

Н. К. ТАГМИЗЯН

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ





« Մ Ա Տ Ե Ն Ա Գ Ա Ր Ա Ն »

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻԿՐՈՏՐԱԿՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱՌԸՆԹԵՐ
ՄԱՇՏՈՅԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն.Կ.ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ԵՐԱԺՇՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1977

✓

«М А Т Е Н А Д А Р А Н»
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМ. МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Н. К. ТАГМИЗЯН

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ
В ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1977

400/03 Р II 401678

Публикуемый труд—первое монографическое исследование, освещающее историю древней и раннесредневековой армянской музыкальной теории. В нем рассматривается процесс исторического развития музыкально-теоретических установок и эстетических воззрений древних армян, анализируются дошедшие до нас монодические музыкальные памятники. Книга рассчитана на специалистов по истории и теории древней и средневековой музыки.

Ответственный редактор
Л. М. САРЬЯН



Т $\frac{90101}{703(02)-77}$ 104-76

© Издательство АН Армянской ССР. 1977.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыка—одна из малоосвещенных областей истории культуры древней и средневековой Армении. Несмотря на интенсивность строительства музыкальной культуры в Армении в советские годы, на стремительное развитие композиторского искусства, исполнительства и музыкознания, фактически еще не написана история армянской музыкальной культуры древности и средневековья¹.

¹ Имеются серьезные трудности, главная из которых—проблема расшифровки средневековых армянских музыкальных (хазовых, т. е. певческих) рукописей. Все же научно охарактеризовать ветви армянской монодии, осуществить периодизацию ее истории и выявить основные особенности крупнейших этапов ее развития—не только возможно, но и необходимо. К этому и стремились до сих пор армянское историческое музыкознание. Примечательно, с этой точки зрения, даже первенцы армянской музыкально-исторической науки новейшего времени: статья К. Сараджева: Лит. СХХIV (с разделами церковной и народной музыки и нотным приложением), более развернутый исторический очерк И. Попова, вышедший в свет в течение 1900 года на страницах «Русской музыкальной газеты», а потом и отдельной брошюры: Лит. СХХ и др. В целом развитие армянской музыковедческой мысли еще в досоветский период привело к выдающимся научным достижениям Комитаса, концепционные и программные идеи которого призваны были обновить почти все исходные исследовательские позиции того времени, когда велел за двумя опытами создания обобщающих трудов по истории армянской музыкальной культуры, осуществленными Сп. Меликяном (Лит. ХСV) и А. Ованисяном (Лит. СVII), появились капитальные работы Ал. Шавердяна (Лит. СХСVI) и Хр. Кушнарера (Лит. LXXXIII). В первой из них имеется специальная глава, представляющая сжатый обзор основных явлений музыкальной культуры Армении с древнейших времен до XIX в., где автор дает блестящее резюме вышеупомянутого труда А. Ованисяна (по достоинству оценивая общий методологический подход последнего) и формулирует некоторые неотложные задачи изучения древнего и средневекового периодов истории армянской музыки. Во второй же—последовательному освещению хода развития армянской монодиической музыки посвящена вся первая ее часть, имеющая и самостоятельное значение. Здесь автор, обобщая собственные многолетние кропотливые наблюдения и предыдущий опыт армянского музыкознания, излагает всесторонний

Специальное изучение музыкально-теоретической системы древней и средневековой Армении может и должно явиться одной из важных предварительных работ по созданию этой истории. Но оно (изучение) имеет, конечно, и самостоятельное значение. Содержательные идеи о музыке, характерные высказывания и теоретические установки, имевшие хождение в армянской действительности в глубоком прошлом, собранные воедино, не только образуют новый, ценный раздел исторического арменоведения, но и открывают интересную страницу, как нам представляется, во всеобщей истории теоретического музыкознания².

Ход исторического развития музыкальной теории в древней и средневековой Армении разделяется на два крупных этапа: до X века н. э. включительно (древнейшие времена и период раннего средневековья) и с XI по XIX век (эпоха зрелого феодализма и позднего средневековья). Настоящая работа посвящается первому из них. Она создана не на пустом месте. В широком смысле, она подготовлена всей предыдущей эволюцией армянского теоретического музыкознания нового и новейшего времени: результатами многолетних трудов докомитасовских теоретиков, выдающимися достижениями Комитаса, поисками, находками и успехами советских армянских ученых по линии разработки теоретических вопросов армянской монодической музыки.

Докомитасовские теоретики, они же мастера церковного искусства пения, живя в пору отсутствия широкого музыкального движения в области собирания, записи и изучения народного творчества, и согласно унаследованным ими из позднего средневековья традициям, свою деятельность ограничивали рамками проблем церковной музыкальной культуры. Ученым, серьезно содействовавшим развитию армянской музыкально-теоретической литературы нового (постсредневекового) времени явился поэт и музыкант конца XVIII и начала XIX столетия Григор Гапасакяни (1740—1808). Его перу принадлежат четыре музыковедческих труда.³ В них автор суммирует важнейшие музыкально-эстетиче-

историко-теоретический очерк развития армянской монодии на широком фоне культуры древней и средневековой Армении.

² Мы также, в числе других музыковедов, надеемся, что плодотворный опыт Л. Мазеля и И. Рыжкина, осуществивших первое в советском музыкознании историческое исследование развития европейской музыкально-теоретической мысли, с критическим анализом некоторых выдающихся теоретических концепций, найдет свое продолжение, расширение и углубление как в сторону средневековья и древности, так и в направлении к новейшим временам. Имеем в виду «Очерки» (Лит. LXXXVI), от которых нас отделяют уже примерно 40 лет.

³ Из них первый (Лит. XI) и третий (Лит. XI.1) издавались при жизни автора. Рукопись его четвертого сочинения утеряна во время первой мировой войны. Вторая работа теоретика—«Катехизис музыкальной науки», сочиненная примерно в 1799—1800 гг., вышла в свет усилиями автора настоящих строк. Ист. LXVI (ср. также Лит. XX).

ческие воззрения армянского позднего средневековья, толкует о метро-ритмических основах армянского духовного песнетворчества и о восьмиллании (в сопоставлении с некоторыми данными поздневизантийской и восточной музыкальной теории), а что главное—фактически предлагает новую, им реформируемую систему хазовой (невменной) записи напевов. Новое в этой системе (в сравнении со средневековой) сводится к стремлению теоретика музыки придать целому ряду хазов значения точных интервальных шагов. Гапасакальян упорно добивается преодоления острейшего кризиса, переживаемого средневековым искусством хазового письма, путем его же усовершенствования. И хотя это ему не удалось (прежде всего, ввиду явного анахронизма самой постановки вопроса), все же он, своими настойчивыми стараниями возбуждая научный интерес к вопросам музыкальной семиографии, закладывает основы армянского хазоведения (невмологии).

Проблема расшифровки разнообразных старинных манускриптов, поднимаемая этой новой отраслью арменистики, требовала (и все еще требует) многолетних кропотливых изысканий целого ряда поколений армянских ученых. Между тем, в условиях все сгущающегося тумана вокруг средневековых армянских хазовых рукописей, когда некоторые важные разделы церковно-музыкального наследия предавались забвению, а иные его части подвергались искажениям, жизнь действительно выдвигала актуальнейшую задачу создания новой системы армянской нотации и записи всех сохранившихся в памяти мастеров церковного искусства нения мелодий. Задача эта оказалась по плечу младшему современнику Гапасакальяна, выдающемуся знатоку стилей армянского и византийского церковных искусств, а также светской музыки Востока и Запада, теоретику и композитору А. Лимонджяну (1768—1839). Созданная им новая система армянской безлинейной нотации⁴, выдержав ряд практических проверок, с некоторыми дополнениями его одаренного ученика А. Ованнисяна, успешно вошла в жизнь, распространилась почти во всех центрах армянской культуры и была принята также в Эчмиадзине.

Развернулась общая оживленная деятельность. По инициативе ряда знатоков повсеместно энергично записывались известные в той или иной среде традиционные неспопения армянской церкви⁵. Одним из

⁴ В Константинополе в течение второго десятилетия XIX столетия, когда создавалась и новогреческая (тоже безлинейная) нотация. Преимущество этой системы заключается в том, между прочим, что она предоставляет возможность фиксации некоторых характерных тонкостей интонации напевов, обусловленных натуральным строем ладов армянской монодической музыки. Об ее технологических данных см. Лит. LXXXIII, стр. 351—356.

⁵ Вскоре при помощи знаков той же системы (экономной для фиксации образов монодического искусства) записывались также городские напевы и инструментальные пьесы и, наконец, армянские крестьянские песни. Было накоплено большое количество

важных актов, имевших завершающее, для своего времени, значение в плане отбора и упорядочения нужного материала, явилось создание в Эчмиадзине Ник. Ташчяном (1841—1885) официально одобренных армянской церковью трех главнейших нотных сборников: объемистого (1090 страниц in folio) Шаракноца (Гимнария),⁶ Жамагирка (Часослова)⁷ и Патарага (Литургии)⁸.

Эти сборники, отличающиеся большей полнотой и стилистической чистотой помещенных в них материалов в сравнении с другими однопечатными собраниями песнопений⁹, с точки зрения внешних признаков музыкально-исторического процесса, представляют позднесредневековое состояние армянского церковного искусства пения, лишившегося, в течение периода деградации, прежнего богатства поэтических текстов и былого блеска музыкального компонента целого ряда произведений.

Вся совокупность заключенных в упомянутые сборники монодий, однако, по существу, за редкими исключениями, относится к эпохам раннего средневековья и зрелого феодализма. И в них нетрудно обнаружить различные пласты, носящие характерные стилевые особенности, уровень технологии, поэтического и музыкально-образного мышления различных периодов, с IV—V до XIV—XV вв. Необходимо отметить, что

монодий, пока медленно пробивавшая себе дорогу европейская система нотописания окончательно не вытеснила новоармянскую в конце прошлого столетия в связи с укоренением в армянской действительности многоголосия и осознанием его равномерного темперированной акустической базы.

⁶ Ист. L.

⁷ Ист. XLIX.

⁸ Ист. LI.

⁹ В числе последних имеются как небольшие, так и объемистые труды, изданные либо оставшиеся в рукописи (и хранящиеся в различных музеях и библиотеках Армении и зарубежных стран), с записями мелодий новоармянскими либо европейскими нотами, наконец—составленные раньше либо позже ташчяновских сборников. Все они заслуживают пристального внимания, как показатели позднесредневекового развития и разветвленности армянской духовной музыки, а иные имеют и более конкретное культурно-историческое значение, так как с достаточной ясностью отражают местные особенности искусства церковного пения определенных центров армянской культуры: Константинополя (см. Ист. LXXIII, изданный спустя более чем полвека после трагической смерти автора в турецкой тюрьме); Венеции (Ист. XXXVII. Сюда же относится и публикация серии томов духовных песнопений, составлявших Л. Тайяном до недавнего времени, и, к сожалению, не завершенная из-за кончины автора); Исфахана (Ист. XLII); Иерусалима и т. д. Таким образом, значение ташчяновских сборников мы усматриваем в том, что они являют как бы основной ствол армянской духовной музыки (подробнее об этом см. нашу статью: Лит. CLVII). Именно поэтому (а также следуя традиции, уже установившейся в советском армянском музыковедении), ташчяновские сборники мы принимаем за главные музыкальные источники по духовно-профессиональному песнетворчеству феодальной Армении.

в Эчмиадзине под рукой Ташичяна находились уникальные средневековые армянские музыкальные рукописи, во внешних данных¹⁰ которых он (как, впрочем, и все докомпитасовские теоретики), ориентировался в достаточной мере; и что, записывая мелодию того или другого, специально исполняемого ему песнопения, музыкант, естественно, глядывался в эти рукописи. А вообще говоря, создание новоармянской системы нотации, составление нотных сборников и публикации важнейших из них будучи результатами оживления музыкально-теоретической мысли и формами теоретических занятий, в свою очередь, сами явились толчком к дальнейшему углублению научного изучения теоретических вопросов армянской монодической музыки.

Так, при составлении вышеупомянутых нотных сборников возникла необходимость сочинения и «Учебника» армянской нотации, в котором бы имелась, помимо сведений, касающихся самого существа системы нотации, также (и главным образом) сводка основных положений средневековой теории армянского восьмигласия. Без этого было бы затруднительно, прежде всего, самое чтение распределенных по гласам древних монодий. «Учебник» был создан Ташичяном¹¹. Сейчас выясняется, что важнейшим дополнением к нему была и есть помещенная автором в начале нотного Шаракиоца система погласиц армянской духовной музыки, представляющая сгусток мелодического содержания армянского восьмигласия. Систему погласиц армянской духовной музыки в свое время отдельной тетрадью издал также другой яркий представитель константинопольской школы церковного искусства Егния Тынтесяни (1834—1881)¹². К сожалению, тетрадь эта, содержащая мастерски выполненные записи типичных мелодий европейской нотацией, осталась как бы незамеченной (несмотря на ее четкое, ориентирующее заглавие) и ускользнула от внимания даже западных востоковедов—арменистов и музыковедов¹³.

Теоретик музыки не был обескуражен. Он углубился дальше в во-

¹⁰ Под внешними данными средневековых армянских музыкальных рукописей здесь достаточно понимать совокупность примерно следующих моментов: литературные тексты песнопений, их гласовые обозначения, фактуру хазового письма и элементарное различие хазовых знаков (простых, сложных, видоизмененных и пр.).

¹¹ Лит. CLXXXIII.

¹² Ист. LXXII.

¹³ Говорим так, ибо они давно проявляли серьезный научный интерес к погласицам армянского восьмигласия. Так, Шредер еще в самом начале XVIII в., услышав эти погласицы в исполнении армянских монахов, проживавших в Амстердаме и содействовавших ему в его научных работах, записал их (правда, допуская грубые искажения ладовой основы совершенно необычных для него мелодий) и опубликовал в своей ценнейшей книге (Лит. CXXVI, стр. 246). Примерно через столетие армянские погласицы на международную арену вынес Вилото, записав их (тоже небезупречно, но уже с большим пониманием ладонотационных и метроритмических особенностей) от ар-

просы восьмизвучия, смело затронул проблемы генезиса методических моделей, изучил литературные тексты духовных песен с точки зрения возрастных признаков и особенностей стихосложения и, серьезно занявшись средневековыми музыкальными рукописями, заметно сдвинул с места освещение методов обозначения метра и ритма в хазовых записях. Тынянов опубликовал ряд статей и исследований по этим темам на страницах периодической печати, а также успел собрать и выпустить их в одном сборнике¹⁴, фактически завершившем развитие армянского теоретического музыкознания докомитасовского периода.

Комитас открывает новую главу в истории армянского теоретического музыкознания. В результате неутомимой собирательской и научной деятельности Комитаса-этнографа, создавшего подлинную антологию армянской народной песни и вскрывшего закономерности музыкального мышления и музыкальной речи крестьянина, вопросы древности традиций, жанровой дифференциации, генезиса и кристаллизации системы средств художественного выражения светского народно-национального песнотворчества, сразу и самым убедительным образом вошли в основную проблематику армянской монодической музыки¹⁵. Последняя уже с предельной ясностью представлялась двумя ветвями: народно-крестьянской и духовной.

Поворотными оказались сформулированные Комитасом теоретические установки о тетрахордности строения основополагающего звукоряда армянской музыки, о способах сцепления в нем ячеек-тетрахордов, принципиальном отсутствии тритонов и пр. Обнаружив в армянской народной и церковной музыке одну и ту же звуковую систему, одни и те же лады и большое количество общих методических оборотов и интонационных ходов, Комитас показал непосредственную связь этих ветвей национальной монодии. Их средство, в плане языково-стилистическом, он уподобил средству «брата и сестры»¹⁶ и отдал много сил также занятию, исследованию и творческой обработке церковных песнопений. Среди произведений, удостоившихся его внимания, встречаются как простейшие, бытовавшие в глухих селениях, горных местностях, отдаленных монастырях, так и сложные и развернутые, исполнявшиеся искусными мастерами, в больших кафедральных соборах и, в частности, в Эчмиадзине.

хильякопа армянского кафедрального собора в Канре (Лит. XXXVII, стр. 338). Эти публикации привлекли внимание музыковедов-медиевистов. В середине прошлого века Петерман, обещая вопросы армянского восьмизвучия, опирался на записи Шредера (Лит. CXII, стр. 363). Наконец, Фетис приводит упоминавшиеся записи, произведенные Шредером и Вилото, сравнивал их и показывал более убедительный подход последнего (особенно в отношении методических украшений) и т. д. Ср. Лит. CLXXXVIII, стр. 75—78.

¹⁴ Лит. CLXXXII.

¹⁵ Лит. CXCIV (см. гл. 3).

¹⁶ Лит. LXXIV.

Предшественники Комитаса записали огромное количество духовных монодий. Однако Комитас превзошел их качеством своих записей, высоким уровнем работы над выявлением стилистических черт этих произведений, недостижимым умением восстанавливать их первоначальную красоту, очистив их от позднейших наслоений и остатков разрушительного влияния эпохи деградации. Творчески-активное отношение Комитаса к делу внушало и внушает большое доверие потому, что оно было подкреплено его глубокими знаниями ветвей, стилей и жанров отечественной музыкальной культуры, постоянным сознательным стремлением, говоря его же словами, «не новую создавать мелодию, а упорядочить ее согласно ее же духу»¹⁷, а также долготелными кропотливыми работами в области хазоведения. В советские годы значение передовых идей Комитаса не только не убывает, но, в конечном итоге, еще более возрастает.¹⁸ Создаются объективные условия для успешного продолжения начатого им дела. А вскоре осуществляются и заметные сдвиги по линии музыкальной этнографии, хазоведения и особенно изучения звуковой системы, строения ладов и интонационной практики армянской монодии в целом.

Плодотворной деятельностью в области музыкальной этнографии выделяется Сп. Меликян. Успешно продолжая свои собирательские работы, начатые еще во время первой мировой войны, Меликян спасает много ценных образцов не только старой армянской крестьянской песни, но и ашугского песнетворчества (и инструментальной музыки)¹⁹; образцов, призванных заострить вопрос о признании третьей—светской профессиональной ветви армянской национальной монодии, занимающей среднее положение между народным песенным фольклором и церковно-профессиональным искусством²⁰. И действительно, вырабатыва-

¹⁷ Лит. СХХХ (ср. также Лит. СLVIII и CLX).

¹⁸ Прав Шавердян, писавший, что «истинные масштабы деятельности Комитаса, его прогрессивная роль в духовной жизни армян в должной мере выяснятся лишь в наше время» (Лит. СХСV, стр. 5). В настоящее время продолжается интенсивное изучение творческого, этнографического и литературного наследия Комитаса. Начато академическое издание собрания его сочинений (ср. Ист. XXXIII).

¹⁹ Музыкально-этнографическое наследие Сп. Меликяна представлено в трех изданиях: Ист. XXXIX, XL, XLI.

²⁰ Подчеркнем, что здесь речь идет о значении именно этнографических работ Меликяна (ср. также Ист. XXIX). Теоретические же труды его, как известно, имеют ряд изъянов. Приверженец различных теорий односторонних влияний (греческих, арабских, турецких и пр.), Меликян имел предвзятое представление о ходе исторического развития армянской музыки, бездоказательно отрицал национальную самобытность целого ряда важнейших явлений отечественной музыкальной культуры. Эти его воззрения отразились как в вышедшей им еще в довоенское время книге (Лит. ХСIV), так и в сочинениях много позже «Очерках» (Лит. XCV). притом уже в окраске гапмовских идей и настроений. Но они, естественно, не оказали сколько-нибудь серьезного воздействия на эволюцию армянского теоретического музыкознания.

ется принципиально новое отношение к творчеству армянских ашуггов. К обнаружению, восстановлению, публикации и изучению его памятников направляются усилия также М. Агаяна²¹, Ш. Татяна, А. Кочаряна²² и др. В этих условиях в новом свете воспринимаются и весьма ценные записи мелодий ряда ашугских и старогусанских песен, произведенные в свое время Ар. Брутяном и Кара-Мурзой, М. Екмаяном²³ и Комитасом²⁴. В итоге складывается определенное представление о гусано-ашугском разделе армянской монодической музыки.

Вопросы хазоведения в той или иной мере затрагивались и в 30-е годы (в частности, в упоминавшихся «Очерках истории армянской музыки» Сп. Меликяна, повторившего здесь давно высказанное им предположение о византийском происхождении армянской системы хазовых знаков), и в 40-ые (в периодической печати), и позже. Вопросы эти снова и снова поднимались (пусть в узком кругу научных работников), также по поводу пополнения Ереванского архива Комитаса в разное время, в результате действительных мер, предпринимавшихся Сектором истории и теории искусств АН Армянской ССР по приобретению разбросанных рукописей композитора-ученого. В начале 50-х годов имелось уже более ясное представление и о вкладе европейских исследователей в армянское хазоведение. Исследователей, правда, мало осведомленных в фактах истории, языка, литературы и самой музыки древней и средневековой Армении, но, благодаря широкому общему и музыкальному кругозору, сумевших придать вопросам хазоведения международный резонанс, обеспечив им подобающее место в современной литературе по музыкальной этнографии²⁵.

Результаты хазоведческих работ докомитасовских теоретиков и западных ученых, рукописи Комитаса и взгляды советских армянских музыковедов изучил Р. Атаян. Исследовав также достаточное количество средневековых армянских музыкальных рукописей, хранящихся в Матенадаране, он посвятил специальную монографию историческим и теоретическим вопросам искусства хазового письма (ставшей его кандидатской диссертацией)²⁶. В этой монографии, завершившей собой определенный этап эволюции армянской хазоведческой мысли, освещены время и обстоятельства возникновения, развития и упадка искусства хазового письма, акцентирован его национально-самобытный характер, в известной мере систематизированы внешние данные хазовых сборников типа Шаракноц и Манрусум и сделана попытка восстановить значение десяти знаков.

²¹ Достойна внимания совместная работа М. Агаяна и Ш. Татяна по составлению и публикации сборников песен Саят-Новы и Дживани (ср. Лит. CXL).

²² Недавно вышел в свет составленный А. Кочаряном сборник армянских гусано-ашугских песен.

²³ Ср. Лит. CLXXII.

²⁴ См. нашу статью: Лит. CLII.

²⁵ Лит. CXXXII.

²⁶ Лит. XIX.

Наконец, в капитальном труде Хр. Кушнарера²⁷ на высокий уровень поднято теоретическое изучение единой звуковой системы, общей ладовой основы и во многом родственной интонационной практики трех главных ветвей армянской монодии—крестьянской, гусано-ашугской и духовной. В нем автор рассматривает основополагающий диатонический звукоряд армянской музыки как объединение трех сплетенных между собой серий чистых кварт (миксолидийской, эолийской и докийской), разъясняет методы образования хроматического звукоряда и дает подробную характеристику всей совокупности отношений тонов, возникающих на данной звуковой базе. Скрупулезный анализ структурных особенностей каждого из ладов армянской монодии, их классификация, освещение взаимных отношений и родственных связей дает возможность автору показать, что лады эти, объединяясь в различные группы, в конечном итоге образуют одну сложную, многоярусную систему ладов высшего порядка. Выразительная сторона внутриладовых и междоладовых отношений убедительно вскрывается по ходу рассмотрения ладов в связи с интонационной практикой. В достаточной мере освещаются также проблемы генезиса ладов. Показывается, что дошедшая до нас система сложных взаимосвязей ладов является результатом многовекового развития некоего первоначального ядра.

В рассматриваемой здесь литературе (в которой главное внимание уделено разработке теоретических вопросов тех или иных сторон армянской монодической музыки, взятых как результат длительной эволюции) затронуты проблемы не только исторического развития данного предмета (семнографии, системы ладов и пр.), но и, порою, также изменения воззрений о нем. Правда, факты, наблюдения и т. д., связанные с этим последние проблемами в трудах новейших авторов, фигурируют на втором плане, а в работах старых теоретиков—в качестве остатков старины, сохранившихся в силу инерции, в результате непреодоленного эмпиризма.

Тем не менее, всем, охарактеризованным выше ходом эволюции интересующей нас литературы естественно была подготовлена почва, чтобы вплотную подойти к вопросам трактовки теоретических основ отдельных сторон армянской монодической музыки самими современниками (древними, средневековыми), иначе говоря—чтобы приступить к исследованию истории музыкально-теоретической мысли в древней (и средневековой) Армении. На сильное выполнение этой задачи²⁸ были направлены наши усилия еще при работе над темой диплома²⁹. Поэтому в более узком смысле настоящая монография непосредственно подготовлена результатами наших работ³⁰, написанных в течение 20 лет,

²⁷ Имеется в виду вторая часть труда «Лады». См. Лит. LXXXIII, стр. 312—607.

²⁸ Указанной, кстати, А. Шавердяном в 50-х годах. Лит. CXCVI, стр. 42.

²⁹ Лит. CXXXIV.

³⁰ В том числе свыше 60 статей, публикаций и исследований (большая часть из них используется здесь и приводимых в библиографии), освещающих вопросы историческо-

включая, в частности, и кандидатскую диссертацию: «Музыкальная культура Армении V—VIII вв.»³¹.

Последняя, являясь итогом первоначального опыта выявления, систематизации и научного изучения материалов, относящихся к музыкальной культуре раннехристианской Армении, не претендовала на освещение всех сторон музыкальной жизни столь отдаленного периода. По причинам, кроющимся в самом характере использованных первоисточников, в ней освещалась, главным образом, письменно реализовавшаяся часть музыкальной культуры Армении V—VIII вв., и то, разумеется, не исчерпывающе. К исследованию привлекались источники как музыкальные, так и литературные: памятники духовного песнетворчества, музыкально-теоретические установки и эстетические высказывания. Анализ показывал, что духовное песнетворчество (оно же—профессиональное музыкально-поэтическое искусство феодальной Армении), после изобретения национального алфавита (405 г.) с V по VIII вв. проделало большой путь развития от ранних схематизированных псалмодических напевов до широко распевных шараканов. Разбор суждений о музыке некоторых философов V—VI и VIII вв. приводил к заключению, что суждения эти не являются случайно высказанными мыслями. Они дают основание говорить о развитии армянской раннехристианской музыкальной эстетики как о самостоятельной системе взглядов. Рассмотрение и соотнесение ряда данных, разбросанных по различным источникам, показывало факт существования также музыкально-теоретической системы. Обнаруживались такие ее составные части, как совокупность теоретических положений о звуке, об акустическом основании монодического искусства, об остовах ладовых звукорядов.

Все это творчески используется нами сейчас, в уточненном, дополненном и переработанном виде, в новом освещении и в новой группировке. Кроме того, со времени написания указанного труда в целом ряде изданных нами работ выяснено также много нового (как уже отмечалось), что и дает нам основание взяться за освещение состояния теории музыки (включая и музыкальную эстетику) в Армении в промежуток времени, охватывающий как периоды веками отработавшихся традиций изустной передачи тех или иных ценностей и норм, так и период всего раннего средневековья (до Гр. Нарокаци), когда развивались методы письменной фиксации и богатая письменность.

