на внешний мир, космос с его многообразными структурными компонентами и проявлениями, а не на внутренний мир человека. Древний грек был человеком “внешних” действий — общественных, политических, государственных, он смело принимал участие и в делах божественных, соперничая с богами. Поэтому трудно согласиться с мнением, согласно которому у древних греков существовало “почти безраздельное господство в ряде основных жанров органической связи музыки со словом и пляской на основе доминирующей роли ритма”³.

Связь поэзии и музыки прослеживается и в Древнем Риме, как в художественной практике, так и в теоретических высказываниях. Так, для Ювенала поэтом является тот, кто стихи сочетает с мелодиями.

Плутарх в своих “Сравнительных жизнеописаниях” приводит мысль Алкивиада о том, что “играющий на лире может одновременно и петь, а флейта закрывает рот музыканта, так что играющий не в состоянии произносить ни слова”. Правда, Алкивиад при этом исходит из того соображения, что игра на лире не меняет выражения лица исполнителя, а во время игры на флейте рот музыканта изменяется, деформируется, то есть вызывает в душе древнего грека протест против отклонения от норм пластической красоты.

Таким образом, в Древней Греции и в Древнем Риме музыка была для поэзии тем же, что полихрония для скульптуры. Музыка призвана была не поглощать или растворять слова поэта, выдвигаясь на первый план и доминируя над текстом, а лишь придать им звуковую “отчетливость и ясность”⁴.

В эпоху поздней античности намечаются некоторые отклонения от указанной закономерности. Так, у ряда авторов сохранились отдельные сведения, указывающие на приобретение музыкой определенной самостоятельности (Аристид, Гермоген, Исократ). В частности, по Гермогену (ок. 160–225 гг.), “ритмы заставляют души испытывать большее удовольствие, чем всякое торжественное слово и, наоборот, также и печаль, как никакая жалобная речь. Способны они возбудить и гнев больше всякого сильного и сокрушительного слова”⁵.

В эпоху христианского средневековья литературный текст доминировал над музыкой. Так один из знаменитых западных отцов церкви **Августин Блаженный** (354–430 гг.) считает, что в песнопении важно не само пение, а предмет песнопения, то есть его содержание, текст: “Когда мне случается увлечься пением более, чем предметом песнопения, я со скорбью сознаю свой грех, и тогда желал бы лучше не слышать певца”⁶.

Августин различает два вида искусства пения—“природное” и “ученое”. К первому относятся, например, пение не только соловья и других птиц, но и тех людей, которые имеют природные задатки, но не обучены этому искусству и потому не обладают искусством (или наукой) музыки. Ибо подобны соловью “все те”—и птицы, и люди,—“кто хорошо поет по чутью, то есть делает это в соответствии с числом и приятно, хотя на вопрос о числах или интервалах высоких и низких голосов ответить не умеет”⁷.

Августин тот же самый вопрос рассматривает и с точки зрения инструментальной музыки, считая, что последняя—это искусство, а пение соловья и других певчих птиц— всего лишь природная одаренность, способность, в которой нет ничего от настоящего искусства (или науки). В инструментальной музыке он видит “некое искусство, а здесь (в пении соловья—К. М.)—одну лишь природу”⁸.

Эта идея была высказана еще Плутархом, который писал, что “...прежде всего надо иметь в виду, что все обучение музыке есть выработка навыка, совершенно не затрагивающая вопроса о том, для чего ученик должен заучивать каждую часть преподаваемого материала”⁹. Полным знатоком музыки Плу-

тарх признает того, кто наряду с “музыкальной опытностью” обладает и “критической способностью”, по всей видимости подразумевая под последней способность разума, человеческий интеллект. То есть истинный музыкант тот, кто соединяет в себе теорию и практику музыкального искусства.

Согласно Августину искусство есть подражание, которое составляет сущность и характерную особенность многих искусств, в том числе и музыкального. Однако, как и большинство античных мыслителей, Августин, рассуждая о подражании, ни разу не упоминает не только о природе, но и о том, чему и кому именно призвано подражать искусство. Об этом приходится только догадываться.

В конечном счете, объектом подражания оказывается пример сведущих учителей, “которые делают себя образцом для подражания — и это есть то, что называется “учить”¹⁰.

Из слов христианского теоретика можно вывести, кроме всего прочего, то, что совершенствование искусства учителей, их существование само по себе является актом обучения. Но кто выступает в роли такого учителя?

Работы Августина не дают ответа на этот вопрос. Из контекста его сочинения можно вывести, что этот учитель неземного происхождения, невидимое и чувственно-неосознаваемое существо. Под “учителем”, по-видимому, подразумевается искусство великого зодчего и художника мироздания—христианского Бога¹¹. В пользу нашего предположения говорит и то, что он следует именно за библейскими текстами, когда утверждает, что искусство присуще разумным существам, то есть человеку, что без разума нельзя создавать и творить произведения искусства, что искусство присуще именно и только человеку, ибо человек—венец творений божественных, единственное существо, наделенное свыше разумом.

