

# ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ







ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐ ԵՎ ԱՐԳԻԱԿԱՆՈՒՅՈՒՆ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ

1986

ДУБЛЕТ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ  
ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Р II  
567174



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР  
ЕРЕВАН 1986

ББК 85.2(2Ар)  
Т 650

Печатается по решению Ученого совета Института искусств  
АН Армянской ССР

Составители-редакторы Г. ГЕОДАКЯН, М. РУХКЯН  
Книгу рекомендовали к печати рецензенты: кандидаты искусствоведения  
М. П. ТЕР-СИМОНЯН, А. Р. ГРИГОРЯН

Т 650 **Традиции и современность: Вопросы арм. музыки** /АН АрмССР. Ин-т искусств; Сост.-ред. Г. Геодакян, М. Рухкян.— Ер.: Изд-во АН АрмССР, 1986.—250 с., ил.

Сборник охватывает широкий круг тем, посвященных теории и истории армянской народной музыки, средневекового искусства, анализу стиля и языка армянских советских композиторов. Такой принцип составления сборника имеет целью отразить тесную взаимосвязь традиций и современных устремлений в армянском музыкальном творчестве.

Предназначается для специалистов и читателей, интересующихся вопросами армянского искусства.

4905000000  
Т  $\frac{4905000000}{703(02)-86}$  96--85

ББК 85.2(2Ар)

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В условиях современного социалистического общества постоянно возрастает роль искусства как важнейшего фактора идейно-политического, нравственного и эстетического воспитания советских людей. Обобщение опыта культурного строительства и исследования на этой основе принципов и путей развития армянского советского искусства, в том числе музыкального, является задачей актуальной, давно назревшей.

Предлагаемый сборник посвящен армянской музыке, которая прошла многовековой путь развития и достигла в годы советской власти блестящего расцвета. Огромные успехи армянской советской музыки были во многом обусловлены ее самыми тесными связями с богатейшей сокровищницей фольклора, творческим развитием национальных традиций, усвоением богатого опыта мирового искусства. Музыковедение во многом в долгу перед своей национальной музыкальной культурой—прошлой и современной. У нас все еще мало работ, теоретически обобщающих характерные черты стиля, музыкального языка армянской народной и профессиональной музыки, их взаимодействие, а также тенденции развития современной музыки.

Для решения проблем, стоящих перед армянским музыковедением, важное значение имеет систематическая публикация наиболее интересных и ценных работ, создаваемых как в республике, так и за ее пределами. Данный сборник призван в какой-то степени способствовать осуществлению этой цели. Он включает широкий круг тем—от вопросов ладообразования народной музыки, теоретических изысканий в области средневекового искусства до обращения к современности, в том числе музыкальному творчеству последних лет. Все темы объединены вокруг ведущей проблемы, связанной с традициями и их претворением в современном армянском музыкальном искусстве. В сборнике принимают участие как уже известные нашей общественности ученые, так и молодые авторы. Составители-редакторы не стремились сгладить остроту или дискуссионность отдельных статей—каждому автору

было предоставлено право индивидуального подхода к избранному объекту исследования. Критериями выбора статей служили актуальность тематики, верная идейная направленность, оригинальность в постановке проблемы.

Мы с большим вниманием отнесемся к мнению наших читателей. Их пожелания и замечания, несомненно, помогут в работе по подготовке следующих сборников этой серии.

Г. ГЕОДАКЯН

## ЧЕРТЫ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ АРМЯНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Вопросы ладовой и ладогармонической организации продолжают оставаться в центре внимания советских музыкантов-теоретиков. И это естественно. Как пишет Ю. Тюлин: «В музыкальном контексте каждое сочетание звуков (вертикальное и горизонтальное) воспринимается не само по себе, не изолированно, но как принадлежащее определенной, свойственной нашему сознанию музыкальной системе. Эта система вырабатывается исторически и на основе музыкального опыта закрепляется в сознании с ранних лет, одновременно с формированием словесной речи... Вне музыкальной системы, основой которой служат лады, не может ни создаваться, ни восприниматься подлинно художественное произведение»<sup>1</sup>. «Вопросом вопросов» современного музыкознания считает эту проблему М. Тараканов<sup>2</sup>.

Чем объяснить столь обостренный интерес к вопросам лада, ладотональной организации музыки? Несомненно, в первую очередь здесь «повинна» современная практика музыкального искусства. Музыка XX века принесла с собой удивительное многообразие стилей и направлений. Коренное обновление пережили сами принципы организации музыкальной ткани. Значительно усложнилась и обогатилась традиционная мажоро-минорная система тонального мышления. Возникли новые музыкальные системы, в частности, так называемая «атональная» и вслед за ней додекафонная, с присущей ей регламентированной серийной композиционной техникой. В попытке объяснить новые явления музыки XX века были выдвинуты понятия «тотальной тональности», «хроматического универсума» (П. Хиндемит)<sup>3</sup>, «пантональности»

<sup>1</sup> Ю. Н. Тюлин, Учение о гармонии, изд. 3-е. М., 1966, с. 21.

<sup>2</sup> М. Е. Тараканов, Новая тональность в музыке XX века, в сб. «Проблемы музыкальной науки». вып. I, М., 1972, с. 5.

<sup>3</sup> П. Хиндемит, Умирающие воды, «СМ», 1967, № 5, с. 109.

(Р. Рети)<sup>4</sup>, «хроматической тональности» (Ю. Холопов)<sup>5</sup>, «двенадцатиступенного диатонического лада» (М. Скорик)<sup>6</sup> и т. д. как ладотональной основы современной музыки.

Советская музыка не осталась в стороне от тех процессов, которые определяли эволюцию мировой музыки XX века и привели к радикальным изменениям всей европейской тональной системы. В то же время характерной чертой развития советской музыки стал бурный рост и расцвет национальных музыкальных культур, становление и формирование в республиках национальных композиторских школ. В этом процессе первостепенную роль играла опора на традиции народного музыкального мышления, обращение к богатствам народного мелодического искусства. Творчески используя опыт русских композиторов-классиков, классиков своего национального музыкального искусства, а также опыт передовых композиторов современности, советские композиторы искали и находили новые возможности органического художественного сплава, синтеза различных пластов народной и профессиональной (европейской) музыкальных культур. Все это в свою очередь стимулировало теоретическую мысль, направляя ее на разработку вопросов, связанных с определением своеобразия той или иной народной музыкальной культуры в ее наиболее глубинных, «сущностных» проявлениях.

Вопросы ладообразования постоянно находились в поле зрения и армянских музыкантов. К ним в той или иной степени обращались и наши композиторы-классики—Комитас, М. Екмяян, Р. Меликян. Особое значение имели пронзительные суждения Комитаса, которые фактически заложили основы нового понимания характера и своеобразия ладовой системы армянской музыки. Уже в советские годы известный музыковед, фольклорист и композитор С. Меликян выступил со специальной работой, посвященной ладовому анализу армянской народной музыки<sup>7</sup>.

Тем не менее, впервые всесторонний и глубокий анализ ладовой системы армянской музыки был дан в труде «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» выдающегося исследователя Х. Кушнарера<sup>8</sup>. Фундаментальный труд Х. Кушнарера, как и вообще его теоретические взгляды (под его непосредственным руководством воспитывалось не одно поколение армян-

<sup>4</sup> Р. Рети, Тональность в современной музыке, Л., 1968.

<sup>5</sup> Ю. Н. Холопов, Современные черты гармонии Прокофьева, М., 1967, с. 229.

<sup>6</sup> М. Скорик, Особенности лада музыки С. С. Прокофьева, в сб.: «Проблемы лада», М., 1972, с. 236.

<sup>7</sup> С. Меликян, Гаммы армянской народной песни, Ереван, 1930.

<sup>8</sup> Х. С. Кушнарер, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.

ских теоретиков), оказали огромное влияние на все развитие армянского музыкознания. Очевидно также, что классический труд Кушнарера вышел по своему значению далеко за пределы Армении. Даже сейчас, спустя более чем двадцать лет после его выхода в свет, трудно найти работы, посвященные вопросам лада, где не было бы ссылок на исследования Кушнарера.

Проблемы лада продолжали занимать умы армянских музыковедов и после появления капитального и, казалось бы, исчерпывающего труда Кушнарера. Развернутая характеристика ладов армянской средневековой монодии была дана Р. Атаяном<sup>9</sup>. Рядом ценных положений обогатил теорию ладов Н. Тагмизян<sup>10</sup>. На основе развития выдвинутых в труде Кушнарера идей музыковеды Э. Пашиян и Э. Карагюлян попытались дать свое, новое понимание характера ладовой системы армянской музыки<sup>11</sup>.

Исследователь, обращающийся к изучению ладов какой-либо музыкальной культуры, сталкивается с целым рядом трудностей, потому что до сих пор у нас нет достаточно разработанной общей теории лада.

Известная «разногласица» в определении принципов изучения, классификации ладовых структур, разработки точной терминологии вполне объяснима. В течение короткого исторического промежутка времени в орбиту интересов советских музыковедов, занимающихся проблемами лада, был вовлечен огромный по количеству и, как правило, неоднородный музыкальный материал: от якутских народных песен—до сложнейших музыкальных структур современного композиторского творчества. Найти однозначные принципы для его классификации и изучения не так просто и сейчас, по-видимому, преждевременно. Разумеется, не следует думать, что в этом направлении ничего не сделано и не делается.

Ценные методологические установки имеются в работах Ю. Тюлина (особенно касающиеся мажоро-минорной системы). В вопросах изучения монодии непреходящее значение сохраняется за трудами Х. Кушнарера.

Важным представляется также тот факт, что в исследованиях советских теоретиков все очевиднее обнаруживается стремление к *системному* подходу в изучении проблем ладов. Однако здесь необходимо внести существенное разъяснение.

<sup>9</sup> Р. Атаян, Армянская хазовая нотопись. Ереван, 1959.

<sup>10</sup> Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.

<sup>11</sup> Э. Пашиян, Универсальная суперладовая система в армянской музыке. Ист.-филологич. журн. АН АрмССР, 1973, № 3, с. 194—212; Э. Карагюлян, О межнационально-универсальной мелодической системе секундово-переменных ладотональностей квартного круга—основы современной гармонии. В сб.: Межвузовский тематический сборник научных трудов (искусствоведение). № 4, Ереван, 1980, с. 99—128.

Принципы системного подхода, развиваемые в междисциплинарной науке, известной под названием «общей теории систем», в своем исходном виде формулируются следующим образом: «1. Система представляет собой целостный комплекс взаимосвязанных элементов; 2. Она образует особое единство со средой; 3. Как правило, любая исследуемая система представляет элемент системы более высокого порядка; 4. Элементы любой исследуемой системы в свою очередь обычно выступают как системы более низкого порядка»<sup>12</sup>.

В этих, на первый взгляд, само собой разумеющихся постулатах заключены весьма существенные выводы. И первый из них касается необходимости изучения, объяснения той или иной системы с точки зрения, позиции системы более высокого порядка. Это обстоятельство до сих пор редко принималось во внимание. Лады народной музыки зачастую рассматривались и рассматриваются как самостоятельные ладообразования или ладовые структуры, существующие параллельно друг другу и независимо друг от друга. Между тем попытка изучения народных ладов не как простой суммы самостоятельных ладовых структур, а в качестве элементов некой более общей и более высокой ладовой системы представляется и перспективной и оправданной с общеметодологических научных позиций.

Подобный подход особенно необходим при изучении ладовой системы армянской монодии. И вот почему. История зарождения армянской монодии уходит в глубь веков. Когда сформировались ее характерные черты, сейчас сказать трудно. Достоверных данных о конкретных образцах армянской монодии прошлых исторических эпох (в особенности, отдаленных) не сохранилось. Мы не имеем представления о живом звучании музыки тех времен. О ней мы можем судить лишь косвенно, на основании археологических данных, литературных и иконографических памятников. Поэтому на основе имеющихся фактов судить о генезисе ладовой системы армянской монодии, о ее становлении и постепенной эволюции можно лишь весьма предположительно и гипотетически (в нашей работе мы в принципе и не касаемся этих вопросов). Но армянская монодия, как конкретная данность, как живое звучащее искусство, представленное высокими и многочисленными образцами народной, народно-профессиональной и профессиональной (культовой) музыки, дошла до нашего времени. Их тщательное изучение и сравнение с очевидностью свидетельствует, что они являются не случайным конгломератом спонтанно рождающихся

---

<sup>12</sup> «Задачи, методы и приложения общей теории систем». Вступительная статья в сб. «Исследования по общей теории систем», М., «Прогресс», 1969, с. 12.

мелодий, а представляют собой известную общность, объединены характерными чертами определенным образом организованного (и довольно высоко организованного) музыкального мышления. И это не удивительно, если вспомнить, перефразируя В. Брюсова, что армянское искусство уже с колыбели развивалось в среде культурнейших наций земли.

Таким образом, армянская монодия не только одна из древнейших, но и одна из немногих уцелевших, дошедших до наших дней. Факт этот примечателен, по крайней мере, с двух сторон: 1) изучение армянской монодии может пролить дополнительный свет, «конкретизировать» наши представления об исчезнувших великих монодических культурах прошлого, в частности—древнегреческой; 2) с другой стороны, теоретические и исторические сведения о древнегреческой музыке (а, как известно, древнегреческая теоретическая мысль о музыке была наиболее развитой и систематизированной в древнем мире!) могут быть полезны в понимании и теоретическом осмыслении закономерностей армянского монодического искусства. Тем более, что в трудах средневековых армянских мыслителей встречаются прямые отголоски древнегреческих представлений о музыке. А это уже делает факт связи двух монодических культур—древнегреческой и армянской—не просто предположительным, но и достоверным.

### Об общем диатоническом звукоряде

Ладовая сфера непосредственно связана с областью звуковысотных отношений в музыке, которые обычно дифференцируются по трем параметрам—строю, звукоряду и ладу. Строй—наиболее «низший» (хотя и весьма существенный) фонико-акустический уровень организации звуков, реализуемый «в интервалике и звуковых шкалах»<sup>13</sup>.

Вопросы строя особенно горячо обсуждаются в среде теоретиков, обращающихся к восточной музыке. Споры о конкретных чертах строев различных музыкальных культур Востока начались много столетий тому назад, не утихают они и по сей день. Сколько-нибудь общепринятой точки зрения по данному вопросу музыкальная наука выработать пока не смогла<sup>14</sup>.

В армянском музыкознании вопросы строя попали в число наименее изученных. Пробел этот можно восполнить, лишь обратившись к современным методам исследования при помощи точных акустических приборов.

<sup>13</sup> С. И. Галицкая, Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981, с. 32.

<sup>14</sup> О современном состоянии изучения данного вопроса много полезного можно почерпнуть в указанном выше труде С. И. Галицкой, а также в книге В. Виноградова «Классические традиции иранской музыки», М., 1982.

Не преуменьшая значения вопросов строя, на наш взгляд, не следует их и преувеличивать. Как верно замечает С. И. Галицкая, когда «речь идет о закономерностях собственно строя», на первый план выдвигаются «моменты фонические, но не функционально-ладовые, относящиеся к более высокому логическому уровню обобщений. Взаимосвязь строя и лада не прямолинейна, и переносить характеристики строя непосредственно на лад неосмотрительно»<sup>15</sup>. И действительно, лад «представляет собой исторически складывающуюся (у разных народов по-разному) *основу организации* звуков музыкального произведения»<sup>16</sup>, и в этом своем качестве он в значительной степени «корректирует» и определяет саму звуковую базу, звуковой материал, иначе говоря, то, что и определяется обычно как строй<sup>17</sup>.

Современная методология и логика науки рассматривают систему любого вида как «единство состава и структуры. В составе представлена совокупность элементов системы, в структуре—организация, упорядоченные составы... Исследование... системы предполагает поэтому как выявление ее состава, так и анализ ее структуры»<sup>18</sup>.

Ладовая система не представляет в этом отношении исключения. В качестве элементов этой системы можно выделить *музыкальные звуки*<sup>19</sup>. Совокупность музыкальных звуков, имеющих качественно различные звуковысотные характеристики, и образует состав лада. В практике каждой развитой музыкальной культуры существует бесчисленное множество музыкальных звуков. Однако, как показывает опыт научной систематизации, из всего этого обширного звукового материала можно выделить сравнительно небольшой набор звуков, имеющих определяющее значение для функционирования той или иной музыкальной культуры. Расположенный в порядке высотности, этот набор выделенных звуков (элементов системы) образует звуковую шкалу, которую принято называть *звукорядом*<sup>20</sup>.

Звукоряд не есть нечто нейтральное по отношению к ладу. Как пишет Ю. Холопов: «Лад следует понимать как такую систему звуков и созвучий (подчиненных одному центральному звуку или аккорду), которая выражается системой звукоряда. Свое-

<sup>15</sup> С. И. Галицкая, ук. соч., с. 33.

<sup>16</sup> Л. А. Мизель, В. А. Цуккерман, Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 51.

<sup>17</sup> См.: Ю. Н. Тюлин, ук. соч., с. 70—71.

<sup>18</sup> Л. А. Зеленова, Г. П. Куликов, Методологические проблемы эстетики, М., 1982, с. 27.

<sup>19</sup> О музыкальном звуке см.: Ю. Н. Тюлин, ук. соч., с. 73—75.

<sup>20</sup> В. М. Беляев, О музыкальном фольклоре и древней письменности, М., 1971, с. 168.

образе, характерность звукоряда—специфический признак, регулирующий различие между ладами.

Само собой разумеется, лад нельзя отождествлять со звукорядом»<sup>21</sup>.

Подход Ю. Холопова представляется верным, тем более, что в советском музыкознании нередко понятия лада и звукоряда противопоставляются друг другу. Между тем понятия эти во многом родственные. В звукоряде состав элементов системы выступает уже в качественно дифференцированном виде, но выраженном пока в самой абстрагированной, обобщенной форме. В ладе структура системы, функциональные взаимосвязи элементов обнаруживаются уже в своих более конкретных и в то же время более тонких и интимных проявлениях.

«Диатонический звукоряд армянской монодической музыки,— пишет Кушнарев,—представляет собой акустическую систему, состоящую из объединения трех сплетенных между собой квартовых рядов или серий»<sup>22</sup>.



легко интонированный, чистый и интонационно устойчивый начинает играть роль остова звукоряда, организующего и скрепляющего мелодическое развертывание<sup>24</sup>. Как нетрудно убедиться, дальнейшее расширение первоначальной ладовой ячейки естественно может происходить под интонационно-акустическим контролем кварты.



При этом не имеет значения—расширение происходит вверх или вниз: каждый новый вовлекаемый звук «контролируется» интервалом кварты. Так образуется звукорядная система из квартовых цепей, обладающая внутренней большой организацией и интонационной устойчивостью. Примеры армянских народных песен наглядно показывают определяющее значение квартовых остовов в процессе ладообразования<sup>25</sup>.



«Естественность», логическая строгость и сравнительная простота звукорядной системы из сцепляемых квартовых рядов послужили причиной ее довольно широкого распространения в различных музыкальных культурах, подчас регионально отдаленных друг от друга. Они были распространены также в русской церковной и отчасти народной музыке (так называемый обиходный звукоряд), в еврейской синагогальной музыке, в ряде культур Востока и т. д.<sup>26</sup>. Очевидно, однако, что по мере расширения этой звукорядной системы, включения в нее все новых и новых ладовых звеньев наряду с квартовым интонационно-акустическим кон-

<sup>24</sup> Ю. Н. Тюлин, ук. соч., с. 90—91.

<sup>25</sup> С. Меликян, 1, № 109, с. 93. Комитас, 1, № 116, с. 35. Выходные данные о сборниках народных песен даны в сокращенном виде. Полностью они публикуются в конце статьи.

<sup>26</sup> Х. С. Кушнарев, ук. соч., с. 319—320.

тролем неизбежно должны были возникать и иные координирующие связи между звуками. Какова могла быть их природа?

И здесь уместно будет отметить еще одно важное теоретическое положение. Его выдвинул Н. К. Тагмизян—речь о так называемом «остове гармонии».

«Остов гармонии,—пишет он,—возникает при таком соотношении четырех звуков, при котором крайние члены образуют интервал чистой октавы, средние же, соответственно, чистой квинты и чистой квинты по отношению к крайним»<sup>27</sup>.

Понятие «остова гармонии» было хорошо известно еще в античности, даже в более древние времена. Как показал Тагмизян, оно также хорошо было известно еще в древней и средневековой Армении.

Октавное подобие тонов в армянской монодии было осмыслено не только теоретически (Давид Анахт, V век). Пример рождественской колядки из сборника, составленного А. Пахлеваняна, надо полагать, пример не только древний по происхождению, но и типичный для народного музыкального мышления<sup>28</sup>. Как нетрудно убедиться, опорные тона этой мелодии и составляют «остов гармонии». Октавное подобие тонов можно заметить и в ряде других образцов народной музыки.

Таким образом, осознание октавного подобия тонов в армянской и теории, и народно-музыкальной практике—факт неоспоримый, хотя он и не привлек к себе до сих пор должного внимания. Между тем признание этого факта открывает новые возможности в понимании структуры ладовой системы армянской народной музыки. Действие принципа консеквентности (по терминологии У. Гаджибекова) октавных интервалов наряду с квартовыми приводит, по крайней мере, к двум важным следствиям.

1. Консеквентность кварт обеспечивает, как указывалось, акустически-слуховой контроль квартового диатонического звукоряда. При этом степень обеспеченности контролем всех ступеней звукоряда является одинаковой. Осознание октавного подо-

<sup>27</sup> Н. К. Тагмизян, ук. соч., с. 126.

<sup>28</sup> А. Пахлеванян, № 45, с. 61.

ония тонов (и в меньшей степени осознание квинты как устойчивого интервала) в значительной мере расширяет возможности акустически-слухового контроля и в то же время ставит разные ступени звукоряда в этом отношении в неравные условия.

«Остов гармонии» (т. е. принцип кварто-квинто-октавного акустического контроля) уже выделяет в диатоническом звукоряде четыре ступени как наиболее устойчивые и опорные—это до—фа— соль—до<sup>2</sup>. Естественно предположить, что эти опорные ступени в свою очередь начинают играть определяющую роль в координации и других ступеней. Схема показывает «технику» выделения опор звукоряда при помощи перемещаемого «остова гармонии».



Можно предположить, что именно так формировался «остов звукоряда»<sup>29</sup>. Попытаемся теоретически обосновать это предположение. Как видно из примера—схемы, наибольшей акустической устойчивостью обладают эолийские звуки (это очень существенное обстоятельство, имевшее далеко идущие последствия для организации всей ладовой системы армянской монодической музыки). При этом даже среди различных эолийских звуков степень этой устойчивости не одинакова. По сравнению с «абсолютно» устойчивым эолийским звуком соль первой октавы, имеющим «тройной»—кварто-квинто-октавный—акустический контроль как сверху, так и снизу, другие эолийские тоны в той или иной степени лишены этой «абсолютности».

Здесь нетрудно заметить следующую закономерность: степень потенциальной устойчивости эолийских тонов зависит также от их местоположения в системе, чем ближе они к центру, тем устойчивее (разумеется, при прочих равных условиях). Наименее устойчивы эолийские тоны, находящиеся на периферии системы; их связь с другими тонами носит *односторонний* характер, и акустический контроль может осуществляться только «сверху»

<sup>29</sup> К вопросу «остова звукоряда», или «основного костяка диатонического звукоряда армянской музыки», впервые обратился Н. Тагмизян (см. ук. соч., с. 131—134). Выводимый нами «остов звукоряда» принципиально отличается от предложенного Н. Тагмизяном.

или только «снизу». Тем не менее, по акустической устойчивости в данной системе эолийские звуки превосходят как миксолидийские, так и локрийские в силу того, что они обеспечены разнонаправленным кварто-квинтовым акустическим контролем как «сверху», так и «снизу» (особенно выделяются в этом отношении тоны ре и до<sup>2</sup>, не говоря уже о тоне соль). Отсутствие квинтовой опоры «снизу» у миксолидийских тонов и квинтовой опоры сверху у локрийских и является тем фактором, который обуславливает их меньшую акустическую устойчивость по сравнению с эолийскими тонами. Важно отметить, что и здесь дальнейшая дифференциация миксолидийских и локрийских тонов по степени их устойчивости в решающей степени зависит от их местоположения в системе. На примере миксолидийского звука ми бемоль<sup>2</sup> это можно хорошо показать. Находясь в верхнем отрезке звукоряда, он по существу лишен кварто-квинтового акустического контроля сверху и обладает лишь нижней квартовой опорой (с тоном ля первой октавы звук этот образует уменьшенную квинту). В силу данного обстоятельства ми бемоль<sup>2</sup> оказывается самым слабым (по признаку акустической устойчивости) тоном системы.

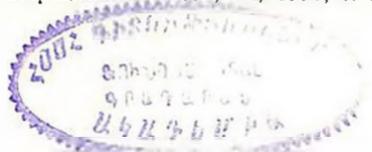
Таким образом, действие принципа остова гармонии вносит тонкую и сложную дифференциацию в характеристику тонов натурального квартового звукоряда по степени их акустической устойчивости, тем самым уже на этом первичном (акустическом) уровне придавая ему известное своеобразие.

Устойчивые, опорные ступени в совокупности составляют своеобразный *остов звукоряда*, обеспечивающий ладовой системе достаточную стабильность, без чего она не могла бы нормально функционировать и неизбежно распалась бы.

При этом надо иметь в виду, что мы рассматриваем тот отрезок квартового диатонического звукоряда (теоретически он не имеет границ ни сверху, ни снизу), который установился в практике народного музицирования и фактически находится в пределах несколько больше полторы октавы. Это принципиальная огорка. Образование той или иной ладовой системы происходит не путем теоретических выкладок, а в живом процессе народного музицирования, а затем и профессионального композиторского творчества. Другой вопрос, что «лад, как абстрагированная система музыкального мышления, со своей стороны диктует художественную организацию музыкального материала на основе общих принципов»<sup>30</sup>.

Те или иные предпосылки образования ладовых систем реализуются только в процессе музыкальной практики, только тог-

<sup>30</sup> Ю. Н. Тюлин, *Натуральные и альтерационные лады*, М., 1971, с. 8.



да они «прорастают», обретают «плоть и кровь» конкретной ладовой системы, обладающей и неповторимым своеобразием и мощной силой абстракции, аккумулировавшей в себе богатейший опыт общественно-музыкальной практики. Вне этого постоянного ориентира на живую практику искусства верное понимание даже такого абстрагированного явления, как ладовая система, невозможно. Данная методологическая установка и определяет весь характер нашей работы.

Выделение в диатоническом звукоряде звуков акустически более «неподвижных», «контролирующих», устойчивых (остов звукоряда), по-видимому, отражает объективные закономерности формирования этого звукоряда как определенной системы в процессе исторического развития практики народного интонирования и, как указывалось, обеспечивает акустически-интонационную устойчивость, необходимую для нормального функционирования этой звукорядной системы.

2. Второе следствие связано с изменением самой структуры квартового натурального звукоряда под воздействием принципа остова гармонии.

Как мы уже писали, квартовая координация тонов, играющая исключительную роль в ладообразовании армянской монодической музыки, давала возможность естественного расширения первоначальных ладовых ячеек, обусловив ведущее значение тетракордальной структуры в возникающих ладовых образованиях. Стереотипная повторяемость интервальных величин через кварту вела за собой—особенно на первых порах—и функциональное сходство ступеней на расстоянии квинты. Отголоски этого явления обнаруживаются в разных музыкальных культурах. Известно, например, что в античной системе звукоряда «всякий звук именовался по месту в тетракорде («в кварте») и по названию тетракорда так же, как мы обозначаем звуки по месту в октаве и по названию октавы. Та же особенность структуры свойственна и системе древнерусского «обиходного лада» («обиходного звукоряда»), ...в котором смежные пары трикордов—«согласий» имели сходные или одинаковые названия на расстоянии квинты»<sup>31</sup>. Однако абсолютизировать это явление не следует. Функциональное сходство тонов через кварту, отразившееся в названиях звуков античной музыкальной системы, указывало, скорее, на генетические истоки данного явления и вряд ли полностью соответствовало бытующей музыкальной практике, потому что в античности, как известно из литературы, функциональное тождество ступеней в соотношении октавы уже было четко осознано<sup>32</sup>. Примечательна и оговорка, которую делает Х. С. Кушнарев в связи с

<sup>31</sup> Ю. Н. Холопов, Очерки современной гармонии, М., 1974, с. 32.

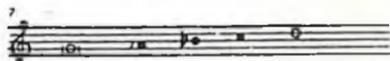
<sup>32</sup> Там же.

обиходным звукорядом древнерусской музыки, отмечая, что «подобный звукоряд служил базой для ладов различной структуры, каждый из которых, однако, не выходил за пределы септими (всегда малой)»<sup>33</sup>.

В армянской монодической музыке также встречаются образцы, где можно обнаружить функциональное сходство звуков через кварту. Но в целом картина функциональных отношений звуков выглядит куда более сложной и тонко дифференцированной. И это вполне понятно.

Постепенное расширение диапазона звукоряда в новых ладовых образованиях и возникновении производных тетракордов не было процессом чисто механическим. Благодаря идентичным интервальным соотношениям в основном и производном (или «надстроечном») тетракордах функциональные связи в последнем могли строиться по образу и подобию первого. Но со временем неизбежно должны были осознаваться связи звуков производного тетракорда не только между собой, но и со звуками основного тетракорда. Это вело к образованию двойных функциональных связей и при более или менее четком выделении одного опорного тона в качестве центрального (тонического) определяющее значение должны были получать связи с тоникой. Иначе говоря, двузвенные, а затем и многозвенные ладовые образования представляли собой не простую сумму входивших в них звеньев, а складывались путем их интегрирования в целостные структуры, в которых преобразовывались старые и завязывались новые функциональные связи. В этом процессе отметим пока важное значение «выпрямления» в эолийском ряду узкой квинты в чистую и возможного влияния на структуру диатонического звукоряда октавного подобия тонов.

По Кушнареву, в диатоническом звукоряде армянской монодической музыки локрийские звуки являются низкими, в силу чего строящаяся от тоники эолийских ладов квинта получается не чистой, а узкой. Однако, как отмечает он же в последующем изложении, «низкие локрийские тона в процессе интонирования заменяются в ряде случаев своими высокими вариантами» и, в частности, уточняет, что это происходит, «если необходимо в ладах эолийского типа получить верхнюю V ступень, соотносящуюся с тоникой в интервале чистой, а не узкой квинты»<sup>34</sup>.



<sup>33</sup> Х. С. Кушнарев, ук. соч., с. 319.

<sup>34</sup> Там же, с. 336—337. Штрих / перед нотой означает низкое положение данного тона.

Вряд ли верно трактовать это уточнение как имеющее лишь частный характер. На наш взгляд, оно имеет принципиальное значение. «Выпрямление» эолийской квинты и возникновение целого пласта народных песен в эолийском ладу квинтовой основы (т. е. остов звукоряда здесь составлял интервал чистой квинты) знаменовали выход за пределы чисто тетрахордальных структур и возникновение, наряду с ними, ладозвукорядных структур, основывающихся на пентакорде. Принципиальное значение этого явления заключалось в том, что оно «размывало» стереотипную повторяемость интервальных величин квартовых рядов и квартую координацию тонов обогащало также квинтовой. В этом нельзя не видеть также еще одного подтверждения важной роли принципа остова гармонии в ладообразовании армянской монодической музыки.

В еще более своеобразной и примечательной форме в ладовой системе армянской монодической музыки проявилось действие октавного акустического подобия тонов.

Октавное подобие тонов—мощный фактор ладообразования, на что не раз указывалось в специальной литературе<sup>35</sup>. Действовал ли этот фактор в ладовой системе армянской народной музыки и, если да, то в какой степени?

Вскользь мы уже касались данного вопроса. Сейчас нам предстоит остановиться на нем более основательно.

Ես-րե՛, առ-րի ու կի՛ն քր-լե՛. րա, հի՛յ, ես-րե՛,  
 առ-րի առ-կի՛ն քր-լե՛. րա, հի՛յ, ես-րե՛.

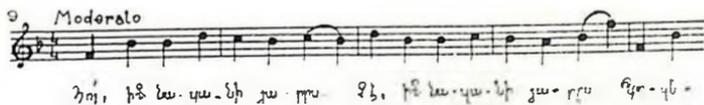
Ладообразующее значение октавной «рамки», придающей благодаря кварто-квинтовым связям особую устойчивость тонике ипониийско-миксолидийского лада песни<sup>36</sup>, здесь очевидно, как очевидно четкое осознание октавного подобия тонов в песнях «Ай индло»<sup>37</sup>, известной «Ой, им назани ярс» («Ой, моя нежная яр») <sup>38</sup>.

<sup>35</sup> См. Ю. Н. Тюлин, Учение о гармонии, с. 46; А. Должанский, Избранные статьи, Л., 1973, с. 109; Э. Е. Алексеев, Проблемы формирования лада, М., 1976, с. 232—236.

<sup>36</sup> Комитас, I, № 151, с. 45.

<sup>37</sup> Комитас, I, № 176, с. 51.

<sup>38</sup> Комитас, II, № 51, с. 60.



Октавное подобие тонов, координируемое «остовом гармонии», иллюстрирует пример старинной песни «Гарун» («Весна»), сираведливо причисляемой к классике армянского песнетворчества. То, что нами вначале было высказано как теоретическое предположение, а именно: осознание «остова гармонии» и кристаллизация остова диатонического звукоряда на основе перемещаемого «остова гармонии» (по тонам, входящим в него,—т. е. на кварту и квинту вверх), здесь находит свое наглядное подтверждение. Опорными тонами этой мелодии выступают тона с, f, g, b, c<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, f<sup>2</sup>, фактически образующие три «остова гармонии»—с—f—g—c<sup>2</sup>, f—b—c<sup>2</sup>—f<sup>2</sup>, g—c<sup>2</sup>—d<sup>2</sup> (последний—неполный, без октавы)<sup>39</sup>.

Ձկ. րրն ա - սայ տառ - րուկ իսկ - ինն.  
 յիճ. զա կո - շա կույ - կույ ա - րու՛ն,  
 Եր. րա լոյ - Վի շա - րուկ ա - րու՛ն.  
 Ես իկ կառ. ննճ իճ թիվ. ին - րու՛ն, րրա. ննճ թա՛ն. չի՛կ վեր ա - թ - րու՛ն,  
 րու՛ն կը րր. ննճ ճեկ խա. թն. թնն, տոն կը շի. ննճ ճեկ ա - թ - րու՛ն.

<sup>39</sup> Этнографический образец песни «Гарун» («Весна») имеется в «Этнографическом сборнике» (том I) Комитаса (№ 21, с. 7). В нашем примере использованы фрагменты из варианта этой песни, положенной в основу обработки Комитаса для голоса и фортепиано. Не исключено композиторское вмешательство Комитаса. Факт этот, однако, не только не лишает научной доказательности обращения к данному варианту, но, напротив, усиливает ее, так как Комитас, как никто другой, чувствовал и понимал ладоштонационную природу армянской народной песни.

Во всех приведенных примерах октавный интервал образуется на миксолидийских тонах. Это наиболее «естественный» путь освоения октавного подобия тонов, так как в натуральном квартетном звукоряде октава, строящаяся от миксолидийского тона вверх, является чистой. Но в народной музыкальной практике встречаются примеры октавного подобия, возникающего и с эолийского тона, что нарушает стереотипность квартетного звукоряда (верхний звук октавы—локийский тон, по Кушнареву, является пониженным, и потому октава в данной системе должна получаться узкой). Как нетрудно предположить, октавное подобие эолийского тона может возникнуть в случае сцепления эолийского тетра хорда с вышележащим пента хордом с «выпрямленной» чистой квинтой. Именно такова ладовая структура скорбной песни «Канче крунк» («Кричи, журавль»),—тоже одного из замечательнейших образцов армянского народного искусства<sup>40</sup>.

11 *Expansivo*

Գան շն՛ կր - ունի, կան - շն՛ քա - նի գա - րուն է  
 րա - րի - նն - րա սիր - տը, գանդ - գանդ ա - րուն է:  
 Գր - ունի գան, կր - ունի գան, գա - րուն է, կր - ունի գան, կր - ունի գան,  
 գա - րուն է, ախ, սիր - տը ա - րուն է:

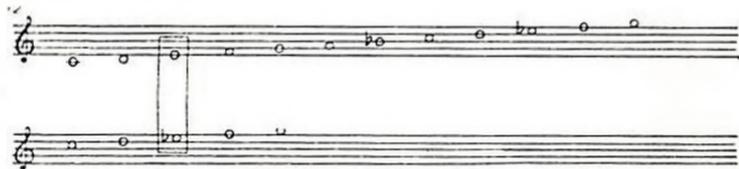
В таком непосредственном проявлении интервал октавы в армянской народной музыке, как, впрочем, и в фольклоре других народов, встречается сравнительно редко. Как отмечает Э. Алексеев: «Шеститоновый амбитус недостижим для большинства «монологических» (однорегистровых) напевов. В подобных случаях народные певцы лишь изредка преодолевают октавный «барьер»<sup>41</sup>. Нам важно было показать неоспоримый факт осознания октавного подобия тонов в армянской народной музыке—и не только

<sup>40</sup> Мелодия приведена по обработке Комитаса. Ее вариант под названием «Дэ кэлэ, дэ кэлэ, Юхабер» (Ты иди, ты иди, Юхабер») помещен в «Этнографическом сборнике» (том I) Комитаса (№ 84, с. 25).

<sup>41</sup> Э. Е. Алексеев, ук. соч., с. 234.

ашуго-гусанской, где октавное подобие (как акустическое, так и нередко функциональное) становится явлением широкораспространенным (это признавал и Х. Кушнарев, хотя и, правда, относил подобные ладовые структуры к числу «особых систем»<sup>42</sup>). Важно, потому что роль интервала октавы в формировании и функционировании ладозвукорядной системы армянской народной музыки оказывается чрезвычайно показательной.

Если вновь обратиться к кварттовому диатоническому звукоряду (в его практически используемом диапазоне) и попытаться подытожить возможные случаи проявления октавного акустического подобия тонов, то обнаружится весьма любопытный факт.



Все тона верхней сферы звукоряда, начиная от до второй октавы, оказывается, могут иметь октавную координацию с соответствующими тонами нижней сферы звукоряда<sup>43</sup>. Исключение составляет ми бемоль второй октавы, образующий с нижележащим тоном ми интервал октавы уменьшенной.

Если предположить, что в ладозвукорядной системе армянской народной музыки наряду с квартовой координацией действует и октавная (а такое предположение, как мы пытались показать, вполне возможно), то становится очевидной необычная и исключительная ситуация, складывающаяся вокруг тона  $es^2$ , точнее, вокруг той звукорядной ступени, которая занимает место этого тона (это может быть VI ступень среднеэолийского лада от  $g$ , IV—верхнемиксолидийского от  $b$  и т. д.). Квартовая координация «диктует» здесь звук  $es^2$ , октавная— $e^2$ , в любом случае в системе возникает напряженная интервалака: в одном уменьшенная октава  $e-es^2$ , в другом—третон  $b-e^2$ . Ступень эта становится как бы «горячей» точкой звукорядной системы, в систему вносится элемент противоречия, «конфликта».

<sup>42</sup> Х. С. Кушнарев, ук. соч., с. 403—412, 595—599.

<sup>43</sup> В данном случае в расчет не принимаются так называемые вторичные интервальные признаки, связанные с фактом низких локрийских тонов. Как мы показали выше, локрийский тон  $d^2$  в соответствующих условиях может повышаться, образуя «выпрямленную» чистую квинту, то же относится к тону  $g^2$ . Возможность различного «наклонения» локрийских тонов отмечает и Н. Тагмизян (см. ук. соч., с. 132).

Как видно из приведенных выше примеров, в размашисто-задорной песне «Эй, Нарэ» (пример № 8) и элегически проникновенной, словно озаренной светом надежды, песне «Весна» (пример № 10) противоречие это снимается самым недвусмысленным образом путем исключения «сомнительной» ступени. Напротив, в скорбно-трагической «Кричи, журавль» противоречие как бы обнажается, вводится звук  $e^2$ , и вся мелодия протекает в напряженно звучащем в данном контексте дорийском ладу.

С наибольшей наглядностью сам выбор того или иного варианта этой особо «чувствительной» ступени (своеобразной *note sensible* в данной системе) обнаруживается, когда в мелодии используются как верхняя, так и нижняя сферы ладозвукорядной системы. Таким примером является песня «Гнац ашун, екав гарун» («Ушла осень, пришла весна») <sup>44</sup>, удивительная по своей выразительности и настроению, в которой выражение светлых чувств переплетается с грустью и печалью (вспомнив знаменитое пушкинское «Печаль моя—светла», можно сказать, перефразируя, что здесь, напротив,—«мое светлое чувство полно печали»). И настроение это во многом создается противопоставлением двух сфер ладозвукоряда—верхней, светлой, с включением «мажорных» интонаций, широко, свободно звучащих интервалов чистой квинты ( $b-f^2$ ,  $g-d^2$ ), и нижней—сумрачной по колориту, с интонациями причета, обрамленными «стянутой» рамкой уменьшенной квинты ( $e-b$ ).

13

Гна-а-шун, е-кав гарун, е-кав гарун, е-кав гарун,  
 Гнац ашун, екав гарун, екав гарун, екав гарун,  
 екав гарун, екав гарун, екав гарун, екав гарун:

В мелодии песни использован эффект «воздушной септимы» ( $f^2-d^2$ , термин Кастальского) и верхняя VI ступень лада вообще не фигурирует. Это, несомненно, связано с выразительным использованием ее нижнего «двойника»—звука  $e$ . Включение любо-

<sup>44</sup> С. Демурия, Сборник народных песен «Клар», Пб., 1907, с. 41. Пример дается в ритмической редакции А. Кочаряна и транспонирован в тональность соль.

го варианта верхней VI ступени ( $es^2$  или  $e^2$ ) внесло бы ненужную «диссонантность» в интонационный облик мелодии и в непоправимой степени нарушило бы разлитое здесь чувство мягкой элигичности—основу ее выразительности. Вот как остро ощущается координация различных сфер ладозвукорядной системы!

Осознание октавного подобия тонов не привело в ладовой системе армянской народной музыки к главенству семиступенных октавных ладовых структур. *Своеобразие ладовой системы армянской народной музыки и состоит в том, что в ее формировании наряду с определяющей ролью квартовой координации важное значение приобрела и октавная координация, что придало всей системе амбивалентный (внутренне противоречивый) характер.* «Выпрямление» дорийских квинт и в еще большей степени осознание октавного подобия тонов (в принципе это явления одного порядка), возникновение на этой основе в верхней ладозвукорядной сфере интонационно неустойчивой зоны (с особо «чувствительным» тоном) выводило за пределы замкнутой системы стереотипно повторяющихся квартовых рядов, делало систему открытой, внутренне динамичной, в значительной степени расширяло ее художественные возможности.

Уязвимой стороной концепции Х. С. Кушнарева является, на наш взгляд, абсолютизация принципа бестритоновости (бестритоновые квартовые ряды) в ладовых структурах армянской монодии. Все другие ладовые структуры становятся исключением, выводятся в разряд «особых систем», объясняются, как правило, с помощью различного рода модуляционных процессов (порой даже как результат «недостаточно тщательно проведенной модуляции»). Между тем, подобные «особые» структуры, в том числе и тритоновые (среди них, в особенности, лады дорийский, лидийский) вполне употребительны в народно-музыкальной практике, и нормы интонационного развертывания в них мало чем отличаются от обычных. Надо признать, что теория здесь вступает в противоречие с практикой.

Решению данной проблемы и может помочь выяснение роли выделенного нами особо «чувствительного» тона системы, возникающего на стыке взаимопроверочащих друг другу квартовой и октавной координации. Ведь именно от того, какой звуковой вариант здесь используется— $e^2$  или  $es^2$ , зависит тритоновый или бестритоновый характер образующейся ладовой структуры.

Объективный статистический анализ образцов народной музыки, охватывающих по диапазону интервал более квинты (в ладу,

начинающемуся с среднеэолийского тона в системе, т. е. с тона соль) дает следующие результаты<sup>45</sup>:

1. Количество образцов в эолийском ладу с пропущенной VI ступенью: Комитас, I—24, Комитас, II—13, Меликян, I—13, Меликян, II—I, Арутюнян—15, Кочарян—14, Пахлеванян—8; общая сумма—88.

2. Количество образцов в эолийском ладу: Комитас, I—8, Комитас, II—3, Меликян, I—3, Меликян, II—2, Арутюнян—8, Кочарян—8, Пахлеванян—1(!); общая сумма—33.

3. Количество образцов в дорийском ладу: Комитас, I—4, Комитас, II—1, Меликян, I—10, Меликян, II—6, Арутюнян—13(!), Кочарян—18(!), Пахлеванян—21(!); общая сумма—73.

4. Количество образцов в эолийско-дорийском ладу (с вариантно меняющейся VI ступенью): Комитас, I—3, Комитас, II—2, Меликян, I—2, Меликян, II—0(!), Арутюнян—5, Кочарян—21(!), Пахлеванян—7; общая сумма—40.

Полученные результаты, на первый взгляд, выглядят неожиданными, особенно неожиданным представляется тот факт, что в общей сумме выявленных ладовых структур на второе место выходит дорийский лад (73), а бестритоновый эолийский оказывается на последнем месте (33). Но при более внимательном подходе все это находит свое объяснение. Как и следовало ожидать, в крестьянском фольклоре (сборники Комитаса и С. Меликяна) явно превалирует интонационно «спокойный» эолийский с пропущенной VI ступенью, использование эолийского, дорийского и смешанного ладов примерно равное. Так же естественно широкое использование дорийского лада в гусано-ашугском творчестве (сборник Кочаряна), где значение октавной координации, несомненно, возрастает. Любопытно, однако, что в гусано-ашугском творчестве продолжают сохранять свои позиции и эолийский и эолийский с пропущенной VI ступенью. Факт явного предпочтения дорийского лада над эолийским (в 20 раз!) в сборнике А. Пахлеванян, включающем песни, записанные с голоса известного народного певца А. Мурадяна, вероятно, можно объяснить или индивидуальными пристрастиями самого информатора, или же—что более правдоподобно—характерными диалектными особенностями (песни преимущественно из областей Вап, Шатах и Мокс). Но этот вопрос требует специального изучения.

<sup>45</sup> Статистическому анализу были подвергнуты все издания до настоящего времени образцы народной музыки (более 2000). Здесь даются результаты по наиболее характерным сборникам. Сборники названы сокращенно. Полные данные о них, как уже отмечалось, приводятся в конце очерка. Из анализа статистических данных исключены «Песни Акна» (Комитас, I), как весьма специфические, песни гусанские, курдские, азербайджанские (Меликян, II), как нетипичные для данного сборника и песни явно городского происхождения (Пахлеванян).

Примерно такая же картина получается при статистическом анализе ладовых структур, образовываемых с верхнемиксолидийского тона—ладов миксолидийского, лидийского, миксолидийско-лидийского и миксолидийского с пропущенной IV ступенью (его можно назвать миксолидийским псевдоангемитонным), последний наиболее употребителен, особенно в крестьянском фольклоре.

Как видим, музыкальная практика подтверждает «обычное» использование ладовых структур, амбитус которых превышает квинту, как бестритоновых, так и тритоновых.

Добавим, что интонационная неустойчивость, необычность выделенного нами особо «чувствительного» тона ладозвукорядной системы подтверждается также тем, что он, как правило, используется в качестве вспомогательного или проходящего тона и никогда (за редчайшими исключениями, которые всегда можно объяснить) не выступает как ладовая опора: ни в вышележащем звене эолийского или дорийского ладов, ни—что особенно удивительно—в ладах миксолидийского типа. Удивительно потому, что здесь он является IV ступенью, квартовым тоном от тоникки. А по всем правилам—тетрахордальности, квартовой координации—именно IV ступень (как в эолийском ладу) должна была бы взять на себя функцию основной ладовой опоры. Парадокс этот весьма примечателен. Он еще раз свидетельствует как о необычности выделенного элемента ладозвукорядной системы, так и, в особенности, о том, что процесс ладообразования в конечном счете определяется характером формирующейся ладовой системы. Действие даже самых мощных, имеющих всеобщий характер закономерностей ладообразования (к ним, несомненно, относится квартовая координация) здесь проявляется не спонтанно и стихийно, а обусловлено различными факторами, подчас разнонаправленными, но действующими в определенной системе и корректируемыми этой системой.

Настало, вероятно, время найти соответствующий термин для выделенного элемента, этого, образно выражаясь, «возмутителя спокойствия» системы. Его можно обозначить как индикатор (определитель) ладозвукорядного наклонения. Термин этот представляется подходящим, потому что не повторяет термина «ладовое наклонение», широко используемого для различения мажора и минора, кроме того, он точно соответствует понятию наклонения, так как использование того или иного варианта «чувствительного» тона склоняет систему то вниз, в сторону бемолей—центростремительная тенденция (вариант с ми бемолем<sup>2</sup>), то вверх—в сторону диэзов—центробежная тенденция (вариант с ми бекаром<sup>2</sup>), и, наконец, явление это связано не с какой-либо конкретной парой ладов, а распространяет-

ся на всю ладозвукорядную систему и влияет, таким образом, на характер и структуру большинства входящих в нее ладов (образуются нары—эолийский—дорийский, локрийский—фригийский, верхнемиксолидийский—лидийский и т. д.).

Индикатор ладозвукорядного наклона, будучи важным и особо «чувствительным» элементом системы, нередко концентрирует вокруг себя наиболее существенные моменты интонационного развития, завязывает узлы интереснейших интонационных «событий» и «сюжетов». Диапазон их выразительных возможностей очень широк: от четкого противопоставления центростремительных и центробежных тенденций ладонтоначионального развития—до тончайшей игры ладовой светотенью, как, например, в изысканнейшей по красоте мелодии песни «Лорик»<sup>46</sup>.

14 *Recitando*

Զաւար երեկեկ եկ աւորո զնաւով, Կառեա  
 լա - լե - ցու - ցի՛ն, կառեա կա՛նիր եա - գն Կու - ցի՛ն,  
 տոյտոյ, տոյտոյ, տոյտոյ, տոյտոյ, տոյտոյ, տոյ:  
 Զարեա՛ն լա - ղիկ, զա՛նըճ լա - ղիկ, Զարե՛ն, լա,  
 ղիկ, լա - ղիկ, Զա՛նըճ լա - ղիկ:

<sup>46</sup> Комитас, I, № 112, с. 34. Пример этот приводит и X. С. Кушарев в своем труде (см. ук. соч., с. 564—565), считая, что здесь имеет место модуляция из «подладка» d<sup>2</sup> гипозолийского (h, c, d<sup>2</sup>, e, f) с помощью и через «подладок» d<sup>2</sup> локрийский в лад g эолийский. Получается, что тут чуть ли не каждая фраза «модулирует». Такое объяснение нам представляется малоубедительным. Напротив, мелодия песни, как мы считаем, является одним из ярчайших примеров использования вариантных возможностей VI ступени эолийско-дорийского лада. С наибольшей очевидностью эту вариантность можно видеть в тактах 9—10, где интонируются совершенно идентичные мелодические обороты, лишь ладово различно «окрашенные».

Следующие примеры примечательны с другой стороны<sup>47</sup>.

15. *♩. 40* *Recitativo*

Գարկեն զան ին օ-րերն է, կի լիճ նեն - նի, նեն - նի,

16. *♩. 40*

տր - դան Գրոտ - նա կո - րեր է, ա-ղբն էյ - լեն, էյ - լեն, էյ - լեն:

17. *♩. 84*

Գարկեն զան ին օ-րերն է, կի լիճ նեն - նի, նեն - նի,

Գարկեն զան ին օ-րերն է, կի լիճ, նեն - նի, նեն - նի, նեն - նի.

18. *♩. 84*

Գարկեն զան ին օ-րերն է, կի լիճ նեն -

Песни эти связаны с праздником масленицы, сопровождаем у армян разного рода обрядовыми действиями, идущими еще с языческих времен. Песню поют девушки, раскачиваясь на качелях. Характер ее светлый, лирический, по мнению автора сборника, она несет на себе отпечаток старины. Во всех песнях—в виде вариантов—использована одна и та же мелодия. Особо обращает на себя внимание естественная взаимозаменяемость различных ладовых вариантов песни. В первой и четвертой песнях налицо вариантность VI ступени в эолийско-дорийском ладу, третья протекает в «чистом» эолийском ладу, во второй—VI ступень вообще отсутствует и использован эффект «воздушной септими». И оказывается, что все это—явления одного порядка. Правда, ладовые варианты придают каждой песне свой, индивидуально-неповторимый оттенок, что вполне согласуется с импро-

<sup>47</sup> М., П. Тумаджян, № 8, 9, 10, 11, с. 33—35. Записаны от разных певцов (за исключением первых двух песен). Первая песня приведена полностью, в остальных показаны только начальные разделы.

визационной природой исполнения народных песен, но это именно от тенки, не нарушающие общего характера и склада мелодии. Более типичен, пожалуй, для песен подобного типа вариант с «воздушной септимой», как интонационно особенно «спокойный» («безмятежно спокойный»). Однако и вариант с включением эолийской и дорийской секст, благодаря четкой сбалансированности в их использовании, прекрасно звучит в русле общего светлого лирического настроения песни. Как ни странно, наиболее непривычен вариант, протекающий в «чистом» эолийском ладу. На наш взгляд, в использовании мелодического оборота с эолийской секстой в 3-ем такте не учтена центростремительная природа подобных мотивов (или, иначе говоря, их ладозвукорядное наклонение), поэтому кульминационный звук фа<sup>2</sup>, подкрепленный ритмически, не получив столь же необходимого интонационного обоснования, словно «повисает в воздухе». «Недостаток» этот тонко исправлен в следующей песне (пример 18), где тот же кульминационный звук благодаря введению центробежной дорийской сексты такое интонационное обоснование уже получает. Так или иначе приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что включение дорийской сексты носит характер в а р и а н т н ы х изменений в пределах одной ладовой системы и отнюдь не влечет за собой необходимости каких-либо особых модуляционных переходов из одной ладовой системы в другую.

Таким образом, обобщая, можно отметить:

1. В ладовом звукоряде армянской народной музыки наряду с квартовой координацией действует и октавная, что придает всей ладозвукорядной системе амбивалентный характер и делает ее открытой.

2. Стабильность ладового звукоряда обеспечивается образованием остова звукоряда, включающего наиболее устойчивые, поддающиеся разностороннему акустически-слуховому контролю тона.

3. Амбивалентный характер системы обуславливает появление ладозвукорядных наклонений—восходящего, центробежного и нисходящего, центростремительного.

4. В роли индикатора ладозвукорядных наклонений выступают тона, находящиеся в точке пересечения разнонаправленно действующих квартовой и октавной координации (в условно принятой нами системе обозначений—это тона ми бемоль и ми бекар второй октавы).

5. Наличие ладозвукорядных наклонений обуславливает в а р и а н т н о с т ь отдельных тонов ладового звукоряда.

В первом приближении общий вариантно-диатонический ла-

довый звукоряд армянской народной музыки схематически можно изобразить следующим образом<sup>48</sup>:



## О металаде и семантике народных ладов

Как можно было заметить, в нашем изложении понятие звукоряда постепенно подменялось и заменялось понятием ладовый звукоряд, ладозвукоряд. И это неизбежно. В литературе с достаточной обоснованностью показано, что «все звукоряды возникали в процессе исторического формирования и развития ладовых структур как различные формы их ступенного состава, а не как предварительные нейтральные «заготовки» — первоначальные звуковые системы, на основе которых в дальнейшем образовались различные ладовые структуры. Иначе говоря, ладовая структура есть явление первичное по отношению к ее собственному звукоряду»<sup>49</sup>. Будучи своеобразной звуковой «материализацией» ладовых структур, звукоряд с неизбежностью «копирует» и их характерные особенности, когда же эти особенности получают значение функциональных зависимостей (пусть даже выраженных в самой общей форме), то тогда понятие звукоряда естественно перерастает в понятие ладового звукоряда<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Взят диапазон, как не раз уже отмечалось, наиболее употребительный в народно-музыкальной практике. Знак (—) означает возможное отсутствие данного тона.

<sup>49</sup> С. С. Григорьев, Теоретический курс гармонии. М., 1981, с. 238. См. также Ю. Н. Тюлин, ук. соч., с. 86; Э. Е. Алексеев, ук. соч., с. 73—74.

<sup>50</sup> Здесь возникает необходимость дополнить наши соображения по поводу лада и звукоряда (см. с. 13) более дифференцированными их определениями. В понятие лада мы основываемся главным образом на дефинициях Ю. Н. Тюлина, соответственно объединив два его определения (см. Тюлин, ук. соч., с. 70 и 100), из чего следует, что лад надо понимать как качественно дифференцированную систему организации тонов на основе их подчиненности и соподчиненности с имеющимся или предполагаемым центральным элементом. Подобное определение близко к мыслям Х. С. Кушнарера о важном значении принципа сознательности в организации ладовых систем (Х. С. Кушнарер, ук. соч., с. 412).

Для определения звукоряда можно будет использовать первую половину дефиниции лада: звукоряд — качественно дифференцированная система организации тонов. В случае, когда элементы этой системы различаются, хотя бы в простейшей форме, по функциональному признаку подчиненности и соподчиненности (как, например, при выделении остова звукоряда), то можно уже говорить о ладовом звукоряде. Когда к тому же выделяется центральный элемент системы, и взаимоотношения тонов обретают более сложный и в то же время конкретно определенный характер, понятие ладового звукоряда перерастает в понятие лада.

Неразрывная связь звукоряда с ладовыми структурами особенно примечательна в ладовой системе армянской народной музыки. И вот почему. Создать звукорядную модель лада любой конкретной армянской песни просто и нетрудно. Но сделать то же самое в отношении массива ладово однородных образцов уже, на первый взгляд, крайне затруднительно. Можно ли, например, смоделировать звукоряды (если воспользоваться классификацией Х. С. Кушнарера) лада с локрийской тоникой, лада с эолийской тоникой, мажорных ладов? При попытке сделать это невольно сталкиваешься с исключительным многообразием конкретных ладовых структур в армянской народной музыке. Будучи неоктавными, они не ограничены точно зафиксированным количеством тонов и могут практически быть представлены от дихорда до декахорда и эндекахорда. Но если эту попытку все же совершить, принимая во внимание все основные формы структурного проявления того или иного лада (к примеру, лада с эолийской тоникой), то окажется, что звукоряд данного лада точно повторяет общий ладовый звукоряд системы.

Совершенно аналогичная картина получается при моделировании звукорядов всех других диатонических ладов армянской ладовой системы<sup>51</sup>.

Непосредственную связь ладовых структур с общим (кварттовым) диатоническим звукорядом впервые широко раскрыл и обосновал Х. С. Кушнарев, показав в то же время все богатство и разнообразие конкретного проявления ладовых форм армянской монодии. Он же обратил внимание на близость отдельных ладов, введя термины «материнский лад», «дочерний лад». Однако в отношении проблемы *связей* между ладами, на наш взгляд, можно пойти еще дальше.

При анализе диатонических ладов армянских народных песен обращает на себя внимание не только идентичность их звукорядного состава, но и поразительное сходство в использовании ладовых опор, играющих, как известно, важную роль в определении самой сущности того или иного лада. И сходство это обнаруживается не в идентичном интервальном расположении ладовых опор от соответствующих тонических устоев (что было бы естественным при условии признания каждого такого лада самостоятельной системой), а в использовании для опор тех же зву-

---

<sup>51</sup> Данное обстоятельство еще раз подтверждает, что общий диатонический звукоряд является ладовым звукорядом. Можно предположить, что Х. С. Кушнарев не определял его как ладовый звукоряд, потому что в нем не могли быть отражены тритоновые ладовые структуры, которые объяснялись с помощью соответствующих модуляций и октавных переносов.

ков в ладовзукоряда. Особенно примечательно отсутствие квартовой ладовой опоры в верхнемиксолидийском ладу<sup>52</sup>.



Почти полная идентичность звукового состава ладовых опор в различных диатонических ладах нередко дополняется близостью используемых ритмо-интонационных оборотов. И как следствие всего этого — естественное и свободное «перетекание» интонации из сферы одного ладового тетра хорда в другой, из одного «лада» в другой. В первой из приводимых песен мелодия разворачивается в сфере, типичной для эолийского лада, завершается же в верхнемиксолидийском. Во второй, напротив, утверждение верхнемиксолидийского лада как будто не вызывает сомнений, но песня завершается на эолийской тонике. Нетрудно себе представить, что первая песня могла бы иметь и эолийское окончание, хотя бы в духе второй песни, а последняя вообще могла завершиться на тоне *b* за три такта до окончания. Разумеется, подобного рода «операции» неизбежно внесли бы иные, новые оттенки в музыкальный образ каждой из песен. Но уже сама возможность взаимозаменяемости ладов говорит о многом<sup>53</sup>.



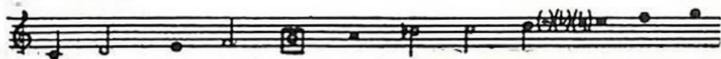
<sup>52</sup> В схеме приведены наиболее употребительные звукоряды соответствующих ладов. Как уже указывалось, из-за «разомкнутости» ладовых структур армянской монодии они (звукоряды) по количественному составу звуков могут быть и большими, и меньшими. Целыми тонами, половинными и четвертями отмечены ладовые опоры по степени их значимости в том или ином ладу. Как видно из схемы, ладовыми опорами могут служить и тоны, отстающие на секунду от тонки, а также тоны, расположенные не только сверху от тонки, но и снизу.

<sup>53</sup> Комитас, I, № 46, 47, с. 14.



Статистический анализ ладов армянской народной музыки позволяет вскрыть характерную закономерность. Как показывают данные такого анализа, от 60 до 70 процентов образцов народной музыки протекают в эолийском ладу с тоникой соль. Явное превалирование этого лада над всеми другими вряд ли можно считать случайным. Какие же факторы сделали этот лад ведущим? Несомненно, здесь сказались выгодное положение тоникой соль в центре звукорядной системы, ее особая акустическая устойчивость в пределах данной системы (что нами уже отмечалось), направленность верхнего вводного тона ля (по Кушнареву, к тому же несколько пониженного) к тонике. Широкая большая секунда соль—фа в данном случае менее замыкающая, а вводнотоновое тяготение ми к фа здесь особой роли не играет, особенно если иметь в виду типичное для древней монодии нисходящее мелодическое движение. Этим и можно объяснить, что «ведущей» тоникой становится тон соль, но не фа (также занимающий в системе срединное, центральное положение).

Разумеется, все это были только предпосылки. Но они сыграли свою роль и затем по законам апперцепции за тоном соль закрепилось главенствующее значение, которое и привело к образованию своеобразного металада<sup>54</sup>, централизованного лада. Все другие лады в той или иной степени стали соотноситься с этим ладом.



Необходимо только иметь в виду особый характер образовавшихся ладовых тяготений.

Здесь нет жесткой предопределенности вводнотонного тяготения в тонику, характерного для европейского мажор-минора. Если обратиться к образному сравнению, то европейский мажор можно сравнить с абсолютной монархией, где тоника—единодержавный правитель, его непреклонной воле подчинено все, и он ни с кем не разделяет своей верховной власти. Металад нашей системы напоминает, скорее, иерархию раннефеодального типа, где есть номинальный правитель, обладающий известной верховной властью и силой, но где есть и самостоятельные феодалы, порой не уступающие по своему значению самому монарху, но так или иначе (номинально) признающие его власть.

<sup>54</sup> Впервые вводимый термин металад понимается нами как система более общего (широкого) плана, выход в которую позволяет анализировать изначально но более частные (узкие) системы. Метатоника—тоника металада.

В связи с введением понятия метатоники интересно привести параллели с древнегреческой теорией музыки. Вот что писал, например, Аристотель: «Если изменить средний тон, то весь строй пропадает, звучит дурно; а если изменить какой-либо другой тон, то только этот тон звучит дурно, а прочие остаются в порядке, держат строй». «Все хорошие мелодии часто употребляют средний тон, и все хорошие сочинители часто приходят к среднему тону, и если удаляются от него, то опять возвращаются к нему или к какому другому тону в такой степени». «Не оттого ли это происходит, что все имеет известное отношение к среднему тону и через него дается порядок каждому другому тону? Если же основание связи или строя, держащего единство, нарушается, то уже не видно прежнего порядка».

Ю. Н. Тюлин, который приводит это высказывание Аристотеля, трактует значение «среднего тона» как тоника лада<sup>55</sup>. На наш взгляд, это не просто тоника, а тоника всей системы (так явствует из всего контекста высказывания Аристотеля), то, что мы определяем как метатонику.

Как это видно из предыдущего изложения, в металаде ладовые тяготения менее жестко регламентированы, более ослаблены, чем в европейской классической музыкальной системе. Тем не менее, значение метатоники, хотя порой только «режиссирующее», сохраняется.

Оговорки эти необходимы для того, чтобы уяснить сущность возникающих в ладовой системе армянской народной музыки ладовых тяготений в металаде. Их известная ослабленность обуславливает наличие таких явлений, как применение переменности, атоничность некоторых образцов, широкое развитие побочных ладовых опор, сфер, с побочными тониками-центрами (данный аспект детально разработан в труде Кушнарера).

С другой стороны, наличие металада и метатоники не только централизует всю систему, но и становится важным фактором создания индивидуальной семантической выразительности возникающих ладовых образований.

Картина, на первый взгляд, может показаться необычной и даже парадоксальной. Но это так.

Если лады, совпадающие по структуре и, главное, тонике с металадом—самые устойчивые, самые «естественные», то очевидно, что лады, тоника которых не совпадает с метатоникой, будут менее устойчивыми. Таковы, к примеру, лады локрийского или миксолидийского типов. Неустойчивость локрийского лада проявлялась, скажем, хотя бы в том, что традиционно армянские композиторы гармонизовали его в мажорном ладу на терцию ниже. И

<sup>55</sup> Ю. Н. Тюлин, Учение о гармонии, с. 95.

это не было нарушением ладовой специфики народной мелодии, а, скорее, интуитивным постижением неустойчивого характера этого лада, стремлением «преодолеть» его.

Неустойчивость тоника локрийского лада проявлялась и в том, что для укрепления тонического звука, придания тонике «большого веса» и устойчивости применялись в самой мелодии экстраординарные средства: альтерировался нижний вводный тон (соль диез), чем значительно усиливалось его тяготение в тоннику, и соответственно тоника приобретала более весомый и устойчивый характер. Так «укреплялась» тоника в духовных монодиях первого гласа. Подобные примеры можно найти и в народной музыке.

Интересными свойствами обладает тоника верхнемиксолидийского лада (си бемоль). По сравнению с локрийской тоникой она более удалена от метатоники, непосредственно с ней не соприкасается, что придает ей большую независимость и самостоятельность, подкрепляемую, кстати, квартовой акустической настройкой с тоном фа (одним из тонов, входящих в гармонический остов лада—до, фа, соль, до<sup>2</sup>). С другой стороны, эта большая удаленность от метатоники сообщает тонике верхнего миксолидийского лада своеобразную безопорность, невесомость. Это словно «воздушная» тоника. Неслучайно именно в этом ладу протекают мелодии самые легкие, стремительные, радостно-возбужденные, будто парящие в воздухе. Великолепный образец такого типа мелодии—«Шогер джан»<sup>56</sup>.