Хронологические рамки настоящей монографии охватывают, таким образом, большой и во многом мало изученный отрезок истории культуры армянского народа—со II тысячелетия до н. э. и до X в. н. э. За это время музыкальное искусство армянского народа проходит значитель-

го развития музыки и музыкально-эстетических воззрений, попросы понимания современниками акустической базы монодии и восьмиласия, речитации, пения и семнографии, известных деятелей древней и средневековой Армении.

³¹ Лит. СХХХVI.

ный и сложный путь развития. В результате многовековой эволюции древнейшей монодии армянских племен, примерно с VI столетия до н. э., формируются традиции армянского фольклора. Далее, до IV в. н. э., в условиях самостоятельного государства рабовладельческого типа музыкальное искусство армянского народа переживает свой первый подлинный расцвет. На достижениях полностью разветвленного фольклора поднимаются профессиональное синкретическое искусство выпасанов (а несколько позже — и гусанов), искусство придворных и театральных музыкантов, искусство языческого культового пения. Наконец, в эпоху бурного становления и постепенного укоренения феодальных отношений в Армении возникает и интенсивно растет армянское духовное песнетворчество, к концу изучаемого периода достигая технического и художественного уровня передовых монодических искусств того времени. Чтобы проследить интересующие нас явления на столь длительном пути эволюции, необходимо ближе ознакомиться прежде всего с соответствующим музыкально-историческим процессом.

Для древней Армении, как и для других древних цивилизаций, характерна неразрывная связь теории музыки с музыкальной эстетикой. При анализе этих положений бывает даже затруднительным провести четкую грань между этими двумя областями науки о музыке. Такие положения приходится рассматривать и в плане эстетики, и в плане теории. Все же имеющиеся (хоть и скудные) данные показывают, что в период раннего средневековья происходит некая первоначальная дифференциация эстетики и теории музыки. Не порывая взаимных связей, эти ветви науки начинают развиваться уже более самостоятельно и приобретать свои отличительные черты. В частности, за музыкально-эстетическими установками закрепляется свойство нести наиболее яркий отпечаток среды и духа времени. В рамках собственно теории музыки в названный период намечаются две, более или менее обособленные части: научная (с тенденцией к теоретическим обобщениям); и практическая (представляющая прикладной раздел науки). Как показывают наблюдения³², в Армении эти две части музыкальной теории развивались в условиях взаимно оплодотворяющих отношений³³. Одна из функций научной теории сводилась, очевидно, к осуществлению перехода от во-

³² Ср. нашу статью: Лит. CXLVI.

³³ По заключению одного из знатоков музыкальной культуры мусульманского мира — Г. Фармера, в музыкально-теоретических концепциях, в частности арабо-персидских средневековых авторов, не указанным выше признакам различаются даже два самостоятельных направления: направление «научной теории» (scientific theory), основанное со времен Аль-Кинди (800—879) и Аль-Фараби (870—950) и развивавшееся на Ближнем Востоке до XVI в., и направление «практической теории» (practical theory), возникшее задолго до первого, продолжавшее существовать также в период его господства и вновь нашедшее общее признание начиная с XVI в. Лит. CLXXXVII, стр. 243.

просов эстетики к вопросам собственно теории. Практическая же теория, естественно, связывает теорию с творческой практикой. Последняя, как это показывает анализ ряда памятников, отражает не только общий уровень современной ей музыкальной теории, но и некоторые конкретные ее явления, не нашедшие выражения в дошедших до нас литературных источниках, чем и существенно дополняет наши знания о ней (о музыкальной теории).

В соответствии со сказанным выше предлагаемая монография имеет следующий план. Первая глава, идущая вслед за настоящим Предисловием—вводная по функции. Она представляет краткий очерк музыкально-исторического процесса, происходившего в промежутке, примерно двадцати пяти веков. В нем сменяли друг друга, как говорилось, несколько общественных формаций. Однако обнаруженные и собранные материалы дали возможность обрисовать крупным планом главным образом две эпохи: эпоху язычества (весьма суммарно), и эпоху раннего средневековья (несколько более подробно). То же самое нужно сказать и относительно второй главы, которая посвящена изучению музыкально-эстетических воззрений древней Армении.

В третьей главе рассматриваются установки научной теории о звуке, о натуральном строе и структуре диатонического звукоряда, о методах сложения словесной речи. Сами по себе установки эти большей частью древнейшего происхождения. Их обобщение относится к античному миру и его культуре. В армянской же действительности они сохранились благодаря различным литературным источникам, наиболее древние из которых восходят к V веку. Четвертая глава толкует вопросы практической части теории или практической теории: о литературной основе речитации и пения; о речитации и системе ее знаков; о системе армянского восьмизвучия; о хазовых знаках пения. В пятой главе освещается взаимосвязь поэтического слова и музыки в плане ритма, структуры и формообразования. Здесь анализируются памятники, относящиеся к речитации, псалмодии и различным формам гимнодии (силлабическим гимнам со свободными стихами и силлабическим же—с размеренными стихами, гимнам структурно протяжным, а также импровизационно протяжным). Последствие подводит некоторые итоги. Как отчетливо видно и из этого плана, мы стремимся здесь осуществить системно-структурный подход к изучению совокупности относящихся к избранной нами теме материалов, фактов и данных³⁴.

Размеры отдельных глав и их подразделения обусловлены, как их

³⁴ Актуальность особенно системного исследования явлений неоднократно подчеркивалась в марксистской литературе. «Необходимо брать не отдельные факты,—писал В. И. Ленин,—а всю совокупность относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, без единого исключения». Лит. II, стр. 350—351. Само собой понятно, что последний курсив имеет в виду факты, принципиально доступные на данном этапе изученности вопроса.

местом в общей структуре исследуемых явлений, так и значением и количеством относящихся к ним материалов. Так что о сохранении внешнего равновесия частей (или формальной соразмерности) меньше всего приходилось думать. Использованные источники и единицы (статьи, книги) специальной литературы приведены в библиографии, соответственно, в двух рядах и нумерованы римскими цифрами. В сносках указывается лишь номер источника (Ист.), либо единицы специальной литературы (Лит.) и страница по необходимости.

Исключения составляют использованные рукописи (свыше ста), при ссылке на которые, естественно, приводятся номера по соответствующему инвентарному каталогу. Ссылки на книги Ветхого Завета делаются обычным способом, с отметкой римской цифрой, указывающей на данную публикацию Библии. Двухтомные издания большей частью приводятся под одним номером, с указанием соответствующего тома с помощью литер «А» и «Б». Наконец, обращаясь к трудам древнеармянских историкографов, иной раз отсылаем читателя к различным изданиям русских переводов одних и тех же работ (а порой—и на древнеармянские их же оригиналы), смотря по тому, в какой мере удовлетворяет нас перевод того или другого отрывка.

2
—
401678



ГЛАВА I

КРАТКИЙ ОБЗОР МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

При обзоре литературы по армянскому историческому музыкознанию выше мы останавливались на первой части труда Хр. Кушнарера. Но работы по дальнейшей разработке вопросов исторического развития армянской монодической музыки продолжаются. Предварительным опытом резюмирования результатов этих работ явилась, в частности, серия наших статей: «Критический обзор»³⁵. Здесь мы постараемся углубить упомянутый опыт (сосредоточив внимание на периоде до X в.) с учетом дополнительных фактов археологии, лингвистики и средневековой письменности и в свете уточненных данных об отношении каждого из основных ветвей армянской монодии к истории армянской же музыкальной культуры, а также о взаимосвязях армянского музыкального искусства и соседних культур. Музыкальная практика населения Армянского нагорья прошла долгий путь развития еще до формирования здесь армянского народа³⁶. Во время раскопок могильников в окрестностях озера Севан в числе других предметов обнаружен искусно сделанный рожок, относящийся к первому периоду железного века³⁷ (рис. 1). Многочисленные местные и пришлые племена,³⁸ в результате консолидации которых образовался армянский народ, в исторически обозримом прошлом, будучи географически связаны главным образом с Армян-

³⁵ Лит. CLXII.

³⁶ Археологические материалы дают основание утверждать, что Армянское нагорье было заселено начиная еще с четвертичного периода. Выявлены различные орудия труда и предметы бытового назначения, относящиеся почти ко всем ступеням палеолита, неолита, энеолита, а также бронзового и железного веков. Важно, что обнаружены и памятники древнейшей культуры, в том числе ряд наскальных изображений, имеющих большое значение с точки зрения научной характеристики зарождения и эволюции первобытного искусства на территории Армении. Лит. CXXXV, XCI и LXIV (разделы А и Б).

³⁷ Лит. LXXXIV, стр. 113, 121, 122.

³⁸ По Гр. Канакяну, «не менее четырех десятков крупных племен или народцев». Лит. LXIX, стр. 238.

ским нагорьем и его западными и южными отрогами³⁹, культурно развивались в условиях взаимодействия кавказских⁴⁰ и особенно малоазийских и переднеазиатских⁴¹ традиций. Об этом взаимодействии, осу-

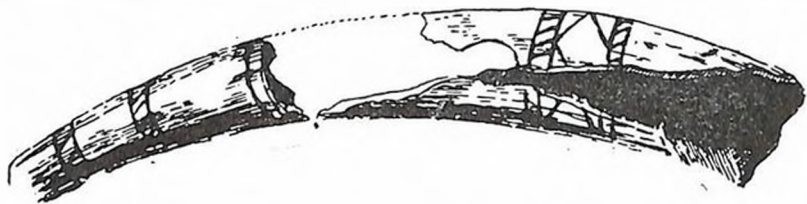


Рис. 1.

ществившемся также в плане музыкального искусства, могут свидетельствовать некоторые языковые факты. Армянский язык, в своем первичном ядре лексического фонда имевший группу основополагающих для музыки корневых слов⁴², с самых ранних этапов становления и эволюции осуществлял ряд заимствований также музыкально-терминологического порядка. Заимствованные слова не всегда приносили нечто принципиально новое (новое понятие или новый, важный оттенок его). Нередко они обогащали состав употребительных синонимов, или просто заменяли уже существующее выражение новым, очевидно более распространенным в масштабах Ближнего Востока (в каждый данный период). Тем не менее, заимствования эти говорят об отношениях между армянским языком (а следовательно, и культурой) и соседним, как более новым, так и более древним.

Еще Гр. Кананян по праву сравнивал хурритское⁴³ слово *tiv*—«говорить» с армянским *t'ov-em* (*խով-եմ*)—«говорю речитативно», «обвораживаю» (в старом ритуальном значении), а также с *t'usm* (*խոսմ*)—«считаю»⁴⁴. В настоящее время убедительно сопоставляются

³⁹ Лит. LVI.

⁴⁰ Лит. XC.

⁴¹ Лит. LXVIII.

⁴² В том числе: *erg* (*երգ*)—песнь, пение, игра (на инструменте); *ergêl* (*երգել*)—петь; *vogêl* (*ողել*)—декламировать параспев; *zark* (*շարկ*)—ритмический удар; *harkanêl* (*հարկանել*)—играть (на ударном инструменте); *harul* (*հարուկ*)—играть (на духовом инструменте); *lag* (*լար*)—струна, струнный инструмент; *etañist* (*էտանիստ*)—музыкант; *etazastut'iwn* (*էտազստութիւն*)—музыка и др. Лит. XXII.

⁴³ Хурриты—древнейший народ, с которым соприкасались протоармяне и который в конечном итоге ассимилировался в армянской этнике. Ср. Лит. LIV, стр. 13—14 и 241—242.

⁴⁴ Лит. LXIX, стр. 219. Здесь Кананян указывает и на то обстоятельство, что армянское *t'iv* («число») фонетически близкое к хурритскому *tiv* («говорить»), отда-

хеттское *hunzinar*—«музыкальный инструмент» и армянский *hnar* (*հնար*)—«лира»⁴⁵. А лидийское и фригийское происхождение древнеармянских слов (соответственно): *randirn* (*րանդիրն*)—струнный щипковый⁴⁶—от *randūra* и *sring* (*սրինգ*)—свирель—от *syrix* не вызывает сомнения⁴⁷. Архантное монодическое искусство армянских племен, руководствовавшихся порядками общинно-родового строя, было связано с охотой, скотоводством, земледелием, а также обрядами, военными походами и старинными верованиями. Примерное представление о нем (искусстве) нам дают некоторые пережиточные элементы, сохранившиеся в армянских формулах ворожбы и в суеверных сказаниях. Элементы эти являют собой изменившиеся остатки колдовских формул, составленных из коротких и повторяющихся слов в периоды тотемизма, анимизма и прочих ранних стадиях развития человеческого сознания⁴⁸.

В свое время формулы эти также пелись. И в древнейших пластах музыки записанных образцов армянского фольклора улавливаются соответствовавшие им краткие, постоянно вращающиеся вокруг одного и того же звука и имеющие автоматизированный ритм напевы; а также отдаленные архантные формы пастушьих наигрышей, песен земледельца, обрядовых заплачек, воинственных плясок и танцевальных мелодий типа «кочари»⁴⁹. С XII в. до н. э. предки армян начинают этнически завоевывать большое нагорье, и древняя монодия армянских племен эволюционирует особенно интенсивно как за счет внутренних накоплений, так и в результате реализации ряда племенных и культурных общений, сближений и скрещиваний.

С IX в. до н. э. армянские племена почти три столетия приобщаются к ассиро-вавилонской культуре, главным образом через Урарту, а отчасти также через два исконно армянских древнейших государственных объединения—Армения-Хайк и Арме-Шуприя. В хвастливых надписях ассирийского царя Асархаддона, описывающих его военные успехи, в связи с пленением населения Шуприи упоминаются «[ремесленники], «мастера»... «земледельцы», «пастухи» и «виноградари»⁵⁰. К одному из Шуприйских городов относятся и следующие, имеющие немаловажное, для нас, значение слова: «По улицам его не ходит радующийся,

лется от него по значению. Но дело в том, что армянское *t'uem* («считаю») имеет отношение также к речитации. *T'u'eac'n ergk* (*Դուեակն երգր*) называет Хоренаци древнеармянские эпические произведения, исполнявшиеся нараспев или речитативно. См. Ист. XLIX, стр. 84.

⁴⁵ Лит. XCVI (ср. также Лит. CXCI).

⁴⁶ У Хоренаци встречается и это слово, как название главного инструмента древнеармянских рапсодов (выпасанов). Ист. XLIV, стр. 27, 73 и 86. Как показали наши исследования, инструмент этот (из семейства лютиевых) должен был быть трех-, либо четырехструнным, с настройкой типа *c-f-g* или *c-f-g-c'*. См. нашу статью: CXI.HI.

⁴⁷ Лит. XXII.

⁴⁸ Лит. III, стр. 15—18; а также Лит. VII, стр. 1—7.

⁴⁹ Лит. LXXXIII, стр. 29—35.

⁵⁰ Лит. LV, № 3, стр. 220.

не встречается музыкант»⁵¹. В этом же духе повествуется об Урарту в так называемой «Торжественной надписи» Саргона II. «Урса, царь Урарту, услышав о разгроме Мусасира и пленении своего бога Халдия, своими собственными руками поясным железным книжалом покончил жизнь свою. Всю страну Урарту я поверг в несчастье, и людям, населявшим ее, я судил оплакивание и вопли» и т. п., где под «оплакиванием» понимается старинный обряд оплакивания. А в письме Саргона II к богу Ашшур (с описанием похода против Урарту в 714 г. до н. э.) об урартском царе Урса говорится, что последний в городе Улху «вырыл канал, несущий проточную воду... вывел бесчисленные арыки от его русла... и, как бог, дал его людям возглашать радостные алалу», т. е. петь жатвенные песни⁵².

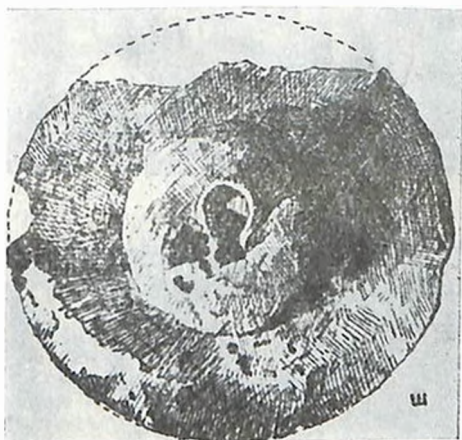


Рис. 2

По всем данным, Урарту должна была иметь высокоразвитое музыкальное искусство: народное, народно-профессиональное, дворцовое и культовое. При раскопках в Кармир-Блуре обнаружена пара бронзовых тарелок, относящихся к VII в. до н. э.⁵³ Вообще говоря, данной цивилизации должны были быть знакомы и остальные музыкальные инструменты Ближнего Востока, или хотя бы основные из них⁵⁴. После паде-

⁵¹ Там же, стр. 221.

⁵² Лит. LV, № 3, стр. 210, № 2, стр. 327.

⁵³ Лит. CXIV, стр. 54.

⁵⁴ О них см.: Лит. LXXI. Во всяком случае показательно, что дошедшие до нас ассирийские бронзовые тарелки также относятся к VII в. до н. э. Ср. Лит. LXXXII, стр. 71.

ния Урарту, прямо унаследовав его большие достижения⁵⁵, армяне на протяжении двух веков вилотную общаются с культурой Ахеменидской Персии. К ахеменидскому периоду истории Армении относится найден-



Рис. 3.

ный (в 1968 г.) в предместье Еревана (у подножия цитадели Эребуни) при строительных работах ритон⁵⁶ с изображением женщины, играющей на двухствольной свирели. С ахеменидского периода истории армянско-

⁵⁵ В области общей культуры и искусства. О них см.: Лит. CXV, CXVI, CXVII.

⁵⁶ Подробнее об этом см.: Лит. XVII, стр. 143—158.

го народа берут начало многовековые армяно-персидские контакты и в связи с этим иранские влияния на армянскую действительность (своей значимостью сравнимые с греко-византийскими). Влияния эти распространяются, в частности: на древнейший, древний и средневековый армянский фольклор, особенно восточных областей Армянского нагорья; на армянское гусанское искусство, в масштабе всего нагорья; и на древнеармянскую мифологию и формировавшийся языческий пантеон армян. Более десяти древнеармянских музыкальных слов (названий инструментов и пр.) заимствовано из персидского языка (древнеперсидского, парфянского и персидского в разное время, до периода раннего средневековья), как-то: awač (*աւաչ* — «нежное пение», перс. āvāz, парф. āvāč), bamb (*բամբ* — «низкий звук, голос», перс. bam), gos (*գոս* — «большой барабан», перс. kōs), gusan (*գուսան* — «сказитель, певец, музыкант», перс. gosān, парф. *gōsan), dabdaba (*ճաճաճա* — «бубен», перс. dabdaba), dam (*ճամ* — «бурдонный звук», перс. dam), t'mbuk (*ժմբուկ* — «барабан», перс. tanbūk, парф. *tumbūk), nuag (*նուագ* — «пение, игра», перс. navā, парф. nivāg), varjak (*վարձակ* — «певница, танцовщица», перс. *barza, парф. *varzak), vin (*վին* — «струнный инструмент», парф. vin), tawil (*տավիղ* — «арфа», парф. tabil), p'arda (*փարձակ* — «ладок», перс. parda)⁵⁷.

Не все из этих слов указывали на новые понятия или неизвестные до того армянам инструменты. Но такое количество заимствований, безусловно, говорит о тесных армяно-персидских взаимосвязях в области музыкального искусства. А взаимосвязи эти, начавшиеся еще на фоне разложения общинно-родового строя, создания новых крестьянских общин, стабилизации индивидуальной семьи, формирования ранне-рабовладельческих отношений и благоприятных условий образования армянского народа, дают ощутимые результаты. Дифференцируясь и кристаллизируются жанры, связанные с различного рода полевыми и домашними работами армянских крестьян. Развиваются обрядовые и бытовые песни. Большого расцвета достигают песни-заплачки, относящиеся к обряду похорон, внутри которых постепенно приобретает все этническое начало.

Возникает одна из древнейших форм армянского музыкально-этнического искусства — своеобразная поэма, исполнявшаяся декламационным речитативом попеременно с песнями, которая в своей эволюции черпает обильный материал из сказаний и легенд, относящихся к древней истории и еще больше — к древней религии (мифологии) армян и арменизированных племен. Пять из этих легенд — о Хайке и Беле, Ара-ме, Ара Прекрасном и Шамирам, Ваагне Вншаноборце и Торке Ангеме — пересказывает Мовсес Хоренаци, называя их то «сказанием», то

⁵⁷ Лит. XXVI, А, стр. 219.

«песней» и «легендой», а то и «гусанским» (сказом)⁵⁸. Принимая во внимание, что легенды эти в основном должны были быть кристаллизированы не позднее событий, повествуемых в них, а также периода обожествления вождей — героев племен, можно утверждать, что, по крайней мере, в VI—IV вв. до н. э. армяне имели свой закономерно развивавшийся традиционный фольклор⁵⁹. В этот период формируются и те древнейшие слои армянского эпоса, которые, относясь к событиям VI в. до н. э. (взаимосвязям армян и мидян), чуть позднее присовокупляются к более крупным циклам эпических песен.

С III в. до н. э., когда процессы формирования армянского народа, армянского языка (всенародного) и выработки качественного своеобразия армянской музыки вступают в решительную стадию в масштабе всего нагорья, армянская культура, до того впитавшая восточные влияния, постепенно сближается с эллинской. К этому столетию относится красивая костяная свирель с пятью отверстиями, найденная из античного слоя Гарни.⁶⁰ Вначале к эллинской культуре приобщается преимуще-

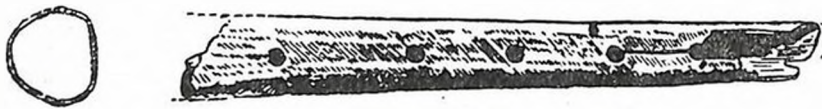


Рис. 4.

ственно рабовладельческая верхушка. Но с течением времени вся армянская культура, влияя на распространенную здесь эллинскую и несая на себе ее воздействие, закономерно поднимается на ту ступень развития, которая в науке условно называется «эллинистической»⁶¹. Этому весьма и весьма способствует образование и стабилизация объединенного царства Армении Великой, а также усиление эллинистических тенденций и к востоку от Армении, в частности в Парфии.

⁵⁸ Ист. XLIV, стр. (соответственно) 32—37, 42—48, 48—49, 85—86, 114—115; а также Ист. XXVI, стр. 43—48, 48—51, 51—53, 69—70, 84—85. Названные легенды первоначально, очевидно, рассказывались и пелись народом, и только впоследствии они, должно быть, перешли к служителям языческих культов и, наконец, к народно-профессиональным певцам—выпасанам и гусанам. Но некоторые из песенных отрывков этих легенд, например известная мифологическая песнь о рождении Ваагна («В муках рождения находились небо и земля; В муках рождения лежало и пурпуровое море» и т. д.), могли войти в репертуар выпасанов-гусанов и непосредственно после объявления христианства государственной религией в Армении и ликвидации сословия жрецов, причем почти в том их (песен) виде, в каком они исполнялись в языческих храмах.

⁵⁹ Некоторые его образцы, конечно в значительно измененном виде, дошли до нас с этих далеких времен, как, например, народная песня «Зинч у зинч» («Հինչ ու շինչ» — «Что бы дать пловцу»), связанная, вероятно, с образом Шамирам (Лит. LXXXIII, стр. 20).

⁶⁰ Лит. XVIII, стр. 75.

⁶¹ Лит. CLXXX, стр. 18—19.

Со II в. до н. э. Армения выходит на историческую арену как самостоятельное государство. Основывается династия Арташесидов, за время двухсотлетнего правления которых расцветает культура рабовладельческой Армении, а в годы владычества Тиграна Великого и Артавазда II достигает своего апогея.⁶² Позднеэллинистская и местноармянская культуры, скрестившись, образуют оригинальный синтез также в области музыки в лице древнеармянского эллинистического театра⁶³, перестроившегося пантеона⁶⁴ и пересмотренных форм языческих культовых отправления и некоторых фактов теории и эстетики музыки (об этом ниже). Эллинистические влияния коснулись, очевидно, и эпиграфов (и гусанов), но меньшей мере через упомянутые факты музыкальной теории и эстетики. Труднее сказать что-либо конкретно о фольклоре (в этом плане), хотя в общем известно, что народная музыка западных областей исторической Армении всегда отличалась несколько большей сдержанностью в отношении проявления эмоций и несколько большей ясностью архитектоники, что, вероятно, сближало ее с народной музыкой эллинистического мира.

Армянская культура и музыкальное искусство продолжали, конечно, впитывать восточные влияния. Но Восток в целом в рассматриваемое время сам поддерживал эллинистические тенденции. Осуществлялись новые лексические заимствования, как с греческого (*kif'ar k'if'ar* — "гитара", от *κίθρα*; *meledi shghgh* — "мелодия", от *μελωδία*; *ergehōn k'p'ghgh* — "орган", от *ὄργανον*), так и сирийского (*sanc'lay d'ndgh* — "кимвалы", от *ܩܠܝܬܐ*), от *şēşālā*; *şer'ōray z'ghgh* — "длинная труба", от *şifōrā*; *k'p'ar ghgh* — "цитра", "гусли", от *kinnara*)⁶⁵. При Аршакидах рабовладельческий строй постепенно разлагается, уступая место медленно формирующимся раннефеодальным отношениям, одна из очередных побед которых знаменуется историческим актом объявления христианства в Армении государственной религией (301—302 гг. н. э.). В плане культурного развития, однако, эти пять веков характери-

⁶² Лит. LXXXVII, стр. 175. Надо сказать, что упомянутому расцвету культуры сильно содействовали строительство городов и оживление городской жизни, а также более энергичное вовлечение Армении в мировую транзитную торговлю, развивавшуюся здесь еще со времен ахеменидского владычества. Лит. LXXXVIII, гл. 1, 2, 3.

Наконец, здесь уместно отметить, что Тигран II — владыка с восточным темпераментом и эллинистическим образованием, окруживший себя греческими философами, риторами, художниками и имевший далеко идущие планы экономического и культурного переустройства Армении и всей Передней Азии — выступил сознательным эллинистом». Ср. Лит. XXXI, стр. 31—32.

⁶³ Театральные спектакли — классические трагедии и комедии, а также оригинальные произведения армянских авторов (с соответствующим музыкальным оформлением) в рабовладельческой Армении ставились на греческом языке. По словам Плутарха, в Армении при царе Артавазде II (55—33 до н. э.) часто устраивались и греческие представления, и даже сам Артавазд сочинял трагедии (на греческом языке). Ист. LX, стр. 263.

⁶⁴ Лит. XLIV.

⁶⁵ Лит. XXVI, А, стр. 331; Б, стр. 10 и дальше.

зуются взаимодействием язычества и эллинизма на фоне армянской государственности (несмотря на приход к власти в Иране Сасанидов в 224—227 гг. н. э.).