Теолог Августин исходит именно из своих мировоззренческих принципов, когда обосновывает преимущество человека по сравнению с животными в вопросе овладения искусством. А так как животные не обладают разумом, поэтому они не владеют искусством. Под искусством он понимает не то, что приобретается опытом, а то, которое исследуется рассуждением¹².

По Августину, между искусством и наукой существует тесная связь и определенное тождество. Искусство есть разумное подражание, оно сводится и к подражанию, и к разуму. Наука же есть или разум, или разумное подражание, она “не может заключаться в одном лишь подражании, ибо она сущест-

вует и в разуме и в подражании, но может заключаться и “в одном лишь разуме”¹³, но никак в одном лишь подражании.

Однако “все, что играют на инструментах” не “лишены науки” Он подразделяет музыкантов-исполнителей на “ученых”, которые познали научную основу музыки, а именно: принципы и законы модулирования, и “не ученых”, которые не обладают познаниями в модуляции голоса, в науке. Ибо в противном случае, то есть если все музыканты окажутся сведущими в законах модулирования, музыка превратится в нечто “низменное и презренное, в бесцельную дисциплину”. А это по выражению самого Августина—“вульгарное искусство”.

По Августину “многие искусства сводятся к подражанию, но не называя само подражание искусством”¹⁴, так как всякое подражание есть разум и искусство. Имеется и такой вид подражания, который связан с ощущением и памятью и совершается на основе опытности и обучения, когда выражают в словах или действиях самый предмет, не познавая его, однако, посредством интеллекта.

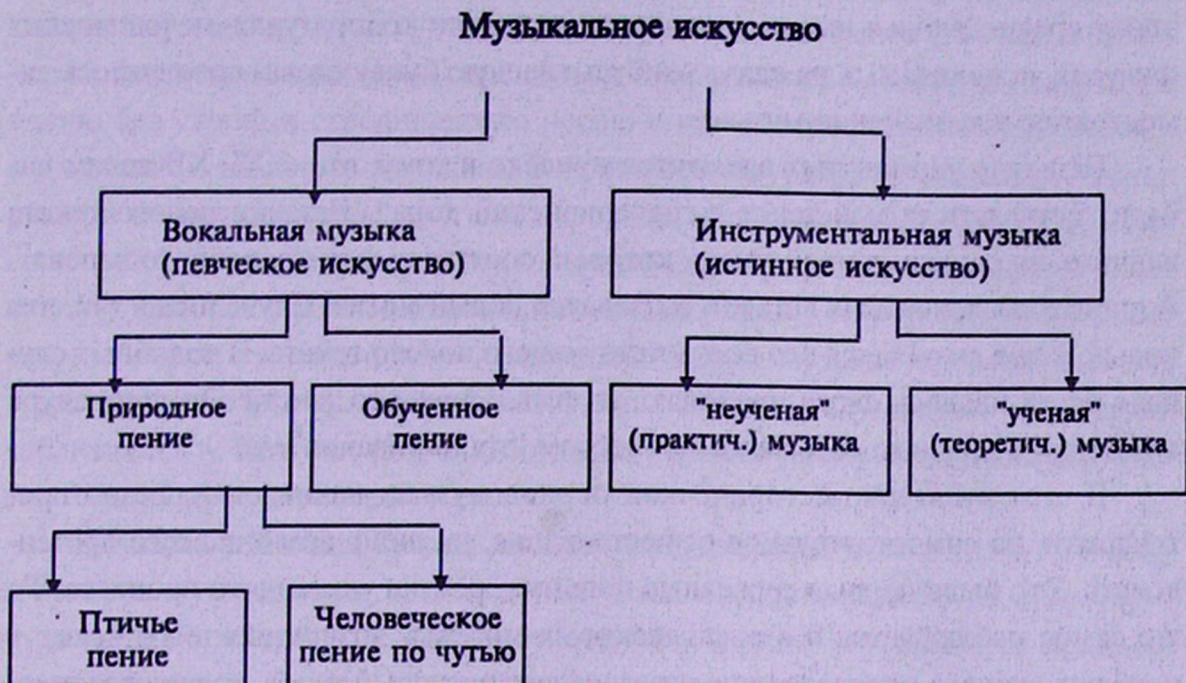
Так, исполняя какую-либо мелодию на музыкальных инструментах, многие не понимают и не знают сущности того, что они исполняют и как это делают. Поэтому такие музыканты причисляются им к “не ученым”, или как можно их еще назвать — “ремесленным”, “практическим” музыкантам, не сведущим в вопросах теории музыки. Ибо как ремесло не нуждается в разуме, так и “не ученый” музыкант не обладает им. Более того, хотя многие из людей и не владеют каким-либо определенным ремеслом, однако могут оказаться неплохим советчиком мастера, ибо они теоретически представляют все операции ремесленного производства, хотя руки их не привычны для выполнения этих работ.

Исходя из этих соображений Августин считает, что гораздо превосходнее рассуждать о произведениях искусства, хотя бы ты и не умел сам делать художественные вещи¹⁵. Эти идеи Августина становятся основополагающими для дальнейшего развития средневековой эстетики, понимания роли разума в искусстве и т.д. Подобные мысли находим, например, у одного из последних отцов церкви *Беды Достопочтенного* (VIII в.), *Аврелиана из Реоме* (IX в.) и т.д. и даже у *Иоанна де Муриса* (XIV в.).