Необходимо отметить еще одну важную особенность ладообразования в монодиической музыке. На первый взгляд может показаться несущественным, в каком регистре протекает тот или иной лад, т. е., например, есть ли разница в характере миксолидийского лада, если он строится с верхнего тетрахорда (с тона си бемоль), среднего (фа) или нижнего (до). С точки зрения европейского слуха никакой разницы тут нет. Все варианты совершенно идентичны по ладо-интонационному составу, структуре и только транспонированы в другую тональность. По сути так рассматриваются лады и в армянской теоретической литературе: выводимые на основе диатонического звукоряда три основных типа ладов—миксолидийские, эолийские и локрийские затем уже не дифференцируются. В действительности же в монодиической музыке все обстоит гораздо сложнее. Наличие металада и метатоники обуславливает тонкую семантическую дифференциацию различных ладовых образований. В условиях монодиического искусства семантика верхнего миксолидийского лада с его «воздушной» тоникой и парящим характером мелодии безвозвратно пропадает.

<sup>56</sup> Комитас, I, № 16, с. 5.

если она переместится на кварту ниже (фа), так как здесь тоника лада окажется в низу метатоники. Неслучайно, в среднем миксолидийском ладу мелодии подобного характера не встречаются. Примечательным примером, показывающим, насколько отличается семантика этого лада от верхнемиксолидийского, может служить песня «Сарерин гарун куга», записанная Комитасом<sup>57</sup>.

24

Քա - թե - թի՛ն զա - թին Կա - զու, սև սրբ-տնու  
 ս - թին Կու-զու Կո-րու-տն, նճ թճ յա-րո՛ւ  
 ով զժ - տն, նրբ տնին Կու - զու

Характер песни глубоко скорбный (и это при мажорном тетракорде!). Характер этот, конечно же, во многом создается благодаря более низкой, «глубокой» тонике, чем тоника металада (соль). Параметры строения звукоряда (мажорный тетракорд) здесь явно не срабатывают. Объяснение семантики лада оказывается возможным только тогда, когда он (лад) рассматривается в системе.

Столь же различный характер имеют лады эолийского типа — строящиеся в нижней (ре), средней (соль) или верхней (до<sup>2</sup>) сфере металада.

Примечательный пример — известная народная песня «Весна...» («Гарун а»), захватывающая скорбной, трагической силой своего выражения. Обычно семантику лада этой песни — Эол. 3 — связывают с особым выделением эолийского трихорда и прежде всего — опевания минорной медiantы лада — «звука скорби»<sup>58</sup>. Это так, хотя и подобные ассоциации возникают не без обращения к семантике европейского минора. Эолийский лад терцовый

<sup>57</sup> Комитас, I, № 39, с. 12.

<sup>58</sup> X. С. Кушнерев, ук. соч., с. 438.

основы, надо сказать, в армянской народной музыке столь же часто употребляется и для выражения светлой элегической грусти и даже настроений более радостных и приподнятых. Действительно трагический характер песни «Весна» гениально выразил Комитас, найдя для этого в своей вокальной—для голоса и фортепиано—обработке поразительные по своей тонкости выразительные средства, удивительно созвучные духу монодического искусства, раскрывающие его самую суть.

Обработка гармонизована в металаде—соль минор. Об этом свидетельствуют выставленные ключевые знаки—два бемоля (си и ми). В фортепианном сопровождении мелодия песни также появляется в соль эолийском. Но когда вступает голос, сама песня уже звучит в ином эолийском ладу, на кварту выше, и это, несомненно, меняет сам характер песни, придавая ей необходимую напряженность и драматизм.

Что это—интуитивное или сознательное постижение духа монодии? Вероятно, и то и другое. Во всяком случае, выставленные ключевые знаки соль минора при действительном звучании до минора говорят за то, что Комитас сознательно подчеркивал необычность верхнего эолийского лада в его соотношении с металадом—соль эолийским. Так или иначе, это было прекрасное музыкальное озарение, озарение, которое помогает и исследователю ощутить живое непередаваемое дыхание искусства монодии, помогает как бы обрести ключ к постижению ее сокровенных тайн.

#### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Комитас, I—Комитас, Этнографический сборник, Ереван, 1931.

Комитас, II—Комитас. Этнографический сборник, т. II, Ереван, 1950.

Меликян, I—Меликян С. Армянские народные песни и пляски, т. I, Ереван, 1949.

Меликян, II—Меликян С. Армянские народные песни и пляски, т. II, Ереван, 1952.

Арутюнян—Арутюнян А. «Маняк», Сборник армянских народных песен, Ереван, 1958.

- Кочарян—Кочарян А. Армянские гусанские песни, Ереван, 1976.
- Тумаджан, I—Тумаджан М. Армянские народные песни, т. I, Ереван, 1972.
- Тумаджан, II—Тумаджан М. Армянские народные песни, т. II, Ереван, 1983.
- Пахлеванян—Пахлеванян А. Родные песни, Ереван, 1980.

Н. ТАГМІЗЯН

## ОВАНЕС ЕРЗЫНҚАЦИ ПЛУЗ И ВОПРОСЫ ТЕОРИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

(к 750-летию со дня рождения)

*«Стыдно нам, что до сих пор не опубликовано целостного тщательного исследования, которое было бы посвящено биографии и деятельности этого весьма ученого и талантливого армянского книжника, этого вдохновенного, возвышенного поэта, этого ревнующего о благе отечества, честно... деятеля».*

АРШАК ЧОБАНЯН

Ованес Ерзынкаци (Плуз)—один из выдающихся армянских представителей средневековья, который оставил неизгладимый след в различных областях государственной, общественной жизни, национальной духовной культуры Центральной Армении и армянской Киликии, а также в сознании широких народных масс. Его имя, еще в средние века ставшее весьма популярным благодаря распространенности его собственных сочинений, а также утверждению его высокого авторитета в трудах Григора Татеваци<sup>1</sup>, Григора Даранагци<sup>2</sup>, Лазара Чахкеци<sup>3</sup> и др., было прекрасно известно уже в период возникновения современного арменоведения,

<sup>1</sup> «Книга вопрошений трижды блаженного святого отца нашего Григора Татеваци», Константинополь, 1729, стр. 271, 638 (на древнеарм. яз.).

<sup>2</sup> «Хроника вардапета Григора Камахеци или Даранагци», Иерусалим, 1915, стр. 399—401, 416 и др. (на древнеарм. яз.).

<sup>3</sup> «Книга благословия, что именуется желанный сад, изложенная ученым богословом Лазарем Чахкеци», Константинополь, 1735, стр. 628—633 (на древнеарм. яз.).

начиная со времени создания замечательного исторического труда М. Чамчяна<sup>4</sup>.

После этого возникло и, хотя с большими перерывами, однако периодически и последовательно, стало углубляться ерзынковедение.

Г. Алишан в своих «Памятках отчизны» представил весьма впечатляющее и почти полное собрание многочисленных средневековых фактических данных и свидетельств о Ерзынкаци<sup>5</sup>, пользуясь также подходящими случаями, чтобы обращаться к нему и в других своих трудах<sup>6</sup>.

Несколько десятилетий, вплоть до первой мировой войны, происходило усвоение результатов исследований Алишана<sup>7</sup>, а также решались отдельные вопросы, связанные с изучением жизни и наследия Ованеса Ерзынкаци<sup>8</sup>.

Исследование вопросов, касающихся Ерзынкаци и его объемистого труда «Толкование Грамматики»<sup>9</sup>, было поставлено на высокий профессиональный уровень изданием весьма ценного исследования Н. Адонца «Дионисий Фракийский и армянские толкователи». Раскрывая в нем обобщающее значение<sup>10</sup> одного из поистине блестящих трудов Ерзынкаци, автор вместе с тем восстанавливает на его основе ряд раннесредневековых армянских грамматических трудов.

Развитие ерзынковедения обрело новые тенденции в 40-х гг.<sup>11</sup>, скорее, с начала последующего десятилетия, когда в арменоведе-

<sup>4</sup> В свое время М. Чамчян действительно дал довольно четкое представление о Ерзынкаци (правда, еще не делая различия между Плужом и Цорцорци, несмотря на весьма ясную позицию Даранагци и Чахкеци в этом вопросе). Ср. его «История Армении», т. 3, Венеция, 1786, стр. 271—274 (на арм. яз.).

<sup>5</sup> См. «Памятки отчизны армянской», т. 2, изд. 2-е, Венеция, 1921, стр. 401—432 (на арм. яз.).

<sup>6</sup> В том числе «Широраи и его время», Венеция, 1873, стр. 118, 260 и др. «Сисван», Венеция, 1885, стр. 241. «Сисакан», Венеция, 1893, стр. 131. «История Армении», Венеция, 1901, стр. 509—510 (на арм. яз.).

<sup>7</sup> Ср. напр. Г. Зарбаналян, Древнеармянская письменность, Венеция, 1894, стр. 754 (на арм. яз.).

<sup>8</sup> Ср. Г. Сrvандзтян, Торос ахбар, т. 2, Константинополь, 1888, стр. 56. (на арм. яз.). М. Потурян, Средневековые армянские поэты, Ованес Ерзынкаци, «Базмавен», 1910, стр. 499—503 (на арм. яз.).

<sup>9</sup> М. Орманян, Азганатум, т. 2, часть 2-я, Бейрут, 1960, стр. 1798 (на арм. яз.).

<sup>10</sup> Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, стр. LXXXI—LXXXII.

<sup>11</sup> Ср. А. Чобанян, Ованес Ерзынкаци, «Апахит», Париж, 1840, № 1—3, стр. 1—19 (на арм. яз.). Р. Ачарян, Словарь армянских имен собственных, т. 3, Ереван, 1946 (на арм. яз.). М. Абемян, История древнеармянской литературы, кн. 2-я, Ереван, 1946 (на арм. яз.).

нии стали различать прославленных современников, двух Ованесов Ерзынкаци, прозывавшихся, соответственно, Плуз и Цорцоречи<sup>12</sup>. Первым, кто указал на необходимость их различать, был Л. Хачикян<sup>13</sup>. Независимо от него, хотя и в другой связи, к мысли о существовании двух разных Ерзынкаци пришел А. Кюрдян в своей ценной исторической работе<sup>14</sup>.

Позднее более обстоятельно обратилась к этому вопросу филолог А. Срапян в монографии, посвященной Ованесу Ерзынкаци Плuzu, где средневековый лирический поэт представлен почти полностью<sup>15</sup>. Наблюдающееся в 50-х гг. оживление интереса к Ованесу Ерзынкаци, которое проявилось также в публикации ряда интересных материалов<sup>16</sup>, продолжалось и в дальнейшем<sup>17</sup>, что привело к выходу в свет двух новых монографий: одна посвящена философским взглядам Ерзынкаци<sup>18</sup>, вторая — исследованию назидательной прозы<sup>19</sup>.

Вместе с тем до сих пор не восполнен тот действительно серьезный пробел, на который указывал более чем 40 лет назад А. Чобанян. После того как ряд важных вопросов, связанных с временем жизни Ерзынкаци (XIII в.), местом его рождения — главным городом области Екелеац Высокой Армении, личностью и деятельностью уже достаточно освещен, ныне в ерзынковедении возникла необходимость уточнения, определения разных сторон его научно-художественного наследия.

<sup>12</sup> И действительно, до 50-х гг. нынешнего столетия вышеупомянутые видные арменоведы, в том числе Г. Овсепян, Б. Кюлесерян и др., по ошибке отождествляли двух Ерзынкаци.

<sup>13</sup> Памятные записи армянских рукописей XIV века, составил Л. С. Хачикян, Ереван, 1950, стр. 749, примеч. в сноске (на арм. яз.).

<sup>14</sup> А. Кюрдян, Ериза и область Екелеац, т. I, Венеция, 1953, стр. 168—224 (на арм. яз.).

<sup>15</sup> А. Срапян, Ованес Ерзынкаци, Ереван, 1958 (на арм. яз.).

<sup>16</sup> Ср. Л. Хачикян, Братство, организованное в 1280 г. в Ерзынка. «Вестник» АН АрмССР, 1951, № 12, стр. 73—84 (где дается оценка труда Ерзынкаци «Определения и правило объединения братьев», как первоисточника (на арм. яз.). Г. Джаукян, Грамматические и орфографические труды в древней и средневековой Армении, Ереван, 1954, стр. 259—280, в рамках старой точки зрения на отношение Плуз—Цорцоречи (на арм. яз.). Н. Акимян, А. Кюрдян, Ериза и область Екелеац (рецензия), «Андес амсореа», 1955, № № 7—9, стр. 440—442 (на арм. яз.). С. Аревшатян, Неизвестный философский труд Ованеса Ерзынкаци («Изречения, извлеченные из трудов арабских мудрецов»), «Вестник Матенадарана», № 4, Ереван, 1958, стр. 297—315, (на арм. яз.).

<sup>17</sup> Л. Хачикян, «Устав «Объединения братьев» гор. Ерзынка» (1280 г.), «Вестник Матенадарана», № 6, Ереван, 1962, с. 365—377 (на арм. яз.). Эд. Багдасарян, Послание Ованеса Ерзынкаци шихану области Екелеац, «Вестник Матенадарана», № 10, 1971, стр. 295—314 (на арм. яз.).

<sup>18</sup> Г. Григорян, Философские взгляды Ованеса Ерзынкаци, Ереван, 1962 (на арм. яз.).

<sup>19</sup> Эд. Багдасарян, Ованес Ерзынкаци и его назидательная проза, Ереван, 1977 (на арм. яз.).

Наша задача состоит в том, чтобы уточнить и по возможности осветить те стороны деятельности Ерзынкаци, которые связаны с музыкальным искусством и наукой армянского средневековья. Это отнюдь не новая тема на пути наших поисков. Наше увлечение Ованесом Ерзынкаци началось еще в студенческие годы<sup>20</sup>. По разным поводам мы обращались к его теоретическим<sup>21</sup> и эстетическим воззрениям и позднее. Ныне, приводя все это к общему знаменателю, вводя в научный оборот ряд новых материалов и имея в поле зрения также часть спасенных от гибели художественных творений нашего поэта и певца, мы ставим себе целью набросать портрет Ерзынкаци-музыканта.

Ованес Ерзынкаци—один из крупнейших армянских поэтов-музыкантов XIII в., многообразные научно-художественные способности которого нашли благодатную почву для своего развития в многовековых культурных традициях Центральной Армении, в богатой, обновленной городской жизни древнего Ерзынка, отличавшейся полнотой материальных и духовных благ, а также в расширении взаимно плодотворных связей городских центров Армении и Киликийского армянского государства.

Из данных, касающихся биографии Ерзынкаци, особый интерес представляют с точки зрения нашей темы следующие важные факты. Получив свое первоначальное образование в монастыре св. Минаса области Екелеац, будущий знаток искусств в бо-

---

<sup>20</sup> В частности, в годы обучения в консерватории им. Комитаса мы посвятили нашу дипломную работу анализу его музыкально-теоретических и эстетических воззрений (*И. Тагмизян, Опыт истолкования суждений Ованеса Ерзынкаци о музыке*, Ереван, 1956, рук.). Материал, использованный в ней, по нашему представлению, должен был быть восполнен высказываниями Ерзынкаци касательно существа вопросов системы хазового письма или, по крайней мере, значения отдельных хазовых знаков. Около четверти века в наших исследованиях, связанных с средневековыми рукописями, мы всегда помнили это, и, однако, не встретили соответствующих данных. Более того, исследуя необходимые нам факты в рамках возможно более широких, мы увидели, что в период развитого феодализма (X—XV вв.), когда уже распространено искусство хазового письма переживало самый блестящий свой период, почти никто из наших великих книжников, хорошо знавших теорию и практику армянского музыкального искусства, не касается вопросов системы хазового письма (нашу оговорку можно объяснить тем, что, наконец, не все рукописи дошли до нас, а дошедшие не изучены исчерпывающим образом). Даже Григор Тавеваци в своей замечательной «Книге вопрошений», которая, по меркам средневековья, представляет своего рода «энциклопедию» (Р. Ачарян), не содержит вопроса «Что такое хазы», либо иной подобной формулировки.

<sup>21</sup> См. наши статьи: 1. «Учение о звуке в древней и средневековой Армении», «Вестник Матенадарана», Ереван, 1962, № 6 (на арм. яз.); 2. «Об одной музыкаловедческой компликативной статье позднего средневековья», «Вестник» АН АрмССР (серия общ. наук), 1968, № 3 (на арм. яз.); 3. «Учение об остове гармонии в древней и средневековой Армении (V—XV вв.)», «Армянское искусство» (сборник), Ереван, 1974, № 1 (на арм. яз.).

лее зрелом возрасте, вдали от родины (в Хор-Вирапе), многие годы был учеником плодовитого книжника, видного ученого и деятеля, а также поэта и музыканта Вардана Аревелци. После этого Ерзынкаци познакомился и с армянской средневековой городской жизнью и мирскими заботами, побывал в различных областях Центральной Армении, армянской Киликии, в Иерусалиме, Тифлисе, соприкасался с разными общественными слоями и везде был принят как ученый и мудрый вардапет, красноречивый оратор и сладкоголосый певец.

Что же касается наследия Ерзынкаци, то целый ряд его сторон находится в непосредственной связи с совокупностью интересующих нас вопросов: художественное творчество в его исконном значении; научные труды—приводимыми в них при необходимости музыкальными примерами и сравнениями<sup>22</sup>; в других случаях—глубокими связями рассматриваемого им круга вопросов с музыкой, а также возникающими на этой основе, порой даже весьма значительными отклонениями, которыми особенно богато, в частности, «Толкование Грамматики» Ерзынкаци.

Это объясняется не только тем, что Ерзынкаци был также музыкантом, и не тем, что в древней и средневековой Армении под грамматикой разумели более широкий круг знаний<sup>23</sup>, нежели теперь. Воскресив античные представления о примате музыки над поэзией, Ерзынкаци утверждает, что «поэзия берет начало свое от музыкального искусства, ибо долгие и краткие звуки, присутствующие мелодиям и песням, лишь потом применялись в поэзии...»<sup>24</sup>.

Мало того, Ерзынкаци проводит целый ряд параллелей между грамматикой и музыкой и отмечает, что «...Искусство грамматики подобно музыкальному и с него берет свое начало»<sup>25</sup> и т. д.

Подобный мыслитель и знаток искусства должен был, естественно, с величайшей серьезностью подходить к творческим задачам музыкального искусства и к теоретическим вопросам. Что это было именно так, видно как из тех суждений Ерзынкаци, в которых он полагает себя даже недоучкой в области музыкальной науки и искусства, так и в применяемом им принципе целостности, благодаря которому он в «Толковании Грамматики» проводит также положения древних авторов о музыкальном искусстве.

Ниже мы попытаемся хотя бы в главных чертах показать тот вклад, который внес Ерзынкаци в развитие армянской средневековой теории музыки, последовательно останавливаясь на таких

<sup>22</sup> Страницы армянской музыкальной эстетики средневековья (X—XV вв.), «Эчмиадзин», 1963, № 11 (на арм. яз.).

<sup>23</sup> Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, стр. LXXI.

<sup>24</sup> Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики, Матенадаран им. Маштоца, рук. № 2329, стр. 406.

<sup>25</sup> Там же, стр. 44а.

областях, как музыкальная эстетика и научная и практическая теория музыки.

Представления Ерзынкаци в области музыкальной эстетики сконцентрированы в основном вокруг трех вопросов, к которым в свое время обращались также музыканты и философы персоязычного мира<sup>26</sup>. Это вопросы сущности музыки (музыкального искусства), силы и характера ее воздействия и ее отношения к объективной действительности.

Обращаясь к вопросу сущности музыки, Ерзынкаци, призывая в свидетели ученых философов, отмечает прежде всего, что великое музыкальное искусство, которое он и сам «желал бы постичь», «сочетает в себе духовную и материальную стороны», то есть телесное и нетелесное, обладает, подобно любому живому организму, душой и телом.

«...Теперь я хочу коснуться немного великого искусства музыкального,—пишет он,—и объяснить изучающим силу его воздействия, глубины которого и сам желал бы постичь... Сказано мудрецами, что музыкальное искусство, как и все искусства, сочетает в себе духовную и материальную стороны, подобно тому, как всякое живое существо состоит из души и тела...»<sup>27</sup>.

По убеждению Ерзынкаци, материальную сторону музыки составляют инструменты, включая сюда и человека (музыканта-исполнителя) как тело «разумного» существа. Сама же музыка, музыкальная интонация, которую Ерзынкаци называет «дзайном», нематериальна. Будучи скрыта в человеке, в его душе, эта интонация превращается в слышимые звуки посредством музыканта-исполнителя. «...Музыкальные инструменты бывают двух типов: состоящие из неодушевленной материи,—поясняет он,—как кнар (струнный инструмент) и пох (духовой инструмент) и из тела

<sup>26</sup> Мы имеем в виду Ал-Фараби, «Братьев чистоты», Ибн-Сину, Аш-Ширази и других авторов, в работах которых рассматриваются вышеуказанные и им подобные вопросы (подробнее см. Музыкальная эстетика стран Востока, М., 1967, стр. 245—309). По всему видно, что в период развитого феодализма на Ближнем Востоке ученые, принадлежавшие к мусульманским и христианским (в том числе армяно-христианским) кругам, были вообще знакомы с взаимными культурными традициями и достижениями и влияли друг на друга. Как увидим ниже, Ованес Ерзынкаци, приводя слова Григора Магистроса, фактически и сам также прямо свидетельствует о полезности связей, установленных с арабским миром, для армянской культуры. Арабские авторы, хотя и не высказывались открыто о взаимосвязях и взаимовлиянии, но и не скрывали, что знакомы с соседними народами и их духовной жизнью. «Братья чистоты», например, в своих посланиях и, в частности, сочинениях, которые касаются вопросов музыкального искусства, упоминают по разным поводам не только вообще мусульманские и христианские общины, но и поименно арабов и армян, персов, греков, турок и эфиопов (Музыкальная эстетика стран Востока, стр. 265 и 268).

<sup>27</sup> Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики, стр. 706—71а.

разумного существа, в коем таится бестелесная интонация, проявляющаяся при исполнении музыканта-исполнителя»<sup>28</sup>.

Следует отметить, что в армянской книжности традиция различать в музыкальном искусстве материальную и нематериальную стороны и считать собственно музыку нематериальной восходит к Давиду Аниахту и что Ованес Ерзынкаци опирается на представления последнего. Однако, принимая за исходную точку это своеобразно истолкованное в древности положение, Ерзынкаци приходит затем к глубоким выводам. Прежде всего, стремясь сделать особо ясными свои мысли о нематериальности музыки, Ерзынкаци обращается к тем реализуемым с помощью человеческих рук искусствам (по-видимому имеются в виду архитектура, вапние, живопись и т. д.), основу которых составляют осязаемые и «плотные» вещественные тела. Противопоставляя, далее, музыку этим искусствам и подчеркивая ее бытие как «чистой сущности», ученый приходит к заключению, что музыка—это понятие, связанное со «слышимостью», с восприятием на слух. «Предмет и форма всех искусств, творимых рукой человека,—пишет он,—материя плотная и осязательная. А музыка состоит из чистой, простой сущности, то есть она—результат познавательного и слухового умения человека»<sup>29</sup>.

Таким образом, следовательно, согласно Ерзынкаци, музыка это познание, вернее, одна из форм познания, особенность которой состоит в том, что она непосредственно и неразрывно связана с «слышимым», то есть звуковым миром. И действительно, именно это и составляет подлинную сущность музыкального искусства как одной из форм общественного сознания.

Следует особо отметить, что, рассуждая о сущности музыки, Ерзынкаци имел в виду также образы, воплощаемые в сугубо инструментальных формах. Это видно как из присущей его суждениям общей направленности, так и из отдельных заслуживающих внимания высказываний. «Также приукрашенные мысли и чувства,—наставляет он,—возбуждающие или умиротворяющие нас, как: битва, переполох, волнение, гомон толпы, шум, грохот, гул, тонот, гром, биение, зов и тому подобные, которые не могут быть переданы словами; поддаются выразительному звучанию труб, лир, арф, флейт и тому подобных»<sup>30</sup>.

Говоря о силе и характере воздействия музыки, Ерзынкаци подтверждает, что «она воздействует на душу»<sup>31</sup>. Он по-своему обосновывает это положение, поясняя, что музыка, будучи «бес-

<sup>28</sup> Там же, стр. 44а.

<sup>29</sup> Там же, стр. 71а.

<sup>30</sup> Там же, стр. 147б.

<sup>31</sup> Там же, стр. 71а.

телесной», «имеет родство с душой и сильно воздействует на нее». Развивая свою мысль, автор приходит к выводу, что силе воздействия музыки подчиняется не только душа человека, но, посредством души, также и тело; тем самым теоретически осмысливается издревне распространенный в Армении опыт лечения больных музыкой. «Поют и для больных, ибо это полезно и нужно для выздоровления и действует на слух, подобно вкушению лекарственных настоев. Музыка, будучи бестелесной, имеет родство с душой и сильно воздействует на нее. Именно поэтому первые мудрецы и изобрели музыкальные инструменты, ибо музыка—увеселительница души. Впитывая в себя страсть веселья, душа в свою очередь воздействует на тело и соответственно изменяет его»<sup>32</sup>.

Далее: «И тот, кто владеет музыкальным искусством, сможет помочь больному своим пением и игрой. А в случае если больной тоже хорошо понимает музыку, то он от этого получит еще больше пользы. Музыка способна утешать человека при различных душевных потрясениях, например при грусти. Душа человека вслушивается в музыку как в голос близкого, родного, ибо музыка, как и душа, бестелесна. Она, кроме грусти, выражает и другие состояния души—как размышления, желания и т. п.»<sup>33</sup>.

Чтобы придать здесь своим мыслям большую убедительность, Ерзынкаци приводит библейский пример влияния пения и игры пророка Давида, а затем одно из знаменитых высказываний о музыке Давида Анхата в «Определениях», которым и восполняется его точка зрения по рассматриваемому вопросу. Так: «Если сказанное нами покажется тебе непонятным и чуждым [истине].—пишет он,—вспомни златокудрого и воспевающего святой дух отрока Давида, который был и пророком и царем и который пением псалмов и игрой на гуслях утешал Саула. А также соотечественника его, столь же почитаемого великого философа Давида, который в своих «Определениях философии», дав нам сведения о великом искусстве музыкальном, пишет: «Надобно знать, что музыка обладает большой силой воздействия, ибо повергает душу в различные состояния и придает ей настроение, как это видно на примере мрмунджей (лирических песен) и вохбов (плачей)»<sup>34</sup>.

Чтобы верно понять взгляды Ерзынкаци, а также других армянских духовных деятелей средневековья на вопрос взаимоотношения музыкального искусства с реальной действительностью, необходимо помнить, что в Армении и в пределах Киликийского армянского государства периода развитого феодализма противобор-

<sup>32</sup> Там же, стр. 716.

<sup>33</sup> Там же, стр. 736.

<sup>34</sup> Там же, стр. 736—74а.

ство церковного и светского направлений мышления, хотя значительно и ослабло, однако по сути не исчезло. В этот период, в условиях подъема всей армянской музыкальной культуры, значительных успехов достигает также народно-крестьянское и гусанское искусство. Это видели и церковные деятели, которые, осуждая по разным поводам, в особенности связанные с бытом широких народных масс и сдобренные пережитками языческого мироощущения, песни и музыку, одновременно в своих теоретических суждениях проявляли положительное отношение к явлениям светского высокого музыкального искусства, формулируя по сути глубоко противоречивые мысли. Подобные противоречия, которые, реально рассуждая, отражали глубокие внутренние противоречия, присущие социальной жизни данного периода, наличествуют в высказываниях даже такого мыслителя, как Ерзынкаци.

Так, обращаясь в иной связи к светской инструментальной музыке, и, по-видимому, после долгих раздумий о присущих ей различных образах, Ерзынкаци находит, что последние в пределах, диктуемых эмоциональным характером музыки, могут толковаться по-разному, и с удовольствием описывает, как слушатели (безусловно горожане—любители музыки) вступали в спор относительно образного содержания исполненной мелодии. Он пишет: «Те, кто слышит звуки похов, уподобляют их с разными [вещами]. Одни говорят одно, другие—иное, и спорят, ибо сталкиваются разные мнения и каждый по-своему слышит звуки»<sup>35</sup>.

Однако, в целом положительно оценив инструментальную музыку, и Ерзынкаци, подобно другим деятелям восточной христианской музыки, не одобряет применения этой музыки во время церковного богослужения. «Псалтирь это название кнаров и похов.— пишет он, понимая под псалтирью и псалтырем вообще музыкальный инструмент,— [в сопровождении] коих в древности пели, смешивая звуки музыки с духовными песнями, дабы еще более расположить душу к веселию или грусти. Но это было отвергнуто богом, как тело без желанья и любви. Для нас же пох и кнар— это тело и органы чувств его, с коими подобает смешать песнь мысленной души и сим созвучием благословлять бога всю жизнь, что отмерена [нам] в теле. Ибо пох и кнар в свое время приводятся в действие искусственно, а коли смолкнут, станут немymi. Меж тем живой человек с десятью органами чувств, подобно

---

<sup>35</sup> Ованес Ерзынкаци. Толкование Филона, Матенадаран им. Маштоца. рук. № 1053, стр. 301а. Об авторской принадлежности армянских толкований трудов Филона Александрийского и данного, приводимого нами толкования, см. статью Г. Григоряна, «Вестник Матенадарана», № 5, Ереван, 1960, стр. 95—115 (на арм. яз.).

десятиструнному кнару в музыке, искусно подвигнув мысли свои, всю жизнь благословляет бога»<sup>36</sup>.

Далее, Ерзынкаци отлично знает, что труженники светского искусства тоже относятся к своему профессиональному мастерству с чувством ответственности и не жалеют времени и старания, чтобы овладеть им. Об этом он упоминает в одной из своих известных речей, которую он произнес в придворных кругах Киликии в день торжества по случаю посвящения в рыцари принцев Хетума и Тороса: «Если трубачам и лирникам, и плясунам, и другим нужно [много] времени и труда для овладения своим искусством, то сколько же—будущим властелинам»<sup>37</sup>.

Однако, когда Ерзынкаци обращается к широким массам, тогда он высказывает уже такие мысли, как: «Душа отрока подобна мягкому воску... не допускай, чтобы проникли в нее горькие и соленые воды—песни гусанов или грязные речи»<sup>38</sup>. Или: «Во время крестин и венчания не подобает пьянеть, или звать гусанов и блудниц, ибо гусаны суть пригласители бесов... Не должно христианам во время крестин или свадьбы плясать и веселиться словно в капище идолов»<sup>39</sup> и т. д.

Как уже было замечено нами, в подобных случаях Ерзынкаци, как и другие прогрессивные духовные деятели, частично отдает дань своему времени и условиям, частично же выражает свои убеждения, особенно, когда в своем окружении сталкивается с пережитками языческого мировосприятия. При всем том, сама жизнь диктовала необходимость смягчения эстетических положений, которые представляли еще в раннем средневековье утвержденную принципиальную позицию официальной церкви касательно одного из краеугольных вопросов эстетики—вопроса отношения музыки к реальной действительности.

Эти положения были сформулированы, как известно<sup>40</sup>, Давидом Грамматиком (V в.). А в роли их корректора соответственно новым требованиям времени выступает Ованес Ерзынкаци, не опровергая, однако, Давида. Так, Ерзынкаци, с одной стороны, словно безоговорочно принимает понятия Давида и даже ссылается на них: «Узнаем из предисловия превеликого философа Да-

<sup>36</sup> *Ованес Ерзынкаци*, Книга речей, Матенадаран им. Маштоца, рук. № 2173, стр. 265а.

<sup>37</sup> Там же, стр. 99б.

<sup>38</sup> *Ованес Ерзынкаци*, Капонические поучения, Матенадаран им. Маштоца, рук. № 8356, стр. 160б.

<sup>39</sup> Там же, стр. 168а.

<sup>40</sup> См. нашу статью, «Музыкальная эстетика древней Армении», Межвузовский сборник научных трудов (искусство), № 3, Ереван, стр. 24—25 (на арм. яз.).

вида, который говорит<sup>41</sup>: «Человеческой природе присущи два начала—духовное и телесное. Отсюда все знания человека разделяются на теоретические (разумные) и практические, которые органически связаны друг с другом. Каждая из этих разделений имеет три вида—добрый, злой и средний. В области разумного доброе [искусство]—это сочинение духовных книг и песен; злое—колдовство и чародейство, а среднее—мрмунджи (лирические песни), танцы и тому подобное»<sup>42</sup>.

С другой стороны, однако, Ерзынкаци, полагая, что вышеприведенные мысли призваны сформировать нравственные представления широких масс и упорядочить их музыкальный быт, выдвигает еще одно положение о разделении музыкального искусства: «Оно (то есть музыкальное искусство) разделяется на божественное и человеческое. Божественное поется в храмах, где оно возбуждает чувство раскаяния в сердцах людей, направляя мысли греховных к добрым размышлениям. А человеческое поется во время пиршеств и веселых празднеств»<sup>43</sup>.

С первого взгляда, может показаться, что здесь речь идет просто о духовной и светской музыке. Однако, в действительности, Ерзынкаци, говоря «человеческое», понимает не всю светскую музыку в целом, а лишь одну ее часть. Это видно из того, что «человеческое» музыкальное искусство характеризуется как песни и музыка, исполняемые «во время пиршеств и веселых празднеств». А эти «пиршества» и «веселые празднества», которые проводились с участием гусанов и певиц, в древности были связаны с бытом дворянского сословия. Ряд интересных сведений об этом сообщает большой знаток древнеармянских обычаев В. Хацунц, который также идушне из древности выражения, как «собрания» или «празднества веселия», «песни веселия» и т. д., связывает с нравами, характерными для армянского аристократического сословия. Свои взгляды он обосновывает богатым фактическим материалом и ссылками на многочисленные высказывания средневековых авторов<sup>44</sup>.

К этому следует добавить, что М. Абегян, говоря, в частности, о гусанских тагах (песнях), называвшихся в прошлом «для веселия», пишет: «Эти таги назывались «для веселия», так как их пели во время пиршеств, когда по случаю свадеб или иным поводам собиралось в одном месте множество людей, чтобы есть и пить, или, как говорили, «веселиться», «радоваться». Сперва ели

<sup>41</sup> Речь о Введении к труду Давида Грамматика «Толкование Грамматик» (ср. П. Адоцц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, стр. 79).

<sup>42</sup> Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики, стр. 386.

<sup>43</sup> Там же, стр. 71а—71б.

<sup>44</sup> В. Хацунц, Обеды и пиршества в древней Армении, Венеция, 1912, стр. 209 (на арм. яз.).

кушанья, выпивая при этом лишь несколько бокалов вина, затем начиналась попойка, «питье» или собственно пиршество. Участники пиршества располагались у стен зала, оставляя в середине свободное пространство для танцев... впрочем, начинали разносить вино, гусаны и невицы играли и пели»<sup>45</sup>. Завершая это красочное описание, Абегиан делает вывод, что «это веселье» и было в древние времена одним из главных видов веселья и времяпрепровождения армянской, как и любой другой аристократии»<sup>46</sup>.

В свете этого не трудно понять, что Ованес Ерзынкаци, говоря о «человеческой» музыке, в данном случае действительно разумет искусство гусанов, служившее феодальной аристократии. Однако, даже в этом смысле, рассматриваемое Ованесом Ерзынкаци положение (как и вообще вся совокупность его музыкально-эстетических воззрений, взятая в целом) по меркам XIII в. представляет собой значительный шаг вперед, благодаря чему даже в идеологию официальной церкви проникает светское искусство. Тем самым становилась фактически приемлемой тенденция к осмыслению его роли в общественной жизни.

Следует, наконец, отметить, что эстетические воззрения Ерзынкаци ценны также глубиной его суждений о духовной музыке. Цитированный выше ясный и глубокий по содержанию фрагмент о призвании «божественной музыки» говорит сам за себя. В другой связи Ерзынкаци обращается к обстоятельствам исполнения молитвы, поясняя, что она, а тем самым и церковная музыка, достигают своей цели тогда, когда мысли певца (и слушателя) полностью отвлекаются от реальной действительности. «Ибо богу не угодно [слушать молитвы], произносимые лишь губами; ведь он то и сказал Израилю: Удали от меня шум песней твоих, ибо звуков гуселей твоих я не буду слушать»<sup>47</sup>. Но он внимлет лишь таким молитвам, кои идут от глубины сердца. И это бывает тогда, когда разум [человека], отходя от плотских ощущений, замыкается в самом себе»<sup>48</sup>.

Ованесу Ерзынкаци принадлежат и более подробные рассуждения о вопросах исполнения духовной музыки, на которых мы здесь останавливаться не будем.

Перейдем к вопросам научной теории музыки, которые, отметим сразу же, в той или иной мере тесно связаны с эстетическими положениями. В этой области Ерзынкаци значительно развивает учение о звуке, возникшее в Армении еще в V—VI вв.;

<sup>45</sup> М. Абегиан, История древнеармянской литературы, кн. 2-я, Ереван, 1946, стр. 560—561 (на арм. яз.).

<sup>46</sup> Там же, стр. 562.

<sup>47</sup> Амос, 5, 23.

<sup>48</sup> Ованес Ерзынкаци, Книга речей, Матенадаран им. Маштоца, рук. № 2173, стр. 2746.

по-новому освещает учение об остове гармонии; возрождает древние понятия о лирической поэзии и делает важные замечания относительно строения четырехструнного кяра.

Своими высказываниями о сущности звука, видах и физических свойствах звука Ерзынкаци произвел глубокие сдвиги в учении о звуке.

«Всякий звук, как таковой, воспринимается в чередовании с паузой (молчанием). Сущность звука—это осязаемое (ухом) движение в воздухе,—пишет он,—противоположностью звука является молчание, умиротворение»<sup>49</sup>.

Как видим, вопрос сущности звука Ерзынкаци ставит в философской плоскости. И действительно, в этой плоскости звук—противоположность молчанию, как свет—тьме и жизнь—смерти. Неопровержимым доказательством того, что звук это верный признак жизни, служит его неотделимость от движения; это и подчеркивает ученый, говоря: «Нет и не может быть звука без движения, подобно тому, как не может быть числа без единицы и линии—без точки»<sup>50</sup>.

Своими положениями о видах звука Ерзынкаци делает большой шаг вперед в сравнении с разделением звуков, обоснованным Давидом Анхатом<sup>51</sup>, предложив, в особенности с точки зрения задач музыкального искусства, более совершенную и четкую классификацию. С последней мы встречаемся, кстати, не только в «Толковании Грамматики» Ерзынкаци, но и почти без изменений в рукописной статье, озаглавленной «О гусанском искусстве». Последняя, хотя и находится в списке сборника XVII—XVIII вв., однако ее содержание восходит к XII—XIII вв., поскольку ясно, что армянские средневековые переписчики не могли приписать гусанам извлеченные из общезвестного труда Ерзынкаци разные мысли, «омужичив» их с точки зрения стиля, меж тем Ерзынкаци мог обратиться и действительно обратился к «гусанскому искусству» с целью по возможности полнее осветить те или иные частные вопросы (это видно из содержания и ряда других частей того же «Толкования Грамматики»). Так, следовательно, Ерзынкаци пишет: «Различаются звуки одушевленные и неодушевленные. Неодушевленные могут быть двух видов: естественные и производимые через материальные [музыкальные] инструменты. Звуки камня, железа, дерева—естественные; а поха и кяра—инструментальные. Одушевленные звуки тоже бывают двух видов: разумные—у

<sup>49</sup> Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики, стр. 72а.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Четыре вида звуков: членораздельный (осмысленный и неосмысленный) и нечленораздельный (значащий и без значения). См. нашу статью: «Учение о звуке в древней и средневековой Армении», «Вестник матенадарана», Ереван, 1962, стр. 139.

человека и неразумные—у животных. Наконец, разумные звуки тоже делятся на два. Одни имеют какое-то значение, другие лишены какого-либо значения. Звуки имеют значение, когда они выражают смысл слова, при пении и выразительном чтении. Они лишены какого-либо значения, скажем, в насмешке и плаче, ибо в последних они лишены метра и ничего не означают»<sup>52</sup>.

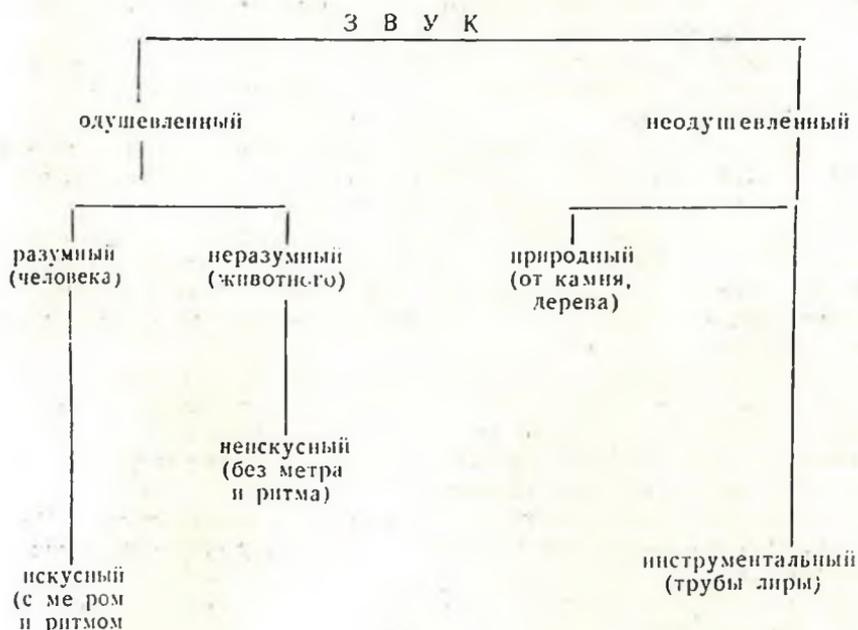
С первого взгляда может показаться, что виды звука, называемые здесь «имеющими значение» и «не имеющими значения», идентичны звукам «осмысленным» и «неосмысленным» Давида Анхахта. Однако это не так (хотя безусловно существует определенная связь между двумя представлениями, которые являются плодом разных эпох), ибо в этом случае было бы просто непонятно, почему здесь «плач», например, считается звуком, «лишенным значения». Может показаться, что в данном случае звук, «имеющий значение»,—это не что иное, как звук, передающий во время пения или чтения значение осмысленной человеческой речи. Однако и это не будет верно, потому что в действительности имеется в виду присущий пению и художественному чтению (тем более просодии) звук, который отличается метром и ритмом. Доказательством служит то, что вид звука, «не имеющего значения», определяется как звук без метра. Скажем, мы можем убедиться в этом, обращаясь к вышеупомянутому сочинению «О гусанском искусстве». Тот его фрагмент, который касается именно «разумного» звука, несколько более пространный и упрощен, так: «Разумный делится на два [вида]: тот, что [издается] с искусством и размером, и тот, что без искусства и без ритма, подобно плачу [и] смеху, которые не имеют ни размера, ни зарба (основной акцент), и ни усула (типовая ритмоформула)»<sup>53</sup>.

Из всего этого ясно, что виды звуков, которые в свое время были названы Давидом Анхахтом «осмысленный» и «неосмысленный», в период развитого феодализма были истолкованы светскими и духовными музыкантами в значении звуков, имеющих или не имеющих значения с точки зрения музыкального искусства. А затем, в дополнение к этому, они попытались различать также инструментальные музыкальные звуки посредством выражения «подобные [звукам] поха и кнара». Ерзынкаци научно систематизировал уже находившиеся в обороте идеи и в классификации видов звуков уделил музыкальному звуку, как наиболее совершенному виду, подобающее ему место. И действительно, наиболее ценная сторона совокупности рассматриваемых высказываний заключается в том, что в ней восходящая линия, свойственная возникновению и развитию видов звуков, в обоих своих направ-

<sup>52</sup> Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики, стр. 716—72а.

<sup>53</sup> О гусанском искусстве, Матенадаран им. Маштоца, рук. № 4618, стр. 56а.

лениях приходит к наиболее пригодному для музыкального искусства музыкальному тону следующим образом:



По меркам средневековья—это целостное учение о видах звука. Особого внимания заслуживает в нем представление о «неискусности и неметричности» немusicalного звука (который, согласно сочинению о гусанском искусстве, лишен «зарба» и «усула»)<sup>54</sup> и, напротив, определение музыкального звука как «искусного и метричного». В толкованиях к трудам Филона Александрийского, уже по другому поводу, в связи с темой «с метром и без метра» Ерзынкаши дает следующее характерное объяснение: «Уши—это [органы], чувствующие [звуки], метричные и неметричные»<sup>55</sup>. По всему видно, что Ерзынкаши, различая музыкальный звук от звука вообще, ставил акцент преимущественно на определенной длительности первого. Так поступал и ряд других ученых музыкантов Востока (а также Запада)<sup>56</sup>, хотя, бесспорно,

<sup>54</sup> «Зарб» и «усул» общевосточные (персо-арабские) термины, которые означают «ритмический удар» и «ритмическая формула».

<sup>55</sup> Матенадаран им. Маштоца, рук. № 1053, стр. 312а.

<sup>56</sup> Сошлемся хотя бы на известный труд одного из знатоков теории средневековой музыки Востока Абдурахмана Джамии (XV в.)—Трактат о музыке. Ташкент, 1960, стр. 17.

они имели представление о всех четырех свойствах музыкального звука: определенная высота, длительность, сила и тембр. И это объясняется тем исключительным значением, которое в условиях средневековья придавалось вопросам метра и ритма<sup>57</sup>.

В теоретических высказываниях Ерзынкаци следует отметить и другой момент, который также в целом присущ всему средневековью. Музыкальный звук для него представляет собой явление, встречающееся или применяющееся в определенных метро-ритмических структурах, но не абстрагированное от существующих форм искусства (как, скажем, в современной науке).

Такой же подход у Ерзынкаци в суждениях о весомости, объемности и иных физических свойствах музыкального звука, в данном случае о ступенях разного качества, которые входили в современную ему музыкальную систему и звучали во время живого исполнения.

Так: «...При восхождении и нисхождении различаются разнообразные деления звуков: большие и малые, тяжелые и легкие, высокие (резкие) и низкие (глуховатые) и другие»<sup>58</sup>. В другом фрагменте своей работы ученый поясняет, что эти попарно упоминаемые звуки суть противоположные качества, и к вышеприведенным видам добавляет еще два—«открытый и закрытый»: «Разнообразны роды звуков; они противостоят друг другу как большой и малый, тяжелый и легкий, острый звенящий и низко-глуховатый, открытый и закрытый (сей закрытый называется также легким)»<sup>59</sup>. Как увидим ниже, говоря об остове гармонии и его членах, Ерзынкаци упоминает звуки, которые поднимаются и опускаются «мягко», «спокойно» и «стремительно-полно»; останавливаясь на четырехструнном кнаре и его струнах, упоминает звук, называемый «средним», вместе с которым получается 14 названий.

В конечном счете эти последние представляют собой теоретико-эстетические определения тонов, многообразно произносившихся (или воспроизводившихся во время игры на инструментах) в середине века. С такими определениями мы встречаемся также в трудах Акона Крымци, Аракела Сюнци и др. Кроме того, фак-

---

<sup>57</sup> В практическом пении и инструментальной музыке, которые всегда служили важным стимулом для развития теории, система гласов считалась удовлетворительной основой для упорядочения высотных отношений звуков. Более сложные задачи возникли в плоскости сохранения временных отношений звуков—метра и ритма, в особенности в период возникновения песни и музыки, ритмически независимых от структуры текста литературной речи и танца (в условиях феодализма приблизительно в VII—VIII вв.). И не случайно, что как невменяемое письмо в Византии и Европе, так и искусство хазового письма в Армении возникли именно в этот период.

<sup>58</sup> *Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики*, стр. 446.

<sup>59</sup> Там же, стр. 72а.

тически в той же плоскости находятся представляющие собой особую группу в ряду вспомогательных знаков хазы-буквы, относящиеся к системе хазового письма, которые являются начальными буквами таких же слов-определений. Сопоставляя все это, мы получаем более 40 разных названий<sup>60</sup>. Последние имеют точки соприкосновения с таким же количеством видов тонов, выделенных в восточной музыке Абдулгадиром Мараги (XIV в.)<sup>61</sup> на основе исполнительского опыта.

Обратимся теперь к остову гармонии и древнему учению о ней. Как известно, остов гармонии возникает при таком соотношении четырех (звуков), когда крайние из этих звуков образуют интервал чистой октавы, а средние в отношении крайних, соответственно, — интервал чистой квинты и чистой квинты. Эти звуки и интервалы в древней и средневековой монодической музыке составляли основу диатонического звукоряда, представляя его главные ступени, так же как и акустически устойчивые его отношения. В качестве таковых они стали предметом ценных научных наблюдений еще в античном мире. В Армении явлению остова гармонии придал важность и распространил учение о нем Давид Анхат, который выяснил вопрос количественных взаимоотношений четырех членов остова и применил ряд специфических терминов, чем в дальнейшем воспользовались почти все армянские средневековые ученые, обращавшиеся к этим вопросам. В частности, Давид Анхат поместил первый и второй члены остова терминами, показывающими числовое выражение этих звуков, «макерак» (=6), «маккарак» (=8), а звуки верхнеквинтовый и верхнеоктавный — соответственно «кисаболор» (в соотношении 3 к 2) и «еркпатик» (в соотношении 2 к 1)<sup>62</sup>.

В период развитого феодализма необычайно возрос интерес армянских музыкантов к явлению остова гармонии. Рассматривая последний на базе более богатого музыкального опыта, ученые приходят к более многогранному его пониманию. Исходной точкой для этого служит положение, выдвинутое Давидом в области теории музыки, которое в целом или в частности (соответственно примененным им своеобразным терминам) не раз комментируется в X—XV вв. как анонимными, так и несколькими известными и авторитетными учеными. Первое место среди них занимает Ованес Ерзынкаци.

<sup>60</sup> См. нашу статью «Расшифровка хазовых записей первого разряда средней сложности», «Вестник Матенадарана», № 14, Ереван, 1983 (на арм. яз.).

<sup>61</sup> Ср. С. Агаева, Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие, Баку, 1979 (канд. дисс., рук. в библиот. им. Ленина, стр. 117—120).

<sup>62</sup> См. нашу статью, «Учение об остове гармонии в средневековой Армении (V—VI вв.)», «Историко-филологический журнал», 1966, № 1 (на арм. яз.).

И действительно, Ерзынкаци—это первый из авторов периода развитого феодализма, который непосредственно обратился к явлению остова гармоничи. В «Толковании Грамматики» он вполне умышленно свободно цитирует слова Давида, касающиеся количественной стороны музыки и, параллельно развитию собственных мыслей, дает пояснение своеобразным терминам великого ученого: «В основе музыкального искусства,—пишет он,—лежит число и количество, ибо оно требует знания того, что такое еркпатик, кисаболор, макерак, или маккарак. Это относится и к грамматике, так как мы здесь имеем дело с частями речи—именем, глаголом и другими, ибо познаем, какое имя трехсложное, четырехсложное и т. д. Временные длительности тоже исчисляются числом, как еркманак (имеющие две единицы временной длительности), ераманак (три), караманак (четыре)»<sup>63</sup>.

Этим и другими подобными своими высказываниями Ерзынкаци вообще старается показать, что основой сходства в ряде явлений этих двух данных искусств служит также та роль, которую играет категория (предикамент) количества. Независимо от этого в XIII—XIV вв. делались попытки приписать и некий грамматический смысл названиям членов остова гармонии, встречающимся в армянском тексте «Определения» Давида (по примеру греческого). И вот, чтобы предупредить именно подобное понимание приведенного суждения, а может для дополнения сказанного, Ерзынкаци, даже несколько отклоняясь от своей основной задачи, четко толкует рассматриваемые Давидом категории как названия музыкальных ступеней.

«Еркпатик, кисаболор и др. надобно понимать и в другой плоскости: они [особые] ступени музыкальных гласов, между коими<sup>64</sup> мягко и спокойно поднимаются и спускаются [остальные звуки], то по-одному, то по-два, то по-три; или на пять, что называется кисаболор, или на макерак, что значит шесть, или на маккарак—восемь. И это так говорится согласно высоте звуков»<sup>65</sup>.

Здесь прямо сказано, что «макерак», «маккарак», «кисаболор» и «еркпатик» это ступени. Важнее отметить, что, как это следует из слов Ерзынкаци, упомянутые ступени он справедливо считает не «промежуточными» звуками, а имеющими опорное значение узловыми пунктами интонации в условиях монодического музыкального мышления. И далее, в данном случае он слышит, различает эти узловые пункты не в теоретически построенном звукоряде, а в звуковых опорах живых музыкальных движений, между которыми («*јрри*») мелодически более подвижные звуки «мягко и

<sup>63</sup> Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики, стр. 44а—44б.

<sup>64</sup> В рукописи «*јрри*». — «в коем», что явная опечатка.

<sup>65</sup> Там же, стр. 44б.

спокойно поднимаются и спускаются». При этом автор отмечает и размеры мелодических шагов: «по-одному», что значит по одной ступени, то есть с интервалом одной секунды, «по-два», что значит по две ступени, то есть с интервалом терции, и «по-три», что значит по три ступени, то есть с интервалом кварты.

Кстати, упоминание последнего интервала (кварты) показывает, что Ерзынкаци намекает здесь в особенности на «локрийские» звуки<sup>66</sup> и состоящие из них кварты и что он, таким образом, имел также в своем поле зрения мелодические движения, выходявшие за пределы одного остова гармонии. Ибо, если очевидно, что автор в данной связи говорит о звуках, заполняющих пространство между мелодически опорными пунктами (а это действительно очевидно), то ясно, что, говоря «по-три», он отмечает не только устойчивые кварты, составляющие основу гармонии, но и «локрийские» кварты, остающиеся вне сплетенных друг с другом остовов.

Ерзынкаци мог заметить их последовательность в особенности в армянской средневековой инструментальной музыке. И действительно, из рассматриваемых слов Ерзынкаци видно, что он вообще имел в виду инструментальную музыку и присущие ей нисходящие и восходящие секвенционные движения, основанные на интервалах секунды, терции и кварты. С этой точки зрения примечательно, что Ерзынкаци, перечисляя, скажем, типические звенья упомянутых секвенционных движений, не идет далее интервала кварты. Доходя до квинты, он не говорит «по-пять» (по примеру предыдущих), но возвращается к главным звукам и интервалам, составляющим часть остова гармонии. При этом он отмечает: «или на пять, что называется кисаболор». Таким образом, вышеприведенное и рассмотренное высказывание Ерзынкаци отражает ту ступень развития армянской средневековой музыкальной науки, когда замечательное положение Давида об остове гармонии было уже понято, истолковано и в известной мере обогащено на основании острых наблюдений непосредственно в области музыкального опыта.

Суждения Ерзынкаци о лирической поэзии показывают, что в этом вопросе он объединяет представления двух крупных мыслителей раннесредневековой Армении. Считая лирическую поэзию одним из четырех предметов математики (которые объединяет категория количества), он повторяет мысли Давида Грамматика<sup>67</sup>. А вообще, полагая музыку одним из предметов той же мате-

<sup>66</sup> О «миксолидийских», «дорийских» и «локрийских» звуках армянской монодической музыки см. X. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 323—325.

<sup>67</sup> См. Философ Давид, Толкование Грамматики (Н. Адонц, Дионисий Франкский и армянские толкователи, стр. 90).

матики, в состав которой входит и лирическая поэзия, Ерзынкаци приближается к положениям, сформулированным Давидом Анихтом<sup>68</sup>. Он пишет: «Лирическая поэзия является [частью], одной из четырех дисциплин, входящих в математику, которые суть: арифметика, музыка, геометрия и астрономия. В основе этих четырех дисциплин лежит количество. [Так], арифметика образуется на основе прерывного количества, отдельно взятого. Музыка образуется на основе прерывного количества, взятого во взаимосвязи. А геометрия образуется на основе неподвижного непрерывного количества. Астрономия же—на основе подвижного непрерывного количества. Лирическая поэзия, согласно музыкальному искусству, подобна арифметике; имеет прямое отношение к геометрии и по форме примыкает к астрономии. Она—воплощение гармонии и согласованности гласа, струны и стопы»<sup>69</sup>.

И это один из способов восстановить в наиболее удобной формулировке древние представления о лирической поэзии, а именно, о пении под аккомпанемент лиры, которые требовали гармонического согласования поэтического размера (стопы), гласа и инструментального сопровождения. От внимания Ерзынкаци ускользнуло лишь то обстоятельство, что, начиная с Стенаноса Сюнеци (Второго), под лирической поэзией в армянской действительности понимали не явление, присущее античному миру, а гусанское вокально-инструментальное искусство, которое расцвело в средневековой Армении<sup>70</sup>. Однако это более четко видно в его высказываниях по поводу практической теории музыки.

Переходя к теоретическим суждениям Ерзынкаци о четырехструнном кнаре, следует сказать, что они касаются армянского «уд»-а. Последний считался в средневековой Армении материальным носителем звуковой системы национальной музыки, или классическим инструментом. И вот, Ерзынкаци по-своему обосновывает это, утверждая, что четырехструнный кнар задуман по подобию естества человека, который (человек как микрокосм) в свой черед состоит из четырех элементов, лежащих в основе Вселенной.

«Виды инструментов многочисленны. Есть инструменты с большим или меньшим количеством струн, есть и инструменты духовые. Но четырехструнный кнар больше и лучше всех показывает силу сего искусства, ибо он сделан соответственно человеческой природе. Его четыре струны соответствуют как бы четырем стихии-

<sup>68</sup> Ср. нашу статью, «Давид Анихт и армянская музыкальная культура», «Давид Анихт» (сб. статей), Ереван, 1980, стр. 101 (на арм. яз.).

<sup>69</sup> *Ованес Ерзынкаци*, Толкование Грамматики, стр. 70а—70б.

<sup>70</sup> *Н. Тагмизян*, Музыкальная эстетика древней Армении, Межвузовский сборник научных трудов (искусство), № 3, Ереван, 1977, стр. 27—28 (на арм. яз.).

ям природы, сосредоточенным в человеке. Первая из этих струн называется «зил» (звонящая), или «сур» (высокая), четвертая называется «пам» или «бам», то есть «тяжелая». Вторая называется «дута» (то есть «вторая», по-персидски), а третья—«сета» («третья», по-персидски). Сур—теплая и влажная\*, как кровь. Вторая—дута, теплая и сухая\*, как светлая желчь<sup>71</sup>. Третья—сета, холодная и сухая, как черная желчь. Четвертая—бам, или тяжелая, холодная и влажная, как флегма—слизь... Четыре струны соответствуют и четырем стихиям природы, так: зил—теплая и сухая, как огонь, вторая, то есть дута—теплая и влажная, как воздух, третья, то есть сета—холодная и сухая, как земля, четвертая, то есть бам—холодная и влажная, как вода. А если играть одновременно на зиле (1) и баме (4) или, иными словами, на высокой и тяжелой, получится звук средний, по тембру сухой и прохладный; это звучание называется мудрецами естественным»<sup>72</sup>.

Практическая теория музыки вообще имела тесные связи с теорией научной. Естественно, то же самое мы видим в Толковании Грамматики Ерзынкаци, где мысли, связанные с практической теорией, часто являются продолжением рассмотренных выше высказываний. Однако вообще в этой сфере суждений Ерзынкаци фиксирует целый ряд имеющих практическое значение интересных наблюдений, охватывая широкий круг явлений, начиная опять с отдельных звуков, более того, с вопросов фонетики вплоть до пения, игры на инструментах и музыкального искусства в целом.

В сфере вопросов, связанных с фонетикой, Ерзынкаци вновь обнаруживает своеобразные связи между грамматикой и музыкой: «Музыка учит нас различать буквы, какие [надо произносить] с ударением и звонко, и какие из букв произносим кончиком языка, и какие средней его [частью], и какие соприкосновением губ, и как другие. Ибо, когда музыканты поют в глас, они выбирают слова, слагаемые буквами, которые произносятся губами; а когда поют в ладе когм (побочный глас) и стегн (многоветвистый глас), выбирают слова, сложенные из букв, произносимых кончиком языка»<sup>73</sup>.

В этих фиксациях, которые достаточно впечатляюще говорят сами за себя, есть пункт, нуждающийся в пояснении. Едва ли надо говорить, что «коренные» гласы армянской монодии 1-й, 2-й, 3-й и 4-й музыкально отличаются от гласов побочных и многоветвистых (кстати, в середине века они были многочисленнее, нежели нынешние «канонические» два ветвистых гласа) не теми

<sup>71</sup> Звездочками показано, что слова «сухой» и «влажный» в рукописи ошибке поменяли свои места, что мы здесь и исправляем.

<sup>72</sup> *Ованес Ерзынкаци*, Толкование Грамматики, стр. 726—73а.

<sup>73</sup> Там же, стр. 108а.

признаками, которые упоминает Ерзынкаци. Тем не менее, нельзя и подумать, чтоб рассматриваемые высказывания Ерзынкаци не опирались на музыкальный опыт и живые наблюдения. Остаётся предположить, что в кругах армянских средневековых гусанов бытовали несколько прототипов-двойников так называемых «технических форм» армянской ашугской песни последующих столетий, при декламации-пении которых в качестве технического условия, в одном случае, скажем, не должен шевелиться язык, в другом— не должны соприкасаться губы и т. д.<sup>74</sup> Так или иначе, более чем вероятно, что в XII—XIII вв. армянские гусаны имели в своем репертуаре специфичные для средневековья «технические формы» песни и, сочиняя их, опирались на знание видов согласных армянского языка. По всему видно, что в свое время Ерзынкаци слышал мастерские гусанские исполнения песен именно этого типа—песен, которые, в дополнение к вышеупомянутому, могли распеваться по типу гласов: в одном случае «коренного», в другом—«побочного» или «многоветвистого».

Серьезным научным и творческим интересом к армянскому гусанскому искусству и глубоким вниманием к нему объясняются также суждения Ерзынкаци об агнергютюне (то есть состоящих из многих частей длинных гусанских песнопениях) и четырехструнном кнаре.

К гусанским агнергютюнам еще до Ерзынкаци обратился Григор Магистрос в своем Толковании Грамматики, который придал важность приятному звучанию в них различных рифм и отметил, что их применению армяне научились у исмаильтян<sup>75</sup>.

Все это повторяет Ерзынкаци, чем еще раз подтверждается весомость и значимость наблюдений Магистроса, а также их актуальность и для XIII века. «А агнергютюном (рапсодией) называются сложенные, соединенные друг с другом слова. Из связанных, соединенных, словно заплаты друг с другом, слов слагаются, сочиняются все мрмунджи и гусанские песни, кои должны быть составлены и исполнены из множества слов (частей) и кои ныне у армян больше, чем у греков. И велика в этих песнях воздействующая сила искусства ритма и метра, прекрасных, редкостных и чудесных стихов. Ибо множество слов завершаются одной рифмой, будь то восхваление или осуждение. Иногда совпадают в конце три буквы, а иногда—две, и так создаются стихи шестистопные и четырехстопные. А откуда нам ведомо стало это искус-

<sup>74</sup> О наличии подобных форм в армянском ашугском искусстве см. *Г. Левонян*, *Ашуги и их искусство*, Ереван, 1944, стр. 76 (на арм. яз.).

<sup>75</sup> *Григор Магистрос*, *Толкование Грамматики* (*И. Адонц*, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, стр. 231—232).

ство, [знай], найдя его у исмаильтян, мы с великим усердием обучились сперва письму и языку [их], а затем и искусству»<sup>76</sup>.

Ерзынкаци сообщает любопытные сведения о древнем опыте лечения больных в Армении музыкой. Из сказанного им видно, что в средневековой Армении наиболее целебные свойства приписывались четырехструнному кнару. «Для нужд больных надо следующим образом применять материалы инструменты. Прежде всего надобно знать, что обратное крови—это флегма: отсюда, когда, скажем, больной страдает обилием крови, ему надо играть на четвертой (бам) струне, это очень полезно, так как она по природе своей холодна и влажна, как флегма, слизь. А флегматику надобно играть на первой струне сур, или зил, которая теплая, влажна, как кровь. Когда больной страдает обилием светлой желчи, которая теплая и суха, надо играть на баме (четвертой) струне, которая холодна и влажна»<sup>77</sup>.

Будучи столь близко знаком с вокальным и инструментальным искусством гусанов, Ерзынкаци, словно бы, принципиально не разделяет мысли о том, что оно—это армянский средневековый двойник античной «лирической поэзии». Толкуя заглавие «Гармоничность лирической поэзии» как «согласованность между гласом и инструментальной игрой», и даже добавляя: «как это замечается при исполнении гусанских песен», он все-таки заключает: «Впрочем, довольно о лирической поэзии—искусстве, не принятом у нашего народа»<sup>78</sup>.

Суждения Ерзынкаци относительно практической теории в той или иной мере обобщены в следующем его высказывании о музыкальном искусстве: «Музыкальные сочетания образуются соответственно арифметическим и, подобно последним, неисчислимы. Песни и мелодии в музыке неисчислимы, как рассказы в литературе»<sup>79</sup>.

Эта с первого взгляда понятная мысль в действительности имеет емкий подтекст. Достаточно вспомнить, что, как вообще в средние века, так и в армянской средневековой светской и духовной музыке бытовало, в конечном счете, ограниченное количество гласов. Каким образом песни могли быть в подобных условиях бесчисленными? Ответ один: благодаря искусству импровизации, которое давало возможность творчески варьировать эти гласы. По существу, именно это имел в виду Ерзынкаци; а из этого становится ясным, какую большую роль играло импровизационное искусство в народно-крестьянской, гусанской и духовной музыке.

<sup>76</sup> Ованес Ерзынкаци, Толкование Грамматики, стр. 95а—95б.

<sup>77</sup> Там же, стр. 73а.

<sup>78</sup> Там же, стр. 72а.

<sup>79</sup> Там же, стр. 72а.

Итак, Ерзынкаци считал музыкальное искусство одной из форм человеческого познания, которая непосредственно связана с «слышимым», то есть звуковым миром. Ерзынкаци по-новому раскрывает древние положения о качестве и силе влияния музыки на душу и тело человека и теоретически обосновывает распространенный в средневековой Армении опыт лечения больных музыкой. Выражая новое официальное отношение армянской церкви к светскому пению и музыке и по-своему дополняя сформулированные Давидом Грамматиком мысли о делении музыкального искусства на три рода («доброе», «среднее» и «злое»), Ерзынкаци предлагает еще одно примечательное деление его на два рода. Согласно последнему,—а оно не имеет в виду музыкальный опыт и быт широких масс,—музыкальное искусство делится на два вида—«божественное», которое исполняют в храмах, вызывая слезы раскаяния у присутствующих и побуждая их к благим помыслам, и «человеческое», которое исполняют на «веселых» празднествах и пиришествах. Ерзынкаци создал целое учение о возникающих в сознании музыканта «бестелесных» интонациях и воплощаемых во время исполнения «больших и малых», «тяжелых и легких», «острых и глухих», «кратких и долгих» и иных звуках. Его интересовал также вопрос звука как физического явления, видов и отличительных свойств музыкального звука. И, углубляя мысли, высказанные об этом еще Давидом Анһахтом, он составил богатую, по меркам средневековья, таблицу видов звуков, где уже занимает подобающее место также «искусный» музыкальный звук, тон. В области теории не только армянского, но и ближневосточного моподического музыкального искусства все это представляет собой новое и ценное слово. Тем самым Ованес Ерзынкаци занимает одно из почетных мест в общей истории развития теории и эстетики музыки.