Суммарное представление об армянской музыке упомянутых пяти столетий дает нам ряд исторических фактов⁶⁶. Судя по ним, а также по результатам анализа архаичных слов народного песнетворчества⁶⁷, в рассматриваемый период, наряду с дальнейшей эволюцией крестьянских полевых и домашних трудовых песен, бурно развиваются армянские военные и обрядовые песни, в частности погребальные и свадебные. Последние так укореняются в жизни народа, что продолжают бытовать и впоследствии, на всем протяжении эпохи христианства, несмотря на нетерпимое отношение ряда влиятельных церковников.⁶⁸ Необходимо упомянуть также языческие празднества, посвященные возрождающейся природе, ее различным явлениям, временам года и сбору урожая, церемонии оплакивания бога Ара Прекрасного и празднования его воскресения⁶⁹ и пр., которые, весьма стимулируя воображение крестьянских масс, воинов и других, давали повод созданию множества разнообразных произведений, в том числе военных танцев и самых бодрых, веселых и жизнепозитивных молодежных песен и плясок. Возникшая в этих плясках и некоторых видах свадебных песен, с течением времени заметную роль играет уже лирическое начало.

Наконец, на достижениях полностью разветвленного традиционного фольклора поднимается народно-профессиональное искусство, широко питаемое одним из крупнейших источников творческого вдохновения — непосредственными впечатлениями исторических подвигов армянских монархов и войска. Свою почву обретает творчество народно-профессиональных певцов — сказителей и поэтов-музыкантов — випасанов и гусанов, поднявших на высокую ступень развития армянские народные обрядовые и мифологические (старые эпические) и другие песни. Создаются новые, исторического содержания эпические произведения, некоторые из которых — о Санатруке, Ерванде, Арташесе I, Артавазде I, Тигране I, Тигране II, Артавазде II и других — с некоторыми анахронизмами пересказывает либо нерефразирует опять-таки Мовсес Хоренаци⁷⁰, местами отмечая или намекая, что их также рассказывали випасаны и

⁶⁶ Включая также сведения, относящиеся к периоду самого острого кризиса рабовладельческого строя, которые без особой натяжки могут рассматриваться как факты, проливающие свет на различные стороны музыкальной культуры языческой Армении.

⁶⁷ Лит. LXXXIII, стр. 48—67.

⁶⁸ Другое дело, что обрядовые песни эти, естественно, испытывают воздействие времени, изменяются, постепенно приспособляясь, в частности, и к новым этическим принципам.

⁶⁹ Лит. XCIII, стр. 166.

⁷⁰ Ист. XLIV, стр. (соответственно) 159—161, 161—168, 168—171, 191—192, 71—83, 127—136 и 137—138; Ист. XXVI, стр. 110—111, 112—115, 116—122, 129—130, 62—69, 91—96 и 97—98.

гусаны, всеми средствами древнего синкретического искусства: декламацией попеременно с песнями, танцами, мимикой и аккомпанементом на струнно-пикировом пандирне⁷¹. Что касается конкретной музыки названных произведений, примерное понятие об этом могут дать нам древние, речитативные фрагменты эпоса «Давид Сасунский».

Эпические произведения представляли главный, господствующий жанр народно-профессионального творчества того времени, но в репертуаре гусанов и вардзак имелись песни и другого типа: хвалебные⁷², застольные⁷³, любовно-эротические⁷⁴ и пр., как это вытекает из сведений, сообщаемых армянскими историографами. По тем же сведениям, в данный период в армянской действительности уже давно укоренилась практика подразделения музыки на различные гласы⁷⁵. По всем данным, богат был инструментарий языческой Армении. Кроме инструментов, упомянутых выше по разным поводам, применялись также военные «медные трубы»⁷⁶, охотничьи рожки, барабаны⁷⁷ и др. Недавно в Арташате была найдена относящаяся к эпохе язычества терракота, изображающая лютнистку⁷⁸ (рис. 5). Сохранилась она фрагментарно. Но лютня хорошо видна и напоминает инструмент типа саза.

⁷¹ Ист. XLIV, стр. 27, 84, 86; Ист. XXVI, стр. 39, 69, 70.

Хотя идейное содержание историко-мифологических и эпических песен сводилось к идеализации героев-вождей племен и восхвалению рабовладельческой верхушки, тем не менее им с любовью внимал и простой крестьянин. Как свидетельствует и Фавстос Бузанд, «они, как шахарары-вельможи, так и шинаканы-крестьяне, любили свои мифические песни, свои сказания, на них воспитывались, им верили и постоянно предавались им». Ср.: Ист. XXVII стр. 29; также: Ист. LXXIV, стр. 52.

⁷² По словам Хоренаци, вардзак фактически воспедали панегирики царю Аршаку II, который «дополняли самим собою» на вид, «казался храбрее и мужественнее Ахиллеса» и т. д. Ист. XLIV, стр. 278; Ист. XXVI, стр. 178.

⁷³ По Фавстосу Бузанду, когда енух Драстамат пришел в крепость Ануш повидать заключенного там того же Аршака II, накрыл стол для него, усадил его, поставил перед ним ужию по обычаю царей и поставил ему вина, как подобает царям; он старался оживить его, утешить и развеселить музыкой гусанов». Ист. XXVII, стр. 160.

⁷⁴ Бузанд рассказывает также, что недостойные сыновья католикоса Иусека Пап и Атанагнес однажды в Антишате, сильно напившись, «вошли в епископские покои, пили там вино с блудницами, певцами, танцовщицами, гусанами и скоморохами. Святые и заветные места они, глумясь, попирали». Там же, стр. 40.

⁷⁵ Как сообщает тот же Фавстос Бузанд (в воспоминаниях языческого погребального обряда различавший два основных жанра: *voln—nqr* плач и *mtgninj—dndnch*—эпико-лирическая песня), по поводу убийства князя Гиела, плакальщицы во главе с княгиней Парандзем симфониизировали целое эпическое произведение, отдельные части которого пели то в гласе запячек, то в различных гласах мырмунджей. Ср. Ист. LXXIV, стр. 161; Ист. XXVII, стр. 95.

⁷⁶ Ист. XXVI, стр. 117—118.

⁷⁷ Ист. XII, стр. 87 (отрывок эпической песни, относящийся к Арташесу I).

⁷⁸ Лит. CLXXV, стр. 82—91.

Как показали наши наблюдения⁷⁹, при малочисленности подобного рода археологических находок общее представление об инструментарии языческой Армении может и должно быть в известной мере дополнено данными армянских средневековых рукописей, миниатюры которых нередко изображают музыкантов и музыкальные инструменты. Правда, последние появляются с XII—XIII веков, когда мастера, осуществлявшие художественное убранство различных манускриптов, могли внести



Рис. 5.

в них и светские мотивы, черная их главным образом из окружающей действительности. А в быту феодальной Армении, эволюционировавшем чрезвычайно медленно и в различных районах находившемся на самых различных уровнях, встречались как более усовершенствованные, так и древнейшие по типу музыкальные инструменты. Даже можно утверждать, что значительная часть упоминавшихся изображений типологически воспроизводит внешние формы музыкальных инструментов, сохранившихся с языческих времен. Таковы изображения кастаньет,⁸⁰ бубна⁸¹ и двухстороннего цилиндрического барабана⁸², пастушьей (продольной) флейты⁸³, большой камышевой сигнальной трубы⁸⁴, тарелок⁸⁵,

⁷⁹ См. нашу работу. Лит. CLXII, (№ 10), стр. 21.

⁸⁰ Матенадаран, рук. № 7639, стр. 266 (см. также рук. № 7651, стр. 43а).

⁸¹ Матенадаран, рук. № 9599, стр. 198.

⁸² Матенадаран, рук. № 6670, стр. 155а.

⁸³ Матенадаран, рук. № 7782, стр. 16 (см. также: рук. № 2670, стр. 36).

⁸⁴ Матенадаран, рук. № 6325, стр. 156.

⁸⁵ Матенадаран, рук. № 4778, стр. 6а.

военных труб⁸⁶ и барабанов⁸⁷, рогов⁸⁸, дульцевых и тростевых инструментов с коническим, либо цилиндрическим каналом⁸⁹, волынки⁹⁰, арфы⁹¹, лиры⁹², цитры или гуслей⁹³, лютии⁹⁴ и др. (рис. 6—23).



Рис. 6.

Очевидно, упоминавшиеся музыкальные инструменты применялись не только для сопровождения самых различных песен во время свадеб-

⁸⁶ Матенадаран, рук. № 5472, стр. 144 (см. также: рук. № 189, стр. 595а и № 3387, стр. 1126).

⁸⁷ Рук. № 5472, стр. 80.

⁸⁸ Матенадаран, рук. № 8688, стр. 106 (см. также: рукописи № 349, стр. 896 и 546а, № 206, стр. 496б, № 189, стр. 136, № 7651, стр. 706 и т. д.).

⁸⁹ Матенадаран, рукописи № 5783, стр. 4а и № 5512, стр. 26 (ср. также: рукописи № 5511, стр. 1616, № 3387, стр. 53а, № 9599, стр. 133, № 6670, стр. 1646).

⁹⁰ Матенадаран, рук. № 6670, стр. 138а (также стр. 1206 и 166а и рук. № 9599, стр. 188).

⁹¹ Матенадаран, рук. № 189, стр. 3026 (также: стр. 5936 и рук. № 349, стр. 5176).

⁹² Матенадаран, рук. № 349, стр. 1136.

⁹³ Матенадаран, рук. № 7090, стр. 46.

⁹⁴ Матенадаран, рук. № 206, стр. 260а. См. также Ист. X, табл. 43—48.



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9.



Рис. 10.



Рис. 11.



Рис. 12.



Рис. 13.



Рис. 14.



Рис. 15.



Рис. 18.



Рис. 19.



Рис. 16.



Рис. 17.



Рис. 20.



Рис. 21.



Рис. 22.



Рис. 23.

ных, траурных процессий и т. д.⁹⁵, но и с целью воспроизведения сугубо инструментальных мелодий в сольном, либо ансамблевом исполнении⁹⁶. Одним из результатов создания и укрепления армянского независимого государства является, несомненно, возникновение собственно профессионального музыкального искусства, которое имело две кузницы: эллини-

⁹⁵ Из кратких слов Хоренаци видно, что еще со времен Арташеса I на разных торжествах звучала инструментальная музыка. И если об этом не сказано в описании свадьбы названного монарха, то в описании его похорон, наряду с причитанием плакальщиц упоминаются и звуки медных труб: «вперед! звучащие медные трубы, позакаляющие дни, одетые в траур, плакальщицы и наконец толпа простолюдинов». Ист. XXVI, стр. 129 и XLIV, стр. 191.

Более яркое описание похоронной процессии в древней Армении имеется у Фавстоса Бузанда. Говоря об оживлении языческих обычаев в Армении после смерти католикоса Нерсеса Великого, он сообщает, что «когда оплакивали умерших, мужчины и женщины составляли хороноды, при звуках труб, кифар и арф» (точнее—при звуках труб, пандурей и пии). Ист. XXVII, стр. 176 и LXXIV, стр. 290.

⁹⁶ Бузанд дает редчайшее сведение также о сугубо инструментальной игре. Оказывается, в день убийства царя Пана, на пиру, выступал целый ансамбль гусанов, игравших пьесу «первой чаши пьеселья». «Когда начали пить,—сообщает историк,—первую чашу веселья подали царю Пану, и сейчас же заиграли барабашки и флейтисты, гусляры и трубаки со всем благозвучием [своих инструментов]». Там же, соответственно, стр. 178, 293—94.



Рис. 23а.

стический театр⁹⁷ и языческий храм⁹⁸. Нет необходимости повторять здесь общие исторические сведения об армянском эллинистическом театре. Но уместно вспомнить хотя бы серебряную чашу армянского царя Пакора III (II—III вв. н. э.), с изображениями аксессуаров театральных сцен, в том числе многостольной флейты и бубна, увешанного колокольчиками⁹⁹ (рис. 23а). Как знаем, античные трагедия и комедия, начиная еще с классического периода, являлись музыкально-драматическими произведениями⁹⁹, а театры Армении служили не только двору.

⁹⁷ Он был связан с греческим языком. Но в противовес этому в Армении в рассматриваемое время существовал и народный театр гусанов, развивавший, естественно, древнейшие местные традиции. Лит. XLV, А, гл. 5—6.

⁹⁸ Как показала Перихания, Малая Азия и Армянское нагорье представляют области, «пожалуй, наибольшего распространения храмовых общин, нисходящих к древнейшим временам и продолжавших играть весьма важную роль вплоть до первых веков нашей эры». Особо отметим также тот факт, что храмы Малой Азии и Армении по структуре разделяются на три основных типа: храм-теократическая община (основно-полагающий тип); храм в городе; и храм государственного (царского) культа. Лит. CXI, стр. 5.

^{98а} Лит. LXXXVa, стр. 220—223.

⁹⁹ Типа «Фиделино» и «Кармен», с применением выразительного слова, сольного и хорового пения, исполнители которых в эллинистическую эпоху уже получали профессиональное образование. Ср. Лит. CXXI, стр. 14 и XLVIII, стр. 301.

но и свободным горожанам вообще¹⁰⁰. Что касается языческого храма, то он был другим заведением, имеющим и музыкально-образовательное значение. Армянская языческая религия, в условиях государственности поднимаясь до степеней официальной религии, придавала вполне организованный характер как внутрихрамовой жизни с особым кастам служителей культа, так и совершаемым с их помощью различным обрядам и церемониям. Канница, в которых находились различные рукописи, обобщающие мудрость времени, а также обрядовые книги и т. д. превратились в официально принятые центры образования и воспитания жрецов, жриц, их дочерей и сыновей. Одним из главных предметов, преподаваемых в них, было, без сомнения, языческое культовое пение, солпосе и хоровое. И хотя конкретного представления о нем (пении) пока мы не имеем, однако в его существовании, естественно, никогда не сомневались¹⁰¹.

В Армении с возникновением раннефеодальных отношений формируется армянская христианская церковь, которая, выполняя роль официального идеолога феодализма, берет под свой контроль армянскую культурную, в том числе и музыкальную жизнь. Она борется, в частности, против отражающих языческое жизнеощущение устно развивавшихся крестьянских и гусанских песен, противопоставляя им церковную, первоначально аскетическую музыку, а после изобретения письмен также и армянскую новорожденную, в языково-стилистическом отношении сознательно основанную на светском искусстве духовную песню. Объективным результатом этой борьбы является то, что в течение веков постепенно меняются этические понятия как крестьян, так и гусанов, что, в конечном итоге, находит свое выражение и в крестьянских и в гусанских песнях.

Независимо от этого в Армении в период раннего феодализма продолжают процветать ветви светской музыки. Музыкально-поэтический опыт армянских крестьян настолько обогащается, что особое внимание древних историографов привлекает умение простолюдина импровизировать песни по разным случаям (в частности—сатирические, называемые «шер», «срич» и т. п.)¹⁰². А изучение древних слоев армянских па-

¹⁰⁰ Лит. XLV, А, стр. 95. Необходимо отметить также, что крупные армии армянских монархов составлялись и пополнялись в основном крестьянами, которые, таким образом, тоже приобщались к эллинистической культуре собственной страны и соседей, в том числе и к театру. Ср. Лит. LVII, стр. 45.

¹⁰¹ Лит. XXIII, гл. 13. Известно, что шумовой инструмент «кышоц» (*kyshoc*—рипид), по сей день применяемый в армянской церкви, унаследован ею из языческого храма. Лит. LXXXIII, стр. 76. То же нужно сказать и о «бурвар»-е (*burvar*—кадио, кадильница) с колокольчиками. Изображения обоих шумовых инструментов см. Матенадаран, рук. № 2639, стр. 250а.

Наконец, примечательно и то, что в словесных текстах некоторых образцов древних армянских оригинальных духовных песен обнаруживаются влияния, идущие от языческого культа Митры. Лит. III, стр. 430.

¹⁰² Так, Ов. Мамиконян воодушевленно рассказывает, что когда Ваан Камсаракан

родных песен показывает, что в период раннего феодализма в армянском песнетворчестве заметно увеличивается роль лирического и лирико-драматического начал¹⁰³. По всем данным, именно в этот период армянские (нового типа) городские песни и пляски, ответвленные от крестьянских, начинают обнаруживать иной (по сравнению с последними) колорит и оттенок, в частности оттенок более субъективной лирики и новое качество отшлифовки формы¹⁰⁴. Серьезные сдвиги происходят в области эпического и гусанского песнетворчества в целом. Создаются и кристаллизуются большой народный эпос, известный под названием «Персидская война», и примыкающая к нему более локализованная «Таронская война», в которых художественно повествуется вековая борьба Армении с Сасанидской Персией¹⁰⁵. А несколько позже, к концу рассматриваемого периода, армянское эпическое песнетворчество, как бы собирая все свои силы идейно-художественного порядка, порождает эпопею «Удалыцы Сасуна» (или «Давид Сасунский»), где обобщаются лучшие достижения многовекового искусства выписанов.

Заметно возрастает роль гусанов как в быту крестьянина, так и в жизни дворянина. Согласно 12-му канону четвертого собора в Двинне, «некоторые из азов и простых всадников, прибывая в какое-нибудь селение, оставляют село и живут в монастырях и в обителях святых, осверняя священные божьи места певцами-гусанами и танцовщицами-вардзакми, что для христиан страшно слушать, тем паче совершать»¹⁰⁶. А по свидетельству Ов. Мамиконяна, один из князей Ариуни подарил своему любимому гусану даже два доходных села¹⁰⁷. Судя по ряду ха-

и князь Вараз Палуни прибывают в село (Кенац Вайрк) после одной блестящей победы над персами, оставив на поле брани гору вражеских трупов, навстречу им выходят «крестьяне с песнями и плясками» и запевают «шер»:

«Сожрали звери трупы (убитых Варазом)

И разжирили,

Хорек нажрался, вздулся словно медведь;

И лиса возгордилась словно лев;

Волк обжорлив был, допнул...» и т. д. Ист. LXXXV, стр. 247. Песни «срич» упоминает Степанос Сюнеци, как мы еще увидим.

¹⁰³ По Хр. Кушпареву, редчайшим примером, сохранившим типичные черты армянского лирического творчества данного периода, является трогательная песня: «Սիր Եւ Կրօնայ իր» («Ты, ива, не гнишь»). Лит. LXXXIII, стр. 102—103.

¹⁰⁴ Об армянских городских песнях и плясках раннего средневековья ретроспективно можно составить примерное понятие по относительно простым образцам песен Акна. См. Лит. CLII и CL.

¹⁰⁵ В отличие от эпоса и эпических песен предыдущей эпохи в них «отсутствует чудесное, сверхъестественное. Действующие лица, хотя и имеют героический характер, но все же—люди. Нет больше древних легенд о вишанах. Тема в общем имеет гораздо более историческую окраску». Лит. IV, 1, стр. 192.

¹⁰⁶ Ист. VI, Б, стр. 211—12. Использован перевод С. Аревшатяна, ср. Ист. LXXXVI, стр. 454.

¹⁰⁷ Ист. LXXXV, стр. 156—57.

рактерных высказываний древних мыслителей¹⁰⁸, а также по наличию в раннесредневековых духовных песнях виртуозных пассажей инструментального типа, идущих от гусанского вокально-инструментального искусства¹⁰⁹, в последнем к VII—VIII векам формируются насыщенные фиоритурами концертные жанры. Талантливейшие из гусанов приобретают славу во всей Армении и даже за ее пределами.

Провозглашение христианства государственной религией в Армении идеологически отделяло ее от Сасанидского Ирана. Несмотря на это (и даже на жестокие войны), армяно-персидские культурные взаимоотношения в принципе продолжали углубляться. Это наиболее ярко проявилось в развитии светского гусанского музыкально-поэтического и вокально-инструментального искусства. Искусство это, следовательно, и в данную эпоху продолжало впитывать восточные влияния, идущие как от сасанидского, так и (начиная с VII—VIII вв.) от принявшего магометанство Ирана и магометанского мира вообще. Однако идеологически решительно отмежевываясь от магометанства (после арабского нашествия), оно утвердилось не только как армянское национальное, но и как принадлежавшее христианской цивилизации искусство, заняв несколько западное, в сравнении с той же областью Иранской культуры, положение. Особо следует отметить, что в раннесредневековой Армении и представители интеллигенции сочиняли светские песни. Однако до нас дошли лишь начальные строки Давидовой песни, посвященной Тиграну Великому (Ервандяну)¹¹⁰, и стихи знаменитого «Плеча» Давтака Кертюха, сочиненного по случаю трагической смерти албанского князя Джеванхана¹¹¹.

Об инструментальной раннесредневековой Армении дают нам представление армянский перевод Библии, авторы которой свободно употребляют ряд хорошо известных широким кругам названий, как-то: кнар (*հնար*—цифра, псалтырь, лютня, вообще струнный щипковый), сринг (*սրինգ*—свирель, флейта), цинцха (*ծնցիս*—кимвалы), тавих (*տավիղ*—арфа), пох (*փող*—труба, дуда, вообще духовой инструмент), джжар (*ջջար*—лира), ехджжур (*եղջջուր* или ехджеранпох—рог), зангак (*չանգակ*—колокол, колокольчик), тымбук (*թմբուկ*—барабан—рамообразный, двухсторонний и т. д.)¹¹². К ним нужно прибавить: паркобызук¹¹³ (*պարկապուկ*—волынка), ергюн¹¹⁴ (*երգյոն*—многоствольная

¹⁰⁸ См. стр. 84 наст. труда.

¹⁰⁹ См. стр. 277 наст. работы.

¹¹⁰ Անահան ձեկերէ ըրաւանքին. Анонимный толкователь грамматики. Ист. II, стр. 129.

¹¹¹ Ист. LXXXVII, стр. 354—59.

¹¹² Ист. VII—Паралипом., I (15); Наума, 3 (8); Неেমии, 12 (27); Исход, 39(23); Бытие, 31 (27).

¹¹³ Во время раскопок Двина были обнаружены остатки инструмента. См. Лнт. СС., стр. 178—80.

¹¹⁴ Описан Мамбре Толкователем. Исполнителя его автор называет «маэстро» (*աշուտապետ*). Ист. XXXVI, стр. 42.

флейта), шепор— (շփփֹר—длинная серебряная труба), ергехон¹¹⁵ (երգօն—гидравлический орган) и галарапох¹¹⁶ (գալարփօղ—изогнутая труба). Из рукописных материалов по содержанию восходящих к ран-



Рис. 24.



Рис. 25.

¹¹⁵ Оба инструмента упомянуты в т. н. «Союзническом послании» (ժողովրդական թուղթ). Лит. СС1, стр. 253.

¹¹⁶ У Египтян мы встречаем упоминание о «большой изогнутой трубе». Ист. LXXXIX, стр. 197. Ср. Ист. LXXXVIII, стр. 208.

нему средневековую, следует обратить внимание на изображения гусанских ансамблей (рис. 24, 25)¹¹⁷. Наконец, Григор Нарекаци в «Книге скорбных неспоминаний» упоминает **кочнак** (*կոշնակ* — род деревянного гонга) и **зангак** (медный колокол), применявшиеся в церкви; а также струнный и, судя по контексту и названию, смычковый инструмент **джутак** (*ջութակ*)¹¹⁸. Впрочем, бытование в X веке такого в Византии, Армении и на Ближнем Востоке вообще подтверждается изображением музыканта, играющего на смычковом инструменте (при этом применяя плечевой способ его держания), на вазе византийского производства, найденной в Армении при раскопках Двина и датированной X—XI веками (рис. 26)¹¹⁹.



Рис. 26.

¹¹⁷ Матенадаран, рук. № 198, стр. 45а, № 164, стр. 216а. Упомянем здесь также изображения: рамообразного барабана с металлическими пластиночками (Матенадаран, рук. № 349, стр. 316); камышовых, либо деревянных духовых (рук. № 5634, стр. 256, № 6670, стр. 130б); медных духовых, прямых, либо изогнутых (рукописи № 2804, стр. 226, № 5783, стр. 176, № 319, стр. 475б и 465а, № 5269, стр. 236); струнных щипковых, лютикообразных (рук. № 6230, стр. 258б, № 6325, стр. 86, № 346, стр. 280а); ансамбля из бубна и дуды (рук. № 212, стр. 246а) и пр.

¹¹⁸ Ист. XIV, стр. 241—244.

¹¹⁹ Ист. VII, табл. 83.

Значительную часть названных инструментов в основном применяли гусаны. Но небольшие группы из числа их в той или иной мере и форме применялись в быту всех слоев населения страны.

Обратимся к духовному музыкально-поэтическому искусству. Оно, до начала V столетия пережив этап брожения и первичных накоплений, образовавшихся в условиях тесных отношений с греческими и сирийскими центрами христианства и на фоне богатых и чрезвычайно живучих музыкальных традиций языческой Армении, благодаря созданию армянских писмен быстро обретает свою почву и поднимается до степен профессионального искусства страны. Далее оно претерпевает сложную и длительную эволюцию и к концу изучаемого периода прочно утверждается как одна из национально-самобытных областей восточно-христианского культурного мира, занимая положение несколько восточнее (по духу и форме) в сравнении с византийской церковной поэзией и музыкой.

В первые века н. э. значительные народные массы армян, наряду с греками, арамеями, евреями и др., принимают участие в закладывании основ стиля пения христианской церкви¹²⁰ главным образом за пределами своей родины (в Каппадокии, Северной Месопотамии, Киликии, Сирии). По дошедшим до нас историческим данным, в самую Армению христианство проникает во II веке. В следующем столетии здесь основываются тайные христианские общины, но без участия также греческих и сирийских проповедников, вербовавших последователей в основном из низших слоев народа. К концу III столетия новое учение находит негласное распространение среди различных слоев населения страны, в том числе и среди дворянства. А после крещения Армении Григорием Просветителем в начале IV века широко открываются двери перед армяно-сирийскими¹²¹ и особенно армяно-византийскими взаимосвя-

¹²⁰ Как отмечает Э. Велеш, христианство распространилось в дальних провинциях Римской империи, население которых состояло из арамейцев, каппадокийцев, армян и евреев. Раз христианство на первых порах было религией народной, находящейся в прямой оппозиции с господствовавшей идеологией, то и искусство, развивавшееся вместе с новым культом, естественно, должно было быть в большей мере результатом деятельности местных уроженцев. Лит. ССII.

¹²¹ Армяно-сирийские взаимоотношения прослеживаются, как мы видели, еще в отдаленном прошлом. Отметим, что некоторые районы Армении с древних пор (еще до н. э.) были населены арамеями, а в Эдессе проживали армяне. В царстве Осроэны сирийские государи называли себя царями «сирийцев и армян» (Ачарян). В первые века н. э. христианские проповедники проникали в Армению также из Эдессы. Лит. ССIII, стр. 317. А в начале III века в качестве такового посещает Армению и знаменитый сирийский гимнотворец Бардесан. Ист. XXVI, стр. 135. Но после крещения Армении, естественно, создаются самые благоприятные условия для быстрого расширения и углубления культурных связей. В течение всего IV столетия армяне знакомятся с сирийским языком и письменностью. При первом переводе Библии на армянский язык, осуществленном до 430 г., за основу берутся и сирийские образцы, в том числе и Peshitto для некоторых книг Ветхого Завета. С сирийско-

44

зьями¹²². Этому весьма способствует то обстоятельство, что целое столетие—вплоть до изобретения армянских писем, официальная служба армянской церкви велется на греческом, либо сирийском языках.