Далее, так как человек отличается от животных наличием разумного начала, по они сходны способностью подражания, ощущения и памяти, то Ав-

Августин логически приходит к выводу, о тождестве “практических” музыкантов и животных. “Итак, – пишет он, – коль скоро память следует за ощущением, а члены – за памятью, будучи великолепны и подготовлены практикой, он (музыкант) исполняет, когда ему захочется, тем лучше и тем приятнее, чем более обнаруживает во всем то, что является общим у нас с животными, а именно: стремление к подражанию, ощущение и память”¹⁶.

Изложенное выше с целью наглядности и сравнения с другими классификациями можно привести в виде следующей схемы.



Итак, в области музыкального искусства Августин приоритет отдает инструментальной музыке. В последней — “ученой”, теоретической музыке. В сфере же певческого искусства предпочтение отдается обученному пению. При этом Августин исходит из признания определяющей роли разумного начала с его религиозно-богословской подоплекой.

Согласно средневековой музыкально-эстетической теории, последовательность слов должна была всегда оставаться неизменной, что было обуслов-

лено также мировоззрением эпохи. Именно текст определял ритм грегорианского пения. Однако грегорианское пение, которое было свободным от просодии, включало также элементы, которые впоследствии способствовали процессу отделения музыки от литературного текста и приобретению музыкой определенной самостоятельности. Это обстоятельство явилось необходимой предпосылкой для развития сугубо музыкального ритма, основанного на музыкальном чувстве, и не связанного какими-либо метрическими правилами. В этом случае одному слогу не обязательно соответствовал бы один тон, а на один слог могли исполняться несколько тонов.

В этом заключается отличие грегорианского пения от амвросианского. В эпоху средневековья именно в этих пневмах (или колоратурах—мелодических фигурах, исполняемых на какую-нибудь гласную букву слова) проявлялось самостоятельное значение музыки.

Развитие упомянутых элементов привело к тому, что к XI—XII векам начали вставлять новый текст в грегорианский хорал. Вставки нового текста вначале сохраняли старый напев, который составлял фон “основного напева”. А иногда для текстовых вставок создавался новый мотив. Случалось и так, что новый напев включался без соответствующего нового текста. В подобных случаях растягивались слова прежнего, то есть основного текста. Эта процедура с текстом и напевом называлась процессом “тропирования”.

В этот культурно-исторический период музыка начинает серьезно претендовать на самостоятельное существование, но лишь всего-навсего претендовать. Это были первые серьезные попытки, ростки указанного процесса. То же самое наблюдается и в средневековых мотетах, возникших в XII веке, в которых вначале определяющим являлся литературный текст, но впоследствии мелодия начинает постепенно освобождаться от стесняющих оков текста и приобретать самостоятельное значение, а в некоторой степени играть и ведущую роль. “Мотет—произведение, составленное из нескольких голосов, имеющее несколько текстов или голоса в совместном звучании гармонически согласованы”, — пишет автор XIII—XIV веков Иоанн де Грохео¹⁷.

Подобный процесс наблюдается и в творчестве трубадуров и миннезингеров. Трубадуры (от франц. *Art de trobar*, буквально: “искусство изобретать”)—представители нового музыкально-поэтического движения, возникшего первоначально во Франции. Не будучи профессиональными музыкантами, они были прозваны трубадурами, то есть “изобретателями”, “искусниками”. Расц-

вет искусства трубадуров охватывает период с середины XII до конца XIII века. Большинство трубадуров принадлежало к аристократическому сословию, но среди них были также представители церкви, купечества и низших слоев.

Стихотворный текст трубадуров часто был положен на другую—народную музыку. Трубадуры-дворяне часто окружали себя народными певцами—жонглерами, которые выбирали, сочиняли и записывали для них мелодию, а зачастую и исполняли вместо хозяев их песни. Исследователи единодушны в своем утверждении, что в песнях трубадуров заметно стремление к установлению соответствия между содержанием словесного текста и характером мелодии.

Искусство немецкого миннезинга (XII—XIV вв.) также сопряжено с народным музыкальным искусством и восприняло некоторые его характерные черты: старинные диатонические лады и композиционные формы—короткую песню без строф и строфическую песню с двумя строфами на один напев и заключением на новую мелодию. В отличие от трубадуров, немецкие поэты-рыцари не пользовались услугами народных музыкантов, но сами исполняли свои песни. У миннезингеров пение носило более речитативный характер. Если у них заметно стремление подчинить музыку слову, то у трубадуров, наоборот,—наблюдается тенденция к подчинению текста музыке¹⁸. У музыкальных теоретиков эпохи стремление к выявлению связи между словом и мелодией наблюдается у **Коттона** (XII в.), согласно которому музыка должна раскрывать содержание словесного текста.

И только у **Иоанна Грохео** находим свидетельства о том, что к XIV веку появились музыкальные произведения без словесного текста, то есть чисто музыкальные жанры, к каковым относились “ductia”—музыкальное произведение без текста. Говорю “без текста”, так как хотя оно может быть исполнено голосом и представлено нотами, но его нельзя записать буквами, так как букв и стихов нет...