## ПРОБЛЕМА АРМЯНСКИХ НЕВМЕННЫХ ЗНАКОВ (ХАЗОВ) В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

Вопрос дешифровки хазов занимает армянских музыкантов начиная по меньшей мере с последних десятилетий XVIII в. К тому времени исполнителей, способных воспроизвести музыкальные тексты песнопений по хазам, уже не существовало; сами же песнопения, подвергаясь трудноконтролируемым изменениям и искажениям, сохранялись в устной традиции до тех пор, пока изобретенная в 1830-х гг. А. Лимонджяном так называемая новая армянская церковная нотация не позволила зафиксировать значительную часть армянской духовной музыки в ее обиходном для середины XIX в. виде.

На протяжении последних двух столетий стремление восстановить первозданную, очищенную от позднейших наслоений красоту средневековой монодии неоднократно побуждало людей самой различной степени компетентности обращаться к хазам, однако результаты до сих пор остаются весьма скромными в сравнении с тем общественным интересом, который неизменно сопутствует данной проблематике. Настоящая работа ставит своей целью ознакомить широкого читателя с важнейшими этапами развития науки о хазам и обрисовать современное положение дел в этой интереснейшей области музыкального арменоведения<sup>1</sup>; в ней также изложены некоторые наши соображения относительно путей дешифровки хазовых текстов.

Основоположником науки о хазам следует считать Г. Гапасакаляна (1740—1808). Известный в свое время как поэт, певец и музыкант-теоретик, он является автором нескольких книг, в которых, в частности, значительное внимание уделено проблеме ар-

<sup>1</sup> Подавляющее большинство публикаций по хазоведению—на армянском языке; работы зарубежных авторов немногочисленны и представляют в общем второстепенный интерес. На русском языке пока опубликован лишь один достаточно подробный обзор в книге: *Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении*, Ереван, 1977, с. 186—205.

мянской нотации<sup>2</sup>. Богатое содержание работ Гапасакаляна вселяло у позднейших исследователей известные надежды на их использование в дешифровке хазов, однако из-за нарочитой усложненности изложения, унаследованной Гапасакаляном от средневековых схоластов, многое в его трудах все еще остается загадочным. По утверждению Р. Атаяна, система нотации, описанная Гапасакаляном, значительно отличается от подлинных средневековых хазов и представляет собой новую, реформированную систему, в которой, наряду с использованием внешней формы хазов, отмечаются некоторые черты и особенности поздневизантийской интервальной невменной нотации, а также арабских ладов.

Среди исследователей XIX в. особого внимания заслуживает Е. Тынтесян (1834—1881) — крупный теоретик и исполнитель цер-

$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{4}$
o суг	/ шешт	~ еркаp
	\ бут	∩ паруйк
	✓ пуш	✓ зарк
	∩ хундж	/ тур
	∩ ташт	/ сур
	∩ цунк	∩ вернахах
	o волорак	∩ неркнахах
		f бенкордж

<sup>2</sup> Критический обзор работ Гапасакаляна дан в статье: Р. Атаян, Григор Гапасакалян и проблема изучения хазов, «Вестник Матенадарана», № 5, 1960 (на арм. яз.). См. также: Н. Тагмизян, Непзданный «Катехизис музыкальной науки» Григора Гапасакаляна, «Вестник Матенадарана», № 11, 1973 (на арм. яз.).

ковной музыки, выпустивший в 1864 г., небольшую работу<sup>3</sup>, в которой осуществлена подробная систематизация хазов по ритмическому признаку. Результаты Тынцесяна, не утратившие своей актуальности и по сей день, обобщены в таблице. Ритмическая ценность хазов определяется относительно основной метрической единицы текста (условно обозначаемой как 1/4); длительность распева слога словесного текста может соответствовать 1/8, 1/4, 2/4, 4/4 в зависимости от того, какой хаз стоит над этим слогом, причем степень дробления длительности на отдельные звуки тем больше, чем медленнее темп исполнения (в оживленном темпе каждому слогу обычно соответствует один звук). Отсутствие хазы над слогом указывает на длительность, равную 1/4. Существуют также различного рода составные хазы орнаментального типа, записываемые часто не над словесным текстом, а на одном уровне с ним, между буквами; длительность распева таких хазов может значительно превышать 4/4<sup>4</sup>. Тынцесяну принадлежат также ценные замечания, касающиеся некоторых других аспектов хазового письма и взятые на вооружение позднейшими учеными.

Великий Комитас считал дешифровку хазов наиболее важной частью всей своей многогранной деятельности<sup>5</sup>. Между тем его основополагающий труд, судя по всему, исчез во время событий 1915 г. О достижениях Комитааса мы можем косвенно судить лишь по короткой заметке, опубликованной в Константинополе в 1910 г.<sup>6</sup>; ее основное содержание составляет попытка функциональной классификации хазовых знаков. Комитас выделяет хазы высоты, длительности, артикуляции, динамики, хазы-ключи, соединяющие и разъединяющие хазы, хазы альтерации и др., однако не дает никаких объяснений, обещая более подробно изложить свои результаты в недалеком будущем...

В ряду исследователей-хазоведов советского времени ведущее место занимают Р. А. Атаян и Н. К. Тагмизян. В книге Р. Атаяна, вышедшей в 1959 г.<sup>7</sup>, подробно освещены основные этапы развития и совершенствования хазового письма, дан критический обзор литературы по хазам и осуществлена попытка объяснить

<sup>3</sup> *Е. Тынцесян*, Ученне о хазак шараканов и их значения, «Жаманак», Константинополь, 1864, № 45, Приложение, с. 153—158 (на арм. яз.).

<sup>4</sup> Составные хазы естественным образом интерпретируются как хирономические, т. е. имитирующие своей формой движения рук дирижера, управляющего хором: *Н. Тагмизян*, Материалы к сравнительному изучению армянского и русского средневекового духовного песнетворчества, «Вестник Матенадарана», № 13, 1980, с. 134 (на арм. яз.).

<sup>5</sup> *Комитас*, Статьи и исследования, Ереван, 1941, с. 45—46 (на арм. яз.).

<sup>6</sup> Там же, с. 166—167.

<sup>7</sup> *Р. Атаян*, Армянская хазовая нотация, Ереван, 1959 (на арм. яз.).

значение некоторых знаков. Согласно Р. Атаяну, хазовые знаки начали применяться в VIII—IX вв.; в основе системы хазов лежат знаки просодии (изобретенные еще во II в. до н. э. греком Аристотелем из Византии и заимствованные армянами в V в. в результате перевода греческих грамматических трактатов): «шесть» (соответствует греческому высокому акценту, лат. *accentus acutus*), «бут» (низкий акцент, *accentus gravis*), «паруйк» (чередование высокого и низкого акцентов, *accentus circumflexus*), «суг» (краткий гласный), «еркар» (долгий гласный). Знаки просодии играли преобладающую роль в ранних хазовых записях, причем этими знаками снабжалась, как правило, сравнительно небольшая часть слогов литературного текста. Дальнейшая эволюция шла по пути обогащения системы новыми хазами и возрастания степени густоты письма; появились вспомогательные знаки: точки над хазами, черточки, буквы; значительное распространение получили составные хазы. К XII в. система была уже настолько совершенной, что позволяла с достаточной точностью фиксировать музыкальные тексты армянских церковных гимнов—шараканов. Последние объединены в сборник—так называемый Шараканоц,—канонизированный церковью в XIII в.; начиная с этого времени неизменным остается не только состав сборника, но и хазовый облик отдельных шараканов.

Шараканы представляют собой образцы, так сказать, «строганого» стиля армянской монодии, теснейшим образом связанного с нормами восьмигласия<sup>8</sup>. Сокращенные обозначения гласов на полях перед текстом служили в качестве своего рода «ключей» для исполнителя<sup>9</sup>; конкретное интонационное значение хаза зависело от того, в каком гласе должна была исполняться мелодия. Развитие других, более свободных жанров церковной музыки—мелизматических песнопений, тагов, гандзов потребовало существенных усовершенствований хазового письма. Так, в XII в. возникла вторая, более сложная система хазов, включающая многочисленные дополнительные орнаментальные и вспомогательные знаки и отличающаяся высокой степенью густоты письма; ключевые обозначения гласов в этой системе не обязательны. Развитие этой новой системы достигло своего апогея в XIV—XV вв., после чего искусство хазового письма стало приходить в упадок.

Итак, согласно Р. Атаяну, существовало две системы хазов: первая из них, возникшая на основе знаков просодии и предназ-

<sup>8</sup> Армянская церковь выработала свою, оригинальную систему стандартных мелодических моделей—гласов. Подробную характеристику этой системы см. в книге: *Н. Тагмизян*, Теория музыки в древней Армении с. 160—186.

<sup>9</sup> Эти обозначения идентифицируются с уже упомянутыми «хазами-ключами» Комитаса: *Н. Тагмизян*, Комитас и вопрос расшифровки армянских хазов, *Ист.-филол. журнал*, 1969, № 4 (на арм. яз.).

наченная для записи шараканов, была законсервирована в XIII в. после окончательной канонизации Шаракноца. Вторая система возникла на основе первой и, судя по всему, была приспособлена для более точной фиксации деталей исполнения. Р. Атаян предлагает начать работу по дешифровке хазов с первой системы как более простой; в качестве необходимого этапа работа должна включать сравнительный анализ хазовых и нотных записей одних и тех же шараканов.

В заключительной части книги Р. Атаян приводит свое объяснение значений некоторых хазов, обращая особое внимание на самые употребительные из них: знаки просодии и «пуш». Знаки просодии интерпретируются по аналогии с их ролью в словесных текстах: «шешт» и «бут», по Р. Атаяну, указывают, соответственно, на повышение и понижение вокальной интонации (обычно — на одну ступень), тогда как «паруйк» означает последовательность восходящего и нисходящего ходов. Знак «пуш», подобно «шешту», также обычно означает повышение на одну ступень. Отдавая должное объяснениям Р. Атаяна (за недостатком места мы в подробностях их здесь не приводим), следует все же отметить, что они носят частный характер и не дают достаточно полного представления о хазх как о знаковой системе.

Значителен вклад в науку о хазх другого современного армянского исследователя — Н. Тагмизяна. На протяжении ряда лет он опубликовал целую серию статей, рассматривающих интересующую нас проблему в самых различных аспектах. Особенно важной представляется нам его программная работа 1971 г.<sup>10</sup>, в которой значительное внимание уделено, в частности, вопросу о соотношении армянских хазов и византийских невм. Согласно Н. Тагмизяну, хазы и невмы, возникнув из общего источника (Аристофановых знаков просодии), развивались в одном русле примерно до XIII в., когда в Византии укоренилась идея приписать невмам абсолютные интервальные значения. Армяне не приняли этого новшества, сохраняя верность прежнему стилю исполнения, всегда допускающему известную меру импровизационности в рамках заданных гласовых структур. В связи с этим Н. Тагмизян утверждает, что средневековый невчий обязан был свободно ориентироваться во всей системе стандартных мелодических моделей восьмьгласия (которые посредством варьирования могли сочетаться с различными словесными текстами); хазы, показывая общий характер движения мелодии, ритмический рисунок, осо-

---

<sup>10</sup> Н. Тагмизян, Основные положения об искусстве хазового письма, «Вестник Матенадарана», № 10, 1971 (на арм. яз.).

бенности артикуляции и т. п., упрощали ориентацию и в то же время предоставляли определенную свободу исполнения<sup>11</sup>.

В некоторых других своих работах<sup>12</sup> Н. Тагмизян делает попытку объяснить значение отдельных хазов, отталкиваясь, в частности, от этимологии названий этих хазов и их начертания и широко используя (подобно Р. Атаяну) метод сравнительного анализа хазовых и нотных текстов шараканов. Результаты Н. Тагмизяна (мы не имеем возможности подробно обсудить их из-за недостатка места) нередко отличаются от тех, которые приводит Р. Атаян; так, «пуш» (букв. «шип», «колючка»), по Тагмизяну, означает не столько повышение вокальной интонации, сколько сильный динамический акцент (с возможным, но не обязательным ходом мелодии вверх); пара «бут»—«пуш»—последовательность слабого и сильного акцентов. Особое внимание уделяет Н. Тагмизян вопросу о том, как могут варьировать значения хазов в зависимости от их окружения и локализации в тексте. Объяснения Н. Тагмизяна в ряде случаев характеризуются убедительностью и остроумием, однако и ему пока не удалось, на наш взгляд, дать исчерпывающего описания системы хазов в целом, а не просто отдельных ее частей.

Завершая краткий обзор важнейшей литературы по хазоведению, упомянем недавнюю публикацию К. Г. Чаликяна<sup>13</sup>. Автор интерпретирует хазы, исходя главным образом из их внешнего облика; отдельным знакам приписываются абсолютные высотные значения, которые могут подвергаться определенным коррективам в зависимости от контекста. В качестве приложения к книге приведены нотные тексты 179 шараканов Первого и Первого побочного гласов, дешифрованных на основании предлагаемого автором метода (часть дешифровок выполнена с помощью ЭВМ). Не вдаваясь здесь в подробный критический разбор книги К. Чаликяна, отметим лишь, что в ряде случаев его аргументация представляется в слишком большой мере основанной на интуитивных догадках. Создается впечатление, что К. Чаликян, подобно Г. Гапасакалян, описывает не столько подлинные средневековые хазы, сколько новую, им самим реформированную и не лишнюю из-

---

<sup>11</sup> Аналогичную ситуацию описывает Э. Веллес в связи с ранневизантийской (ненитервальной) певческой нотацией: *E Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd ed., Oxford, 1962, p. 268.

<sup>12</sup> Н. Тагмизян, Опыт расшифровки простейших хазовых записей, Ист.-филол. журнал, 1971, № 2 (на арм. яз.): он же, Материалы к сравнительному изучению...

<sup>13</sup> К. Чаликян, Структура Первого и Первого побочного гласов и вопросы хазовой системы. Ереван, 1981 (на арм. яз.).

вестной стройности систему, в которой знаки сохраняют лишь внешнюю форму хазов; функционирует же эта система на основе совершенно иных принципов.

\* \* \*

Итак, мы видим, что хазоведение, несмотря на свою давнюю историю, представляет собой картину достаточно разрозненную и ни в коей мере не может претендовать на статус стройной, законченной *теории*, обладающей развитым научным аппаратом. В конечном счете, достоверные сведения о хазгах на сегодняшний день ограничиваются следующим:

1) Известны *ритмические* значения хазов (по Тынтесяну). Надежность этих значений подтверждается сопоставлением хазовых и потных вариантов шараканов с идентичным словесным текстом: ритмический каркас песнопений (соотношение длительностей распева слогов) в хазовых текстах практически полностью соответствует потным записям.

2) Можно считать доказанным, что *высотное* значение хазга зависит от того, в каком гласе исполняется мелодия; вне гласового контекста хаз интонационно нейтрален.

В музыкальной науке утвердилось представление о гласе как о наборе стандартных мелодических формул («попевок»), связанных с соответствующим ладовым звукорядом. Этим набором формул, в сущности, ограничивается сумма гласовых контекстов, в которых может выступать тот или иной хаз. Поэтому средневековый певчий для того, чтобы иметь возможность квалифицированно выполнить свою задачу, должен был держать в своей памяти всю систему гласовых попевок. Очевидно, что дешифровка хазов окажется возможной лишь в результате всестороннего изучения «языка» армянского восьмигласия, воссоздания его «грамматики» и «словаря».

В данной связи перед исследователем неизбежно встает вопрос о соответствии известных ныне по источникам XIX в. характеристик гласов тем нормам, которые были обязательны для эпохи расцвета хазового письма и канонизации Шаракноца. У нас есть веские основания считать, что благодаря крайне консервативному, герметическому характеру средневекового церковного искусства важнейшие стилистические признаки гласовой музыки обнаруживают явственно выраженные черты преемственности. На этот счет существует авторитетное указание Комитаса: «...Напевы шараканов дошли до нас, в сущности, в неизменном виде»<sup>14</sup>:

<sup>14</sup> *Комитас*, Статьи и исследования, с. 112. Приведенное высказывание Комитаса не следует понимать слишком буквально—иначе корреляция между хазовым и потным текстами обнаруживалась бы без труда и никакой проблемы

об этом же пишут Р. Атаян<sup>15</sup> и Н. Тагмизян<sup>16</sup>. Во всяком случае, предположение о принципиальной неизменности свойств гласов на протяжении последних 6—7 веков может служить пока единственной опорой для дешифровщика, и мы принимаем его в качестве рабочей гипотезы для всех дальнейших рассуждений; явное или неявное отрицание преемственности неизбежно завело бы нас на путь неконтролируемых спекуляций (ср. курьезные работы П. О. Арояна, опубликованные на русском языке в 1972—73 гг.).

Итак, корень интересующей нас проблемы состоит в дифференциации музыкального материала шараканов с целью выявить в них наиболее типичные, устоявшиеся, фундаментальные мелодические структуры и отделить их от всего нестабильного, подверженного изменениям и, может быть, наносного. Ниже мы излагаем результаты наших наблюдений по данному вопросу (не претендуя на исчерпывающий характер выводов и широко используя данные «классического» хазоведения).

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

Деление мелодии на критические и промежуточные области находится в тесной зависимости от естественного членения словесного текста. Единицей такого членения служит *предложение*; каждая строфа шаракана содержит от 2 до 5 предложений. Большая часть текстов придерживается традиционной схемы стихосложения, восходящей ко временам языческой древности<sup>17</sup>: каждое предложение, независимо от количества слогов и обычных словесных акцентов, характеризуется наличием двух *групповых* (фразовых, логических) ударений<sup>18</sup>, причем одно из них в обязательной дешифровке не существовало бы. Положение Комитаса можно переформулировать так: стандартные гласовые структуры, лежащие в основе шараканов, дошли до нас, в сущности, в неизменном виде.

<sup>15</sup> Р. Атаян, Армянская хазовая нотация, с. 158.

<sup>16</sup> Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, с. 240.

<sup>17</sup> О стихосложении шараканов см.: Г. Акоюн, Искусство шараканов в V—XII вв., Эчмнадзин, 1972, № 3 (на арм. яз.).

<sup>18</sup> Ср. с известной теорией русского народного стихосложения, принадлежащей исследователю начала XIX в. Востокову. Согласно этой теории, единицей членения народного стиха служит так называемый «прозодический период», обладающий одним или двумя групповыми ударениями и делимый текст на отрезки, законченные в смысловом отношении. Критический обзор теории Востокова см. в книге: М. Штокмар, Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952, с. 25—45.

ном порядке падает на последний слог предложения, тогда как другое локализуется в его середине, непосредственно предшествуя вторичной (срединной, не отмеченной знаком препинания) семантико-синтаксической цезуре. Изредка встречаются краткие предложения, не содержащие этой вторичной цезуры и, соответственно, обладающие только одним фразовым ударением на последнем слоге.

Критические области мелодии непосредственно связаны с ключевыми отрезками словесного текста: границами предложений и вторичными цезурами; это: а) начальные отрезки предложений; б) заключительные отрезки предложений (полукадансы) и целых строф (кадансы); в) отрезки, прилегающие (слева и справа) к вторичным цезурам. Соответственно, в гласовых мелодиях различаются: а) начальные формулы (попевки) целых строф и отдельных предложений; б) полукадансовые и кадансовые формулы; в) формулы, локализованные в центре предложений и обрамляющие вторичную цезуру. Конкретный звуковой облик формул в пределах одного и того же гласа мало разнообразен внутри каждой из перечисленных групп; он зависит от темпа исполнения, ритмического остова критической области и взаимного расположения словесных ударений. В следующем примере (строфа шаракана 3 гласа, Шаракноц, изд. 1875 г., записанный новой церковной нотацией Лимонджяна, с. 806) критические области взяты в квадратные скобки, вторичные цезуры отмечены знаком V:

(Moderato)



Յրաշափառ տն-տու-րինս ի կարու-դի-կէ և կն-դնց-եզ տն-տա-նի.  
 գործարան ճա-հու ճախարհ ա-դիր գոյ կն-տայ.  
 և ճախ-ցու-սիչ նախաստղ - Յին ճախարհ  
 գոյ լսրիող յա-րու-տնան

Обращает на себя внимание следующее: в 1 и 2 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, лежит в основе развертывания древнейших гласовых мелодий. В пределе арсис и тезис могут находиться на одной высоте, обычно же арсис отстоит от тезиса на секунду, терцию или кварту<sup>19</sup>.

Предполагается, что все множество музыкальных текстов армянского восьмигласия восходит к ограниченному числу армянских моделей, которые мы назовем *прамелодиями*. Признаки прамелодии следующие: она состоит только из критических областей (точнее говоря, не содержит промежуточных областей, допускающих в известной мере свободное исполнение) и характеризуется правильным (регулярным) чередованием арсиса и тезиса. Каждому гласу соответствует одна или несколько таких моделей (исходя из приведенного нотного примера, мы можем без труда восстановить контуры прамелодии 3 гласа). Необходимость постоянно варьировать исходные модели, сочетая их с новыми литературными текстами, привела с течением времени к «размыванию» прамелодий: возникло противопоставление критических областей промежуточным; появились новые—усеченные и распространенные (в зависимости от того количества слогов словесного текста, которому они должны были приводиться в соответствие) варианты гласовых формул; регулярность чередования ударений перестала быть обязательной, т. е. стандартные формулы для высокого и низкого ударений оказались взаимозаменяемыми. Различия между конкретными шараканами и их абстрактной первоосновой нуждались в фиксации; именно с этой целью и была разработана система хазов

Рассмотрим, в общих чертах, каким образом хазовое письмо могло реализовать эту свою посредническую функцию (оставаясь, для простоты изложения, в рамках шараканов 3 гласа и темпа *Moderato*). Как видно из приведенного нотного примера, в песнопениях 3 гласа доминирует звук с. Появление этого звука в начале предложения знаменует собой конец критической области. В предельном случае предложение может начинаться с с (тогда критическая область состоит всего лишь из одного звука), обычно же с достигается в восходящем движении от g или as. Присутствие с в начальной критической области предложения, таким образом, является элементом прамелодическим, постоянным, тогда как «предиктовая» часть подвержена варьированию или может

<sup>19</sup> О влиянии чередования высокого и низкого речевых фразовых ударений на происхождение внутрислоговых отношений тонов (на материале русских народных песен) см. интересную работу: М. Харлан, Народнорусская музыкальная системы и проблема происхождения музыки, в сб.: Ранние формы искусства, М., 1972.

вообще опускаться. Начальная критическая область предложения может содержать или не содержать слоги с длительностью распева в  $2/4$  или более (такие слоги, как мы помним, легко распознаются на основании наличия соответствующих хазов—см. табл. на с. 66). В тех случаях, когда таких слогов в начале предложения нет (т. е. по меньшей мере первые 4 слога—длительностью в  $1/4$  каждый), первое появление доминирующего звука с отмечается знаком «пуш» (выше указывалось, что этот знак интерпретируется Н. Тагмизяном как сильный динамический акцент):

1) «Пуш» ставится над первым слогом—предложение начинается сразу с доминирующего звука; музыкальная декламация осуществляется в ритме хорей или дактиля (что может совпадать или не совпадать с естественным ритмом произнесения слов);

2) «Пуш» ставится над вторым слогом (слева от него—обычно «шешт» или «бут»). Предложение начинается скачком *as-c*; музыкальная декламация—в ритме простого или сложного ямба;

3) «Пуш» ставится над третьим слогом (часто после знака «шешт» над первым и «бут»—над вторым слогом). Предложение начинается ходом *g-as-c*; музыкальная декламация—в ритме анапеста;

4) «Пуш» ставится над четвертым слогом (обычно—опять после знака «бут»). Предложение начинается ходом *g-as-h-c*; ритм фразы—четвертый пеон;

5) «Пуш» в начале предложения опускается. Можно предполагать, что первый доминирующий звук *c* в таких случаях совмещается с первым ударным слогом.

В тех случаях, когда в начале предложения имеются хазы длительностью в  $2/4$  («сркар», «паруйк», «зарк», «вернахах»), они совпадают с первым появлением звука *c*. Обыкновенно таким знаком предшествует «пуш», однако здесь он утрачивает роль «интогового» хазы; основной музыкальный акцент падает уже на более выразительный продленный слог. Последний в оживленном движении может распеваться на звуках восходящего скачка *as-c* ( $1/4 + 1/4$ ) или только на *c* ( $2/4$ ) независимо от того, какой именно из перечисленных хазов ему соответствует. В более спокойном темпе хазы исполняются более дифференцированно: «паруйк», например, в соответствии со своей внешней формой и функцией в системе знаков просодии (см. выше) может указывать на восходящее и нисходящее движение восьмыми (*c-d-c-h*); «зарк» (составленный из знаков «бут» и «пуш») на восходящий ход к *c*; «сркар»—на волнообразный распев (например, восьмые *c-h* + четвертная *c*) и т. п.

Все сказанное здесь относительно начальных критических об-

ластей предложений относится также к тем областям, которые следуют непосредственно за вторичными цезурами.

Обратимся теперь к полукадансам и тем отрезкам, которые непосредственно предшествуют вторичным цезурам. Как уже указывалось, прамелодическим элементом здесь является окончание на звуке высокого (с) или низкого (g) группового ударения. В сохранившихся образцах шараканов формулы для окончаний на аресе и тезисе весьма мало разнообразны (ср. нотный пример); можно предположить, что аналогичная картина наблюдалась и в средние века (ибо в свете того, что говорилось выше о зависимости закономерностей развертывания мелодической линии песнопений от распределения фразовых акцентов в словесном тексте, следует признать формулы для ареса и тезиса наиболее ранними по своему историческому происхождению и наиболее стабильными по своей структуре). Хазовый облик этих формул также не отличается разнообразием: над последним слогом в большинстве случаев стоит «бут» или вообще нет хазы (т. е. длительность заключительного звука =  $1/4$ ), реже используется «еркар» ( $2/4$ ); иногда встречаются также «зарк», «пуш», «вернахах», «паруйк», «шешт». Знаки, предшествующие последнему слогу, не оказывают существенного влияния на звуковой облик формул, выполняя функцию ритмического членения и расстановки акцентов. Согласно нашему предположению, знаки «бут» и «еркар» над последним слогом указывают на необходимость подчеркнуть смысловую паузу (слегка задержать заключительный звук, взять дыхание и т. п.), тогда как остальные знаки здесь имеют противоположный смысл и означают «смазывание» цезуры с непосредственным переходом к следующей фразе или предложению. «Бут» и «еркар» в полукадансе и перед вторичной цезурой мы идентифицируем как комитасовские «разъединяющие» хазы, тогда как прочие знаки в этой же ситуации соответствуют «соединяющим» хазам (см. выше). Отметим еще раз, что формулы для ареса и тезиса взаимозаменяемы; хазы не указывают на высотное положение слога — носителя группового ударения и предоставляют исполнителю возможность самому сделать выбор.

Наконец, кадансовые формулы наиболее стереотипны и завершаются звуком с; над последним слогом всегда ставится «еркар». Предшествующие ему хазы (среди них обычен «пуш» на третьем от конца слоге) и в этом случае оказывают мало влияния на звуковой состав формул. Что же касается промежуточных областей, то они в 3 гласе строятся следующим образом: доминирующий звук с служит в качестве своего рода оси вращения; восходящие и нисходящие отклонения от этой оси обычно ограничиваются интервалом секунды. При исполнении в медленном темпе могут использоваться и более широкие ходы, причем любой такой ход

компенсируется движением в противоположном направлении. Появление в тексте промежуточной области знаков «шешт», «пуш» или сравнительно редкого знака «хундж» (возможно, указывающего на еще более сильный динамический акцент) может, с большой долей вероятности, совпадать с повышением вокальной интонации, тогда как «бут», наоборот, может означать ее понижение.

Таковы некоторые наши соображения относительно особенностей строения мелодий шараканов и их фиксации в хазовом письме. Ситуация, описанная нами для 3 гласа, с соответствующими поправками повторяется в других гласах; отдельные отклонения, связанные с более богатым хазовым обликом, большим объемом и сложностью некоторых мелодий, а также с модуляциями из одних гласов в другие (так называемые «дарцвацки» или гласы-спутники), в общем не меняют характера функционирования системы хазов.

\* \* \*

В качестве приложения к настоящей работе приводится пример прочтения хазового текста четырех строф апокрифического гимна 3 гласа в честь Великой субботы. Этот гимн содержится в Шаракноце, записанном в XIII в. неким переем Саргисом (рукопись Матенадарана им. Маштоца № 2092, с. 125)<sup>20</sup>. Тактовые черты указывают на границы предложений; критические области взяты в квадратные скобки, вторичные цезуры отмечены знаком V. Ноты со штилями, направленными вверх, обрисовывают интонационно-ритмический каркас мелодии в том виде, в каком он непосредственно извлекается из хазового текста; ноты со штилями, направленными вниз, указывают на некоторые факультативные варианты исполнения (таких вариантов, естественно, могло быть значительно больше в зависимости от избранного темпа и индивидуальных особенностей певчих).

Выявление и описание прамелодических структур песнопений остальных гласов (по образцу, предложенному нами для 3 гласа) может стать основой для восстановления в полном объеме и введения в научный обиход всех сохранившихся до наших дней апокрифических шараканов—этих забытых памятников средневековой музыкально-поэтической культуры. Познание системы хазов

---

<sup>20</sup> Апокрифические шараканы, исключенные из церковного употребления еще в XII—XIII вв., не вошли в канонизированную редакцию Шаракноца и, не будучи сохранены устной традицией, дошли до нас только в виде хазовых записей. Поэтические тексты апокрифов опубликованы в книге: С. Амагуни, Старые и новые апокрифические шараканы. Вагаршапат, 1911 (на арм. яз.).

Шаракноца, в свою очередь, откроет путь к исследованию более сложных средневековых музыкальных текстов, все еще практически не изученных современной музыкальной наукой.

1

ջոր - ժած ի հող ճառա ի - զա - ներ ան - ճահ  
 Կօ - րսոյ բա - զա - տրն և դո - դա - լով սար - սն - ցին  
 ա - բա - բա ծոցս կիճմնի և Տե - ծոցս ներ ճայնկն տո ճոյ  
 Կարկար - հա - ւարս լոյ վը - տանգս:

2

ջով - սնի և նի - կո - դէ - նա Գա - բա - յն լի վա - ուտրի .  
 ո - դոր - Տե - ցա - բով Տօ - բա ճի -  
 ա ճի Տե - ոն - լոյ և Տե - ճա - ցանտը վերախոսա դիբ վիս  
 ընդորդուցն ի - ճոյ փ - ըն - տոյ:

3

Շրջաճար - տապախ խոստովեա - լեռնայ թե աղղկն է ստիպաւարումն.

և թի - ա-ծինն ի՞նչոգաւ շա - հա - պետ

դժոխայ և զն ընկ - ճանայ բազարոյ. և նն - ծաղաւ ճաղրոյ ընկընեալ

4

ի փառս որդւոյն փ - ընկ - ալ:

Ձե - հա տու - նոր շա - կո - բայ և ա բոռ

Ձա - թի ար - քա - յի. առտուած ընկեալ զն ընկ ճան

և լուսոյն նն - ծի օ - բա - բան. ըն - կալ փխ առ տեղոյ ի՞նչ

դու - խոյ յազ - նն Ձեր - քա - յի:

Л. ЕРНДЖАКЯН

## ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

Музыкальные культуры народов Востока, обладающие древними традициями и в известной мере изученные каждая в отдельности, гораздо менее исследованы во взаимосвязях и взаимовлияниях. Выявление имеющихся между ними общностей призвано способствовать решению многих важных научных проблем историко-культурного и эстетического порядка. В этом смысле особый интерес представляет выявление общностей и различий между издавна соседствующими народами, что в определенной степени прольет свет на исторический процесс творческого обмена и взаимообогащения и, вместе с тем, даст возможность полнее представить индивидуальное лицо каждой музыкальной культуры.

Армения—одна из древних стран, входящих в состав обширного региона, получившего название Среднего Востока. В течение многих столетий Армения соседствовала с целым рядом других стран, обогащая свою культуру и воздействуя на культуру других народов. Среди них нужно выделить Иран—страну сложную в смысле исторических традиций, и яркую—по характерности своего искусства. Между Арменией и Ираном совершался постоянный обмен в разных областях художественной культуры.

В аспекте проблемы взаимосвязей музыкальных культур различных стран, среди профессиональных жанров монодии, мугам в наши дни вызывает особый интерес. Являясь культурным достоянием всего региона, мугамы, вместе с тем, на каждой отдельной музыкальной почве находили своеобразное претворение. Зародившись в условиях средневековья, мугамы вошли составной частью в современную жизнь стран Среднего Востока, в том числе и Армении. Представляя собой художественное явление, обладающее исключительно широким радиусом действия, мугам сконцентрировал в себе многие общие черты художественного мышления разных народов указанного региона.

Среда бытования народно-профессиональной музыки на протяжении всего средневековья предполагала ассимиляцию различных национальных традиций, происходившую благодаря совместной деятельности музыкантов-профессионалов. И не случайно одна из сложных форм этого искусства—макамат, достигла своего расцвета на базе закрепившихся международных контактов.

До настоящего времени не выявлены общие корни локальных проявлений макамата, далеко не исчерпывающе оценены достижения отдельных народов при формировании, развитии и распространении данного жанра. Однако недостаточная изученность проблемы внутри каждой отдельной музыкальной культуры не является препятствием для того, чтобы попытаться составить некоторое представление об истоках зарождения и формах бытования макамата.

Прежде чем перейти к сравнительному анализу конкретных произведений, попытаемся в общих чертах охарактеризовать систему классических произведений иранской монодической музыки. Непосредственным материалом для наших наблюдений послужили две тегеранские публикации нотных записей иранских дастгахов<sup>1</sup>.

Иранские дастгахи, как и другие аналогичные жанры искусства ряда восточных стран (макам, мугам, маком, рага и т. д.)—проявление высокого монодического мышления, тонкого художественного творчества. В основе иранской классической музыки лежат семь дастгахов и пять авазе (малые дастгахи). Каждый дастгах состоит из многочисленных частей—геше. Части дастгахов, а иногда и сами дастгахи носят названия, встречающиеся и в других аналогичных жанрах восточных народов: Раг, Шур, Хиджаз, Шуштар, Сегах, Чаргах, Басте-Нигар, Мяглуб, Мансурия и т. д.

Иранские дастгахи—монументальные циклические композиции, включающие инструментальный и вокально-инструментальный разделы, определенным образом субординирующиеся между собой. Вместе с тем, каждый из них—это целостный, крупномасштабный организм, имеющий свои внутридействующие связи, свои закономерности. Иранский дастгах состоит из пяти основных частей; пиш-дарамад, чахар-мезраб, авазе, тесниф и ранг. Пиш-дарамад—это вступление, исполняемое инструментальным ансамблем; чахар-мезраб—инструментальная пьеса для солирующего инструмента в сопровождении ударных; авазе—самая значитель-

<sup>1</sup> Les systemes de la musique Traditionnelle de l'Iran (Radif). (avec Transcription en notation musicale occidentale par Moussa Ma'aroufi), la musique Traditionnelle de l'Iran par Mehdi Barkechi, Teheran, 1973; Radif vocale de la musique Traditionnelle de l'Iran, Teheran, 1978.

пая, центральная вокально-инструментальная часть всего «суперцикла», состоящая из многочисленных гуже, каждый из которых имеет свое название; тесниф—вокальная пьеса, сопровождаемая инструментальным ансамблем; раиғ—инструментальная пьеса танцевального характера. Фактически авазе является относительно завершенным микроциклом внутри большого цикла, где мелодическая протяженность допускает множество «дублей»—разновидностей одного и того же гуже. Наличие многочисленных вариантов (пронумерованных) указывает на право существования каждого из них в данном дастгах. Исполнитель по своему усмотрению выбирает наиболее соответствующий его замыслу гуже. Вся система носит общее название радиф (буквально—порядок). Этот термин указывает также на последовательность частей в авазе.

Каждый иранский дастгах характеризуется своим особым образно-эмоциональным, психологическим содержанием. Причем, эти характеристики в основном совпадают с общепринятыми представлениями. Так, дастгах Шур лирического, созерцательного настроения, Сегах, Чаргах отличаются своим напряженным драматическим характером (особенно Чаргах), в Хумаюне превалируют грустные, печальные образы.

Цельность композиции дастгаха достигается в первую очередь наличием своеобразного конструктивно-смыслового модуля (ладо—интонационной поевки). В инструментальных частях иранских дастгахов обнаруживается целая серия стереотипных ритмо-интонационных формул на разных масштабных уровнях—на уровне фразы, периода, гуже и т. д. Эти формулы встречаются почти во всех дастгахах, иногда без существенных изменений, иногда с изменением какой-либо стороны—ритмической, интервальной, выотно-регистровой. Однако цельность дастгаха достигается не только наличием типовых моделей. Важную роль здесь играют и другие канонизированные компоненты, выполняющие определенную функцию. Среди них в первую очередь отметим роль форуда (буквально—нисхождение или возвращение). Этот термин встречается и как название отдельной пьесы, и как завершающее построение внутри отдельных разделов дастгаха. Сравнительное изучение нескольких форудов привело к выводу, что все они заканчиваются короткими мелодическими оборотами нисходящего движения, сводя мелодическую линию в начальный амбитус основного звукоряда. Этот факт указывает на однозначность функции данного элемента в сложной системе импровизационной формы.

Сочетание канона и свободной импровизации—весьма характерная черта художественной культуры средневекового Востока. Взаимосвязь канонизированных и импровизационных элементов, возведенная в ранг эстетического канона, нашла своеобразное претворение и в музыкальной практике восточных народов. Как

отмечает Т. С. Вызго, «Применительно к музыкальному творчеству проблема канона и импровизации понимается нами как соотношение устойчивой интонационно-ладовой основы (мелодической модели) и своеобразной импровизации музыканта-исполнителя»<sup>1</sup>. Выдвинутая ею гипотеза о бытовании термина «маком» в значении мелодической модели получает максимум действия и на примере иранской классической музыки.

Иранские дастгах, как и другие аналогичные жанры восточной классической музыки, являются целостными, масштабными композициями, где устойчивые и неустойчивые компоненты находятся в тесной взаимосвязи. Сочетание этих компонентов, их внутреннее взаимодействие подчиняются строгим закономерностям, тщательное изучение которых выявляет специфику и своеобразие данного феномена монодического искусства.

Согласно традиции, исполнение каждого дастгаха, даже каждого геше, было связано с определенным часом дня. Применительно к некоторым произведениям наследия эта традиция сохранилась до наших дней. Яркий пример тому мугам Саари, широко бытующий в Армении и в Иране, исполняемый перед восходом солнца<sup>2</sup>.

В отличие от вокально-инструментальных циклов иранских дастгахов, мугамы, бытующие в Армении, представляют собой инструментальные, одночастные произведения импровизационного характера. Естественно поэтому, что с точки зрения темы статьи особый интерес вызывают инструментальные части дастгахов. В них особое место занимают ранги—метрически организованные помера танцевального характера, вносящие конструктивный и образно-тематический контраст. Ранг имеет определенную (в основном периодическую) форму и является законченным музыкальным номером, обычно исполняется в конце дастгаха.

Изучение иранского инструментального радифа выявило ряд особенностей, характерных также для других аналогичных жанров монодической музыки. К ним относятся: непрерывное моноинтонационное развертывание мелодической линии, превалирование вариантно-импровизационного метода развития, свободная перестановка неустойчивых компонентов внутри отдельных дастгахов при высокой степени канонизации общей структуры, наличие

---

<sup>1</sup> Т. Вызго. К вопросу об изучении макомов («История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана»). М., 1972. с. 395).

<sup>2</sup> Несмотря на то, что Саари не относится к разряду канонизированных мугамов, он получил большое распространение в быту армян и имеет свои определенные жанровые-исполнительские традиции. См.: *Л. Ердэджикян*, «Саари» в армянской народной-профессиональной и симфонической музыке.—IV респ. науч. конф. по проблемам культ. и иск. Армении. Тез. докл., Ереван—Сарларпат, 1979, с. 200—201.

метрически организованных частей и их распределение внутри системы, ведущая роль отдельных ладо-intonационных комплексов, принципы их варьирования в рамках определенных ладов.

Этот небольшой экскурс в сферу общего строения, формообразования иранского инструментального радифа дает возможность осуществить сравнительный анализ отдельных иранских дастгахов и мугамов, бытующих в Армении. С этой целью выбрали одноименные произведения, бытующие у обоих народов. Обратимся к иранскому дастгаху Чаргях в издании иранского ученого Баркешли<sup>3</sup> и сравним его с дастгахом Чаргях, записанным Н. Тиграняном в 1896 г. (издан в 1902 г.), а также с мугамом Чаргях, до наших дней бытующим в Армении. Отметим попутно, что вопрос о первоисточнике тиграняновских записей чрезвычайно сложен. В некоторых трудах публикации Тиграняна вполне правомерно рассматриваются как записи мугамов и дастгахов, бытовавших в Армении и, следовательно, определенным образом отражавших музыкально-исполнительские традиции, intонационно-мелодический строй армянского народно-профессионального искусства<sup>4</sup>. К сожалению, нам не известны публикации того же периода, сделанные в Тегеране или где-либо в ином месте. На сегодняшний день записи Тиграняна остаются наиболее ранней фиксацией живых образов этого искусства, бытовавших как в Иране, так и в Армении. Сравнение их с современными записями аналогичных произведений проливает свет на процесс эволюции жанра. Имея под рукой современные записи иранских исполнителей, мы можем говорить о специфике трактовки этих произведений мастерами-инструменталистами разных национальностей, а также об уровне восприятия искусства мугамата и исполнительской культуры. В этом свете необходимо выделить фигуру Агамала Мелик-Агамаяна—армянина-мугамиста конца XIX—начала XX веков, имя которого было широко известно во всем Закавказье и в Иране<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Эта публикация содержит полный инструментальный радиф, т. е. совокупность всех инструментальных циклов семи основных и пяти производных иранских дастгахов в записи одного из авторитетных знатоков традиционной музыки Ирана—Мусы Мааруфи.

<sup>4</sup> См.: К. Худабаян. Мугамы в творчестве армянских композиторов конца XIX—начала XX веков (Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978 г., с. 154; Р. Мазманиян. Никогайос Тигранян. Жизнь и творчество, автореф. дисс. Ереван, 1973 г.).

<sup>5</sup> Знаменитый тарист, признанный мастер-мугаматист Амагал Мелик-Агамаян в знак признания своего великого искусства получил тар в подарок от персидского шаха из дворцовой коллекции. «Чтобы понять глубину и красоту персидской мелодии, нужно было послушать такого эстета и виртуоза, как Агамал. Масса известнейших музыкантов и певцов из Персии и городов Малой Азии приезжали в Ереван послушать его». Гумреци, Н. Ф. Тигранов и музыка Востока. Л., 1927, с. 7—8.

Сравнительное изучение записей Мааруфи и Тиграняна показало, что в них имеются принципиально важные черты общности, позволяющие говорить о наличии единого источника. Причем, моменты общности распространяются как на внешние черты, касающиеся названий произведений, так и на внутренние: принципы организации отдельных частей, метод развертывания мелодической линии, характер тематического материала.

Общность проявляется и в ведущих принципах попевочно-тематических образований, в стереотипных ритмических формулах (особенно в заключительных и начальных разделах) на разных уровнях цикла (на уровне фразы, периода, отдельных пьес). Лады обоих дастгахов тождественны в отношении структуры и эмоциональной направленности: это «дважды двойственный» лад (или лад Чаргях), отличающийся своим мужественным экспрессивно-драматичным характером<sup>6</sup>.

Чаргях—один из распространенных ладов искусства мугамата. Его звукоряд содержит по два двойственных тетрахорда, соединенных по способу сцепления, то есть в гипо-проявлении. С точки зрения интервального состава, данный лад характеризуется наличием в его составе группы центробежных интервалов, в частности—ув. 2, с ее специфичным звучанием.

Общая концепция Чаргяха Тиграняна основана на противопоставлении двух тем, отдельные интонационно-тематические элементы которых свободно варьируются на протяжении всего цикла. Анализируя эту запись Чаргяха, Х. С. Кушнарев находит определенное сходство с сонатной формой: противопоставление двух контрастных тем в разных тональностях, требующих дальнейшего интонационного развития, в результате чего «снова вовлекается в действие главная тема (.....)».

Развязка происходит в гяфе, который смягчает остроту контраста между темами (.....)<sup>7</sup>. К. Худабабян определяет форму Чаргях как контрастно составную<sup>8</sup>. Не останавливаясь специально на этом вопросе, отметим, что контрастность тем воспринимается в обработке Тиграняна, благодаря гармонизации, тональному и фактурному противопоставлению. Композитор почувствовал возможности развития, заложенные в самом мелодико-интонационном материале данного образа монодии.

Иную картину создает запись дастгеха Чаргях в тегеранской публикации. При схожести общих контуров мелодии имеются и существенные различия: в Чаргяхе в издании Баркешли (зап. Ма-

<sup>6</sup> См. Х. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 546.

<sup>7</sup> Цитируется по Гумреци, указ. изд., с. 30—31.

<sup>8</sup> К. Худабабян, Армянская музыка на пути становления от монодии к многоголосию. Ереван, 1977, с. 118.

аруфи) нет контраста ни внутри ритмо-интонационных фраз, ни на уровне отдельных гуше. Каждый из них воспринимается как очередное звено в развитии сложно-циклического произведения. Этому способствует и масштабность цикла (62 частей), требующая несколько иного типа формообразования, а именно—вариантно-сопоставляемый. Он содержит множество вариантов одной и той же пьесы (гуше). В Чаргыхе имеются четыре вступления—драмад, представляющих собой различные варианты с незначительными ритмо-интонационными изменениями одной основной тематической попевки, схожей с темой Чаргыха Тиграняна.



Почти все основные части тиграняновского Чаргыха (Бастанигяр, Гасар, Мяглиф, Мухалиф, Мяглуб, Мансурня) имеют свои аналоги в публикации Баркешли. Однако не все одноименные части имеют одинаковое содержание. Под углом зрения различной трактовки одноименных частей рассмотрим Бастанигяр в обоих циклах. В публикации Баркешли Бастанигяр выступает два раза—№ 17 и № 36. Тематически эти части строятся на одном и том же интонационном материале. Однако второе проведение Бастанигяра не совсем идентично первому. Поскольку общая тенденция развития цикла направлена в сторону увеличения диапазона, завоевывания новых интонационно-мелодических высот, постольку это сказывается и на процессе масштабного расширения отдельных частей, даже одноименных. Второй Бастанигяр объемнее и протекает на новом высотном уровне. Основным принципом развития служит принцип высотного варьирования при сохранении других компонентов (ритмо-интонации, интерваллики и др.).

В основе мелодического контура обеих частей лежит лаконичная ритмо-интонационная попевка, непрерывное варьирование которой создает напряженно-экзальтированную атмосферу. Речита-

тивно-импровизационный тип варьирования стимулирует внутренний рост и развитие музыкальной мысли. Можно сказать, что второй Бастанигяр (№ 36) завершает определенную фазу развития внутри цикла, ознаменовывая начало другой. Следующий за Бастанигяром раздел Мяглуб (в двух вариантах) действительно воспринимается как начало нового микроцикла. Здесь впервые, после длительного развертывания цикла, звучит основная тематическая попевка дарамата Чаргях в несколько трансформированном виде, причем она звучит в Мяглубе более торжественно, выпукло, благодаря ритмическому увеличению.

Интересно отметить, что в Чаргяхе Тиграняна Мяглуб имеет аналогичное функционально-смысловое назначение (контрастное проведение основной темы цикла и ознаменование нового этапа развития), усиленное средствами многоголосия.

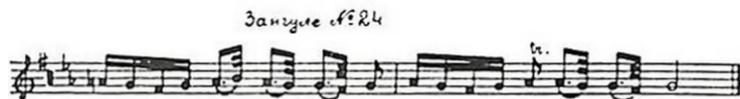
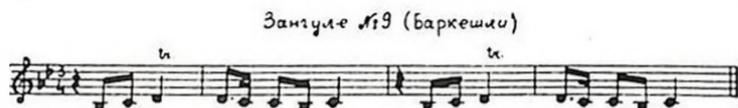
Второй раз Мяглуб (в издании Баркешли) появляется в конце цикла (предпоследний номер—61), на этот раз предвосхищая его завершение. Естественно, измененные смысловой функции влияют на характер данного Мяглуба, отражаясь на его интонационно-ритмической стороне. Он метрически более организован, что объединяет его с последующим рангом—Шалахо. В интонационном отношении этот Мяглуб связан с главной тематической попевкой цикла (дарамата), а в ритмическом—с фактурой заключительного ранга, в определенной степени подготавливая Шалахо. В результате такого органичного перехода к заключительному номеру его резюмирующая функция еще больше подчеркивается. Как видим, даже на уровне одного дастгаха, одноименные части иногда получают неоднозначную трактовку, в связи с выполняемой функцией, местонахождением в рамках определенного раздела монументального произведения.

Бастанигяр в дастгахе Тиграняна—компактная пьеса песенно-танцевального характера, светло-лирического настроения. В общей идейной композиции цикла—Чаргях<sup>9</sup> она является контрастной по отношению к другим частям как по своему характеру, так и в ладовом отношении (одноименный мажор).

Мяглиф (в Чаргяхе Тиграняна) является высотным вариантом Бастанигяра и непосредственно предшествует кульминации всего цикла—Мансурни. Примером одинаковой трактовки пьес с различными названиями служат, с одной стороны, Бастанигяр и Мяглиф и четыре номера Заугуле из иранского Чаргяха—у Баркешли. В основе каждой из этих шести пьес лежит одно интонационное ядро.

Во всех примерах наличествует стабильный элемент—мелодическая формула, интонационное варьирование которой осуществ-

<sup>9</sup> Дастгах Чаргях характеризуется композитором как «поэма войны».



вляется на различных высотных уровнях. Чем ближе к заключительному разделу цикла, тем интенсивнее происходит регистровое перемещение данной формулы как на уровне пьесы, так и на уровне всего цикла.

Тождественность ритмо-интонационной формулы одноименных пьес, имеющих несколько вариантов, способствует усилению внутренних связей инструментального цикла, четкому расчленению на отдельные этапы развития, сменяющие друг друга каждый раз на более высоком уровне. Специфичность данного принципа развития заключается в том, что внутри цикла происходит интонационное «прорастание во времени» определенного количества (в зависимости от масштаба цикла) типичных ритмо-интонационных формул, находящихся в тесном взаимодействии. Данное обстоятельство свидетельствует о высокой степени организованности интонационного материала. Функциональная взаимосвязь элементов обеспечивает возможность его безграничного развития, а также способствует запоминанию важнейших художественно-стилистических основ.

Особого внимания заслуживает заключительный ранг дастаха Чаргях (Баркешли)—Шалахо. Как было сказано, предпоследний номер цикла—Мяглуб подготавливает ранг функционально и образно на всех уровнях (ладо-интонационном, метро-ритмическом), обеспечивая плавный переход к последнему рангу. Мелодический материал Шалахо вполне самостоятельный. Это образно-тематически законченная пьеса с ярко выраженным танцевальным характером. Отметим, что Шалахо является одним из самых популярных армянских народных танцев, издавна бытующим в

Армении и сохранившимся в современной музыкально-исполнительской практике. Этот блестящий танец отличается мужественным, стремительным характером. Шалахо Чаргяха в публикации Баркешли—это близкий аналог армянского танца того же названия.



В этой близости можно усмотреть тенденцию к внедрению законченных народно-музыкальных (в частности, армянских) форм в иранские дастгах, причем внедрению органичному, подготовленному общим движением предыдущего развития цикла. Важно, что данный раг не выходит из образно-психологического контекста произведения. Об этом свидетельствует заключительный эпизод Шалахо, в котором танцевальные ритмо-интонационные элементы столь же плавно переходят в главную тематическую попевку дастгаха Чаргяха, логично и цельно завершая цикл.

Что же касается метрически-организованных номером (гяфов) в Чаргяхе Тиграняна, то все они воспринимаются (благодаря своему интонационному и метро-ритмическому складу) как законченные формы армянских народных песенно-танцевальных образов. По определению самого композитора, «Гяф, имеющий со своим мугамом общее музыкальное содержание, имеет, однако, определенное музыкальное назначение—своим равномерным и подвижным «tempo» рассеять и оживить тяжелое и серьезное настроение, навеянное мугамом»<sup>10</sup>.

Итак, сравнительный анализ двух дастгахов показал, что нельзя ограничиться констатацией отдельных черт изоморфности структурно-интонационных начал. Изучение фактического материала приводит к выводу, что здесь надо говорить о принципиаль-

<sup>10</sup> Гумреци, указ. соч., с. 29.

по общей образно-психологической ладо-интонационной основе этих сочинений, восходящих к одним генетическим истокам. Однако общность еще не означает тождества. Из общего комплекса выделяются моменты специфичные, связанные с конкретной средой бытования, с местными традициями исполнительского искусства, наконец, с индивидуальной фантазией и вкусом отдельного исполнителя.

Таким образом, возникает и другой фактор, фактор непохожести, отражающий особенности национальной психологии, национального музыкального мышления. Благодаря композитору Тиграняну и его соавтору Агамалу Мелик-Агамалюну мы убеждаемся в том, что в Армении начала нашего века существовала структурная композиция другого (по сравнению с иранским дастгахом в публикации Баркешили) масштаба—более компактная, лаконичная, с преобладанием структурно-организующих частей (гяфов), впитавших песенно-танцевальные элементы самобытного армянского народного искусства.

Как упоминалось выше, записи Тиграняна относятся к началу нашего века. Естественно, что за прошедшие десятилетия в мугамах, продолжающих бытовать в Армении, произошли значительные изменения. Обратимся к сравнению этих произведений с иранским дастгахом. В качестве образца возьмем иранский дастгах Чаргях и сопоставим его с одноименными мугамами, бытующими в Армении в наши дни.

Мугам Чаргях в интерпретациях современных армянских инструменталистов выступает как своего рода стилистически отшлифованная модель, имеющая характерные приемы мелодического развертывания, которое осуществляется путем обыгрывания определенных ладо-интонационных оборотов. Он имеет одночастную структуру при сквозном импровизационном развитии. Если характер образного содержания мугамов (вообще) чаще всего определяет состояние раздумья, то в армянских вариантах Чаргяха это настроение получает философское углубление. Образная направленность данного мугама во многом определяет и его стилевые особенности. Мы здесь имеем, как и в иранском дастгахе, «дважды двойственный лад»—с драматизмом настроений, напряженностью звучания.

Двойственность структуры лада отражается и в эмоциональной окраске мугама Чаргях. Смотря по тому, какая из двух потенциальных тонок доминирует в интонации, соответственно организуются и внутренние взаимоотношения отдельных конструктивно-смысловых элементов, происходит сопоставление различных ладовых сфер. В каждом варианте данного мугама<sup>11</sup> осуществлен

<sup>11</sup> Мугам Чаргях имеется в четырех вариантах: первые два—в исполнении Дживана Гаспаряна (дудук); третий—Мкртича Малхасяна (дудук). Четвер-

конкретный выбор определенных музыкально-выразительных средств, композиционных приемов, в пределах единого ладо-интонационного комплекса. Так, в духовых вариантах мугама Чаргях в исполнении современных инструменталистов преобладают торжественно-светлые эмоции. Интонация сначала вращается в нижних регистрах; ее дальнейшее развертывание осуществляется по принципу выявления потенциальных возможностей различных ладовых сфер, с различной эмоциональной окрашенностью. В средних, кульминационных разделах мугама Чаргях преобладание мажорных интонаций с утверждением верхней доминанты позволяет рассматривать данный Чаргях как мажорное проявление двойственного лада<sup>12</sup>.

Несколько особняком стоит трактовка Чаргях знаменитым виртуозом-кеманчистом С. Оганезашвили. В его исполнении драматизм настроений и эмоциональная напряженность музыки доходят до трагичности. Все произведение исполняется в высоких, эмоционально насыщенных регистрах инструмента. В этом отношении особо показательна кульминация, подготовленная всем ходом предшествующего развития, единством используемых компонентов—ладо-интонационных, регистровых, динамических и пр.

Во всех имеющихся вариантах данного мугама наблюдается предельно концентрированный тип импровизационного развития, основанного на коротких интонационных элементах. Сходство обнаруживается и в методах интонационного развертывания, в общей направленности мелодического движения—с показом и выявлением выразительных потенциалов отдельных функциональных и конструктивных элементов. Некоторые общие черты наблюдаются и в приемах комбинирования лаконичных, кадансовых оборотов, утверждающих ладовые устои, чаще всего тоннику лада<sup>13</sup>. В целом, мугам Чаргях (как и отдельные части—гуше иранского дастгаха), бытующий в современной Армении, характеризуется сдержанным, концентрированным типом импровизационного развития, где доминирует принцип использования минимальных композиционных средств. Однако интонационно-мелодический материал отличается большой самостоятельностью, что и придает произведению определенный национальный колорит.

Итак, при сравнительном изучении иранского дастгаха Чаргях с одноименными армянскими мугамами тиграняновская запись дастгаха Чаргях играет роль связующего звена и помогает выд-

---

тый вариант в исполнении С. Оганезашвили (кеманча). Последняя запись произведена в 1925 г.

<sup>12</sup> У. Гаджибеков рассматривает данное проявление как Чаргях второго вида.

<sup>13</sup> Аналогичные явления мы наблюдали в иранском дастгахе.

внутри ряд принципиальных положений. Мелодико-тематический материал дастгаха Чаргях (в записи Тиграняна) своими корнями уходит в классическую иранскую музыку. Сходство обнаруживается на разных уровнях, при непосредственном сопоставлении отдельных частей. Так, мы видим, что дастгах Чаргях в публикации Баркешли почти тождествен дастгаху Чаргях Тиграняна. Принципиально единая основа этих произведений свидетельствует о большой устойчивости, канонизированности данного дастгаха. Однако бытование в другой среде наложило свой отпечаток, что проявляется, в первую очередь, в цельности и компактности композиции, в лаконичности музыкальной мысли.

Длительное бытование мугамов в Армении, активное воздействие ритмо-интонационного комплекса армянской народной музыки решающим образом воздействовали на этот жанр, способствуя сложению некоторых особенностей, характерных для армянской монодической музыки. Сравнительный анализ дастгаха Чаргях (Баркешли) с современными записями Чаргяха в исполнении армянских инструменталистов выявил более заметные черты различия, чем это наблюдалось при изучении записей Тиграняна, сделанных в начале нашего века. Эти различия обнаруживаются и в трактовке формы, и в мелодико-тематическом материале, а еще более — в интерпретации произведений, в манере их исполнения.

Особый интерес представляет сравнительное изучение мугамов, бытующих в Армении, с азербайджанскими мугамами. Известно, что еще больше, чем в Армении, мугамы распространены в Азербайджане, составляя здесь основу профессионального наследия, его высшее музыкально-художественное достижение. Отсюда возникает вопрос: в каком же соотношении находятся мугамы Армении с мугамами Азербайджана. Обратимся к уже рассмотренному нами мугаму Чаргях и сравним его с одноименным азербайджанским мугамом в записи Н. Мамедова<sup>14</sup>.

В данном мугаме как и в иранских дастгахах (в публикациях Баркешли и Тиграняна) в качестве основных разделов фигурируют: Бастенигяр, Гасар, Мухалиф, Мансурия<sup>15</sup>. В основе интонационного содержания данного мугама лежит система определенных мелодических формул, варьируемых в различных ладовых от-

<sup>14</sup> Азербайджанский мугам Чаргях. Запись Наримана Мамедова. М., 1961

<sup>15</sup> Интересно отметить, что при изучении азербайджанских вариантов мугама Чаргях Шалахо не обнаружилось. Конечно, выбор рангов (как и теснифов) зависит от индивидуального вкуса и фантазии исполнителя-творца, отсюда и большая свобода обращения с ними, что приводит иногда к созданию собственных образов. Однако в данном случае нас интересует другое. Шалахо — в концепции иранского Чаргяха, дает основание предположить, что оно было туда внесено армянскими инструменталистами, успешно выступавшими в различных городах Ирана и пользующимися особым авторитетом.

4

„Майе“ Чаргях

Чаргях (Дж. Гаспарян)

резках. При непосредственном сравнении азербайджанского мугама Чаргях с одноименным мугамом, бытующим в Армении (см. пример 4), родственных черт в тематическом материале этих произведений не обнаруживается. Сходство заметно лишь в методах развертывания мелодической линии, в принципе постепенного выявления лада, расширения диапазона и т. д. Толкая, вариантно-мелизматическая импровизация вступительного раздела (Бердашт), затем основная, утверждающая тонику (Майе-Чаргях) определяют общую интонационно-стилевую направленность произведения. В армянских же вариантах мугама Чаргях импровизация служит методом формообразования на определенной ладовой основе. Показ отдельных ладо-интонационных сфер осуществляется лаконично, не получая самостоятельной функции. Общность между азербайджанским и армянским произведениями можно наблюдать больше в плане конструктивно-технологическом, в частности, в приемах образования кадансовых построений. В обоих случаях намечается тенденция утверждения тонической функции в заключительных построениях. Однако значения отдельных разделов в азербайджанском мугаме очень велико, и каждый из них в драматургии мугама играет определенную роль. Так, раздел Майе—посвящен максимальному выявлению и закреплению тонической функции. Соответствующую смысловую-функциональную роль играют и другие обязательные разделы мугама (например Бердашт). Причем, в чередовании этих разделов замечается строгая последовательность: каждый из них носит завершенный характер. Поэтому «процесс нарастания в азербайджанском мугаме протекает дискретно, а не плавно и постепенно»<sup>16</sup>, как в мугаме Чаргях, бытующем в Армении.

<sup>16</sup> Т. Джани-Заде. Мугам—импровизация на лад (Современные методы исследования музыковедения, вып. XXXI, М., 1977, с. 70).

Сравнительный анализ и других мугамов (Раст, Шур, Хиджаз) выявляет схожую основу. Причем, закономерности, действующие в азербайджанской музыке, в основном совпадают с закономерностями, действующими в иранской классической музыке<sup>17</sup>. Укажем на одну из них: для конструктивной цельности мугама в азербайджанской музыке употребляется своеобразный прием периодического возвращения к попевке (аяг), основанной на ладо-интонациях основного раздела. Роль этого устойчивого элемента в музыке сопоставима с некоторыми особенностями восточного стихосложения. Мы имеем в виду повторы слова или нескольких слов, следующих после рифмы, что вызывает аналогии с форутом иранских дастгахов<sup>18</sup>. Однако в целом иранские дастгахи представляют собой более сложную систему по сравнению с азербайджанскими, и еще более сложную по сравнению с армянскими.

Таким образом, в мугамах каждого народа своеобразно проявляются черты национального стиля народной музыки. И если в мугамах Азербайджана или в дастгахах Ирана, при сохранении черт, общих для многих народов Востока, кристаллизуются свои специфические особенности, характерные именно данным национальным культурам, то в Армении мугамы оказываются теснейшим образом связанными с древними и самобытными жанрами традиционной армянской монодии. Очевидно поэтому искусство мугамов, имеющее давние исторические корни в Армении, продолжает свою жизнь и в нашу эпоху.

Представляется бесспорным, что истоки искусства мугамата уходят в глубь средневековой культуры Ирана. Но родившись из одного источника, мугамы затем были восприняты разными народами Средневосточного региона, в том числе и армянами. Изучение музыкального материала как в его живом исполнении, так и в записях, убеждает нас в том, что мугамы не просто бытовали в Армении, а, получив здесь своеобразную трактовку, составили особую ветвь этого многосоставного и разноликого искусства. Сравнительное изучение аналогичных жанров соседствующих народов помогает составить более полную картину бытования общевосточного макамата, а также его локальных проявлений.

---

<sup>17</sup> Отмечая коренную общность, а также индивидуальные особенности иранских и азербайджанских дастгахов (дастгахов), В. Виноградов считает, что иранские дастгахи более развитые циклы (См.: Классические традиции иранской музыки. М., 1982, с. 115).

<sup>18</sup> О связях музыкальных структур с закономерностями стихосложения см.: З. Каримова, Пагон в музыке. (О музыке. Статьи молодых музыковедов. М., 1980, с. 195).

А. ШИШКЯН

## ИЗ ИСТОРИИ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В АРМЕНИИ (КЕМАНЧА)

Из всех хваленых лир  
Полней звучишь ты, кеманча<sup>1</sup>.

Саят-Нова

Жизнь и судьба кеманчи, ее роль в многовековой истории народной музыкальной практики и культурном развитии стран Востока представляют обширный материал для изучения. Стройность конструкции и удобство форм, богатые возможности звуковых оттенков, «задушевность» музыкальной речи всегда привлекали поэтов, музыкантов, ученых, покоряли сердца широких народных масс и привилегированного сословия. Устами поэта отмечались ее преимущества: «Из всех хваленых лир полней звучишь ты, кеманча». И кеманча способна была предельно полно выразить нежную лирику и поэзию чувств, отразить красочный и пестрый мир многоязычных городов Востока.

Данное исследование имеет целью представить инструментоведческой науке одно из ранних изображений кеманчи: рассмотреть некоторые аспекты исторического развития этого инструмента, а также смычка—на фоне общей проблематики и армянского изобразительного материала.

При раскопках города Двина—древней столицы Армении, была обнаружена чаша округлой формы со слегка приподнятыми краями<sup>2</sup>. В центре чаши изображен музыкант-гусан с кеманчей в руках. Он держит инструмент вертикально, опирая его о колено, и играет смычком, очертания которого просматриваются в пересечении со струнами (рис. 1.). Особую ценность придает находке время, которым датируется двинская чаша,—IX—X вв. Изобра-

<sup>1</sup> Антология армянской поэзии. М., 1940, с. 332.

<sup>2</sup> А. Жамкоцян, Об одном расписном сосуде, обнаруженном в Двине. «Вестник общественных наук» АН АрмССР (на арм. яз.), Ереван, 1978, № 8, сс. 73—79.

жения инструментов в столь отдаленный исторический период, а тем более смычковых, очень редки. Существование кеманчи в ту эпоху засвидетельствовано современниками, однако изображения появляются значительно позже, начиная с XII—XIII вв. Отсутствие аналогий делает двинское изображение музыканта с кеманчой чрезвычайно интересным для истории развития и распространения инструментов, в частности смычковых.

Поскольку рассматриваемое изображение инструмента вводится в инструментоведческий обиход впервые, значимость его может быть выявлена через раскрытие трех основных проблем: наличия смычка в столь ранний период; инструмента—в аспекте исторического развития и распространения в Армении; проблем исполнительства и преемственности инструментальных традиций. Для определения места и значения этого музыкального инструмента оказалось необходимым привлечение широкого иконографического и исторического материала средневековых и современных источников, а также данных смежных наук.

Некоторая условность рисунка, с его не до конца прорисованными деталями, относится прежде всего к шейке инструмента.



Рис. 1. Изображение кеманчи IX—X в. на керамической чаше из раскопок г. Двина.