Основатель армянской церкви—Григорий Просветитель, получивший греческое образование, после помазания в Кесарии, по дороге на родину приглашает в Армению даже группу иноплемennых церковников из Себастии¹²³. А на родине он добивается того, что часть местных жрецов, причастившись к христианскому учению, восполняет ряды церковных служителей¹²⁴. С этого времени в Армении функционируют шко-

го же переводятся и много других трудов, таких, как Писания св. Игнатия, Диатесагон Татиана, Церковная история Ефесия Кесарийского, собрание сочинений Ефрема Сирина и т. д. Армяно-сирийские отношения развивались и позже. Нет сомнения, что армяне обратили внимание, например, на Oktocchos, составленный Северием Антиохийским, хоть и отвергали его понимание монофизитства. Лит. CCIV, стр. 84—86. Армяне знали и несторианцев (хотя связь держали, главным образом, с яковитами), были осведомлены об их обрядах, ритуальных книгах, об их стремлении канонизировать воскресные и другие (оригинальные) песнопения еще в VII веке. Однако начиная со второй половины V века в армяно-сирийских отношениях церкви медленно, но последовательно меняются ролями. Крениущая церковь Армении все более выступает в роли покровителя, а сирийская (монофизитская)—все откровеннее ищет именно это покровительство. Лит. XXVI, А, стр. 331.

¹²² С большим усердием изучают армяне в этот период греческий язык и литературу. Благотворное влияние греко-византийского мира на культурное строительство Армении в IV веке сказывается, в частности, в усвоении армянскими книжниками философских основ христианского учения, организации церкви и процессуальной стороны культа. В годы, непосредственно следовавшие за Эфесским собором, раз сделанный перевод Библии вторично исправляется по привезенным из Константинополя уточненным (и официально принятым) спискам, в том числе и по списку Septuaginta. Итенившиеся ведутся работы по линии перевода ряда сочинений, впоследствии вошедших в армянский эвхологий, части апографической и богословской литературы, посланий и проповедей отцов церкви, речей Василия Кесарийского, Кирилла Иерусалимского, Иоанна Златоуста и др. Примечательно, однако, что вместе с тем и на фоне развития также армянской оригинальной литературы, книжники Армении, относительно быстро преодолев рамки догматики, проявили непреходящий интерес к своим древностям (народным сказаниям и пр.) и стали на путь широкого усвоения достижений эллинистической культуры, богатой литературы по грамматике, риторике и особенно философии, которая, «расширив умственный горизонт армян, разбила исключительность их религиозного мышления». Лит. CCV, стр. 12.

¹²³ Ист. XC, стр. 409. По всем данным, эти иноплемennые церковники владели армянским языком. Весьма примечателен, с этой точки зрения, факт, что в том же IV веке, когда церковь Армении Малой входила в епархию Кесарии, в Себастии, Никополье, Сатахе и в других городах, где проживало много армян, даже епископы (которые могли и не общаться с народом непосредственно), избирались «с учетом того, что кандидат на престол должен был владеть армянским языком и быть знаком с армянской действительностью». Лит. CCVI, стр. 15—16; Лит. CCVII, стр. 128—129.

¹²⁴ Ист. XC, стр. 426—427.

лы, в которых обучение ведется на греческом или сирийском языках и в которых воспитываются будущие «переводчики». Сеть подобных школ расширяется в годы патриаршества Нерсеса Великого (353—373)¹²⁵. А ревнители учебы из числа молодых совершают длительные путешествия в Кесарию (Каппадокийскую) и в Эдессу (Осрэнскую) с целью овладения греческой и сирийской письменностью.

Одной из важнейших областей деятельности этих церковников, получивших греческое или сирийское образование, был устный перевод доступных народу зачал, молитв и, в частности, псалмов (составляющих главнейшую часть служений часов, а также литургии того времени), даже в самой церкви¹²⁶, так как служба велась на чужих народах языках¹²⁷. Молитвы и в особенности псалмы, которые переводились устно, народ (его верующая часть) учил наизусть¹²⁸ и пел, естественно, основываясь на собственную вековую музыкальную практику¹²⁹. Так возникло и, по крайней мере к середине IV века, прочно укоренилось в Армении народно-национальное направление озвучивания христианских культовых литературных текстов.¹³⁰

Непосредственно после изобретения письмен усилиями двух выдающихся деятелей—Саака Партева и Месропа Маштоца, а также их учеников переводятся Библия и другие тексты¹³¹, в первую очередь—Литургиарий Василия Кесарийского, в результате чего богослужение арменизируется, вновь упорядочивается и обогащается.¹³² В это же время, естественно, возникает и необходимость реформы музыкального оформ-

¹²⁵ Ист. XXVII, стр. 64.

¹²⁶ Лит. CCVIII, стр. 24.

¹²⁷ Ист. XXVI, стр. 192; также Ист. XCI, стр. 13.

¹²⁸ Лит. CCVIII, стр. 24.

¹²⁹ Лит. LXXVIII, стр. 105.

¹³⁰ Главным образом—псалмов. Они с древних времен пелись наизусть, не только среди армян, но и среди греков и сирийцев; и так создались народные варианты канонических молитв, исполнение которых в церкви запрещал 55-й канон Лаодикийского собора. Ист. VI, стр. 240. 15-й канон того же собора запрещал также народу присоединяться к церковным певчим при исполнении псалмов (так же, стр. 232). Несмотря на это, псалмы распространялись в массах, ибо они пелись не только в церквях. Именно в IV веке, в толковании псалтыри Евсевий Кесарийский свидетельствует, что народ пел псалмы повсюду—в городах, селах и даже на полях; не только среди греков, но и среди «варваров». Лит. CCIX, стр. 16. И если Лазарь Парпеци также констатирует, что у нас сразу после перевода Библии на армянский язык толпы народа—женщины, мужчины, подростки, а также пельможи, преуснев духовно, из церквей возвращались исполненные радости, пели псалмы «везде—на площадях, улицах и дома» (Ист. XCI, стр. 17), то значит, что в Армении обычной петь псалмы наизусть также идет с древних времен. Более подробно см. нашу статью: Лит. CXXXI.

¹³¹ В частности, «собрание церковных книг», как выражается Корюн, подразумеваемая церковно-служебные книги и приписывая их перевод с греческого «блаженному Сааку». Ист. XCII, стр. 110.

¹³² Ист. XCI, стр. 17.

мления службы и обрядов, за что берутся опять-таки Саак и Маштоц, положив в основу церковной музыки армянские традиционные гласы, специально упорядочивая их и обучая им учеников¹³³. Церковь даже стихийно присваивает упоминавшиеся выше народно-национальное направление псалмопения и кладет его в основу музыкального компонента первого армянского Молитвенника-Восьмигласника¹³⁴. Им была Псалтырь, специально отделенная от Ветхого Завета и разделенная на восемь канонов.¹³⁵ Этим канонам, каждому из которых присвоивали библейский гимн-славословие, и соответствовали типовые мелодии древнеармянской (упорядоченной Сааком и Маштоцем) системы восьмигласия, что ясно видно по гласовым обозначениям, сохранившимся в некоторых рукописных псалтырях¹³⁶. Канон, в свою очередь, делился на семь так называемых «губха» (*գիրգիւ*), состоящих от двух до шести псалмов (смотря по объему последних). Три остальных Давидовых псалма (148—150) приводились в качестве необходимого дополнения.

Формируется древнеармянский Часослов с добавлением к содержанию Псалтыри переведенных с греческого словесных текстов двух широкораспространенных песен¹³⁷ и некоторых оригинальных молитв, эктений и возгласов. Восемь канонов этой Псалтыри-Часослова первоначально были распределены по шести часам церковного дня и пелись в унисон, двумя хорами антифонно по два канона в первый час ночи и в час утренний; и по одному—в часы третий, шестой, девятый и вечерний. При богослужении особо выделялись, во-первых, библейские гимны, имевшие протяжные мелодии¹³⁸ и, во-вторых, седьмые «губха» каждого из канонов, называвшиеся «канонаглухами» (*կանոնաղաղութիւն* буквально—головная часть канона). Они, в отличие от остальных «губха» кано-

¹³³ Лнт. CXLI, стр. 177.

¹³⁴ Отцы армянской церкви не могли игнорировать существование народной ветви пения псалмов и не использовать ее национальную музыкально-речевую сторону, в то время, когда вся их деятельность была направлена на национализирование христианского богослужения в Армении и когда с этой именно целью в основу новорожденного литературного языка был положен разговорный язык (Лнт. XXVI, Б, стр. 94—106).

¹³⁵ Следующим образом: 1—17; 18—35; 36—54; 55—71; 72—88; 89—103; 106—118; 119—147.

¹³⁶ См. рук. Матенадарана № 1642, стр. 1а, 28а, 59а, 91а, 118б, 148б, 174б и 264а. В манускриптах встречаются также отдельные фрагменты музыкально-теоретического содержания, в которых кратко констатируется соответствие восьми гласов древнеармянской монодии восьми канонам старинной Псалтыри, как мы увидим.

¹³⁷ А именно: вечерней «Свете тихи», и утренней «Слава в вышних Богу».

¹³⁸ Лнт. CCIX, стр. 162. Упомянутые мелодии библейских гимнов до нас не дошли. Но фактура их хазовой записи в средневековых армянских манускриптах тоже говорит об их протяжном характере. См. рук. Матенадарана № 979, стр. 15а, 20б, 200а, 200б, 209б.

нов, исполнявшихся предельно просто, можно сказать, quasi recitativo¹³⁹, воспроизводились «громким гласом» (*բարձրահիմի բարձրամբ*)¹⁴⁰.

Описанный Псалтырь-Часослов вплоть до VIII—IX веков представлял единственный канонический (официально санкционированный) Сборник-Восьмигласник. Стилль его музыкального содержания (в пределах искусства песенного пения) определялся исполнением псалмов, псалмопением или вообще псалмодическим пением, характеризовавшимся предельно обобщенной образностью мелодического компонента. Псалмопение, как особый вид церковного искусства, в известной мере эволюционировало и позже. Но более перспективной (в условиях армянского, как и византийского и сирийского церковного пения) оказалась гимнодия. Связанная с оригинальной духовной песней и неся в себе свежую волну жизненных элементов народного творчества, она в конечном итоге выработала систему средств для более гибкого озвучивания стихов и для художественного воплощения произведений монументального характера. Армянская духовная оригинальная песня возникла сразу после изобретения армянских письмен¹⁴¹. Отцы армянской церкви, не довольствуясь традиционными несомненными, сочиняют небольшие поначалу духовные песни—«кыцурды» (*կցւրմ*), представляющие собою перифразы библейских псалмов и гимнов и генетически связанные с последними также в музыкальном отношении.

Эти «кыцурды», до VIII—IX веков совершенно свободно проникая в церковный обиход, интенсивно развились и выросли в самостоятельные гимны, позже называвшиеся «шараканами» (*շարական*)¹⁴². Кыцурды были своего рода аналогами греческих тропарей и сирийских мадраше. И творческая задача, поставленная перед их авторами, с самого начала сводилась к тому, чтобы усвоить этот жанр на основе армянского народно-национального мелоса. С целью успешного ее разрешения с особой целенаправленностью изучались греческие и сирийские образцы (из последних, мадраше Ефрема Сирина—в древинармянском переводе)¹⁴³. Одновременно, духовенство широко пользовалось языково-стилистическими и другими богатствами, веками накопленными в народной и гусанской музыке. Положив в основу церковной музыки армянские традиционные гласы, оно уже делало самый важный шаг в этом направлении. Ибо благодаря этим гласам от народно-гусанского искусства к церковному песнетворчеству переходили не только ладовая структура музыки и главные принципы развертывания типовых мелодий, но и кон-

¹³⁹ До нас дошли некоторые образцы этих архаичных псалмов, а также канонагласных старинной Псалтырь-Часослова.

¹⁴⁰ Говоря словами католикоса и мыслителя VIII в. Ист. LIП, стр. 130.

¹⁴¹ Правда, некоторые образцы песен «кыцурд» были сочинены еще в IV веке. Однако реальной основой их возникновения в определенном жанровом облике и дальнейшего развития послужило именно создание письмен и армянского литературного языка.

¹⁴² Ср. Ист. III, стр. 408—415.

¹⁴³ См. Ист. ХСIII.

кретные мелодические обороты и даже более или менее целостные мелодии. Понятно, что тем или иным путем просачивались также особенности аналогичных гимнодии форм языческого культового пения.

Однако все эти элементы не привели бы к какому-либо органичному результату, если бы армянское духовное песнетворчество не имело своего внутреннего стимула эволюции. Наблюдения показывают, что по мере развития армянского церковного искусства постепенно и последовательно углублялся подход к словесным текстам, озвучиваемым в монодиях. Достигалось же это путем систематического повышения удельного веса и формообразующей роли именно музыкального фактора. Преодолевая некоторую схематичность псалмодических напевов, духовенство добивалось большей эмоциональной насыщенности, теплоты, психологической дифференцированности и яркой образности мелодий в гимнах¹⁴⁴. При этом оно умело переносило на почву армянского церковного пения, влияния и внешние, и идущие от светского искусства собственного народа¹⁴⁵. Процесс исторической эволюции гимнодии в раннесредневековой Армении, последовательно направленный вверх, таит в себе ряд сложных переходов и зигзагов. В целом, однако, он образует три крупных этапа развития: V столетие—время развития монументального стиля, VII—VIII столетия—период утверждения монументального стиля и перехода к монументально-декоративному и X столетие, открывающее эпоху подлинного расцвета монументально-декоративного стиля.

Авторами оригинальных духовных произведений в V веке были Месроп Маштоц (с чьим именем связаны песнопения покаяния, исполняемые во время Великого Поста)¹⁴⁶, Саак Партев (сочинивший песнопения на Воскресенье Лазаря, на Вербное Воскресенье и дни Страстной

¹⁴⁴ Отсюда, кстати, ясно, что церковь обращалась к народно-гусанскому творчеству не только потому, что она должна была уметь говорить с паствой на родном ей музыкальном языке. Сама тенденция развития духовного песнетворчества требовала применения и некоторых важнейших принципов музыкального воплощения, выработанных в светском искусстве.

¹⁴⁵ Первое (т. е. ассимиляция инородных, но отвечающих основной тенденции развития армянского духовного искусства элементов) происходило в соответствии с масштабами творческого дарования того или другого поэта-музыканта. А второе, очевидно, предполагало применение определенных общепринятых технических приемов. Как это показал Кунишев, духовенство пересматривало главным образом ритм заимствованных им из светского искусства комплексных средств выразительности (Лит. LXXXIII, стр. 92—93). Целью вносимых по этой линии изменений было преодолеть черты, обусловленные конкретной жанровостью тех или иных устоявшихся форм народно-гусанского творчества. Однако при всем этом подлинные ритмы народной и гусанской музыки все же просачивались в церковную. Частично—в самом V веке, в горячую пору бурных преобразований, когда практически не выработались еще принципы отбора и методы приспособления; и частично позже, по кристаллизации церковного стиля, когда духовенство могло позволить себе некоторый либерализм.

¹⁴⁶ Лит. CXLII.

недели)¹⁴⁷ и их ученики. В том числе: Мовсес Хоренаци, перу которого принадлежит целый ряд песен на Богоявление, на Сретение, на первый день Успения Богоматери и т. д.¹⁴⁸; Ов. Мандакуни, который сочинил песнопение на св. Кивот Господен, и песни, посвященные Иоанну Крестителю, апостолам и св. Переводчикам¹⁴⁹; Стенанос Сюенци (первый), создавший восемь рядов песен на Воскресение Господне¹⁵⁰ и др. Почти все они своим высшим образованием были связаны с большими общехристианскими центрами того времени (Кесарией, Константинополем, Александрией, Эдессой и Антиохией) и это, несомненно, было одним из факторов, обусловивших расцвет армянского духовного музыкально-поэтического искусства в V веке, в частности искусства кичурдов¹⁵¹. Их творчество, и в той его части, которая сохранила хотя бы основные стиливые и композиционные особенности также музыкального компонента, являет интересную картину различных (по складу и фактуре) мало-объемных форм (хоровых и сольных). Тут и простейшие силлабические номера¹⁵², и более кантиленные образцы¹⁵³, и структурно-протяжные песни¹⁵⁴, и даже произведения, через которые позже осуществляется переход к импровизационно-протяжным монодиям¹⁵⁵.

Шестой век—период новых внутренних накоплений и внешних сближений в истории армянского духовного песнетворчества. Это то столетие, когда Византия окончательно обращает свое культурное лицо к христианскому Востоку¹⁵⁶, а армянская действительность с ее греко-фильским течением, философами, грамматиками и риториками более тесно связывается с эллино-византийской¹⁵⁷. В Армении внимательно следят за кристаллизацией в византийской музыке более объемного и сложного жанра по сравнению с тропарями—жанра «кацурда» (*կաշմրդ*), или «кондака» (*կոնդակ*). Ближе знакомятся с творчеством одного из величайших византийских поэтов-музыкантов—Романа Сладко-

¹⁴⁷ Лит. CLIX.

¹⁴⁸ См. нашу работу: Лит. CXXXIII, стр. 19.

¹⁴⁹ Лит. CCX, стр. 35.

¹⁵⁰ См. нашу статью: Лит. CLXX.

¹⁵¹ Вопросы развития духовной оригинальной песни в это время подымались, конечно, и в школах Армении, среди которых главная находилась в Вагаршапате—административном и культурном центре страны.

¹⁵² См. стр. 245 наст. труда.

¹⁵³ Удачным примером может служить песнь Месропа Маштоца «Слезы моего раскаяния», стр. 252 наст. работы.

¹⁵⁴ См. песню Саака Партева «Страшен Ты, Царь», стр. 270.

¹⁵⁵ См. песнопение Мовсеса Хоренаци «Радуйся, Святая, благовестием Гавриила», стр. 274.

¹⁵⁶ Лит. XI (Вступление).

¹⁵⁷ Лит. LXXXIX, стр. 233.

певца¹⁵⁸. И, что не менее важно, ведутся серьезные работы в направлении совершенствования дела высшего образования на месте¹⁵⁹.

Так подготавливался следующий период подъема гимнодии. Начало глубоких сдвигов знаменует высокохудожественное произведение Комитаса Ахцеци «Души, посвятившие себя»¹⁶⁰. Выделяющееся искусно размеренным словесным текстом (написанным алфавитным акростихом) и, соответственно этому, организованным ритмом и яркой песенной мелодией, произведение это создает новый уровень в армянском духовном искусстве и придает ему новые стимулы развития¹⁶¹. На творческую арену выступает ряд других поэтов-музыкантов, прочно утвердивших песенно-кантиленное начало: Анания Ширакци, сочинивший большинство песнопений на Вокресенье, песни на первый день Преображенья и на первый день Пятидесятницы; Саак Дзоратореци, создавший большую часть песнопений, вошедших в каноны Церкви и Кресту; Ов. Одзнецци—автор гимнов, воспевавших пророков и апостолов, и др.¹⁶². Число новых, оригинальных, созданных в условиях свободного проникновения в обиход песнопений так увеличивается, что возникает необходимость канонизации признанных церковью произведений. Это поручается известному песнетворцу и теоретику VII века Барсеху Тчону, который и осуществляет одну из первых попыток составить собрание армянских духовных оригинальных песен. По всей вероятности, ему же принадлежит и опыт упорядочения гласов этих песнопений¹⁶³.

Благоприятные условия для более широкой деятельности в этой области появляются в первой половине VIII века, когда армянская церковь осуществляет последние значительные мероприятия по примеру греческой. Это—систематизация гласов оригинальных песнопений (с учетом наиболее главных положений общехристианского восьмигла-

¹⁵⁸ См. нашу статью: Лит. CXLIX.

¹⁵⁹ Именно в это время Езрас Ангеацци увеличивал «классы риторов» (Ист. XCIV, стр. 57—58). Нерсес Багренандаци прилагал усилия для преуспевания центров обучения и образования (см. Лит. CX, стр. 556) и, действительно, процветали сиюникские школы, в частности высшая школа в Шагате.

¹⁶⁰ См. стр. 261 наст. работы.

¹⁶¹ Надо сказать: «Души, посвятившие себя» имеет в себе почти все признаки жанра, называвшегося «кацурд» (*qacurđ*) или «кондак» (*qndak*, от греч. *κοντάκιον*) и является полностью национализированным аналогом византийских прототипов. Жанр кондака, однако, не получил широкого применения в раннесредневековой Армении, так как в рассматриваемый период (сначала стихийно, а чуть позже—вполне сознательно), армянская церковь поощряла обращение художников к другому новому и, в музыкальном отношении, более гибкому жанру канона (состоящего из ряда относительно самостоятельных номеров). Независимо от этого, названное произведение Ахцеци своим общим художественным уровнем послужило стимулом нового подъема.

¹⁶² См. нашу работу: Лит. CXXXIII, стр. 19.

¹⁶³ Ист. XCV, стр. 69. Ист. XCVI, стр. 88. См. также Ист. XXVIII, стр. 61—62 и нашу статью: Лит. CLXIX.

сия); внесение в церковное искусство жанра канона (состоящего из 8—9 од, относящихся к одному и тому же церковному празднику); и одобрение идеи целесообразности разработки и применения системы хазовых (невменных) знаков для записи обиходных мелодий. Инициатором соответствующих работ выступает поэт-музыкант и ученый, автор ряда гимнов мученикам и всем усоншим Степанос Сюнеци (второй)¹⁶⁴. Его плодотворная деятельность проходит в условиях общей научной и творческой активности. Более высокого уровня достигают высшие школы Сюника, Айриванка, Гехарда и Макеннса¹⁶⁵. Широко обсуждаются вопросы обряда и службы¹⁶⁶. Составляются новые ритуальные книги¹⁶⁷. Наконец, на поприще музыкально-поэтического творчества выделяются, кроме Степаноса Сюнеци, его же талантливая сестра Саакадхут, его одноклассник—выдающийся музыкант Гырзик Айриванеци, одареннейшая поэтесса-композитор Хосровидхут и др., развившие мелизматический стиль пения.

Стиль этот, своими истоками связанный с Востоком вообще, в армянской церковной музыке пустил корни еще в V веке. Практика распевания, а иногда и растягивания слогов даже в древнейших структурно-протяжных гимнах и тенденции разукрашивания типовых мелодических оборотов в песнопениях праздничных органично подготавливают мелизмы произведений VIII столетия и появление импровизационно-протяжных монодий. Последние отличаются свободным использованием мелизмов, украшений и многозвучных юбиляций, как это имеет место в известном гимне Хосровидхут «Дивлюсь Я» (*Ձարմանալի է ինձ*)¹⁶⁸. В этот же период заметно интенсифицируется и процесс становления жанра более свободного от канонов армянской духовной музыки—жанра тагов (*տաղ*)—концертно-виртуозного характера праздничных монодий широкого дыхания, относящихся к области мелизматического стиля пения.

Со второй четверти VIII века, вследствие тяжелого политического и экономического положения Армении, весьма затрудняется развитие армянской музыкально-культурной жизни. Девятое столетие, однако, имеет важное значение, как в смысле утверждения предыдущих достиже-

¹⁶⁴ Ср. Ист. LXIII, стр. 138—39. Так же Ист. III, стр. 176. Лнт. III, стр. 415. Лнт. XIX, стр. 76—77.

¹⁶⁵ Последняя—особенно при руководстве «отца отцов» Соломона. Можно утверждать, что в упомянутых и подобных школах учащимся давалось не только общее высшее образование, но иногда даже с профессиональным, в том числе и музыкальным уклоном. Учреждение типа *Schola cantorum* не было основано в Армении.

¹⁶⁶ В частности, в сочинениях Ована Одакеци (Ист. I, II, стр. 81, 91); Степаноса Сюнеци (Ист. LXIV); Мовсеса Сюнеци (см. нашу публикацию: Ист. LXVII).

¹⁶⁷ Например, Тонакан (*Տոնական*—Торжественник), или Тчарынтир (*Տչարնիր*—Гомиларий), составленный вышеупомянутым Соломоном. Ист. XCVII, стр. 51. Ср. Ист. XCVIII, стр. 399.

¹⁶⁸ См. стр. 277—278 наст. работы.

ний, так и в смысле подготовки начинающегося в X веке подъема. По данным, сообщаемым Ст. Орбеляном, высшая школа Татевы в 896 году была полна «многочисленными философами музыки»¹⁶⁹. В Севане католикос Маштоц I Ехивардени упорядочивает одну из главных ритуальных книг—«Маштоц» (*Ushung*—Требник, Эвхологий). Делаются первые попытки хазовых записей. В X веке, особенно в «период столетнего мира», естественно, движение это еще более ширится. Расцветают новые школы (высшего типа), как, например, Нарекская¹⁷⁰, появляются новые маститые музыканты, как Анания Нарекаци¹⁷¹; упорядочиваются другие ритуальные книги, в том числе Тонауцц (*Snhung*—Типик) и Айсмавурк (*Sghishnirp*—Четыр Мисен)¹⁷².

Однако X век по своему музыкально-историческому содержанию является отнюдь не простым продолжением начатого в предыдущем столетии движения. В благоприятных условиях этого периода, с одной стороны, завершается путь эволюции профессионального песнетворчества раннесредневековой Армении с возникновением крупных явлений обобщающего характера (заключавших в себе накопления предыдущих веков), с другой—эти же явления, содержавшие и много качественно новых жизненных элементов, одновременно знаменуют начало подъема армянского искусства эпохи развитого феодализма. Такого рода явление представляет собой, в частности, музыкально-поэтическое творчество Григора Нарекаци—сына выдающегося деятеля средневековья, знаатока профессионального песнетворчества Хосрова Андзеваци, питомца Нарекского монастыря и воспитанника «философа» (музыки)—Анании Нарекаци. Исследование все более и более приводит к заключению, что Григор Нарекаци, «первый великий поэт» Армении, тот, который своим творчеством гениально возвысил армянскую поэзию, «резюмируя все то, что было выражено в духовной лирике предшествующих веков»¹⁷³, и то, что было выражено в духовной лирике предшествующих веков»¹⁷³, и как музыкант сообщил огромные стимулы развития армянскому средневековому профессиональному песнетворчеству, особенно своим тагами, этими развернутыми монодиями типа концертных арий¹⁷⁴.

Из многочисленных тагов Григора Нарекаци до нас (со своими монодиями) дошли только пять: лирико-драматический «Очи—море» (на

¹⁶⁹ Ист. LXIII, стр. 226. В рассматриваемое время высшие школы функционировали и в других местах, в частности в Ахтамаре и Севане. Усовершенствовалась система обучения и высшего образования.

¹⁷⁰ Также школа-монастырь в Дерджане и др. Ист. XCIV, стр. 119—120.

¹⁷¹ Ист. XIV, стр. 422. Тут можно было назвать также настоятеля Камырджадзорского монастыря, «щедро одаренного разумением священных книг и искусством песнопения» Самуила (Ист. XCIV, стр. 119); и даже того же Степаноса Асозика, само прозвание которого (Асозик—*Asoyik*—букв. распевник) свидетельствует о том, что он был «искусным певцом». Лит. CX, стр. 184.

¹⁷² Одну из редакций последней, называвшуюся *Zanndunghp*—«Ороматир» (букв. по греческой системе). Ист. XCVII, стр. 57. Ист. XCVIII, стр. 405.