“Stantipes”—музыкальное произведение без текста, с трудным и разнообразным мелодическим движением, распадающееся на отделы¹⁹. Таким образом, Грохео говорит не только о самостоятельном значении музыки, но и о существовании инструментальной музыки, независимо от вокала.

Если у теоретиков музыкального искусства, подобных Грохео, наблюдается тенденция к осмыслению музыкальной практики своего времени, то в церковно—богословской мысли продолжает доминировать традиционный принцип первенства слова над мелодией. В частности **Фома Аквинский**

(1226–1274 гг.) пишет, что “благоразумнее обращать людей к благочестию посредством поучения и проповеди, нежели посредством пения”²⁰. Однако и церковно-музыкальная мысль постепенно подвергалась определенному воздействию духа эпохи.

Практика музыкального творчества трубадуров нашла свое отражение и в одном теоретическом трактате, в котором выдвигается требование, чтобы “каждая песня отличалась своей собственной, новой и наивозможно более прекрасной мелодией”²¹. Из этой цитаты проф. Р. Грубер заключает, что в творчестве трубадуров проявляется “понимание главенствующей роли мелодии” над текстом²². Нам представляется, что в приведенном положении речь идет не столько о доминировании музыки над текстом, сколько о соответствии словесного текста характеру мелодии. Как справедливо отмечает проф. Л. Саккетти по этому поводу, в лучшем случае здесь можно говорить о “стремлении” трубадуров подчинить текст музыке.

В средневековых мадригалах также встречается неоднозначное отношение к проблеме взаимоотношения текста и музыки.

Некоторая самостоятельность мелодии наблюдается и в творчестве мейстерзингеров. Вначале, как правило, сочинялась музыка, а затем к ней подбирался словесный текст. Случалось и так, что одна и та же мелодия служила музыкальным оформлением нескольких словесных текстов.

В средневековых теоретических трактатах проблема соотношения текста и мелодии почти не затрагивается. Она проявляется прежде всего и почти лишь в музыкальной практике—обстоятельство, которое можно объяснить тем, что художественная (и особенно музыкальная) теория будучи отдалена от художественной практики, не затрагивала вопросы, которые были важны для самой художественной практики.

Только с эпохи контрапунктической, то есть многоголосной музыки проявляется усиленное внимание к чисто музыкальным элементам музыкально-поэтического произведения. Однако трудно согласиться с утверждением, что в этот период “композиторы стремятся к специально-музыкальным целям и мало обращают внимания на текст”, что “иногда по музыке такого произведения... трудно составить себе даже приблизительное понятие о содержании текста”²³. Дело в том, что даже в эпоху Возрождения (до XVI в.) композиторы ставили своей целью ясную передачу литературного текста, положенного на музыку. Так, выдающийся композитор Палестрина (1525–1594 гг.) для

отображения в мелодии смысла и значения отдельных слов прибегает даже к “звукописи”. А **Жоскен Депре** (ок. 1450–1521 гг.) считает, что подлинным музыкантом является тот, “кто во всеоружии знания соотносит к каждому слогу надлежащее последование тонов и сочиняет так, чтобы слово о радости сопровождать радостной музыкой и наоборот”²⁴. А знаменитый композитор и теоретик музыки **Джозеффе Царлино** (1517–1590 гг.) отрицает наличие временных интервалов и перерывов в произношении слов, считая что “большее удовольствие доставляет ощущение тех песен, где слова произносятся всеми певцами одновременно”. В некотором смысле он даже игнорирует многоголосие: “Музыка... доставляет больше удовольствия, когда она проста, чем когда... она поется многими голосами”²⁵.

В этот период проявляется и другая тенденция, а именно: многие композиторы принаравливали тексты духовного содержания к музыкальным произведениям, изначально написанным на светские темы. Об этом свидетельствуют мотеты (от франц. mot—слово, т. е. распевание слов)—самая развитая и художественно самая выразительная форма городской светской полифонии, сформировавшаяся в XII веке. Это переходный вид полифонии, истоки которого восходят к церковной музыке. Однако в мотете доминирующим является именно светское начало. Различные голоса (от двух до четырех) пели одновременно контрапунктически сплетенные, но совершенно несхожие мелодии—одни на религиозные, другие—на мирские, светские тексты. В интересующем нас плане значительный интерес представляют мотеты **Орландо Лассо** (1532–1594 гг.), а также французская многоголосная песня XV–XVI веков.

Что касается арабской музыки, сыгравшей немаловажную роль в развитии музыкального искусства, то в ней наблюдается стремление к органическому сочетанию поэзии и музыки.