Ни конец ее, ни головка с колками не просматриваются. К тому же край чаши в этом месте оказался отбит и можно только предположить (по не совсем ясным контурам), что часть руки и головка инструмента возможно и были выписаны художником. Тем не менее силуэт шейки, начинающийся от самого кузова, весьма характерен для кеманчи и соответствует как раз той ее разновидности, которая отличается малым резонатором и длинной, утолщающейся кверху шейкой. Если верить трем вертикально процарапанным линиям на грифе инструмента, кеманча должна быть трехструнной. Тогда двинское изображение представляет собой далеко не простейший—в одну-две струны—инструмент, а образец классически сформированной кеманчи. Такая кеманча на протяжении многих столетий была распространена в Армении, чередуясь с четырехструнной своей разновидностью. Лишь ножка инструмента кажется непривычной—она короткая и завершается небольшой округлой подставкой. Хотя кеманча в своем классическом варианте имеет длинный штахель, в силу местных традиций вполне могли возникнуть видоизменения. Тем более, что такого рода опора была свойственна многим инструментам и могла быть заимствована из музыкально-исполнительской практики. Аналогичная короткая опора встречается и в Европе на изображении из Британского музея<sup>3</sup> и в миниатюре латинского манускрипта Ватиканской библиотеки<sup>4</sup>. В обоих случаях у инструментов, держащихся вертикально с упором в колено, такая же ножка. Заметим, что инструменты типа кеманчи с короткой опорой встречаются и в более позднее время. В средневековых армянских рукописях встречаются оба вида кеманчи—с длинным и коротким штахелем. Последняя, например, запечатлена в Евангелии Аванца<sup>5</sup>, где музыкант и инструмент образуют инициал р. Опора кеманчи на двинском рисунке слегка смещена вправо. На первый взгляд, это кажется ошибкой художника. Но, надо думать, художник как нельзя более верно подметил существенную деталь в конструкции инструмента, при которой ножка кеманчи, расположенная прямо под плоской верхней декой, может оказаться в центре только тогда, когда смотришь на инструмент анфас. Когда же кеманча повернута, как на данном рисунке, струнами и декой к исполнителю (во время игры кеманчист всегда поворачивает инструмент

<sup>3</sup> Initial E with musicians. British Museum, London MS. Arundel 157, fol. 71 v. England, early 13 th century.

Материалом для многих аналогий послужили иллюстрации книги В. Бахмана, посвященной истокам смычковых инструментов. W. Bachmann. The origin o' bowing London, 1969

<sup>4</sup> King David with musicians. Miniature from a Latin manuscript in the Vatican Library. Pat. lat. 39, fol. 44v Southern Germany. 12 th century. W. Bachmann, op. cit. pl. 57.

<sup>5</sup> Матенадаран им. М. Маштоца, рук. 5794.

той или иной струной к плоскости смычка)—тогда для зрителя ее ракурс меняется. Поэтому ножка, расположенная под декой, и кажется смещенной вправо, тогда как большая часть кузова приходится по левую сторону от ножки. На рисунке отчетливо видна теневая плоскость деки и подсвеченная бликом округлость резонатора инструмента. Такая фиксация инструмента на рисунке выделяется среди ранних изображений, на которых инструменты запечатлены преимущественно фронтально.

Особую значимость двинскому рисунку придает смычок. Он традиционно обозначен тремя линиями. Две линии, как правило, обозначают трость, третья—волос смычка. Имеется немало подобных изображений смычка, независимо от позы держания инструмента «а браччо» или «а гамба». Такие же контуры смычка мы видим на миниатюре XIV века в Велеславской Библии<sup>6</sup> и в рукописи XII в. из муниципальной библиотеки в Люнеле<sup>7</sup>. В Армении три линии смычка четко просматриваются на рельефе надгробного памятника XV—XVI вв. из села Ацарат (рис. 2). Сходство этого изображения с двинским не только в смычке, но и в наглядной манере извлечения звука в срединной части струны, чуть выше кузова инструмента. Тремя линиями обозначен смычок также на миниатюре Библии XIII в. из государственной библиотеки



Рис. 2. Надгробный камень из села Ацарат.

<sup>6</sup> Detail from procession of female musicians., Miniature from the Vellslav Bible Prague University, Library, MS 412, fol. 721, c. 1340 From A. Buchne Musikinstrumente im Wandel der Zeiten (Prague 1956), pl. 104, W. Bachmann op. cit., pl. 65.

<sup>7</sup> Musician. Detail from a miniature from the glossed psalter manuscript in the Bibliotheque municipale at Lunel. MS. 1, fol. 6, England, first half of the 12 th century. From Leroquais, Les Psautiers manuscrits latins des bibliotheques publiques de France (Macon, 1940 41), pl. 35, W. Bachmann, op. cit. pl. 69.

г. Бамберга<sup>8</sup>, на витраже XIV в. церкви в Нидерхаслахе (Эльзас)<sup>9</sup>, в немецкой рукописи XIII в.<sup>10</sup>, на византийской шкатулке из слоновой кости X—XI вв.<sup>11</sup>.

Обратим внимание и на то, как музыкант с двинской чаши держит смычок. Как известно, есть определенная взаимозависимость между постановочными приемами правой и левой рук, т. е. между держанием смычка и общим положением инструмента. В европейском смычковом искусстве постепенно утвердился способ держания смычка, при котором рука исполнителя накладывается на трость сверху. В восточной исполнительской практике получила распространение и сохранилась до сих пор другая форма, при которой рука играющего находится сбоку или снизу колодки. Как первый, так и второй способы обусловлены характером штриховой техники европейского и восточного смычкового искусства. Бокковой способ соответствовал лежачим, тремолирующим штрихам, распространенным в музыке народов Востока. Поэтому на Востоке, и в частности в Армении, очень рано обнаружился своеобразный прием натяжения волоса смычка с помощью пальцев правой руки (в основном большого). Пальцами же регулировалась и степень натяжения трости. В практике народного музыкального исполнительства регулировка натяжения волоса с помощью пальцев встречается и поныне и чаще всего при игре на кеманче. На двинском рисунке место держания смычка не просматривается достаточно четко, тем не менее, судя по положению всей руки, можно предположить, что музыкант пользуется общепринятым «бокковым» способом держания.

Армянские источники предлагают и другие изображения кеманчи, например в Евангелии из Мокса<sup>12</sup> (рис. 3). Здесь она представлена в ансамбле с зурной и бубном. Четко обрисована округлая форма небольшого корпуса инструмента. Вытянутая стройная шейка завершается довольно крупной головкой с четырьмя поперечными колками. Прямой смычок, пересекающий струны, типично кеманчовый. Аналогичный смычок встречаем в рукописи

<sup>8</sup> Minstrel. Detail from a miniature from the Bible manuscript in the Staatliche Bibliothek. Bamberg, MS. bibl. 59 (B—1—10), fol 2 v., c. 1200. W. Bachmann, op. cit. pl. 48.

<sup>9</sup> Minstrel. Stained glass. Detail from a window in the Florentius Church in Niederhaslach (Alsace), 1370. From H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei (Berlin 1951), pl. 147, W. Bachmann, op. cit., pl. 72.

<sup>10</sup> Musician. Detail from an Initial E. Manuscript in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, now in the Staatsbibliothek, Marburg, MS, lat, theol. fol. 379, fol. 245 v. Germany. 13th century. W. Bachmann, op. cit. pl. 52.

<sup>11</sup> Boy on an acanthus leaf. Relief on a Byzantine Ivory casket. Museo Nazionale Florence, Coll. Carrand, No 26. 10th or early 11th century. W. Bachmann, op. cit. pl. 9.

<sup>12</sup> Матенадаран, рук. 5783, 1590 г.

с изображением известного поэта и музыканта Нагаша Овпата-на<sup>13</sup> (рис. 4).



Рис. 3. Рукопись 5783. Матенадаран. Евангелие из Мокса.



Рис. 4. Рукопись 4426. Матенадаран. Нагаш Овпата-н.

Заметим, что в армянской музыкальной практике прямой смычок, наряду с лукообразным, использовался при игре и на других инструментах. Об этом свидетельствует обнаруженный на хачкаре 1194 г. рельеф, где изображен музыкант со смычковым инструментом типа скрипки в руках<sup>14</sup>.

В изображении из Мокса привлекают внимание три существенные детали, которые роднят его с двинским: короткая ножка кеманчи, прямой смычок и форма держания инструмента с высоко поднятым локтем. Сопоставляя эти изображения, из которых двинское относится к IX—X вв., а Мокское к концу XVI в., можно говорить о преемственности искусства игры на кеманче и об устойчивом интересе к ней, не ослабевавшем на протяжении столетий. Что касается «высокой» манеры держания инструмента, а точнее, высокого локтя и всей левой руки,—она практиковалась и у других народов; ареал ее распространения достаточно широк. Укажем на упомянутые выше (см. 3 и 4) изображения из Британского музея и Ватиканской библиотеки. Наконец, назовем манускрипт, созданный испанским монахом Beatus de Liebana—ценный памятник, иллюстрирующий ранний смычок<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Матенадаран, рук. 4426, XVIII в.

<sup>14</sup> А. Цицикян, Армянское смычковое искусство, Ереван, 1977, с. 35.

<sup>15</sup> Four musicians' habentes citharas dei and seven angels with the seven plagues illustrating Revelation XV, 1—4, Mozarabic manuscript S. Beati de Liebana explanatio in apokalipsis S. Iohannis, Biblioteca Nacional, Madrid Hh. 58. fol. 127r, Spath, с. 920—30. W. Bachmann, op. cit. pl. 1.

Держание инструмента высоко приподнятой рукой было широко распространено в практике армянского исполнительства (двинская чаша, рукопись из Мокса, хачкар 1194 г. и мн. др.). Создается впечатление, что в Армении такая форма оказалась постановочным приемом, как нельзя более соответствовавшим самой сути яркого гусанского искусства. В нем можно усмотреть момент артистического подъема, элемент театральности. Вглядились в гусана на двинской чаше. В горделивой осанке музыканта с несколько выпяченной грудью, высоким локте руки, держащей инструмент, можно уловить дух приподнятости и вдохновения исполнителя, пафос творца-импровизатора—черты, присущие гусанам, в чьих музыкально-эпических повествованиях шла речь о народной героине. Искусство гусанов было ярким, броским, впечатляющим. Исторические сюжеты и национальные герои, воспетые с исключительным художественным мастерством, вдохновенная форма изложения увлекали всех, а развернутые инструментальные импровизации, поражая эмоциональностью, безудержной выдумкой, изобретательностью, виртуозным блеском, говорили о высоком инструментальном искусстве.

Не вызывает удивления, что на двинской чаше изображен музыкант, пользовавшийся огромной популярностью в Армении. Ни одно событие, ритуал, народное празднество или религиозное отправление не обходились без музыки. Среди многих общественных профессий музыкантам отводилось важное место. Для них всегда были открыты сердца простых людей и привилегированного сословия. Инструментальная сторона творчества гусанов, несмотря на характерную на Востоке традицию создания текста и музыки одним лицом, получила такое развитие, что подчас отделялась от искусства поэзии и обретала самостоятельное значение. Более того, ее высокий уровень влиял на произведения вокальной музыки, в которой ярко проявились черты инструментализма. Это подтверждают «развернутые масштабы гусанских песен и таковых монодий: их сложный интонационный строй, основывающийся на принципе сочетания различных, подчас отдаленных друг от друга ладовых начал, их обширные диапазоны, выходящие в отдельных случаях за пределы двух октав и, наконец, особенности фактуры, явно инструментального происхождения»<sup>16</sup>.

В инструментальном искусстве с меньшей силой, чем в вокальной музыке, отражался музыкальный талант народа. Образный, красочный армянский язык несомненно оказал влияние на интонационный строй фольклорных мелодий. В свою очередь вокальный мелос армянской народной музыки обогатил инструмен-

<sup>16</sup> Х. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, Л., 1958, с. 219.

тальное искусство. Вокальная и инструментальная музыка оказались тесно впаянными, и их многовековой союз дал весьма ощутимые результаты в самом строе инструментальной «речи». Обогатив музыку многообразными выразительными средствами, исполнительское искусство во многом способствовало выработке национальных форм во всем их непреходящем очаровании.

Двинское изображение является достаточно убедительным свидетельством высокого уровня инструментального творчества с использованием смычкового способа звукоизвлечения на столь ранней стадии исторического развития. Следует учесть, что если мы располагаем изображением смычкового инструмента IX—X вв., надо думать, сам способ возник не в IX в., а много ранее. Он должен был иметь предшествующие стадии развития.

Чем могло быть обусловлено распространение смычка в Армении в данный исторический период времени? Оно явилось следствием высокого уровня армянской культуры в целом, разносторонности и богатства содержания музыкально-поэтических жанров и форм, закономерным проявлением пышно расцветшей лирики. Смычковые инструменты на общем фоне струнного инструментария отвечали новым художественно-эстетическим требованиям и пробудившемуся интересу к человеческой личности, ее чувствам и переживаниям. Смычковое исполнительство стимулировало появление новых форм выражения, новых мелодических и тембровых качеств инструментов. Наконец, смычок дал возможность найти сильное и тонкое выразительное средство—инструментальную кантилену, ставшую выражением эмоционального богатства человеческого сердца во всех его проявлениях. Как все восточные смычки, он был приспособлен к исполнению кантилены и лежащих штрихов (легато и деташе). Вероятно поэтому на Востоке, и в частности в Армении, очень рано, намного ранее, нежели в Европе, пришли к мысли о таком усовершенствовании, как лентообразное распластывание волоса смычка, столь необходимого для обеспечения полноты звучания. Лентообразное распластывание волоса давало значительные преимущества в извлечении более качественного звука.

Двинская чаша с кеманчой иллюстрирует одно из ранних изображений смычка, известных науке,—прямоугольную его разновидность. Однако мы располагаем еще одним изображением со смычком, относящимся примерно к тому же времени. Это инструмент, напоминающий скрипку (ее средневековый предок), запечатленный на сосуде X—XI вв. из раскопок Двина<sup>17</sup>. Музыкант держит инструмент на плече и играет смычком с легким лукообразным изги-

<sup>17</sup> Р. Джанноладян, Стеклоанный сосуд из Двина, «Краткие сообщения Ин-та истории материальной культуры АН АрмССР», вып. 60, 1955.

бом<sup>18</sup> (рис. 5). Как видим, сам инструмент, форма держания, смычок,—здесь иные. Оба двинских изображения чрезвычайно интересны именно в контрастном сопоставлении. Они позволяют говорить, с одной стороны, о сосуществовании двух различных видов смычка—прямого и лукообразного, а с другой—иллюстрируют разнообразие видов инструментов, их форм, способов держания, манер музицирования.



Рис. 5. Изображение древней скрипки на стеклянном сосуде из раскопок г. Двина (X—XI вв.).

Любопытно то, что словарь Геворка Дпира (1826, с. 654) определяет кеманчу как джутах (скрипку), арабский ребаб. Аналогичное объяснение дает персидский словарь: «Кеманча—род скрипки с 3—4 струнами». (М., 1970, с. 348). Нет сомнений, что в данном случае мы сталкиваемся с перечнем инструментов, объе-

<sup>18</sup> А. Цицкян, Редкое изображение древней скрипки. «Известия АН Арм. ССР», 1960, № 2.

диненных, несмотря на различие форм, единым способом звукоизвлечения — смычковым.

Проблема зарождения и распространения смычка как средства звукоизвлечения остается до сих пор актуальной и дискутируемой. Если и оставались сомнения в бытовании смычка с VIII—IX вв., то двинское изображение кеманчи рассеивает их, являясь важным и убедительным свидетельством наличия и распространности смычковых инструментов в этот период.

Курт Закс предполагает достоверное распространение смычка лишь с IX в. и зарождение его в ареале Средней Азии, где, как он считает, лук был основным оружием в сражениях и на охоте. По свидетельству китайских источников, некоторые среднеазиатские племена пробовали (примерно к X в.)<sup>19</sup> выявить музыкальные возможности лука. В. Бахман также находит, что Средняя Азия вполне могла быть местом, где смычок появился всего ранее, тем более, что упоминания о смычке с натянутым конским волосом относятся к этому региону. Аль Фараби (X в.), например, упоминая инструменты, близкие по типу к среднеазиатским, писал, что струны их озвучивались с помощью трения другой струной или сходным с ней предметом<sup>20</sup>.

Что касается лука как средства для испробования звука натянутой струны, можно поверить в него как в первоначальную и примитивную стадию на пути к оформлению смычка. Во всяком случае, название лука, в частности, армянское — *աղեղ*, объединяет на протяжении веков оба значения — лук стрельца и лук музыканта.

По мнению ряда исследователей, следы наиболее раннего существования смычковой кеманчи, несмотря на ее персидско-арабское название, ведут к истокам древнеиндийской практики. Раннее название смычковых оказалось здесь связанным с исполнением определенного вида музыки — раванастрон (от названия инструмента раванастрон)<sup>21</sup>.

Автор «Музыкальной энциклопедии эпохи Ислама» С. А. Рашид<sup>22</sup> считает, что кеманча — смычковый инструмент древнеиндийского происхождения. Он ссылается на Махмуда Ахмета Хафни и Сенд Эззета, подтверждающих древнеиндийские истоки смычковых инструментов — кеманчи и рубаба.

<sup>19</sup> W. Eberhard, Die Kultur der alten zentral und westasiatischen Völker nach chinesischen Quellen, „Zeitschrift für Ethnologie“ 73 (1942), s. 219. W. Bachaman, op. cit. pl. 50.

<sup>20</sup> W. Bachmann, op. cit., p. 55.

<sup>21</sup> Сохранилось предание о том, что этот инструмент существовал с незапамятных времен и с самого начала был смычковым: C. Engel, Researches into the history of the violin family. London 1883. p. 10 f.

<sup>22</sup> Сибхи Ашр Рашид, Музыкальная энциклопедия эпохи Ислама, Багдад, 1975, с. 220—219 (на араб. яз.).

Мнение о возможном проникновении смычка из Индии разделяют многие ученые. К ним относятся Фетис Дрегер, Ван дер Стретен, Кински, Гальпин и др. Фетис<sup>23</sup> называет равнастрон древним смычковым предшественником скрипки, опираясь на значение санскритских слов *koṇa*, *saṅka*, *paṅvada*—то есть «смычок». Однако санскритолог О. Андерсен<sup>24</sup> считает, что нет основания полагать, что эти термины соответствовали смычку в нашем понимании.

Санскритские словари VII—XII вв. объясняют *koṇa* (появившийся в «Натьяшастра» Бхараты, гл. XXIX, 119, 121) как предмет, который извлекается звук. Это мог быть плектр для струнных, но в равной мере—палочки для барабана. Ранее упомянутые термины *dhanuḥ*, обозначающего смычок, встречается лишь в трактате XIII в. «Саугитаратнакара» (книга VI, 401, 415) кашмирского браминна Нихшанки Шарнгадевы<sup>25</sup>. Об индийском происхождении смычка как о факте, не вызывающем сомнения, пишет Ван дер Стретен<sup>26</sup>: «Смычок зародился в Индии и оттуда был занесен в Персию». Несколько более осторожен в своих высказываниях Дрегер. Он считает, что смычок, без сомнения, восточного происхождения, возможно—индийского.

Предположений по поводу места зарождения смычка немало, однако пока они все условны. Условны до поры, пока не будут равноценно изучены культурные достояния народов, в том числе и армянского. Исключение даже одного из них лишит рассмотрение проблемы объективности. Таким образом, достоверным быть может только одно: внедрение смычка является скорее всего заслугой не одного, а ряда наиболее культурных народов Востока.

Если же отталкиваться от гипотезы К. Закса об использовании лука стрельца как орудия звукоизвлечения, то не исключена возможность его весьма раннего появления в Армении. Многочисленные наскальные изображения сцен охоты, стрельцов, лука<sup>27</sup>, сохранившиеся легенды и предания, восславлявшие мужество и отвагу охотников-стрельцов; наконец, свидетельства авторитетных историков—назовем, к примеру, М. Хоренаци, писавшего о храбром богатыре Айке и представителях его рода—«умелых лучниках-стрельцах»<sup>28</sup>—могут служить веским аргументом в рассмот-

<sup>23</sup> *F. Fetis, Antoine Stradivari, Luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius, Paris, 1856, p. 2.*

<sup>24</sup> *W. Bachmann, op. cit. pp. 10, 11.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *E. van der Straeten, History of the violin, its ancestors and collateral instruments from earliest times to the present day, London, 1933, p. 17.*

<sup>27</sup> *Г. Караханян, П. Сафян, Наскальные изображения. Ереван, 1970; А. Мартirosян, А. Израелян, Наскальные изображения Гегамских гор, Ереван, 1971.*

<sup>28</sup> *М. Хоренаци, История Армении, М., 1858.*

ренин проблемы смычка. Однако решающим в этой проблеме является не столько фактор «Охотник—лук» (охотой могли заниматься и дикие племена), сколько уровень культурного развития, условий, при которых идея, озарившая ум древнего человека, могла дать результат.

Немалый вклад в общечеловеческую музыкальную культуру был сделан Арменией. Остается только недоумевать—каким образом одна из передовых и культурных стран Древнего мира могла остаться вне поля зрения исследователей. Между тем освещение в ряду других культур армянского музыкального творчества позволило бы не только обнажить интереснейшие культурные пласты, но и по-иному взглянуть на процессы развития и распространения инструментария, смычкового в частности. Заслуживает пристального интереса существенный довод,—именно в ареале северного Междуречья, который согласно исторической науке считался колыбелью Армении, более того, колыбелью цивилизации<sup>29</sup>, во II тыс. до н. э., сложились условия к распространению лютен<sup>30</sup>. Отсюда берут начало истоки развития, отсюда и разгадка причины столь широкого распространения лютневых в Армении, щедрого их отражения в различных гранях армянского художественного творчества более поздних исторических эпох.

Резонно высказать осторожное предположение, что по всем сложившимся предпосылкам, сопутствующий лютням смычок мог возникнуть хотя и позже, но не в слишком отдаленном от места возникновения лютен регионе, где уровень культуры допускал такое озарение.

Что известно о наиболее ранних инструментах со смычком и где тот рубеж, с которого начинается новая эра смычковых? Когда преимущества нового способа звукоизвлечения были оценены и ему было отдано предпочтение? Вопрос чрезвычайно сложен и до сей поры не разрешен.

На сегодняшний день существуют две теории. Одни считают, что некоторые инструменты с самого начала были смычковыми. Зародившись от разных предков, смычковые и щипковые всегда сосуществовали бок о бок. Согласно другой теории, сложившейся в начале XX в., развитие и эволюция инструментов происходили постепенно, от щипковых к смычковым. Курт Закс разделяет на два этапа путь развития инструментов—бессмычковый и приобрета-

<sup>29</sup> История армянского народа, Ереван, 1980.

*D. M. Lang, Armenta, Cradle of civilisation, London, 1970.*

<sup>30</sup> Доклад В. Бахмана на Международном симпозиуме в Самарканде, в 1983 г., а также см. труды К. Закса, Х. Хикмана, В. Штаудера, Р. Кемпбела, Субхи Аivar Рашида, Ф. Эллермайера, А. Кильмер.

ший огромное значение смычковый период<sup>31</sup>. При этом он стоит на позиции достоверного распространения смычка с IX в. Мнение Вернера Бахмана почти совпадает с гипотезой Курта Закса. Названия смычковых инструментов sporadически действительно появляются в арабских манускриптах с конца VIII в. Так, Аль Халил (796 г.) говорит о ребабе. В Средней Азии с VIII—IX вв. обнаруживается кобуз. Пехлевийские тексты содержат сведения о гиджаке (J. M. Unvala, *The Pahlavi Text „King Hosrov and his boy“*, Paris, 1921, p. 27). Абу Бакр ибн аль-Факих упоминает кеманчу, Махмуд Кашгарский—экеме. Однако, ссылаясь на все эти данные, В. Бахман считает, что нет ясных доказательств, а потому и достаточной уверенности в том, что это действительно уже смычковые—если речь о VIII в. Только с начала X в., добавляет он, когда появляются вполне определенные данные о смычке и исполнении, можно с достаточной уверенностью констатировать их наличие.

Аль Фараби в своем большом трактате о музыке («Китаб аль мусихи аль кабир») наряду со струнными, щипковыми, духовыми называет и смычковые<sup>32</sup>. Наличие смычковых в X в. подтверждает Ибн Сина (Авиценна) и его ученик Ибн Зайла. Таким образом, в распоряжении исследователей имеются прямые свидетельства наличия смычковых в X в., но нет изображений. В этом смысле обнаруженный в Двине рисунок кеманчи приобретает особую значимость, подкрепляя письменные свидетельства изобразительным материалом, хотя и с существенной поправкой на время достоверного наличия смычка не с X, а уже с IX в. Ссылаясь на арабские источники, В. Бахман пишет, что кеманча появляется в начале X в. в Египте и Сине (провинция западной Индии). По свидетельству аль Факиха, кеманчей искусно владели копты<sup>33</sup>. Распространен был этот инструмент и у персов. Поэт Низами называет кеманчу в числе других инструментов своего времени.

С XII—XIII вв. начинают появляться ее изображения. Кеманчу можно встретить на персидских миниатюрах<sup>34</sup>, на ближневосточной бронзовой чаше XIII в.<sup>35</sup>

С XI—XII вв. известная в Византии, она появляется в визан-

<sup>31</sup> C. Sachs, *Die Streichbogenfrage*. Archiv für Musikwissenschaft 1, 1918. W. Bachmann, op. cit., p. 13.

<sup>32</sup> B. R. d'Erlanger, *La Musique Arabe I—II*. Al Farabi, Grand Traité de la Musique, Paris, 1930, pp. 164—218.

<sup>33</sup> W. Bachmann, op. cit., p. 32.

<sup>34</sup> A. Sarkisian, *La miniature persane du 12<sup>e</sup>—13<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1929, pl. 144.

<sup>35</sup> H. G. Farmer, „Arabian Musical Instruments on a XIIIth Century Bronze Bowl“, *Oriental Studies, Mainly Musical*, London, 1953. H. G. Farmer. Islam. p. 110.

тийской псалтири XIII в. в ансамбле с другими инструментами<sup>36</sup>, а также на византийских и индийских миниатюрах XV—XVI вв., в трудах мусульманских ученых с XIII в. Инструмент типа кеманчи обнаруживается на иллюстрациях персидского трактата XIV в. Это гиджак с чашеобразным корпусом, обтянутым кожей, длиной шейкой, завершающейся колковой коробкой с двумя боковыми колками, небольшой опорной ножкой, двумя жильными струнами и смычком. Примеры сходных инструментов можно найти в персидско-среднеазиатских миниатюрах XV—XVI вв. А в трактате по музыке Кашф аль Хумум имеется рисунок и детальное описание кеманчи<sup>37</sup>. В турецких источниках сведения о ней встречаются примерно с XIV в. Здесь она носит название «иклик».

Как видим, смычковый инструмент с арабско-персидским названием «кеманча»<sup>38</sup> получил широкую популярность, а способ смычкового звукоизвлечения был испробован на многих других инструментах.

Существует мнение, что в реализации смычкового принципа звукоизвлечения существенную роль сыграли арабы. С этим нельзя не согласиться. Но нельзя не учесть и культурных заимствований арабами у многих народов Востока. Об этом писал К. Энгель в «Каталоге музыкальных инструментов»: «Распространение влияния арабов, вобравших достижения культур многих народов Востока, помогло разнести по многим странам Европы и музыкальные инструменты, и приемы музыкального исполнительства». К. Энгель замечает: «Когда арабы завоевали в VII в. страны Средней Азии. Персию (641 г. н. э.), они обнаружили гораздо более совершенные инструменты и намного более высокий уровень музыкальной культуры»<sup>39</sup>. Энгель не упомянул Армении, не будучи знаком с ее историей и искусством, но его слова вполне к ней подходят. Вторжение арабов нанесло армянской культуре существенный ущерб и в то же время привнесло свои характерные штрихи. Двинская чаша может служить одним из интересных примеров арабской стилизации.

Местное происхождение чаши из Двина не вызывает сомнений. Археолог А. Жамкочян полагает, что чаша является иллюстрацией местных традиций. К ее выводам позволим добавить еще один существенный довод в пользу непричастности двинского изображения к исламскому искусству. Несмотря на то, что мотив ри-

<sup>36</sup> H. G. Farmer, *Musikgeschichte in Bildern*, band III, Islam, p. 98, 99, pl. 85.

<sup>37</sup> H. G. Farmer, *op. cit.* p. 102, 103, pl. 94.

<sup>38</sup> C. Sachs, *The history of musical instruments*, New York, 1940, pp. 251—257.

<sup>39</sup> C. Engel, *A descriptive catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*, London, 1874, p. 60.

сунка в целом несет на себе печать арабского влияния, двинская чаша не является, да и не могла быть продуктом исламской культуры, так как в рассматриваемую эпоху в большинстве случаев изображение живых существ и предметов категорически отвергалось самим исламским вероисповеданием, в рамках которого художник должен был передавать свои впечатления от окружающего мира через орнамент. «Ангелы никогда не посетят дом, где есть собака или картины», «в день воскресения самая сильная кара Господня падет на головы художников»<sup>40</sup>,—читаем в изречениях, приписываемых Магомету. Не удивительно, что ту же позицию разделяют музыканты, ученые. «Мы можем уподобить этот вид музыки орнаменту, чей рисунок не напоминает реальных вещей, но способен радовать взор»,—писал Фараби<sup>41</sup>.

По-видимому, по той же причине, несмотря на ссылки ученых (Фараби, Ибн Сина, Ибн Зайла и др.) и свидетельства трактатов, документирующих наличие смычковых инструментов в X в., их изображения отсутствуют. Лишь изредка встречаются ранние изображения музыкальных сцен, начиная с X—XI вв.—преимущественно в памятниках испано-мавританской культуры или христианского Востока, хотя и находившихся под большим арабо-исламским влиянием, но развивавшихся в русле христианской цивилизации.

С аналогичным случаем мы сталкиваемся и в двинском изображении, однако с той разницей, что на этот раз местом музыкально-археологического памятника оказалась Армения, а мотив рисунка раскрылся не просто арабской стилизацией, а сюжетом, пропущенным сквозь призму собственного мышления художника и с учетом местной музыкальной практики.

Каковы бы ни были влияния, без которых немислимо художественное развитие народа, в гуще исполнительско-инструментальной практики продолжали культивироваться местные традиции и то исконно-животворное творчество, которое имело свой национальный облик, говорило на своем языке. Это искусство отличалось необычайным богатством и разнообразием, таило в себе огромные творческие возможности. Поэтому, несмотря ни на какие влияния, в итоге всегда создавался и обретал жизнь свой оригинальный стиль, подхватывавший и продолжавший идущие из глубины веков традиции. Художник, расписавший двинскую чашу, не мог не учесть всех факторов, возможных влияний, но и не мог не отразить жизнь как она есть. И если даже рисунку прису-

<sup>40</sup> *Ahmet Mousa, Zur Geschichte der Islamischen Buchmalerei, Cairo. 1930, pp. 15—16.*

<sup>41</sup> *B. R. d'Erlanger, La Musique Arabe I—II, Al-Farabi, Grand Traité de la Musique, Paris, 1930, v 1. p. 17.*

ща некоторая условность—не до конца прорисованы детали обрисовки инструмента, рук, самого орнамента—то насколько же четко и реалистично выглядит то, что подсмотрено в быту! Вряд ли можно допустить, что художник изобразил нечто случайное, нетипичное для окружающего быта. И вот перед нами гусан, инструменталист, всеобщий любимец, представитель немеркнувшего народного творчества—в типичной для него роли, одежде. На нем сконцентрировано все внимание художника, и не случайно; в своем рисунке он словно сфокусировал выразительный сказ о вдохновенном гусанском искусстве, жизненности инструментальных традиций и популярности самого инструмента, сыгравшего видную роль в жизни народов Востока, и в частности Армении. Двинская чаша IX—X вв. со смычковым инструментом является интереснейшим памятником материальной культуры и прекрасным образцом художественного ремесла. Представляя собой раннюю иллюстрацию смычка в ряду тех немногих памятников, которыми располагает инструментоведческая наука, рисунок знакомит нас также с редким, пока что уникальным изображением кеманчи, является важным свидетельством творческих и художественных устремлений народа в русле его богатых инструментальных традиций.

Есть, однако, еще один аспект рассмотрения двинской чаши, привлекающий внимание с точки зрения контактов и взаимовлияний культур христианского Востока и мусульманского мира. Проблема взаимосвязей была выдвинута еще в начале века крупнейшими учеными-востоковедами<sup>42</sup>, подкреплялась многими примерами, приведенными Н. Я. Марром в монографии «Ани»<sup>43</sup>, И. А. Орбели в сборнике «Памятники эпохи Руставели»<sup>44</sup> и других научных трудах. В итоге ученые пришли к выводу, что вопреки религиозным расхождениям, культурного отчуждения не было. Наоборот, общение христианского мира с мусульманским, как отмечал Марр, приводило к «тождественному художественному вкусу»<sup>45</sup> (в пределах одной сословной среды, порою принадлежащей различным народам). К тому же выводу приходит Орбели: «Главное—то, что не было тогда вообще в жизни и в быту—рубежа (...) будь то грузины, армяне или арабы, иранцы или тюрки, если те и другие принадлежали к одному слою населения, к одному классу»<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> О. Галеркина, О некоторых проявлениях культурной общности народов христианского и мусульманского Востока (доклад на II Международном симпозиуме по армянскому искусству), Ереван, 1978, с. 1.

<sup>43</sup> Н. Марр, Ани, М.—Л., 1934, табл. XIV, II, рис. 207—208.

<sup>44</sup> Памятники эпохи Руставели. Сб. под ред. И. Орбели, Л., 1938, с. 283—292.

<sup>45</sup> Н. Я. Марр, Ани, Ереван, 1939, с. 71.

<sup>46</sup> Памятники эпохи Руставели, с. 291.

Симптоматичны были эти контакты и для прикладного искусства. «пользовавшегося особым спросом в период бурного роста торгово-ремесленных городов и появления новых заказчиков художественных изделий—торговцев и ремесленников»<sup>47</sup>. «Армянские мастера зачастую рассчитывали на «мусульманский» рынок, что требовало знания арабского и персидского языков»<sup>48</sup>. О. Галеркина имела в виду арийских мастеров, но можно назвать и двинских. Крупный торговый, ремесленный и культурный центр, каким был Двин в IX—X вв., сфокусировал и растворил в своей среде лучшее, что могла вобрать столица государства, в которой скрещивались магистральные международные и торговые пути разных направлений.

Местное изготовление чаши не вызывает сомнения, но где же искать модель, послужившую образцом для двинской чаши? Сходные изображения обнаруживаются в месопотамской люстровой керамике того же периода<sup>49</sup>. Именно здесь встречается изображение музыканта с инструментом (IX в.), которое приводит археолог А. Жамкочян в параллель двинскому<sup>50</sup>. Рисунок по мотиву действительно близок изображению из Двина. Однако здесь не кеманча, а ребаб, причем щипковый. Обычно ребаб известен как инструмент и щипковый, и смычковый (объясняется это наличием двух способов звукоизвлечения на одном и том же инструменте. К примеру, тамбур, упомянутый аль Фараби, бытовал как щипковый и как смычковый; родственник кеманче смычковый кобуз встречался и как щипковый). Но на этом изображении ребаб без смычка.

Представляется, что упомянутое А. Жамкочян изображение музыканта с ребабом не обнаруживает общности черт с двинским. Оба рисунка объединяет лишь наличие инструментов, но и они разные. Один—щипковый, хорошо обрисованный,—держится горизонтально. Другой—смычковый—в вертикальном положении, к тому же в отдельных деталях нечеток, недорисован, что наводит на мысль, что не он главная тема рисунка. Акцент внимания художника проставлен на более важном—на самом объекте, олицетворяющем представителя народного искусства. Ориенталист Л. Т. Гюзальян находит, что это не только музыкант, но и танцор. Как бы в подтверждение этой мысли в армянских средневековых памятниках, книжной миниатюре кеманча и сходные инструменты, держащиеся вертикально, появляются чаще всего в руках пляшущих гусанов. Красочные иллюстрации рукописей Матена-

<sup>47</sup> О. Галеркина, указ. соч., с. 2.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Islamic Pottery, 1969. pl. 22, 23.

<sup>50</sup> А. Pope, A survey of Persian Art, London, New York, 1938, vol. V, p.

дарана (5783, 10367, 5794, 2804 и др.) убедительно свидетельствуют об этом (рис. 6). С таким же случаем сталкиваемся в двинском изображении. Музыкант не сидит, как может показаться на первый взгляд, а стоит, возможно, танцует. В широком шаге ног, видимых у самой кромки чаши (причем одна, в отличие от плотно стоящей другой, кажется опирающейся на носок), можно предположить движение, танцевальное па. Музыкант-инструменталист, танцор, возможно и певец, развлекающий многообразными видами своего артистического искусства, типичный персонаж гусанского творчества—вот что главное в двинском рисунке. А то, что музыкант показан художником зеркально, и то, что инструмент не имеет законченного вида,—не так уж важно, ибо кеманча в данном контексте является символом, свидетельствующим о наличии музыки или музыкального сопровождения,—символом убедительным, весомым, не нуждающимся в конкретизации деталей. Разница между изображенным с ребабом и двинским заключается также в том, что в первом случае музыкальный сюжет с сидящим по-восточному музыкантом «прочитывается» просто, однозначно, тогда как во втором присутствуют штрихи, раскрывающие искусство объемное, синтетическое, с характерными для армянского гусанского творчества чертами.

Гораздо больше сходства обнаруживается между двинской и люстровой чашей из коллекции Альфонса Канна (X в., Месопотамия)<sup>51</sup> (рис. 7). Совпадает историческое время, сходны техника, выразительный стиль, светлая, люстровая тональность, наконец, сам герой-танцор<sup>52</sup>. Словно двойник, он повторяет абрис фигуры, позу, поворот торса, движения рук и ног, линии и контуры платья гусана из Двина; сходна также обведенная фестонами кромка чаши. Только в данном варианте вместо кеманчи—флажок, знамя. Здесь также в центре внимания человек, танцор, знаменосец, а остальное—всего лишь атрибуты главной темы. Как видим, язык символов присутствует и здесь. А что говорят надписи на чашах? По традиции на подобных керамических изделиях писались пожелания счастья, добра, благополучия—«баракята»<sup>53</sup> будущему владельцу или же имя мастера. Что касается двинской чаши, на ней по-арабски написано: «сделано». А вот знаки, представленные на знамени месопотамской чаши, лишь напоминают, но не являются подлинными буквами. Чем это можно объяснить? Незнанием языка, условностью изображения, трафаретом ремесла? Скорее всего последним. Тем не менее ответить на этот вопрос так же непросто, как однозначно решить проблему взаимовлияний

<sup>51</sup> Ibidem pl. 577.

<sup>52</sup> Ibidem pl. 578.

<sup>53</sup> Ibidem



Рис. 6. Рукопись 10367. Матенадаран. Художник Акоп Джугаеци, 1590 г.

христианского Востока и мусульманского мира. Возможно, стоит задуматься над тем, в какой степени являются рассмотренные художественные изделия продуктом исламского или христианского Востока. А может быть, в них тесно переплелись черты культур, образовав своеобразный сплав, рожденный многообразием, ярко-



Рис. 7. Керамическая чаша из коллекции Альфонса Канна  
(X в., Месопотамия).

стью, разноязычной пестротой восточных городов? Сплав с печатью явного преобладания широко распространенной в этот период культуры ислама? Повременим с выводами. Последуем совету И. А. Орбели, рекомендовавшего, более того, обязывавшего «не спешить с определенном мусульманского происхождения на-

ходимых на Кавказе «мусульманских» по обличению памятников»<sup>54</sup>.

Под тем же углом зрения стоит рассмотреть инструмент, который называют арабско-персидским. Термин этот весьма условен, обобщающ. В этом понятии воплотились общевосточные, но и прежде всего, местные достижения. Вторгшись в Армению в VII в., арабы не могли прервать развития местной культуры. Они восприняли ее достижения, как это обычно бывает, когда культура завоеванных превосходит культуру завоевателей, но влияние их сказалось на терминах инструментов. Изменения в названиях коснулись многих инструментов. Возьмем для примера длинную лютню (т. е. лютню с длинной шейкой). Известная с древнейших времен в Армении, она прошла длительный исторический путь развития под разными именами, а в итоге получила тюркоязычный термин «саз»<sup>55</sup>, под которым и дошла до наших дней. Терминологически трансформировалась и короткая лютня. Распространенная в Армении и доисламской Персии (барбут, барбат), она получила арабское наименование «уд». Аналогична ситуация с кеманчой. Что такое кеманча? Не что иное, как разновидность лютневого инструмента (spike lute—лютня на ножке). А лютневые были издревле распространены в Армении.

Красной нитью прочерчивается путь кеманчи в армянской музыкальной практике. Двинское изображение как бы открывает собой вереницу обращений к этому инструменту. О нем писали поэты, изображали художники-миниатюристы, запечатлевая его на страницах красочно иллюстрированных древних рукописей, высекали его очертания в камне. Сохранились имена великодушных армянских исполнителей-виртуозов, поэтов, певцов, инструменталистов, слава о которых широко распространилась в восточном мире. Кеманча прочно вошла в быт и сердца людей, и не удивительно, что человек воздавал ей должное—резцом, пером и кистью.

Поражает обилие изображений кеманчи. Но суть даже не в многократности ее появлений, а в многообразии контекстов, определяющих ее роль и назначение. Нередко в манускриптах и бытовых рельефах встречались музыкальные сцены, где она выступала в роли инструмента, аккомпанирующего пению и танцам. Появлялась она в звонком ансамбле с зурной и бубном, в больших инструментальных ансамблях, где можно было увидеть множество других инструментов: струнных, ударных, духовых. Но особенно хороша она как солирующий инструмент. В манускрипте XVIII в. художник воспроизвел исполнителя с кеманчой в руках—

<sup>54</sup> Н. Мэпп, XI археологическая компания в Ани, цит. И. Орбели, Фрагмент крестного камня с арабской надписью в Тифлисе, Петроград, 1918, с. 201—202.

<sup>55</sup> Тюркоязычное слово «саз» означает музыкальный инструмент вообще (в то же время означает—настроенный, налаженный).

известного поэта и музыканта Нагаша Овнатана. Несмотря на дистанцию во времени, можно отметить общность черт между этим изображением и двинским. Это заметно в осанке музыканта, в повторяющемся прямом смычке, самой структуре обоех инструментов—небольшом округлом кузове с длинной шейкой и, наконец, в схожих исполнительских приемах. Удивительная устойчивость приемов, как, впрочем, и форм самого инструмента, просматривается на протяжении веков. Такая закономерность обнажает жизненность инструментальных традиций и легко вскрывает связи средневековья и нового времени.



Рис. 8. Каменный рельеф (надгробие) из села Геховит.

Насколько излюбленной была кеманча в быту, настолько старались запечатлеть ее облик на всем том, что могло надолго сохранить ее очертания. Если отвести взор от манускриптов, ее образ встречаешь в поэтической строке, если пройти по дорогам Армении—она возникнет вновь, высеченной в камне надгробия, на хачкаре. И рельефы этих долговечных памятников выразительным языком искусства расскажут о судьбах людских, событиях и ритуалах, праздниках и традициях, где музыке отведена существенная роль. Надгробие XV—XVI вв., обнаруженное в селе Геховит (рис. 8), поражает четкой рельефностью и пластичностью

исполнения<sup>56</sup>. Каждая деталь ясно просматривается: люди и инструменты, одежда и головные уборы, предметы бытового назначения, наконец, в рамке, окаймляющей рельеф,—письменные начертания. Из инструментов в центре—канон, рядом—трехструнная кеманча—одно из совершенных ее изображений. Округлый корпус на невысоком штахеле, шейка, завершающаяся красивой прямой головкой с тремя довольно крупными округло-овальными колками. Заключает музыкальный сюжет исполнитель, играющий на сазе. Инструмент он держит горизонтально, грушевидный корпус которого, плавно сужаясь, переходит в слегка приподнятую рукой исполнителя шейку. Другая рука перебирает струны инструмента.

Пышная свадебная сцена изображена на рельефе из села Ацарат (XV в.). Помимо празднично обряженных жениха и невесты, восседающих на конях, здесь много действующих лиц и инструментов, среди которых саз, кеманча со смычком, тростниковая флейта, канон, галарапох, труба, звенящий бубен с металлическими пластинками—это музыкальный сюжет, иллюстрирующий большой народный инструментальный ансамбль. Кеманча снабжена весьма длинным прямым смычком, пересекающим струны инструмента. Исполнительский прием озвучивания струны—чуть выше резонатора—остается неизменным и на этом изображении. При этом исполнитель держит смычок способом «снизу», который наряду с «боковым» способом считается одним из древнейших, весьма распространенных в восточном мире. Запечатлена кеманча и на каменном рельефе из Ангехакота (рис. 9).

Мы обратились лишь к некоторым изображениям музыкальных сюжетов, запечатленных в щедром изобилии в миниатюре, керамике, камне, где фигурирует кеманча. Но и на этих примерах можно представить, насколько прочно вошел в быт армянского народа этот инструмент, жизнь которого исчисляется веками, а популярность—неубывающей любовью народа.

Значение двинской чаши заключено в том, что благодаря ей намного отодвигается в глубь веков начальный предел бытования инструмента типа кеманчи в Армении. Многовековое и стойкое его распространение, отраженное в искусстве, наводит на мысль, что двинская кеманча—факт далеко не случайный, а скорее закономерный. И рассматривать его нужно не изолированно, а как одно из звеньев цепи непрерывного исторического процесса развития инструментальной культуры, в которой была предыстория (предполагающая существование предшественни-

<sup>56</sup> Изображения музыкальных инструментов на бытовых рельефах Армении были любезно предоставлены археологом Г. Караханяном.

ков задолго до того, как было создано изображение на чаше) и продолжение традиций. Поэтому искать нужно не причину «внедрения» инструмента с арабско-персидским названием. Внимание следует направить на инструмент, который не был ни внедрен, ни заимствован, а издавна бытовал в практике армянского исполни-

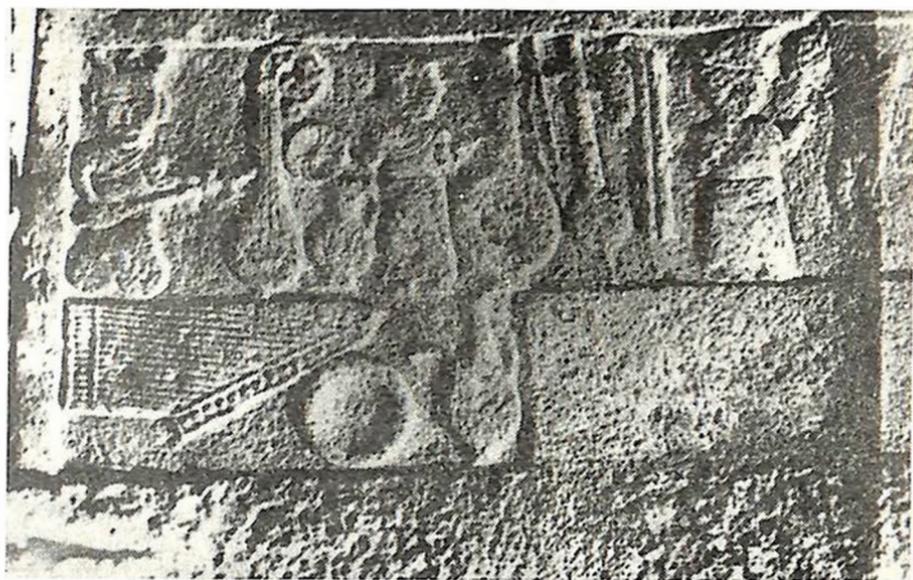


Рис. 9. Каменный рельеф (надгробие) из села Ангехакот.

тельства как один из многих люгневых, щедро представленных в армянском инструментарии с древнейших эпох. Данная разновидность люгневых явилась закономерным результатом развитой музыкальной практики, активного музыкального творчества, а ее стойкие, веками складывавшиеся традиции, предстали стройной, утверждающей линией яркого и убедительного мастерства игры на данном инструменте.

М. РУХЛЯН

## О КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ И СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В АРМЯНСКОЙ СИМФОНИИ

В отзывах на первые произведения А. Хачатуряна отмечались прежде всего красочность его палитры, буйство, роскошество красок, темперамент, стихия ритма. Это явление поражало своей новизной. Классичность же музыки Хачатуряна, ее основополагающие черты стали очевидны позже, когда проявилось огромное влияние творчества Хачатуряна на формирующиеся в новом современном русле музыкальные культуры Армении, Грузии, Средней Азии и тех народов других стран, в жизни которых происходили важные социальные изменения, связанные с завоеванием политической и экономической независимости. Такое влияние музыки Хачатуряна прежде всего объяснялось ее идейной направленностью. Музыка Хачатуряна в самой сильной и непосредственной форме отражала идею новой созидательной жизни, освобождения народа от рабства, единения его с другими народами во имя высоких гуманистических идеалов. В его творчестве воспевался такой герой, образ которого уходил своими корнями в мифы и легенды, в народный эпос, и черты которого были крайне обобщены и поэтому близки всем народам. Уже позже этот герой воплотился в творчестве Хачатуряна в конкретный исторический образ Спартака.

Но в первых произведениях композитора волновавшие его идеи и образы формировались в сфере музыкальной драмы, симфонической и инструментальной музыки. И это был, пожалуй, самый верный и перспективный путь.

Симфонизм Хачатуряна возникал на остром и глубоко диалектическом осознании становящейся действительности в ее современно-нравственном аспекте. Диалектическое мышление композитора проявилось прежде всего в осмыслении разных форм жизни, разных времен, разных исторических ситуаций. Историческая судьба армянского народа предстала перед талантливым художником с

ярко выраженным гражданским сознанием в новом свете и обрела то содержание, которое диктовало новую форму.

Этой формой стал хачатуряновский симфонизм, хачатуряновское сонатное аллегро, которое возникло в его музыке не только в результате прямой преемственности традиций музыкального мышления, но и как итог глубокого осознания сути сонатного аллегро, как мышления вообще, как диалектического принципа музыкального развития. Отсюда и естественное формирование сонатных принципов в музыке Хачатуряна на конкретном отражении становящейся действительности, ее энергичной поступи, ее лирических сторон, поэтики нового времени и широких аспектов этого времени, которые отнюдь не замыкались в настоящем.

Поэтому открытием огромного значения для всех, кто следует впоследствии за Хачатуряном, стала его Первая симфония, где впервые в истории музыки Армении и всего Востока сонатный принцип развития «руководит» музыкальным действием.

Если темы главной и побочной партий отражают здесь как бы разные грани современности, которую воспеваает композитор, и разработка этих тем, как справедливо замечает Г. Хубов, является не картиной борьбы, как обычно, а картиной игры, утверждающей гармонию красоты и силы<sup>1</sup> (а это, несомненно, ослабляло драматизм симфонической концепции), то сопоставление частей цикла Первой симфонии, как и его инструментальных концертов, открывали поистине новые симфонические просторы, новые пространственно-временные воплощения.

Обычно во вторых частях произведений—Andante, после динамического «сегодня» первых—Allegro, композитор обращался к воспоминаниям о Родине, о ее бесконечно томящей душу красоте, о детстве и о многом из того, что осталось за пределами нового времени. Это разделение на старое и новое время формировало по сути дела весь советский симфонизм, но симфонизм Армении, для которой черта между старым и новым стала жизненно важной исторической границей, особенно. Временные просторы настоящего и прошлого, связь исторических формаций, их контрасты сообщили советскому симфонизму особую социальную концепционность и армянской симфонии, в частности. Лирическое и поэтическое в советских симфониях—это чаще всего раздумья и воспоминания не личного, но глубоко социального, философски обобщенного, поэтически гражданственного плана. Такими обществено значимыми при всей их пронзительной интимности воспринимаются «островки лирических раздумий» (Б. Асафьев) в музыке Шостаковича, такими же пространственными, объемлющими и настоящее, и прошлое, уходящими в область философских

<sup>1</sup> См. Г. Хубов, *Драм Хачатурян*, М., 1962, стр. 153.

раздумий о судьбе народа представляются нам *Andante* Первой симфонии, инструментальных концертов и Второй симфонии Хачатуряна, а также медленные части его инструментальных ралли.

Социальный контраст старого и нового времени обогатили диалектические аспекты романного музыкального жанра и внесли качественно новую и национально определенную характерность в армянскую симфонию. Историческая судьба армянского народа, обретшего независимость и свободу в новой социальной эре, стала основной концепцией армянского симфонизма. Поэтому в самых первых симфониях и симфонических произведениях народный, национально-документальный материал начинает играть чрезвычайно важную роль. Прошлое существует в армянской симфонии не как фон, а как близкое, горькое, оставившее незаживавшие раны время, которое невозможно, да и нельзя забыть. В то же время это прошлое богато прекрасными героическими свершениями, замечательными периодами расцвета, непреходящими художественными ценностями, это прошлое к тому же свидетельствует о многонациональных связях армянского народа, о его интернациональных устремлениях.

Такое широкое, диалектическое осознание истории своего народа в нерасторжимых связях прошлого, настоящего и будущего ведет армянских симфонистов по пути развития традиций драматического и эпического симфонизма. И естественно, что развитие национального симфонизма связано прежде всего с освоением традиций бетховенского симфонизма, симфонизма Чайковского и Бородина, Мясковского и Шостаковича.

В то же время многожанровая природа симфонизма предполагала также развитие темброво-кolorистических ее сторон, и в этой сфере армянская симфоническая музыка опиралась на опыт русских ориенталистов, европейского импрессионизма, а также черпала из традиций восточного инструментализма.

Если творчество Хачатуряна слило в себе несколько стадий развития национального симфонизма—его становление, когда национальный музыкальный материал выстраивался в стройную систему диалектического развития—Первая симфония; его утверждение, когда армянская музыка обогатилась симфонией философского склада—Вторая симфония; наконец, развитие колористического, тембрового симфонизма—Третья симфония,—то в дальнейшем армянские симфонисты как бы подробнее осваивают эти характерные этапы развития национальной симфонии.

По мере роста армянской симфонии, а путь ее был очень насыщенным и динамичным, в ней возрождались одни традиции, отодвигались в тень другие, и при объединяющих все симфонии общих чертах каждая из них как бы представляла отдельную ветвь

большого цветущего древа армянской симфонии. В каждой из них появлялись и утверждались обновленные традиции народной и старой профессиональной музыки.

Шел единый и мощный процесс вставания жанра симфонии и шире—симфонического мышления в густой и богатый мир национальных традиций, сопровождающийся время от времени своего рода открытиями в области армянской средневековой музыки и тесно связанной с ней поэзии. И характерным в этом процессе было то, что осмысление традиций мировой культуры тесно сплеталось с возрождением национальных традиций.

И в этих, можно сказать, основополагающих формах развития армянская музыка перекликалась с мировой.

Еще не была написана первая армянская симфония, когда Стравинский уже пришел к выводу, что «гармония как наука о строе аккордов и их связи имеет блестящую, но краткую историю»<sup>2</sup>.

В очерке «Ренессансная музыка как открытие XX века» Конен указывает на «Хиндемита, вернувшегося к линейной фактуре (вместо четырехголосной гармонической, характерной для классицистов и романтиков) и к аккордам, основывающимся на кварто-квинтовой структуре; на Стравинского неоклассицистического периода или Мийо, возродивших ритмические структуры XVI и XVII столетий; на Воан-Вильмса, который нашел свой стиль, опираясь на жесткие гармонии английского ренессансного мадригала; Бриттена, возвратившегося к камерному дифференцированному ансамблю Перселла вместо массивного симфонического оркестра и т. д. и т. п.»<sup>3</sup>, как на реформаторов своего времени, композиторов, выразивших художественные идеи своего времени.

Проблема становления симфонизма в Армении, как и в некоторых других республиках страны, возникла одновременно с проблемами обновления и переосмысления традиций. Поэтому период мужания армянской симфонии краток и насыщен. Если внешние признаки армянской симфонии открыто свидетельствовали о приверженности к классическим традициям симфонизма, то процессы, происходящие как бы внутри нее, перекликались с новейшими идеями времени.

Коренная, живительная направленность этих идей—обращение к глубинным пластам своих национальных культур, была бесконечно близка армянской музыке на ее новом этапе овладения европейскими профессиональными формами. Действительно, ведь Стравинский в своих поисках принимал к животворным источни-

<sup>2</sup> Цит. по кн. В. Конен, Этюды о зарубежной музыке, изд. «Музыка», М., 1968, стр. 280.

<sup>3</sup> Там же.

кам своей национальной культуры—сказкам, языку, живописному колориту народных ремесел, в своих исканиях Мийо опирался на искусство фламандского мадригала как на основу своей профессиональной музыки, тот же путь проходили и Воан-Уильямс и Бриттен, открывшие преданную забвению английскую средневековую музыку. Тот же взгляд «назад, как вперед» (М. Шагинян) был характерен и для первых шагов новой армянской профессиональной музыки, особенно в творчестве Комитаса.

Сегодня исследователям особенно ясно, что направленность творчества Комитаса была созвучна самым прогрессивным идеям европейской и шире—мировой—музыкальной культуры<sup>4</sup>. В этой связи интересно обратить внимание на те характерные черты национального художественного мышления, которые приобрели особую актуальность в противоречивом и сложном течении музыки XX века.

Например, лаконичность и строгость изложения, линейность фактуры и отсюда ясность и чистота звуковой палитры—черты, поднятые на щит в европейской музыке неоклассического направления, были одновременно и самыми характерными признаками музыки Комитаса. Но это наблюдение требует еще более углубленного анализа. Дело в том, что линейность заложена в самой армянской музыке, сконцентрированная монодическая структура которой, однако, предполагает и многоплановость и полифоничность.

Услышав в 20-е годы армянские монодии, Б. Асафьев, поразился, как он сказал, их «симфоничности». Драматическая насыщенность содержания таких общезвестных образцов, как таги «Авик», «Мокац Мирза», «Крунк»... их внутренняя цикличность, интонационная лаконичность и своеобразная композиция с сильной центральной кульминацией и с завершением философского, итогового склада действительно содержит, как в уменьшенной копии, элементы симфонизма. Может быть, на этом основании и оказалась симфония как жанр и форма музыкального мышления так близка и естественна армянской музыке?

Во всяком случае именно внутренней многопластовостью, динамичностью армянской монодии можно объяснить феномен комитасовской полифонии, глубоко самобытной, сохраняющей яркую характерность монодии, индивидуальность каждого голоса как образа и характера.

Позже Хачатурян разовьет еще один стимул полифонического развития—ритм и отдельные полифонические разделы его произведений станут классическими образцами полифонического искус-

<sup>4</sup> См. Г. Геодакян, *Стиль Комитаса и музыка XX века*. Сб. Комитасакац, Изд. АН АрмССР, Ереван, 1969 (на арм. яз.).

ства XX века, и в них проявятся и лаконичный драматизм национального интонирования, и композиционная строгость, свойственные армянской монодии, и обязательное вопросно-ответное построение с сильной кульминацией философского содержания.

Примерами, когда линейное мышление оказывалось сильным ведущим фактором в музыкальной драматургии произведения, может служить разработка первой части Первой симфонии Дж. Тер-Татевосяна, проведение главного мелодического материала в Симфонии Э. Оганесяна—тага «Авик», начало и завершение частей Симфонии К. Орбеляна. Сильно проявляется логика линейного развития в Симфонии Э. Мирзояна, в Симфонической партите Т. Мансуряна, в Симфонических инвенциях Г. Овуща, в принципах тематического развития в Скрипичном концерте и Симфонии Л. Сарьяна, наконец, в симфониях А. Тертеряна, где эта устремленность к линейности доведена до крайней степени, выраженной в максимальной продолжительности звука на его высотной шкале, звука свободного, не связанного метроритмической организацией.

В современной армянской музыке и конкретно в симфонии мы найдем и другие черты, созвучные последним веяниям современной музыки. В Брюсов, познакомившись с искусством Армении через ее средневековую поэзию, с необычайной проникательностью отметил выраженные в ней особенности национального характера: «Скорбь без отчаяния, страстность без неступления, восторг, чуждый безудержности»<sup>5</sup>. Те же черты, но сильно акцентированные, являются характерными для творчества Комптаса. Та же сдержанность, даже некоторая суровость, философская обобщенность в противовес аффектации чувств, простота как отрицание романтической взвинченности, импрессионистической изощренности—черты, определяющие во многих значительных произведениях музыки XX века, в творчестве Хиндемита, Бартока, Веберна, позднего Стравинского, Шостаковича, Мясковского. Эта же тенденция проявляется и в армянской новой профессиональной музыке, в особом внимании к средневековой духовной монодии, тесно связанной, по образному выражению Комптаса, узам брата и сестры с народной крестьянской песней, выдвигая одним из важнейших факторов в ее развитии полифоническое мышление, обнаружившее в творчестве Комптаса, Хачатуряна и других армянских композиторов глубоко самобытную национальную природу. Та же тенденция намечается в симфонической интерпретации традиционной в армянской музыке ашугско-гусанской ветви музыкально-поэтического творчества, придающей первоисточнику

---

<sup>5</sup> В. Брюсов, Очерк «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков», Антология «Поэзия Армении», изд. «Айташ», 1966, стр. 42.

строгий и возвышенный стиль. Так, А. Степанян в своей Первой симфонии избирает центральным тематическим материалом древний духовный гимн—шаракан. Ходжа-Эйнатов в своих симфонических произведениях развивает воспринятый от Комитаса принцип полифонизации фактуры, а основой Симфонии Э. Оганесяна, написанной в 1957 году, становится древняя армянская монодия—таг «Авик».

Обращение к тагу «Авик» раскрывает одну важную тенденцию развития армянского симфонизма. Можно сказать, что симфония Оганесяна находится в русле хачатуряновского симфонизма, но разветвление ее иное и оно как бы глубже уходит корнями в народную почву. Оганесян стремится воссоздать подлинный интонационный и образный строй таг-ерга—особого жанра армянской монодии, причем образца, еще не затуманенного «общевосточной» окраской, свойственной позднему периоду развития этого жанра.

В этот сложный процесс кристаллизации истинно национальных особенностей вовлекаются все выразительные средства: и тембровый строй симфонии, в котором преобладают струнная и деревянная группы, и принципы композиционного построения, и драматургия.

А вот еще один пример творческой преемственности к поэтапному развитию классической симфонии и глубокого осознания народной традиции, ее жизни в современном творчестве. Это—Первая симфония А. Тер-Татевосяна, музыкальным прообразом которой стал таг «Крунк». В отличие от тага «Авик», принятого в музыкальной практике духовных песнопений, таг «Крунк» широко популярен в народе. Его содержание актуально для армянского населения на протяжении многих веков. Это тема изгнания, тоски по родине. Каждый исполнитель обычно вносит в музыку тага (а также и в слова) какие-то свои, личностные интонации. Эта тенденция к импровизационному изложению тага проявляется особенно сильно в творчестве композиторов, обращающихся к этой песне. Надо сказать, что лучшим, наиболее полным и драматичным прочтением этого национального произведения остается поныне Первая симфония Д. Тер-Татевосяна.

Интонации тага «Крунк» настолько слились с творческой фантазией композитора, что стали как бы собственными. Композитор так осмысливает, вернее, озвучивает цитируемый материал, что он угадывается лишь интонационно, в каких-то своих общих настроенческих чертах. Целостное, проникнутое историзмом отношение к этому художественно-историческому документу способствует его органичной жизни в современной симфонической сфере. Причем художественные черты народного произведения не растворились в симфоническом потоке, а наоборот, оказались конст-

руктивными в построении симфонического цикла. Драматургия симфонии как бы в многократном увеличении повторяет драматургию тага, тем самым возвышая, обобщая композиционный строй народной песни.

Эмоциональные вершины симфонии, лирические эпизоды, патетические, пронизанные декламационностью страницы партитуры, проникнутая философской лирикой афористичность отдельных мелодических образований—черты, заимствованные из самого тага. К такому глубокому отражению национальных традиций подводит композитора, конечно, прежде всего овладение симфонизмом как мышлением.

Также глубоко и символично поняты и раскрыты характерные признаки национальной музыки в Симфонии К. Орбеляна. Все три части Симфонии Орбеляна начинаются с одноголосого или унисонного произнесения темы. Драматургическая идея каждой части заключается в том, как простой, лаконичный рисунок вырастает в сложное композиционное полотно: короткая афористичная фраза рождает горячий отклик, эмоциональный порыв, размышление.

В то же время одноголосное изложение темы приобретает значение символа: монодия—сама специфика армянской музыки, и как бы ни было насыщено оркестровое звучание, как бы ни были сложны и динамичны полифонические сплетения голосов, монодическое пение—сама основа армянской музыки, и именно она остается истоком и завершением сложной симфонической конструкции симфонии.

Орбелян не цитирует ни одной древней монодии, он также не пытается имитировать их. Дух архаичности, терпкий и стойкий аромат национальной мелодии возникает здесь из философского осознания ее формообразующих, конструктивных черт.

В армянской симфонической музыке особую роль играет традиция философских поэтических обобщений. Поэтические образы, декламационно-речитативные мотивы пронизывают армянскую симфонию. И решающей точкой отсчета здесь, как нам представляется, является слово. Если, как Асафьев прозорливо и удивительно тонко отметил, «распев, распевное—это русский облик симфонизма и симфонического развития»<sup>6</sup>, то армянский облик симфонического развития во многом определяется декламационностью, патетическим произношением слов, тесно связанных с мелодией. Монодичность говорит не только о превалировании в художественном мышлении народа монопения, но и монофразы, произнесенной как мелодия. Эта особенность определяла весь путь

---

<sup>6</sup> Б. В. Асафьев. Очерк «Симфония», Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 91.

развития армянской музыки, она и подвела к глубоко философскому, содержательно осмысленному многоголосию, с тематической, если можно так сказать, полифонией.

В то же время такое отношение к музыкальной интонации и ее жизни в музыкальном произведении способствовало особенно острому восприятию, улавливанию процессов, происходящих в современном поэтическом мировоззрении. Природа национального армянского таланта прежде всего глубоко поэтична. Этим в сильнейшей степени обладал Комитас. И ощущение новых параметров лирики, ее многоплановости, которые он несомненно подметил в романсовой и вокальной лирике своего времени, и в фортепианной музыке Дебюсси, и, вероятно, знакомство с новейшими поэтическими произведениями способствовало сильнейшему проявлению именно этой стороны его таланта.

Нам представляется, что наиболее ярко и многопланово в духе своего времени проявилось поэтическое мышление Комитаса в его обработке для хора народной песни «Гарун а»—произведения, оказавшего и продолжающего оказывать сильнейшее влияние на развитие малых и больших форм в армянской музыке, произведения, основавшего своего рода традицию художественного видения—диалектического осознания сюжета, его многопланового раскрытия.

Поэтому остановимся на этой обработке отдельно.

«Гарун а» в переводе на русский язык не просто «Весна» (гарун—весна), а слово, вырвавшееся в порыве открытия, в данном случае, как отзвук разочарования, потому что «весна, но снег идет»—как поется в песне. В то же время вызвавшая смятение чувств непогода связана с душевным состоянием человека, произведения: «гарун а».

...Девушка поет о том, что милый разлюбил ее. В самой народной песне нас поражает ее содержание, ее пронзительная печаль, но она не так трагична и философски обобщена, не так пространственна, как у Комитаса! Комитас раскрывает ее и ладовый, и эмоциональный диапазон, интимному, замкнутому характеру первой строки он противопоставляет драматичную вторую. Яркий драматургический эффект достигнут тем, что первую строку поют три голоса на *pp*, во второй строке на внезапном *f* вступают еще три, и этим стремительным взлетом, неожиданной открытостью чувств достигается инспандающая кульминация. Каждый голос песни выражает различные нюансы глубокого переживания, связанного с утратой любви. И тут мы можем действительно дивиться способности и умению Комитаса выражать тончайшие движения души. В то же время такая индивидуализация голосов свидетельствует о принципиальном, преднамеренном желании авто-

ра создать сложную психологическую структуру произведения. Все голоса связаны с единым состоянием, но выражают: первый—неостывающую нежность и беспомощность перед лицом постигнутого горя, второй—нежелание мириться с горем, третий—воспоминания и проблеск надежды, четвертый—спад настроения, безысходность, пятый—размышления, философское отношение к факту, шестой—как бы итог (а все же это произошло). И все эти настроения, сиемые одновременно, создают тот внутренний драматизм, ту ниспадающую кульминацию, которые в миниатюрных хоровых произведениях Комитаса кажутся загадкой.