¹⁷³ Лит. III, стр. 447, 459.

¹⁷⁴ Ср. наши статьи: Лит. CLV. Лит. CXXX.

Рождество), величественный таг «Птица»¹⁷⁵, спокойно-величавый «Телега идет с Масиса-горы», лирико-созерцательный «Птице, птице» (все три — на Воскресение), и ораторско-вещательного характера «Глас грозный» (на Воздвижение Креста)¹⁷⁶. Но и этого достаточно, чтобы составить хотя бы примерное представление о могучем творчестве Нарекаци и утверждать, что он являет собой один из ярких и значительных разделов как армянского, так и восточно-христианского средневекового искусства в целом.

Таков вкратце путь становления и развития армянской музыки, во второй половине I тысячелетия н. э. утвердившейся в восточно-христианской культуре как национально-самобытное по духу, языку и стилю искусство. До известной степени стало ясно, как на этом многовековом пути армянская музыка могла впитать многое, шедшее от местных культур Армянского нагорья, Кавказа и Закавказья, Ближнего Востока и Малой Азии, от культур Ахеменидской Персии и Сасанидского Ирана, Греко-Римского мира и Византии, и приспособить заимствованное к нуждам собственного роста. Это уже является важным достоинством. Однако есть основания утверждать, что армянская музыка не только испытывала, но и сама оказывала немалое влияние на искусство окружающих стран и народов, внося ценный вклад в синкретическую музыкальную культуру Ирана и Византии.

Вопрос о роли, которую сыграли в прошлом подвластные Ирану народы, в том числе армяне, в формировании его (Ирана) музыкальной культуры, вообще говоря, один из неосвещенных. Специально не изучена даже более доступная и весьма обещающая тема армяно-персидских литературных связей¹⁷⁷. Мы здесь можем довольствоваться указанием лишь на два-три характерных факта. Персидское название, установившееся еще в языческие времена праздника весны *bargandan* (всюду проводившегося в сопровождении пения, плясок, игр на инструментах и зрелищных представлений) является заимствованием из армянского языка¹⁷⁸, где оно (*բարեկենդան*, барекендан, букв.— доброе возрождение) сохранилось по сей день, в качестве простонародного наименования христианского праздника Недели Сырнустной, т. е. в значении, соответствующем масленице. В VII веке (до арабского нашествия), когда с содействием персидского царя Хосрова II Первиза (или Апрус-

¹⁷⁵ См. стр. 280 наст. работы.

¹⁷⁶ Первое из этих произведений, — п мелодии которого заметны наслонения искусства кликийского направления XII—XIII веков, — записано Н. Тапчяном (в 70-х годах XIX столетия, на высоком профессиональном уровне). Остальные четыре являют один из лучших образцов компитасовских прочтений армянских средневековых тагов вообще. Лит. СХХХ.

¹⁷⁷ На это обращал внимание еще М. Абегян. Положение несколько изменилось с тех пор. Ср. Лит. СХСIV.

¹⁷⁸ Лит. ССXI, стр. 92—93.

за), ценителя искусств, в Ктесифоне предпринимают канонизацию светской музыки, из Армении приглашают несколько армян-музыкантов¹⁷⁹. Их участием и теоретически осмысливается так называемый «Хосроев» (т. е. восточный) стиль. Два крупных музыканта утверждают это: Перс Барбад, знаменитый лютист VII века¹⁸⁰ и выдающийся армянский певец Саргис¹⁸¹, который был хорошо известен и при персидском дворе¹⁸². Наконец, не исключено, что примерно в этот же период в научных кругах Ирана было составлено представление о результатах изысканий александрийских греков в области музыкальной акустики благодаря трудам Анании Ширакаци¹⁸³.

Что касается вопроса о прямых либо косвенных влияниях элементов армянской национальной культуры на формирование и развитие византийской духовной музыки, то он не менее сложен, чем предыдущий¹⁸⁴. Нам представляется, что дорога к разрешению его в известной мере проложена¹⁸⁵. Прежде всего необходимо отметить, что описанная выше армянская Псалтырь-Часослов с ее восьмью канонами и соответствующими им восьмью гласами—древнейший из известных науке сборников-восьмигласников. Сирийская и византийская псалтыри имели иную структуру¹⁸⁶. А Восьмигласник не только времен Иоанна Дамаскина, но и составленный патриархом Северием Антиохийским (V—VI вв.), были сборниками оригинальных (а не библейских) песен.

Далее, следует обратить внимание на состояние византийской музыки в период иконоборчества. Известно, что движение это нарушило (и надолго) непрерывность эволюции восточно-христианских традиций в византийском искусстве. Уничтожались старые рукописные сборники

¹⁷⁹ Лит. СХСVI, стр. 42.

¹⁸⁰ По имени этого музыканта и певца лютия на Ближнем Востоке (отчасти и в Армении) до арабского нашествия называлась барбад. Ср. Лит. ССХII, стр. 275.

¹⁸¹ Лит. ССХIII, стр. 88. Лит. ССХIV, стр. 430.

¹⁸² Известно, что Фирдоуси в своем «Шах-наме» рассказывает и о соревновании, имевшем место при дворе Хосрова между Барбадом и Саргисом. При этом последнего поэт называет Саркаш. По этому поводу Бертельс справедливо замечает, что «нельзя сомневаться в том, что «Саркаш»—это искаженное армянское имя Саргис». Лит. XXVII, стр. 221.

¹⁸³ См. стр. 121 наст. работы.

¹⁸⁴ Трудность заключается в том, что названные элементы, вместе с другими, такжешедшими с Ближнего Востока, а потому и родственными армянским, сплавлены в том большом явлении, которое называется «византизмом».

¹⁸⁵ Автор настоящих строк, специально изучив взаимоотношения армянской и византийской музыки (несмотря на отсутствие трудов по сравнительному исследованию структуры и содержания армянских и византийских литургических книг, духовной литературы и поэзии), выступил с докладом на Девятой Всесоюзной византиноведческой сессии, состоявшейся в Ереване (с 11 по 13 мая 1971 г.) на тему: «Армяно-византийские музыкальные связи в эпоху раннего средневековья».

¹⁸⁶ Лит. ССIX, стр. 143—84. Лит. ССХV.

гимнов, предавались забвению произведения Романа Сладкопевца¹⁸⁷, преследовались его последователи, поэты-музыканты Андрей Критский, Иоанн Дамаскин, патриарх Герман и др. Армения не знала иконоборчества. И в то время, как в Византии отвергались произведения великих песнетворцев-иконопочитателей, здесь упоминавшийся ранее выдающийся музыкант Гырзик Айриванец (VIII в.) в своем творчестве «умножал», «расширял», «развивал» и «расцветивал» мелодии песен Романа Сладкопевца, распространенные в свое время и в Армении.¹⁸⁸ Учитывая, с одной стороны, данные о характере музыки гимнов Сладкопевца, близкой к речитативу¹⁸⁹, и с другой — то обстоятельство, что произведения Гырзика и его современников Степаноса Сюнеци и Саакадухт, написанные в формах меседй (*ἡβήλη*), стохоги (*στίχη*), мегеди (*μέγαρα*), несколько позже были занесены в сборники мелизматических песен, называемые «Маирусум» и «Гандзаран»¹⁹⁰, можно прийти к естественному заключению: «расширяя» и «расцветивая» (по словам историка) мелодии Сладкопевца, Гырзик по существу развивал мелизматический стиль пения.

Самое примечательное в том, однако, что когда с середины IX века, благодаря стараниям Федора Студита и братии Студийского монастыря византийские музыканты взялись за восстановление прерванной линии восточнохристианских традиций и развитие мелизматического стиля пения, они обратились к творчеству именно Романа Сладкопевца¹⁹¹ и к тому же методу перенитонирования («расширения» и «расцветивания») мелодий его гимнов, как это случилось, к примеру, с выдающимся кондаком, известным под названием *Ἀνάστω ὁ υἱός*.¹⁹² Армянские музыканты опередили византийских в разработке мелизматического стиля пения (что объясняется также более тесными связями Армении с Востоком вообще)¹⁹³, и это не должно было пройти мимо внимания византийских песнетворцев.

Итак, говоря о вкладе армян в развитие византийской музыки и, тем самым, также восточнохристианского искусства, мы должны выделить три момента: участие армян еще в первые века н. э. в закладывании основ народной ветви церковного пения на Востоке; составление отцами армянской церкви в начале V столетия оригинального по струк-

¹⁸⁷ Ист. XCIX, стр. 27.

¹⁸⁸ Лит. CXLIX.

¹⁸⁹ Лит. CCXVI, стр. 285—306.

¹⁹⁰ См. рукописи Матенадарана: № 591, стр. 1166—117а; № 752, стр. 366—37а. 636—64а; № 753, стр. 90а, 141б; № 3503, стр. 226а, 234б и т. д.

¹⁹¹ Лит. XXXVI, стр. 169—70, 229.

¹⁹² Примечательно, что мелодическое обновление кондака (с угла зрения стиля), не прекращавшееся и в последующие столетия, было настолько решительным, что одно время шли споры относительно авторства этого произведения. Известный греческий исследователь Пападопулос-Керамевс попытался даже приписать этот кондак патриарху Фотию. Лит. CCXVII.

¹⁹³ Лит. CCXVIII, стр. 43.

туре Псалтыри-Часослова-Восьмигласника (что относится не только к практике, но и теории христианской музыкальной культуры); и, наконец, важная инициатива в деле разработки мелизматического стиля пения.

Другим критерием внутренней содержательности, значительности и объективной ценности описанного выше длительного исторического процесса становления армянской музыки, безусловно, является факт возникновения музыкально-эстетической и теоретической мысли в языческой Армении и дальнейшего ее (мысли) развития в эпоху раннего средневековья.

Г Л А В А II

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ

Изучение не только музыкальной эстетики, но и общеэстетической теории древней и средневековой Армении начато совсем недавно. В середине 50-х годов появилась небольшая, но весьма ценная работа А. Адамяна¹⁹⁴, проторившая путь к созданию новой ветви исследовательской литературы по арменоведению. К концу упомянутого десятилетия автором этих строк впервые была сделана попытка изучить музыкальную эстетику раннехристианской Армении¹⁹⁵. В течение 60-х годов нами был опубликован ряд статей по музыкальной эстетике средневековой Армении и подготовлен к изданию¹⁹⁶ материал, вошедший в одноименник¹⁹⁷.

Здесь мы ставим целью, привлекая к исследованию новые данные, по-новому и более полно осветить ход развития музыкально-эстетической мысли древней Армении. Материалы, которыми мы располагаем для построения нашей концепции философских и эстетических с ними старинных теоретических взглядов на музыку языческой и раннехристианской Армении, не блещут богатством. Это—некоторые обрывочные данные о происхождении и магической силе воздействия музыки (записанные в христианское время и сохранившиеся в армянских рукописях в качестве своеобразных пережитков глубокой старины); некоторые положения о музыкальных гласах и ряд высказываний об искусстве (и музыкальном, в частности) раннесредневековых армянских мыслителей. Все же они дают основание говорить о возникновении музыкально-эстетических воззрений и теоретической мысли в языческой Армении и об их развитии в период раннего средневековья, в также обрисовать общие контуры той направленности, по которой совершалась эволюция этих воззрений: от мифологического восприятия к природно-космологическо-

¹⁹⁴ Лит. X. Примерно через полтора десятка лет стали появляться работы Г. Апресяна. Последние из них—Лит. XVI.

¹⁹⁵ В частности, в упомянутой выше диссертационной работе.

¹⁹⁶ В соавторстве с С. Аревшатианом.

¹⁹⁷ Лит. СII.

му толкованию музыки и отсюда к ее христианско-рационалистическому пониманию.

1

Следы мифологического восприятия музыки древних армян легко обнаруживаются при ознакомлении с их языческими верованиями. Согласно последним, Ушкапарик (*Մշակապարիկ*), из разряда фантастических чудовищ (род сирен), которые представлялись в виде женщины с рыбьими хвостами или птичьими (или даже ослиными) ногами, своим неотразимо сладким пением колдовали людей¹⁹⁸. И напротив, добрые богини Авержахарсунк (*Վերժահարսուհի*—своеобразные нимфы), по-

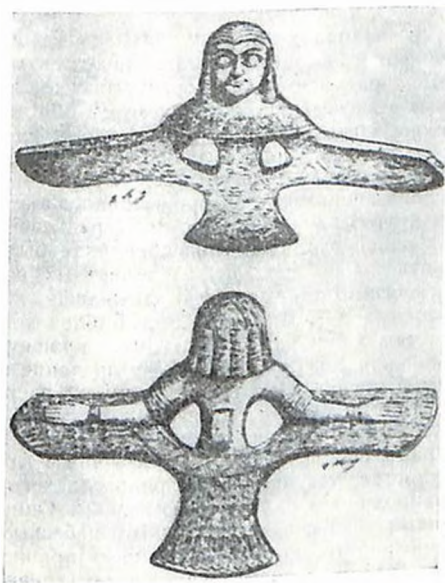


Рис. 27.

кровительницы рода женского, когда бы не явились людям, приносили с собой свадебные, захватывающие звучания дапа (дойры) и пение гусанов¹⁹⁹. По мнению Г. Алишана, до нас дошли медные изображения Авержахарсунк, найденные в армянском городе Ван²⁰⁰ (рис. 27). Однако

¹⁹⁸ Лит. XXIII, стр. 196, 202—204.

¹⁹⁹ Там же, стр. 222—226.

²⁰⁰ См. там же, стр. 224.

музыка, и по представлениям древних армян, могла подчинить своему влиянию не только человеческую душу, но и тело, и даже окружающую человека природу. По заключению Л. Оганесяна, «обычай лечения больных посредством игры на музыкальных инструментах» (сохранившийся у армян, как мы знаем, в течение всего средневековья) непосредственно был унаследован у фригийцев, занявших территорию Армении в пору падения Урартского государства²⁰¹. Как показали наши изыскания, вера в силу магического влияния музыки на природу устелила такие корни в Армении, что не была изжита в быту вплоть до наших времен. В старинном армянском городе на Евфрате—Акне (Эгни), еще до первой мировой войны представлявшем своеобразнейшую музыкально-этнографическую среду, при длительной засухе толпы собирались у берега реки и песнями заклинали природу, вызывая дождь²⁰².

Музыкально-мифологические представления древних армян, первоначально связанные, разумеется, и с оргнастической и экстатической архаикой, не только не исчезают, но со временем обогащаются, особенно после того, как они знакомятся с легендами об Орфее и царе Давиде. Из целого ряда известных нам высказываний армянских ученых о древнегреческом легендарном певце Орфее здесь уместно привести простые, проникновенные слова анонимного автора, выражающие мысли и чувства довольно широких кругов любителей музыки (средневековой Армении). «Орфей—читаем в одной рукописи типа сборника—был гусаном, который умел подражать голосу всех птиц и животных, и сладкое пение которого влекло к себе всех диких зверей, забывавших вражду и более не убивающих друг друга»²⁰³. Что же касается библейского Давида, то о представлениях армян о нем как о музыканте красноречиво говорит знаменитая киликийская серебряная чаша²⁰⁴, на дошке которой изображен царь с любимой женой, в окружении диких зверей, животных и птиц, зачарованных его пением и игрой (рис. 28). Однако эти представления, существовавшие на всем протяжении армянского средневековья, очень рано, еще со времен образования в Армении рабовладельческого государства, уступили свою роль главного ключа к пониманию музыки природно-космологическим идеям. Одни из древнейших среди названных идей связаны с культом небесных светил. В старинной календарной работе, по всей вероятности принадлежавшей перу Анании Ширакаци (VII в), читаем: «Как узнали (древние), что Солнце вращается? Органы чувств древних были более совершенны, чем наши, о чем свидетельствуют многие. Благодаря этому они не только заметили движение Солнца, а сумели почувствовать и запечатлеть также движение всех (других) светил. И не только их движения, но и издаваемые ими (при вращении) звуки. И от них (светил и их звуков) произошли»

²⁰¹ Лит. CVIII, стр. 39 (ср. также Лит. CXLVIII, стр. 68).

²⁰² См. нашу статью: Лит. CLII, стр. 50.

²⁰³ Рукописи Матенадарана № 55, стр. 403а и № 1931, стр. 966.

²⁰⁴ Подробнее об этом см. Лит. CIX.

искусство музыки сего мира»²⁰⁵. Кстати сказать, одна из планет—Лусабер (Венера) в Армении постоянно изображалась в виде женщины, сидящей на Тельце и играющей на сазе²⁰⁶ (рис. 29). Согласно интересующим нас представлениям, от небесных светил происходят как основные музыкальные звуки и искусство музыки в целом, так и некоторые конкретные явления самой художественной практики, прежде всего—гласы (типичные мелодические модели) и даже отдельные трели. «Иным



Рис. 28.

блеском блестит Солнце,—говорится в одной скомпилированной в средние века музыкальной статье,—иначе сияет Луна, и по иному сверкают звезды, одна преизящней другой, которые суть прообразы музыкальных

²⁰⁵ Ист. IV, стр. 83—84.

²⁰⁶ Рук. Матенадарана № 3884, стр. 85а. Под изображением имеются слова: «Созвездие Телца и его звезда, которая называется Лусабер».

гласов и различных трелей»²⁰⁷. Вопрос о происхождении музыкальных гласов, этих главнейших родов древней монодии, можно сказать, сквозит почти во всех известных нам и относящихся к данному периоду высказываниях о музыке. В этом легко убедиться, ознакомившись с



Рис. 29.

приводимыми ниже четырьмя фрагментами музыкально-эстетического содержания (последовательно—«а», «б», «в» и «г»). Они сохранились частично в качестве самостоятельных материалов, и частично—в виде материалов в той или иной степени искусно использованных в двух

²⁰⁷ Рук. Матенадарана № 599, стр. 45а.

компилятивных текстах (небольших статьях), первоначально созданных не позднее VII века: текст «А» (с вовлечением фрагментов «а» и «б») и «Б» (с вовлечением фрагментов «в» и «г»).

Тексты эти до нас дошли в поздних списках. Но при критическом подходе они, особенно их слагасмыс, сразу выдают свою пережиточную сущность, в частности—явную связь с отдаленными временами культа стихий природы и тотемизма, когда привлекали к себе внимание различные звучания окружающей действительности и звуки животного мира, а также с периодами, когда впервые создавались ритмонтонами, присущие некоторым трудовым процессам и роль человеческой деятельности в осмыслении гласов, их систематизации и пр. Приходится сталкиваться и с различными системами взглядов, возникшими на различных стадиях развития общественного сознания. Так, согласно одной, более древней концепции, четыре основоположных гласа древнеармянской музыки происходят от четырех стихий природы. «А четыре гласа—говорится во фрагменте «а»—от четырех происходят стихий, как-то: Первый глас—от земли, Второй глас—от воды, Третий—от воздуха и Четвертый—от огня»²⁰⁸. Согласно другой концепции, гласы происходят от звучаний, характерных для различных объектов действительности, животного мира и некоторых трудовых процессов. Это—содержание фрагмента «б», тоже вовлеченного в текст «А». В данном случае использованная старинная установка приспособлена к системе десяти основоположных гласов древнеармянского восьмигласия (только называющихся здесь в очередном порядке от 1-го и до 10-го, а не подразделяющихся на 4 «главные», 4 «побочные» и 2 добавочные, как это принято по нормам исконого восьмигласия).

Фрагмент в рукописях встречается и в качестве самостоятельного материала. Правда, опять в приспособленном к десяти гласам виде, но под отдельным и достаточно характерным заглавием, следующим образом. «Происхождение гласов по философам».

Первый глас—от плотничного [ремесла]; Второй глас—от кузнечного; Третий—от рек; Четвертый—от родников; Пятый—от железа; Шестой—от морских волн; Седьмой—от морских животных; Восьмой—от скота; [Девятый—от зверей]; Десятый—от птиц²⁰⁹. Фрагмент «в» свидетельствует о проявленном некогда повышенном интересе исключительно к звукам животного мира. Он почти всегда фигурирует в начале текста «Б». Показательно, что в некоторых манускриптах текст этот имеет заглавие сообщающееся лишь с интересующим нас материалом, и это лишний раз свидетельствует об его самостоятельном характере. Упоминанное заглавие гласит:

«Сколько насчитывается звуков существ». А в самой статье сначала вкратце сообщается о некоем легендарном музыканте по имени

²⁰⁸ Рук. Матенадарана № 7862, стр. 62а—63б.

²⁰⁹ Рукописи Матенадарана № 2752, стр. 76; № 3276, стр. 86а и № 6616, стр. 39б.

Степанос, который составлял систематизированный перечень звуков животных, содержащий 26 названий (по иным рукописям—24, что более достоверно). И тут же приводятся эти названия в форме глаголов неопределенной формы, как-то: «мычать», «свистать», «квакать», «кричать» (имеются в виду звуки криков тех или иных животных), «ворковать», «реветь», «шуметь», «хрюскать», «визжать», «лаять», «звать» (имеются в виду характерные для некоторых животных звуки зова), «рыкать», «клокотать», «щебетать», «чиркать» и т. п.²¹⁰ К сожалению,



Рис. 30.

не все названия поддаются переводу. Некоторые из них непонятны, другие—искажены переписчиками. Однако и приведенных названий достаточно, чтобы понять, что такого рода стремление дифференцировать звуки животного мира могло возникнуть в условиях расцвета (или непосредственно после расцвета) искусства подражательно-изобразительного характера и бытования множества напевов глоссандирующего типа. А искусство это развивалось в Армении, во всяком случае, задолго до объявления здесь христианства государственной религией.

²¹⁰ Рук. Матенадарана № 2930, стр. 361б.

В рассматриваемом фрагменте есть еще один примечательный момент. Перечень названий звуков завершается (как и в рукописи) «чир-кашнем» (шире—пеннем) птиц. Известно, что в древности пение птиц всегда привлекало особое внимание мыслителей Востока. Видный армянский музыкант первой половины XVIII века Тамбурнест Арутин приводит следующее интересное предание о создании струнного щипкового инструмента ченг. «А мудрец Фиридуш, который прожил триста три года, изобрел струнный инструмент ченг. Висшему виду инструмента он придал форму одной птицы, которая на языке мултана²¹¹ называлась ченчун и которая села, по-разному сочетая три из семи [основных] авазэ²¹² сегях, дугях и раст²¹³. [Так, однажды] мудрец Фиридуш заметил, что птица эта поет сидя на ветке дерева. Он тут же нарисовал ее вместе с веткой и [по этому рисунку] смастерил инструмент. Последний вначале именно так и назывался—ченчун. Но впоследствии его стали называть ченг²¹⁴. Нечто подобное выражает, хоть и без слов, характерная миниатюра армянского средневекового манускрипта²¹⁵ (рис. 30). Фрагмент «г» в плане характеристики происхождения гласов прямо перекликается с «б», притом здесь речь идет как раз о четырех гласах²¹⁶. Новое в нем—принимывание «находки» гласов некоторым древнегреческим легендарным поэтам-музыкантам²¹⁷. По всем данным, фрагмент этот является переводным с греческого. Важно отметить, что формирование и господство музыкальных представлений природно-космологического порядка всегда предполагали также разработку определенных, неразрывно связанных с ними вопросов теории музыки. Попытаемся выделить их, насколько это возможно.

Из предыдущего ясно, что в Армении еще в языческие времена был осознан один из важнейших фактов музыкальной практики—подразделенность музыки на гласы. В теории различались четыре (очевидно—главных или основных) гласа. Понятно, что типовых мелодий было

²¹¹ Мултан—древний индийский город, основанный в IV в. до н. э., ныне в пределах Западного Пакистана.

²¹² Здесь—звук.

²¹³ Тоны: h¹—a¹—g¹.

²¹⁴ Ист. LXV.

²¹⁵ Рук. Матенадарана № 3105, стр. 379а.

²¹⁶ Рук. Матенадарана № 1903, стр. 274б. Гласы эти здесь также названы в очередном порядке от 1-го до 4-го. При этом рядом с древнеармянскими названиями четырех гласов приводятся и их греческие названия. Последние явно искажены перенесшими, тем не менее по ним нетрудно восстановить термины, впервые вводившиеся счислениями, как это выяснилось, александрийским ученым Зосимой (III в.)—*Πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος* (Лит. XXVIII, стр. 51).

²¹⁷ В рукописи искажены также имена некоторых из упоминаемых древних греков. Но и эти искажения удалось нам исправить и даже идентифицировать встречающиеся здесь в армянской транскрипции имя «Поксехедес» (*Փոկհηδης*) с именем известного древнегреческого поэта-музыканта, жившего в VI в. до н. э. *Φωκῆλ*—ом. Ср. Лит. LII, стр. 313; и нашу работу: Лит. CLXII, 1, стр. 29.

больше. Как же могли быть они сгруппированы вокруг четырех основных? Вероятнее всего—по их тоническим звукам. «Характерной особенностью древнейших ладов,—пишет Кушнарев о ладах гласов армянской музыки,—является наличие в каждом из них ярко выраженной тоникой, служащей центром, которому подчинены все остальные моменты системы». Более того, «Судя по наиболее древним из сохранившимся в армянской музыке памятникам, тоническое начало в генезисе армянских ладов явилось исходным»²¹⁸.

Полностью разделяя эти мысли, мы, в свою очередь, фиксируем внимание на том, что в условиях древнеармянской монодии, развивавшейся на базе диатонического звукоряда квартового строения, функцию тоникой могли взять на себя четыре звука, представленных в основном (миксолидийском) тетра хорде названного звукоряда. По сие время в мелодиях, протекающих в Стеги (*ստեգի* букв.—многоветвистый) и Дарцвацк (*դարձվածք* букв.—обращение) Четвертого Побочного гласа, к примеру, тоникой является «f¹». В мелодиях, протекающих во Втором, Третьем, Третьем Побочном, Четвертом и Четвертом Побочном гласах—«g¹». В мелодиях, протекающих в Первом и Первом Побочном гласах—«a¹». Наконец—в Дарцвацках Третьего²¹⁹ и Четвертого гласов²²⁰—«b¹». Различив в каждой из данных классов по одной развитой и достаточно распространенной типовой мелодии, остальные напевы можно сгруппировать вокруг этих четырех. По всем данным, так именно мыслили теоретики языческой Армении.

На серьезные размышления наводит также факт существования в древней Армении инструмента, называвшегося мнаги (*մնակ*²²¹—букв.—монохорд²²²). Один из составных дошедшей до нас древнеармянской системы условных, нероглифообразных и других знаков для письма, обозначающий «музыкант» (*կրտսեր*), представляет, кажется, символическое изображение монохорда (деревянный ящик с «вибрирующей» струной)²²³ (рис. 31). Известно, что монохорд и в древне-

²¹⁸ Лит. LXXXIII, стр. 39.

²¹⁹ См. Комитасовскую обработку развернутой церковной монодии в Дарцвацке Третьего гласа. Ист. XXXII, стр. 11.

²²⁰ Имеется в виду комитасовская практика гласовых обозначений записанных им народных напевов и, в частности, мажорных мелодий с тоникой на «b¹» и побочной опорой на «d²». Ист. XXX, стр. 62—63.