До сих пор мы говорили преимущественно о художественно-музыкальной практике. Что касается теоретических рассуждений, то и в них наблюдается доминирование принципа приоритета слова. Так, **Иероним** пишет: “Пусть раб Христов так поет, чтобы не голос поющего, а слова угождали Богу”²⁶. Музыка сама по себе, то есть вне и независимо от словесного текста никакой ценности не представляла, тем более—эстетической. Использование пения, музыки объяснялось природой человека, снисхождением к людским слабостям. Монах **Бруно Картуз** в связи с этим пишет: “Сама по себе музыка богу не угодна... Если он допускает пение..., то лишь из снисхождения к слабости че-

ловеческой и склонности людей к ребячеству. Он согласен на меньшее зло (музыку), чтобы избежать большего (удаления от истинной веры)... Музыка—необходимое неподобие”²⁷. Музыка приобретает значение своего рода свяującego звена, помогающего грешному человеку в деле приобщения к Богу.

Что касается музыкальной эстетики древней Руси и ее музыкальной практики, то определенная самостоятельность звучащей музыки, независимо от текста, наблюдается лишь начиная с XVII века, а до этого времени цель музыки усматривалась в полном следовании за содержанием текста. Центральной проблемой являлся вопрос соотношения текста и мелодии, который решался в пользу слова, как, например, у митрополита **Макария** (сер. XVI в.), **Евфросина** (XVII в.). Протопоп **Аввакум** (XVII в.) по этому поводу пишет: “Не сумятицей пения надо молить бога, но по смыслу следовать в пении словам и нашему уму”. В противном случае подобное пение является “обманом бога”²⁸.

Подобное наблюдается и в музыкальной эстетике Франции XVII—XIX веков. И хотя в музыкальной практике уже существовало самостоятельное музыкальное искусство, однако в теоретических трактатах распространенным было утверждение о неразрывности музыки и поэзии (французские энциклопедисты), а порой и о приоритете текста. Так, **Ласепед** (XVIII—XIX вв.) категорично заявляет: “Так пусть же музыканты знают границы своего искусства. Пусть они не заблуждаются относительно тех эффектов, которые они могут произвести... пусть не тщатся определять точным образом предметы их картин,—это доступно лишь поэзии”²⁹.

Таким образом, в этом вопросе мы не находим однозначного ответа почти на всем протяжении развития музыкальной эстетики вплоть до XVIII века включительно. Краткий экскурс в историю вопроса позволяет сделать некоторые выводы.

В музыкальной практике стран Древнего Востока, в Древней Греции и в Древнем Риме проблема соотношения в музыкальном произведении текста и музыки решалась в пользу приоритета текста, хотя музыкальная эстетика этих стран стремилась обосновать тезис о единстве поэзии и музыки. Однако в этом единстве доминантой оставалось слово—поэтический текст.

В эпоху становления первоначального христианства приоритет слова над мелодией стал каноническим правилом. Именно через слово, логос верующий мог приобщиться к божественному.

С введением грегорианского пения появляется возможность несколько

изменить соотношение текста и мелодии, что осуществляется в XI–XII веках в так называемом принципе “тропирования”.

XI–XIII века – период, когда музыка стала претендовать на относительную самостоятельность в рамках господства текста, когда ей удавалось в определенном смысле и в отдельных случаях стать определяющим началом.

Начиная с XIV века становится возможным говорить о чистой музыке, независимой от текста. Однако в различных странах и в XV–XVI веках все еще заметно господство слова над мелодией. Для этой эпохи характерно также приспособление духовных текстов к существующей уже светской музыке.

Только после XVI века музыка окончательно приобрела независимость от литературного текста.

* * *

Исследуемая проблема пронизывает также историю армянской музыкальной культуры и эстетики. Фундаментальные исследования Комитаса, Х. Кушнарева (Кушнаряна), Н. Тагмизяна и других ученых проливают свет на некоторые вопросы музыкальной эстетики в Армении, в частности, на проблему соотношения текста и мелодии. Так, исследования Комитаса показывают, что армянская музыка делилась на две большие группы: церковную и светскую, а точнее – народную. В аспекте нашего исследования особое значение имеет творчество гусанов, которое делится на “ученую” и “неученую”. Соответственно и исполняемая ими музыка также делилась на “ученую” и “неученую”, как это имело место и в западноевропейской музыкальной практике. Неученые гусаны “поют на чужом или родном языке. Чужие мелодии – неумело и искаженно, а армянские крестьянские песни хотя и достаточно правильно, но вкривь и вкось, не стабильно, а свободной игрой слов”³⁰. Для нас в данном случае представляет интерес то обстоятельство, что армянские музыканты были свободны в исполнении – как в отношении текста, так и в отношении музыки.

Сказанное подтверждается и анализом крестьянских песен. Песня представляет собой единство стиха и мелодии, их полную гармонию, когда мелодия призвана при помощи различных тонов и их сочетаний отразить словесное содержание, смысл текста. Это своеобразное единство содержания (словесного текста) и музыкальной формы, хотя сама эта “форма”, в свою очередь, обладает собственным содержанием. Взаимообусловленность двух ос-

новых компонентов песни, требование их соответствия является основным принципом армянской музыкальной практики и теории. Так, исследования Х. Кушнарева показывают, что “по духу своего содержания словесные тексты в лучших образцах крестьянской песни находятся в соответствии с музыкой: стороны дополняют и обогащают друг друга”³¹. Следовательно, в армянских крестьянских песнях наблюдается **единство слова и мелодии, стиха и музыки, гармония метрики и ритмики**. Однако, полной согласованности, полной гармонии текста и музыки вряд ли возможно добиться в музыкальной практике. Поэтому принцип гармонии словесного текста и мелодии является прежде всего **теоретическим принципом**.