В том, чтобы песенное становилось «все больше и глубже языком, интонацией, а не только объектом обработки»<sup>7</sup>, Асафьев увидел первостепенную основу развития симфонизма. И надо отметить, что именно это отношение к песенному материалу, вообще, видимо, характерное для народного творчества, проявилось так сильно и принципиально, так впечатляюще у Комитаса и легло в основу развития национального симфонизма.

Эти традиции мы легко прослеживаем в той же декламационной, очень выразительной интонационности Симфонии Оганесяна, в смысловой значительности тематических образований симфоний Орбеляна, Тер-Татевосяна, Арутюняна, Мирзояна, Ахияняна, Аристакесяна и, наконец, Тертеряна.

Традиция многопластового претворения поэтического образа, многоветвистого его развития талантливо продолжена Э. Мирзояном в Симфонии, которая и по своей стилистике, и по мироощущению совершила интереснейшую и многозначительную связь традиций классической симфонии с традициями Комитаса.

Именно многогранность лирики Комитаса, ее стилистика и направленность к народной мудрости воспринимаются как открытие и молодыми композиторами 60—70-х годов. В последние годы в армянской музыке возникает даже своеобразный «комплекс Комитаса», когда в произведениях целого ряда композиторов все поэтические, лирические и драматические постулаты рассматриваются через призму трагической судьбы композитора. Это наиболее сильно выражается в фортепианной, камерно-инструментальной и вокально-инструментальной музыке. В симфонии же в силу масштабности жанра и его огромной, интернациональной сферы традиций заветы Комитаса получают наиболее обобщенное и глубокое продолжение.

В то же время многоплановое, диалектическое претворение лирической образности в армянской симфонии связано также с сильнейшим влиянием творчества Шостаковича. Это и понятно. Поэтическая сфера музыки Шостаковича безгранична. Отражение

<sup>7</sup> Там же, стр. 91—92.

в ней внутренней жизни современников поражает своей глубиной и реалистической силой. Поэтика Шостаковича интеллектуальна, но это не только не сковывает лирику, но придает ей особую широту обобщений, масштабность ассоциаций, высвобождает из рамок «лирического тематизма», «лирического образа». Симфонизм Шостаковича—эпический, трагедийный и глубоко психологический, пронизан лирикой.

Мы часто затрудняемся определить жанр современного произведения, его стиль по той классификации жанров, которую привыкли применять к произведениям классического искусства. Лирика, драма, эпос, даже фантастика—сейчас эти поэтические выражения сливаются в одно. Классическая симфония, как и классический роман, не знали такого слияния драмы, эпоса, лирики, таких динамичных переходов от интимной «тихой» лирики к драматическим эпизодам, от лирических жанровых зарисовок к публицистическим «выступлениям», от взволнованного монолога к спокойному эпическому тону. Во многом здесь оказывает свое влияние кино—новый вид искусства XX века, где монтаж—техническое достижение киноискусства—становится сильнейшим драматургическим фактором, методом для достижения многоплановости, широкоохватности, для раздвижения границ художественного отражения жизни.

Вместе с открытием принципа киномонтажа в музыку и литературу приходит осознание крупного и общего плана, уже существующих в искусстве, но еще не оформившихся как метод, не ставших ярким фактором драматургии. Эти и многие другие черты современного искусства с наибольшей силой были выражены в творчестве Шостаковича в его симфониях—потрясающих документах времени. Жизнь героя прослеживается в них глубоко и объемно, во всех ипостасях,—и в приближенном рассмотрении, и на широком социальном фоне. И во всех превращениях героя, его испытаниях не умолкает лирическая интонация,—как своего рода публицистический призыв.

Этим смыканием лирического и публицистического, возвышением поэтического образа до философского осмысления действительности, появлением мотива набата, призыва, лирического размышления армянская симфония во многом обязана творчеству Шостаковича, с традициями которого так плодотворно слились замечательные поэтические традиции армянской музыки.

Пожалуй, первое сочинение в армянской музыке, где ведущим принципом развития музыкального действия является объединение лирики и эпоса и где рождается та лирика размышлений, которую мы называем интеллектуальной,—это Симфония Э. Оганесяна.

Может быть, интеллектуальность таланта Э. Оганесяна пред-

располагала его к своеобразному восприятию творчества Шостаковича. И глубоко своеобразному. Исходной точкой размышления и чувств для композитора является историческая судьба его родины. Естественно, обращение к прошлому придает эпический тон повествования. Однако особенности произведения—в слиянии лирики с эпосом. И это происходит как бы внутри главного тематического материала—така «Авик».

Основным принципом музыкального развития в симфонии является принцип интеллектуального размышления, освященного, конечно, лирическим чувством, с одной стороны, как бы разрушая драматургию симфонического цикла, с другой—напоминая, что симфоническая форма способна подвергаться самым различным модификациям и что принцип размышления и спонтанного развития лежит в самых глубинах симфонизма.

Многоплановость различных образных сфер и связанность лирики с публицистической интонацией замечательно проявились во Второй симфонии Д. Тер-Татевосяна. Симфония построена по принципу контрастного сопоставления двух, а может быть, и нескольких планов: война, воспоминание о ней, поток сегодняшней жизни, гневный протест против возможности войны, страстный публицистический призыв...

Это все создает ту самую накаленность музыкального развития, полиплановость фактуры, очень яркую, почти видимую образность, «кинематографичность» музыкального материала. В этих чертах проявляется особая современность музыкального языка симфонии, выражаются характерные принципы советского симфонизма этих лет<sup>8</sup>.

По тому же принципу многоплановости и отражения не только различных сторон жизни, но и многогранного образа, глубокого психологизма чувств создана Симфония Э. Мирзояна. Движение музыки устремляется не столько вверх, сколько вглубь. Здесь присутствует особый стиль размышления—полная эмоциональная свобода, активный психоанализ, тот настрой чувств, трепетный и живой, который рождает воспоминания, ассоциации, стирает грань между действительным и минувшим. Мелодических родников народной традиции в Симфонии много—народные армянские песни «Амест ахчик» («Скромная девушка»), «Ес кез теса» («Я тебя увидел»), песня «Керин екав мер бакы» («Дядя пришел к нам во двор»), сочиненная отцом автора симфонии композитором и педагогом М. Мирзояном. Их ассоциативный ряд свободно взаимодействует, интонационно тесно связан и проявляет родственность и с другими мелодическими образованиями симфонии и даже с

<sup>8</sup> Вторая симфония Д. Тер-Татевосяна «По прочтении рассказа Шолохова «Судьба человека» написана в 1962 г.

символическим напевом, проходящим в интродукции (III часть) «Днез прае».

Интересен эпизод, когда светлое воспоминание о детстве, а в музыке (это связано с детской песней, сочиненной отцом композитора), трансформируется в мелодию, полную трагизма и боли. Она появляется не сразу. Ее долго «нащупывают» скрипки и альты, раздвигая звук в протяжных неустойчивых интонациях. Мелодия словно колышется и ее расплывчатый силуэт то вырисовывается, то снова стирается. Композитор применяет этот образно-эмоциональный прием несколько раз, возвращая нас к своим воспоминаниям о непрехотливых и светлых забавах детства, но всякий раз на фоне глубоких раздумий о жизни, о ее мимолетных радостях, о горьких потерях. Этот, почти зримый прием очень кинематографичен и может служить ярким примером общности кинематографического мышления и современной музыки.

Многоплановое понимание лирического образа и развитие традиции лирики размышлений мы отмечаем и в творчестве Л. Сарьяна, в его Концерте для скрипки с оркестром (1972) и Симфонии (1980). Монологичный принцип изложения материала стирает грань между главным и побочным тематизмом, героическим и лирическим. Музыкальная тема, раскрывающая свою диалектику в классической симфонии в процессе разработки, здесь как бы появляется уже в расщепленном бифункциональном виде. Движущим элементом в такой расстановке функций тематизма становится само лирическое размышление. Оно разнохарактерно, неоднотипно, связано и с образами поэтического содержания, и с воссозданием живописного ряда музыкальными средствами, но в общем-то инертно, драматургически не развито. Это касается Концерта. В Симфонии же композитор достигает масштабного, пространственного выхода в жизнь, в реальность, поднимает лирическое осознание жизни до философских обобщений, наполняет музыку гражданским звучанием.

Путь к обновлению традиций лежит через новое творческое осознание самых изначальных элементов музыкальной композиции—ритма, интонации, лада, их роли в построении музыкального произведения, их взаимосвязей. Новое отношение к сущности звука и его движению в корне меняет традиционные структуры музыкальных форм. «Любой элемент звучания может стать темой, если на нем сконцентрирована волей композитора эмоциональная энергия развития»<sup>9</sup>,—прозорливо заметил Асафьев. Для А. Тертеряна этой темой стал звук.

Творческие поиски композитора, может быть, и не сразу сосредоточились на этой теме звука, выросшей вскоре в концепцию

<sup>9</sup> Б. В. Асафьев, ук. соч., стр. 87.

и определившей стилистические признаки его творчества. Музыка, Сонаты (1964), Струнного квартета (1964), Вокально-симфонической поэмы «Родина» (1967) отличала большая мелодичность, приверженность к традиционным формам развития. Обращение к написанию оперы «Огненное кольцо» по мотивам драмы Лавренева и поэмы Чаренца «Сома» и знакомство в связи с поисками музыкального материала с музыкальными памятниками армянского средневековья обогатили композитора новыми сильными впечатлениями, которые начинают осознаваться им в композиторской практике и совершенно меняют направление его поисков.

Если опера «Огненное кольцо» и Первая симфония (1967, 1969) поднимаются на документальном музыкальном материале<sup>10</sup>, то в последующих произведениях (Вторая, Третья, Четвертая и Пятая симфонии) композитор более свободно и непринужденно строит симфоническую форму и все более и более сосредотачивается на теме звука. Можно сказать, что тема звука в этих произведениях вырастает в концепцию умирания и рождения звука, философски и поэтически обобщающую извечную тему бытия и забвения. Такой философский аспект остается неизменным в его симфониях, и эта драматургическая фабула его произведений разыгрывается в сферах темброво-колористического симфонизма.

Далеко ли ушел в своих поисках композитор от концепционной структуры классической симфонии? Думается, что нет. В Первой симфонии эти связи прослеживались очень определенно. Стройное композиционное решение отражало явную устремленность к четырехчастному симфоническому циклу. В следующих симфониях, контуры циклов-частей стираются, но содержания Третьей, Четвертой и Пятой симфонии свидетельствуют о явной приверженности композитора к философской концепции тезы-антитезы-синтеза.

Армянская симфоническая музыка сегодня развивается разными путями. Это и тертеряновский симфонизм, стоящий особняком, это и симфонизм колористического плана, отходящий от концептуальных форм классических традиций и поэтому более развивающийся в малых формах нового типа, как, например, «Ночная музыка» и «Прелюдия» Т. Мансуряна, Концерт для оркестра и «Посвящение Мецаренцу» А. Зограбяна, Концерт-симфония для виолончели с оркестром Р. Саркисяна и др. В то же время непрерывна традиция, связывающая с инструментальными и симфоническими традициями Хачатуряна, именно на этой линии выстраиваются симфонии Э. Аристакесяна, Э. Хагагортына. К тради-

<sup>10</sup> В опере «Огненное кольцо» композитор использовал интонации армянской монодии X—XI вв. Интонационной и образной основой Первой симфонии стал псалм «Песнь благословения», относящийся к IV—V векам.

циям Комитаса и целостного восприятия фольклорного материала восходят интересные творческие поиски Л. Аствацатуряна. Наконец, происходит сближение армянской симфонии с симфонизмом романтического склада, с явным стремлением возродить тенденцию сквозного мелодического развития, полного, насыщенного звучания оркестра, что очень талантливо проявилось в Концерте для оркестра М. Исраеляна и его Симфонии.

Армянская симфония развивается и в нетрадиционных формах. Так, Э. Оганесян, объединив в цикл шесть хоровых обработок народных песен, назвал свое произведение «Симфонией для хора». Видимо, не случайно. Определенная целостность здесь есть. Есть жанровые разделы и проникнутые драматизмом кульминации, цементирующие форму, а цепь сочетаемых песен создает впечатление развивающегося единого образа, отражающего грани национального лирического характера. Симфонией называет А. Арутюнян произведение, написанное для хора и ударных...

Пятая симфония А. Аджемяна «Давид Сасунский» и Третья Г. Ахиняна, посвященная 150-летию присоединения Армении к России—сочинения программные. Первая написана для большого симфонического оркестра и смешанного хора и состоит из трех частей. Все в ней—и декоративно-статичная композиция, и торжественно-ораториальный стиль изложения говорит о том, что это сочинение выдержано в стиле вокально-симфонических эпических полотен, широко распространенных в армянской музыке. Конечно, весь склад этого сочинения далек от жанра симфонии, требующего совершенно иного исходного состояния, иной концепции, развернутой, аналитической и философской.

Того же самого не хватает и в симфонии Ахиняна, представляющей из себя некую разновидность симфонических поэм, также имеющих свою историю развития в армянской симфонической музыке. Трудно сказать, какие предпосылки лежат в основе подобной подмены жанра. Надо подчеркнуть, что речь здесь идет не о художественных достоинствах произведений, а о природе жанра симфонии, которая имеет свои корни, свою направленность и свою задачу. Двухстолетняя история жанра симфонии убеждает нас в том, что, если он и развивается, то в сторону еще более широкого и многостороннего анализа философской проблемы бытия. Но ни в коем случае не в обратную сторону, к тем формам и видам симфонического развития, которые в сущности предшествовали романному жанру симфонии.

Не выбор темы, не принцип изложения и развития являются критериями, определяющими ценность того или иного произведения, в данном случае симфонии. Симфония, как и роман, несет в себе идею глубокого и всестороннего аналитического отношения к

действительности, горячего отклика на самые волнующие проблемы современности.

Именно с этой точки зрения значительны достижения армянского симфонизма, отражающие реальные аспекты художественного мировоззрения своего народа и обращенные в широкий современный слушательский мир.

А. АНАНЯН

## МЕЛОДИЧЕСКИЙ ТЕМАТИЗМ И ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В АРМЯНСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ РАННЕГО ПЕРИОДА

Одной из важных и актуальных проблем современного армянского теоретического музыковедения является изучение тематических и композиционных структур в национальной симфонической музыке. Различные аспекты этой проблемы затрагиваются в той или иной мере в трудах музыковедов, однако, специального исследования, посвященного вопросам тематизма и формы в армянской музыке, пока еще нет. В настоящей статье автор обращается к изучению интонационных истоков тематизма, его жанровой специфики, принципов тематического развития и формообразования в армянской симфонической музыке периода с 1920 по 1945 гг. Вместе с тем рассматриваются и некоторые характерные приемы мелодического развертывания в национальной монодии в плане выявления генетических связей с принципами тематического развития в музыкальной форме симфонических произведений. Обнаружение общих и специфических тенденций в процессе становления метода симфонического мышления, которые, с одной стороны, характерны для всего советского многонационального искусства, а с другой—имеют индивидуальные черты в композиторских школах каждой братской республики, представляется необходимым звеном в комплексном изучении стилистических особенностей конкретной национальной музыкальной культуры.

При рассмотрении многообразных принципов и средств мелодического формообразования, присущих армянской народной и народно-профессиональной музыке, можно выделить те, которые оказались характерными и для тематизма симфонических форм в профессионально-композиторском творчестве. К таким «жизнестойким» композиционным факторам мы относим различные типы вариантно-вариационного и секвентного развития, явления ладового контраста и ладового варьирования.

Формы вариантно-вариационного развития в армянской народ-

ной песне отличаются большим разнообразием. Среди них мы выделим два типа: 1. *стабильно-концентрированное мелодическое варьирование* и 2. *свободно-рассредоточенное мелодическое варьирование*.

Первый из них характеризуется тем, что вариантное преобразование интонационного состава и ритмического рисунка фразы образует единую линию развития, обусловленную определенной последовательностью в чередовании мелодически сходных фраз. Второй же тип, отличаясь большей свободой интонационно-ритмического обновления мелодии, вызывает варьирование фраз на расстоянии, т. е. нарушается их последовательность в чередовании. При этом в процессе развертывания мелодической линии возникают новые мотивно-тематические образования, вследствие чего варьирование мелодически сходных фраз происходит в различных участках структуры монодии.

Выразительные возможности стабильно-концентрированного принципа варьирования обладают широким диапазоном отражения различных явлений. Одно из важных выразительных свойств этого принципа развертывания заключается в способности передавать в процессе длительного временного отрезка одно эмоциональное состояние. Часто на протяжении всей монодии устанавливается единый уровень психологической напряженности, источником которого является характер звучания исходного мотива.

Отмеченную закономерность в соотношении между образной концепцией и принципом стабильного варьирования можно наблюдать в песнях, относящихся к различным жанрам крестьянской музыки. Это, например, песни «Гутанерг»<sup>1</sup>, «Кали ергн», «О, олэл, олэл», «А твэк, ет твэк», «Ахвес гнац»<sup>2</sup> и др. Но особенно ярко это проявляется в лирических монодиях, где посредством последовательной вариантно обогатенной повторности начального мотива во многом достигается та сдержанность и концентрированность эмоционального высказывания, которая свойственна этому жанру армянского народно-музыкального творчества.

Примерами здесь могут служить любовно-лирические песни «Гарун а», «Ес марал эм, ду джейран», «Кужн ара»<sup>3</sup>.

Большней сложностью своей композиционной и образной структуры отличаются монодии, в которых действует второй тип варьирования—свободно-рассредоточенный. В этих монодиях в процессе мелодического формообразования сочетаются приемы и стабильного варьирования, основанного на последовательном вариантном

<sup>1</sup> Ноти. прим. см. С. Меликян, Армянские народные песни и пляски. Составитель М. Агаян. Ереван, 1949. № 117.

<sup>2</sup> Ноти. прим. см. Комитас, Этнографический сборник, т. I, Ереван, 1931, № 20, 74, 9, 49.

<sup>3</sup> Комитас, ук. соч., I, № 17, 139, 133.

изменении исходных ритмотонаций, и в то же время происходит вариантное развитие на расстоянии, вследствие возникновения новых мотивно-тематических образований.

В результате, разделы целостной структуры песни в той или иной степени дифференцируются по характеру воплощаемых чувств; в процессе развертывания мелодии выявляются различные оттенки в эмоциональном строе песни. В качестве примеров укажем на песни «Кез вор теса», «Лорик», «Шейх Сафо»<sup>4</sup>.

В системе закономерностей различных сторон мелодии, обеспечивающих художественную целостность монодии, важнейшая роль принадлежит ладовым взаимоотношениям, изучение которых позволяет вскрывать многие существенные явления формообразования в народной музыке. В связи с основной направленностью работы мы акцентируем внимание на тех свойствах лада, которые способствуют развитию монодии. Исходя из этого, рассматриваются некоторые особенности *ладового контраста и ладового варьирования*. Так, известно, что в процессе развертывания некоторых монодий возникают сочетания различных ладов, ладовых сфер, явления ладовой переменности. Эти многообразные приемы ладовых модификаций, выработанные и откристаллизовавшиеся в народно-музыкальном творчестве, углубляя и расширяя выразительные и формообразующие свойства самого лада, в то же время вносят существенные изменения во внутрикомпозиционное взаимодействие компонентов музыкальной формы. В результате, благодаря модуляционным процессам усложняется драматургия целостной образно-тематической структуры монодии.

Ярким примером проявления ладового контраста может служить любовно-лирическая песня «Чинар эс»<sup>5</sup>. Соотносящиеся здесь лады—натуральный мажор с тоникой «си бемоль» (I раздел песни) и эолийский минор с тоникой «соль» (II раздел)—в силу противоположности своих основных, первичных выразительных свойств вносят контрастность в градицию настроений. При незначительном вариантном изменении мотивного состава и ритмического рисунка мелодической линии именно ладо-модуляционный процесс в огромной степени определяет динамику формы, логику образного развития в этой монодии.

Ладо-модуляционные процессы в монодиях, выступающие как важный составной элемент целостного мелодического формообразования, в большой степени обуславливают мобильность, динамичность развертывания музыки в пределах гласового интонирования. В дальнейшем же своем развитии приемы ладового контраста и ладового варьирования совместно с фактором мотивно-тематического развертывания приводят к ослаблению принципа

<sup>4</sup> См. там же, № 223, 112, 83.

<sup>5</sup> См. там же, № 13.

гласовости, которое наблюдается в народно-профессиональной ветви армянской монодической музыки. Данный процесс является результатом естественного развития звукового сознания, выявляющим новые перспективы в народно-ладовом интонировании.

В свою же очередь свойства монодических ладов, присущих народной музыке, отражаются в профессионально-композиторской музыке современности. К таким свойствам мы относим, как уже отмечалось, принципы ладового варьирования мелодии, являющегося одним из характерных принципов интонационно-тематического развития в произведениях не только армянских композиторов, но и многих других крупных представителей различных национальных школ, музыкальный язык которых обнаруживает прочные связи с народно-ладовыми приемами формообразования.

Ладовое варьирование, будучи одним из возможных средств общего вариационного принципа развития, обладает своими специфическими чертами. Оно в большинстве случаев выступает как средство более внутреннего преобразования характера мелодии. Так, при понижении или повышении ступеней лада собственно линейная,—в данном случае внешняя,—сторона мелодии меняется в самой незначительной степени, тогда как общий колорит звучания существенно трансформируется.

Это объясняется тем, что различным ладам присущи те или иные эмоционально-выразительные качества<sup>6</sup>, и альтерационные изменения ступеней приводят к значительному изменению характера мелодического образа. При этом необходимо учитывать то обстоятельство, что ладовое варьирование мелодии всегда действует в процессе совместного варьирования и других средств выразительности, характер взаимодействия которых обуславливает степень изменения. В одних монодиях ладовое варьирование может иметь главенствующее значение, в других—сопутствующее, исполняемое наравне с остальными компонентами формообразования.

Отмеченные некоторые характерные принципы мелодического формообразования в армянской крестьянской музыке обнаруживаются также и в народно-профессиональной ветви монодического искусства. Генетически связанное с крестьянской музыкой, оно вместе с тем выявляет свои отличительные стилистические черты, обусловленные самой исторической эволюцией музыкально-образного мышления. Эти черты ярче всего проявляются в жанре армянских средневековых тагов. Важнейшей особенностью структуры мелодии тагов является высокая степень сопряженности как отдельных тонов, так и интонационных звеньев. Она достигается интенсивностью линейных импульсов, при которой мелодическое

<sup>6</sup> Об этом неоднократно упоминает Х. С. Кушнарев в кн.: Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.

развертывание приобретает особую пластичность. Непрерывность, текучесть движения мелодической линии проявляется в явно выраженной тенденции к аperiodичности метроритмического членения, в варьировании масштабов интонационно сходных фраз, в «цепляемости» различных тематических образований, постоянной мелодической обновляемости; в сочетании импровизационного интонирования с внутренней логикой развития музыкальной мысли. Эти особенности мелодического развертывания кристаллизуют многообразные типы взаимоотношений между разделами в форме, выражающиеся в функциональной зависимости их кадансовых оборотов, соподчиненности предложений как с общими мотивно-тематическими элементами, так и без них; в логике размещения кульминаций с различной степенью ладоинтонационной напряженности.

Наряду с этими факторами формообразования в тагах особую роль играют закономерности взаимодействия ладо-модуляционных и мотивно-тематических принципов развития. Они здесь приобретают иной, более гибкий характер в силу все более углубляющейся тенденции к замене гласовых методов формообразования методами свободного, независимого мелодического движения, открывающего новые перспективы во взаимоотношении ладового и тематического процессов. Так кристаллизуются весьма сложные в композиционном отношении целостные структуры тагов, отличающиеся глубоким своеобразием драматургической концепции.

Принципы ладоинтонационного и линейно-мелодического развития, а также характер образного обобщения, сложившиеся в средневековых тагах и музыке тагового типа (как «светской», так и «духовной») представляют собой один из важнейших источников, потенции которого проявляются и в дальнейшем, с развитием профессионально-композиторского творчества. Здесь, конечно, неверным было бы утверждение о прямолинейной преемственности с системой средств выразительности, формирующейся в период возникновения и развития симфонических форм в армянской музыке. Как видно будет далее, претворение национально-самобытных черт народной и народно-профессиональной музыки в композиторскую предполагает *многозначность* и *многосторонность* своих конкретных форм.

Связь народно-музыкального искусства с композиторским может быть выражена во многих элементах музыкальной стилистики, композиционных особенностях. При этом следует учитывать и то, что понятие национальной характерности не может быть однозначно трактовано по отношению к какому-либо отдельному качеству образной системы или формы (в широком смысле этого слова) произведения, к какой-либо одной стороне во взаимоотношениях народного и профессионального искусства. Выражение

национального в музыке, оставаясь в своей сути более или менее стабильным, в то же время меняет свои формы проявления, обусловленные конкретной исторической практикой. Так, если крестьянская и средневековая таговая музыка в силу определенных исторических условий представляют армянскую монодию в наиболее «чистом» виде (в смысле проникновения в нее инонациональных «общевосточных» влияний), то в более поздней ашугской музыке наблюдается несколько другая картина. Напомним, что музыка армянских ашугов развивалась в русле тесного взаимодействия с музыкальным искусством народов Закавказья и Ближнего Востока, отчего ее национальные традиции приобретали новые черты, идущие от распространённых форм монодической музыки Востока. При анализе мелодики ашугских песен следует иметь в виду отмеченные общие моменты, поскольку они способствуют правильному пониманию специфики этой ветви народно-песенного искусства.

Тожественные моменты в ладовой организации, в интонационном составе тематизма, наблюдающиеся в армянских ашугских песнях и восточных мугамах, не нивелируют их национальное своеобразие, т. к. подчиняются более общим закономерностям мелодического мышления, выработанным традициям народно-национального музицирования. Иначе говоря, сходные внешне интонационные обороты, рассматриваемые в контексте целостной организации мелодии песен различных национальных культур, приобретают и различную семантику.

Другой важный фактор обнаружения своеобразия национального облика песни—это манера непосредственного исполнения, качество живого звучания. Песни, принадлежащие различным национальным группам, но развертывающиеся на основе тождественных по структуре ладов и сходные по своим мелодическим контурам, при живом исполнении звучат совершенно по-разному. И часто в этом незафиксированном в нотной записи своеобразии в значительной мере обнаруживается определенность их национально-музыкальной семантики.

Таким образом, в процессе целостного восприятия монодии необходимо учитывать не только структурные и ладовые стороны мелодики, но и специфику живого интонирования. В свою очередь, творческое развитие характерной манеры народного музицирования в профессионально-композиторском искусстве становится одним из важных факторов обновления симфонических принципов формообразования. Так, например, речитативно-импровизационная манера интонирования ашугов, творчески претворенная в искусстве А. Хачатуряна, является одним из важных моментов в новаторской трактовке классических принципов симфонических форм и обуславливает некоторые индивидуальные черты его

стиля. В целом же, народная мелодия, становясь источником мелодического тематизма в симфоническом развитии, органично вплетается и растворяется в общей музыкальной ткани. При этом ее композиционные принципы и семантические возможности приобретают новые качества в условиях полимелодической объемности.

\* \* \*

Б. Асафьев в статье «О русской песенности»<sup>7</sup> пишет, что самым драгоценным завоеванием песенности является проникновение ее в симфонический стиль. Это сказывается не только в буквальном использовании напевов, но и в «песенном раскрытии образа как зеркала поющей души».

В истории симфонизма, начиная от венской классической школы, симфонических жанров раннего и позднего романтизма и вплоть до наших дней проявляются многообразные типы претворения интонационных богатств народного песенно-танцевального искусства.

В армянской музыке процесс проникновения народной мелодии в симфонический стиль происходил в основном тремя путями. Это, прежде всего, через Комитаса, далее, независимо от него, через симфоническое творчество Спендиарова и, наконец, непосредственное обращение советских армянских композиторов к народным первоисточникам. В последнем случае, естественно, учитывался и опыт Комитаса и Спендиарова в многоголосной передаче характерных черт национального мелоса, и соответственно тому их традиции получили дальнейшее развитие.

Первые опыты претворения народно-национальных тем в симфонической музыке на раннем этапе ее становления связаны с формированием одного из видов симфонизма—жанровым симфонизмом. В начальный период, при цитатном методе использования песни, превращаясь в тему оркестрового произведения, одновременно и сохраняет отличительные композиционные и образные характеристики и, вместе с тем, приобретает новые качества в целостной системе средств музыкальной организации. Так, в творчестве Спендиарова цитата становится одним из факторов художественного обобщения, пока еще в рамках жанрового симфонизма.

При опосредованном методе использования мелодического тематизма, допускающем множество различных форм проявления (начиная от модификаций народной песни вплоть до создания оригинальных тем, воссоздающих общую сферу мелодий различных жанров), структурные и семантические признаки песни сплавляются в единое целое с индивидуальными чертами тематизма композитора. В целом же, мелодический тематизм, проникая в про-

<sup>7</sup> Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. IV, М., 1955, стр. 81—82.

фессионально-композиторское творчество, не ограничивает свою роль обновлением музыкального языка народными ритмикоинтонациями, но и, что особенно важно для нас, оказывает существенное воздействие на процессуальную сторону музыкальной формы, достигая уровня принципа симфонического мышления.

В армянской профессиональной музыке на первых этапах ее развития встали проблемы синтеза монодического искусства с достижениями в области гармонии и полифонии; народных ладов—с принципами европейской мажоро-минорной системы; тембра национальных музыкальных инструментов со звучанием современного симфонического оркестра; народно-национальных особенностей в формоорганизации музыкального материала с принципами европейских композиционных структур. В своем классическом виде синтез этот претворен в творчестве А. Хачатуряна. Начальный же этап формирования армянского национального симфонизма связан с именем А. Спендиарова.

Наиболее полно принцип симфонизма, на начальном этапе становления метода национального симфонического мышления, находит свое выражение в «Ереванских этюдах». В этом произведении проявляются симфонически-обобщенное претворение народно-национального начала и жанрово-бытовой тематики, явно выраженная обусловленность контрастно сопоставляющихся частей. Здесь композитор объединяет в одном симфоническом полотно психологически углубленную, полную драматизма песню Саят-Новы «Дун эн глхен» с непосредственно и грациозно-танцевальной народной мелодией «Энзели»; медленное, сосредоточенное раздумье во вступлении и темпераментно-оживленную пляску в «Гиджасе». Такое взаимокоординирующее сочетание различных жанровых и стилевых элементов в органичном синтезе обуславливает и художественную ценность «Ереванских этюдов», его место и значение в истории становления армянского симфонического искусства.

Если в «Крымских эскизах» наблюдается замкнутость, самостоятельность художественных образов, не связанных между собой тематически и следующих друг за другом в порядке взаимного контрастирования, то в «Ереванских этюдах» принципы выявления связей между частями и разделами формы значительно совершеннее; проявляются они в общности некоторых ладомелодических, метроритмических, тембровых и других закономерностей. Так, при всем различии образного содержания частей сюиты, здесь очевидна тенденция к единству цикла, выражающаяся в объединении многогранно разработанных композитором контрастных между собой мелодий. При рассмотрении процесса мелодического развития обнаруживается преобладающая роль приема вариантной повторности, преемственно связанного с одним из харак-

терных принципов монодического формообразования. Отмеченный прием развития осуществляется здесь в двух планах—вариантное изменение собственно мелодии народного первоисточка и вариантное изменение оркестрового сопровождения.

В тематическом развитии сюиты выявляется также важная роль изменения мелодико-экспозиционной функции сочетающихся линий. Мелодические фразы, возникающие в результате вариантного преобразования исходного первоисточка, в процессе развития нередко меняют свою ведущую интонационную функцию и приобретают функцию остинатной ритмо-формулы, на фоне которой звучит новая рельефная мелодическая линия. Такое явление изменения функций, которое мы назвали *мелодико-структурной модуляцией*, не только обуславливает непрерывность развития, но и способствует динамической устремленности, выступая как одно из средств симфонизации народной монодии.

Связь с монодическим искусством в рассматриваемом произведении проявляется также в сфере фактурно-гармонических особенностей изложения и развития тематического материала. Так, к распространенным приемам спендиаровской гармонии, имеющим самые непосредственные связи с принципами народно-инструментального музицирования,—имеется в виду «дам», остинатно выдерживаемый фон к мелодии,—относятся различного рода органнне пункты и родственные им остинато. Их важное формообразующее и выразительное значение выявляется особенно сильно в кульминационных моментах развития (в частности, можно указать на необычайно яркий тонально-гармонический эффект, который оказывает субдоминантовый предрепризный органнне пункт в «Гиджасе»,—случай, довольно редкий в музыкальной литературе).

Наблюдения над фактурными и гармоническими средствами тематизма показывают, что во всех случаях органнне пункты играют значительную роль в формообразовании, где красочный колорит координируется своеобразной формой функциональных взаимосвязей. Укажем также на тот объективно существующий факт, что для армянской народной музыки типична устойчивость, выдержанность тонической функции, и частая смена гармоний менее потенциальна в смысле обогащения и разработки народного мелоса—при сохранении его национального колорита. Именно исходя из этой важной особенности, А. Спендиаров часто оперирует полифоническими приемами развития, которые больше соответствуют природе армянской монодической музыки, нежели гармонические вертикали аккордовых структур. При этом гармония как таковая выявляется уже через сплетение мелодических линий.

В целом же, в «Ереванских этюдах» А. Спендиаров в наиболее полном виде овладевает одной из разновидностей симфониз-

ма—жанровым симфонизмом. При этом метод его симфонического мышления, обусловивший и своеобразную трактовку композиционного решения музыкальных форм, связан, с одной стороны, с творческим воплощением особенностей народно-национального музыкального искусства, а с другой—с традициями русского классического симфонизма.

В этом же аспекте ярчайшим примером классического синтеза народно-музыкального творчества с современными достижениями в области музыкального языка, фактуры и композиционных структур является симфонический стиль А. Хачатуряна. В соответствии с нашей основной целью рассмотрим особенности тематизма, принципы формообразования в Первой симфонии.

Жанровые истоки тематизма симфонии в основном восходят к двум ветвям армянской монодической музыки—ашугской и крестьянской. Каждая из этих ветвей представлена здесь как в своем относительно «чистом» виде, так и в сочетании, взаимопроникновении их характерных элементов. Кроме того, в мелодическом тематизме симфонии крестьянский мелос иногда вбирает в себя ритмонтонации, присущие городскому фольклору, ашугская же мелодика—элементы восточных мугамов. Например, жанровые истоки темы побочной партии первой части коренятся в крестьянской монодии<sup>8</sup>, тематизм же вступительного раздела симфонии обнаруживает генетическую связь с характерными ритмонтонациями инструментальных мугамов, специфической манерой их интонирования<sup>9</sup>. Интересным примером в отношении эффекта своеобразной «двойственности» в художественном воздействии является тема из первого раздела второй части симфонии (см. партитуру ц. 3+1 т.). Здесь ладонтонационный строй и ритмический рисунок характерны скорее для мелодики армянских ашугских песен. К примеру, начальная фраза явно напоминает известную песню Саят-Новы «Дун эн глхен. Но вместе с тем образный смысл и общий эмоциональный тонус более ассоциируются с народно-крестьянским мелосом. Жанровая природа тематизма среднего раздела второй части (см. партитуру 2 т. до п. 14)—это танцевальность, основанная на характерных ритмонтонациях армянских народных плясок. В этой теме можно заметить также определенное родство и с мелодикой танцевального склада некоторых ашугских монодий, например, с песней Саят-Новы «Чис асум те лац эс эли»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Для сравнения можно сослаться на песни «Цахкеванка дзорен эм», «Ой, паре, джан паре», «Ампел а камар, камар», «Гнаци джурн».

<sup>9</sup> Ноти. пр. см.: Н. Тигранян, Иранские мугамы, «Баяти-Курд». Ереван, 1938.

<sup>10</sup> Сб. «Саят-Нова». Сост. М. Агаян и Ш. Тальян, Ереван, 1946, стр. 24. См. инструментальное вступление к песне.

Метод претворения народной песенно-танцевальной стихии Хачатуряна включает в себя такое оригинальное усвоение свойств и особенностей монодической музыки, при котором эти свойства и особенности кристаллизуются в индивидуальные черты мелодического мышления композитора. При этом процесс творческого переосмысления, перентонирования народно-песенного материала на новом уровне музыкальной образности вовсе не отрицает «самоценное» воздействие первоисточков, а выявляет их значительность, действенность в интонационном составе хачатуряновского тематизма.

Следующий аспект рассмотрения этого произведения—принципы тематического развития и формообразования.

В исследованиях об А. Хачатуряне многими музыковедами справедливо подчеркивается огромная роль вариационности в его симфоническом стиле. Значительные идейно-художественные концепции и творческие замыслы симфонических произведений композитора, их оригинальность и новизна неотделимы от традиционных, но в то же время глубоко своеобразно трактованных принципов вариационности в тематическом развитии. В этих принципах обнаруживается преемственная связь композиционного метода Хачатуряна, с одной стороны, с особенностями народно-монодического формообразования, и с другой—с закономерностями вариационного развития тематизма в русской и европейской симфонической музыке<sup>11</sup>.

Среди многообразнейших средств, приемов и методов вариационного развития выделим два типа, которые, на наш взгляд, явились основными в формообразовании симфонии; кроме того—и это важно подчеркнуть—они обнаруживают генетическую связь с принципами вариантно-вариационного развертывания, наблюдающимися в армянской народной музыке. *Это тип вариантного*

<sup>11</sup> В этом аспекте заслуживают интереса наблюдения и выводы о связи вариационного принципа развития симфонического тематизма Хачатуряна с вариационно-импровизационным типом развития мелодии в восточных мугамах, содержащиеся в исследованиях: Э. Караголян, Симфоническое творчество А. Хачатуряна, (Ереван, 1961) и К. Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию (Ереван, 1977). Из специальных работ, посвященных композиционным средствам, принципам формообразования, в которых в той или иной мере рассматриваются вопросы вариационности, отметим: Д. Арутюнов, Симфоническая форма в произведениях А. Хачатуряна («Вопросы теории музыки», вып. I, М., 1968); Г. Чеботарян, Полифония в творчестве А. Хачатуряна. (Ереван, 1969). Большой интерес представляет статья: Г. Геодакян «Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна» (кн. «Музыкальный современник», вып. 3, М., 1979), где разрабатывается проблема связи музыкального языка композитора с народной музыкой, и в особенности те стороны проблемы, которые касаются отражения ладовых особенностей восточной монодии в ладогармонической структуре и приемах развития тематизма у Хачатуряна.

развертывания и тип вариационно-разработочного развития. Метод вариантного развертывания имеет свои отличительные признаки, определяемые, прежде всего, характером воплощения музыкального образа. Так, если вариация, являясь производным от темы измененным повторением, расширяет, углубляет, по-новому освещает ее отдельные стороны, то вариант—это равноправное теме построение, в котором новизна воплощения образной характерности находится в кругу возможных решений единой художественной задачи<sup>12</sup>.

В Первой симфонии художественный смысл применения метода вариантного развертывания приобретает неоднозначность своей трактовки. Так, в одном случае это музыкальная изобразительность, воплощение одного поэтического образа пейзажа в различных ракурсах красочного освещения. В другом случае этот метод служит выражению идеи народного праздника посредством целого ряда вариантных проведений темы, в которых танцевальная мелодия подвергается многообразнейшим интонационно-ритмическим и оркестрово-динамическим преобразованиям (здесь имеется в виду финал симфонии). Итак, в вариантности развертывания тематизма этой симфонии одно из главных качеств заключается в возможности выявить непрерывный процесс раскрытия единого господствующего образа через «саморазвитие», обогащение за счет активности собственных выразительных ресурсов независимо от взаимодействия с другими образами. Примерами вариантного развертывания могут служить тема побочной партии первой части (см. партитуру п. 45) и ее два вариантных проведения (см. п. 48+1 т. и п. 59).

Диапазон изменения элементов при вариантном методе развертывания, а также различие в соотношении «постоянных» и «переменных» начал достигает довольно значительной степени. Отличие темы от ее варианта может колебаться от местного изменения в нем какого-либо мотива, ритмического оборота и т. п. до создания новой мелодии, имеющей общность с предшествующей лишь в ее начальной или завершающей фразе. Так, например, при сравнении темы среднего раздела второй части (см. 2 т. перед п. 14) и ее вариантного проведения (п. 16) выясняется, что

---

<sup>12</sup> Основные черты вариантности в их обобщенной формулировке так определяются В. Бобровским: «Вариант, в отличие от вариации,—не подчиненное теме ее измененное повторение, а равноправный теме компонент, выражение той же идеи, того же образа, но в каком-то ином аспекте, при котором основная образная характеристика остается неизменной, а меняются только детали». См. В. Бобровский, О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича («Дмитрий Шостакович», М., 1967, стр. 379).

Вопросы вариантного развития и вариантной формы в дальнейшем получили свое теоретическое обоснование в обстоятельном исследовании: В. Цуккерман, Анализ музыкальных произведений, Вариационная форма, М., 1974.

вариант отличается от первоначального изложения темы незначительным преобразованием интонационно-ритмических оборотов местного характера. Здесь, кстати, отметим определенное воздействие орнаментального типа варьирования, идущего от характерных приемов вариантно-импровизационного развертывания мелодии в ашугской инструментальной музыке.

В другом же случае проявление принципа вариантности доведено до возможно минимального предела в смысле интонационно-ритмической общности с темой. Речь идет о теме и ее свободном варианте первого раздела второй части (см. ц. 3+1 т. и ц. 5+2 т.).

Общность варианта по отношению к теме непосредственно выявлена лишь в начальном мелодическом построении. Из этого начального тематического «зерна» прорастает новая, индивидуализированная мелодическая линия, равнозначная теме. Изложение этих двух тематических линий дано вначале в их последовательном сопоставлении, при котором вариант как бы вытекает из темы (см. ц. 5+2 т.), а далее—в контрапунктическом соединении (см. ц. 11).

Иная картина наблюдается при развитии тематизма главной партии первой части. В процессе разработки этой темы (разработка ее, кстати, начинается уже в разделе экспозиции, сразу же вслед за изложением) выявляются некоторые особенности, одной из которых является последовательно претворенный прием разрабатывания темы посредством варьирования ее продолженной части (см. ц. 14+2 т.; ц. 17+1 т.; ц. 18+2 т.; ц. 19+2 т.).

Значительная роль вариационно-разработочного принципа в развитии темы главной партии сказывается и в дальнейшем, когда в разрабатывании попеременно участвуют и вариационные и собственно разработочные приемы. Другой особенностью общего вариационно-разработочного процесса развития является насыщение его полифоническими средствами письма. При этом отметим, что путем сочетания вариационности с имитационностью композитор дает и интересные примеры творческого отражения характерных приемов развертывания в народной музыке средствами индивидуальной техники письма. Так, в одном случае своеобразие трехголосной канонической имитации определяется взаимодействием мелодических линий, интонационно-ритмический состав которых вариантно отличается друг от друга (см. ц. 21). В другом случае имитационное развитие основано на сочетании темы с ее вариационным повторением (см. ц. 25+2 т.). Далее, в имитационной разработке тематизма дается и полифоническое взаимодействие собственно вариантов (см. ц. 26). Вместе с тем отметим, что если в имитирующих голосах наблюдаются вариационные преобразования их интонационно-ритмического состава и тембрового звуча-

ния, то в вертикальных соотношениях устанавливается особая стабильность интервалов вступления. Господствующее значение имитаций в кварту (как в верхнюю, так и в нижнюю), по-видимому, не случайно, а объясняется тем, что оно связано с характерными особенностями народно-интонационного мышления—принципом сцепления тетрахордов в ладах армянской монодии (кроме отмеченных примеров см. также квартовые вступления голосов в имитационных эпизодах: ц. 27+2 т.; ц. 33+1 т.).

В общем процессе вариационно-разработочного развития немаловажную роль приобретает и вариантность общих форм движения. Они представлены как составной фактурный слой в сочетании с другими компонентами музыкальной ткани, а также в качестве самостоятельных неустойчивых мотивно-разработочных построений. Теперь же отметим связь с принципами монодического формообразования в крупном плане на основе рассмотренных двух типов вариационности. Прделанный анализ позволил прийти к выводу, что стабильно-концентрированный тип нашел свое творческое применение в том принципе тематического развития у Хачатуряна, который мы назвали вариантом развертыванием. Второй же тип—свободно-рассредоточенный—генетически связан с вариационно-разработочным развитием.

Новый, важнейший этап в становлении армянской симфонии—это 40-е годы, период, когда были созданы Вторая симфония А. Хачатуряна и Первая симфония А. Степаняна.

Во Второй симфонии мастерство Хачатуряна, проявляющееся в совершенном владении индивидуальными приемами и методами организации музыкального материала, приводит к качественно новым принципам симфонической разработки, основанным на органичном славле традиций европейского и русского симфонизма, особенностей народно-национального музыкального мышления и собственного художественного опыта.

В области темообразования и формы новое проявляется в построении самих тем, развитии внутри них, ее связях с развитием в более крупном масштабе, в функциональной взаимозависимости принципов тематического развития и целостной композиционной структуры.

Переосмыслению подвергается (по сравнению с Первой симфонией) трактовка стихии народной песенности и танцевальности.

Опираясь на богатые традиции европейского и русского симфонизма, а также, естественно, на свой предшествующий опыт оркестрового преломления народного песенно-танцевального жанра, композитор создает свой, новый, «хачатуряновский» тип симфонического обобщения «народного» и «современного».

Постижение и отражение национального склада во Второй

симфонии приобретает характер свободного претворения общих закономерностей, присущих различным стилистическим и жанровым пластам монодической музыки. Здесь, в сущности, возникает важная тенденция, основанная на многоуровневой системе соподчинения средств, направленных на выявление свойств и особенностей народной стихии ритмико-тонационными, фактурными и конструктивно-логическими возможностями профессионально-композиторской музыки. В этом отношении направленность симфонического мышления Хачатуряна представляет чрезвычайно яркий пример обогащения, придания большей значительности и смысла фольклорно-песенному материалу через развитие скрытых в нем же потенциальных выразительных и динамических качеств; с другой стороны—произведение характеризуется более глубокой почвенностью, многомерностью своей национально-образной концепции. При этом эпические, народно-жанровые пласты Хачатурян внутренне насыщает лирическим пафосом, происходит своего рода «психологизация» эпического начала, соприкасающегося с самыми актуальными идейно-эстетическими и этическими проблемами современности.

Вторая симфония представляет значительный интерес и с точки зрения вариационных процессов. Расширение музыкально-драматургических функций вариационного принципа формообразования в этом произведении выступает, с одной стороны, как примечательная черта эволюции симфонического стиля композитора, с другой—выявляет неисчерпаемость ресурсов этого принципа, имеющего глубокие корни в народной музыке.

Интенсивная работа в области симфонизации народных мелодий, жанрового преобразования первоисточков и развития собственных им композиционных приемов в предшествующих произведениях других жанров<sup>13</sup> в огромной степени предопределила успешное решение сложных проблем формообразования и целостной структуры во Второй симфонии. Именно посредством оригинальной трактовки вариационного метода развития тематизма и вариационной формы во многом достигается динамика образного становления, драматургическое единство всей циклической формы. В свою очередь, посредством этого же выявляются и особенности творческого преобразования некоторых характерных принципов монодического формообразования.

Кроме того, важно учесть, что вариационный принцип тематического развития часто активно вторгается в иные музыкальные структуры, в результате чего в трактовке последних возникают новые композиционные черты, обогащающие традиционные фор-

---

<sup>13</sup> Имеются в виду его Фортепианный (1936) и Скрипичный (1940) концерты, Симфоническая поэма (1938), балет «Гаянэ» (1942).

мы. В целом же, новизна конструктивных и драматургических принципов во Второй симфонии исходит из качественно иной концепции симфонического цикла в творчестве Хачатуряна. Это—драматизм и трагедийность идейно-художественного содержания, в котором большую роль приобретает также взаимосвязь и переплетение эпического и лирического начал.



Диапазон жанровых истоков тематизма Второй симфонии отличается значительной широтой и многогранностью. О глубоком проникновении композитора в характер различных жанровых типов монодической музыки говорит органичность слияния в его тематизме ритмико-тонационных элементов как крестьянской, так и народно-профессиональной ветвей. Так, родство с крестьянской песенностью обнаруживает тема главной партии первой части. Постигание музыкально-образного строя и жанровой природы лирических монодий дало возможность Хачатуряну с большой художественной убедительностью обобщить в главной теме характерные особенности народно-мелодического мышления. В симфонии нашла свое отражение и сфера танцевальности, жанровые истоки которой имеют образно-ассоциативные связи с различными типами народных плясовых мелодий. Например, в основе тематизма второй части лежат ритмико-тонации, восходящие, с одной стороны, к жанру армянских плясовых мелодий мужественно-динамического характера, и с другой—к лирическим женским танцевальным мелодиям. В процессе симфонического развития первоначальная жанровая характеристика танцевальности приобретает совершенно новое качество. Оно связано именно с драматической трактовкой танца, обусловленной самой идейно-образной концепцией произведения.

Почвенная связь оригинальных тем композитора с монодической культурой выявляется как в интонационно-ритмической структуре мелодии, так и в приемах развертывания, особенностях структуры темы. Так, в частности, в темообразовании симфонии значительную роль играет секвентность. Посредством сцепления секвентно развертывающихся мотивов и фраз происходит процесс становления мелодического целого. Подобный прием развертывания, являющийся одним из распространенных в монодическом формообразовании, претворен, например, в теме главной партии первой части, в первой и второй темах побочной партии и т. д.

Другим приемом внутритематического развития, также имеющим свои корни в народно-песенном мелодическом развитии, выступает ладовое варьирование мотивов и фраз. Оно возникает в условиях видоизмененного повторения какого-либо отрезка мелодии, причем этот отрезок может подвергаться ладонтонацион-

ным изменениям как в последовательном порядке, таки свободно, в разных частях структуры мелодии. Ярким образцом может служить в этом отношении медленный элиод *Andante con passione* между разработкой и репризой во второй части. Здесь отмеченный прием внутри тематического развития позволяет достичь глубокого и многостороннего раскрытия образа, дает возможность передачи самого процесса музыкального мышления, при котором слушатель воспринимает как бы уточнение, углубление, обогащение исходной мысли.

Теперь же рассмотрим процесс тематического развития в более крупном плане, во взаимосвязи с принципами построения музыкальной формы. Для этого вначале проследим связь какого-либо тематического элемента с формой на различных масштабных уровнях. Примером здесь послужит характерное движение триолями, которое с различной мелодической наполненностью и тематической значимостью проникает в разные слои фактуры и участки формы. Так, первоначально триольное движение появляется в теме Вступления, как варьированное повторение начального двутакта темы. Сохраняя эту же функцию варьированного повторения, триольное движение затем охватывает собой уже большее структурное построение—репризу Вступления, где ритмонитонационное варьирование сочетается также с метрическим. Подобный же прием варьирования посредством ритмического движения триолями наблюдается на ином композиционно-масштабном уровне. Это вариационное проведение темы главной партии (см. п. 6). Не прерываясь, триольное развитие выступает основным движущим фактором и далее, при разработке главной темы. Оно и подводит к кульминационной плоскости (см. п. 11—п. 12), где возникает новый ритмический мотив.

Весьма показательным с точки зрения соответствия между различными кругами развития в форме является и следующий момент контрастирования этих же двух ритмических типов движения, который обнаруживается уже на уровне взаимоотношения разделов второй части цикла. Имеется в виду контраст между лирическим эпизодом *Andante con passione* (см. п. 35), в котором господствует триольное движение, и репризой, где возникает уже знакомый ритм (см. п. 38).

Дальнейшая «судьба» триольной ритмической фигуры связывается с основной темой третьей части цикла. Здесь она в качестве важного ритмического компонента темы представлена в учащенном виде—шестнадцатыми. В мелодии этой темы (как известно, Хачатурян здесь творчески использовал армянскую народную песню «Ворскан ахпер») изменчивость и гибкость ритмического рисунка, с чертами импровизационности, совместно с из-

менчивостью интонационного рисунка выступает важнейшим фактором развития музыкальной мысли. Одна из особенностей ее заключается также в малой зависимости ритма от проставленных тактовых черт. В то время как в ритмике сопровождения выявлены как раз противоположные тенденции: неизменность остринатно повторяемой ритмической фигуры, регулярная акцентность; в мелодике—застывание на интервале малой секунды. Подобным приемом сочетания противоположных типов ритмической организации во многом достигается единство художественного воздействия.

Рассматривая данное явление несколько в иной плоскости и в более крупном плане, можно заметить, что в этом совмещении кроется и другая особенность—уже стилистического порядка. Так, ярко выраженный народно-национальный тип эмоциональности, присущий для песни-причитания, органически претворен в общевропейском жанре симфонического реквиема. В результате новизна и свежесть ритмноинтонационного облика темы воздействует и на новизну жанрового обобщения на уровне всей III части цикла.

В финале симфонии ритмическое движение триолями становится господствующим уже на протяжении целой части. Выступая как важнейший организующий фактор, этот ритм цементирует, скрепляет все разделы трехчастной формы единым током ритмического развития. Действие триольного движения в финале (как, собственно, и в других частях цикла), однако, не ограничивается этим. Оно в новой длительностной характеристике—четвертями,—проникает и в тему среднего раздела. Метод постепенного становления триольной ритмической фигуры, последовательное проникновение в различные части цикла и разделы формы обосновывает значительность ее формообразующих свойств. Подобная трактовка определенного типа ритмической организации несомненно ведет к тематической индивидуализации ритмических средств. Последнее представляется весьма важным в характеристике композиционных особенностей симфонии. Это объясняется тем, что расширение и усиление выразительной и формообразующей роли ритма в его симфонизме связано, с одной стороны, с общим процессом активизации и тематической индивидуализации ритма в музыке XX века, и, с другой стороны—своеобразие его ритмики выступает как одна из характерных черт в определении национальной почвенности стиля композитора<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Очень точно и лаконично замечает по этому поводу Н. Шахназаров: «Как чуткий художник, воспринимающий мир через слух (т. е. во времени и в движении), Хачатурян не мог пройти мимо нового ритмоощущения, рожденного XX веком... Как армянский художник, неотрывный от национальных корней,

Сквозное развитие во Второй симфонии проявляется не только на уровне определенного выразительного средства—ритмического, гармонического<sup>15</sup> и т. д., но и, что очень важно, сквозное развитие распространяется и на конкретный тип мелодико-тематического развертывания. Это вариационность, и как принцип, и как метод развития. Преобладающая роль вариационных процессов в музыкальной форме, последовательное расширение их драматургических функций дает основание трактовать вариационность в качестве своеобразного лейтпринципа в тематическом развитии симфонии. Вариационность здесь проявляется в рамках различных композиционных единиц. Начиная от вариационного развертывания внутри темы (внутритематический уровень), партии, раздела (экспозиция, разработка, реприза) и кончая самостоятельной формой симфонических вариаций, она выступает одним из основных факторов, обуславливающих единство процессуального становления формы.

Так, внутритематическое варьирование наблюдается, например, в теме Вступления, в первой теме третьей части (мелодия «Ворская ахпер»), а также в главной теме первой части, где варьирование выявляется через секвентность. Отметим далее вариационные проведения тем, после их первоначального экспозиционного изложения. Это вторичное проведение главной темы первой части (см. п. 6); развитие ми-мажорной темы среднего раздела второй части (см. п. 14+2 т.). Здесь вариационность выявляется на уровне периода.

Большую масштабность формообразующей функции вариационный метод развития приобретает в рамках уже крупных разделов формы—разработки, репризы, коды. Его проникновение в раздел разработки влечет за собой интересные трансформации музыкального образа. В общих чертах своеобразие вариационно-разработочного принципа определяется тем, что здесь сочетаются две различные, но вместе с тем и взаимодополняющие (в данном контексте) формообразующие тенденции. Это, с одной стороны, повторное подтверждение основной музыкальной мысли (с различной степенью мелодической и жанровой трансформации тематизма), с другой—свободное, контрастное развитие мысли посредством вычленения, дробления, столкновения различных элементов темы. Вариационные построения открывают процесс интенсивного

---

он воспринял и претворил это ритмоощущение через специфику армянской и, шире, закавказской музыки. Этим он входит в общий контекст современной музыки и обособляется в нем как яркая индивидуальность. См. *Н. Шахназарян, А. Хачатурян. «Музыка республик Закавказья»*. Тбилиси, 1975, стр. 110.

<sup>15</sup> Проблеме сквозного развития гармонии посвящена работа: *Д. Арутюнов. О тонально-гармоническом развитии в музыке А. Хачатуряна*, См. кн.: «Проблемы музыкальной науки», вып. 3. М., 1975.

разработочного развития, и мотивная разработка как бы рождается из вариаций. Это способствует тому, что вариационно-разработочное развитие приобретает явно выраженную целенаправленность мелодико-ритмических видоизменений; внутренние же разделы разработки скрепляются одной целостной линией драматургического нарастания. Оно и достигается последовательно претворенным принципом свободно-рассредоточенных вариаций, в основе которых лежит главная тема<sup>16</sup>. В целом же, многократные проведения главной темы во всех разделах I части симфонии (экспозиции, разработке, релризе и коде) в виде свободно-рассредоточенных вариаций выявляют важнейшую формообразующую функцию вариационности. Конечным итогом вариационного становления этой темы выступает проведение ее в финале симфонии. Прослеженный путь вариационного развития тематизма—начиная от уровня фразы, периода до рассредоточенных вариаций на уровне разделов формы и частей цикла, обобщает одну линию драматургии вариационности симфонии.

Другая линия связана с «сосредоточенным», концентрацией вариационности в рамках целой завершенной части—*Andante sostenuto*.

Оригинальное композиционное решение формы *Andante* во многом предопределено органичным претворением принципов вариационности, идущих от опыта европейских и русских классиков и особенностей народно-песенного формообразования. Так, в процессе своего исторического развития откристаллизовались два типа двойных вариаций. Первый тип, более ранний, основан на последовательном изложении обеих тем, после чего поочередно следуют вариации на первую и вторую тему по схеме  $A_1B_1—A_2B_2—A_3B_3...$  Этот тип формировался в западноевропейском симфонизме начиная со второй половины XVIII в. В одной из своих работ В. Цуккерман назвал его «гайдновским типом»<sup>17</sup>. Второй же тип, который исторически возник позже, основан на изложении одной темы и ее нескольких вариаций, после чего звучит вторая тема с ее вариационными проведениями. Схема  $A—A_1—A_2—A_3... B—B_1—B_2—B_3...$

В центре нашего внимания будет этот, второй тип, поскольку его конструктивный принцип явился «прообразом» композиционной схемы *Andante* Хачатуряна. Обладая значительно более

<sup>16</sup> Подвергаясь значительному, а далее и коренному образному переосмыслению—от печально-сдержанного, с оттенком эпичности (в экспозиции) до грозно-неумолимого характера (в разработке)—главная тема выступает сосредоточенным интонационным смыслом, подчиняя себе остальные самостоятельные мелодико-тематические построения. Последние вносят новые оттеняющие штрихи, усиливая ведущую музыкальную образность.

<sup>17</sup> См. В. Цуккерман, Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, М., 1974, стр. 159.

широкими формообразующими возможностями по сравнению с первым типом<sup>18</sup>, рассматриваемый тип двойных вариаций позволяет лучше сочетать приемы народно-вариационного развития с принципами более развитых форм профессиональной музыки.

Первым и совершенным образцом двойных вариаций в русской симфонической музыке явилась, как известно, «Камаринская» Глинки<sup>19</sup>.

В армянской музыке глинкавскую традицию вариационного формообразования впервые творчески продолжил А. Спендиаров в своих «Ереванских этюдах». От этих произведений тянутся нити и к *Andante* Хачатуряна, которое, однако, вместе с тем синтезировало в себе многие характерные конструктивные и выразительные средства музыки XX века.

*Andante* выполняет важнейшую смысловую роль в идейной драматургии симфонического цикла, т. к. здесь наиболее рельефно выступают основные образно-тематические линии авторского замысла. Соответственно тому, здесь так же и сосредотачиваются многие характерные формообразующие принципы стиля Хачатуряна. Это принципы вариационности, которые в сочетании с полифоническими приемами и средствами гармонии выявляют новое качество трактовки народно-национального и современного. Так, в этой части обнаруживается интересное явление, когда современный музыкальный язык композитора определяет и, в частности, степень большей интенсивности вариационного развития. Это же, в свою очередь, дает возможность дифференциации методов вариационно-тематического развития: к примеру, композитор возрождает на новой основе старинный принцип оstinatного варьирования, имевшего, как известно, свои глубокие корни и в армянской народно-инструментальной музыке (выдерживание ладово-опорного тона—«дам»). Кроме того, становится возможным сочетание последовательности развития с напряженным динамизмом, постепенного нагнетания с интенсивностью размаха, столь характерных для симфонического стиля Хачатуряна. Драматургия формы *Andante* основывается на сочетании двух разножанровых тем: первая народно-бытового происхождения («Ворскан ахпер»), вторая—это известная тема средневекового хораля

---

<sup>18</sup> Как отмечает В. Цуккерман, «Бетховену пришлось нарушить принцип мерного чередования вариаций «то на одну, то на другую тему», чтобы создать *Andante con moto* 5-ой симфонии. В дальнейшем же история попеременного типа почти пресеклась, ибо исчез главный стимул, питавший его,—малая контрастность орнаментально-фигуративных вариаций». В. Цуккерман, указ. кн., стр. 164.

<sup>19</sup> Ее формообразующие принципы были далее творчески использованы другими композиторами: М. Балакиревым (фантазия «Исламей»), А. Арениским («Фантазия на темы Рубинина»), Римским-Корсаковым в его оперных эпизодах, П. Чайковским (финал «Серенады для струнного оркестра») и др.

(«Dies irae»). При этом их сочетание дается в двух планах—в одновременном, горизонтальном и одновременном, вертикальном. Отсюда и соответствующие им различные типы контраста: собственно вариационный и вариационно-полифонический, выявляющиеся в процессе тематического развития. Так образуется контраст крупных пластов музыки, объединяющихся по принципу образно-жанрового взаимодополнения. Подобный же метод пластообразного развития<sup>20</sup> является одним из характерных для симфонического мышления Хачатуряна.

Наличие в музыкальной форме крупных, контрастирующих между собой разделов, в каждом из которых варьируется одна тема, естественно вызывает необходимость возможно более прочной организации целого. Каким же образом решает Хачатурян этот важнейший вопрос композиционной цельности? Здесь композитор не удовлетворяется принципом лишь образно-жанрового взаимодополнения, которое само по себе предполагает возможность создания единства формы. Кстати, для сравнения напомним, что в симфонических произведениях Спендиарова проблема единства, цельности формы решалась в основном именно на этом уровне. У Хачатуряна же процесс вариационного формообразования характеризуется более сложными взаимоотношениями компонентов музыкальной организации. Так, в *Andante* большую роль играют связующие, переходные части, приемы разработочного развития, принцип контрастно-полифонического сочетания тем, а также прием динамизации репризы. В комплексе выразительных средств, способствующих единству процесса формообразования, важную роль играют и органичные пункты, различные остинато.

Как в рассматриваемой музыке *Andante*, так и во всех произведениях Хачатуряна органичные пункты и остинато придают им специфическое качество, являясь своеобразной «визитной карточкой» его гармонической фактуры<sup>21</sup>. Одна из особенностей органичного пункта в гармонии третьей части заключается в целенаправленном применении его как активного средства выявления динамики образного становления. Здесь прежде всего отметим гибкое взаимодействие функционального соответствия и функционального противоречия, устанавливающееся между двумя «этажами» фактуры—мелодией и гармоническим сопровождением. С самого

<sup>20</sup> Термин Д. Арутюнова. См. Д. Арутюнов. О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна, «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. 1, М., 1967.

<sup>21</sup> Важное значение органичных пунктов остинато в творчестве Хачатуряна подчеркивается в работах: Г. Тигранов. Балеты Арама Хачатуряна, М., 1960; Д. Арутюнов, О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна. (Сб. Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967); Г. Чеботарян, Полифония в творчестве А. Хачатуряна, Ереван, 1969; Р. Степанян, Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна. (Сб. «Арам Хачатурян», Ереван, 1972).

же начала в *Andante* напряженность общего характера звучания в большей мере «обязана» ладофункциональной противоречивости между мелодией темы и сопровождающим ее органичным пунктом басов. Мелодия темы развертывается в фригийско-локрийском ладу с тоникой «d» (звукоряд d-es-f-g-as-b-ces). В то время как тональность сопровождения B-dur (с низкой II ступенью ces; в партитуре этот звук нотирован h). Далее, в связи с постепенным процессом драматизации музыки углубляется и функциональное противоречие между мелодией и сопровождением. Так, во второй вариации мелодия темы «Ворскан ахпер» излагается в тональности es-moll, в сопровождающих же басах звучит тонико-доминантовый органичный пункт тональности H-dur. Подобное политональное сочетание выступает действенным средством динамизации музыкальной формы, в то же время глубже раскрывая конфликтный характер драматургического замысла.

При контрапунктическом соединении обеих тем (см. ц. 22) дается сочетание трех тональностей. В верхнем слое фактуры проводится в аккордовом изложении тема *Dies irae* в тональности f-moll, в среднем—тема «Ворскан ахпер» во фригийском d-moll, нижний же слой фактуры—это тонико-доминантовый органичный пункт тональности as-moll. В репризе, в итоговой кульминации всей формы господствует уже в целом одна тональность cis-moll. Внутри нее попеременно просвечивают черты es-moll, обогащающие основную тональность cis-moll. В целом же, политональные сочетания в этой части сводятся к трем видам: а) политональность, возникающая от противопоставления тональностей мелодии и органичного пункта; б) политональность, возникающая от противопоставления тональностей контрапунктирующих мелодий; в) политональность, возникающая от противопоставления тональностей контрапунктирующих мелодий и органичного пункта.

Суммируя наблюдения над процессом формообразования *Andante*, отметим, что новизна трактовки Хачатуряном двухтемной вариационной формы достигается тем, что:

1. Образно-содержательные принципы выступают как определяющие в логике формообразования. Это проявляется, в частности, в нарастании значительности вариаций, приводящем все образное развитие к яркому идейно-художественному заключению—выводу.

2. Ладогармонические и полифонические средства «изнутри» обогащают и динамизируют общий процесс вариационного формообразования, создавая внутри него контрастные противопоставления.

3. Значительную роль играют «разработочные части»—связки, непрерывные переходы, предикты,—способствующие симфоничности развития.

4. Создание яркого динамического репризного раздела, благодаря которому возникает форма второго плана—сложная трехчастная. Это и способствует достижению драматургической цельности, стройности композиционной формы.