²²¹ См. рук. Матенадарана № 723, стр. 284а. В полезной работе И. Попова инструмент этот по ошибке назван мналар (*մնալար*). Лит. CXX, стр. 48.

²²² Ср. Лит. LXVI, Б.

²²³ Рук. Матенадарана № 4149, стр. 365а. Здесь имеется пространный список упоминавшихся знаков. Такие списки встречаются и во многих других армянских манускриптах. Основное ядро их содержания—рисунки-символы, подобно приведенному выше, и определенное количество идеографических знаков восходит прямо к языческим временам. В средние века содержание названных списков увеличивается до нескольких сот знаков-единиц. Применяются различные принципы связи между внешним начертанием знака и выражающимся им предметом или понятием. Появляются новые

сти служил научным целям. А стремление теоретически осмыслить различие гласов рано или поздно привело бы к необходимости выяснения места и соотношения хотя бы тонических звуков этих гласов в диатонической гамме. Однако не только теория, но и сама музыкальная практика должна была выдвинуть требование провести опыты на монохорде.

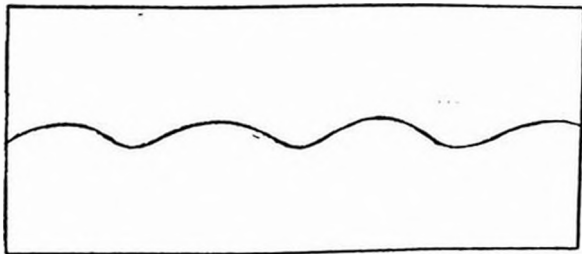


Рис. 31.

Как другие древние народы, так и армянский народ в своем музыкальном развитии пережил эпоху «выразительной» декламации, когда сказители-рапсоды художественно декламировали значительные части эпических произведений и сами же сопровождали эту декламацию ритмически расчлененными многозвучными педалями, исполнявшимися на струнном щипковом инструменте. Известно, что инструменты эти, в разных странах называвшиеся по-разному и имевшие различные формы (с грифом, без него и пр.) от Греции и до Индии имели настройку типа c-f-g-c¹ или c-a-h-e¹. Говоря о лире «до времен Орфея» со строем c-f-g-c¹, Г. Гельмгольц замечает, что едва было бы возможно воспроизвести на ней мелодию. «Однако,—пишет он,—в этих тонах, конечно, заключаются главные ступени повышения и понижения тонов обыкновенного разговора, так что такую лиру было бы возможно употреблять для сопровождения декламации»²²⁴. В. Петр, именующий данную систему тонов «армоническим тетрахордом», также отмечает, что последний приблизительно выражает соотношения опорных точек пластического

знаки-буквы, самые различные типы сокращений и т. д. Ряд армянских посвятил знакам-буквам, самое различное строение и выразительность их списков. Ист. XXVI, немало строк изучению этих знаков и выяснению структуры их списков. Ист. XXVI, стр. 361; Лит. XCII, стр. 456. Но еще немало предстоит сделать в этом направлении. Интересно отметить, что в упомянутых списках иногда фигурируют и более древние и нового происхождения знаки, обозначающие одно и то же понятие. Так, можно указать еще на два знака, обозначающих «музыкант» (и, по традиции, также помещаемых в прямоугольники или квадратики). Один из них представляет певцу, называемую «хундж» (*խոնջ*, см. рук. Матенадарана № 8198, стр. 626), другой—последнюю букву армянского слова «музыкант»—*հրաժրչա* (см. рук. Матенадарана, № 341, стр. 106а).

²²⁴ Лит. XLIII, стр. 367.

движения голоса по высоте при декламации²²⁵. И связывая происхождение этого тетрахорда с практикой арийской (индоевропейской) музыки, «на основании свидетельств индийских, персо-арабских и греческих теоретиков, а также и сравнительного изучения народных песен»²²⁶, он упоминает четырехструнный инструмент со строем е-а-н-с', применявшийся древними индусами для сопровождения декламации²²⁷. Если оставить в стороне вопрос о происхождении систем типа с-f-g-c', е-а-н-с', то можно утверждать, что они применялись в музыке и пеарийских народов. К древнекитайской культуре относится (известный с III века до н. э.) четырехструнный щипковый инструмент «пинпа», лютевного семейства, до сих пор сохранивший старинный тип настройки— а-d-c-a' (меняющей абсолютную высоту в зависимости от тональности исполнения) произведения²²⁸.

Выше было указано, что инструмент, которым пользовались армянские рапсоды-вишасаны для сопровождения своих рассказов, декламации и песен, был пандири. То, что последний—инструмент струнный щипковый, ясно следует также из слов средневекового армянского историка²²⁹. К сожалению, более подробных сведений о способе его применения, количестве струн, настройке и пр. не сохранилось. Однако преддущее дает твердое основание предполагать, что и пандири был четырех- или, по крайней мере, трехструнным инструментом с настройкой типа с-f-g-c' (либо с-f-g). Игрой на таком инструменте вишасаны могли скандировать свои расказы-декламации, сопровождая их созвучиями квартово-квинтового строения. Данное предположение косвенно подтверждается и тем, что у армянских ашугов, играющих на сазе, и в настоящее время бытует практика применения вышеупомянутых многострунных педалей, состоящих из отношений типа с-f-g (что наблюдается, между прочим, и у других восточных народов—грузин, азербайджанцев, езидов и пр.). Арханческий характер звучания этих многострунных педалей бесспорен, из чего можно заключить, что названная практика, применяющаяся современными армянскими ашугами, восходит ко временам языческой Армении, являясь отголоском искусства игры на пандири.

Забегая несколько вперед, отметим, что, тетрахорд типа с-f-g-c' или е-а-н-с' в Древней Греции, в конечном итоге, теоретически был осмыслен, как костяк ладовых звукорядов и диатонического звукоряда в целом. Но задолго до этого составные данного тетрахорда, отношения чистой октавы, чистой квинты и чистой кварты, были предметом наблюдений почти всех древних культурных народов (китайцев, индусов, египтян, вавилонян, также греков и пр.). Еще в глубокой древности наблюдалось, что разность звучания мужского и женского голосов (а также голосов

²²⁵ Лит. CXIII, стр. 7.

²²⁶ Там же, стр. 1.

²²⁷ Там же, стр. 22.

²²⁸ Лит. С, стр. 14—16.

²²⁹ Ист. LIII, стр. 14.

мальчиков и взрослых мужчин) равняется интервалу октавы; разность же звучания высокого и низкого голосов одного и того же пола — интервалу квинты. В глубокой же древности было осознано, что звуки, образующие интервалы октавы, квинты и кварты, слухом воспринимаются как родственные, потому и соединяемые, и как таковые они находятся между собой в определенных простых отношениях. Опыты, произведенные еще древними вавилонянами в целях установления этих отношений, как известно, дали положительные результаты в смысле выделения первых элементов обертоновой скалы и составления ясного представления об октаве, квинте и кварте²³⁰. А Пифагор, усвоивший также достижения древнеегипетской музыкальной теории²³¹, эти интервалы получал на монохорде. Чему же служил монохорд в древней Армении, если не опытом по определению акустически устойчивых отношений октавы, квинты и кварты, которые и здесь должны были быть так или иначе выделены. Ведь об этом довольно красноречиво говорит и тот факт, что когда армяне, после создания письма и переводной литературы, ближе ознакомились с теоретическими положениями античности по названному выше «армоническом тетрахорде», они были вполне готовы оценить их.

Таковы некоторые музыкальные идеи космологического характера, возникшие в Армении или распространенные и здесь в глубокой древности, а также вопросы старинной теории (не подразделенной еще на научную и практическую), могущие быть подняты в связи с этими идеями. По всем данным, они являются обрывками некогда существовавшей музыкально-эстетической и теоретической целостной системы, выработанной усилиями жреческой касты, музыкантами эллинистических театров и виписанами и гусанами языческой Армении. Письменно зафиксированные в период возникновения и развития армянской оригинальной и переводной литературы, обрывки эти остались жить в рукописях второй жизнью. Присоединяясь к новым (родственным по духу) материалам, скрещиваясь с данными близких по содержанию переводных статей и подвергаясь кое-какой переработке, они сохранились и дошли до наших дней в виде, сразу выдающем их пережиточный характер. Но независимо от всего этого они, образуя второй слой представлений в системе музыкально-эстетических и теоретических воззрений древней Армении с распространением здесь христианского учения.

II

Переход к христианско-рационалистическому пониманию музыки в известной мере был подготовлен, конечно, в духовной культуре эллинистической Армении. Все же оно (это понимание), как нечто качественно отличное, овладело умами книжников в результате уразумения философских основ христианской религии и гораздо более близкого знакомства с трудами античных мыслителей. Поэтому оно было осознано как

²³⁰ Лит. LVIII, стр. 94.

²³¹ Лит. LIX, стр. 65. Лит. VIII, стр. 112.

резкий скачок в эволюции мысли о музыкальном искусстве, хотя специальных трудов, посвященных этому, по всем данным, написано не было, а установки, относящиеся к интересующему нас новому учению, дошли до нас в виде ряда высказываний раннесредневековых армянских ученых. Высказывания эти, надо сказать, не развернутые суждения. Но они чрезвычайно характерны, исключительно содержательны и как таковые имеют большое познавательное значение. Они дают возможность уловить отголоски некогда происходившей борьбы между народно-языческим и религиозно-христианским началами в искусстве, с одной стороны, и между светским и церковным направлениями мышления в науке—с другой.

Церковь, отвергая самый образ жизни, идущий с прошлого, старалась коренным образом изменить вкусы и этико-эстетические убеждения различных слоев населения. Борьба между старым и новым на этой плоскости носила особенно острый характер. В музыкальной практике страны прямо сталкивались друг с другом принципиально взаимоисключающие (по представлениям того времени) полюсы: с одной стороны—языческое вольнодумство, стихийный гедонизм, необузданная страстность, мирская чувственность и многокрасочность (особенно в лице гусанского искусства); а с другой—христианское духовное начало, суровый аскетизм, мужественная отрешенность, внутренняя уравновешенность и философичность строя мыслей и чувств. В науке дело обстоит несколько иначе. Ученые, стоявшие на сугубо церковной платформе, страстно обличали все наносное, косное и непристойное в искусстве народных масс и гусанов, в своем рвении теоретически обосновывая новое, нередко впадая в крайность и догматизм. Представители же светской направленности мышления спокойно, но критически осваивали лучшие традиции эллинистической Армении, а также блестящие достижения античного мира, к которым они теперь ближе приобщались, благодаря энергичной переводческой деятельности самого армянского духовенства.

Природно-космологическое толкование музыки сменялось христианско-рационалистическим ее пониманием. В плане общепhilософском это происходило под знаком творческого усвоения главных положений неоплатонизма (отчасти и неопифагорейзма), шире: основного круга воззрений позднего эллинизма, с его тенденцией к реставрации идей великих мыслителей классического периода культуры Древней Греции и одновременно к сакрализации мироощущения. В области философии музыки (или музыкальной эстетики) формировалась весьма своеобразная система взглядов, в которой синтезировались элементы, идущие как от патристики, так и от литературы, создаваемой так называемыми теоретиками²³². Притом, своеобразие этого синтеза, образующегося на почве армянской культуры, заключалось и в том, что здесь высказывания отцов церкви, разбросанные по самым различным сочинениям, медленно

²³² Об этих двух течениях в христианской средневековой музыкальной эстетике см. Лит. С1.

но суммировались и обобщались в сознании книжников, тогда как воззрения теоретиков, в самих первоисточниках изложенные более компактно, укоренялись быстрее. Отношение к эллинской культуре и образованности считалось важнейшим фактором, связывающим языческую Армению с раннехристианской. И это обстоятельство не только предreshало ход развития музыкально-эстетической мысли, но в известной мере влияло также на судьбы музыкальной практики, смягчая острые углы противоборствующих в ней начал. Знаменательно, что само возникновение новой научно-обобщающей мысли об искусстве и музыке, притом в известной мере уже дифференцированной от музыкальной теории²³³, связано с именами ученых эллинофильской школы и прежде всего с именем Давида Аниххта (Непобедимого), жившего на рубеже V—VI столетий.

Давид Аниххт—выдающаяся фигура армянской философии и эстетики—получил образование в Александрии, у неоплатоника Олимпиодора Младшего. Некоторое время он преподавал философию в самой Александрии. По преданию, побывал также в Афинах, блестяще выступал в публичных спорах, за что и был прозван «трижды великим и непобедимым философом»²³⁴. Но затем он возвратился в Армению и посвятил себя благородному делу просвещения своих соотечественников. По сохранившимся данным, Аниххт сочинял и песни (в том числе и церковные). Однако он вошел в историю армянской музыки главным образом своими философскими трактатами, в частности «Определениями философии». Написанное на греческом языке и переведенное на древнеармянский²³⁵ (судя по всему, еще при жизни Аниххта, авторизовавшего перевод)²³⁶, сочинение это оказало решительное воздействие на взгляды самых выдающихся армянских мыслителей последующих столетий. Аниххт исследует в нем кардинальные проблемы, связанные с сущностью, познавательными возможностями и задачами философии. Основываясь на учениях Пифагора, Платона и Аристотеля, сочетая их в духе синкретического мировоззрения александрийской школы неоплатонизма, он последовательно опровергает установки агностиков и скептиков, проповедующих и выступает в защиту знания, склоняясь при этом, к материализму в вопросах гносеологии и логики²³⁷. Автор касается также проблем искусства как формы познания, не обходя вниманием и музыку. Музыкально-эстетические воззрения Аниххта тесно связаны с его же общезстетическими идеями, из которых здесь необходимо отметить по-новому сформулированное им (в условиях широкого распростране-

²³³ Дифференциация эта, надо сказать, еще в значительной мере относительна. Важно осознать, однако, громадный шаг вперед, осуществленный в данном направлении в период раннего средневековья в Армении.

²³⁴ См. Ист. XVI, предисловие.

²³⁵ Лит. LXXXIX, стр. 21. Греческий оригинал «Определений» издан А. Буссе путем сличения четырех рукописей. Ист. XVII.

²³⁶ Лит. CXIII, стр. 96—97.

²³⁷ Там же, стр. 101—189.

предназначенная для осуществления чего-нибудь полезного в жизни»²³⁹. ния воззрений стоиков) христианско-рационалистическое понимание искусства—в противовес эмпирическому²³⁸. Не отвергает Аиһахт и последнее, но он относит его к искусству ремесленному, когда, после глубоких рассуждений о настоящем искусстве, добавляет: «Искусство есть также эмпирически выработанная система хорошо усвоенных понятий,

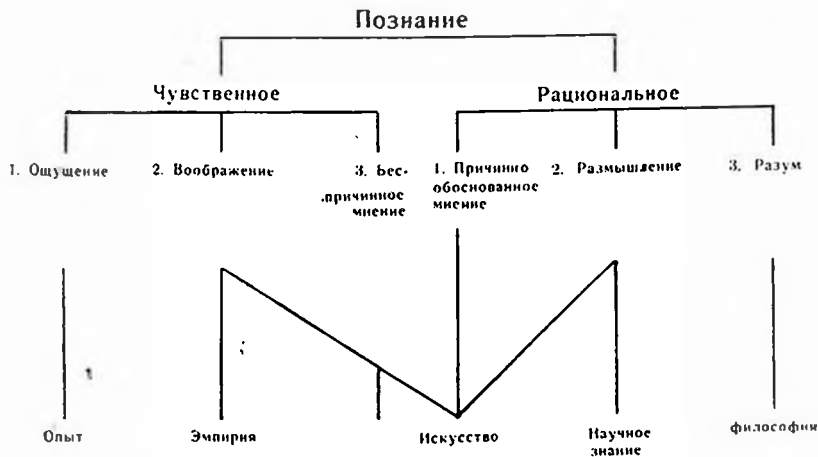


Схема 32.

Признавая, естественно, роль опыта и практики, упражнения и навыков, Аиһахт в то же время в отношении настоящего искусства подчеркивает значение способности и воображения и главное—знания и размышления. «А искусство,—пишет он,—есть причинно обоснованное обшее знание, или же, искусство есть способность, сопряженная с воображением, ибо искусство есть определенная способность и знание». И далее, «из ощущений рождается опыт, из беспричинного мнения—эмпирия. Эмпирия рождается также из ощущения и воображения. А из размышления и причинно обоснованного мнения рождается искусство»²⁴⁰. Об искусстве Аиһахт рассуждает почти исключительно в плане гносео-

²³⁸ Подробнее об этом см. Лит. X, стр. 24—40, где Давидовы взгляды рассматриваются в сравнении с определением, показывающим эмпирическое понимание искусства и выдвинутом в свое время Дионисием Фракийским, следовавшим стоикам.

²³⁹ Ист. XVI, стр. 103. Разрядка наша. Попутно отметим, что ниже в некоторых случаях мы сочтем нужным внести кое-какие коррективы в перевод, помогающие уточнить смысл музыкального термина или явления.

²⁴⁰ Там же, стр. 103 и 111.

логи и отводит ему почетное место в градации познания. Приведем здесь составленную В. Чалояном схему²⁴¹, наглядно показывающую Давидово понимание ступеней познания (схема 32).

Из схемы видно, что, по Давиду Анихахту, искусство еще не есть глубоко научное знание, хотя очень близко к последнему вследствие участия в нем размышления. Но оно (искусство) все же в принципе относится к познанию рациональному.

Своими высказываниями о собственно музыке Анихахт ставит и по своему разрешает конкретную эстетическую проблему: что такое музыкальное искусство. Толкуя о прохождении музыки, Анихахт исходит из учета той исключительной роли, которую сыграла Древняя Греция в развитии музыкального искусства: «Необходимо знать, что арифметику открыли финикийцы, ибо, будучи купцами, нуждались в счетном искусстве. Музыку же—фракийцы, ибо оттуда происходил Орфей, который, говорит, впервые открыл ее»²⁴². Анихахт отличает материальную и нематериальную стороны в музыкальном искусстве. Ход его мыслей показывает, что музыка, по нашему философу, сама по себе нематериальна. Это станет понятным, если вспомнить, что музыку он считает одной из дисциплин математики. В самом деле, Анихахт разделяет философию на теоретическую и практическую и каждую из них на три части. Вторая часть теоретической философии—математика, включает в себя четыре дисциплины: арифметику, музыку, геометрию и астрономию. И, поясняя решающее значение категории количества для математики, Анихахт распространяет это положение целиком и на музыку. Ибо, по его убеждению, в музыке высотные и временные отношения звуков сводятся к количественным отношениям, выражающимся в числах. «Необходимо знать,—пишет он,—что математика основывается на количестве и образуется: из числа, которое [число] само по себе есть количество; или из взаимоотношения звуков, как это имеет место в музыке, ибо и это [взаимоотношение звуков] есть количество». Далее автор разъясняет, что четыре «вида» математики соответствуют четырем видам количества. В частности, музыка «образуется из прерывного количества, взятого во взаимосвязи»²⁴³.

Раз отношения тонов сводятся к одному количественному показателю, то и музыку в целом, в известном смысле, можно считать нематериальной. Однако она, по Анихахту, способна принять ту или иную материальную форму, особенно в сочетании со словом. Материальную сторону музыки составляют музыкальные инструменты: струнные, как пандиры, духовые, как пох, и ударные, как цинича. «Музыке,—продолжает Анихахт,—все где сопутствует материальная ее сторона, то есть та, которая состоит из пандиров, похов и цинича. А настоящая музыка для своего образования нуждается только в сочетании со словом»²⁴⁴. Пожалуй, наиболее

²⁴¹ Лст. СХСНІ, стр. 124.

²⁴² Лст. XVI, стр. 133.

²⁴³ Лст. XVI, стр. 127 и 131.

²⁴⁴ Лст. XVI, стр. 135.

ценным из всех суждений Аниххта о музыке следует считать краткое, но меткое высказывание об эмоциональной природе, «великой силе воздействия» музыки. Выдвигая данный тезис, философ ссылается на народные и гусанские песни—«мырмунджи» (*մըմունջի*), на народные же песни-заплачки—«вохбы» (*վոքեր*), а также пересказывает легенду об Александре Великом, который психологически моментально перестраивался при слушании различных по характеру песен, исполнившихся на родным певцом-музыкантом. Он пишет: «Следует знать, что великая сила воздействия музыки, повергающей душу в различные состояния и придающей ей настроение, как это явствует при слушании мырмунджей и вохбов, соответствует себе настраивающих душу. Рассказано же об Александре, что однажды на пирушестве, когда певец-инструменталист исполнял военную музыку, он тотчас же, вооружившись, вышел. А когда музыкант снова стал исполнять увеселительные песни, он вернулся к пирующим»²⁴⁵.

Итак, музыку как искусство—по Аниххту—«открыли» фракийцы. В музыкальном искусстве различаются две стороны: материальная и нематериальная. Материальную сторону музыки составляют музыкальные инструменты. А сама музыка—нематериальна, но она способна принять ту или иную материальную форму, особенно в сочетании со словами. Высотные (да и временные) отношения звуков сводятся к количественным отношениям, последние же (в теории) выражаются числами. Таким образом категория количества и в музыке играет существенную роль. Данной категорией и связана музыка с тремя остальными «видами» математики. Как определенная форма познания, музыка, как и искусство вообще, относится к познанию рациональному. В музыкальном искусстве, следовательно, рациональное начало преобладает над эмпирическим. Но основное в музыке—это ее эмоциональная природа. В этом и заключена «великая сила ее воздействия».

Эти идеи Аниххта в условиях средневековой Армении обладали потрясающей силой творческого обаяния. Несмотря на то, что идеи эти

²⁴⁵ Там же. В пояснение к вышесказанному следует сделать одно замечание касательно древнеармянского слова мырмундж. Как мы видели, Аниххт под мырмунджем понимает народные и гусанские песни в целом, кроме песен-запачек (вохбов). Это явствует, во-первых, из приведенного выше контекста. Доказательством тому же служат характерные комментарии самих средневековых армянских авторов при толковании интересующего нас отрывка «Определений философии» (см. например, рук. Матенадарана № 55, стр. 403б; или № 690б, стр. 249б, где анонимный толкователь, желая дополнить слова Аниххта и назвать некий третий род песнетворчества, вслед за вохбами и мырмунджами упоминает духовные песни). Очевидно, что двумя родовыми понятиями вохб и мырмундж охватывалось все светское искусство. Фанетос Бузанд упоминает даже глас вохбов и гласы (!) мырмунджей, когда он рассказывает оплакивание князя Гиела, как мы видели (см. стр. 27). По всем данным, в раннехристианской Армении ученые различали две наиболее общие формы народного и гусанского (короче—светского) песнетворчества—вохбы и мырмунджи, прирав, таким образом, последнему слову особую емкость.

противоречили некоторым официальным установкам (особенно в вопросе о происхождении музыки), они вошли органичной частью в художественные воззрения раннехристианской Армении и оказали значительное влияние на весь ход дальнейшего развития научной мысли о музыке²⁴⁶. Сказанное не означает, что ученые-церковники не пытались научно разработать свою платформу. В музыкальной практике чрезвычайно медленно шел процесс смягчения столкновений гусанского и церковного искусства. Несмотря на то, что народ постепенно воспринимал христианское понимание этики, а церковь, в своем стремлении обратиться к массам также с помощью понятной им музыкальной речи, обильно черпала из родника языково-стилистических богатств народно-гусанского творчества. А главное—бурно развивающаяся армянская духовная песнь, поднявшись до уровня профессионального песнетворчества страны, настоятельно требовала своего философского обоснования.

Первую предварительную попытку, осуществленную именно с этой целью, мы встречаем еще в кратком словаре грамматических терминов, приложенном к армянскому переводу «Искусства грамматики» Дионисия Фракийского. Так, интересно, что определение жанра *вохбергютюн* (*voḥbergütjun*—трагедия, от армянского слова *вохб*) в словаре дается на основе христианского понимания восприятия смерти со светлым чувством надежды и примирения. «Вохбергютюн—говорится там—есть плач [или причитание], смешанный с песней надежды»²⁴⁷. Нетрудно заметить, что здесь утверждается нечто новое и в принципе гуманное и прогрессивное²⁴⁸. В то же время положение это направлено против

²⁴⁶ См. нашу статью: Лит. CXXVIII, стр. 126—132.

²⁴⁷ Dionysii Thractis, Ars Grammatica. Additamentum Armeniacum. См. Ист. II, стр. 57.

²⁴⁸ Речь идет о преодолении отрицательных сторон некоторых языческих нравов и об их очеловечении. В дошедшем до нас крестьянском традиционном фольклоре встречаются измененные остатки и языческих погребальных заплачек-вохбов, по которым можно уяснить некоторые стороны ритмо-интонации и композиции данного жанра (см. Лит. LXXXIII, стр. 61, где приводится характерный пример, протекающий в рамках локрийского трихорда). Однако, чтобы составить конкретное представление о манере исполнения этих вохбов в старину, об их чувственном нафосе, характере звучания и воздействия, а также о месте, занимаемом ими в древнем синкретическом искусстве, целесообразно снова и снова обратиться к данным историографии. Всюминым приведенные выше слова Бузанда о том, как же оплакивали в старину покойников на языческий манер, как «мужчины и женщины... с растерзанными руками и лицами, при омерзительных, чудовищных плясках, бия в ладоши, провожали умерших» (ср. стр. 38). Добавим, что автор отмечает также «безутешное» горе, охватывавшее при этом всех. А Хоренаци упоминает о большом количестве «добровольных смертей», совершенных в частности, во время похорон царя Арташеса (Ист. XXVI, стр. 129). Против этих крайностей и боролась церковь, верно поняв, что они вытекают из «безутешной» скорби людей, и защищая тезис о том, что вохб в сущности есть плач-причитание, смешанное с «песней надежды». И когда такую песню слагал даже кто-либо из мирян, пусть с обильным использованием музыкально-речевых и других богатств, идущих от

старых песен-заплачек—важнейших атрибутов языческого погребального обряда. Церковь боролась против них²⁴⁹ в основном по той причине, что безутешная скорбь этих заплачек не увязывалась с христианской верой.

Нечто более завершённое и цельное, в смысле христианского понимания искусства и музыки, выдвигает мыслитель V—VI веков Давид Керакан (Грамматик) в своем «Толковании грамматики». Следует отметить, что вопросы искусства затрагиваются в армянской грамматической литературе не случайно. В древности вообще и в Армении в частности грамматика понималась гораздо шире, чем ныне, и была близка понятию теории литературы. При этом, «Искусство грамматики», естественно, обнимало не только грамматику в узком смысле, но и ряд областей других знаний, в том числе и музыкальных, поскольку бытовавшие музыкальные жанры представляли собой в основном музыкально-поэтические формы.

«Толкование грамматики» Давида Керакана—это выдающееся произведение, по праву пользовавшееся большой популярностью в кругах интеллигенции феодальной Армении. В нем автор (как и все древнеармянские средневековые грамматики) полностью разделяет отставшее Афинахтом рационалистическое понимание искусства как знания. «Человеческая природа,—рассуждает он,—образовалась из двух начал—духовного и телесного. И каждому из них в отдельности соответствует [часть] искусства: духу—разумное [или теоретическое] искусство, телу—практическое»²⁵⁰.