К этой мысли нас подводит и тот богатый теоретический и фактографический материал, который мы находим в цитированной работе Х. Кушнарева. По этому поводу он пишет: “На известную автономность словесной и музыкальной сторон крестьянской лирики указывают известные факты замены одного словесного текста песни другим, как и факты исполнения мелодий лирических песен на инструментах”³². Из этой цитаты следует также, что в армянской крестьянской песне мы имеем дело с самостоятельным течением музыки с ее **донимирующей ролью в пределах единства текста и музыки**, так как замена одного литературного текста другим при неизменности мелодии, как и исполнение мелодий на музыкальных инструментах возможны лишь в том случае, если музыка имеет не только равное с текстом значение, но в некотором смысле и определяющее. В противном случае мы должны говорить о замене одной мелодии другой. Во всяком случае в эпоху господства христианского мировоззрения подобная трактовка поставленных вопросов кажется оправданной.

Более или менее полная самостоятельность мелодии по отношению к тексту наблюдается и в таком жанре армянской музыки, как “таги”, содержанием которых являлось непосредственное или аллегорическое изображение деяний Христа и какие-либо известные и действенные моменты из жизни святых³³. По Х. Кушнареву “связь словесного текста с музыкальным в тагах носит более свободный характер, чем в других формах армянской монодии. Иногда содержание музыки лишь в самых общих чертах соответствует содержанию поэтического текста. Само слово нередко расплывается до такой степени, что становится едва уловимым для слушателя; отдельные звуки слова при этом используются в качестве средства тембровой окраски интонации... Если... крайнее принижение значения слова в музыкально-поэтическом произведении является

плодом деятельности авторов более позднего периода, то и в тагах X–XI веков, музыка выступает в качестве фактора, в заметной мере независимого от поэзии³⁴. И, наконец: “В отличие от крестьянской песни, где слову отводится такое же место, что и музыке, в тагах слово отодвигается на второстепенный план, вследствие чего монодия приобретает характер вокализма”³⁵.

Традиции крестьянской лирики, “неученых” гусанов, тагов в плане соотношения текста и мелодии сохраняется и в творчестве народных певцов–“ашугов” последующих веков, которые распевали произведения армянских поэтов, зачастую импровизируя как текст, так и мелодию, создавая “поэтические песни”–глубокие как по содержанию, так и по смыслу.

Исследования по истории армянского театра показывают, что театр средневековой Армении сохранял традиции античного театра, что в театре было заметно единство музыки, движений, текста и танца, наподобие греческой хореи.

Таким образом, проблема соотношения текста и мелодии в армянском музыкальном искусстве имеет много сходных черт с той же проблемой в музыке Древнего Востока, античности, средневековья и эпохи Возрождения. Вместе с тем в Армении она имела свои специфические особенности. Так, если в странах Западной Европы музыкальное начало полностью игнорировалось в начальный период христианства, то этого нельзя сказать относительно Армении. Получившее широкое распространение творчество гусанов, крестьянская песня указывают на более или менее благоприятную обстановку для развития мелодичности, на определенную “терпимость” со стороны армянской церкви в отношении “автономизации” музыки, ее независимости от словесного текста.

И если в Западной Европе только в XI–XII веках начинается процесс “подтягивания” музыки к тексту, когда она стремится занять равноправное место с музыкой в музыкально-поэтических произведениях, то к этому времени в тагах происходит полное отмежевание мелодии от слов и ее самостоятельное развитие, процесс, который на Западе начинается только с XIV века и то в смешанной форме, полностью же этот процесс имеет место после XVI века.

Это обстоятельство можно объяснить особенностями возникновения музыки в христианской Армении и христианского Запада. Вопрос происхождения музыки первых христиан по-разному освещается историками музыки. Согласно Ж.-Ж. Руссо “пение в католической церкви, существующее и до сих пор, есть, хотя обезображенный, но драгоценный остаток греческой музыки, которая пройдя через руки варваров, все-таки не потеряла всех своих красот”³⁶. Из-

вестный же историк музыки, в частности, христианской, Кизеветтер полагает, что христиане не переняли ничего от своих предшественников, а создали самобытное пение, которое ничего общего не имеет ни с еврейским, ни с греческим. Он пишет: "Музыка первых христиан, большей частью людей простых, не посвященных в высшие знания греческой музыки, была крайне простым, естественным пением, лишенным художественности и правильности..."

В высшей степени невероятно, чтобы еще тогда проникли к христианам греческие или даже еврейские мелодии. Если бы даже эти добрые люди были способны усвоить себе греческие мелодии..., то их отвращение ко всему, напомиравшему язычество, было слишком велико, чтобы допустить в свое богослужение храмовое и театральное пение язычников. Точно так же они хотели совершенно отделиться от еврейства"³⁷.

Крупнейший немецкий историк музыки Амброс (XIX в.) считает, что "о музыке первых христиан всего вероятнее предположить, что она была сначала народным пением, основанным на современной ему античной музыке, но проникнутым новым христианским духом"³⁸.