Анализ тематизма, приемов и методов его развития, принципов формообразования во Второй симфонии Хачатуряна убедительно показывает, что это произведение армянской симфонической музыки является подлинным образцом художественного творческого отношения к народно-национальным истокам, новаторского осмысления классических традиций русского и европейского симфонизма.

В этом же аспекте значительный интерес представляет и Первая симфония А. Степаняна. Сочинение это, созданное в 1944 г., принадлежит к числу лучших творений композитора и вследствие своих несомненных художественных достоинств сыграло важную роль в становлении национального симфонического искусства. Симфония А. Степаняна, глубокая по своему идейному содержанию и ярко национальная по музыкальным средствам его воплощения, ставит перед исследователем интересную задачу выявления эстетико-стилистических и композиционных особенностей, присущих раннему этапу армянского симфонизма и, в то же время, оказавшихся плодотворными для последующего развития национальной композиторской школы. С этой точки зрения большой интерес представляют вопросы взаимосвязи с монодическим искусством, с одной стороны, и с традициями европейской музыки—с другой.

В соответствии с основной направленностью работы эти вопросы рассмотрим в области тематической и композиционной структуры.

Интонационные истоки мелодического тематизма произведения восходят главным образом к трем ветвям армянской монодической музыки. Это, прежде всего, духовное песнетворчество, мелодии средневековых шараканов, затем близкие к ним по характеру эпические песни и крестьянская песня (лирическая, трудовая и танцевальная). При использовании интонационных богатств этих ветвей национального музыкального творчества выявляются два основных метода. Так, в одном случае в оригинальном тематизме композитора органично сплавляются ладо-мелодические, метроритмические и структурные особенности народно-песенного материала. При этом его образный строй композитор подчиняет главенствующему характеру симфонического тематизма, собственным задачам обобщения. В другом—автор обращается к непосредственному использованию целостной завершенной мелодии (т. е.—цитатному методу) со своей неизменной образной характерностью. Здесь уже сама мелодия во многом определяет конструктивные

особенности формы, драматургические приемы симфонического обобщения. Именно такое значение приобретает подлинная мелодия шаракана, которую Степанян трактует в качестве основного ведущего тематизма всего цикла.

По своей жанровой природе и интонационно-ритмической структуре к шараканной мелодии (вторая тема побочной партии первой части) близко соприкасается тема второй части цикла. Здесь композитор при создании оригинального тематизма творчески претворяет характерные обороты шараканских мелодий, а именно мелодий гласа Г-кохм.<sup>6</sup> Степанян мастерски воссоздает также характерный колорит народно-лирической песенности, обобщая некоторые существенные композиционные и образные элементы различных жанров крестьянской монодии. В этом отношении примерами могут служить лирико-созерцательная первая тема побочной партии первой части, а также первая тема финала, в которой композитор рельефно воссоздает стихию народной танцевальности.

Итак, одним из важнейших достоинств симфонии является прочная связь ее тематизма с армянским национальным музыкальным искусством. В особенности же подчеркнем то обстоятельство, что Степанян впервые в армянской симфонической музыке творчески использовал один из обширных пластов монодиеской музыки—область духовной песни, мелодии шараканов. Кстати отметим, что возможности претворения этой жанровой разновидности армянской монодии в композиторском творчестве после Степаняна на протяжении последующих двух десятилетий выявлялись в очень малой степени. Начиная лишь с 70-х годов резко возрос интерес композиторов, в особенности молодых, к этой интересной и богатой области национального мелодического мышления.

При анализе процесса *тематического развития* симфонии прежде всего наблюдается основополагающее значение полифонических принципов. Не прибегая к самостоятельным законченным формам полифонической музыки—фуге, пассакалье, нивенции—композитор применяет полифонические приемы в эпизодах, составляющих более и менее развернутую часть целого. В самом общем виде полифонические принципы развертывания тематизма в симфонии исходят от трех типов полифонического многоголосия: подголосочного, имитационного и конкретно-тематического. В своем конкретном проявлении каждый из этих типов получает достаточно разнообразную внутреннюю дифференциацию. Кроме того, в симфонии встречается взаимодействие различных принципов полифонической организации тематического материала в виде одновременного сочетания имитационного и немимитационного приемов письма.

Обращение композитора к различным приемам полифониче-

ского письма в рамках гомофонных форм свидетельствует о приверженности к одной из характерных тенденций музыки XX века в области формообразования<sup>22</sup>. Учитывая же ранний этап становления армянской симфонической музыки, значительней представляется высокий уровень композиторского мастерства А. Степаняна, сумевшего индивидуально претворить в своей симфонии многие традиционные принципы полифонии, органично сочетая их с жанровыми и композиционными элементами национально-характерного тематизма. В этом отношении А. Степанян, с одной стороны, опирается на творческий опыт Комитаса и Спендиарова, где полифонические принципы формообразования раскрывают многообразные возможности многоголосной трактовки национального мелоса. С другой стороны, здесь сказывается творческое использование многих приемов полифонического развития, исходящих от практики русских и советских композиторов. Так, в области имитационной полифонии можно усмотреть близость к творчеству Бородина. Интересно, что при сравнении с творчеством Хачатуряна в том же аспекте применения полифонических принципов выявляется различие в преобладании имитационной и контрастной полифонии. Если у Хачатуряна основополагающую роль играет контрастно-тематическая полифония<sup>23</sup>, связанная с конфликтным началом в его музыке (Вторая симфония, балеты «Гаянэ» и «Спартак») и обнаруживающая преемственные черты с полифоническим мышлением Чайковского, то в творчестве Степаняна преобладает имитационность, более соответствующая лирико-эпическому складу его музыкально-образного мышления.

С последним связана еще одна особенность его тематизма, отражающаяся и в принципах построения музыкальной формы. Так, тематизм симфонии ясно дифференцируется на объективный, обобщенно звучащий, в котором явственно проявляются качества тематизма эпической симфонии, и на субъективно-лирический, тяготеющий к романтической поэме. В первом случае—широта, монументальность образа, проявляющаяся в воссоздании ассоциативных связей с историческим прошлым, сконцентрирована в гимнически-величавой второй побочной теме (мелодия шаракана) и сосредоточенно-печальной повествовательной теме второй части. Носителями же субъективно-психологической и лирической образности выступают тема главной партии и первая тема побочной партии первой части. Подобное образно-смысловое разделение тем, осу-

<sup>22</sup> Кристаллизация этой тенденции происходила на протяжении всего XIX в. в творчестве европейских и русских классиков. В XX же в. окончательное проникновение полифонии в область тематизма обусловила дальнейшие перспективы развития гомофонной формы, многообразие ее композиционных решений.

<sup>23</sup> Проблеме полифонии в музыке А. Хачатуряна посвящено обстоятельное исследование: Г. Чеботарян, Полифония в творчестве А. Хачатуряна.

ществленное очень рельефно, обнаруживает близость к одному из характерных драматургических принципов романтического искусства, а именно—противопоставление и взаимодополнение тематических сфер объективных субъективным, эпически обобщенных—психологически индивидуализированным.

Отмеченная особенность в образно-тематической структуре отражается и на уровне граней формы, обуславливая расчлененность, завершенность ее отдельных разделов—экспозиции, разработки, репризы,—и композиционного строения внутри каждого из них. Так, например, стремление к структурной ясности во взаимоотношении между главной и побочной партиями в экспозиции первой части проявляется в том, что композитор не вводит самостоятельной связующей партии. Незначительная функциональная роль связующих участков вызвана стремлением автора к максимальной ясности формы, желанием избежать разделов, усложняющих восприятие главного. Этим же объясняется также и отсутствие самостоятельного заключительного раздела в сонатной экспозиции. Небольшие связующие построения в виде кратких переходов как внутри разделов между партиями, так и между разделами выполняют именно функцию оттенения нового тематизма (без его предварительной «кристаллизации»), нового этапа в разворачивании формы.

Обособление, ясность структурных граней партий и разделов, их относительная изолированность прослеживается во всех трех частях симфонии.

Другой отличительной чертой музыкального мышления А. Степаняна является то, что во всей симфонической форме цикла тематизм отдельных разделов почти всегда выступает в своей экспозиционной функции (в самой широкой трактовке этого понятия), т. е. в том смысле, что он не подвергается существенному переосмыслению, жанровой трансформации. Тема у А. Степаняна—это данность, носитель завершенного художественного образа, не требующая процесса становления, выявления новых выразительных качеств. Отмеченные особенности тематизма в известной мере делают форму статичной. Преодоление этого осуществляется композитором посредством вторжения нового тематического материала, что является характерным для него приемом динамизации процесса формообразования<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Показательно, что эту особенность формообразования Н. Горюхина классифицирует как характерный прием, присущий романтической сонатной форме. В частности, она пишет: «Для продления формы композиторы (имеются в виду романтики.—А. А.) все чаще начинают обращаться не к внутренним движущим силам, заключенным в теме, а к внешним—типа вторжения нового материала или чуждых остро-экспрессивных средств». См. кн. *Н. Горюхина, Эволюция сонатной формы*. Киев, 1973, с. 112.

Так, в сонатной экспозиции первой части внезапное появление эпически-величавой второй побочной темы (мелодия шаракана) резко изменяет общее лирическое течение музыки. Динамический эффект усиливается и тем, что новая тема вторгается в первую побочную тему в момент, когда последняя достигает своей кульминации. Подобная композиционная особенность связана, несомненно, и с воздействием драматургии программного симфонизма. Это воздействие сказывается и в дальнейшем процессе формирования. Последовательное «внушение», разъяснение главенствующего значения шараканной темы подчеркивается в репризе. Ее зеркальное строение явилось именно результатом определенной авторской концепции в соотношении музыкальных образов, в дифференциации их идейно-выразительного значения в композиции целого.

Другая особенность в композиционном строении произведения, вызванная воздействием драматургических принципов программного симфонизма, проявляется уже на уровне цикла. Заключается она в том, что утверждение основной художественной идеи симфонии, ее окончательное яркое выявление происходит путем включения шараканной темы в финал в качестве главной образно-смысловой сферы. Такой прием, естественно, способствует «персонификации» музыкального образа, придает рельефность основной «поэтической» идее (выражающей неистребимую мощь народа, его героическое прошлое).

Все это свидетельствует о проникновении в безтекстовую инструментальную музыку свойств и особенностей, присущих программному жанру, а именно той его разновидности, которую В. Бобровский сформулировал в понятии «обобщенно-сюжетный» тип композиции<sup>25</sup>. С другой стороны, можно отметить преемственные черты с романтическим искусством в области формотворчества, касающиеся создания формы, отличающейся от типовых структур. Так, композиционная структура финала относится к так называемым свободным системным формам<sup>26</sup>. Свободные и смешанные формы вследствие особой гибкости в передаче индивидуального содержания, особенностей в характере образного развития, как известно, нашли наиболее широкое применение в творчестве романтиков и русских композиторов. Далее, суммируя особенности тематизма и формы в симфонии, приходим к выводу, что А. Степанян, творчески претворяя некоторые характерные для романтической музыки принципы композиции, ставит их на службу воссоздания национальных образов. Подчеркивается, что речь

<sup>25</sup> См. ст. В. Бобровский, Программный симфонизм Шостаковича, в сб.: Музыка и современность, вып. 3, М., 1965, с. 34.

<sup>26</sup> Термин, принятый в учебнике музыкальной формы под общей редакцией Ю. Тюлина.

идет не о самой идейной направленности романтического искусства, а о тех «жизнеспособных» принципах организации музыкального материала, которые оказались вполне приспособленными к музыке XX века в различных национальных композиторских школах. Например, как подчеркивает Н. Горюхина, романтические тенденции в построении сонатной формы нашли своеобразное претворение в украинской советской симфонической музыке в творчестве Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского<sup>27</sup>.

Итак, заслуга А. Степаняна в том, что он раскрыл новые перспективы в армянской советской музыке в трактовке национально-самобытного и современного в их преимущественно романтическом аспекте. При этом, если проблема национальной характерности решается композитором, прежде всего, в специфике мелодического тематизма, то конструктивно-логические принципы организации материала обнаруживают глубокие знания основ классического и современного музыкального формообразования.

\* \* \*

Изучение интонационных истоков тематизма, его жанровой специфики, принципов формообразования в армянской симфонической музыке раннего периода позволяет сделать некоторые обобщения:

1. Многогранное отражение в творчестве А. Спендиарова, А. Хачатуряна и А. Степаняна народной и народно-профессиональной музыкально-образной системы, обогащенной выразительными средствами композиторского искусства.

Роль национальной монодии наблюдается на различных уровнях симфонической драматургии произведения: строения музыкальной речи, процесса формообразования, структуры образного содержания.

2. Конкретно-исторический характер процесса взаимодействия между фольклорной и профессиональной симфонической музыкой.

В начальных десятилетиях XX века А. Спендиаров впервые в армянской музыке решает проблему симфонизации народной мелодии. В его симфонизме преобладает объективно-жанровое начало, ясное и непосредственное преломление народно-почвенного музыкального материала, при котором особое значение приобретает показ целостного песенного образа, его самоценное эстетическое воздействие. Следующий этап связан с методом многопланового претворения характерных композиционных черт национальной мелодики уже в жанре собственно симфонии. В Первой симфонии А. Хачатуряна монодический тематизм в большей степени подчиняется авторским, индивидуальным задачам симфонического обобщения. Народно-песенное начало отражено здесь срав-

<sup>27</sup> См. цит. кн. Н. Горюхиной.

пительно более опосредованно и воспринимается ассоциативно.

В 40-е же годы в армянской симфонии окончательно формируются драматургические принципы художественного претворения закономерностей национального монодического мышления. В Первой симфонии А. Степаняна и Второй симфонии А. Хачатуряна вполне кристаллизуются методы симфонически обобщенного постижения и отражения интонационных пластов народного и народно-профессионального творчества.

3. Жанровое разнообразие примененного композиторами национального мелодического материала. В рассматриваемый период в симфонической музыке преломились почти все основные области армянской монодической музыки и их характерные особенности. Это крестьянская и ашугская песенно-танцевальная музыка, мугамы, духовная монодия. Диапазон преломления жанровых свойств национально-характерного материала в симфоническом тематизме очень широк: от акцентирования, рельефного воссоздания и обогащения первоначального жанрового облика монодии до органичного сплава различных жанровых черт в симфонической теме, когда почти невозможно точно определить ее генетическую связь с одной из конкретных областей армянской монодической музыки.

4. Преломление народно-национальных традиций не только в сфере использования интонационных и жанровых особенностей армянской песни, но и в области отражения логики монодического мышления характерных принципов мелодического формообразования. Рассмотренные два типа тематического развития—тип вариантного развертывания и тип вариационно-разработочного развития в обобщенном виде как отражают характерные черты в логике формообразования у названных композиторов, так и преемственно связаны с принципами мелодического развития в национальной монодии. Это принципы стабильно-концентрированного мелодического варьирования и свободно-рассредоточенного структурного варьирования. Кроме того, связь с композиционными особенностями монодии обнаруживается и в более частных деталях ладонтонационной и метроритмической структуры мелодии симфонических произведений. Органично сочетая самобытную свежесть и необычность структурных закономерностей монодического мышления с радикально новыми средствами выразительности, А. Спендиаров, А. Степанян и А. Хачатурян создали искусство, соответствующее высокому уровню современного им музыкального творчества и, вместе с тем, национально определенное по своей направленности.

5. Важнейшим условием становления и развития армянской симфонии стало овладение логическими законами европейского музыкального мышления, принципами симфонической драматур-

гии. Анализ тематизма и логики его развития, особенностей целостной композиционной формы показал процесс возникновения и возрождения классических принципов сонатно-симфонической формы в армянской музыке. При этом творческое освоение симфонического опыта русских и зарубежных композиторов, с одной стороны, обеспечило высокий художественный уровень национального симфонизма, а с другой—способствовало обогащению классических норм формообразования оригинальными композиционными чертами. К их числу мы относим переменность мелодико-тематической функции, взаимодействие вариационного и сонатного принципов развития, многообразные типы сочетания вариационности с полифоническими приемами, принцип концентрического развития и др.

6. Тесная связь жанровой специфики тематизма, приемов изложения материала, особенностей его развития, принципов построения музыкальной формы с образным содержанием приводит к важному результату в музыкально-историческом процессе. Он заключается в том, что в рассматриваемый 25-летний период в армянской музыке кристаллизуются следующие основные типы симфонической драматургии: это жанровый симфонизм А. Спендиарова, лирико-эпическая Первая симфония и героико-драматическая Вторая симфония А. Хачатуряна, эпико-лирическая Первая симфония А. Степаняна.

7. Эти жанровые разновидности симфонии в дальнейшем получают свое развитие в творчестве армянских советских композиторов последующих поколений: Г. Егназаряна, А. Арутюняна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна, К. Орбеляна, Дж. Тер-Татевосяна, А. Тертеряна, А. Аджемяна и др. При этом расширение тематики, круга образов, обогащение интонационного и гармонического языка, новизна приемов формообразования, свежесть оркестрового колорита, симфоничность развития, концепционность драматургического замысла и, наконец, яркая национальная характерность в армянской симфонии 50—70-х гг.—все это стало возможным благодаря тому, что исходной точкой, основой ее развития явились именно плодотворные традиции А. Спендиарова, А. Хачатуряна и А. Степаняна. С деятельностью этих трех виднейших представителей национальной композиторской школы связан первый и значительнейший этап становления и развития армянской симфонической музыки.

В их творчестве впервые в художественно безупречном виде откристаллизовались принципы симфонически обобщенного преломления характерных особенностей народно-национального мышления, органичной трактовки армянского мелоса в качестве тематизма симфонической формы.

### 3. ТЕР-КАЗАРЯН

## ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА В СТАНОВЛЕНИИ ТВОРЧЕСТВА А. ХАЧАТУРЯНА

Ранние годы творчества Арама Ильича Хачатуряна—одни из важнейших периодов его интенсивного пути в искусстве. Этот временной отрезок, протяженностью не более десяти лет, является определяющим этапом становления художественной индивидуальности композитора и формирования его музыкального мышления в свете традиций Востока и Запада.

Определение «ранний» в данном случае—понятие чисто хронологическое, без оценочного значения этого явления, ибо в творчестве Хачатуряна ранние годы—не только поиск, но и твердая заявка на самобытность, свое понимание истоков национального, четкое отношение к восточно-западному синтезу и самобытное видение мира. В этот период были определены основные позиции художника, создавшие в комплексе систему его мировосприятия, которая стала основой формирования индивидуального стиля.

Стиль у Хачатуряна, преодолевая рамки одной национальной культуры, приобрел глубину не только субъективного, но и исторически сложившегося объективного явления, если учитывать степень его воздействия и широту охвата. Разумеется, наиболее существенно его влияние на закавказскую музыку, значительно его воздействие и на национальные культуры регионов Советского Востока, в первую очередь Кавказа и Средней Азии. Наиболее же широкий круг воздействия творчества Хачатуряна—это почти весь Восток—от североафриканских до индийской культур, для которых его музыкальный язык явился общевосточным эквивалентом западноевропейского без национальной дифференциации, но с обязательными потенциальными возможностями.

В широкомасштабных музыкальных композициях Хачатуряна восточное предстает уже как стиль, как комплексный тип мышления. Это связано с рядом объективных предпосылок, среди которых важнейшими представляются: национально-генетическая почвенность композитора, исторически подготовленный уровень сов-

ременной ему локально-национальной культуры и уникальная для национального художника восприимчивость к тенденциям развития музыки XX века. Возник интереснейший комплекс эстетического порядка, на фоне которого сильная творческая личность с исторически обусловленным потенциалом смогла создать целостную систему художественного мышления.

Характерной особенностью кристаллизации творческой индивидуальности Хачатуряна явилось совпадение поступательного развития его художественных наклонностей с профессиональным интересом к музыкальному искусству. В значительной степени многофакторность формирования личности Хачатуряна как музыканта-профессионала определила ее яркую характерность и самобытность. Для понимания этого явления необходимо осознать, как складывался творческий облик композитора, какими путями, переплетаясь, создавался тот базис художественного восприятия мира, который логически привел его в мир музыки.

Ранние годы жизни Хачатуряна схематически можно четко разделить на два периода: до его приобщения к профессиональной музыке и с начала систематического обучения. Первый из них имел для будущего композитора такое же принципиально важное значение, как и второй. В процессе формирования творческой индивидуальности Хачатуряна эти периоды символизируют два начала, ставшие затем основой рождения качественно нового явления в музыке, именуемого синтезом восточно-западных элементов на почве музыкального искусства. Первый период олицетворяет не опосредованное канонизированием и ограничениями развитие генетически заложенного восточного начала. Второй же—представляет насланвание традиций западных культур на этот достаточно окрепший остов. Таким образом, поздний приход в профессиональную музыкальную культуру сыграл для индивидуальности композитора, как это ни парадоксально, решающую и позитивную роль.

Индивидуальность будущего композитора развивалась укрепленно, она как бы являлась отражением каждодневного бытия во всей его полнокровной многоликости. Музыкальное детство Хачатуряна протекало без ограничения индивидуальности «прокрустовым ложем» европейской традиционной педагогики, которая, имея в основе собственную—доведенную до уровня абстракции—национальную почву, очевидно, не всегда играет позитивную роль для развития творческих индивидуальностей неевропейского происхождения. При этом возможно явление, именуемое в социологии «личностью на рубеже культур» (по Р. Парку), когда происходит отрыв художника от родной почвы без дальнейшего органического слияния с новой для него культурой.

Рассматривая ранний период жизни Хачатуряна с точки зрения становления творческой индивидуальности и символически называя этот этап «восточным», можно отметить несколько основных моментов, сыгравших решающую роль в кристаллизации творческого облика композитора: песни, услышанные дома от родителей (сугубо армянские), тифлисский многоязычный фольклор и первые попытки творчества через ритмическое и мелодическое контрагунктирование. Эти три момента создали единство многоликого фольклорного базиса с твердой национальной ориентацией и обусловили в дальнейшем постоянный широкий интерес Хачатуряна ко всем восточным (и не только восточным) музыкальным культурам, во многом предопределив индивидуальность видения и восприятия звучащего мира сквозь призму армянской культуры.

Становление личности Хачатуряна было теснейшим образом связано с культурно-общественной атмосферой формирования новой советской музыки. В процессе восприятия новых художественных явлений и иного музыкального быта в сознании композитора происходила переоценка ценностей и рождались более широкие возможности творческого самовыражения. Как отмечает М. Рухкян,—«Сама природа таланта Хачатуряна,—на редкость общительного, ораторского, демократического, как нельзя больше соответствовала духу времени»<sup>1</sup>.

Однако между этими двумя основными вехами формирования личности композитора существовал непродолжительный временной отрезок, давший Хачатуряну большой заряд эстетического характера—период общения с братом—театральным режиссером Суреном Ильичом Хачатуряном, которого справедливо называли связующим звеном между русской культурой и Арменией.

В свою очередь, годы учебы Хачатуряна условно можно разделить на две стадии: учеба в гнесинском музыкальном техникуме, консерватория и аспирантура. Первую стадию он прошел под руководством М. Гнесина. Тесный и взаимообогащающий творческий контакт Хачатуряна с Михаилом Фабриановичем в течение четырех лет оказался весьма плодотворным. В творческий актив молодого композитора вошли инструментальные пьесы—Поэма, фуги, Вальс-каприз в тонах, вокальные опусы и музыка к спектаклям армянской драматической студии: «Багдасар ахпар», «Хатабала», «Восточный дантист». Под руководством Гнесина Хачатурян во многом определил свою творческую позицию национального художника. Профессиональные навыки в своих учениках М. Гнесин стремился развивать в русле характерных для них национальных традиций. Эта концепция полностью совпадала с твор-

<sup>1</sup> М. Рухкян, Армянская симфония, Ереван, 1980, с. 28.

ческими устремлениями самого Хачатуряна, что способствовало становлению его личности в классе М. Гнесина.

Следующая стадия, знаменующая новую ступень в формировании личности композитора, связана с Н. Мясковским—ярким явлением в истории русской музыки, отразившим идеалы и противоречивые эстетические позиции своей эпохи.

И Гнесин, и Мясковский, при всем несходстве их творческой индивидуальности, принадлежали к одному поколению русской и советской интеллигенции. Близки были и их педагогические принципы. Основное отличие, прежде всего, заключалось в размахе и масштабах творческих индивидуальностей.

Рассматривая некоторые субъективные предпосылки формирования творческой личности А. Хачатуряна, необходимо спроецировать этот феномен и на общую картину историко-эстетической ситуации 20—30-х гг. нашего столетия, отражающую искания новой эпохи и ее идеалы. В бурлящем русле идей выкристаллизовывалось здоровое ядро социалистической культуры. Именно в это время определялись основные тенденции развития советского искусства.

Творчество А. Хачатуряна влилось в общий поток отечественной музыки в этот сложный и противоречивый период; его появление отражало наиболее характерные тенденции своего времени. Только огромная творческая интуиция композитора позволила ему правильно ориентироваться в общем потоке этих бурных явлений.

Сила эстетического обобщения в творчестве Хачатуряна заключается именно в том, что он сумел художественно предвосхитить формы отражения той действительности, которая только зарождалась. В этом проявился динамизм природы Хачатуряна-художника, т. к. становление композитора включало в себя ряд элементов ускоренного развития (отчасти обусловленных и темпами самой эпохи): художественное восприятие и творческий охват жизненных явлений с плодотворным синтезом потенциально накопленного.

Процессы становления личности и определения художественной позиции Хачатуряна на фоне исторических процессов 20—30-х годов находят закономерное подтверждение в творчестве его современника и соотечественника—М. Сарьяна, во многом аналогичного явления в истории армянской и советской культуры. В эстетической позиции обоих художников много общего, самое же основное—то, что на почве армянской культуры они возвысили Восток до целостного художественного понятия. То, что было совершено Хачатуряном в начале 30-х годов, Сарьян осуществил в живописи уже в первых двух десятилетиях XX века. Если исторически творчество Хачатуряна было воспринято сразу, то значение

Сарьяна как прогрессивного явления долгое время, а именно вплоть до тех же 30-х годов, оспаривалось. Очевидно, только к этому периоду была осознана историческая необходимость появления творчества, органически синтезирующего традиции Востока и Запада.

Процесс становления музыкального мышления А. Хачатуряна происходил за кратчайший срок—от первых попыток композиции до ярких художественных находок, в которых со всей силой отразилась его творческая индивидуальность с основными принципами музыкального мышления на самых различных уровнях—от эстетического до технологического. Таким образом, в творчестве композитора наблюдается необычайно интересная картина совмещения времен в плане накопления технического арсенала и художественного результата: эти два момента тесно связаны, иногда развиваясь параллельно.

Первое же десятилетие деятельности Хачатуряна знаменует рождение целого ряда произведений: разнотипных инструментальных опусов для фортепиано, скрипки, гобоя, виолончели, имеющих в основном поэзный или танцевальный характер, 7 фуг, 5 произведений для сцены (театральная музыка), Сюиты, Квартета, Трио. Первой симфонии и, наконец, Фортепианного концерта, завершающего данный этап творчества композитора. Это—период исканий и находок в различных жанрах, творческого самоутверждения с процессом формирования цельного комплекса мышления композитора. Именно Концерт стал художественным итогом, результатом творческого роста во всех аспектах—идейном, технологическом, формообразовательном и, особенно, в плане достижения органического синтеза восточного и западного начал. Он своеобразно обобщил достижения Хачатуряна и одновременно определил направления его творческого развития. В Концерте тенденции становления армянской музыки синхронизировались с основными направлениями музыки 30-х годов нашего столетия и тенденциями мировой музыкальной культуры. Концерт стал откровением, сфокусировав в себе явления нескольких порядков: новые находки в области формы и гармонии, ладотональные и колористические элементы, идущие от национальной культуры, богатство интонационного языка и, наконец, оригинальный художественный мир, открывающий в ясной и доступной форме новые грани отражения действительности. Это и есть та гармоничность синтеза, к которой композитор пришел к концу первого этапа творческого пути, тот стиль, который безоговорочно именуется в музыке хачатуряновским.

Выделим те основные пути, через которые формировалось творчество композитора—его искания в плане синтеза западно-восточных начал:

— театральность-декоративность как образ мышления, формировавшийся на пути от театральной музыки к чисто инструментальной (осмысление нового художественного содержания сонатно-симфонического цикла через конкретизацию символики зрелищного);

— танцевальность как тип мышления (когда кристаллизация формы происходит через осмысление танцевальных жанров);

— обобщенно-символический тип высказывания через определенные жанры обобщения (токатность, концертность, поэдность);

— рационализация эмоционального начала как путь преодоления традиционных восточных формообразующих факторов (от танца—через освоение полифонических форм—к крупно-циклическим жанрам);

— развитие интонационного словаря и мелодики в аспекте ладо-тональной системы;

— вариационность как метод разработки музыкального материала;

— тембральная драматургия—от национальной к западной с их синтезом как итогом выработки стиля;

— освоение жанра, формы в поисках синтеза западно-восточных начал.

Процесс становления образного мышления композитора, проходя через глубоко и ярко вылепленные зримые театральные образы, эволюционировал и трансформировался в уровень художественной абстракции. Формирование нового по содержанию (которое можно назвать «восточным» в симфоническом мышлении) сонатно-симфонического цикла проходило через осмысление и художественно-образное конкретизирование театральной музыки.

В то же время для западной аудитории необходимо было выбрать из жанрового разнообразия именно тот тип, который, будучи наиболее доступным по форме, максимально донес до слушателя суть произведения. Поэтому Хачатурян с первых же шагов своего творческого пути вел поиски органического синтеза восточно-западных начал, идя на «компромиссное» сочетание промежуточных жанров. С одной стороны, для европейского слуха—через обобщенный символ—конкретизировалось восточное содержание, а с другой—через наиболее доступные европейские жанровые формы—перед восточным слушателем раскрывались знакомые и близкие ему художественные образы. Этот процесс происходил через осмысление песенно-танцевальных форм, которые, будучи затем наиболее характерным явлением для творческой манеры Хачатуряна, жанром-посредником, спроецировались в крупные музыкальные конструкции.

В аспекте выбора жанра и с целью сближения точек восприя-

тия Хачатурян интуитивно остановился именно на танцевальном начале. В первые годы учебы в центре внимания композитора были небольшие инструментальные пьесы, написанные в основном в жанре танца. Постепенно сочетание выпуклой, яркой танцевальной темы с острыми ритмо-intonационными чертами и принципом варьирования переросло в тип мышления. Танцевальность пронизывает все творчество композитора—от самых первых до последних его работ. Если стихия танца самых разнообразных типов—от импульсивно-задорного до лирически-грациозного—является общей для всей национальной культуры Востока, то его символика в творчестве Хачатуряна проходит через процесс обобщения традиций национального и закавказского и еще шире—Ближнего и Среднего Востока.

Для первого этапа творчества Хачатуряна наиболее характерным становится непосредственное восприятие национально-восточного как в плане образно-художественного, так и в принципах построения и развития материала. Композитор в основном тяготеет к методу вариантно-повторного развития, что соответственно влияет и на конструкцию формы. Динамика и импульсивность эпохи, воплотившиеся в сгущенной моторике Прокофьева, перво-напряженных ритмо-intonациях Шостаковича, в безудержных, раскованных «варваризмах» Стравинского, получают у Хачатуряна национальную детерминацию, созвучную его творческим устремлениям и тенденциям развития армянской профессиональной музыки. Опевание всех ступеней лада в одновременном развертывании их диатонических и альтерированных вариантов в комплексе вертикали и горизонтали выявляет (столь характерное для ладового мышления армянской музыкальной культуры) глубоко укоренившееся в профессиональном творчестве явление, которое можно определить как «ладаккорд», «ладомелодию». Наиболее же важным в творчестве Хачатуряна явилось то, что определяющим, стержневым принципом, диктующим выбор средств и методов развития, было именно художественно-образное начало его музыки. У Хачатуряна оно достигает уровня психологического обобщения, аналогичного этому феномену в творчестве как классиков, так и романтиков.

Таким образом, танцевальность, представляя естественное проявление мышления композитора, прошла в его раннем творчестве определенную эволюцию. На начальных этапах она была одной из самых доступных форм его самовыражения. Далее роль танцевальности стала комплексной: обладая самостоятельной функцией, она позволила композитору сохранить яркую образность музыкального мышления при создании новых для восточной музыки способов формообразования на основе западноевропейских традиций.

Рационализацию манеры высказывания Хачатуряна необходимо отнести к такому, казалось бы, нетипичному для его творчества явлению, как символика. Мелодика композитора с первых же его опусов приобретает масштабно-обобщенный характер, перерастая в дальнейшем в лирически-импровизационную (поэдность), танцевальную и моторно-токатную символику образного мышления. Об охвате и масштабности его мелодики свидетельствует ярко выраженная ассоциативность этих художественно-идейных сфер в произведениях разных жанров. Отметим, что и здесь становление как этап осмысления проходит через малые формы.

В процессе синтеза западных и восточных начал как некоего необходимого момента их сближения огромную роль сыграла рационализация эмоционального в творчестве Хачатуряна. Композитор придавал большое значение изучению наследия классиков полифонии как необходимому технологическому базису. Если fuga как отдельная форма не отражает типа мышления Хачатуряна, то в крупных формах обращение к полифонии становится — наряду с варьированием и модифицированием мелодического начала — характерной особенностью письма композитора. В этой связи большое значение имеет момент рационализации эмоционального как выражение синтеза на данном конкретном материале. К примеру, в Первой симфонии это отразилось в многообразных приемах имитационной полифонии; данная черта вновь, перерастая рамки сугубо технологического приема, стала особенностью стиля композитора, выразившись в тенденции комплексного применения гармонических, ладотональных, ритмо-интонационных средств. В этом можно усмотреть главную и основную идею полифонизации ткани, переросшую в новое качество. Здесь эволюция шла от танца к фугам и через камерно-ансамблевые формы — к симфонии и концерту.

Интонационный строй музыки раннего Хачатуряна является одним из важнейших компонентов формирования комплекса выразительных средств его музыкального мышления. В этом аспекте интересно отметить, что в самом начале своего творческого пути, еще студентом консерватории, Хачатурян увлекся идеей гармонизации народных мелодий. Тем самым композитор глубже освоил и по-иному переосмыслил народно-песенные интонации. Он сознательно обращался к современному ему фольклору, взяв в основу своей работы одноголосные мелодии, изданные в 1930 году в Ереване в сборнике «Песни нового быта». Не будучи подлинно фольклорными, они были, однако, созданы армянскими композиторами в народном духе. Это качество, а также современное звучание, очевидно, и привлекло композитора. По закономерностям построения и интонационному складу мелодии, отобранные Ха-

турьяном для гармонизации, были ближе всего к трудовым песням с лирической направленностью. Здесь Хачатурян, обычно активно модифицирующий мелодический рисунок и ритмическую формулу, вводящий в них многократные вариантыные изменения, оставил мелодическую линию неизменной. Скупыми средствами, тактично и сдержанно гармонизировав мелодии из сборника «Песни нового быта», композитор, в силу цельной, художественно единой манеры музыкального мышления, сумел придать им самобытный характер в рамках своего стиля. В данном случае Хачатурян осознанно изменил своей творческой манере в работе с фольклорным материалом, стараясь осмыслить и освоить народное творчество с новых позиций.

Наряду с танцевальностью, и, будучи во многом обусловленным ею, в творчестве Хачатуряна раннего периода важную роль играет метод вариантного развития во всевозможных аспектах. Это во многом определялось и национальной спецификой. Контрастно-повторная манера изложения и разработки тематического материала стала одним из основных принципов творчества композитора. Она берет свое начало в сугубо танцевальных формах — Танец В-dur, Вальс в тонах, — перерастая затем жанровые рамки и приобретая значение типа и стиля мышления без жанровой конкретизации. Постоянное варьирование выделялось в главенствующий прием формообразования, что наглядно проявляется в Сонате для скрипки и в Трио; и менее всего выражено в Сюите, что отчасти обусловлено особенностями самого жанра.

В творчестве Хачатуряна вариации в чистом виде не встречаются, а присутствуют как составная часть только в крупных формах. При этом весь тип музыкального мышления композитора пронизан именно характерной вариантно-повторной системой, что наблюдается не только в разработочных разделах форм, но и в экспозициях, где музыкальная мысль, изложенная однажды (модель), затем начинает повторяться, регистрово видоизменяясь, ритмически обогащаясь, насыщаясь новыми подголосками и перемежаясь контрапунктирующими голосами. Аналогичные примеры в творчестве Хачатуряна можно проследить и при анализе особенностей его разработки народных танцев. Отметим, что в литературе 30-х годов «повторность» в музыке композитора истолковывалась не как черта стиля, а, скорее, как неумение лаконичного выражения, свойственное процессу становления стиля.

Обращение к крупным циклическим формам вплотную подводит к другой центральной проблеме хачатуряновского стиля — тембральной драматургии. Она представляет особый интерес в связи с синтезом западно-восточных начал в творчестве композитора. Средствами и возможностями европейского инструментария, который выработался и развивался на принципиально иных фак-

торах звуковосприятия и звукоизвлечения, композитор передает фонический эффект, характерный для восточного инструментария. В подобном стремлении Хачатуряна выразилась одна из характерных черт армянской музыкальной культуры, связанная с инструментальной и импровизационной культурой армянского мугамата. В центре внимания композитора были три западноевропейских классических инструмента—фортепиано, скрипка и виолончель. С первых же своих шагов Хачатурян стремился раскрыть в них иные возможности звукоизвлечения, вернее, он слышал их сквозь призму характерного для восточной городской музыкальной культуры инструментария и ансамблевого звучания. Здесь тембральная драматургия соприкасается с проблемами ладового и гармонического мышления и отражается в интонационном богатстве на базе ладотональной системы, определяющей организацию вертикали.

В малых формах, а также в камерных сочинениях поиски колорита звучания обычно проходили в области струнных и деревянных духовых. Композитор применил интересные нетрадиционные тембральные сочетания, придающие этим инструментам качественно новое звучание. Особенно наглядно это прослеживается в музыке для театра и кино, где он свободно экспериментировал, включая в традиционные составы инструменты восточного происхождения.

Поиски жанра, достаточно широко обобщающего идейно-художественные и технологические особенности восточной и европейских музыкальных культур в раннем творчестве Хачатуряна, бесспорно, не ограничиваются сферой танцевального, хотя многоохватность последнего претендует на главенствующее значение. Другая, столь же ярко-выявленная грань этих поисков ведет в сферу поэмы, где композитор, с одной стороны, исходит от национальных истоков импровизационной рапсодичной напевности ашугского искусства, с другой—углубляется в традиции романтической музыки. Среди многих ранних сочинений этого жанра—поэм, прелюдий, легенд—наиболее экстрактивно несут в себе характерные для Хачатуряна черты «Поэма» *fis-moll* для фортепиано и «Песня-поэма» для скрипки и фортепиано.

Прослеживая жанровые поиски в раннем творчестве Хачатуряна, можно условно очертить следующие пути: от Поэмы, через осмысление и реализацию традиций инструментальной музыки национального происхождения, до нарастания в Сонате, Трио и затем в Симфонии в самостоятельный принцип мышления поэмого типа. Другая же линия ведет от Танца *B-dur*, развиваясь в Сюите и инструментальных танцах, к Симфонии, где через жанр и вне зависимости от его специфики выкристаллизовывается танцевальность как образ мышления.

К Фортепианному концерту (1936 г.) Хачатурян пришел уже окончательно сложившейся творческой личностью. Выработанные за первое десятилетие композиторской деятельности художественные принципы воплотились в цельное, органичное—сформировался стиль и характер письма композитора. Концерт, завершающий ранний этап и, одновременно, раскрывающий новые грани в его творчестве, выявил внутреннюю устремленность Хачатуряна к этому жанру. Истоки данного явления связаны и с традициями ашугской музыкальной культуры. Первым проявлением стремления к воспроизведению этих связей в творчестве Хачатуряна стала Песня-поэма. Восточный «меджлис» был именно той ареной инструментального соревнования, конкурирования, который так характерен для западноевропейского концерта. Одно из различий здесь заключается в составах групп, принцип же построения—через максимальное выявление виртуозных и художественно-психологических возможностей соревнующихся сторон—аналогичен. Естественно, что определяемые своеобразием идейно-художественного содержания разные типы конкурирования исторически сложились в соответственно различные художественные формы. Именно момент общности особенностей их конструкции дал Хачатуряну возможность наиболее полно раскрыть потенции раннего этапа в жанре концерта.

Таким образом, в творчестве композитора проявился сложный сплав разнообразных явлений, тесно связанных с музыкальными традициями региона. Хачатурян явился одним из тех редких художников, которые сумели достичь высокой абстракции эстетико-художественного мышления. Не случайно Б. Асафьев определил это явление как ренессансное. Художник восточного происхождения, он заставил, благодаря своему образно-психологическому мироощущению и восприятию окружающего, по-новому осмыслить музыкальный Восток, который впервые, через творчество композитора, раскрылся без оков ориентальной стилизации, представ во всей своей глубокой и самобытной сущности.

Уже в конце раннего периода творчества Хачатурян достиг высокого уровня обобщения на основе самобытного комплекса идейно-художественных, технологических и жанрово-формообразующих средств, придя к определенному сбалансированному синтезу западно-восточных начал, к созданию единого и гармоничного художественного стиля. Значение этого периода многомерно. Его следует оценивать не только с точки зрения ценности самих произведений в аспекте формирования творческого облика и стиля, но и, в большей степени, в плане широкой перспективности тех художественно-идейных и творческих заявок, которые определили дальнейшее развитие музыки композитора.

Достижения данного периода необходимо рассматривать и с позиций становления всей советской армянской музыки своего времени, ибо все созданное композитором в отношении образного строя, жанров и системы выразительных средств было новаторским явлением, стимулирующим весь процесс становления национальной композиторской школы. Произведения Хачатуряна первой половины 30-х годов, включая и Фортепианный концерт, полноправно вошли в общую перспективу советской музыки, сформировав одно из оригинальных и животворных направлений ее развития.

Проследим в общих чертах, как в дальнейшем творчестве Хачатуряна развивались тенденции, сформулированные в данной статье.

Поиски жанров и форм, соответствующих новой идейно-художественной и образно-тематической сфере творчества, остались одним из главных путей его развития. Наблюдалось тяготение к новаторским драматургическим конструкциям, постепенный переход от традиционных закономерностей формообразования к углублению проявления восточного. И в дальнейшем творчестве композитора преобладали рапсодичность и раскованность формы, развернутая монологичность с соответствующим расширением импревизиационного начала. Так, жанр концерта перерос в концерт-рапсодию, оригинально синтезирующую закономерности и традиции двух разнонаправленных тенденций. Это, с одной стороны, конструктивная стройность концерта и, с другой—отсутствие традиционных формообразующих элементов в форме рапсодии. Здесь также проявилась одна из основных тенденций творчества Хачатуряна, выраженная в синтезировании разнопорядковых явлений. Аналогичную направленность можно проследить и в перерастании ансамблевой сонаты в сонату-соло, традиционного симфонического цикла—в симфонию-поэму.

Еще более утвердилось танцевальное как характерный тип мышления, углубились ее сферы, эмансипируясь в свободные формы нетанцевального характера, проникая в сонатно-симфонический цикл и достигая своего наивысшего выражения в балете.

Вариационный метод разработки музыкального материала, свойственный творчеству Хачатуряна, присутствует почти во всех его последующих произведениях и проникает в драматургию сонатно-симфонического цикла, в балет, в триаду концертов-рапсодий, не получая при этом формы завершенных вариаций. Здесь вариационность выражается как формообразующее начало в его широком понимании, как метод построения периода, фразы и варьирования материала «на месте».

Образная обобщенность мышления композитора, выраженная ранее в двух наиболее ярких сферах—поэмой и токкатно-мотор-

ной, также проходит путь к углублению и расширению рамок их восприятия. Еще более развивается образ движения, устремленности, безудержной энергии и глубокой, проникновенной лирики в широкой ее трактовке—от созерцательного до остро эмоционального.

Если в раннем периоде творчества Хачатуряна театральность часто пронизывала чисто инструментальную музыку, создавая качественно новый художественный уровень, то в дальнейшем пути развития этих сфер его музыки существенно расходятся.

Произведения позднего периода олицетворяют новое направление в музыке композитора, отличающееся от традиционного восприятия современниками Хачатуряна со всем комплексом образно-тематических и выразительных сфер. Осмысление этого процесса невозможно без понимания намеченной на раннем этапе и реализованной в позднем периоде его творчества тенденции к рационализации эмоционального начала.

Таким образом, внутренняя динамика преемственности в творчестве А. Хачатуряна позволяет полнее осмыслить роль раннего этапа становления его музыки, в течение которого шел процесс формирования основных принципов стиля и образа мышления, утверждая плодотворность художественного синтеза традиций Востока и Запада.

Л. СЕДРАКЯН

О ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ  
АРАМА ХАЧАТУРЯНА, АРНО БАБАДЖАНИЯ И  
АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА

Основы жанра фортепианной транскрипции в армянской музыке были заложены в XIX веке в творчестве Комитаса, Никогайоса Тиграняна, Геннария Корганова, Тиграна Чухаджяна, Христофора Кара-Мурзы и Александра Спендиарова. Композиторы, сделавшие первые шаги в этом жанре, фактически явились и родоначальниками армянской фортепианной музыки вообще. Что бы они ни писали, какие бы формы ни использовали, они всегда ставили главной целью разработку фольклорного богатства своего народа, распространение и внедрение в быт народных песен и танцев. Они сознательно опирались на интонационные и жанровые особенности армянской народной музыки.

Становление и развитие жанра фортепианной транскрипции в Армении, как и в ряде других стран, шло по двум направлениям. Одни композиторы стремились осуществить переложение без каких-либо существенных изменений композиционной структуры и характера оригинала. Другие, наоборот, понимали транскрипцию как нечто более свободное и старались осуществить перевод оригинального сочинения в сферу иных инструментально-выразительных средств путем значительных изменений оригинала.

В условно определяемом нами первом направлении возникли транскрипции, чрезвычайно близкие по духу к оригиналу и бывшие по сути дела простым, скрупулезно точным переложением обрабатываемого материала. Во втором—транскрипции более свободного плана, приближающиеся по характеру и форме к рапсодиям, парафразам, попури и т. п. Как в одном, так и в другом случае транскрипции предназначались не только для концертного исполнения, но и для домашнего музицирования, которое в XIX веке получило на Кавказе довольно широкое распространение.

Разумеется, создавая те или иные транскрипции, армянские композиторы не могли не опираться на опыт своих предшествен-

ников, композиторов других стран и национальностей. Они по-своему развивали традиции, сложившиеся в транскрипционном жанре до них, в частности, традиции Листа. Это относится в особенности к тем композиторам, которые шли по второму пути и создавали транскрипции свободного характера.

Вместе с тем, в транскрипциях армянских композиторов, к какому бы направлению они ни принадлежали, всегда находят отражение их идейно-эстетическая позиция, национальная специфика, индивидуальные черты их стиля. Это сказывается и в самом преобразовании нотного текста оригинала—его мелодики, ритмического рисунка, композиционной структуры, формы, и в сопровождающих нотный текст исполнительских ремарках—обозначениях темпа, динамики, артикуляции и т. д.

Нелегко бывает отделить качества, присущие армянским транскрипциям как искусству национальному, от свойств, присущих им вообще как искусству переложения. С этой целью анализ национальных транскрипций сопровождается сравнением последних с транскрипциями, созданными в других странах. В «чужой» музыкальной литературе можно яснее почувствовать то, что отличает ее от своей, легче провести водораздел между привычным, близким «своим» и непривычным «чужим». Приходится также учитывать, что далеко не всегда композиторам удается передать в транскрипции своеобразие оригинала и его художественные достоинства. И, конечно, следует постоянно считаться с тем, что на их место приходит другое, связанное с тембровыми особенностями и техническими возможностями инструмента, для которого сделана транскрипция. Здесь становится яснее значение фортепиано, как инструмента наиболее удобного для переложения, ибо фортепиано больше, чем какой-либо другой инструмент, в состоянии возместить неизбежные при переложении «потери». Исторически это доказано в полной мере: достаточно вспомнить те многочисленные транскрипции для фортепиано вокальной, скрипичной, органной музыки, которые с эпохи романтизма прочно вошли в концертный обиход европейских стран. Подтверждается это и всей творческой практикой армянских композиторов, сумевших передать средствами фортепиано интонационное и метроритмическое своеобразие армянской музыки—народной и народно-профессиональной, как вокальной, так и инструментальной. Достаточно вспомнить хотя бы замечательные образцы народнопесенного искусства гусанов, ставшие основой для фортепианных транскрипций. Это песни Саят-Новы, Дживани, Шерама и др.

Из двух направлений, по которым шло развитие жанра фортепианной транскрипции в Армении, первое, во всяком случае на начальном этапе, породило более высокие художественные явления и принесло более ценные результаты. Мы имеем здесь в ви-

ду прежде всего достижения Комитаса и Тиграняна. Непреклонное стремление этих композиторов использовать жанр фортепианной транскрипции с целью популяризации фольклора, его лучших образцов, умение разумно и экономно использовать пианистические средства, не могло не принести своих плодов. В их транскрипциях получили применение достаточно разнообразные фактурные средства. Мы встречаем в этих произведениях стремление и к монодическому складу изложения музыкального материала, естественно воспроизводящему одноголосие армянских народных песен; в меньшей степени мы находим в них и полифонический склад изложения, как правило, в виде подголосочной полифонии; без особого труда мы можем обнаружить в этих транскрипциях и гомофонный аккордовый стиль изложения, причем весьма своеобразный, несущий на себе печать особого ладогармонического мышления, которое проявляется прежде всего в избегании аккордов терцовой структуры. Не чужды им и органичные пункты—нижние, средние, верхние—на тонике и на других ступенях лада, а также разного рода остинатные приемы изложения.

Здесь мы встречаемся с контрастным сопоставлением регистров, с скрытым партитурным изложением музыкального материала, с поразительно многообразным использованием ритма как организующего фактора движения, с постоянным стремлением избежать привычных размеров, привычной группировки звуков, образующих стандартную ритмическую сетку, стандартную акцентировку на сильных долях (разумеется, исключая те случаи, где последняя свойственна самой природе обрабатываемой танцевальной музыки).

Весьма важное значение приобретает здесь и то обстоятельство, что ритмическая группировка звуков далеко не всегда связана с подчеркнутой акцентировкой: та или иная ритмическая группировка звуков умело сохраняется и без назойливой акцентировки, лишь огрубляющей характер и движение музыки. Да и другие средства музыкальной выразительности—динамика, агогика, артикуляция, фразировка, педализация—все так или иначе поставлено на службу высшим художественным целям, все служит для наиболее адекватного воссоздания оригинала.

Конечно, те армянские музыканты, которые определяли первое направление в транскрипторском жанре и закладывали его основы, делали это по-разному, соответственно характеру своего дарования.

Комитас был более глубок, тонок и в результате более этнографичен, особенно в применении гармонических средств. Напомним, к примеру, преимущественное использование им квартаккордов, квинтаккордов, постоянное избегание общепринятых в запад-

ноевропейской музыке септаккордов. Был он и более строг, мы сказали бы предельно строг, в отборе фольклорных образцов. Его склонность к глубинному крестьянскому фольклору, к истокам народной музыки общезвестна и не нуждается в доказательствах.

Тиграняну был свойствен более свободный подход к фольклору. Он принимал и обрабатывал многое и разное, использовал не только (и не столько) крестьянский фольклор, сколько фольклор городской.

Стремился он в большей степени, чем Комитас, к концертному изложению музыкального материала, к выявлению его инструментальных возможностей. Это заметно как в самом построении транскрипций, их архитектонике, структуре, форме (выход за пределы куплетной формы вплоть до использования в отдельных случаях трехчастной или рондообразной формы), так и в применении гармонических средств (помимо квинт- и квартаккордов, столь излюбленных Комитасом, применение септаккордов, сопоставление септаккордов различных функций—доминантовых, субдоминантовых).

Различен был подход Комитаса и Тиграняна и к одному из важнейших гармонических компонентов—терции. Комитас, как известно, всячески избегал ее использования в аккордах, скорее всего потому, что хорошо понимал то различие, которое существует между терцией в армянской народной музыке и терцией в западноевропейской профессиональной музыке: в армянской народной музыке она ниже, чем в европейском темперированном строе и, естественно, звучит совсем по-иному. Тигранян, напротив, несколько не избегал использования терции в тех или иных аккордах. Но, не менее хорошо понимая и чувствуя всю специфику ее звучания в армянской народной музыке, отличие ее от звучания терции в европейском темперированном строе, предпочитал прибегать к средствам, сглаживающим это различие<sup>1</sup>. Он постоянно вносил в мелодию своих обработок полутоновые трели и форшлаги, которые смягчали это различие и придавали обработкам особый, близкий по характеру к армянской народной музыке колорит.

И все же несмотря на различие в подходе к обрабатываемому материалу и к используемым средствам, Комитас и Тигранян были едины в своих основных исходных импульсах. Их сближала, роднила одна общая цель, к которой они последовательно шли: точное воссоздание услышанного, записанного фольклора опреде-

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в следующих работах: *Гумреци*, Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927. *К. Худабашян*, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, Изд. АН АрмССР, 1977.

ленными инструментальными средствами. И тот и другой в меру своих сил и возможностей стремились перевести оригинал в иную (фортепианную) сферу без сколько-нибудь значительных изменений формы и музыкального языка, то есть, в сущности, двигались по одному направлению и были глубоко убеждены в своей правоте.

Второе направление в жанре фортепианной транскрипции, по которому следовали Корганов, Чухаджян, Кара-Мурза, а затем и Спендиаров, характеризовалось более свободным отношением к оригиналу, принципиально иным, когда оригинал становится лишь отправной точкой, исходным материалом для создания пьесы в той или иной форме—фантазии, рапсодии, вариации, сюиты и т. д. По сути дела мы встречаемся здесь с произведениями, в которых разрабатываются заимствованные темы, причем вполне самобытными средствами.

Заметное место среди транскрипций композиторов Советской Армении заняли фортепианные обработки концертного типа, наиболее яркие образцы которых мы находим в творчестве Александра Арутюняна и Арио Бабаджаняна.

Но прежде чем перейти к подробному анализу их произведений, необходимо специально остановиться на том огромном влиянии, которое оказал на развитие транскрипторского стиля в Армении Арам Хачатурян. Конечно, говоря об этом влиянии, мы не имеем в виду количество созданных Хачатуряном фортепианных транскрипций; к данному жанру непосредственно относится лишь одно его произведение («Танец» для фортепиано). Мы, прежде всего, имеем в виду те принципы, которыми руководствовался Хачатурян, обращаясь к национальным истокам.

Хотя Хачатурян и приветствовал «метод цитирования композитором подлинных народных песен»<sup>2</sup>, однако сам он несколько иначе подходил к приемам разработки фольклора. Его метод заключался больше в свободном, творческом переосмыслении народной музыки, чем в буквальном ее цитировании.

«...Композитор,—писал Хачатурян,—отправляясь от первоисточков народной темы, от характерных народно-песенных оборотов, создает свою, качественно новую мелодию. Но для того, чтобы не впасть при этом в грубую ошибку, чтобы не исказить самый дух народного мелоса, композитор должен знать и любить песни своего народа, должен хорошо понимать и чувствовать национальный стиль и характер музыки, должен ощущать его всем своим сердцем»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> А. Хачатурян, Как я понимаю народность в музыке, в кн.: Арам Хачатурян, сб. статей, сост. Г. Геодакян, Ереван, Изд. АН АрмССР, 1972, с. 10.

<sup>3</sup> Там же, с. 10.

Эта мысль подтверждается целым рядом фортепианных произведений композитора. К примеру, второй частью фортепианного концерта, где коренным образом модифицирована тифлисская лирическая песенка «Гуляю я без нужды»<sup>4</sup>. Или фугой № 7 (из цикла «Речитативы и фуги»), где разрабатывается мелодия танца «Кочари». Или, наконец, средней частью сонатины, где совсем по-новому звучит образно трансформированный танец «Шавали», знакомый нам хотя бы по обработке Никогойоса Тиграняна. Перерабатывая народную мелодию, Хачатурян видоизменяет ее ритмически, а также средствами тембрового и ладогармонического обогащения. Таким путем он приходит к своим новым ярко национальным мелодиям, подлинные истоки которых бывает трудно угадать. «Любопытно,—признается Хачатурян,—что даже грузинские и армянские музыканты, с которыми мне приходилось беседовать, не узнавали в этой теме (речь идет о теме из второй части фортепианного концерта—Л. С.) ее народной первоосновы, хотя простейший анализ указывает на интонационную общность этих двух мелодий»<sup>5</sup>. Хачатурян приводит в своей статье для сравнения сперва тему использованной им городской песенки, широко известной, по его словам, «любому жителю Закавказья», затем основную тему второй части Фортепианного концерта. И сразу же становится ясным путь, по которому идет Хачатурян, перерабатывая народные мелодии. Это путь новатора, который, оставаясь всегда верным народно-национальным традициям армянской музыки, создает произведения современные, полностью отвечающие требованиям нашей эпохи.

Вернемся теперь к той фортепианной транскрипции, о которой уже упоминалось выше. Прежде всего бросается в глаза ее необычность. В сущности, она представляет собой не одну, а две транскрипции, умело и органично объединенные композитором под общим названием «Танец». Используя для своей обработки две контрастные темы разных народов (тему узбекскую и тему армянскую)<sup>6</sup>, Хачатурян создает законченную, стройную трехчастную композицию. Несмотря на разнохарактерность тем и на их различный национальный колорит, они органично дополняют друг друга, чему в немалой степени способствует связка. Она представляет собой музыкальное построение, воссоздающее инструментальный наигрыш народного ансамбля и служащее не только в

<sup>4</sup> См.: Э. Караголян, Симфоническое творчество Арама Хачатуряна (К вопросу о народных истоках и их преобразовании в музыкальной драматургии произведений), Ереван, «Айпетрат», 1961, с. 126.

<sup>5</sup> А. Хачатурян, указ. соч., с. 11.

<sup>6</sup> Оригинал армянской темы см. в первом томе «Этнографического сборника» Комитаса под названием «Им эры»—«Отец не выдаст за тебя» (№ 24).

качестве перехода от одной темы к другой, но и в качестве вступления и заключения. При всей простоте и ясности фактуры (изложение материала преимущественно двух- или трехголосное) транскрипция чрезвычайно ярка и красочна, объемна и концертна по звучанию.

Какими же средствами композитор достигает этого?

Прежде всего ритмическими, гармоническими, фактурными средствами. Причем, применяя те или иные средства изложения музыкального материала, композитор всегда руководствуется принципом варьирования. Однако изменения, вносимые им в мелодию обеих тем, незначительны, хотя и весьма эффектны и разнообразны. Это—темброрегистровые сопоставления, когда, к примеру, мелодия, изложенная в среднем регистре, неожиданно переходит в нижний регистр (тт. 15, 16, где мастерски использован прием игры через руку). Это—ритмическое варьирование (внесение синкоп—тт. 29, 30), или интонационное варьирование мелодии (нисходящий хроматический ход—т. 34, добавление звуков *d* и *c*—т. 27, которые создают колористический эффект).

Но, пожалуй, разнообразие и острота всего более достигаются путем ритмического варьирования фактуры в целом. Например, при изложении первой темы сопровождение в партии левой руки трижды меняется, плавная, напевная орнаментальная фигурация (контрапункт) сменяется акцентированной нисходящей «терцовой лентой»<sup>7</sup> с подчеркнутым ритмом, которая в свою очередь переходит в ритмогармоническую фигурацию с выделенными восьмыми (тт. 13—15).

Совершенно иной ритмический рисунок мы наблюдаем в сопровождении второй темы. И это не случайно. В первой теме композитор стремится воссоздать волевой, темпераментный мужской танец, с присущим ему ритмическим многообразием, а во второй—грациозный, нежный женский танец.

Зависимость фортепианной фактуры от образного содержания танца здесь не подлежит никакому сомнению. Естественно, что фактура второго танца уже совсем иная. Она состоит из трех пластов: нижний—органный пункт, или «дам», воссоздающий звучание народного духового инструмента, средний—ритмическая фигурация, передающая игру ударного инструмента—дафа и, наконец, верхний—сама мелодия танца. Казалось бы, Хачатурян пользуется здесь несложными композиционными приемами, однако ему удается создать определенную фактурную глубину, определенную звуковую перспективу. Кроме того, композитором чрез-

---

<sup>7</sup> Этот термин, как и ряд последующих терминов, принадлежит Ю. И. Тюлину. Ю. Тюлин, Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, Музыкальная фактура, М., «Музыка», 1976.

вычайно точно и ярко воссоздается звучание народно-инструментального ансамбля, чему немало способствуют умело найденные артикуляционные обозначения, весьма рельефно раскрывающие образ танца.

Не менее точно передает Хачатурян и ладовый характер армянской народной музыки. Понижая II ступень, композитор придает гармонии фригийскую окраску, повышая же VI—дорийскую. Эти альтерации не только не искажают гармонию, но, напротив, выявляют, подчеркивают богатство и разнообразие ладовой природы армянской народной музыки.

И все же, пожалуй, больше всего отличает музыку Хачатуряна от музыки других композиторов своеобразная «хачатуряновская» аккордика, о чем не раз писали<sup>8</sup>. Широко используются композитором так называемые добавочные или внедряющиеся боковые тона, которые непосредственно примыкают к аккордовому звуку, образуя «слипшиеся» секунды<sup>9</sup>. Мы знаем немало случаев применения «внедряющихся» тонов в музыке других композиторов, например, Шумана, Мусоргского, Римского-Корсакова, Дебюсси, Прокофьева и др. В произведениях Хачатуряна они придают гармонии особое, свойственное именно его музыке звучание. Например, в «Танце» часто встречаются квартаккорды, квинтаккорды или просто интервалы кварты, квинты. Такие аккорды изобилуют в произведении Комитаса, встречаются они нередко и в обработках Н. Тиграняна. Однако в «Танце» Хачатуряна они выступают с «прилипшими» секундами, которые придают звучанию остроту и терпкость. Здесь можно встретить самые различные варианты применения внедряющихся тонов: то они звучат с квинтаккордами (т. 1), то с квартами (тт. 3, 29, 30), то с октавами (т. 34) ит.д.

Отличаются произведения Хачатуряна и своеобразным метроритмом. В «Танце», например, имеет место частая смена размера, полиритмия, когда двухдольность в партии одной руки сочетается с трехдольностью в партии другой руки (тт. 3, 29, 30), при этом композитор часто для большей рельефности вносит акценты (т. 3, где акцентируются слабые доли такта). Мы не можем в этой связи не сослаться на весьма интересные исследования Д. Арутюнова, связанные с метроритмом музыки Хачатуряна. Он совершен-

<sup>8</sup> Методы применения Хачатуряном квартаккордов, квинтаккордов, ладиссонантных аккордов, диссонантных созвучий и органичных пунктов подробно разработаны Р. Степаняном (см.: Р. Степанян, Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна. В кн.: Арам Хачатурян, с. 146—169).

<sup>9</sup> См. об этом подробнее: Д. О. Арутюнов, О преломлении традиций восточной и европейской музыки в творчестве А. Хачатуряна, в кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. Сост. Д. А. Арутюнов.—М., «Советский композитор», 1979, с. 213—251.

но точно определяет его яркую национальную характерность, выраженную «в многообразных синкопированных ритмических рисунках, в частности с дроблением сильной доли, в ритмическом «мотиве ударных», а также во внутритактовых и межтактовых построениях с перекрестным акцентированным варьированием мотива», связывая перечисленные ритмические свойства с определенным «жанровым типом тематизма, составившего основу музыкального мышления Хачатуряна и определившего оригинальные черты его художественного стиля»<sup>10</sup>.

Ко всему сказанному следует добавить также, что Хачатурян часто использует различные пианистические средства: чередования рук (*martellato*—т. 3), резкую акцентировку отдельных слабых долей такта (в соответствии с характером танца), особые приемы игры через руку (тт. 15, 16) и др. Все это он применяет с завидным мастерством, скупыми средствами достигая высоких художественных результатов.

Заметим, что, хотя «Танец»—одно из самых ранних сочинений композитора, однако в нем в полной мере выявляется яркий самобытный талант Хачатуряна. Его музыку не спутаешь ни с какой другой. И не случайно многие композиторы не раз использовали (и будут использовать) ее в качестве оригинала для своих транскрипций. Вспомним, например, концертные обработки для одного фортепиано—А. Долуханяна (Сюита из музыки к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад»), А. Ведерникова (Четыре пьесы из музыки балета «Гаянэ»), З. Виткина (Два танца из балета «Спартак»), М. Саградовой (Танец Эггны из балета «Спартак»), А. Солина (Вальс из музыки к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад») и т. д.; для двух фортепиано—А. Готлиба (Танцы из балетов «Гаянэ» и «Спартак»). Или такие переложения, как транскрипции отдельных отрывков из музыки к «Маскараду» М. Ю. Лермонтова и балета «Гаянэ» А. Эшпая, Э. Хачатуряна, М. Карпова, С. Когановича и др. Все они лишней раз свидетельствуют о популярности и жизнестойкости музыки Хачатуряна, о том, что она полноценно воссоздается и живет в разных инструментальных условиях.

В развитии жанра фортепианной транскрипции концертного типа велика роль Арно Бабаджаняна. Он создал сравнительно немного фортепианных транскрипций, но зато придал им новые качества (вдохнул в них новую жизнь).

Для исследования фактурных особенностей его транскрипций естественнее всего, пожалуй, придерживаться «психологи-

<sup>10</sup> Д. Арутюнов, О роли метроритма в музыке А. Хачатуряна, в кн.: Проблемы музыкального ритма, сб. статей, сост. В. Н. Холопова, М., «Музыка», 1978, с. 260.

чески обоснованной теории музыкальной фактуры», отчетливо сформулированной Е. Назайкинским<sup>11</sup>. Теория эта связана с известной пространственностью восприятия музыки, точнее, с тремя пространственными координатами—глубиной, вертикалью и горизонталью,—и дает возможность исследовать фортепианную фактуру по указанным координатам.

Глубинная координата в транскрипциях Бабаджаняна играет наиболее значительную роль. Мы имеем в виду прежде всего многоплановость фортепианного изложения в духе С. Рахманинова, крупный концертный план в духе Листа. Фактура в транскрипциях Бабаджаняна всегда расслоена, она чаще всего состоит из нескольких звуковых пластов, образующих своего рода звуковую перспективу и охватывающих широкий диапазон звучания. Композитор достигает этого путем применения самых различных фактурных средств. Мастерски, например, пользуется он фактурной полифонией в начале «Вагаршапатского танца», где напевно-орнаментальная фигурация, переплетаясь с солирующим мелодическим голосом, излагается попеременно в разных регистрах (т. 5). Еще больших эффектов достигает он, расширяя в кульминационном эпизоде транскрипции границы звукового диапазона. Здесь гармоническая фигурация уступает место аккордовым комплексам, обогащенным колористическими наслоениями (октавные дублирования в басу, утолщения мелодии, утроение голосов и т. д.—тт. 33, 34). Эффективный прием «трехэтажного» наслоения осуществляется здесь с помощью особого изложения аккордовых комплексов (типа *martellato* тт. 33, 34). Масштабность, насыщенность звучания, таким образом, достигается в кульминации с помощью великолепно использованной фактурной динамики. Данный прием является одним из основных композиционных средств обогащения фактуры в произведениях Бабаджаняна.

В ином свете предстает глубинная координата в транскрипции «Элегия», посвященной памяти Арама Хачатуряна. Хотя здесь мы по-прежнему встречаемся с тремя ясно обрисованными звуковыми пластами, характер изложения музыкального материала заметно меняется. Налицо фактура гомофонно-аккордового склада с полифонизацией отдельных голосов.