Давид Керакан особо заостряет вопрос о полезности искусства, излагая мысли, во многом отличающиеся от устаревших к тому времени эстетических взглядов древнегреческих грамматиков²⁵¹ и, в частности, от приведенного Дионисием Фракийским в «Искусстве грамматики» определения, гласящего: «Τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων ἐπιστημονικῶν πρὸς τὴν τέλιν αἰσθητικῶν τῶν ἐν τῷ βίῳ» («Искусство есть система знаний, добытых упражнением, в отношении того, что полезно в жизни») ²⁵².

Так, Керакан различает, с одной стороны, долговечное («постоянное») и общественно значимое («всеобщее») искусство, а с другой—преходящее и частное. Чтобы пояснить конкретное проявление последних, он приводит в пример народные и гусанские песни, называя их «светского искусства, церковь одобряла ее, а иногда включала в официальное богослужение. Так именно случилось, к примеру, с песней, упоминавшейся ранее Хосровидаухт, спетой на смерть брата.

²⁴⁹ Истерию духовенства по отношению к языческим погребальным обрядам и к песням-заплачкам отражена в ранних канонах армянской церкви. Ист. VI, А, стр. 247, 385, 443.

²⁵⁰ Ист. XVIII, стр. 244. Необходимо отметить, что под «разумным» или «теоретическим» искусством Керакан подразумевает настоящее искусство и науку, а под «практическим»—ремесло.

²⁵¹ Ист. X, стр. 61—63.

²⁵² Τέχνη, ἡ ἀπονομή Γραμματικῆς, см. Ист. II, стр. 42.

мырмунджами. «И поскольку,—пишет он,—из искусств одни постоянны, а другие преходящи, одни всеобщы, а другие частны, те для разумной [части] постоянным и всеобщим искусством является создание [духовных] книг [и песен], а преходящим [и частным]—мырмунджей и их мысленных образов»²⁵³. Из этого вытекает, что долговечный и общественно-значимый характер искусства определяется, по Керакану, общностью его к наиболее сознательным слоям общества. Очевидно, что на этом именно основании Керакан приходит к мысли об общественной полезности искусства²⁵⁴, из которого затем, опираясь на господствовавшие принципы христианской этики, выводит положение о его добродетельности. С этих позиций он разделяет искусство, в том числе и музыку на доброе (приносящее общественную пользу, долговечное), злое (причиняющее вред людям, обществу) и среднее (не приносящее пользы и не причиняющее вреда, частное и преходящее). Керакан пишет: «И обе части [искусства—разумное и практическое] подразделяются на три вида: доброе, злое и среднее. Для разумной [части] добрым искусством является создание книг или песнопений духовных; злым искусством является колдовство и чародейство; средним—[создание] мырмунджей и тому подобных»²⁵⁵.

Приведенные Кераканом примеры для пояснения категорий добродетельного и среднего в искусстве прямо относятся к музыке. Но и «колдовство и чародейство», долженствующие охарактеризовать злое искусство, легко могут быть отнесены также к музыке. Известно, что после принятия христианства в Армении долгое время, вместе с языческими традициями и предрассудками, бытовали песни «заклинания», «проклятия» и т. п.—непрерывные атрибуты «колдовства и чародейства». Таким образом, мы располагаем показательными примерами для понимания тройного деления искусства и в плане музыки. Керакан высказывается крайне лапидарно. И это потому, что, как правильно отмечает А. Адамян, «его современники, жившие с ним в одном кругу идей, не столько нуждались в самом обосновании или раскрытии грамматических понятий (точнее—вопросов искусства грамматики.—Н. Т.), сколько в том, чтобы их учесть, запомнить и реализовать в своей практике»²⁵⁶. Но когда принимаем во внимание, что, в частности, упомянутые Кераканом музыкальные формы приведены лишь в качестве ориентирующих примеров для толкования нового отношения, фактически, к различным ветвям музыкального искусства раннехристианской Армении, то становится ясной широта круга затронутых явлений.

В действительности, эта лапидарно набросанная схема охватывает почти все музыкальное искусство, в принципе разделяя его на две основные части: духовную и светскую. При этом духовная музыка целиком относится к категории добродетельного искусства, светская же—

²⁵³ Ист. XVIII, стр. 245.

²⁵⁴ Лит. X, стр. 74—75.

²⁵⁵ Ист. XVIII, стр. 244—245.

²⁵⁶ Лит. X, стр. 76—77.

злого, либо среднего, в зависимости от данного конкретного жанра. Факт различения в светской музыке категорий злого и среднего свидетельствует о способности нашего мыслителя проявлять дифференцированный подход к наблюдаемым им явлениям. Однако это не мешает ему утверждать, что «человек искусства, отвергая злое и среднее, посвящает себя доброму искусству»²⁵⁷. Следовательно, действительными признаками, позволяющими делить искусство, и музыкальное в частности, являются его добродетельность и недобродетельность. И если при этом утверждается, что добродетельное—это духовная музыка, то само собой разумеется, что недобродетельное—светская музыка. Категории же злого и среднего, таким образом, раскрывают лишь ту или иную степень недобродетельности различных форм светской музыки. Конечно, во всем том, что Керакан называет злым либо средним, могли быть и объективно были моменты, заслуживающие порицания. Это относится, с одной стороны, к песням, в которых отражались вольность нравов, присущая языческим обычаям, а с другой—к произведениям, несущим элементы косности и пережиточной предрассудочности. Но главное в рассматриваемой установке сводится к серьезной попытке философского обоснования отношения борющейся за свои идеалы церкви к различным явлениям музыкальной практики. Отношения, выражавшегося в защите духовного и отрицания мирского в музыкальном искусстве, включая и искусство гусанов, обслуживающих феодальную знать. Последнее обстоятельство, имеющее большое значение для правильного понимания хода развития музыкально-эстетической мысли феодальной Армении, подтверждается и ревнивыми нападками авторов раннего средневековья на светских феодалов, склонных развлекаться искусством гусанов²⁵⁸.

Таким образом, теория Давида Керакана о тройном делении музыкального искусства—это, в сущности, принципиально новая и во многом оригинальная теория²⁵⁹. Керакан впервые столь ясно и недвусмысленно ставит сложную проблему отношения музыки к действительности, исходя из учета требований определенного общественного слоя определенной страны и определенного времени. Постигнув глубокий смысл выдвинутого Анихатом положения об эмоциональной природе музыки и «великой силе ее воздействия», Керакан своими эстетическими установками стремится решить вопрос: каким должно быть музыкальное искусство и кому должно оно служить. И это он делает как мыслитель церковного

²⁵⁷ Ист. XVIII, стр. 245.

²⁵⁸ Вспомним о сыновьях католикоса Нусика—Папе и Атанагинесе, разгульничавших с гусанами и вардаками (см. выше, стр. 27).

²⁵⁹ На Западе в течение всей эпохи раннего средневековья господствовало следующее деление музыки на три вида, выдвинутое Боэцием, которое кажется нам менее конкретным в сравнении с Давидовым: *Musica mundana* (абстрактная музыка мироздания, в первую очередь—«гармония сфер»); *Musica humana* (абстрактная, певучая музыка души и тела человека) и *Musica instrumentalis* (чувственно осязаемая инструментальная музыка—игра на инструментах). Ср. Лит. CXVIII.

направления. Керакан озабочен главным образом судьбой армянского церковного искусства. Исходной точкой и конечной целью его суждений является укрепление, рост и распространение поворожденной армянской духовной песни. И если иметь в виду интенсивное развитие последней в V веке, а также ее расцвет в последующих столетиях, то можно утверждать, что Давид Керакан, несомненно, сыграл значительную роль в формировании эстетических воззрений представителей профессионального музыкально-поэтического искусства, а через них и в развитии армянской духовной музыки раннего средневековья. Суждения Керакана об искусстве явились, с одной стороны, обобщением творческой практики его собратьев-современников, а с другой — стимулом для деятельности ряда последующих поколений церковных поэтов-музыкантов. Но Керакан, как один из выдающихся мыслителей своего времени, отдает определенную дань также светской направленности мышления, даже не боясь противоречить, в известной мере, самому себе. Так, например, о трагедии и комедии он толкует, исходя из принципов античного понимания этих жанров. Его суждение о том, что комедии — это «сочинения поэтов порицательные в отношении одних и одобрительные в отношении других», прочно усваивается древнеармянскими и средневековыми учеными, входит в научный оборот, а впоследствии в несколько видоизмененной форме выдвигается как существенный признак не только комедий, но и других светских музыкально-поэтических жанров. То же античное представление о разных жанрах искусства отражается и в суждениях Керакана о рапсодии, которая, по его мнению, не что иное, как исполнение гомеровских поэм в форме песен-плясок²⁶⁰.

Безусловный интерес представляет суждение Керакана о «лирической поэзии». Известно, что в древности «лирическая поэзия» означала пение в сопровождении лиры, пение под лиру и как таковая обнимала различные музыкальные жанры. А. Айтынян отмечает следующие музыкально-поэтические жанры, охватываемые «лирической поэзией» в древности: духовная песнь, богатырская, нравоучительная или философская, шуточная, плясовая и любовная (песни)²⁶¹. Такое понимание «лирики», замствованное из практики древнего мира, разумеется, очень далеко от нашего. Трудно сказать, когда и каким образом совершилась эволюция его значения. В Армении же этот термин понимался, по-видимому, еще более широко. Как известно, армянское слово «кнарсругутюн» (*կնարսրգույն* — лирика) по своему корню аналогично греческому и происходит от «кнар» (лира). Но, как показывают наблюдения, армянское слово «кнар», которое должно было соответствовать греческому «лира», в древней (и средневековой) Армении означало не только лиру в узком смысле, а вообще струнный щипковый инструмент. Следовательно, говорить о «лирической поэзии» для Керакана означало бы высказываться о такой области музыкального искусства, которая обнимала значительную и важнейшую часть вокально-инструментальной музыки

²⁶⁰ Ист. XVIII, стр. 248—249.

²⁶¹ Ист. XII, стр. 412.

того времени. И действительно, «лирическую поэзию» он понимает предельно широко, определяя ее место среди других искусств и наук точно так же, как это делал Аппхат по отношению к музыке в целом. «А лирическая поэзия,—пишет Керакан,—это часть философии» и также отмечает ее связь с арифметикой, астрономией и геометрией. Далее Керакан высказывается о сущности и об исполнительской стороне «лирической поэзии», подчеркивая, что «в ней необходима гармоничность гласа-мелодии со стихом и игрой на струнах» (т. е. на инструменте)²⁶².

Если иметь в виду, с одной стороны, вышеупомянутые жанры, охватываемые понятием «лирическая поэзия», а с другой—тройное деление искусства, выдвинутое Кераканом, нетрудно установить, что из всех возможных жанров «лирической поэзии» к числу «добродетельных» церковь должна была относить духовную и правоучительную, или философскую песни, если, разумеется, последние отражала христианское понимание морали. Трудно сказать, с каких пор музичествоание вне церкви включало в себя духовную и христианско-правоучительную песни в Армении. В области вокально-инструментальной музыки духовные и христианско-правоучительные песни исполнялись, как показывают факты, относящиеся к эпохе развитого феодализма в Армении, и гусанами и интеллигенцией. Эта традиция, несомненно, должна была возникнуть в эпоху раннего средневековья. Некоторые высказывания авторов VIII века, могущие косвенно подтвердить сказанное, будут приведены ниже. Судя по некоторым фактам истории, в раннесредневековой Армении именно гусаны (пользовавшиеся большой популярностью среди простолюдинов и знати) языческим мироощущением своих песен, сказаний и театральных представлений почти до первой половины VII века (до арабских нашествий) представляли настоящий камень преткновения для духовенства в деле распространения христианской морали, вызывая, тем самым, нападки церковников²⁶³.

До нас дошли также знаменитые речи ученого-церковника VII века Ована Майрагомеци, в которых пламенный ритор с глубокой горечью сетует о том, что народ с большим удовольствием посещает театральные зрелища, в то время как «церкви Христовы» пустуют, и ополчается против гусанов. «И вот вы глубоко погрязли в дьявольских заблуждениях, плененные и увлеченные советами дьявола. Вы спешите попасть в его смертоносную западню, идя на растлевающие театральные игры, чтобы слышать обманывающие слух звуки, исходящие от гнусных и скверных, безбожных и злокозненных беснований гусанов, которые всегда изгоняют благодать святого духа и сеют в ваших сердцах и мыслях смертоносные скверные наущения дьявола, от которых в телах покоренных возникает огонь желаний и загорается пламя всевозможных пороков... Ибо пороки обычай, пороки и его побудители: вино, гусан и дьявол, и разум, заблудший в разгульной жизни и распаленных стра-

²⁶² Ист. XVIII, стр. 249.

²⁶³ Весьма красноречив, в этом отношении, 12-й канон четвертого Двинского собора, приведенный выше (см. стр. 40).

стях... Ибо где мимы и гусаны, игры и шутовство бесстыдные, там и вместе с ними участвуют в плясках бесы, которые сеют премного скверны в мыслях участников веселого разгула и возбуждают гусанов—врагов святой благодати к еще большему буйству... И кто живет в таком безбожном бесстыдстве и пьяном разгуле и проводит время в театрах вместе с шутами-гусанами, пусть вовсе не надсется избежать геены огненной»²⁶⁴.

После арабских нашествий, однако, пронесходят глубокие перемены также в сознании гусанов. Тяжелые испытания, выпавшие на долю всех слоев населения страны, фактически способствуют окончательному укреплению христианства в Армении и тому, чтобы весь многоликий народ теснее сплотился вокруг церкви—единственного института, сумевшего сохранить свои права и свою структуру в масштабе общенациональном и потому превратившегося в носителя народно-национальных надежд, стремлений и чаяний^{264а}. Первая половина VIII века знаменует новое развитие национальной культуры Армении и, в частности, творческой практики народных масс, гусанской и церковной музыки, вопреки неблагоприятным внешнеполитическим условиям страны. Развивается и мысль о музыке, о чем мы можем судить по дошедшим до нас высказываниям выдающегося философа и музыканта VIII века Степаноса Сюнеци (второго). Сюнеци хотя и является выразителем идейных устремлений христианской церкви, но, тем не менее, его суждения о музыке отличаются известной терпимостью, а подчас и заметной уступчивостью по отношению к светской музыке. В высказываниях Сюнеци о музыке можно усмотреть даже некое взаимопроникновение двух направленностей мышления, идущих, с одной стороны, от Давида Анхата и с другой—от Давида Керакана. Исходя из этого, можно заключить, что отношение самой церкви к светской музыке несколько изменилось (смягчилось) к VIII веку. Последнее обстоятельство следует объяснить как более глубоким воздействием традиций светской направленности мышления (от которых полностью никогда не освобождалось образованное духовенство), так и фактическим проникновением религиозного элемента в некоторые, бытовавшие в светском обиходе музыкальные

²⁶⁴ Ист. LXI, стр. 131—137; также, Лит. CLXXVI, стр. 81—113, где автор показывал, что большинство речей, опубликованных под именем католикоса V века Ована Мандакуни, на самом деле принадлежат перу Ована Майрагомеци (VII в.).

^{264а} Необходимо отметить, однако, что оппозиционные по отношению к феодальному господству идеи и настроения отнюдь не исчезают. Они локализуются, постепенно обретают определенную мировоззренческую почву и, наконец, выливаются в ту или иную религиозную форму. Приверженцы этих идей примыкают к различным сектам, возникшим в низших слоях народа и противившиеся официальной церкви. Последние, со временем объединяясь и пройдя через несколько этапов развития (мессалиство, движение павликян, движение тоидракиицев), к концу раннего средневековья оформляются в достаточно грозную силу. Но, к сожалению, мы не располагаем конкретным материалом о музыкально-эстетических воззрениях (и вообще о музыкальных традициях), связанных с этими народно-крестьянскими движениями.

жанры, чему в большой мере способствовали сами церковники и феодалская интеллигенция.

Так, например, в противовес бытовавшим в народном обиходе языческим несням-заплачкам, поэты-музыканты церковники сами сочиняли проникнутые религиозным духом светские надгробные плачи. В этих плачах, подчас представляющих собой выдающиеся образцы музыкально-поэтического искусства, средневековые авторы обычно оплакивали смерть героя, воспевали деяния покойника, а также развивали мысль о суетности сего мира, не забывая, при этом, внушить слушателям христианское чувство примирения и надежды. Одним из высоких образцов такого рода сочинений является дошедшее до нас в словесном изложении произведение поэта VII в. Давтака Кертоха, называемое «Плач на смерть великого князя Джеваншера». Произведение это было сочинено по поводу вероломного убийства храброго агванского полководца Джеваншера. По свидетельству армянского историка X века Мовсеса Каганкатуаци, «когда роковая весть пронеслась по стране нашей о внезапном убийстве великого военачальника, то он (поэт Давтак Кертох) стал петь по алфавитному распорядку... плач о добродетельном Джеваншере»²⁶⁵.

По всем данным, Ст. Сюнеци, говоря о вохбах, имеет в виду названное и ему подобные произведения, а вероятно и факт достаточной распространенности их, когда, несколько сужая значение термина вохбергютюн (трагедия), в своем «Толковании грамматики» пишет: «Вохбергютюн называется утешительная [песнь], исполняемая над умершим или по поводу какого-либо несчастья». По Сюнеци, эта «утешительная» песнь содержит в себе и момент «ободрения»²⁶⁶. Следует отметить, что Сюнеци останавливает свое внимание и на других жанрах, бытовавших в народе, и особенно на таких, которые могли быть эпизодами развернутых народных сказаний. Это обстоятельство станет понятным, если вспомнить, что к VIII веку некоторые из армянских народных сказаний были в достаточной мере переработаны церковниками в смысле внесения в них религиозного элемента и даже целых эпизодов религиозного содержания. Последние, хотя сочинялись монахами, но, как указывает М. Абеян, со временем «сделались достоянием народа»²⁶⁷. Проникнув в разные повествования, эти религиозные эпизоды странным (на первый взгляд) образом сосуществовали с подлинными образцами творчества крестьян-простолюдинов. Так, в дошедшем до нас сказании о «Таронской войне», записанном Ованом Мамиконяном, исторические события сочетаются с религиозными легендами, связанными с именем св. Карачета, и подлинными образцами традиционного народно-крестьянского фольклора, вроде сатирической народно-крестьянской песни-издевки, высмеивающей врагов-поработителей²⁶⁸. Впрочем, песни подобного

²⁶⁵ Ист. XXIV, стр. 182.

²⁶⁶ Ист. II, стр. 193.

²⁶⁷ Ист. III, стр. 360.

²⁶⁸ Стр. 39—40 наст. работы.

склада часто направлялись и против соотечественников, поступки которых, по представлению народных масс, заслуживали порицания. Эти сатирические народные песни, называвшиеся «срич» (*սրիչ*), и привлекали внимание Степаноса Сюнеци по своей форме и приемам выражения. Усмотрев в них существенный признак, присущий жанру комедии, Сюнеци пишет, что под комедией подразумевается «исполнение издевательских и высмеивающих речей и сричей о людях с порочными привычками, трусах, лентяях, стяжателях и им подобных, как это обычно о них сочиняют простолюдины», указывая в этой связи на возможность использования выработанных народом выразительных средств при чтении аналогичного содержания речей («Таким же образом поступай и ты [служитель церкви]» и т. д.²⁶⁹).

Весьма значительны высказывания Сюнеци о «лирической поэзии», возникшие, как нам кажется, в связи с глубокими переменами, имевшими место к VIII веку в быту аристократии и в искусстве гусанов, обслуживающих феодальную знать. Говоря о VII—VIII веках, можно с большей уверенностью сказать, что распространению духовной песни и проникновению религиозного элемента в бытовавшие в народе музыкальные жанры способствовала также феодальная интеллигенция. Больше того, она играла активную роль и в развитии самой церковной музыки. До нас дошли имена некоторых представителей феодальной интеллигенции, живших в VIII веке и содействовавших развитию духовной песни: Саакадухт—сестра самого Степаноса Сюнеци—одна из знаменитых представительниц музыкального искусства своего времени, сочинявшая большое количество духовных песен и обучившая их исполнению многих обращавшихся к ней «мирян и церковников»²⁷⁰; Ваган Гохтнеци—сын князя Хосрова, владельца Гохтна, поэт и музыкант, как это отмечают литературоведы, сочинявший жизнерадостные гоxtанские песни в сопровождении пандирна²⁷¹—около десяти лет скитался по пу-

²⁶⁹ Ист. II, стр. 193. Сюнеци слово «срич» употребляет, как видно из приведенного суждения, в значении народной сатирической песни. Ряд армянских средневековых авторов употребляет также слова арич (*արիչ*) и шер (*շեր*) в смысле народных песен. Эти слова привлекали внимание некоторых арменоведов. К. Костанянц считает, что есть различие между словами арич и срич. По его мнению, арич—это песни аллегорического содержания. Значение слова срич Костанянц связывает с песнями-плясками, содержащими моменты воодушевленных восклицаний. Он сообщает и об одной музыкальной игрушке, называемой сырынчан. Ист. XII, стр. 328—330. Для Алишана арич и шер небольшие народные песни, сочиненные по различным жизненным поводам. Лит. XXIV, Б, стр. 103, 109. Суммируя эти данные, можно прийти к выводу, что срич, арич, шер и арич—это вообще народные песни и в особенности такие, где порицаются или похваляются отрицательные или положительные, по представлению народных масс, исторические личности, явления и т. д.

²⁷⁰ Лит. XXIV, А, стр. 262—263. Как полагает Алишан, часть сочиненных Саакадухт духовных песен впоследствии вошла в «Манрусумы»—сборники мелизматических песнопений (там же).

²⁷¹ Лит. CLXXVIII, стр. 406—408.

стыням, посвятил себя чтению священных книг и сочинению духовных песен, скрываясь от арабов, совращавших его на вероотступничество; родная сестра его—Хосровидухт, которая вошла в историю армянской церковной музыки своей уюмнившейся «Хвалой» (или Плачем), спетой на смерть брата. В этой «Хвале», прочно укоренившейся в церковном обиходе, Хосровидухт называет светские песни «обманом и суетной иллюзией», противопоставляя им «божественные песнопения», исполнившиеся ее братом.

Эти факты не могли не отразиться и на искусстве гусанов, обелуживающих феодальную знать. По всей вероятности, в VIII веке названными гусанами были освоены как духовный, так и христианско-правовой музыкальные жанры. Очевидно, на этой основе и Степанос Сюнеци полностью отождествляет «лирическую поэзию» с гусанским вокально-инструментальным искусством. В этой связи следует отметить и весьма одобрительный тон высказываний Сюнеци о гусанском искусстве, которое он характеризует как «гусанские трели». Под этими, впервые встречающимися в армянской грамматической литературе словами²⁷² следует разумеать богато орнаментированную гусанскую музыку, что должно было представлять собой нечто новое для того времени. По всем данным, у Сюнеци речь идет о гусанских концертных тагах²⁷³, обстоятельство, подтверждающее правильность нашего предположения о том, что автор имеет в виду гусанов, близких к кругам аристократической верхушки и феодальной интеллигенции.

Внимание Сюнеци привлекает и другое явление музыкальной практики. Он отмечает «лоскутный» характер структурно-композиционной стороны некоторых, новых для того времени, музыкально-поэтических форм. Очевидно, что под этими формами опять-таки разумеются таги, построенные из различных по настроению и внутренне связанных между собой музыкально-поэтических частей. В чисто музыкальном отношении понятие о «лоскутности» должно было возникнуть в связи с развивавшейся практикой сочетания в одном произведении мелодий, относящихся к различным гласам.

При всем этом Сюнеци не забывает церковную музыку. Он проводит параллель между гусанскими и духовными песнями и считает нужным использовать также выработанные гусанами средства и формы выражения. Вообще говоря, высказывания Сюнеци о «лирической поэзии» наталкивают на мысль о том, что уже с VIII века сочинялись орнаментированные духовные таги, исполнившиеся вне церкви, под аккомпанемент кнара, и тем самым близко соприкасавшиеся с гусанскими тагами²⁷⁴.

²⁷² Stephani verba ab anterioribus aliena. Ист. II, стр. 298.

²⁷³ Г. Джаукян отмечает это как нечто само собой разумеющееся, Лит. I, стр. 185.

²⁷⁴ Следующие соотносимые друг с другом факты, касающиеся истории армянской средневековой музыки, могут пролить некоторый свет на данный вопрос. Одному из современников Сюнеци—Ов. Имамасеру Одзени принадлежит многозначительное высказывание, затрагивающее вопрос об отношении армянской церкви к музыкальным

Все изложенное о связи гусанского искусства с церковной музыкой опирается на содержательные высказывания Сюнеци о «лирической поэзии», которые сводятся к следующим трем моментам. «Лирическая поэзия», требующая гармонического сочетания вокального, инструментального и поэтического искусства, есть продукт гусанского творчества. Однако гармоничность сочетания должна сохраняться при исполнении не только гусанских песен, но и «божественных». Как гусанские, так и «божественные» песни создаются путем сочетания внутренних связанных между собой музыкально-поэтических частей. Вот его слова: «А лирическую поэзию, то есть гусанские трели, [воспроизводят] гармонично. Подобно им следует плавно развивать [также духовные песни] соответственно их же смыслу. И создаются все [эти] трели путем соединения [как бы] лоскутов. И не только они [трели] но и божественные [песни]»²⁷⁵.

В целом высказывания Сюнеци имеют важное значение в развитии армянской средневековой музыкально-эстетической мысли. Сюнеци касается по существу некоторых форм, средств и приемов создания и воспроизведения художественного образа. При этом он затрагивает один из кардинальных вопросов армянской средневековой музыкальной культуры, а именно: вопрос о взаимосвязи армянской народной, гусанской и церковной музыки, открыто указывая на возможность и необходимость использования со стороны церкви достижения творческой практики как народных масс, так и музыкантов-профессионалов гусанов. Сюнеци является одним из первых выразителей нового подхода армянской церкви к светской музыке и, как таковой, с одной стороны, предвосхищает некоторые идеи ученых музыкантов эпохи развитого феодализма²⁷⁶, с другой—завершает эволюцию одной линии музыкаль-

инструментам. Говоря о церковных песнопениях и их исполнителях, Ов. Имасасер пишет: «Ревнители науки должны владеть искусством игры на кнаре». Ист. LI, стр. 31. Айтенин же при перечислении форм, охватываемых «лирической поэзией» в древности, указывает и на армянские духовные таги и мегеди (Лит. XII, стр. 412). Эти факты дают основание предположить, что духовные песни—таги исполнялись под кнар не только в среде феодальной интеллигенции, но и в быту монахов. Далее, если принять во внимание, что как у Степаноса Сюнеци, так и у Ов. Имасасера Оаденици упоминается новая для того времени, относящаяся к мелизматическому стилю песня музыкально-поэтическая форма «меседи», и что Г. Алишан духовные песни, сочиненные Саакадухт, называет «язычными мегеди», то можно утверждать, что характерные для гусанских «трелей» черты ornamentированности с VIII века проникли и в церковную музыку (Ист. LI, стр. 125. Ист. LXIV, стр. 64. Лит. XXIV, А. стр. 291). Последнее обстоятельство, а также факт «лоскутности» структурно-композиционной стороны песен, как об этом пишет Ст. Сюнеци, подтверждается и данными музыкального анализа упоминавшейся «Хялиа» Хосровидухт.