Советский историк музыки Р. Грубер, рассматривая проблему в другом ракурсе, считает, что "проницательные представители католицизма (Амвросий) вели борьбу против народа его же оружием: они клали католический текст на популярные напевы народных песен", многие из которых с течением времени заняли "себе место в официальном католическом культе... в виде так называемых церковных гимнов" (подчеркнуто нами.—К. М.)³⁹. Ничего не имея против народных истоков христианской музыки, тем не менее приходится констатировать, что в начальный период становления христианства отцы церкви вряд ли ставили перед собой задачу — бороться против народного пения. Ведь сначала нужно было создать свое собственное искусство, а потом уже бороться против "чужого". По крайней мере в Армении подобный подход не был самоцелью для церковных деятелей, о чем свидетельствуют работы Комитаса, Ацуни, Х. Кушнарева, Н. Тагмизяна и др.

В частности Х. Кушнарев приходит к выводу, что в первые века христианства (феодализма) "христианские тексты (духовные) не приобрели еще узкодогматического значения, почему церковные тексты непосредственно могли быть прилаживаемы к народным мелодиям"⁴⁰. Это указывает на определенную самостоятельность как текста, так и мелодии, а в некотором смысле и на преимущество мелодии. На наш взгляд, он правильно полагает,

что “условия для подобного сочетания могли возникнуть и на более поздних этапах развития феодальных отношений в Армении... в период многочисленных и мощных сектантских движений”⁴¹.

Таким образом, историко-теоретические изыскания Х. Кушнарева позволяют заключить, что если в начальный период христианства эта связь была закономерной и необходимой, то в последующие века она в некотором смысле стала вынужденной. Более того, армянская музыкально-теоретическая мысль средневековья сама признает светские (народные) истоки церковной музыки, не усматривая в этом ничего крамольного. Так, крупный церковный деятель и мыслитель Киликийской Армении **Нерсес Ламбронаци** (1153–1198 гг.) пишет: “Ничего нет такого, что могло бы так настраивать [нас]... на веселье или тоску, как [это делают] звуки песен... [поэтому-то] и церковь заимствовала сие [искусство] из внешних [искусств]”⁴².

У Нерсеса Ламбронаци, как и у его современника католикоса Киликийского армянского государства **Нерсеса Шнорали** (1098–1173 гг.) мы находим теоретическое обоснование того процесса, который намечается у крупного церковного деятеля и теоретика музыки VIII века **Степаноса Сюнеци**, то есть процесс признания церковью эстетической значимости музыки. Нерсес Шнорали в связи с этим пишет: “Давид сочетал это искусство со словом духовным, дабы преследовать и уязвлять его (дьявола) с помощью его же оружия... и, вторых, чтобы люди, пленившись и опьянившись сладкозвучностью мелодий, незаметно (неволью) учились бы слову духовному”⁴³. Как можно заметить, ученый-католикос признает эстетическое значение музыки, хотя саму ее эстетичность подчиняет задаче духовного воспитания и обучения.

Эту тенденцию продолжает **Григор Татеваци** (1346–1409 гг.)—крупный богослов и ученый, который как бы подводит итог теоретического осмысления процесса взаимоотношения светской и духовной музыки, в том числе и соотношения слова и мелодии. Он приводит пять причин, которые обуславливают единство словесного текста и музыки. Первая причина, по его мнению, заключается в том, что “человек состоит из души и тела”. Поэтому он поет с помощью голоса и рук, чтобы в славословии бога принимали участие духовная и телесная части человека. Вторая причина: в необходимости благославлять бога не только голосом и руками, но и с помощью музыкальных инструментов. Третья причина: чтобы люди, опьянившись “сладкими звуками [мелодий и музыкальных инструментов], тайком учились слову духовному”. Четвертая: чтобы сочетая музыкаль-

ные звуки “со словами святого духа”, преследовать и уязвлять сатану “через посредство его же оружия”. Пятая: “чтобы и другие создания (животные), издающие звуки, но лишённые разума, посвящались Богу”⁴⁴.

Таким образом, если в эпоху античности музыка полностью следовала за словами и служила всего-навсего “приправой” к слову, растворяясь в тексте, и не имея самостоятельного значения, то вышеприведённые положения и соображения показывают, что армянская музыкально-эстетическая мысль считала, что слова должны растворяться в мелодии, чтобы дойти до сознания людей опосредованно.

Уже Давид Керакан (V в.), обращаясь к содержанию и компонентам лирической поэзии, под которой понималось вокально-инструментальное искусство, считал, что “в ней необходима гармоничность гласа—мелодии со стихом и игрой на струнах, соответствующая воспеваемым вещам без внесения чего-либо чужеродного”⁴⁵. В контексте развития музыкальной эстетики важно, что он не говорит о доминировании той или иной составляющей лирической поэзии, полагая, что они являют гармоничное единство. Тем самым Давид Керакан сформулировал музыкально-теоретический принцип единства вокальной музыки, словесного текста и инструментальной музыки, что выделяет его по сравнению как с современными ему западно-европейскими теоретиками, так и с мыслителями последующих веков.