В этой транскрипции мы также без труда находим всевозможные колористические наслоения аккордов (идущие от Рахманинова) как в солирующей партии, так и партии сопровожде-

---

<sup>11</sup> Е. Назайкинский, О психологии музыкального восприятия, М., «Музыка», 1972. с. 94.

ния. Это особенно наглядно сказывается в кульминации, где объемность звучания достигается с помощью широкого охвата регистров и мощной динамики (тт. 79—81).

Координаты вертикали и горизонтали также играют в транскрипциях Бабаджаяна весьма существенную роль. Композитор, излагая музыкальный материал, чаще всего пользуется октавами, аккордами, причем аккорды в нижних регистрах (в партии сопровождения) строятся преимущественно на широких интервалах (квинта, секста, септима в «Вагаршапатском танце»—тт. 18, 33, 34, и в «Элегии»—тт. 25, 26). В солирующей же партии они изложены в более тесном расположении, с эффективной дублировкой мелодического голоса (тт. 33, 34, 79—81).

Существенно также, что Бабаджаян пользуется преимущественно аккордами европейской системы. Альтерации применяются им не столько с целью внесения остроты и терпкости звучания, сколько с целью изменения ладовой окраски гармонии. Так, по признанию самого композитора, он не последовал совету одного из музыкантов, предложившего внести альтерацию в один из аккордов (в «Элегии») с целью его обострения. В беседе с нами композитор объяснил свой отказ от этого тем, что он не пожелал «осовременивать звучание, чтобы не отвлекать слушателя резкой гармонией от восприятия мелодии». И это вполне объяснимо. Отказавшись от резких, терпких гармоний и рельефно раскрыв красоту мелодической линии, Бабаджаян с помощью средств, более соответствующих ладовой природе оригинала, сумел ярко воссоздать эмоциональное, печальное настроение любовные лирические песни Саят-Новы «Кани вур джан им» («Жив я доколе»), послужившей оригиналом транскрипции.

Немалую роль играют у Бабаджаяна в процессе обработки фольклорного материала артикуляционные, динамические и агогические средства. С их помощью композитор стремится как можно точнее передать образное содержание оригинала. Вспомним, например, артикуляцию, акцентировку, фразировку, динамические обозначения в «Вагаршапатском танце». Здесь Бабаджаян мастерски раскрывает два характера—волевой, темпераментный (т. 3) и нежный, грациозный (т. II). В первом случае композитор излагает мелодию как бы на большом дыхании, фразировка здесь крупная, акценты резкие, подчеркивающие ритмическое разнообразие, динамика достаточно громкая (*mf*, *f*). Во втором—мелодия изложена мелкими фразами, короткие линии чередуются с легкими *staccato* и мягкими *tenuto*; в динамике преобладает нюанс *pp*.

При сравнении «Вагаршапатского танца» Бабаджаяна с «Еранги» Комитаса (обе транскрипции являются обработкой одного и того же оригинала), нетрудно обнаружить творческое свое-

образе каждого композитора: перед нами словно два совершенно разных произведения (хотя оригинал их один). Различны цели, преследуемые композиторами, различны и пути, избранные ими для осуществления этих целей.

Комитас стремится как можно точнее воссоздать звучание народно-инструментального ансамбля, причем достигает этого весьма скупыми фактурными средствами: он прежде всего передает образно-эмоциональное содержание нежного женского танца.

Бабаджяни, выявляя с предельной контрастностью два разнохарактерных элемента (волевой и нежный), создает крупное фортепианное произведение концертного плана с богатой, разнообразной фактурой. При этом, что особенно ценно, он подобно Комитасу остается верен «духу» оригинала, но остается верен по-своему.

В первом случае мы встречаемся с произведением гениального композитора-этнографа, закладывающего основы жанра фортепианной транскрипции, во втором—с произведением великолепного композитора-пианиста, продолжающего целый комплекс традиций—национальных и классических. Оба композитора приходят к своей цели разными путями и достигают при этом подлинно значительных результатов.

Несомненный интерес представляет и история создания транскрипций Бабаджяни (особенно «Элегии»), о чем рассказал сам композитор в одной из своих бесед (7 января 1979 года) с автором статьи.

Узнав о кончине Арама Хачатуряна, Бабаджяни, в момент скорбного раздумья, вспомнил одну из своих встреч с ним, состоявшуюся в 1938 году. Семнадцатилетний, далеко еще не сформировавшийся композитор застал Хачатуряна за прослушиванием армянских народных мелодий в исполнении известного дудукиста Маркара. Прослушивание сопровождалось быстрой записью понравившихся Хачатуряну мелодий. По его просьбе одна из мелодий, песня Саят-Новы «Кани вур джан им», была исполнена Маркаром неоднократно. Не скрывая своего восторга, Хачатуряни сказал, что всегда удивлялся и продолжает удивляться умению Саят-Новы создавать такие истинно гениальные мелодии.

В тот памятный день Арам Ильич посоветовал молодому начинающему композитору сделать ряд обработок для фортепиано, так как «он хорошо играет на фортепиано и фактура его произведений достаточно пианистична, разнообразна». Рождение обработки песни Саят-Новы «Кани вур джан им» как раз и связано с упомянутой выше встречей двух композиторов.

Впервые эта транскрипция Бабаджяни прозвучала в исполнении автора в Марселе на симфоническом концерте 18 июня

1978 года. Второе же авторское исполнение состоялось в октябре того же года на концерте из произведений Хачатуряна в Большом зале Всесоюзного дома композиторов. Оба исполнения принесли Бабаджаняну большой успех. И это вполне естественно. Как «Вигаршапатский танец», так и «Элегия» принадлежат перу талантливого композитора и пианиста, обладающего яркой индивидуальностью. Именно эта индивидуальность определяет стиль композитора—тот «бабаджаняновский» стиль, который свойствен не только его оригинальным сочинениям, но и транскрипциям.

По признанию самого композитора, «обработка ценна тогда, когда в ней выражается образ мышления и личность транскриптора. И ценность транскрипций Листа, Брамса, Рахманинова заключается как раз в этом свойстве». Именно в нем, добавим мы, и заключается ценность фортепианных транскрипций Бабаджаняна, заслуженно получивших широкое признание и прочно вошедших в концертный репертуар пианистов.

В формировании транскрипционного стиля композитора решающую роль сыграли и другие немаловажные факторы. Прежде всего укажем на глубокие творческие связи Бабаджаняна с музыкальным фольклором, которые заметно проявились уже в самых ранних его произведениях. Вот что пишет он сам по этому поводу: «Как обогащает композитора живое творческое общение с народом! Я постоянно прислушиваюсь к народным песням и инструментальным наигрышам в их живом звучании»<sup>12</sup>. Отнюдь не случайно столь большую роль сыграли первые опыты Бабаджаняна в композиции, связанные с аранжировкой записанных Комитасом народных песен. Задания, которые он получал от своего первого учителя по композиции Вардкеса Тальяна (гармонизация и обработка песен, собранных Комитасом) и которые он ревностно выполнял, не прошли для него бесследно. Он приобщался к самым глубинным источникам армянской народной музыки и, по сути дела, первые свои шаги как композитор начал делать именно в жанре фортепианной транскрипции.

На пользу шло и то, что Бабаджанян, живя в детстве и юности в Ереване, постоянно слушал армянскую музыку, дышал ею, впитывал ее, и она, по собственному признанию, вошла в его плоть и кровь. Наконец, огромную роль в формировании творческого стиля Бабаджаняна сыграла учеба его у крупного пианиста и педагога Константина Николаевича Игумнова. От него он унаследовал классические традиции русской исполнительской школы, которые во многом и определили его композиторский стиль. Не случайно сам композитор говорит: «Когда у меня

---

<sup>12</sup> А. Бабаджанян, За искреннее, взволнованное искусство, «Советская музыка», 1953, № 4, с. 44.

спрашивают у кого я учился композиции, я отвечаю, что прежде всего у Игумнова. Он преподавал самую музыку, и если в человеке были заложены композиторские способности, они не могли не выявиться»<sup>13</sup>. Глубоко верные слова, свидетельствующие о том, что Бабаджанян воспринял самую сердцевину педагогического метода Игумнова. Последний был прежде всего учителем музыки и его воздействие на учеников именно поэтому было столь широко и плодотворно. Он развивал в учениках не только их пианистические способности (которые, кстати, у Бабаджаняна были поистине неисчерпаемы), но и те музыкальные ростки, которые поначалу были сравнительно мало заметны, но со временем давали самые пышные всходы<sup>14</sup>.

Становление композиторского дарования Бабаджаняна, на наш взгляд, неотделимо от развития его исполнительского искусства. Одно шло рука об руку с другим. И одно нельзя понять вне связи с другим. Бабаджанян-композитор и Бабаджанян-пианист — неразсторжимое целое. В жанре фортепианной транскрипции это закономерно сказалось в полной мере, с особой силой. Ибо транскрипция всегда так или иначе отражает исполнительский стиль своего создателя, особенно тогда, когда транскриптор сам является крупным исполнителем. Она — продукт отбора характерных для него, для его искусства исполнительских средств, а в более широком плане — исполнительских средств его эпохи.

Среди форм концертных транскрипций свободного плана особое место занимает рапсодия. Эта форма получила мощное развитие в творчестве Арно Бабаджаняна и Александра Арутюняна. Мы имеем в виду две рапсодии, созданные ими в разные годы и значительно отличающиеся друг от друга как по своему образному содержанию, так и по характеру использованных средств.

Первая из них («Армянская рапсодия») является плодом совместного творчества композиторов. Она относится к числу крупных фортепианных произведений концертного плана. Стиль ее в значительной мере определяется творческой индивидуальностью двух композиторов. Причем, не только тем, в чем они различны, но и в чем они, несомненно, схожи. Оба тяготеют к стилю рахманиновского плана — широкому, многозвучному, богатому и разнообразному по колориту. Вероятно, здесь сказалось и то, что оба композитора вышли из одной пианистической школы (Арутюнян, как и Бабаджанян, учился у К. Н. Игумнова), служившей как бы мостом между великим прошлым русского пианистического искусства и современностью.

<sup>13</sup> В. Чемберджи, Арно Бабаджанян, «Музыкальная жизнь», 1971, № 4, с. 17.

<sup>14</sup> См. об этом подробнее в кн. Я. Н. Мильштейна, посвященной жизни и деятельности К. Н. Игумнова. (Я. Мильштейн, Константин Николаевич Игумнов, М., «Музыка», 1975).

«Армянская рапсодия» заметно выделяется в ряду других фортепианных транскрипций. Это единственное изданное произведение в исследуемой нами области, предназначенное для исполнения на двух фортепиано. Причем только первую часть его (Andante) можно отнести к жанру транскрипции,—она представляет собой свободную обработку народной песни (здесь использована мелодия армянской городской песни «Лусняки цолац гнац» («Луна сверкнула и прошла»). Вторая же часть рапсодии не может быть причислена к жанру транскрипции, ибо все темы в ней оригинальны. В связи с этим ограничимся анализом лишь одной первой части произведения. Это—трехчастная композиция.

Вначале (в первом разделе) тема, после небольшого октавно-аккордового вступления, излагается дважды,—сначала в партии первого фортепиано, затем в несколько измененном виде—в партии второго фортепиано. Изменение это относится прежде всего к разному характеру темы. Вначале она жизнерадостная, волевая, решительная, потом—более лирическая, мягкая с оттенком печали. Таким образом, хотя мы имеем дело с одной темой, воспринимаем мы ее при каждом проведении по-разному. По сути дела происходит образная трансформация одной и той же темы, и эта трансформация мастерски осуществляется с помощью самых различных взаимодополняющих средств интонации, полифонии, фактуры и т. д.

Образной трансформации темы в меньшей степени способствуют и модуляционный план (D—G), и динамические изменения звучания (mf—p), и артикуляция (частое использование legato, которое придает гибкость мелодической линии), и акцентуация (широкое применение акцентов в первом проведении темы и полное отсутствие их во втором проведении). Все это приводит к тому, что из одной лишь темы композиторы создают два совершенно различных образа.

В разрабочном разделе происходит интенсивное развитие музыкального материала, чаще всего путем вычленения отдельных мотивов, которые в той или иной степени подвергаются варьированию. Мотивы эти, неоднократно модулируя из одной тональности в другую по восходящей линии, то сопоставляются друг с другом, то сталкиваются в контрапунктическом изложении. Одновременно вся фактура насыщается и обогащается. Блестяще используется прием фактурной динамики: октавно удвоенные униссоны сменяются двойными терциями в партиях обеих рук; появляются октавы, аккорды, охватывающие большой звуковой диапазон. Общее нарастание осуществляется и благодаря умело использованной динамике, которая с приближением кульминации резко усиливается, доходя до предельного fortissimo.

Кульминация первой части «Армянской рапсодии» совпадает с началом репризы. Здесь тема утверждается с большей силой, чем вначале, являясь как бы результатом нарастания, данного в разработке. Она, неоднократно трансформируясь на протяжении всей части, приобретает все более и более значительный характер и, наконец, становится монументальной, ярко приподнятой (тт. 54, 55).

Таким образом, можно наметить следующие основные этапы метаморфозы темы: сначала она ясная, волевая, с оттенком повествовательности, затем более лирическая, нежная, чуть печальная, меланхоличная; далее в разработочном разделе она несколько мрачная, скорбная (вспомним хотя бы *tenuto*, усиливающие мрачно декламационный характер музыки). С приближением кульминации в конце разработки тема снова ясная, светлая, но уже приподнятая—словно исчезают густые, темные звуковые тона и появляются блестящие, сверкающие, ослепительно яркие краски.

Другая рапсодия «Наши старые песни», созданная одним А. Арутюняном, написана для фортепиано, струнного оркестра и ударных инструментов. Это—типичный образец обработки свободного плана. Оригиналом для нее послужили армянские народные мелодии городского происхождения, более или менее популярные.

Рапсодия распадается на четыре раздела и вступление. Во вступлении и первом разделе используется песня «Плпулн Аварайри» («Соловей Аварайра») <sup>15</sup>, во втором—старинная киликийская песня <sup>16</sup>, в третьем—две чрезвычайно распространенные песни—«Марш Зейтунцев» <sup>17</sup> и «Майр Аракси аперов» («Слезы Аракса») <sup>18</sup>; четвертый раздел в сущности представляет собой репризу, в которой перед нами снова предстают две первые песни, но в несколько ином ракурсе. Во всех разделах, включая и вступление, происходит интенсивное развитие музыкального материала. Темы, как правило, подвергаются образной трансформации и при этом всегда драматизируются <sup>19</sup>.

Обращает на себя внимание, что композитор руководствуется в рапсодии методом вариационного изложения, включая и ритмическое варьирование фактуры в целом.

<sup>15</sup> М. Екмалиян. Хоровые и сольные песни, Ереван, «Айастан», 1970. (№ 34).

<sup>16</sup> Эта песня была записана самим композитором с исполнения старой сказительницы Киликии.

<sup>17</sup> А. Арутюнян. Избранные армянские городские песни, № 84. (Рукопись на арм. яз. хранится в кабинете народного творчества Ереванской гос. консерватории им. Комитаса).

<sup>18</sup> Т. Алтунян. Армянские народные песни и пляски, Ереван, «Айпетрат», 1958, с. 96; А. Арутюнян, указ. соч., № 68.

<sup>19</sup> Исключение составляет, пожалуй, лишь средняя часть третьего раздела, построенного в трехчастной форме (АВА). Здесь глубоко трогательная лирическая песня «Майр Аракси аперов», не подвергаясь образной трансформации, служит как бы контрастом между двумя крайними частями раздела.

Первый остро напряженный момент в развитии музыкального материала мы встречаем уже во вступлении. Здесь противопоставляются две совершенно разные по характеру темы: первая—народная, лирико-повествовательного плана, вторая—оригинальная, волевого типа, суровая, глубоко драматичная. Образное содержание второй темы во многом определяется резко акцентированными дублированными ритмо-гармоническими предъемами в партии фортепиано (т. 8). Заметим, кстати, что исполнение первой темы поручено Cello (solo), вторая же проходит попеременно—то в партии фортепиано, то в оркестре.

Достижению кульминации во вступлении способствуют самые различные взаимодополняющие средства: мощное динамическое нарастание (от *pp* до *ff*), постепенное перемещение музыкального материала из нижних регистров в верхние (укажем, к примеру, на параллельно движущиеся комплексные «ленты» (тт. 13, 14), четырехэтажное наслоение, с помощью которого охватывается широкий звуковой диапазон (тт. 13, 14) и т. д.

Нередко композитор использует приемы ладогармонического плана в кульминационных эпизодах. В одних случаях он делает это для внесения большей остроты и разнообразия в ладовую природу звучания (например, вариантность IV, VII ступеней, придающих мелодии лидийскую и миксолийскую окраски—тт. 23, 40, звуки *fis*, *b*, в первом разделе). В других случаях композитор резко обостряет, нагнетает кульминацию, чтобы дальнейший спад ее сделать как можно более оправданным (вспомним, например, совершенно неожиданный модуляционный поворот из тональности C-dur в тональность D-dur в такте 46). Данный прием чаще всего используется для осуществления перехода к фортепианным связкам, помещенным между отдельными разделами.

Наконец, нередко композитор, виртуозно применяя ладогармонические средства, с одной стороны, достигает контрастности звучания, а с другой—постепенного нарастания и мощного подъема к кульминации (укажем на весьма умело использованный принцип тональных сопоставлений в третьем разделе). Часто этой же цели служат у композитора и метроритмические средства (например, с помощью смены размера  $4/4$  размером  $6/4$  в переходе к репризе происходит как бы торможение стремительного подъема к кульминации, еще более подчеркнутого такими авторскими указаниями, как *pezzante e ritenuto*, а также акцентами и *sf*).

С большим мастерством пользуется Арутюнян—при осуществлении развития музыкального материала—и полифоническими средствами. Мы имеем в виду прежде всего прием контрапунктического изложения в третьем разделе рапсодии (в частности, верхний контрапункт, появляющийся то в партии фортепиано, то в пар-

тин оркестра). Обращает на себя внимание и использованный композитором прием вычлениения и развития отдельных мотивов с помощью сопоставлений их в разных инструментальных группах оркестра или в разных регистрах фортепиано. Данный прием чаще всего встречается в связующих эпизодах рапсодии.

Добавим к сказанному, что композитор великолепно чувствует темброво-колористические особенности каждого инструмента. Примером тому может служить дуэт фортепиано и оркестра во втором разделе, или сопоставления различных инструментальных групп в переходе к третьему разделу («переключки» между *Cornigabasso pizz. solo*, *Violini II*, *Celli*, *Viole* и т. д.), или, наконец, скрбное звучание колокола в конце четвертого раздела.

В рапсодии Арутюняна особенно обращает на себя внимание богатая, разнообразная, многослойная фактура, охватывающая широкий звуковой диапазон. Объемность, масштабность звучания достигается с помощью широкого применения всевозможных фактурных средств (дублированные аккордовые комплексы, октавно-аккордовое изложение, чаще всего в виде широкого расположения в нижних регистрах, гармонические фигурации или комплексные ленты, особенно расходящиеся, постепенно заполняющие почти все звуковое поле фортепиано и т. д.). Особая широта и размах достигаются в кульминациях, когда, например, вся фортепианная фактура октавно-аккордового склада берет на себя роль сопровождения, в то время как основной тематический материал изложен в оркестровой партии (третий раздел, цифра 22). В связи с этим вспомним и другую кульминацию в репризе (цифра 25), где тематический материал излагается одновременно в партиях фортепиано и оркестра.

Яркая индивидуальность Арутюняна как композитора-пианиста особенно проявляется в мастерски использованных им чисто пианистических приемах изложения (чередование аккордовых комплексов в прямом и расходящемся движении в партиях обеих рук, применение приема *martellato*, сопоставление октавных и гаммообразных пассажей и т. д. и т. п.).

Естественно, что Арутюнян часто пользуется транскрипторскими приемами: амплификацией (проведение мелодического голоса в большем числе октав по сравнению с оригиналом), перенесением музыкального материала из одного регистра в другой, мнимым голосоведением (выделением голоса путем акцентировки — тт. 35, 36), одновременным охватом регистров путем простого перенесения (т. 21) или посредством пассажа (т. 31), октавным удвоенным басом и т. д.<sup>20</sup> Кстати, для обеспечения более длительного

<sup>20</sup> Некоторые термины, используемые нами здесь, обычно применяются для анализа транскрипций оркестровых произведений. Однако они вполне примени-

звучания последних композитор нередко приписывает к ним обозначения педали.

Тонко используя все эти приемы, Арутюнян преследует самые различные цели. В одних случаях—максимальное приближение транскрипции к оригиналу. В других—осуществление образной трансформации (одним из ярких примеров может послужить перевоплощение мелодии «Марша Зейтунцев», которая вначале напевная, лирическая, с подчеркнuto песенным характером, постепенно приобретает типично маршевые черты, в дальнейшем звучит торжественно, фанфарно). В третьих—выявление инструментального характера, либо чисто фортепианного, либо подражательно-оркестрового. Именно в этом сказывается одна из самых характерных черт творческой индивидуальности композитора—присущее ему типично оркестровое мышление. Следует еще добавить, что в рапсодии с особой силой выявились те принципы «разработки» фольклорного материала, которые в начале века были предложены и по-своему осуществлены А. А. Спендиаровым<sup>21</sup>. Они оказались на редкость плодотворными и дали, как мы видим, пышные всходы.

---

мы и в данном случае. (Г. Таранов, Курс чтения партитур, М.—Л.; «Искусство», 1939).

<sup>21</sup> У Спендиарова было совершенно четкое, определенное отношение к проблеме обработки народных мелодий. Так, по поводу одной из намеченных к обработке народных мелодий он писал: «Песня эта может служить материалом: 1) для этюдов и эскизов, когда основной вид ее сохраняется целиком и к ней применяется лишь обработка; 2) для более сложных форм—рапсодий, поэмы или подобных,—и в таком случае она подвергается разработке». (А. Спендиаров, О восточном оркестре, «Хорурдани Айастан», 1926. 11 апр. Приложение, на арм. яз.).

А. АРЕВШАТЯН

## О СПЕЦИФИКЕ ТЕМБРОВОГО МЫШЛЕНИЯ В СИМФОНИЯХ А. ТЕРТЕРЯНА

«Музыка, будучи общественным явлением, служит средством коммуникации. Она мотивируется потребностью личности в самовыражении и в коммуникативности. Тот, кто получает от музыки то или иное «сообщение» («посыл»), не только «понимает» его, но, будучи сформированным в течение веков определенным образом, приучен «ожидать» его. В этом заключается смысл информативно различной суммы знаков, имеющих для всех «узнаваемый» образ».

Б. Чайтанья Дева. Индийская музыка.  
М., 1980, стр. 48.

Симфоническое творчество, и в частности симфонии Авета Тертеряна, свыше десяти лет находятся в центре внимания и специалистов, и слушателей. Поначалу вызывающее бурные споры и полемичные мнения, оно постепенно завоевывало все больше сторонников, привлекая своей масштабностью, новизной и значительностью содержания<sup>1</sup>. Музыке Тертеряна чуждо какое-либо зангрявание со слушателем, тенденция во что бы то ни стало завоевать его симпа-

---

<sup>1</sup> Большой общественный резонанс сопутствует исполнению симфоний Тертеряна как у нас в стране, так и за рубежом. Так, например, Вторая симфония стала одним из открытий фестиваля «Закавказская весна» 1975 года в Тбилиси. Третья симфония с большим успехом исполнялась на съезде Союза композиторов Армении, посвященном симфонической музыке, в 1976 году. В 1977 году за Третью симфонию Тертерян был удостоен Государственной премии Армении. Исполнения Третьей в том же году на международном фестивале «Пражская весна» в Чехословакии, Второй—в 1980 году на международном фестивале «Врашчелавия кантан» в Польше и Пятой—в ГДР (1980 г.) упрочили успех композитора, приумножив его слушательскую аудиторию. Наконец, премьеры Четвертой и Пятой симфоний осенью 1982 года в Москве и Ленинграде в интерпретации выдающегося дирижера современности Г. Рождественского стали заметным событием музыкальной жизни года.

тни. Наоборот, автор был уверен и как бы терпеливо ждал, пока слушатель не осознал, что эти симфонии адресованы именно ему и повествуют о нем, о среде и времени, в которых он живет.

Цель данной статьи—взглянуть на симфоническое творчество Тертеряна под иным углом зрения, отличным от того, который стихийно формировался до сих пор, сделав акцент на специфике тембрового мышления и, в частности, тембровой драматургии, являющейся, на наш взгляд, одним из основных, ведущих факторов симфонического творчества Тертеряна. Однако тембровое мышление композитора настолько неотделимо от его творческого метода вообще, что нам придется по ходу изложения все время обращаться к вопросам, касающимся формы, роли ритма, интонационного становления, концепционной и эстетической проблематики его симфоний.

Расширение пределов звукового мира в музыкальном творчестве наших дней, пожалуй, не знает границ. Смелые эксперименты Айвза и Варэза, Klangfarbenmelodie нововенцев, разнообразные ансамблево-инструментальные опыты и «исторические экскурсии» Стравинского, симфонические произведения Ксенакиса и электронные опусы Штокхаузена, наконец, экзотический оркестр Мессяна и причудливый неомпрессионизм Булеза (как и многое другое— всего не перечислишь!)—все это настолько расширило наши представления о звучании современного оркестра, что в мире звуковой «вседозволенности» композитору становится все труднее обрести свой индивидуальный оркестровый стиль. В случае с Тертеряном, перед нами композитор, обладающий удивительным ощущением оркестра, сумевший через тембровое мышление «выявить и утвердить национально самобытное при его адекватности современному»<sup>2</sup>. Так же, как и цвет в живописи ряда талантливых современных армянских художников, тембр в симфониях Тертеряна является чуть ли не основным фактором психо-эмоционального воздействия.

Б. Асафьев отмечал в «Книге о Стравинском», что «современная жизнь с ее капризным ритмом и кинематографичностью, с ее безумно быстрым темпом, отучила нас от медлительно длящихся созерцаний (...). В музыке это сказалось прежде всего в стремлении к строгому конструктивизму, к четкости фактуры, к сосредоточению сильнейшего напряжения на кратчайшем протяжении времени, а также в достижении наибольшей выразительности при наименьшей затрате исполнительских средств»<sup>3</sup>. Далее он обращает внимание на увеличение приемов и комбинаций внутри «дан-

<sup>2</sup> Р. Степанян, Авет Тертерян, сб. ст. Композиторы союзных республик, М., 1980, стр. 172.

<sup>3</sup> Н. Глебов (Б. Асафьев), Книга о Стравинском. Л., 1926, стр. 136.

ного небольшого ансамбля и учет сил каждой единицы—каждого инструмента при малом количестве воспроизводящих средств»<sup>4</sup>. Ясно, что речь здесь идет в первую очередь о таком интереснейшем явлении западноевропейской музыки первой половины XX века, как музыка для нетрадиционных исполнительских составов. Эта ветвь явилась результатом своеобразного сплава межжанровых образований, породившего качественно иное понимание роли инструментов в ансамбле и оркестре, резкое возрастание выразительных средств, доселе не применяемых, к примеру, в классических камерных составах, раскрепощение и внедрение в сферу симфонического оркестра самых нетрадиционных тембров, включая звучание народных нетемперированных или же экзотических инструментов, а также применение электронных инструментов, магнитозаписи и конкретной музыки в симфоническом оркестре. В новом ансамблево-оркестровом мышлении естественно сказывались черты, присущие новому музыкальному стилю, формирующемуся в эпоху небывалых потрясений, свершений, гигантских скачков и спадов. Тенденции к лаконичности и емкости высказывания, интенсификации ритма, линейности, красочности, броскости и неповторимости звукового колорита каждого произведения стали определяющими<sup>5</sup>. Огромное значение для путей развития музыкального творчества XX столетия имело влияние восточных культур, с их своеобразной системой мышления, охватывающей философию и искусство, а также знакомство со специфичным и разнообразным инструментариум Востока.

Применительно к Тертеряну можно сказать, что он явился тем композитором, который в армянской среде смог сочетать в своей музыке «капризный ритм и кинематографичность современной жизни с ее безумно быстрым темпом... с медлительно длящимся созерцаниями». Иначе говоря, в музыке Тертеряна органично сочетались черты, присущие современному, европейскому урбанизированному типу мышления, с чертами, восходящими к восточной медитативности, с явным превалярованием последней. На эти же качества указывают и некоторые принципы развертывания музыкального материала его симфоний.

Восток со своими древними и самобытными традициями вокального и инструментального музицирования—от армянских тагов и ашугских наигрышей, персидских мугамов до индийских раг и японской музыки гагаку—с их эстетикой самодовлеющего выразительного воздействия звука, своеобразной системой и ощущение-

<sup>4</sup> Там же, стр. 137.

<sup>5</sup> О данном явлении см. подробнее нашу статью «Нетрадиционные камерные ансамбли в творчестве современных армянских композиторов», Журн. «Советакан арвест», 1976, № 10 (на арм. яз.).

нием художественного времени музыкального произведения, кажущимся «многообразным однообразием», наконец, неподражаемым чувством цвета, колорита в музыке является неотъемлемым, органичным для музыки А. Тертеряна. Отсюда берут начало рассуждения критиков о «концепции одинокого звука», расщепляющегося в симфонический макромир, о «цвете эмоции» и т. д.

Новаторским в творчестве Тертеряна явилось то, что симфония как понятие трактуется им в первую очередь в плане эстетическом, а не жанрово-формальном. И если в первых трех симфониях сохраняются связи с традиционным симфоническим циклом, то 4-я и 5-я одночастны. Вернее, представляют собой неделимые, слитные развернутые симфонические композиции.

Как правило, Тертерян пользуется чрезвычайно скупыми средствами, он предельно лаконичен. Это относится, в первую очередь, к интонационному языку симфоний. Весьма ограниченные по диапазону интонационные шаги—в пределах малой, большой секунды, уменьшенной терции или их обращений, обыгрываются с четвертитоновыми заполнениями и переходами. Противопоставление отдельных, одиноких звуков и звуковых пластов в условиях статической драматургии приводит к тому, что элементарно-ассоциативное выступает на первый план, возвращая нас к первичным пластам музыки<sup>6</sup>. И именно насыщение этих первичных созвучий интенсивным локальным цветом, подчас натуральными народными тембрами (зурна, дудук, кеманча) или звучанием ритуальных принадлежностей и инструментов (позвякивающие кадила-бурвары, буддийские колокольчики, большой колокол) позволяют говорить о «цвето-смысловой палитре» симфоний<sup>7</sup>, ведущей опять-таки к Востоку.

Связь с фольклором, наиболее древними, в основном эпическими и обрядовыми его пластами привносят в эту музыку «новые музыкальные символы, ассоциирующиеся с широким кругом жизненных впечатлений, подлинная природа же фольклорной звуковой образности насыщает неповторимым звуковым колоритом симфонии Тертеряна»<sup>8</sup>.

К тембровому мышлению композитора вполне приложимы слова Ст. Ярошиньского о создателе прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна», который «наделял компоненты своего произведения попеременно то «смыслом»..., то вновь «звучанием» и создавал таким образом символическое целое, «тотальное произведение», многозначное, магическое, «извлекающее скрытую

<sup>6</sup> А. Клотынь, журн. «Советская музыка», № 11, 1975, стр. 23.

<sup>7</sup> М. Берко, Поиск это всегда обновление, журн. «Советская музыка», 1979, № 5.

<sup>8</sup> М. Рухьян, Армянская симфония (исследовательские очерки), Ереван, 1980, стр. 110—111.

идею»<sup>9</sup>. Вообще в симфониях Тертеряна постоянно присутствует многозначность символа, некоторая недоговоренность, недосказанность. Его симфонии далеки от программности, иллюстративности, хотя их образность, почти всегда «персонифицированная», в тембровом отношении конкретно зрима. Будучи мастером звукописи, Тертерян умеет одним-двумя штрихами передать тревожное, стрессовое состояние души, когда каждый звук окрашен в фантастические тона и может быть воспринят как взрыв. Композитор великоленно пользуется тишиной как фактором экспрессии, нередко придавая ей формообразующее значение.

Оригинальное использование традиционных оркестровых тембров (классического, обычного состава) и нетемперированных национальных инструментов сочетается в симфониях Тертеряна с полифоничностью мышления в самом широком смысле этого слова, включая «и классические виды имитаций и канонов, и полифонию различных пластов, сегментов, и полифонию тембров, ритмов, фактуры»<sup>10</sup>.

Одним из излюбленных принципов драматургии композитора является прием своеобразного монтажа, неподготовленных противопоставлений различных звуковых плоскостей и форм движения, а также наложения, совмещения этих контрастных планов.

Даже беглое ознакомление с симфониями Тертеряна приводит к выводу, что в них драматургия как таковая неотъемлема от драматургии тембровой. Причем, в недрах самой тембровой драматургии различаются два ее типа: монтажно-дискретная тембровая драматургия и протяженно-константная линейная драматургия тембровых пластов.

Все эти качества, давние о себе знать раньше, уже в партитуре оперы «Огненное кольцо» (1967), исподволь проявились в Первой симфонии Тертеряна, которая своим рождением ознаменовала новый этап развития армянской симфонии—70-е годы.

Первая симфония (1969) носит явный отпечаток интенсивных поисков автора собственного оркестрового стиля. Он оторвался от устоявшихся схем, перенасытив свою партитуру всякими новшествами, экспериментируя со звучанием различных инструментов, применяя непривычные приемы звукозвлечения и т. д. Необычный состав оркестра (орган, четыре медных инструмента, бас-гитара, фортепиано и 22 ударных инструмента), трактуемый как ансамбль солистов, величественное, архаичное звучание древнего псалма у органа—все это будоражило слух и вводило в неведомый звуковой мир композитора. Однако, вслушиваясь в партитуру Второй симфонии, чувствуешь, что за время, отделяющее эти два

<sup>9</sup> Ст. Яроцкийский, Дебюсси, импрессионизм и символизм, М., 1978, с. 206.

<sup>10</sup> Р. Степанян, цит. статья, стр. 194.

сочинения, многое изменилось, отстоялось, обрело окончательные черты. Нет ощущения экспериментаторства—все убеждает, не вызывая каких-либо сомнений. Выкристаллизовалась определенная авторская концепция, чего нельзя было в полной мере сказать о Первой симфонии. При всех своих удачных находках и новизне, Первая симфония все же воспринимается как произведение экспериментальное, связанное, так же, как и опера «Огненное кольцо», с ломкой устоявшихся традиционных форм музыкального мышления в армянской музыке конца 60-х годов. Поэтому мы в основном остановимся на последующих симфониях композитора. Тем не менее, хочется еще раз подчеркнуть значение и симптоматичность Первой симфонии. Временная дистанция позволяет сейчас оценить эту симфонию, в которой композитором сделан смелый, сознательный шаг в сторону от устоявшихся, схематичных явлений, более трезво и объективно. Совершенно очевидно, что и обращение к средневековому армянскому мелосу, и использование элементов серийной техники, наконец, необычный выбор инструментального состава, завораживающего и оглушающего подчас своим звучанием, были вызваны стремлением композитора к окончательному обретению собственного звукового мира, выведения уже сформировавшегося круга тем, образов и «героев» на новую, более высокую орбиту звучащей материи. Именно с Первой симфонии берут начало все дальнейшие достижения Тертеряна, его сугубо оркестровое самобытное мышление, стремление к широкоохватным масштабным симфоническим концепциям, воплощаемым совершенно необычными, нетрадиционными средствами.

Дифференцированный подход к каждому инструменту—характерная черта, наметившаяся в Первой же симфонии, развивается от сочинения к сочинению, приобретая все новые, интересные качества. Каждый инструмент или определенная оркестровая группа используются строго функционально. Часто можно встретить на протяжении всей части (или даже симфонии) ритмический рисунок плюс определенное фиксированное тембровое звучание какой-то группы в почти непрерывном и неизменном звучании. Отсюда выделение отдельных инструментов (тембров), их сочетаний и целых оркестровых групп в качестве своеобразных протагонистов драматургического действия в каждой из симфоний Тертеряна. Скажем, в Первой это орган, медные и некоторые из ударных. Во Второй—человеческий голос, хор, *legno*, струнные с арфами и литаврами. В Третьей—ударные, зурна, дудуки, валторны. В Четвертой—струнные, клавишни, колокол. В Пятой—кеманча, бурвары, колокола и т. д.

Партитуры всех симфоний Тертеряна изобилуют авторскими скрупулезными ремарками, указывающими на манеру звукоизвлечения. Будь то нетрадиционное расположение инструментов в ор-

кестре, необычные приемы звукоизвлечения, не говоря уже о включенных композитором в оркестр некоторых предметов, трактуемых как инструмент, например, резонирующая доска, пила, колодушка и т. д. Подчас автору недостаточно обычного звучания тех или иных инструментов—он прибегает к их механическому усилению, наложенно магнитозаписи на натуральное звучание, достигая неожиданного звукового эффекта. Вообще фоническое, сонорное начало, сочетаемое с ритмическим фактором, является интегрирующим элементом симфоний Тертеряна. Это стало особенно ощутимо начиная со Второй симфонии (1972).

При отсутствии тематизма и тематического развития в традиционном понимании, ритм и тембр несут здесь основную семантическую и формообразующую нагрузку. Система остинатных линий, постепенно налагающихся друг на друга, протяженное высвечивание и замутнение определенных вертикальных комплексов при равномерной ритмической пульсации, создающие органичное и непередаваемое нагнетание путем непрерывного повторения кратких ритмоформул, выдержанных в тембровом отношении, придают крайним частям Второй симфонии, и в особенности финалу, монолитность, текучесть, символизирующие поток жизни, поток сознания.

Особого внимания заслуживает включение композитором в партитуру симфонии человеческого голоса (хора и соло), который используется и как специфичная «инструментальная» краска, и как отдельный смысловой пласт. В первой части симфонии, когда после сосредоточенных ударов *legno*, хаотичное движение различных оркестровых голосов сливается в стремительно надвигающуюся лавину *tutti* и раскалывается, рассыпается оглушительным звоном ударных, действие неожиданно переключается в новую плоскость: слышатся неопределенный говор и выкрики мужских, а затем и женских голосов. Очередное нагнетание, уже с участием хора—и снова одинокие удары *legno*.

Соло певца, несущее функциональную нагрузку целой части в симфонии<sup>11</sup>, являющееся беспрецедентным, пожалуй, во всей советской симфонической музыке, воспринимается как обобщенный образ души народа. В этом пении слышатся интонации то оровера, то эпического сказа, то псалмодии.

Так называемая магия повторности, широко используемая композитором в финале Второй симфонии и идущая от древнейших обрядовых коллективных действий, становится последовательно применяемым драматургическим принципом и в дальнейшем. Здесь же на этом, собственно, выстроен весь финал. Дифференцированное звучание рояля, арф и литавр в сочетании со струны-

<sup>11</sup> Поющего, согласно требованию композитора, «необработанным» голосом, приближающимся к народному тембру.

ми, создающее гулкий, обволакивающий фон, бесконечная звуковая перспектива, намечаемая переключками духовых, высвечивается в конце мажорным, жизнеутверждающим звучанием хора.

Третья симфония (1975) существенно отличается от Второй. Вместе с тем нельзя не заметить, что приобретенное во Второй симфонии не прошло бесследно. В данной симфонии оно используется на новом уровне, новой эстетической почве, в рамках очень своеобразного замысла. Из всех симфоний Тертеряна Третья наиболее «программна», если данный термин вообще применим к творчеству этого композитора.

Третья симфония поведствует как бы об истории одной жизни, жизни трагической, вовлеченной в безжалостный, общий круговорот, со всем его цинизмом, безобразными и страшными проявлениями. Отсюда эта подчеркнутая гротескность образов, сарказм видения жизни. Вместе с тем здесь много духовного, символизирующего непреходящие, вечные ценности. Нам не хочется слишком часто употреблять понятие образ, так как, на наш взгляд, данное понятие плохо передаст сущность музыки Тертеряна. В ней все предстает в более обобщенном виде, это скорее символы, маски. Третью симфонию вообще можно было бы охарактеризовать как «симфонию масок», трактуя данное определение в духе древних ритуальных действ, где маски становились своего рода носителями определенных жизненных начал. Композитор апеллирует к сложной символической и семантике средневекового армянского искусства, к обрядовости народной и культовой, не утрачивая при этом острого чувства современности. Подобная концепция и обусловила необычный звуковой мир Третьей симфонии. Включение в партитуру народных инструментов—зурны и дудуков—придало неповторимый звуковой облик данному сочинению. Ведущей представляется роль ударных в симфонии, подчас имитирующих звучание народных ударных инструментов.

Большая интрада ударных в начале Третьей симфонии сразу же представляет нам диалог литавр (одна из коих натянута почти до предела, другая—расслаблена) как солирующего инструмента с остальной группой ударных. В целом же данный фрагмент, вернее—данное звучание закрепляется в сознании слушателя как олицетворение некоей адской машины, поглощающей все (цифры 1—19). Грубая материальность, «шаманский фанатизм» звучания ударных противопоставляется почти нереальному, взвешенному, маящему звуку буддийского колокольчика (или crotalli) (ц. 19—25).

Гротескное начало, столь выпукло проявившееся в симфонии, обрело своеобразное музыкальное воплощение, в первую очередь, в визгливом и пронзительном звучании зурны, рисующем как бы танцоров в ярко раскрашенных и застывших в гримасах масках

(ц. 28 и дальше). Вторая музыкальная характеристика, связанная с гротеском, это звучание глиссандирующих и «хохочущих» валторн<sup>12</sup>.

Композитор попеременно демонстрирует и включает в действие различные группы: ударные, два глиссандирующих тромбона, две зурны. Затем они объединяются в неистовую, вакхическую пляску каких-то роковых сил, которая останавливается кластером струнных *divisi* (ц. 40). Диссонантное *vibrato* струнных постепенно истончается, уходит в небытие. И вдруг звучат вызывающие грозные октавы медных (три трубы, три тромбона, туба, подкрепляемые мощным ударом литавр, барабана и фрусты), отголосок которых слышится у деревянно-духовых. Неожиданно они закрывают дверь в иную образно-эмоциональную сферу.

Вторая часть симфонии, ассоциирующаяся с народным оплакиванием,— философское размышление о смерти, о смысле человеческой жизни. Поданное через локальный звуковой колорит (здесь мастерски использованы дудуки, выпевающие краткие горестные попевки на фоне всхлипывающих ударных)<sup>13</sup>, это размышление достигает огромной силы художественного обобщения, повествуя об извечных проблемах бытия.

Финал симфонии, насыщенный поистине первобытной силой звучания, бушующей стихией ритма, выдержан на едином дыхании. Здесь именно происходит то совмещение контрастных планов, о котором было сказано выше. Композитором собираются воедино драматургические линии из предыдущих частей симфонии. Вновь звучат зурна и глиссандирующие валторны, вызывающе-неумолимые унисоны тромбонов и труб, объединяемые иступленным выплясыванием ударных. К ним присоединяется зловеющий мотив механически усиленного рояля. Колоссальное нагнетание звучности всего оркестра, влекущее к развязке, обрывается, чтобы еще раз напомнить о некоторых образах этой трагической фантазмагии. Поочередно звучат глиссандирующие тромбоны из первой части, мотив рояля, дудуки из второй части, знакомые терпкие интонации зурны. Наконец, «гомерический хохот» шести валторн, поддерживаемый всем оркестром, заканчивает симфонию.

Третья симфония Тертеряна, являющаяся глубоко философским произведением, написана ярко выраженным современным и самобытным языком. Как и в предыдущих симфониях, композитор

---

<sup>12</sup> О медных духовых, как носителях постоянной образной категории обличения, осмеяния, иронии и гротеска в симфониях А. Тертеряна, см. *М. Рухьян*, Армянская симфония, стр. 109, 113.

<sup>13</sup> Очень своеобразно звучит во второй части бубен, «слегка касающийся кожи низкой литавры, по которому постукивают ладонью».

поднимает сложные проблемы личности и мира, взаимоотношений добра и зла. В симфонии использованы тембровые и шумовые эффекты, которые убедительно передают «звучания» нашего века, его напряженные, нервные ритмы, своеобразный психологический настрой современного человека.

Четвертая симфония (1977), посвященная замечательному армянскому дирижеру Давиду Ханджяну (1941—1981), являющемуся первым исполнителем четырех симфоний композитора, открывает новую страницу в симфоническом творчестве Тертеряна, в развитии его симфонического мышления. Намечается тенденция к большей психологизации, к отказу от всего внешне-ассоциативного. Это как бы «взгляд во внутрь себя». Условно говоря, если в первых трех симфониях преобладало «действие», все время ощущался некий процесс, в котором сталкивались противоборствующие силы, то в Четвертой симфонии процессуальность уступила место рефлексии, медитации. Элемент ретроспекции, выразившийся в тонком вкраплении реминисценций из предыдущих сочинений композитора, усиливает это ощущение.

Четвертая симфония представляется во многих отношениях переломным сочинением в творчестве Тертеряна. Меняется функция ритма, столь ярко выраженная в предыдущих симфониях, уступая ведущую роль тембровому фактору. Если в Третьей симфонии ритм был одним из ведущих факторов, то в Четвертой симфонии его роль почти незаметна. «Ритм Четвертой симфонии,—пишет М. Рухкян,—уходит как бы в глубь тихого вневременного течения музыки (...). Ритм оказывается поглощен оркестровым движением, как поглощен пульс, биение сердца общей жизнедеятельностью организма»<sup>14</sup>. На первый план выступает психологически углубленное созерцание, длительное пребывание в определенном эмоциональном состоянии, что еще больше сближает это сочинение с эстетическими традициями восточного музицирования. Умиротворение, погруженность, растворение в звуковой массе как бы живой, движущей музыкальной ткани, создает иллюзию камерности симфонии, однако очень скоро выясняется, что камерность эта мнимая. По своему внутреннему потенциалу, по напряженности подспудных эмоциональных накоплений и нагнетаний, взрывающихся в долго оттягиваемой кульминации, воспринимаемой как истинный катарсис, Четвертая симфония не только не уступает другим симфониям Тертеряна, но, напротив,—выделяется среди них своим оригинальным решением.

В симфонии—одна кульминация, одна вершина драматургического развития, которая является высочайшей точкой трагиче-

---

<sup>14</sup> М. Рухкян, цит. соч., стр. 113—114.

ского накала и воспринимается в контексте замысла симфонии как страшная катастрофа, полное крушение жизненных идеалов и надежд. Вообще с точки зрения структуры драматургии и расстановки драматургических акцентов Четвертая симфония безукоризненна. Этому способствует и куполообразная форма произведения, неделимая во времени, и строгий отбор выразительных средств, подчиненных тембровому началу.

В связи с этим интересно решается проблема тематизма в Четвертой симфонии. Вообще тематизм симфоний Тертеряна один из основных вопросов, связанных с его системой мышления, на который до сих пор не было дано определенного ответа. Нам кажется, это эта музыка не просто атематична,—в ней выдвигаются и индивидуально претворяются особые типы музыкального тематизма. Тематическую функцию берут на себя ритм (тип ритмического тематизма в крайних частях Третьей симфонии, отчасти в Пятой), фактура (тип фактурного тематизма во Второй симфонии, особенно в ее первой части), наконец, темброво-индивидуализированные, изолированные звуки и тембровые пласты (Четвертая, Пятая, отчасти Третья симфонии). Например, ни звучащие у клавесина фразы в духе музыки Барокко, ни фраза из Струнного квартета композитора не воспринимаются как обычные тематические построения, они не берут на себя функции тематизма. Барочная клавесинная музыка это тоже пласт, дифференцированный в тембровом отношении, причем пласт, отчужденный от основного музыкального контекста как в исторически-временном, стилистическом плане, так и с точки зрения места звучания (за сценой). Трионовые попевки же деревянно-духовых и фраза из Струнного квартета это близкое по своей природе к рафинированному пуантилизму Веберна с его своеобразной техникой «тембро-мотивов», хотя и совсем отличное по своим идейно-содержательным корням, типичное *Klangfarbenmelodie*, где каждый звук либо интонация индивидуально окрашены.

Принцип монтажной драматургии в Четвертой симфонии заменен драматургией тембров, тембровых пластов. Ни одна линия, ни один тембровый пласт не кончается, не обрывается,—определенные звучности возникают, владея вниманием слушателя некоторое время, затем уходят на второй план, незаметно исчезая и уступая место другим, чтобы потом возникнуть опять.

Интересно для наглядности проследить логику становления тембровой драматургии Четвертой симфонии. Сразу же привлекает внимание функция струнных, их ведущая роль в этом произведении, роль, которая в Третьей симфонии, к примеру, была минимальной, вспомогательной. Кстати, в партитуре, в списке исполнителей дан наименьший состав струнной группы. Автор отмечает, что при возможности желательно ее увеличение. Музыка струнных

divisi<sup>15</sup>, звучащая на протяжении всей симфонии без перерыва, игра клавесина за сценой, отдаленные удары большого колокола—в этом колорите в целом заключается вся звуковая характеристика, как бы «звуковой интерьер» Четвертой симфонии. В несколько наивных стилизованных фразах клавесина, которые могут, казалось бы, длиться до бесконечности, чувствуется определенная ностальгия по некоему утерянному эстетическому идеалу.

Симфония открывается ударами колокола, тихим, постепенно нарастающим диссонантным *vibrato* струнных, на фоне которых начинает звучать клавесин за сценой (1—30). Ударные (литавры, барабан, там-там, большой барабан), которые звучат за кулисами как отдаленный взрыв, воспринимаются как сгусток—пятно, противопоставляемое протяженно-константному звучанию струнных. Почти так же, или как некая проба сил воспринимаются три-тоновые попевки деревянно-духовых (44—48) на том же фоне. Чуть позднее появляется второй тембровый пласт—выступают медно-духовые, играющие одну и ту же фразу, как бы передразнивая друг друга, в канонической имитации, переходящей в импровизацию. К имитации этой фразы присоединяется деревянно-духовая группа, представляющая третий тембровый пласт. Трубы и тромбоны слышатся во второй раз, поддерживаемые ударом литавр, барабана и тремолирующих тарелок, большого барабана и там-тама, предвещая как бы кульминацию симфонии. Наконец, в общий процесс опять-таки в каноническом движении включается четвертый пласт (челеста, клавесин, фортепиано). Импровизация всего оркестра (у каждой группы в своем заданном отрезке) приводит к мощному динамическому нагнетанию, которое, однако, вскоре начинает затихать. У струнных здесь применен прием постукивания пальцами по струнам в гаммообразном движении, создающий интересный фонический эффект бульканья, щелканья сыплющихся камешков. Казалось бы, симфония (по сути своей камерная!) близится к завершению. Звучат разряжающие атмосферу октавные, квинтовые переключки духовых, наконец, полностью вылеваемая фраза из Струнного квартета у валторны, английского рожка, гобоя, которые символизируют редкие островки устоя, покоя, некоего светлого начала в мире звукового хаоса... «Эпизодом разрастания света» удачно назвала М. Рухкян ослепительный до мажор *tutti* этого раздела, в котором расцениваются все контуры, очертания и линии симфонии<sup>17</sup>. Почти неза-

<sup>15</sup> У струнных композитором предусмотрена широкая вибрация в четверть тона, «не чистая» в интонационном отношении, с различной скоростью у всех исполнителей.

<sup>16</sup> М. Рухкян, цит. соч., стр. 113.

<sup>17</sup> Следует отметить, что слушателю известен лишь один из двух вариантов Четвертой симфонии,—вариант прочтения этого произведения Д. Ханджя-

метно все предыдущие многообразные тембровые пласты-созвучия сливаются, фокусируются в до мажорном трезвучии, напоминающая наполненность белого цвета семью цветами спектра. И вдруг, нарушая симметрию формы, уже воспринятую слушателем логику развертывания музыкального материала, внезапно звучит кульминационный аккорд в три форте у всего оркестра. Непривычны и глубоко экспрессивны в кульминации удары железными трубами (от Самрапе) об пол деревянного подиума сцены, ассоциирующиеся с гипертрофированно громкими ударами человеческого сердца. Именно эта вторгающаяся кульминация окончательно высвечивает подлинные масштабы и смысл Четвертой симфонии. На фоне постепенного угасания звучности оркестра, поочередного выключения различных тембровых пластов, происходит возвращение к первоначальному, исходному состоянию. Далеко за сценой опять звучит кавесин...

Таким образом, Четвертая симфония строится на драматургии тембровых пластов, сохраняющих свою роль на протяжении всего произведения. Им противопоставляются используемые строго вертикально (за исключением кульминационного раздела), на определенных участках формы, удары-пятна медно-духовых в сочетании с перкуссионей, корректирующие как бы временную организацию симфонии.

Пятая симфония (1978)—новый виток спирали на творческом пути Тертеряна-симфониста.

В Пятой симфонии, как нам кажется, заметна тенденция к суммированию определенных достижений. Композитор предстает в этом сочинении прекрасным драматургом, умеющим «работать» с уже знакомыми деталями и комбинировать их каждый раз по-новому, наделяя их доселе неизвестными смысловыми оттенками. Определенные дифференцированные в тембровом отношении звучности или ритмические обороты приобретают в системе мышления композитора значение неких константных звуковых символов

---

ном, который глубоко впечатляет. Однако есть и другой вариант, зафиксированный в партитуре, вышедшей в издательстве «Советский композитор» в 1980 г. В данном варианте партия клавесина, звучащего за сценой, дана в приложениях в партитуре. Вместо этого достаточно большое место отведено человеческому голосу. Согласно авторской ремарке, после ударов колокола, открывающих симфонию, далеко должен зазвучать «говор.. многократно и монотонно повторяющаяся фраза, каждый раз незаметно возникающая и также незаметно исчезающая... Слова взяты из средневековой армянской поэзии». «Близко» из оркестра звучит некое символическое «Слово». Таким образом, в симфонии сосуществуют три звуковых пласта, переплетающиеся друг с другом и создающие стереофонический эффект—звучание оркестра на сцене, говор за сценой и «Слово» из оркестра, специально выделенное и дифференцированное композитором.

и могут быть легко узнаны слушателем, который знаком с предыдущими симфониями Тертеряна.

Композитор остается верен своим излюбленным приемам: это и использование натуральных нетемперированных тембров (в Пятой симфонии в состав оркестра введены кеманча и бурвары—армянские кадила, которые при покачивании издают звуки, напоминающие позвякивание цепей), и одинокий ля бемоль кеманчи, прорастающий из унисона вторых скрипок, вбирающий как бы в себя всю симфонию... Временами появляются знакомые маски, но здесь они обезличены еще больше.

Многое роднит это сочинение с Четвертой симфонией в смысле концепции и построения. Здесь, так же, как и в Четвертой, стихия ритма укрощена плавным течением звукового потока. Функцию своеобразной тембровой педали выполняют в симфонии струнные, звучащие так же, как и в Четвертой симфонии, без перерыва на протяжении всего сочинения. Вместе с тем равноправны все группы оркестра, уравновешено их звучание. Сильное впечатление производит звучание пяти *legno*, набор русских колоколов, усиленных магнитофонным наложением, которое множит звучание колоколов до бесконечности в заключительном разделе симфонии.

Пожалуй, ни в одной из симфоний Тертеряна «цвет эмоции» не был более экспрессивным, чем в Пятой. «Власть стояния звука» необычайно сильна и здесь. Пятая представляется самой «восточной» из всех симфоний Тертеряна, с точки зрения возрождения традиций восточного музицирования на новой эстетической почве, симфонизации элементов тага, мугама, раги.

Шестая симфония (1981) направлена на завоевание новых звуковых сфер, связанных с использованием объемных, стереофонических, резонирующих звучаний. Это достигается композитором разными способами, в частности, сочетанием живого звучания камерного состава на сцене с модифицированным звучанием того же состава в магнитозаписи.

Космическое и земное, реальное и ирреальное, настоящее и прошлое,—такими представляются в целом контуры замысла Шестой симфонии. Многие сближает симфонию и с музыкой балета Тертеряна «Монологи Ричарда Третьего». Почти театрализованное действие, в котором немаловажная роль отведена свету, оркестрантам, одновременно поющим и скандирующим в микрофоны,—все это придает симфонии мистериальный характер. Если в свое время Третья симфония одним из критиков была названа «мистерией о человеке», то, на наш взгляд, подобное определение еще больше подходит к Шестой...

Заключая, можно выделить три момента, которые имеют основополагающее значение с интересующей нас точки зрения:

1. При отсутствии тематизма и тематического развития в традиционном смысле, ритм и тембр несут в симфониях Тертеряна основную семантическую и формообразующую нагрузку. Следовательно, фоническое, сонорное начало, сочетаемое с ритмическим фактором, становится интегрирующим элементом в симфониях Тертеряна.

2. Даже беглое ознакомление с этими симфониями приводит к выводу, что в них драматургия как таковая неотъемлема от драматургии тембровой.

3. Включение народных инструментов, их функциональная роль в партитурах симфоний Тертеряна обогащают тембровую палитру современного симфонического оркестра и придают им глубоко специфичное, качественно новое звучание. Народные инструменты поистине обрели новую жизнь благодаря симфониям Тертеряна, их использование стало одним из связующих звеньев между Востоком и Западом не только в системе мышления данного композитора, но и для всей современной музыкальной культуры Советского Востока.

Неповторимый звуковой облик каждой из симфоний Тертеряна является одним из характерных признаков, черт специфики его тембрового мышления. Вместе с тем здесь проявляется общая для творческих поисков многих крупных художников XX века тенденция к уникальности решений, обусловленная стремлением к индивидуализации мышления в целом, «которая недвусмысленно противопоставляет себя стереотипизации предшествующего периода развития инструментальных жанров. Провозглашается законность непредуказанных структур, неоспоримое право композитора на поиск, уникальное решение»<sup>18</sup>. Многие приемы звукоизвлечения, используемые в симфониях Тертеряна, являются творческим изобретением композитора, его талантливими находками. Они применены в оркестре впервые. Думается, что в силу своей специфичности, будучи исконным порождением симфонических концепций именно Тертеряна, вырванные из контекста, эти средства и приемы будут производить впечатление вторичных явлений, бледных копий яркого оригинала.

Симфонии Тертеряна, которые отличаются своеобразием концепций и языка, приносят качественно новые черты в армянский симфонизм 70-х годов, значительно расширяя охват явлений, образов и идей, подвластных до сих пор армянской музыке.

<sup>18</sup> М. Арановский, Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов, сб. ст.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 12, Л., 1974, стр. 62.

Р. ТЕРТЕРЯН

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НЕТРАДИЦИОННЫХ СОСТАВОВ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Настоящая статья посвящена одному из характерных явлений симфонической музыки XX века—свободной трактовке оркестровых составов. Данное явление, типичное для симфонической музыки в целом, наиболее полно проявилось в жанре симфонии, как одной из самых сложных и обобщенных музыкальных форм. Это определило рассмотрение настоящей проблемы на примере именно этого жанра.

В основу взят анализ данного процесса в армянской музыке, вместе с тем в некоторых случаях обращение к симфониям других советских композиторов определено более ярким проявлением в них интересующих особенностей использования оркестра и учетом взаимовлияния национальных школ в развитии советской музыки в целом.

Итак, наряду с широко употребляемым двойным или тройным составом симфонического оркестра, в музыке XX века часто встречаются необычные оркестровые составы. Выделим основные типы неординарных составов и попытаемся выявить некоторые характерные черты их использования.

Одной из особенностей развития оркестровой музыки XX века стала камернизация, в частности, такого крупного по силе обобщенности жанра, как симфония, что сыграло большую роль в развитии однетембровых и принципиально новых (необычных) оркестровых составов.

Основной задачей композитора при создании произведений такого типа становится максимальная скупость и концентрированность музыкальных выразительных средств при воплощении сложных философско-эстетических проблем мировосприятия. Симфонические произведения при образно-содержательной насыщенности тяготеют к лаконичности изложения, сжатости музыкальных форм. И, как следствие этого... отказ от больших оркестров.

М. Арановский в книге «Симфонические искания» пишет: «...сама тенденция сжатия формы, бесспорно, оказывала влияние на композиторское мышление, способствуя переходу от больших исполнительских составов к камерным»<sup>1</sup>.

Обращение к камерным формам имело ряд объективных и субъективных предпосылок: альтернатива к пресыщенному шаблонного употребления больших форм и составов, возрождение «неоклассических» и «необарочных» тенденций, поиск новых форм выражения. И вместе с тем необходимо отметить, что камерность — явление не однородное. В нем наблюдается как обращение к камерным формам и составам с сохранением характерной камерной музыке содержательной и эстетической функциональности, что относится к области расширения жанровой сферы камерной музыки, так и проникновение камерности в область симфонической музыки, что прежде всего коснулось языковой сферы. То есть при камерности форм и составов произведения этого направления остаются носителями обобщенных, глобальных идей. Это направление служит обогащению жанровой сферы симфонической музыки, что в аспекте данной статьи представляет большой интерес.

Характерной чертой возрождения «классических» тенденций в симфонической музыке XX века стало широкое распространение оркестрового ансамбля<sup>2</sup>.

Произведения, написанные для этого состава, можно подразделить на три группы<sup>3</sup>:

Первая. Произведения, продолжающие традиции барочного стиля, с характерной для него концертностью, в частности, жанра концерто грассо. Это Концерто грассо (для двух скрипок, клавирина и струнных) А. Шнитке, Концерто грассо — первая часть Камерной симфонии Б. Чайковского, Поэма-концерт для струнного оркестра Ю. Юзелюнаса, Концертино для камерного оркестра А. Брагинскаса и т. д. Часто камерный оркестр становится сопровождающим в инструментальном концерте.

Вторая. Произведения, тяготеющие к сфере камерной музыки. С этим связано развитие жанра симфонетты. Это симфонетты М. Вайнберга, А. Арутюяна, А. Аджемьяна, Б. Чайковского и т. д.

Третья. Симфонии для струнного оркестра. Это Симфония Э. Мирзояна, Вторая симфония А. Мнацаканяна, Третья симфония Г. Фрида, Третья симфония К. Караева, Вторая симфония Э. Хагагортыана. Симфония для струнных, фортепиано и литавр, а

<sup>1</sup> М. Арановский, Симфонические искания, М., 1979, с. 177.

<sup>2</sup> Это определение, подразумевая приоритет одной из оркестровых групп (обычно струнных) не исключает включение отдельных инструментов другой тембровой характерности.

<sup>3</sup> М. Арановский выделяет 4 типа произведений для камерного состава, подчеркивая произведения, связанные с развитием жанра сюиты.

также две симфонии Р. Габичвадзе, Четвертая симфония А. Меликова, Симфония для струнного оркестра и ударных Ю. Фалика, Симфония для струнного оркестра и фортепиано Б. Шнапера, Симфония А. Бражинскаса и т. д. Естественно, список перечисленных произведений далеко не полный, но явно показывает интерес к струнному оркестру композиторов различных национальных школ и стилевых направлений.

Важным признаком оркестра симфоний для однотембрового состава является, прежде всего, отсутствие резких тембровых контрастов, тембровая однородность. Но тембровая однородность совершенно не подразумевает тембрового однообразия. Основой оркестрового мышления, при обращении к однородному составу, становится игра тембровых нюансов, дифференциация инструментальных голосов.

Выделим характерные особенности тембрового развития и по ходу приведем примеры из Симфонии для струнных и литавр Э. Мирзояна, одной из первых симфоний в советской музыке для однотембрового состава. Основные виды темброобразования можно объединить в шесть групп.

Первая—зависимость тембра от плотности звучания,—наиболее сложная, включающая целый ряд явлений: А) Сочетание аккордового звучания с линейностью тематического построения. Примером может служить начало симфонии, где за аккордовым звучанием вступления следует линейное тематическое построение главной партии. Данное сочетание можно определить как тембровый контраст на расстоянии, где важную роль играет определенная инерция в восприятии музыкального материала. Разновидностью данного типа является одновременное аккордовое и мелодическое (линейное) звучание, но здесь большее значение приобретает фактурный принцип контрастности, а также противопоставление, вытекающее из соотношения разной тематической активности исполняемого материала (пр. 1).

Б) Постепенное включение голосов, т. е. постепенное уплотнение звучания. Этот принцип тесно связан с широким применением полифонических примеров развития (стретное включение инструментальных групп<sup>4</sup> или переход тематического материала от одной инструментальной группы к другой, ранее молчавшей, при этом, прелыдушая инструментальная группа не выключается, а начинает выполнять функцию гармонического голоса). В) Выделение из инструментальной группы одного солирующего инструмента (см. пр. 1). Г) Переход от деления на дивизии к тугтийному исполнению, где численное изменение количества инс-

<sup>4</sup> Инструментальная группа—группа инструментов одного типа (одинаковых инструментов) по строению и по функции.

трументов, исполняющих один материал, влияет на изменение тембрового звучания.

**В т о р а я**—приемом тембрового обновления является длительное молчание одной из инструментальных группы перед исполнением тематически активного материала. В симфонии Э. Мирзояна примером служит начало побочной партии. Исполнение темы поручается первым скрипкам, молчавшим на протяжении всего изложения главной партии и конца вступления (всего 54 такта паузы) (пр. 2).

Этот пример характерен и для принципа образования высотного тембрового контраста. При вступлении мелодическая линия побочной темы «отдалена» от ближайшего по высоте звука гармонического остова более чем на октаву (при быстром темпе исполнения указывать точный интервал было бы неправильным). То же самое наблюдалось и в предыдущем примере. Таким образом, в третью группу может быть выделен принцип образования тембрового контраста—высотный.

**Ч е т в е р т а я**—интервально-аккордовый принцип тембрового изменения является основополагающим в произведениях такого типа. Он вытекает из гармонических, полифонических приемов развития самого музыкального материала. Здесь смена гармонической вертикали, употребление звуковых сочетаний различной консонантной и диссонантной насыщенности влияют на тембровую нюансировку звучания.

**П я т а я**—фактурный принцип, неразрывно связанный с плотностью звучания, а также с разнообразными характерными исполнительскими приемами. Сочетания различных фактурных движений в последовательности или объединенных в одновременном звучании наблюдаются на протяжении всей партитуры любого произведения данного типа. Важным фактором фактурного тембра является та или иная активность звучащего голоса, связанная с исполнением тематического материала и вытекающая из этого функциональная дифференциация инструментальных линий (мелодическая—гармоническая, ведущий голос—сопровождающий и т. д.). Фактурный принцип также связан с ритмической дифференциацией голосов, так как временной фактор повторяемости звуков влияет на восприятие его тембровой специфики. В симфонии Э. Мирзояна примером данного явления может служить образование постоянной пульсации шестнадцатыми у альтов (пр. 3).

Здесь играет роль не только контрастирование данного образования с другими инструментальными голосами, но и изменение самого тембра альтов, звучание которых приобретает особую характерность.

**Ш е с т а я**—зависимость тембра от исполнительских приемов:

различных штрихов, флажолетов, арко и пиццикато, стаккато, маркато, применения сурдин, трелей и т. д. и т. п. Данное явление наблюдается на протяжении всего развертывания музыкального материала, вместе с тем показательным может стать пример совместного объединения характерных исполнительских приемов в различных инструментальных группах.

Необходимо отметить, что определяющим в развитии тембровой специфики звучания является сама форма движения развертывания музыкального материала и принципы тембровой дифференциации инструментальных голосов. Тесно связанные между собой, они чаще всего встречаются в совместном применении, находясь в зависимости от процесса становления произведения в целом.