Согласно другому средневековому теоретику музыки Ованесу Ерзынкаци (XIII в.) лирическая поэзия есть “воплощение гармонии и согласованности гласа, струны и стопы”⁴⁶, то есть он также признаёт неразрывную связь поэзии, вокальной и инструментальной музыки.

Этой концептуальной линии придерживается и Вардан Великий, Арвелци (ок. 1200—1271 гг.). В частности, относительно составляющих тага он пишет: “Мелодия тага должна соответствовать [стихотворному тексту по форме и содержанию], чтобы она была сладкозвучной”⁴⁷. Именно в этой гармоничности он усматривает подлинное творение музыкального искусства: “И когда текст и мелодия, содержание и размеры куплетов будут исполняться по [требуемому однородному] стилю, тогда и таги будут надлежащими и удачными произведениями”⁴⁸.

Таким образом, интерес к проблеме соотношения текста и музыки в рамках единого музыкально-поэтического искусства в эпоху высокого Средневековья в Армении был более интенсивным и продуктивным, чем в раннесред-

непековую эпоху. Это объясняется развитием музыкально-поэтического искусства в Армении, приобретение музыкой относительной самостоятельности по сравнению с литературным текстом музыкальных произведений.

Обобщая вышесказанное, можно сказать, что возникнув на основе народной музыки, церковная музыка Запада отделилась от своей основы настолько, что эту связь весьма трудно восстановить. Напротив, в Армении церковная музыка сохраняла связь с народным музыкальным искусством. Данное обстоятельство можно объяснить тем, что в силу сложившихся национально-политических условий армянская церковь выступала от имени всего армянского народа, воплощая в своем единстве единство нации в целом. Отсюда близость между церковным и народным искусством. Этим можно объяснить тот факт почему церковь не порывала с народной основой своего искусства, хотя часто это и шло вразрез с требованиями самой церковной организации.

- 1 Цит. по: Саккетти Л. Из области эстетики и музыки. С. 96.
- 2 Там же. С. 89.
- 3 Грубер Р. Вступ. статья // Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937. С. 33.
- 4 См.: Саккетти Л. Из области эстетики и музыки. С. 90.
- 5 Античная музыкальная эстетика. / Вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева. Предисл. и общая ред. В. П. Шестакова. М., 1960. С. 241-242.
- 6 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962. С. 263.
- 7 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. Текстов и общая вступ. Статья В. П. Шестакова. М., 1966. С. 124.
- 8 Там же. С. 125.
- 9 Плутарх. О музыке / Пер. с греч. Н. Н. Томасова. С пояснит. Прим. И вступ. Статьей Е. М. Браудо. Пб., 1922. С. 71.
- 10 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 125.
- 11 Подобная трактовка стала достоянием византийской эстетики, которая кроме подражания образцам учителей ничего другого не признавала. Единственным же источником художественного таланта считался Бог (и святые).
- 12 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. Античность. Средневековье. Возрождение. М., 1962. С. 266.
- 13 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 126.
- 14 Там же.
- 15 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. С. 267.

- 16 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 130-131.
- 17 Там же. С. 245.
- 18 См.: Саккетти Л. Очерк всеобщей истории музыки. С. 90; Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1956. С. 192.
- 19 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 242-243.
- 20 Там же. С. 302.
- 21 Цит. по: Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. I. С. 112.
- 22 Там же.
- 23 Саккетти Л. Из области эстетики и музыки. С. 101.
- 24 Цит. по: Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. I. С. 298.
- 25 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 461.
- 26 Там же. С. 26.
- 27 Там же. С. 25.
- 28 Музыкальная эстетика России. С. 89.
- 29 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков, М., 1971, с.536-567.
- 30 Комитас. Статьи и исследования / Собрал Р. Терлемезян. Ереван, 1941. С. 16. На арм. яз.
- 31 Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958. С. 167, 170 и др.
- 32 Там же. С. 171. Интересным представляется и следующее рассуждение автора: "Если содержание поэтического текста определяет характер музыки, из этого не следует, что музыка, ход ее развертывания, ее формы рабски подчиняются тексту. Музыка развивается согласно своим собственным законам" (там же).
- 33 Комитас. Статьи и исследования. С. 106. Согласно Х. Кушнареву, "искусство тагов сложилось в основном в слоях городского общества" (указ. работа. С. 131).
- 34 Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. С. 132.
- 35 Там же. С.208.
- 36 Цит. по: Саккетти Л. Очерк всеобщей истории музыки. С. 58.
- 37 Цит. по: Саккетти Л. Очерк всеобщей истории музыки. С. 58-59.
- 38 Цит. по: Там же. С. 60.
- 39 Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. I. С. 159.
- 40 Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. С. 92.
- 41 Там же.
- 42 Музыкальная эстетика стран Востока / Раздел "Армения". Сост. и пер. с древнеарм. С. С. Аревшатыяна. Вступ. статья С. С. Аревшатыяна и Н. К. Тагмизяна. М., 1967. С. 381.
- 43 Там же.
- 44 Там же. С. 378-379.
- 45 Там же. С. 356.
- 46 Там же. С. 363.
- 47 Там же. С. 368.
- 48 Там же.