В XX веке продолжалось развитие больших «романтических» составов. И несмотря на общую тенденцию камернизации оркестров в XX веке проявляется новый подъем интереса к масштабным оркестровым составам, особенно в советской музыке.

Безусловно наличие объективных предпосылок, требующих столь грандиозных масштабов воплощения. Здесь можно вывести два типа закономерностей. Первый, связанный с чисто музыкальными историческим развитием, т. е. обратная реакция на камернизацию, в частности, западно-европейской музыки первого двадцатипятилетия. Второй, связанный с общен исторической ситуацией, особой событийной насыщенностью современного времени, особенно в развитии советского общества.

Использование большого (расширенного) состава имеет различные формы. Первое, обращение к равномерно увеличенному составу, например, к четвертному составу, с сохранением внутреннего и межгруппового баланса. Второе, увеличение одной группы за счет включения дополнительной банды или подключения ансамбля инструментов одного типа, где происходит или выделение одной из оркестровых групп, или нарушение как межгруппового, так и внутргруппового баланса в пользу инструмента определенного типа. Третье, включение в партитуру «неоркестровых» инструментов, в частности, в плане расширения состава характерно включение органа в силу его больших тембровых и динамических возможностей. Дополнение отдельных темброво-характерных инструментов требует рассмотрения с точки зрения использования новых тембров, в плане же расширения оркестрового состава их акустическое значение чаще несущественно.

В настоящей же статье целесообразно остановиться на первой и второй формах расширения классического большого симфонического оркестра.

Итак, равномерное расширение всех групп оркестра. Основная функция такого увеличения состава заключается в усилении

акустического звучания всех групп и инструментов оркестра. Это дает возможность более свободного использования чередований инструментальных соло и групповых контрастов. То есть в силу численного увеличения инструментов есть возможность динамического выравнивания естественной неровности различных инструментальных и регистровых звучностей. Вместе с тем огромные размеры оркестра позволяют достигать масштабных туттийных звучаний. Таким примером использования оркестра может стать Четвертая симфония Д. Шостаковича, оркестровый состав которой включает: 23 деревянно-духовых инструмента, 17 медно-духовых, большое число ударных и усиленную группу струнных. Такого типа составы (четвертной) обладают большой силой акустической напряженности туттийного звучания и вместе с тем способствуют тембровому расширению звучания солирующих эпизодов (инструментального и группового соло). Так, в Четвертой симфонии в результате использования расширенного состава складываются интересные тембровые комплексы (например: 4 кларнета + кларнет пикколо + бас кларнет и флейта пикколо).

Другая форма расширения состава—усиление одной из оркестровых групп путем включения дополнительной банды или унисона инструментов одной группы (одного типа). Это расширение употребляется в силу художественной необходимости усиления звучания определенной тембровой характеристики группы или индивидуального инструмента.

Первый вариант такого расширения—включение в состав оркестра дополнительной духовой банды. Примером такого расширения может стать Седьмая симфония Д. Шостаковича, где к двойному составу оркестра добавлена духовая банда (3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона). Особенностью включения банды в отличие от обычного усиления медно-духовой группы является придание ей индивидуализированной функции, то есть трактовка ее как самостоятельной группы. И поэтому не случайно помещение банды в партитурной нотации непосредственно над струнными, то есть на месте солирующих инструментов. Характерной особенностью использования банды в данном произведении является усиление тутти и вместе с тем функциональное противопоставление банды звучанию полного оркестра.

Использование медно-духовой банды—явление относительно устоявшееся. Трактовка банды как самостоятельной образно-интонационной группы встречается в произведениях и более позднего периода. В частности, можно привести как пример Симфонию Р. Кажилоти, где к большому симфоническому оркестру добавлена медно-духовая банда, а также вокально-инструментальный «Триптих» того же композитора, где использовано звучание за сценой медно-духовых инструментов—двух баритонов и трубы.

Более редким приемом является присоединение к симфоническому оркестру дополнительной струнной группы. Использование двух струнных квинтетов можно встретить в Симфонии Ф. Алиаде, где дополнительная струнная группа то приобретает самостоятельную образно-интонационную функцию, то применяется для усиления звучания струнных в целом, увеличивает возможность контрапунктных соединений и дивизионных делений.

К той же форме увеличения оркестра относится состав оркестра «Оды радости» А. Хачатуряна, где к большому хору и оркестру (тройной состав) присоединяются ансамбль сорока скрипачей и унисон десяти арф, или состав оркестра Третьей симфонии — тройной состав симфонического оркестра с прибавлением ансамбля пятнадцати труб и органа.

Увеличение состава в Третьей симфонии А. Хачатуряна служит выделению 15 труб и органа в самостоятельную образно-интонационную сферу, резко контрастирующую со содержательной сферой тембрового развития нормативного оркестра. Лишь в репризе происходит объединение всего оркестра и слияние двух образных начал.

В связи с данной проблемой можно привести опыт применения двух самостоятельных оркестров. Примером данного явления может стать симфоническое произведение «Тристеца II» Ф. Карачева. Выделение двух самостоятельных образно-интонационных линий ведет к использованию двух оркестров, руководимых разными дирижерами. Вместе с тем увеличение состава в данном произведении минимальное, несущественно расширена лишь деревянно-духовая группа. Так, в камерный (второй) оркестр включены: флейта альто, гобой д'амур, корно ди бassetто, а также «вычлененные» из состава большого оркестра флейта, гобой, кларнет, шесть валторн и группа альтов.

Как уже отмечалось, особенностью музыки XX века стала свободная трактовка инструментальных составов.

Произведения, написанные для необычных составов, в соответствии с вышесказанным можно разделить на сочинения, тяготеющие к жанровым сферам камерной и симфонической музыки. Правда, границы этого деления довольно расплывчаты.

Важной чертой данных составов является новая функциональная связь инструментов, объединенных в один состав.

Появлению составов такого типа способствовал процесс индивидуализации тембровой специфики отдельных инструментов оркестра и стремление к полному выражению их тембровой характерности.

Отказ от заранее данной формулы оркестрового состава дает возможность большей тембровой индивидуализации произведения.

Появление первых произведений, написанных для необычного состава, относится к началу века в западноевропейской музыке. К ненормативным индивидуализированным составам обращались А. Шенберг, И. Стравинский, А. Веберн. В творчестве Б. Бартока и П. Хиндемита утвердилась новая форма инструментальной музыки «Музыка для ...», то есть в самом названии произведения уже четко определялся состав инструментального ансамбля (оркестра), как бы подчеркивалась специфика связи образно-жанровой формы произведения и выбранного состава ансамбля. Причем, несмотря на общую тенденцию камернизации состава исполнителей, «Музыка для ...» писалась и пишется как для ансамбля трех-четырех исполнителей, так и для относительно больших составов типа бартоковской «Музыка для струнных, челести и ударных» и т. п.

В советской, и в частности армянской, музыке интерес к ненормативным составам возрос в шестидесятые годы и продолжается по сей день. За последние двадцать лет было создано огромное количество произведений для необычных составов. Особенно разносторонне представлена область камерно-инструментальной музыки. Но наряду с камерными, создавались произведения, относящиеся к так называемым крупным формам—симфонии, кантаты, реквиемы. К примеру можно привести Четырнадцатую симфонию Д. Шостаковича, Симфонию № 1 А. Тертеряна, Симфонию № 4 (для органа соло) Э. Хагагоряна, «Реквием» А. Шнитке, камерную кантату «Из песни песней» Е. Еркяна (для сопрана, тенора, флейты, английского рожка, двух тромбонов, челести, арфы, фортепиано и ударных) и т. д.

Необходимо отметить, что при обращении к произведениям, написанным для индивидуализированного состава (то есть состава, использованного лишь в одном конкретном произведении), невозможно вывести характерные признаки оркестрового строения, в той или иной мере действующие во всех произведениях данного типа. Это происходит в силу неодинаковости самих составов. Здесь отсутствует общий знаменатель (постоянный состав), позволяющий определить общие черты использования оркестрового состава в различных драматургических трактовках. Пожалуй, единственной общей характеристикой для всех произведений этого типа является предельная тембровая индивидуализация звучания.

Выделим два типа образования и трактовки индивидуализированного состава на примере Первой симфонии А. Тертеряна и Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича.

Состав оркестра Первой симфонии А. Тертеряна включает: 2 валторны, трубу, тромбон, 4 литавры, леньо, гурно, маракасы, трещетку, темпл-блок, фрусту (бич), бубен, малый барабан, 5

том-томов (альт, 2 тенора, баритон, бас), ластру, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, фортепиано, орган, бас-гитару<sup>5</sup>.

Важным принципом тембрового построения партитуры этого произведения является его тембровая многопластовость. Безусловно, использование солирующих тембров играет в партитуре симфонии большую роль, но именно тембровые пласты<sup>6</sup> приобретают значение, близкое функциональности оркестровых групп. Причем, характерна постоянная смена пластов и их тембровое контрастирование как во временном, горизонтальном объединении, так и в одновременном вертикальном звучании. Каждый пласт темброво единый в восприятии, по строению сложен и объединяет инструменты различной тембровой характерности. Особую роль играет орган, который в силу своего регистрового богатства не только способен образовывать самостоятельный пласт, но и частично участвовать в образовании вертикали сопутствующего другого тембрового пласта (пр. 4).

В примере явно видно звучание двух тембровых пластов: первый образуется ритмически одновременным звучанием фортепиано, педального мануала органа и бас-гитары; второй—звучанием органа.

Данный принцип мышления определяет тембровое богатство партитуры при чрезвычайно скупом использовании инструментальных средств.

Совершенно иной состав использован в Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича: кастаньеты, ленью, 3 том-тома (сопрано, альт, тенор), фладжело, колокола, вибрафон, ксилофон, челеста, сопрано, бас, скрипки (10 инструментов), альты (4 инструмента), виолончели (3 инструмента), контрабасы (2 инструмента, обязательно пятиструнные).

Важным отличием оркестра Четырнадцатой симфонии от полного симфонического, в частности одотембрового состава, является предельная индивидуализация отдельных инструментальных тембров, где даже струнные трактуются не как единая группа и каждый инструмент приобретает самостоятельное значение. Примером такого решения может стать отрывок из VIII части симфонии (пр. 5).

В этом отрывке скрипки играют дивизи на 10. Начиная все

---

<sup>5</sup> Интересно отметить, что почти такой же принцип объединения инструментов использован в образовании оркестрового состава «Реквиема» А. Шнитке. Оркестровый состав включает: трубу, тромбон, орган, фортепиано, челесту, электро-гитару, бас-гитару, маримбу, вибрафон, колокольчики, колокола, литавры, флексатон, большой барабан, там-там, драмс. Фортепиано усилено через микрофон.

<sup>6</sup> Объединение нескольких инструментов, образующих в звучании одну цельную тембровую единицу, для исполнения определенного музыкального материала.

в унисон, но постепенно звучание расширяется, заполняя клястер от ре-бемоля второй октавы до си-бемоля той же октавы. Главенствующее значение в тембровом развитии этого участка приобретает зависимость тембра от интервальных и высотных соотношений.

Как отмечает М. Сабинаина, «...тембры, в том числе ударных, в 14 симфонии... приобретают тематическую функцию»<sup>7</sup>, происходит своеобразная «персонификация» тембронитонационных оборотов.

Четырнадцатая симфония становится примером еще одной особенности тембровой трактовки индивидуализированного состава—каждая часть симфонического полотна имеет свой инструментальный состав. Тембровой характерности способствуют не только составные изменения оркестра в каждой части симфонии, но и разная трактовка постоянных инструментальных тембров.

И наконец, особым видом использования неординарных составов является обращение к ансамблю, созданному по прототипу симфонического оркестра. В составе данного ансамбля обычно объединены все деревянно-духовые и медно-духовые по одному инструменту, некоторые ударные и струнные, так же по одному инструменту или небольшой группой (от трех до пяти исполнителей на каждом струнном инструменте). В настоящее время данные ансамбли приняли устоявшиеся формы и превратились в постоянно действующие коллективы.

Среди созданных за последние годы симфоний для подобных составов можно выделить Третью симфонию А. Меликова, Камерную симфонию Э. Айрапетяна, Камерную симфонию В. Бабаяна, Симфонию для камерного оркестра Р. Саркисяна, Камерную симфонию С. Лусикяна и т. д.

При обращении к ансамблевому составу отличительной чертой становится широкое использование «мелкой» техники письма, то есть техники, характерной камерной музыке. Выступающая на первый план индивидуализация каждого тембра ведет к полифонизации ткани и широкому применению солирующих построений.

Обращение к использованию нетрадиционных составов, наряду с другими явлениями, сыграло большую роль в процессе развития особенностей современного тембрового письма, расширяя рамки солирующей и пластовой тембровой индивидуализации, придавая тембру одну из важных функций—формообразующую.

---

<sup>7</sup> М. Сабинаина, Шостакович-симфонист, М., 1976, с. 401.

Составные изменения—есть характерная форма проявления особенностей современного этапа тембрового обогащения традиционных составов симфонического оркестра, связанного так же и с привлечением новых нетрадиционных звучаний, что отчасти находит выражение в использовании народных, бытовых, электромузыкальных инструментов, необычных приемов звуконзвечения, возможностей электроусиливающих и электросинтезирующих систем. Настоящие тенденции в развитии советской симфонии находятся в тесной связи с общим процессом, отмеченным возрастанием роли тембровой драматургии, связанным с переменностью функциональной роли выразительных средств, что отчетливо наблюдается в движении мировой музыкальной культуры.

The image shows a musical score for a symphony. The top staff is a solo violin part, marked "soloy V" and "p dolce". It features a melodic line with various ornaments and a triplet. Below it are five staves for the string ensemble, each marked "div". The score is divided into three measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

2

dim.

pp

pp

pp

pp

cresc.

3

b

marcatissimo, pizz.

pizz

ff

ff

P.no

Org

Ch. Cl.

*p*

*mf*

5

V. ni  
(i. n. 10)

*b*

А. АБРАМЯН

## ПРИНЦИП СИММЕТРИИ И ЕГО НЕКОТОРЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

### I

Термин «симметрия», произошедший от греческого слова *symmetria* (буквально—соразмерность, соответствие частей чего-либо), широко распространен во многих областях человеческого знания. Сейчас нет, пожалуй, науки, которая не оперировала бы этим термином. Найти симметрию—значит сделать шаг в выявлении закономерности, повторяемости явления, в определении черт его структуры. Однако сразу же следует отметить, что сама по себе констатация симметрии не может иметь большого эвристического значения. Обнаружить элементы симметрии (невооруженным глазом, с помощью прибора или эксперимента) не очень сложно. Остановиться на этом—значит отказаться от сущностного рассмотрения объекта. Кроме того, изучение объективной реальности показывает, что в любом объекте наряду с симметрией существует и ее антипод—асимметрия. И выяснить, почему асимметрия возникла, как она сочетается с симметрией—задача чрезвычайно сложная. Но только при такой постановке вопроса можно дать объяснение движению и развитию многих объектов и явлений. «Значение понятий симметрии и асимметрии в том, что они служат средством для более глубокого понимания внутренней диалектики процессов движения, развития, в частности, процессов, происходящих в природе»<sup>1</sup>. Таков исходный принцип многих исследований, посвященных симметрии. При этом комплексе проблем, связанный с симметрией и асимметрией, принято называть *принципом симметрии*.

Необходимо учесть и то, что широкое распространение термина порождает самые различные его трактовки. Применительно к музыке понимание симметрии должно быть, с одной стороны, дос-

<sup>1</sup> В. С. Готт, *Философские вопросы современной физики*, М., 1972, с. 396.

таточно емким, с другой—соответствовать специфике музыкального искусства.

История категории «симметрия» имеет своеобразную «трехчастную форму». В древние времена она носила всеобщий, универсальный характер, симметрия была синонимом слов «гармония», «пропорциональность», «красота». Начиная со средних веков до конца XIX века эта категория стала применяться в более частном значении. Затем вновь приобрела и все более приобретает утерянную универсальность, хотя первоначальный, этимологический смысл исчез навсегда.

Но именно в частном, математическом понимании простейшие формы симметрии являются наиболее понятными и доступными обывателю представлению. Под симметрией в математике подразумевается «свойство геометрической фигуры  $\Phi$ , характеризующее некоторую правильность формы  $\Phi$ , неизменность ее при действии движений и отражений»<sup>2</sup>. Поскольку симметрия во многих случаях так или иначе связана со структурой, при изучении ее в той или иной области невозможно обойтись без математического аппарата (хотя бы самого примитивного) и, следовательно, невозможно пренебречь приведенным определением. Но оно может играть лишь роль основы, ибо очевидно, что для музыки эта формулировка слишком узка, прежде всего потому, что совершать какие-либо преобразования можно лишь с готовым зафиксированным текстом, но не с самой музыкой. Музыкальные звуки могут в точности совмещаться друг с другом, но в музыке симметрии может не быть и наоборот.

В отличие от математики (геометрическая форма симметрии), в физике даются более емкие определения (динамическая форма). Поскольку физика имеет дело не с неподвижным объектом, а с его свойствами взаимодействия с другими объектами, симметрия здесь несколько выходит за рамки обычных представлений о фигуре и осях, делящих ее на равные части. «В любом определении принципа симметрии ... ключевым является понятие группы преобразований некоторых характерных переменных теории, остающихся инвариантным то или иное выражение динамического закона, лежащего в основе рассматриваемой теории»<sup>3</sup>. Иными словами, когда законы, устанавливающие связи между событиями, не меняются при определенных преобразованиях, тогда эти события обладают симметрией. «Если законы управляют событиями, то принципы симметрии управляют законами»<sup>4</sup>. В формули-

<sup>2</sup> Большая советская энциклопедия, т. 23. ст. «Симметрия». М., 1976, с. 391.

<sup>3</sup> В. П. Визгин, Принцип симметрии, в сб.: Методологические принципы физики, М., 1975, с. 269.

<sup>4</sup> Цит. соч., с. 272. В. С. Готт.

ровке, которую дает физика, для нас важно то, что здесь устанавливается симметрия процессов; законы, управляющие этими процессами, создают повторяемость, неизменность тех или иных явлений. Простейший музыкальный пример—правила классической гармонии, устанавливающие определенную последовательность аккордов и даже правила их соединения. Естественно, что в произведениях, более или менее следующих этим правилам, много раз будет повторяться последовательность, скажем, D—T, чем создастся симметрия в гармонии. Но диапазон применения этой симметрии не может быть слишком широк потому, что, во-первых, в разных произведениях одни и те же правила проявляются по-разному, и, во-вторых, лишь небольшое количество правил является определяющим для музыки данного стиля или эпохи.

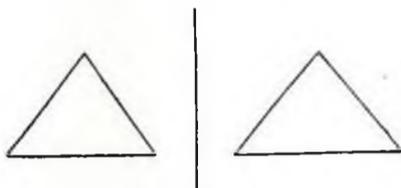
Симметрия в физике дает большой материал для философских обобщений, потому что здесь наблюдается наибольший отход от геометрического понимания симметрии. Динамическая симметрия охватывает гораздо более широкий круг явлений, в том числе—явлений эстетического порядка. По всей вероятности, даже в пространственных явлениях ее роль велика, поскольку восприятие пространственного объекта есть также процесс. Кроме того, динамическая симметрия может способствовать открытию новых закономерностей. Известен случай с А. Эйнштейном: ученый обнаружил, что для двух симметричных явлений (проводник неподвижен, перемещается магнит и наоборот) использовались два разных уравнения. «Между тем сила тока получалась одинаковой в обоих случаях. Эта асимметрия оскорбляла эстетическое чувство Эйнштейна (подчеркнуто мной—А. А.) и он показал впоследствии, что в рамках теории относительности обе задачи решаются с помощью одного и того же уравнения»<sup>5</sup>.

В химии и биологии симметрия вновь приближается к геометрической. В первом случае она проявляется в геометрической конфигурации молекул, во втором—в виде того или иного закономерного повторения. При этом имеют место следующие закономерности: с переходом от неорганической природы к органической роль симметрии заметно уменьшается; в пределах живой природы чем сложнее организм, чем более высокую ступень в эволюционной системе он занимает, тем менее богатой симметрией обладает этот организм. Известно, что в процессе естественного отбора выживает тот организм, который находится в наиболее целесообразных, выгодных для себя условиях существования. Чем более разнообразны функции, выполняемые организмом, чем больше его активность, тем меньше требуется повторение какого-либо органа. «Тело имеет такую симметрию, чтобы нужные движения совер-

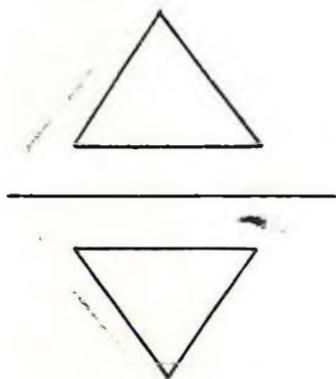
<sup>5</sup> А. Н. Лук, Психология творчества, М., 1978, с. 102.

шать быстрее и точнее»<sup>6</sup>. Именно поэтому у амёбы имеет место поворотная симметрия, у жука—осевая, а у млекопитающих— билатеральная, двусторонняя симметрия, т. е. из трех измерений симметрично лишь одно, правое является зеркальным отражением левого.

Достоин внимания следующий факт: нет такого высокоорганизованного существа, у которого были бы симметричны нижняя и верхняя части. Не потому ли ось симметрии обычно мыслится как вертикальная линия и простейшая симметрия схематически изображается так:



Хотя она вполне может иметь и такой вид:



И действительно, в природе и в искусстве преобладают вертикальные оси симметрии. В музыке они также встречаются чаще, легко убедиться, что их больше даже в полифонической музыке (симметрия тем, их преобразований имеет место чаще в последовательности, чем в одновременности). Эта закономерность носит, по-ви-

<sup>6</sup> В. И. Рудник, *От ромашки до адмирала*, М., 1971, с. 42.

димому, универсальный характер и имеет глубокие психологические корни, хотя бы потому, что нам легче представить себе симметричные предметы, стоящие на земле, а не висящие в воздухе параллельно земной поверхности.

Основное положение принципа симметрии таково: симметрия соответствует покою, асимметрия—движению. Интересно, что эта идея выдвигалась еще в древние времена. Вот, как, например, рассуждал Анаксимаандр: «Находящееся посередине и стоящее в одинаковом отношении к краям, ничуть не должно двигаться вниз, вверх или в стороны. Одновременно же совершить движение в противоположные стороны невозможно. Таким образом, такое тело пребывает в неподвижности»<sup>7</sup>.

Та же мысль лежит в основе математических выкладок Г. Вейля—автора одного из самых выдающихся исследований о симметрии. Немецкий математик цитирует следующее высказывание Фрея: «Симметрия означает покой и скованность, асимметрия же, являющаяся ее противоположностью, означает движение и свободу. Таким образом, порядок симметрии соответствует произволу асимметрии, закон—случайности, а с другой стороны, скованность соответствует свободе, а окостенение—жизни. Если бога или Христа изображают как символ вечной истины или справедливости, их рисуют не в профиль, а в симметричном виде—анфас»<sup>8</sup>.

Мысль высказана метко и четко, однако есть здесь один момент, с которым трудно согласиться. Асимметрию вряд ли можно считать произволом или чистой случайностью, она имеет свои чрезвычайно важные закономерные функции. Но справедливо то, что абсолютной симметрии не существует, как не существует вечных истин. Они суть относительные, временные моменты развития мира и знания о нем.

Искусство, как известно, является эмоциональным и интеллектуальным отражением явления окружающего мира, природы и культуры. Естественно, что закономерности принципа симметрии, действующие вне искусства, не могут быть отброшены при рассмотрении художественного творчества.

Преломление принципа симметрии в искусстве связано с тем, что в художественных произведениях наличествует «смысловой» момент. Имеется в виду не какой-либо тайный, «брезжащий» смысл, заведомо завуалированный подтекст; речь идет о драматургическом смысле того или иного отрывка или элемента, о его роли и месте в структуре целого. Сказанное можно пояснить следующим примером. Сонеты Шекспира состоят, как мы знаем, из трех четверостиший и одного двустишия. Но последние две строки

<sup>7</sup> В. П. Визгин, цит. соч. сс. 278—279.

<sup>8</sup> Г. Вейль, Симметрия, М., 1978, с. 46.

являются кратким выводом, итогом всего предыдущего развития. Две строки по весу и значению в сонете могут быть сравнимы с тремя строфами, поэтому по смыслу они симметричны. Подобная симметрия, обусловленная художественной формой, является качественной характеристикой произведения, в отличие от симметрии количественного порядка, которую легче всего найти в рифмах, в метре, количестве строчек в строфе. Поэтому, вероятно, симметрия в пространственных видах искусства изучена гораздо лучше, чем в других областях художественного творчества.

Здесь, однако, необходимо заметить, что исследование симметрии, как количественной, так и «смысловой», в сфере художественного творчества теряет всякий смысл без понятия асимметрии именно в силу того, что художественное произведение немислимо без постоянного нарушения покоя. Не останавливаясь на различных формах проявления симметрии в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве, рассмотрим уникальное с точки зрения симметрии явление—искусство хачкаров (крест-камней), памятников, нашедших широкое распространение в Армении. Они представляют собой камни прямоугольной формы, на лицевой стороне которых—сложнейший геометрический орнамент, в центре находится крест. Красота хачкара—в филигранном кружевном орнаменте, с помощью которого преодолевается «окаменелость» камня.

Вертикальная линия креста делит лицевую сторону на две равные части и служит осью симметрии (горизонтальная линия осью симметрии не является). Общая форма хачкаров симметрична, но симметрия нарушается теми или иными средствами. Назовем некоторые из них: 1. Канва, находящаяся по обе стороны креста, состоит из похожих, но не одинаковых при внимательном рассмотрении узоров. Эта особенность присуща всем хачкарам: создается иллюзия, будто узоры сплетены из **одной** мягкой ленты, а не выдолблены из камня; при сохранности общих контуров орнамента нарушается лишь зеркальность завитков. Таким образом, возникает противоречие между пространством, общей формой хачкаров, схватываемой сразу,—и временем: ведь воспринимающий так или иначе скользит взглядом по орнаменту и улавливается несхожесть. 2. Под козырьком хачкара часто располагается тематический рельеф, не подчиняющийся законам симметрии. 3. В каком-либо месте—справа или слева от креста или под ним—выгравированы буквы или надписи.

Очевидно, что в основе этого принципа лежит идея нарушения статики, застылости, которая осуществляется разными способами.

Из того обстоятельства, что симметрия связана со статикой, вовсе не следует принижение ее значения. В соотношении симмет-

рии с асимметрией многое зависит от задач, которые ставятся в данном произведении и в том или ином искусстве в целом. Например, в такой области культуры, как архитектура (особенно в XX веке), асимметрия отступает на задний план. Здесь эстетические соображения переплетаются с утилитарными; в последние входят прочность конструкции, экономия материала, удобство для людей. Поэтому в XX веке преобладают прямоугольные формы домов и симметричная планировка улиц. Еще в 20-е годы выдающийся французский архитектор Ле Корбюзье писал: «Надо набраться смелости и взглянуть с восхищением на прямоугольные города Америки. Быть может, эстету они покажутся неправильными, но моралист, напротив, должен к ним приглядеться достаточно внимательно... Кривая улица—это дорога ослов, прямая улица—дорога людей»<sup>9</sup>.

Им делаются попытки полностью подчинить качественные (смысловые, эстетические) критерии количественным. И тогда естественно, что на первый план выступает симметрия в ее чисто математическом выражении. Может показаться, что понятие асимметрии при таком подходе полностью исключено.

Но тот же Корбюзье, отстаивающий симметрию в градостроительстве, общей планировке города, в качестве композиционной основы здания предлагает иные, асимметричные пропорции, соответствующие «ритмическому размеру» («модулеру») строения человеческого тела<sup>10</sup>. Следовательно, здесь, как и во всяком высокопрофессиональном творчестве, асимметрия выступает не как хаос и произвол, а как действенный организующий фактор.

Так обстоит дело и в музыкальных произведениях; их рассмотрению с точки зрения соотношения симметрии и асимметрии посвящено последующее изложение.

## II

Перед любым исследователем, приступающим к изучению симметрии в музыке, в самом же начале встает весьма важный вопрос: применимо ли понятие симметрии, ставшее столь обычным для пространственных видов искусства, и к музыке с ее временной природой?

Для ответа на этот вопрос еще раз отметим, что симметричными могут быть не только объекты, но и процессы, события, явления. Процесс, происходящий в отрезок времени  $t$ , может стать

<sup>9</sup> Л. Корбюзье, Архитектура XX века, М., 1970, с. 29.

<sup>10</sup> Там же, сс. 233—257.

симметричным процессу, развертывающемуся в  $t_1$ . В применении к музыке такой подход подтверждается данными психологии восприятия. Здесь уместно обратиться к достаточно веским аргументам, приводимым М. Ломановым в пользу существования симметрии в музыке:

1. «Способность узнавать по-разному ориентированные предметы и устанавливать их сходство с эталоном» (константность восприятия); 2. «Способность узнавать контурный рисунок, подчеркивать границы, контуры предметов»<sup>11</sup>. Сказанного, по-видимому, достаточно, чтобы согласиться с большинством музыковедов, столь часто применяющим в своих работах термин «симметрия».

Другой, более сложный вопрос—какие виды симметрии имеют для музыки существенное значение. Известны различные виды симметрии: зеркальная, трансляционная (симметрия переноса), поворотная, билатериальная, антисимметрия, квазисимметрия и др. В музыке, вероятно, можно ограничиться двумя видами: зеркальной и трансляционной, остальные же случаи рассматривать как производные от первых двух. Схемы этих двух видов удобнее всего изобразить так:

- |                   |        |         |
|-------------------|--------|---------|
| 1. Трансляционная | 123... | 123...* |
| 2. Зеркальная     | 123... | ...321  |

Музыка представляет собой многомерный и многообразный процесс, поэтому выделение только двух видов симметрии и изображение их в одномерной системе является, строго говоря, натяжной. Но еще большей натяжкой было бы предположение, что, скажем, гармония, ритм и мелодия соответствуют длине, ширине и высоте, и на этом основании вводить многоосевую систему симметрии. Точно так же грубой аналогией явилось бы допущение, что симметричные отрывки или элементы музыки «по-разному покрашены» (квазисимметрия), «обладают противоположными зарядами» (антисимметрия) или «способны повернуться на  $n$ -ое количество градусов» (поворотная симметрия). Именно поэтому выделяются два основных вида симметрии: прямое и зеркальное повращение.

Оба вида могут проявляться как горизонтально (в последовательности), так и вертикально (в одновременности), как непосредственно-последовательно, так и на расстоянии. (Иными словами, тождественные элементы произведения составляют симметрию, контрастные—асимметрию).

<sup>11</sup> М. Ломанов, Элементы симметрии в музыке, в сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970, с. 137.

\* Оговоримся, что под цифрами подразумеваются не обязательно звуки, но и созвучия, построения, типы ритмов и другие элементы музыкальной речи.

Не существует единого мнения относительно возможности применения этих двух видов симметрии к музыке. Так, Ю. Холопов считает основным видом трансляционную симметрию, «повторение же с обратным порядком должно восприниматься в таком случае как симметрия наоборот, как особый, а не нормативный способ достижения соразмерности, соответствия»<sup>12</sup>.

Бесспорно, что прямое и обратное повторение равнозначны лишь с аналитической точки зрения, «музыка пишется для уха, а не для глаза», как справедливо пишет Холопов. Но и для уха зеркальная симметрия играет столь же важную роль, что и трансляционная. При соответствующей подготовленности слушатель воспринимает стройность и законченность зеркального построения, чувствует, что развитие «с чего началось, тем и кончилось», оно как бы описало «круг», создало определенный эмоциональный эффект движения и законченности. Поэтому очень часто подобное построение имеет большое драматургическое значение, как, скажем, в концентрических формах.

Повторение (непосредственное или на расстоянии) является действенным упорядочивающим, организующим фактором в музыкальном произведении. Умение композитора распорядиться повторностью материала является одним из важнейших критериев композиторского мастерства. В подтверждение этой мысли можно привести множество авторитетных высказываний. Ограничимся одним: «Вы не поверите, до чего молодые люди, проведшие два или три года на гармонических или контрапунктических упражнениях, затрудняются, когда им в первый раз приходится думать уже не об одновременных комбинациях звуков, а об взаимоотношении тем и симметрическом их расположении»<sup>13</sup>. Эти слова принадлежат мастеру музыкальной драматургии—П. И. Чайковскому.

Итак, в музыке целесообразно выделять два основных вида симметрии. В связи с этим нельзя не затронуть (хотя бы кратко) вопрос о интерпретации этих видов симметрии в связи со временем.

Здесь трудность заключается в обосновании того, каким образом два явления или процесса могут протекать симметрично друг другу. Ведь физическое время однонаправленно, асимметрично: прошлое, настоящее и будущее нельзя поменять местами. Следовательно, любой процесс (в том числе музыка) асимметричен с точки зрения физического времени?

<sup>12</sup> Ю. Н. Холопов, Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессаена, в сб.: Музыка и современность, вып. 7, М., 1971, с. 255.

<sup>13</sup> П. И. Чайковский, Полное собрание сочинений, Литературные произведения и переписка, т. 7, М., 1962, с. 497.

Оставляя решение общих проблем физикам, отметим, что художественное время, на наш взгляд, подчиняется особой закономерности. В момент времени  $n$  в восприятии слушателя существует не последовательность элементов, а некое целое, объединяющее их. Точно так же в момент  $n_1$  все развитие «сжимается» в одну точку, процессуальная сторона тесно смыкается с архитектурной. Музыкальное целое в отношении времени оказывается и симметричным и асимметричным одновременно. «Воспринять мелодию не значит воспринять первый звук, потом, забыв его, воспринять второй, затем, забыв второй, воспринять третий... Музыкальное время, таким образом, некое воссоединение последовательных частей. Неоднородность, характерная для него, таит в себе бесчисленные синтезы и пространственно-временные соединения», — справедливо писал А. Лосев<sup>14</sup>.

Симметрию можно найти в музыке всех эпох. Принято считать, что в эпоху классицизма она имела больший удельный вес, нежели в другие времена. Первое, что приходит на ум в связи с этим — классический квадратный период: 4 + 4. Эта структура, возникшая вместе с гомофонно-гармоническим складом, на протяжении времени играла весьма важную роль; в наше время она чаще встречается в массовой, популярной музыке. Причина большой распространенности квадратного периода в его необычайной логичности. Однако, забегая вперед, можно сказать, что применение его оказалось оправданным лишь в определенном контексте и определенных условиях. Б. Асафьев писал по этому поводу: «Квадратный период — совершенный период в силу своей симметрии и т. п. свойств. Это верно. Но взятое вне музыки как реальности, в которой данный квадратный период имеет свое предназначение... последование квадратных периодов самих по себе, ради их конструктивной завершенности, не вызовет ничего, кроме впечатления монотонности. Музыка не может быть хорошей только потому, что из нее можно «выжать» красивую симметричную схему»<sup>15</sup>. Высказанная Асафьевым мысль является важной с методологической точки зрения. Элементы симметрии следует рассматривать лишь в единстве с асимметрией, благодаря чему и создается музыкальное целое. Зеркальная симметрия представляется более совершенной с точки зрения принципа симметрии, нежели простое повторение. В XVIII и XIX веках возможности зеркального обращения были ограничены. Практиковалась зеркальная перестановка разделов в так называемых концентрических формах

<sup>14</sup> А. Ф. Лосев, Музыка как предмет логики, М., 1927, с. 62.

<sup>15</sup> Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, Л., 1971, с. 186.

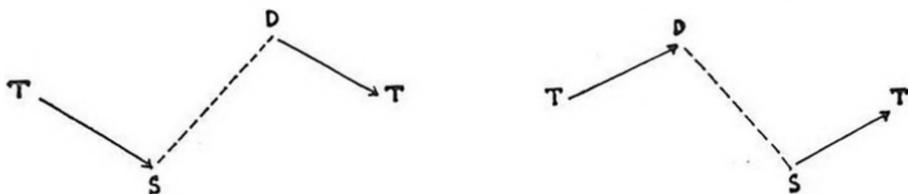
А—В—С—В—А, в полифонии— зеркальное обращение тем (инверсия и ракоход), зеркальная реприза в сонатной форме. Интересны, однако, случай симметрии тонального плана. В прелюдии Шопена Des-dur тональное движение идет от меньшего количества бемолей к большему и обратно. Параллельно этому количество тактов, приходящихся на одну тональность, убывает и возрастает:

*5p-6p-7p-6p-5p*

Но в прошлые эпохи были редкими случаи, когда какой-либо раздел полностью «обращался», начинаясь с последней ноты и кончаясь первой. С чем связано подобное ограничение?

На наш взгляд, причина в асимметрии диатонических ладов европейской музыки и тональной системы в целом (в ее классическом понимании). В самом деле, если мы возьмем любой средневековый европейский лад, то увидим, что тоны и полутоны чередуются несимметричным образом. В. Марутаев подробно рассматривает количественную сторону интервалов, исходя из общих геометрических и акустических закономерностей<sup>16</sup>. Основную роль, по мнению Марутаева, играет пропорция золотого сечения и связанные с ним отношения.

Если взять консонирующее трезвучие, то асимметрия его будет очевидна. М. Ломанов конструирует симметрию и относительно тоник как в небольших, так и в крупных построениях.



Здесь имеет место трансляционная, а не зеркальная симметрия. Следовательно, тоника в этой схеме не является центром, ведь эту цепь доминант и тоник можно продолжить в обе стороны: например, в любом миноре

...D/DD—DD=DD—D=D—T=T—IV=IV—VII=VII—III...

Для того, чтобы тоника была центром симметрии, нужно, чтобы  $D \rightarrow T = S \rightarrow T$ , чего, естественно, нет в традиционной гармонии.

<sup>16</sup> В. Марутаев, Приблизительная симметрия в музыке, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. IV, М., 1979.

Как уже говорилось, эта закономерность связана со строением европейских ладов. Даже если предположить, что они могут быть центрированными, то можно построить следующую схему:

↑

g—a—h—c—d—e—f

Очевидно, что ход h—c не равен ходу d—c (малая и большая секунды), c—e ≠ c—a и т. п. Лишь g—c=f—c со структурной точки зрения. Разумеется, в такой системе можно построить инверсию темы или тем, по-разному их сочетать, но точной симметрии не будет. По тем же причинам нельзя построить в рамках тональности равнозначную инверсию большого многоголосного отрыва или консонирующего аккорда. Иначе обстоит дело, когда лад симметричен, т. е. представляет собой хроматическую, целотонную или подобную ладам Яворского и Мессинана диатоническую систему. Такие лады иногда называют «искусственными», что легко опровергнуть наличием их в народной музыке. Известны, например, лады, встречающиеся в армянской народной музыке, которые приводит в своей книге Х. С. Кушнарев:

↑

g—as—h—c—des—e—f

Здесь наблюдается как зеркальная, так и трансляционная симметрия, так как симметричен сам по себе и тетракорд c—des—e—f. Этот и подобные ему лады построены по принципу сцепления тетракордов. В дважды двойственном ладу имеет место как структурная, так и функциональная симметрия ходов as—c и e—c, h—c и des—c, g—c и f—c.

В приводимом ниже ладе Яворского зеркальная симметрия представлена неолно:

c—d—es—i—fis—gis—d—h

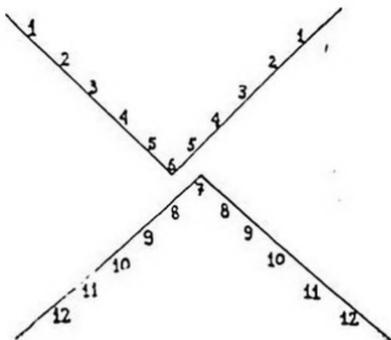
В профессиональных многоголосных произведениях, опирающихся на эти лады, создается большой простор для симметрии. Но она осуществляется лишь в тех случаях, когда гармонизация выходит за пределы классической тональности. Если в гармонии исходить из особенностей ладов, то непременно получатся диссонансирующие с точки зрения традиционной гармонии аккорды, обладающие богатой симметрией: увеличенные и уменьшенные трезвучия, квартаккорды и многие другие, часто встречающиеся в музыке XX века. Примеров много, в том числе—в армянской музыке (см., например, «Спартак» Хачатуряна, клавир, стр. 62 сначала, стр. 223, 2 такта до ц. 44).

Особенно часто к симметричным аккордам обращался Б. Барток, гармония которого тесно связана с его системой композиции, системой осей.

Выход за пределы норм тональности прошлых веков позволяет композиторам обращать большие многоголосные построения. В «Ludus tonalis» Хиндемита, как известно, постлюдия полностью повторяет прелюдию, только в ракоходном порядке—редчайший пример зеркальной симметрии построений подобных масштабов.

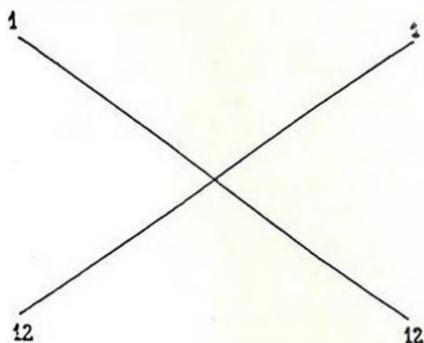
Таким образом, ослабление функциональных тяготений, характерное для музыки XX века, делает равнозначными различные перестановки, в результате которых на определенном уровне создается полная симметрия. Это тем более верно в том случае, когда лад заменяется серией. Додекафония и серийная техника создают обширные возможности для симметрии. Во-первых, здесь уже не ослабление ладовых тяготений, а их отсутствие, полная самостоятельность каждого звука, что создает возможность любых перестановок. Во-вторых, сама эта техника подразумевает применение в разных комбинациях одних и тех же звуков. «Большое преимущество нынешнего метода в том, что я могу обращаться с тематическим материалом гораздо более свободно, так как связь мне полностью обеспечена взятая за основу рядом. Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления все время разные»<sup>17</sup>. Здесь Веберн подчеркивает не только связь додекафонии с симметрией, но и диалектическую природу данной техники: одинаковое в разном, разное—в одинаковом.

Наиболее яркие примеры симметрии можно встретить в творчестве самого Веберна. В его Фортепианных вариациях наблюдается сплошь и рядом зеркальное отражение звуков серии; обратимся к первым семи тактам:

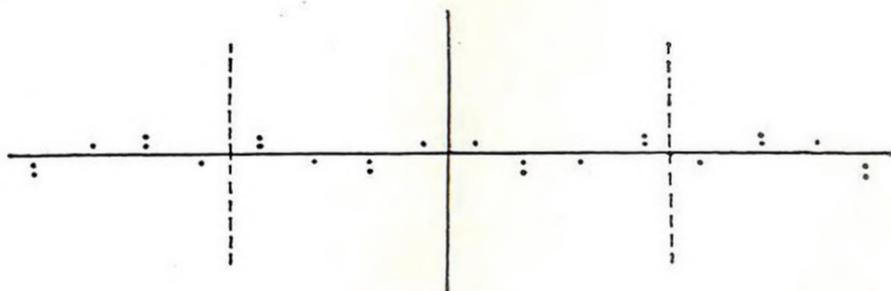


<sup>17</sup> А. Веберн, Лекции о музыке. Письма, М., 1975, с. 57.

Данный принцип перекрестного движения сохраняется на протяжении всего произведения, хотя проявляется он в каждом случае по-разному. Например, в тактах 11—15 зеркальное отражение выступает в следующем виде:



Подобных примеров можно привести бесчисленное количество (тт. 8—10, 15—18). Обращает на себя внимание ритмическая и фактурная симметрия:



Симметрия есть и в количестве тактов I вариации. Она, как известно, написана в трехчастной форме, каждая из частей содержит по 18 тактов.

Однако сохранять симметрию на протяжении всего произведения (даже в рамках строжайшей додекафонии) и во всех параметрах невозможно без ущерба для художественной ценности произведения. Поэтому в среднем разделе принцип зеркальной симметрии не проявляется так же четко, как в крайних. Кроме того, количество тактов в каждом симметричном построении (содержащем одну или две полные серии) разное: 7—3—4,5—3,5.

Уникальным видом симметрии являются комплементарные формы серии и особенно привилегированные серии Веберна. В своем стремлении к предельному лаконизму композитор сочиняет такие серии, в которых различные комбинации были бы идентичны.

Интересным примером использования некоторых принципов додекафонии в советской армянской музыке является Вторая соната для скрипки и фортепиано Т. Мансурияна. Первая часть Сонаты написана в трехчастной форме с динамической репризой. Наиболее симметричен первый раздел, в котором наблюдается лишь небольшое отклонение от принципов додекафонии. Этот раздел представляет собой семикратное повторение (почти точное) двенадцатитоновой серии\*. Но реально звучащая музыка разрушает всякую математическую умозрительность. Композитор на низшем уровне создает симметрию музыкального материала, но на более высоком уровне нарушает ее. Самое главное в этом разделе—внутренний контраст, разнообразие, асимметрия, с помощью которых преодолевается повторность серий. Из оппозиций, лежащих в основе данного раздела, вырастает музыка всей первой части. Этот принцип классичен, с подобных оппозиций начинаются многие сонатные Allegro венских классиков (там имеет место равенство тактов, но в важнейших компонентах музыкальной речи—несомненный контраст). Противопоставление активного и пассивного материала, которое является толчком для дальнейшего развития в рамках сонатной формы, подробно разбирается во многих трудах Л. А. Мазеля (в кн. «Вопросы анализа музыки», «Строение музыкальных произведений» и др.).

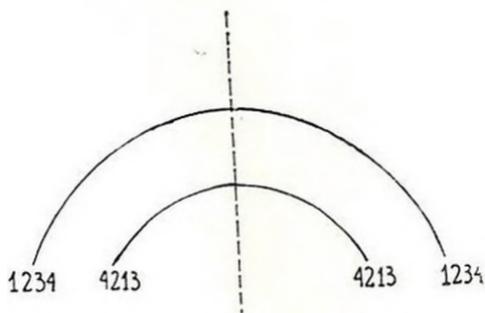
В I части Сонаты Мансурияна можно выделить два типа музыкального материала: быстрое триольное движение большими интервалами—подвижный элемент, и в три раза более медленное повторение аккордов—статичный элемент. Из первого элемента формируется в основном материал крайних частей, из второго—музыка среднего раздела I части.

Интересно проследить, как в первом разделе соотносятся однородные виды материала, т. е. динамичный с динамичным, статичный со статичным. Внутри первого элемента имеет место приближительная симметрия направления движения, когда восходящий пассаж или интервал компенсируется нисходящим. Для статич-

\* Приведем серию:



ного элемента композитор выбирает одни и те же звуки, а именно первые четыре звука серии. Но сочетаются они по-разному, так что первые четыре проведения составляют стройную закономерность



Зеркальная симметрия здесь очевидна. Как известно, из 4 элементов (в данном случае звуков) возможны 24 сочетания ( $4! = 24$ ), из них композитор выбрал только два—1 2 3 4 и 4 2 1 3. При этом наблюдается еще одна закономерность: в крайних сочетаниях имеет место большая консонантность, чем в средних. Сочетание 1—2 представляет собой малую сексту, 3—4—чистую кварту; в то же время 4—2—ув. кварта, 1—3—ум. септима. Это можно определить и на слух.



Таким образом, внутри статичного элемента есть движение от большей консонантности к меньшей и обратно. Точно так же в первом (динамичном) элементе есть момент статики, проявляющийся в симметрии движения.

Принцип симметрии для музыки универсален: независимо от творческого метода композитора, в любом произведении можно обнаружить элементы симметрии, но именно элементы. «Чистой», отдельно взятой симметрии без асимметрии не существует.

Известны, однако, случаи, когда композиторы сознательно, а не интуитивно, вводят в свою музыку симметрию. Имеется в ви-

ду метод конструктивизма. Одним из первых в армянской музыке к этому методу обратился Л. Аствацатрян. Его Симфония—наглядная иллюстрация того, как композитор сначала выводит симметрию с помощью схем и вычислений, а затем переносит ее в музыку. Подробные объяснения принципов композиции Симфонии самим Аствацатряном содержатся в книге М. Г. Арановского «Симфонические искания». «...композитор сперва осуществляет анализ одной или нескольких тем, результаты которого—после соответствующей классификации и селекции—становятся решающим фактором как в формулировке замысла, так и в конструировании формы и в выборе выразительных средств музыкального сочинения»<sup>18</sup>.

В данном случае композитор обратился к средневековой армянской мелодии «Мокац Мирза». Эта песня состоит из трех больших построений, каждое из которых делится на три сегмента (уже симметрия!). Именно эти сегменты служат основным строительным материалом для построения всей симфонии. Тот факт, например, что третий сегмент является синтезом первых двух, отразился на соотношении трех частей симфонии.

Симметрия в теме образуется четырьмя способами: 1) количественными соотношениями звуков, 2) количественными соотношениями метрических единиц, 3) количественными соотношениями акцентов, 4) структурными соотношениями формы. Для выявления симметрии композитор делит тему, используя различные критерии, на: 9 сегментов, 9 подсекций (в основе—шестнадцатая как метрическая единица), 43 подгруппы (вбирающие в себя метрические и акцентуарные содержания конкретной мелодической ячейки). Каждую выделенную структуру Аствацатрян рассматривает с четырех приведенных точек зрения. В результате получаются стройные симметричные отношения. Эти отношения с помощью математических операций переносятся в план каждого построения, каждой части и всей Симфонии в целом. Симметрию можно обнаружить в многочисленных схемах, составленных самим композитором.

Казалось бы, в конце концов должно получиться произведение, потрясающее в каждом своем отрывке стройной симметрией. Но на самом деле имеет место обратная картина: почти все из выведенных в схемах закономерностей невозможно определить на слух. Правда, легко заметить, что в начале и в конце Симфонии звучит песня «Мокац Мирза», что в третью часть вносятся элементы репризности, связывающие ее с первой частью и тематически и образно эмоционально. Совершенно очевидно также, что вариантно-полифоническое развитие песни определяло характер из-

<sup>18</sup> М. Г. Арановский, Симфонические искания, Л., 1979, с. 135.

ложения музыкального материала Симфонии. Но все это «старые», «испытанные» средства для создания целостности и соразмерности, не связанные с конструктивизмом как художественным методом, распространенным в XX веке.

Основная причина «некоммуникативности» заранее вычисленной симметрии состоит в том, что в конструктивистских схемах отдельные компоненты музыкальной речи рассматриваются изолированно. Симметрию в подобных произведениях можно найти только с помощью специального анализа. При просмотре партитуры, а тем более на слух ее определить трудно, потому что другие элементы музыкальной речи, существующие одновременно с симметричными, не подчиняются выведенным формулам.

Покажем это на примере одного из произведений Г. Овунца, в названии которого фигурирует слово «симметрия». Речь идет о пьесе «Движение-симметрия» (из III цикла «Ивений для оркестра»). Эта часть основана на двух типах материала,

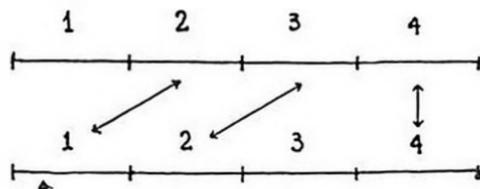


а также их инверсиях. На них и основаны трансляционная и зеркальная симметрии, в создании которых принимают участие только скрипки. При этом имеется симметрия и по вертикали и по горизонтали, т. е. различные типы сочетания голосов повторяются через определенные промежутки времени. Но при этом существенны факторы, нарушающие симметрию: 1. акцентированные звуки у флейты и фагота не подчиняются симметричным схемам; 2. нет симметрии тонального плана (вместе с тем фригийский лад в каждой микроструктуре выражен отчетливо); 3. нет симметрии в общей структуре пьесы. Она делится на три фазы: поочередное проведение материала из шестнадцатых (до ц. 4). стретта (ц. 4) и движение от кульминации пьесы к ее концу (с ц. 5). Очевидно, что ни в масштабах, ни в количестве метрических единиц нет равенства разделов. Композитор стремился показать именно симметрию движения шестнадцатых, в остальных компонентах симметрии нет.

В приведенных трех случаях при общей симметричности различные элементы создавали внутреннюю асимметрию. В этом ведущую роль играет не только функциональная асимметрия, характерная для европейской классической музыки (два предложения квадратного периода, крайние части трехчастной формы и т. п.), а различные типы несоответствия внутри количественно равных отрезков. Этот принцип характерен и для армянской народной песни. Например, в знаменитой песне «Ты—чинар» идентичные элементы находятся на разном расстоянии от оси симметрии, которой является конец первого построения.



Структура песни абсолютно симметрична: 4+4+4+4—два повторенных построения а и в. Их функциональное различие очевидно (подобная опора—тоника, изложение—развитие и завершение). Но не это является главным фактором асимметрии в песне, а соотношение подобных элементов. Таковыми являются: второй такт в построении а и первый—в в (нисходящее движение с синкопой), третий такт в а и второй такт в в. Схему этих отношений можно представить так:



Эту песню можно сравнить с двустиплем, в котором традиционно зарифмованы последние строки строф, но «разнобой», несоответствие в более ярких и характерных слогах внутри строк низводит эту зарифмованность к формальной основе.

Близким к этому является случай, когда каждое из равных построений делится на неравные структуры. В качестве примера приведем песню «Весна, но снег идет», которая состоит из двух четырехтактных построений. Но, как показывает Р. А. Атаян, внутреннее ее расчленение таково (см. лиги сверху):



Как видим, здесь имеют место три типа расчленения, в известной степени противоречащие друг другу: 1) два равных предложения а и в; 2) разделение по музыкальному смыслу; 3) группировка звуков, соответствующая слогам поэтического текста.

Аналогичным образом строится песня «Когда увидела тебя». О ней Р. Атаян пишет: «В среднем разделе песни мелодия, ломая скрывающую ее вначале границу, выходит за пределы этой границы, разворачивается, становится гораздо более напряженной

и взволнованной, причем волнообразный подъем и спуск, как и отдельные изгибы, связаны с речевой интонацией просьбы»<sup>19</sup>.

Особенности этой песни (и не только интонационные) весьма своеобразно претворены в теме главной партии Симфонии для струнных и литавр Э. Мирзояна. Эта тема состоит из трех фаз. После начального изложения с т. 6 начинается оживление, которое достигает своей кульминации в т. 15, затем наступает некоторое успокоение.

Первый раздел (тт. 1—6) представляет собой симметрию направления движения, в развивающей части господствует восходящее движение (тт. 6—15), в заключительной—нисходящее. Но внутренняя асимметрия достигается следующим способом: завершающие такты темы представляют собой относительно новое образование. Это особенно заметно потому, что оно интонационно напоминает вторую половину песни «Весна, но снег идет».

В связи с приведенным примером уместно вспомнить структуру аааЬ, которую Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман называют переменной в «четвертый раз», она представляет собой «частное выражение общего принципа «завершающей перемены», т. е. принципа прекращения установившейся периодичности посредством нового элемента»<sup>20</sup>. Следовательно, именно асимметрия в данном случае создает завершенность.

Введение относительно нового материала в конце произведения или определенного его построения можно встретить во многих образцах армянской духовной и народной музыки. Песня «Антуни» состоит из восьми приблизительно равных построений; первые шесть построений, соответствующие строкам стихотворного текста, разворачиваются в одном ключе: скорбное повествование с элементами речитатива. Последние два построения звучат иначе. После трех остановок на «ре» второй октавы переход в лад с тоникой «ми», находящейся на септиму ниже, звучит как «новый поворот». Он оправдывается прежде всего словесным текстом. Здесь—собственно плач, здесь же повествователь впервые говорит о себе во втором лице: «Ах ты, бездомный!».

Таким образом, и в этой песне при равенстве определенных структур, различно (часто противоположно) их «наполнение». Это сочетание симметрии и асимметрии и создает единство более высокого уровня, чем то, которое создается простой симметрией.

### III

Предварительный вывод, сделанный из предыдущего изложения, достаточно очевиден: симметрия и асимметрия не могут существ-

<sup>19</sup> Р. А. Атаян, Армянская народная песня, М., 1965, с. 15.

<sup>20</sup> Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 423.

воватъ отдельно друг от друга, они находятся в диалектическом единстве. Но этого утверждения самого по себе недостаточно. Когда исследователь сталкивается с двумя взаимоисключающими с формально-логической точки зрения явлениями, легче всего на словах сослаться на диалектику и эклектически соединить их вместе. Весь вопрос в том, как и почему сопрягаются симметрия и асимметрия, какое значение для музыки имеет это единство. Только в этом случае можно определить эстетическую значимость принципа симметрии и смысл ведущей роли асимметрии в процессуальном развитии музыки.

С известной точки зрения, каждый вид искусства, в том числе и музыка, содержит в себе определенную информацию. Естественно, что музыка несет в себе не ту словесную информацию, которую на ее основе порой домысливают музыковеды, а свою, музыкальную. Какой же должна она быть для того, чтобы дойти до слушателя. На этот вопрос в свое время ответил Аристотель: «Прекрасное, состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какой попало величиной. Как все предметы должны иметь *величину, легко обозреваемую*, так и фабулы должны иметь *длину, легко запоминаемую*»<sup>21</sup>. Ясно, что Аристотель имеет в виду не только количественную, но и качественную сторону «фабулы», не столько длину, сколько форму. Однако это не значит, что «легкость запоминания», иначе говоря—доходчивость, непременно является гарантией высокого качества художественного произведения.

В данном случае важно определить, что сообщает симметрия восприятию. Попробуем сперва разрешить этот вопрос с помощью примеров, аналогий. Достаточно бросить взгляд на круг и за доли секунды можно определить, какая это фигура, но неправильный шестиугольник потребует гораздо больших усилий. Легко запомнить последовательность из одинаковых элементов, но «наименьшую информацию из всех числовых последовательностей несет последовательность 1111..., обладающая самой богатой группой симметрии, несколько больше информационная насыщенность последовательности 010101..., обладающей менее богатой группой симметрии»<sup>22</sup>.

В произведениях прикладного искусства (обои, занавесы и пр.) преобладает симметрия именно для того, чтобы нестрогой и богатством информации не сосредотачивать внимание человека на себе. Точно такой же прикладной характер носит музыка боль-

<sup>21</sup> Аристотель, Об искусстве поэзии, М., 1957, с. 63 (подчеркнуто нами.— А. А.).

<sup>22</sup> В. Я. Берсенева, И. М. Яглом, Симметрия в искусстве орнамента, в сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л., 1974, с. 288.

шинства вокально-инструментальных ансамблей, обладающая высокой степенью симметрии (особенно ритма). Наконец, можно обратиться к более сложному явлению, в котором уже содержатся зачатки диалектического единства. Одно из его проявлений прекрасно сформулировал Б. Асафьев: «Секвенции— большое удобство! Слух, получая почти тождественные раздражения, «оправдывает» самые далекие перемещения и сам вступает в сферу движения по инерции. Но с точки зрения музыкально целесообразного, т. е. функционально обусловленного— чрезмерное пользование секвенциями является обнаружением ленивого мышления»<sup>23</sup>. Существенно, что здесь говорится о «тождественном раздражителе» (симметрия), на основе которого совершаются дальние перемещения— снова одинаковое в разном и разное в одинаковом.

Приведенные примеры позволяют заключить: чем больше в данном произведении симметричных элементов, тем меньше в нем информации. С другой стороны— чем больше симметрии, тем больше вероятности ее повторения: когда задан ритм типа 1111, то вероятность появления шестой и седьмой единицы велика. Эти положения были теоретически доказаны в статье В. П. Криндача «Симметрия и вероятность»;<sup>24</sup> когда речь идет об организационном, а не стихийном процессе, симметрия обратно пропорциональна информации и прямо пропорциональна вероятности.

Однако, поскольку мы имеем дело с эстетическим объектом, то было бы большой натяжкой предполагать, что эстетическая ценность данного произведения находится в прямой зависимости от его информационной насыщенности. Бесконечное разнообразие так же мало может служить источником наслаждения, как и сплошное однообразие. «...овал умиротворяет и заполняет мой взор, но каракули на бумаге обогащают взор отупляющим многообразием»,— писал Жан-Поль<sup>25</sup>.

Основываясь на этом, можно привести диалектическую точку зрения на данную проблему, которая наиболее четко была впервые сформулирована Гегелем. Сущность ее сводится к следующему: отрицательное не уравнивается и не нейтрализуется положительным, симметрия между ними исключается. Этот общий закон философ распространял и на искусство. В своей «Эстетике» Гегель писал: «Что касается правильности и симметрии, то они как голое и безжизненное единство рассудка не способны исчерпать природу художественного произведения даже с внеш-

<sup>23</sup> Б. В. Асафьев, цит. соч., с. 58.

<sup>24</sup> В. П. Криндач, Симметрия и вероятность, в сб.: Принципы симметрии, М., 1981.

<sup>25</sup> Жан-Поль, Приготовительная школа эстетики, М., 1981, с. 74.

ней стороны, а лишь относятся к безжизненному в самом себе элементу—времени, конфигурации пространства»<sup>26</sup>.

Не случайно в цитируемом предложении дважды встречается слово «безжизненный». Всякая жизнь нарушает симметрию: если возьмем любой функционирующий организм или какую-либо другую систему, то окажется, что они функционируют именно благодаря асимметрии. Представление о симметрии относится к сфере рассудка, но не разума, симметрия представляет собой некую абстракцию, удобное допущение, не наполненное конкретным жизненным содержанием. Далее Гегель пишет: «... идеальное художественное произведение должно даже во внешних своих чертах подняться выше голой симметрии... Однако, например, в музыкальных мелодиях, правильность не может быть полностью устраниена. Она низводится на степень лишь основы»<sup>27</sup>.

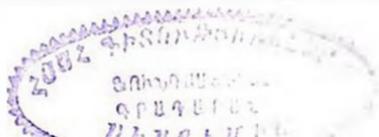
Периодичность, повторность элементов музыкальной речи, наличие каких-либо реприз в произведении неизбежны. Но не одни они составляют смысл его композиции, а как раз факторы, нарушающие периодичность. Симметрия, лежащая в основе музыки, составляет статичный ее элемент. Она должна преодолеваться асимметрией в последовательности и (что гораздо важнее) в одновременности. В предыдущих главах было приведено достаточно примеров музыкальных произведений различных эпох и стилей. Однако весьма красноречиво демонстрирует эту диалектику сопоставление двух стилей. Основой полифонической музыки XVII—XVIII веков является симметрия голосов—симметрия тем, ответов, инверсий, ракоходов,—симметрия, выделяющая их из свободного течения голосов. Однако построения в музыке этого стиля в основном асимметричны. В музыке классицизма—обратная картина: построения симметричны, а голоса—нет. Статичный элемент, симметрия отступает на второй план, низводится до основы, динамичный же движет развитие вперед. Так, по-видимому, следует понимать слова Гегеля, такова суть диалектического понимания принципа симметрии.

Подобная точка зрения существует с древних времен и является основой диалектического подхода к эстетике. «Красота гармонична. Там, где противоположности находятся в соразмерной смеси, там благо, здоровье человека. Равное и непротиворечивое в гармонии не нуждаются. Гармония выступает там, где есть неравенство, единство многообразного. Музыкальная гармония—частный случай гармонии мировой, ее звуковое выражение»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Г. Ф. Гегель, Эстетика, т. I, М., 1968, с. 256.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Цит. по кн.: Ю. Б. Борев, Эстетика, изд. III, М., 1981, с. 49.



## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	5
<i>Г. Годакян</i> , Черты ладовой системы армянской народной музыки	7
<i>И. Тагмизян</i> , Ованес Ерзынкаци Плуз и вопросы теории средневековой армянской музыки	41
<i>Л. Акопян</i> , Проблема армянских невмешных знаков (хазов) в прошлом и настоящем	65
<i>Л. Ерджакян</i> , Вопросы сравнительного изучения профессиональных жанров восточной монодии	80
<i>А. Цицикян</i> , Из истории смычковых инструментов в Армении. Кеманча	95
<i>М. Рухкян</i> , О классических традициях и современных тенденциях в армянской симфонии	119
<i>А. Аванян</i> , Мелодический тематизм и принципы формообразования в армянской симфонической музыке раннего периода	135
<i>З. Тер-Казарян</i> , Взаимосвязь музыкальных традиций Востока и Запада в становлении творчества А. Хачатуряна	166
<i>Л. Седракян</i> , О фортепианных транскрипциях А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна и А. Арутюняна	179
<i>А. Аревшатян</i> , О специфике тембрового мышления в симфониях А. Тертеряна	198
<i>Р. Тертерян</i> , Некоторые особенности использования нетрадиционных составов симфонического оркестра	213
<i>А. Абрамян</i> , Принцип симметрии и его некоторые проявления в армянской музыке	226

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ  
ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Редактор издательства *Ж. В. Налчаджян*  
Переплет художника *Л. С. Пегтян*  
Тех. редактор *Л. К. Арутюнян*  
Корректор *Э. Е. Аракелян*

ИБ № 1093

Сдано в набор 24.12.1985 г. Подписано к печати 8.05.1986 г. ВФ 06171.  
Формат 60×84<sup>1/16</sup>. Бумага № 1. Шрифт «литературный», высокая печать.  
Печ. л. 15,63. Усл. печ. л. 14,53. Учетно-изд. л. 16,3. Тираж 950. Зак. № 913.

Изд. № 6657. Цена 2 р. 05 к.

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24 г.  
Типография Издательства АН АрмССР, 378310, г. Эчмиадзин.

2 р. 05 к.

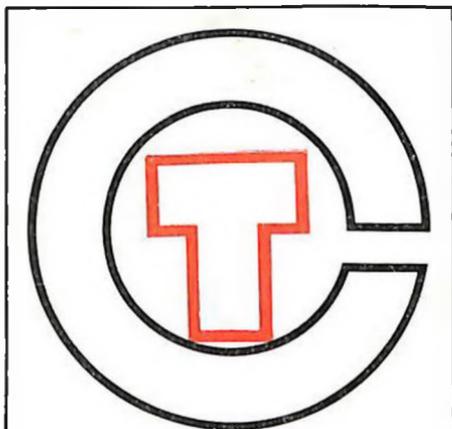
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
АКАДЕМИИ НАУК  
АРМЯНСКОЙ ССР

ЕРЕВАН 1986

P 567774

АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА ПРОШЛА МНОГОВЕКОВОЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ И ДОСТИГЛА В ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ БЛЕСТЯЩЕГО РАСЦВЕТА. ОГРОМНЫЕ УСПЕХИ АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ БЫЛИ ВО МНОГОМ ОБУСЛОВЛЕННЫ ЕЕ ТЕСНЫМИ СВЯЗЯМИ С БОГАТЕЙШЕЙ СОКРОВИЩНИЦЕЙ ФОЛЬКЛОРА, ТВОРЧЕСКИМ РАЗВИТИЕМ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ, УСВОЕНИЕМ БОГАТОГО ОПЫТА МИРОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.

ОБОБЩЕНИЕ В САМОМ ШИРОКОМ КОНТЕКСТЕ ОПЫТА КУЛЬТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА И ИССЛЕДОВАНИЕ НА ЭТОЙ ОСНОВЕ ПРИНЦИПОВ И ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА, В ТОМ ЧИСЛЕ МУЗЫКАЛЬНОГО, ЯВЛЯЕТСЯ АКТУАЛЬНОЙ, ДАВНО НАЗРЕВШЕЙ ЗАДАЧЕЙ...



ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