²⁷⁵ Ист. II, стр. 193.

²⁷⁶ В самом деле, рассмотренные высказывания Сюнеци занимают некое среднее положение между эстетическими установками церкви, выдвинутыми Кераканом в период раннего средневековья и Ов. Ерынкакан—в эпоху развитого феодализма. Логика

по-эстетической мысли раннесредневековой Армении. А линия эта в целом более созвучна с воззрениями упоминавшихся выше теоретиков (несмотря на откровенный нравственный ригоризм Давида Керакана).

Но к VII—VIII векам некоторые идеи патристики, вернее—общее стремление отцов церкви к символическим, аллегориям и аналогиям (с ссылками на Библию) в толковании фактов и явлений музыки в известной мере стали занимать умы также армянских книжников. Еще в IV—V веках и армянское духовенство обращало внимание на то место книги пророка Исаии, где говорится: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном... Вокруг Него стояли серафимы... И зывали они друг к другу и говорили [т. е. пели]: Свят, Свят, Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!»²⁷⁷. Известно, что в своем труде «О небесной Иерархии» псевдо-Дионисий Ареопагит, основываясь на приведенные слова Исаии и пытаясь переосмыслить языческие представления о небесном происхождении музыки, развивал мысль, что, в частности, церковное искусство является подражанием пению серафимов и херувимов²⁷⁸. Армяне в VI—VII веках были уже знакомы с названным трудом Ареопагита (и несколько позже, в начале VIII столетия также перевели его на древнеармянский)²⁷⁹. А пока, до VII века, в Армении составляются упоминавшиеся компилятивные тексты «А» и «Б» посредством различного сочетания рассмотренных выше старинных теоретико-эстетических отрывков и других данных. Первый из них толкует упорядочение гласов армянской монодии католиком V века Сааком Партевом. Во втором тексте, в эпоху позднего средневековья приписанном Василию Блаженному²⁸⁰, в связи с пе-

же развития музыкально-эстетических установок церкви от Керакана до Ерзынкаши включительно заключается в том, что принцип тройного деления искусства на добродетельное, злое и среднее, фактически отрицавший все светское в искусстве, подвергается существенному изменению в пользу светской музыки. Прямо не опровергая тройное деление искусства, ученые XII—XIII веков, и в первую очередь Ерзынкаши, в то же время не относят музыку гусанов, обслуживающих феодальную знать, к категориям злой, либо средней. Они признают право названной музыки на существование и весьма тепло отзываются о ней, определяя ее как «человеческое искусство», в отличие от «божественного». См. нашу статью: Лит. CXL1.

²⁷⁷ Исаия 6, 1—3.

²⁷⁸ Sancti Dionysii Areopagite, De Coelesti Hierarchia. Ист. XLIII, t. 3, стр. 211. Возможно, что Ареопагит здесь в известной мере переосмысливает также начало «Теогонии», где дается классический образ муз, вечно прославляющих деяния богов.

²⁷⁹ См. рук. Матенадарана № 49. При этом переводчиком был не кто иной, как Степанос Сюнеци (второй).

²⁸⁰ См. рук. Матенадарана № 1903, стр. 2746—2756: «Յարմուկոյն Բարսեղի յազար ձայնից թէ ոտմի իջին և կամ չունմէ գոտն» («Василий Блаженный о гласах, отом, откуда они или кем найдены»). Мы не сомневаемся в том, что содержание тех или иных отрывков, использованных в рассматриваемом тексте, могли быть знакомы Василию Блаженному, или же, что некоторые из них могли быть даже приведены им в своих работах, в качестве отдельных высказываний. Но здесь мы говорим о вто-

рассказами о классификации звуков животного мира, «находки» гласов и создании «божественных» (духовных) песнопений приводятся имена легендарных певцов-музыкантов, как бы символизирующие различные исторические эпохи и среды развития музыкального искусства (соответственно): философ и музыкант Степанос, ряд древнегреческих имен и библейский царь Давид.

Последний момент—упоминание духовных песен и царя Давида (а несколько шире—практика обращения к авторитету Библии вообще), здесь пока еще выполняет своеобразную функцию переходного шага. Начиная же с VII века в трудах богословского характера названная практика приобретает значение основного метода рассуждения. Показательна, с этой точки зрения, известная работа Мовсеса Сюнеци «О чинах» (церкви), где автор пытается обосновать, если можно так выразиться, библейскую концепцию происхождения гласов армянской церковной музыки²⁸¹. К X столетию исчезает и необходимость особого обоснования этой концепции. Присущие ей установки, превратившись в догмы, просто констатируются. Анания Нарекаци (X в.)²⁸², к примеру, в небольшой статье, посвященной системе армянского восьмигласия, утверждает, что Первый глас остался от Адама, Первый побочный глас спел Моисей, во Втором гласе ангелы возвестили воскресение Христа. Третий глас остался от Давида, Четвертый—от Ездры и т. д.²⁸⁴. Нужно сказать, что в середине века подобные религиозные догмы бытовали также в Византии²⁸⁵ и даже в арабо-персидском мире²⁸⁶. Несмотря на это, рассматриваемые догмы в Армении не оказали ожидавшегося решительного воздействия на формирование эстетических убеждений широких кругов профессиональных музыкантов²⁸⁷.

Особо следует коснуться вопроса об официальном отношении армянского текста как о самостоятельной единице, которая не встречается в изданных трудах Блаженного под заглавием типа, скажем, *Περὶ ἑρμηνείας* или что-либо в этом роде Ср. S. P. N. Basilii Caesareae Cappadociae Archiepiscopi. Opera omnia quae extant. Ист. XLIII, т. 29—32; и 7-ми томика на русск. яз. Ист. LXVIII.

²⁸¹ См. нашу публикацию: Ист. LXVII.

²⁸² Нужно заметить, что некоторую дань этому направлению мышления давали также Ов. Имастасер и Степанос Сюнеци.

²⁸³ См. нашу работу: Ист. CLXII, 2, стр. 56.

²⁸⁴ Рук. Матенадарана № 6031, стр. 183а—184б; «Անանիայի վարդապետի Յաղապարհոյմանքը» («Анания вардапет о знании гласов»).

²⁸⁵ См. Ист. XXXVII, стр. 437 (где автор цитирует отрывки из одной византийской средневековой музыкальной рукописи типа Παλαιά, по которым первые четыре гласа церковной музыки создал Давид, а четыре остальные—сын его царь Соломон).

²⁸⁶ См. Ист. LXII, стр. 8 (где автор трактата, говоря о происхождении восточных гласов, называемых макамами, пишет: «Макам Раст остался от Адама... Ушак—от прародка Ноя... Пава—от Давида... Хиджаз—от Соломона» и т. п.).

²⁸⁷ Об этом можно судить и по тому факту, что в эпоху развитого феодализма музыканты и ученые снова возрождают старинное, языческое понимание происхождения гласов.

мянской церкви к музыкальным инструментам в эпоху раннего средневековья. Известно, что отцы вселенской церкви проявляли отрицательное отношение к музыкальным инструментам (как к атрибуту языческих храмов) и склонность к аллегорическому их истолкованию. «Когда христианство проникло в Армению,—пишет Ациун, подразумевая официальное крещение Армении,—в других церквях музыкальные инструменты уже не звучали, потому и думают, что у нас тоже не употреблялись они». Он считает, что нет никаких доказательств, подтверждающих это мнение, хотя трудно доказать и обратное²⁸⁸. Ациун ссылается не только на приведенные выше слова Ов. Имагасера касательно кнара²⁸⁹, но и на известную строку из маштоцевского гимна покаяния. «При звуке трубы, псалтыри и арфы благословите Господа на небесах»²⁹⁰. Аналогичное выражение встречается и в хвале Богоматери поэта VII в. Теодороса Кыртенавора, как это показали наши наблюдения²⁹¹.

Конечно, факты эти недостаточны для каких-либо конкретных выводов о применении тех или иных музыкальных инструментов в армянских церквях раннего средневековья. Но они дают основание говорить хотя бы о терпимости армянского духовенства к музыкальным инструментам и к инструментальной игре в указанный период²⁹². Во всяком случае, первое и серьезное указание на то, что церковь отвергает «пустыш» (*ստրկաւիւն*) звучания музыкальных инструментов в богослужении, в древнеармянской литературе встречается в «Книге скорбных песнопений» Григора Нарекаци. Прозорливый, проникательный художник Нарекаци трезво наблюдал и изучал явления и факты светского искусства своего времени. Смело черпая из неиссякаемого источника народного и гусанского творчества, он обогащает свою поэзию (особенно таги) новыми жизненными образами, сравнениями, самобытными речевыми оборотами²⁹³. Как об этом свидетельствует сам поэт²⁹⁴, в 26-й главе «Книги скорбных песнопений» он применяет заимствованные им у светских певцов-плакальщиц стихотворный размер «hАйрен» (*հայրեն*, букв.—«армянский») (структ.—2—3—2+3—2—3) и рифму «и» (окончание стихотворных строк на гласную «и»). В той же Книге (как и в своих тагах) Нарекаци многократно и любовно упоминает знакомые ему

²⁸⁸ Лит. XXI, стр. 436.

²⁸⁹ См. стр. 85 наст. работы.

²⁹⁰ Ист. LXXXIV, стр. 88.

²⁹¹ См. нашу статью: Лит. CLXV, стр. 45.

²⁹² Речь идет о том, что, как полагаем мы, духовенство в раннехристианской Армении не считало препятствием даже в случае применения музыкальных инструментов при богослужении в церквях. Что же касается практики применения этих инструментов во время торжественных, многолюдных шествий, в быту монахов и пр., то она существовала в Армении, можно сказать, на всем протяжении средневековья.

²⁹³ Связь поэзии Нарекаци с народным творчеством отмечена и в литературоведческих и филологических трудах. Ср. Лит. XCVII, стр. 525. Ист. XIII, стр. 23 (Введение).

²⁹⁴ Ист. XIV, стр. 61.

музыкальные инструменты (более десяти различных названий), а иногда высказывает о них глубокие мысли²⁹⁵. Так, например, пандири и живую, выразительную, «говорящую» игру на нем Нарекаци признает показателем определенных нравов, обычаев и традиций (разумеется, стародавних)²⁹⁶.

Но для сопровождения молитв при богослужении Нарекаци эти инструменты, очевидно, считает неподходящими. В этом отношении он противопоставляет их простому деревянному гонгу (кочнак—*կոշնակ*), приглашающему братию молиться, и находит, что последний—«новая свирель», данная нам взамен старой²⁹⁷. Его звуки не являются «пустыми» по-язычески и не наводят на «незрелые» мысли, как у дрезних нудесв²⁹⁸, которые отверг Господь устами пророка Амоса, говоря: «Удали от Меня»²⁹⁹ («шум песней твоих, ибо звуков гуслей твоих Я не буду слушать»³⁰⁰). Слова Нарекаци о «новой свирели» (новой—по существу) не остались гласом вопиющего в пустыне. Отклики на них мы находим в сочинениях книжников эпохи развитого феодализма.

Независимо от специфической окраски, которую приносили в эстетику идеи патристички, весь рассмотренный выше ход эволюции обобщающей мысли о музыкальном искусстве одним своим концом прямо входит в сферу вопросов научной теории музыки.

²⁹⁵ См. нашу статью: Лит. CLV.

²⁹⁶ Ист. XIV, стр. 243. Так понималось высказывание Нарекаци о пандире и в средние века. Анонимный толкователь «Книги скорбных песнопений» даже обобщает мысль Нарекаци, по праву заключая, что показателем нравов или степени цивилизованности является музыка вообще. Ср. рук. Матенадарана № 59, стр. 192а.

²⁹⁷ Ист. XIV, стр. 243.

²⁹⁸ Наивно полагавших, как намекает поэт, что инструментальное сопровождение молитв приводит в умиление Господа.

²⁹⁹ Ист. XIV, стр. 243.

³⁰⁰ Амоса 5. 23.

Г Л А В А III

НАУЧНАЯ ТЕОРИЯ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Научная теория музыки отличается от практической не только определенной направленностью развития, обусловленной стремлением к широкому обобщению. Она выделяется и своим кругом вопросов, имеющих всеобщее в условиях монодического искусства значение.

Настоящая глава также строится на материале разбросанных по различным источникам тезисов, немногословных установок и суждений-сентенций, а порою — и только формул и таблиц. Здесь в равной мере использованы как оригинальные, так и переводные источники древнеармянской литературы. Дело в том, что армянские ученые черпали многое, касающееся наиболее общих закономерностей музыкального искусства и не противоречащее национальным особенностям армянской монодии из античной теории монодической музыки³⁰¹.

Весьма возможно, что далеко не все музыкально-теоретические установки, встречающиеся в произведениях античной литературы, воспринимались как нечто принципиально новое древнеармянскими книжниками. Их привлекали высокая культура теоретизирования, аналитические навыки, дисциплинированность мышления и стремление к систематизации. Как бы то ни было, материалы, почерпнутые, с одной стороны, из древнеармянской оригинальной литературы, а с другой — из переводной, взаимно дополняют друг друга. Поэтому, правомерно привести и те положения, которые содержатся в древнеармянской переводной литературе, чтобы составить правильное представление об уровне

³⁰¹ Армянские ученые стремились осознать закономерности своей собственной музыкальной культуры. Тем более, что в концепциях александрийских мыслителей была учтена и обобщена, как мы увидим ниже, также практика интонирования народов Передней Азии. Вообще говоря, культурная жизнь в Передней Азии не пережила резкого противопоставления средневековой античности. Известно, что раннесредневековый Запад был иным. Особенно в первые века он «стер с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию». Ср. Лит. I, стр. 128. В Армении фактически было сглажено такое противопоставление между *auctoritas greca* и *auctoritas ecclesiastica* в области музыкальной теории. Ср. Лит. ССХХ, стр. 19.

музыкально-теоретических знаний древних армян. Эти обстоятельства вынуждают прибегать по ходу дальнейшего изложения и к некоторым более или менее длительным экскурсам в область античной музыкальной теории³⁰².

Наши источники—древнеармянские грамматические и философские труды, а также некоторые рукописные отрывки. Напомним, что некоторые из тех высказываний раннесредневековых армянских мыслителей, которые были истолкованы в аспекте проблем музыкальной эстетики, могут и должны быть рассмотрены и в свете теории музыки (в более узком смысле). В древнеармянской грамматической литературе сосредоточен, в частности, определенный материал по метрике и стихосложению, заслуживающий внимания и с точки зрения теоретического понимания музыкального метроритма. Понимание это своими корнями уходит в глубь античной культуры, где также музыка была тесно связана со словесной речью.

Связь эта особенно сказывалась в ритме напевов монодий. Правда, в древности в основе музыкальных ритмов лежали и различного рода танцевальные движения. Тем не менее, можно подтвердить, что не только в организации ритма, но и в формообразовании напева в античном монодийском искусстве непосредственно-определяющее значение имели структура литературного текста, метр и строение стиха, количество слогов и пр. Это полностью отразилось и в античной теории о метроритме. Характерная особенность этой теории заключалась в том, что в ней обобщались не столько явления чисто музыкального порядка, сколько закономерности сложения словесной речи и, в частности, художественного слова—поэтики и риторики. В этой связи первостепенное значение придавалось теоретическим положениям, относящимся к метрике языка, определению и классификации основных метроритмических категорий поэзии и т. д.³⁰³.

³⁰² Такие экскурсы необходимы для лучшего понимания отдельных музыкально-теоретических установок армянских философов и содержащихся в древнеармянской переводной литературе положений. Помимо этого, в ходе изложения возникнет также необходимость уточнения кое-каких недостаточно освещенных в доступной нам музыковедческой литературе моментов античной теории музыки.

³⁰³ Поэтому в античности (и в древности вообще) бытовали такие понятия ритма, метра и размера, которые не могут считаться достаточно дифференцированными с точки зрения современной музыкальной теории. Об этом можно судить и по некоторым высказываниям античных мыслителей. Так, например, Аристотель в своей «Поэтике» пишет: а то, «что метры—особые виды ритмов, это очевидно» (Нет. V, стр. 49). Смысл приведенного высказывания станет ясным, если вспомнить, что в древности под метрами подразумевались лишь стихотворные метры, которые рассматривались и как различные проявления музыкальных ритмов. Следует отметить, что Аристотель в своей «Реторике» развивал ценные мысли о различии метра и ритма в плане речевого интонирования. Лит. XIV, стр. 181 («речь должна обладать ритмом, но не метром, так как (в последнем случае) получится стихи» и т. д.). Труднее было, для того времени, про-

Этот подход к решению вопросов не только музыкального метра и ритма, но и формообразования был унаследован в средние века из античности. Ведь для церкви, особенно в первые века ее деятельности, важно было донести до сознания слушателей в первую очередь содержание именно словесного текста культовой монодии. Существовало даже представление, что последняя—это то же слово, определенным образом музыкально продленное и только³⁰¹. И действительно, поначалу во многих случаях метр и ритм, структура и форма и даже некоторые моменты интонационного развития напевов целиком зависели от синтаксических особенностей словесных текстов. Данное положение вещей и отражалось в теории, в продолжении длительного периода времени³⁰⁵.

В свете предыдущего не вызовет удивления, если скажем, что в доступных нам источниках древнеармянской литературы нет ничего о собственно музыкальном метре и ритме. Но совокупность положений, сохранившихся в грамматической литературе того времени и касающихся методов сложения словесной речи (в частности, художественного слова—поэтики и риторики), может дать представление также о теоретическом понимании вопросов музыкального метроритма в древней Армении.

Грамматика входила в предметы «тривнума» в школах Армении, так что интересующие нас положения учащиеся осваивали даже на первой ступени обучения. Далее изучались предметы «квадривнума» и в связи с этим—ряд установок музыкальной теории, объединяемых в три темы: о звуке, о натуральном строе, об остовах гармонии. Ближайшее знакомство с данными, относящимися к этим темам, показывает, что древнеармянские ученые могли творчески, с учетом особенностей отечественной музыкальной культуры, пользоваться некоторыми выдающимися достижениями античной теории музыки. В ней упомянутые вы-

вести грань между музыкальным метром и ритмом. Во всяком случае, даже много позже, средневековый китайский ученый Цзай Ю точно так же путал интересующие нас понятия. Он писал: «То, что принято называть ритмом, в действительности является размером» (т. е. метром). Лит. CXCVIII, стр. 30.

³⁰⁴ Иное дело, что на практике так или иначе проторяли себе путь развития и принципы сугубо музыкальной ритмизации.

³⁰⁵ Между прочим, это было так и на Западе. В X веке Одо разработал систему членения средневековой мелодики «по аналогии со словесно-речевым синтаксисом». Лит. XLVIII, стр. 531. В этом же духе рассуждал и Гвидо Аретинский в своем «Микрологе»: «Как в стихотворных размерах имеются буквы, слоги, части, стопы, стихи,—писал он,—также и в музыке есть фтонги, т. е. звуки, которые по одному, по два или по три соединяются в слоги, а сами (слоги), простые или удвоенные, образуют незму, т. е. часть мелодии; одни или несколько частей образуют отдел, т. е. место, подходящее для перемены дыхания». А главное—«заклучения фраз и отделов должны совпадать с такими же заключениями текста». Лит. CI, стр. 196 и 198. Как явствует из данных и подобных высказываний, дело тут не только в аналогии, но в том, что в основе методов членения музыки лежат принципы членения литературного текста.

ше три подраздела, вместе с учением о ладах, составляли науку о гармонии.³⁰⁶

Слово гармония, ставшее в настоящее время общепринятым, происходит от древнегреческого. «Греческое понятие гармонии (*ἁρμονία*), — пишет Ю. Тюлин, — относится не только к музыке, но означает вообще стройность, соразмерность, уравновешенность входящих в данный комплекс элементов». И далее. «В области музыки древние греки, не знавшие многоголосия, употребляли это понятие в смысле закономерности соотношений тонов «гаммы», т. е. по существу — в ладовом значении»³⁰⁷. С этим понятием была, естественно, связана и древняя наука о гармонии, которую Е. Браудо в своих пояснительных примечаниях к русскому переводу трактата Плутарха «О музыке» определяет как «учение о последовательности звуков»³⁰⁸.

Учитывая специальные цели нашей работы, мы должны несколько более подробно осветить данный вопрос, особенно в той его части, которая касается предмета науки о гармонии. Древние мыслители в своих высказываниях нередко подчеркивали те или другие, отдельно взятые, стороны понятия гармонии, в зависимости от аспекта, в котором оно (понятие) трактовалось. Употребление его в значении системы тонов, или ладовой системы встречается у Аристота Квинтилиана. Мы имеем в виду слова последнего об особых древнегреческих «тетрахордальных делениях», применявшихся «самыми древнейшими музыкантами для своих гармоний»³⁰⁹.

Весьма глубоки и оригинальны некоторые мысли Аристотеля о гармонии, примененного этот термин в смысле музыкально-интонационной структуры в суждении, где различаются, с одной стороны, вокальная и инструментальная музыка, и с другой — интонационная и ритмическая стороны мелодии. Так, в своей Поэтике Аристотель пишет: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства подражательные; ...Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе; так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства, относящиеся [к этому же роду], например, искусство игры на свирели; при помощи этого ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством выразитель-

³⁰⁶ Если говорить о главных разделах античной музыкальной теории, то необходимо отметить два: раздел о гармонии (в рамках которого рассматривались почти все вопросы мелодии) и о метроритме (под которым объединялись вопросы ритмопоев). В разделе о метроритме специально рассматривались также вопросы метрики языка, что было обусловлено самой природой монодического искусства. Поэтому некоторые древние мыслители различали три наиболее общие стороны монодической музыки — «гармоническую, ритмическую и метрическую». Ист. ЛIX, стр. 70—71.

³⁰⁷ Ист. CLXXXIII, стр. 19.

³⁰⁸ Ист. ЛIX, стр. 75.

³⁰⁹ Ист. CLXXXVI, стр. 88.

ных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия»³¹⁰. Наконец, в древнеармянских переводах философских сочинений Филона Александрийского термин гармония передко выражает некое понятие об акустических закономерностях. Он «гармониями» называет даже числа и числовые отношения, выражающие интервалы октавы, квинты и кварты—40:20, 30:20 и 40:30³¹¹. Суммируя и обобщая изложенное касательно высказываний Филона, Аристотеля и Квинтилиана, следует заключить, что предметом античной науки о гармонии являлась ладоннтонационная сторона музыки и ее акустическое основание³¹².

В древнеармянской переводной и оригинальной литературе вопросы науки о гармонии привлекают внимание, прежде всего, на уровне разработки специальной терминологии. Ряд более узкоспецифических терминов мы коснемся по ходу дальнейшего изложения. Здесь же вкратце остановимся на терминах, соответствующих древнегреческим *ἁρμονία* (гармония) и *ἁρμονική* (наука гармонии).

Как показывают наблюдения, смысл приведенных греческих слов в древнеармянской литературе передается терминами, соответственно, *յարմարութիւն* (хармарутюн) и *յարմարակահ* (хармаракап)³¹³. Оба явля-

³¹⁰ «Но есть некоторые искусства,—продолжает философ,—которые пользуются всем сказанным, то есть ритмом, мелодией и метром; такова, например, дифирамбическая поэзия, нумы, трагедия и комедия» (Ист. V, стр. 42). В приведенной цитате обращает на себя внимание знаменательное положение о трех способах подражания—«в ритме, слове и гармонии». Положение это при его вторичном изложении формулируется несколько иначе, а именно—вместо ритм, слово и гармония, фигурируют термины ритм, мелодия и метр. Совершенно очевидно, что при вторичном изложении упомянутого положения термин мелодия употребляется вместо гармонии (а метр—вместо слова). Казалось бы, что для Аристотеля гармония означает мелодию вообще. Но в действительности, здесь для Аристотеля гармония означает то в мелодии, что остается в ней при отвлечении ее от ритма—т. е. движение звуков по высоте на ладовой основе. К такому заключению легко прийти, если учесть, что в приведенной Аристотелем триаде категория ритма упоминается отдельно. Аристотель даже приводит в пример танцовщиков, которые выражают «характеры и душевные состояния» посредством одних ритмических движений, без гармонии.

³¹¹ Ист. LXXVI, стр. 267. Филона Александрийского (I в.) в армянской среднепековой литературе называют Филоном Евреем. Некоторые из его философских сочинений, первоначально написанные на греческом, дошли до нас только в древнеармянских переводах. Эти сочинения были изданы в Венеции в начале XIX в. на древнеармянском и латинском языках. Ист. LXXV и LXXVI. В них автор по разным поводам высказывается о гармонии.

³¹² Примерно такое же толкование гармонии дает, фактически, и Плутарх, который пишет: «Очевидно, что наука гармонии рассматривает роды мелодии (т. е. тетрагардов, как-то: диатонический, хроматический, энгармонический), интервалы, лады, звуки, тоны и переходы из одного лада в другой; далее идти она уже не может» (Ист. LIX, стр. 75).

³¹³ Это наблюдение подтверждается, между прочим, и теми разъяснениями, кото-

ются производными от слова *jurđur* (хармар), в широком смысле означающего: приличный, пристойный, удобный, соответствующий, соразмерный, согласный, созвучный, стройный, гармоничный. От слова хармар часто встречаются и другие производные, как, например, глагол *jurđurē* (хармарел). Все они, включая и корневое слово, в произведениях древнеармянской литературы употребляются и как общие смысловые категории, и как музыкальные термины.³¹⁴ Непосредственно интересующие нас слова хармартун и хармаракан в значении именно гармонии и науки гармонии неоднократно применены и в вышеупомянутых сочинениях Филона Александрийского³¹⁵. Нужно сказать, что в произведениях древнеармянской литературы встречаются и другие термины, соответствующие греческим *ἁρμονία* и *ἁρμονική*. Так, Давид Керакан употребляет слово *qazhshakunē* (дашнакумын), в смысле гармонии, гармонирования и согласованности³¹⁶. У Степаноса Сюенци (второго) встречается третий термин в том же значении — *joṙnē* (ходумын)³¹⁷ и т. д. Однако хармартун — это наиболее часто встречающийся научный термин. И, как сугубо музыкальное понятие, он наиболее полно соответствует греческому *ἁρμονία*. Понятие науки о гармонии в древнеармянской литературе также обозначается не одним лишь термином хармаракан. В тех же древнеармянских переводах сочинений Филона Александрийского встре-

тые содержатся в толковом словаре Айказян Бараран, где рядом с приведенными древнеармянскими терминами фигурируют и соответствующие им древнегреческие. Лит. CVI.

³¹⁴ Ср. рук. Матенадарана № 58, стр. 666 (Речи Григория Богослова); Ист. LXIX, стр. 30, 150, 158; Ист. XLV, стр. 362, 364, 369, 432; Ист. XXIII, стр. 11, где слово «кажд-а-хармар» означает искусно настроенный (речь о струнном инструменте кнап), т. е. в данном случае слово хармар обозначает настройку инструмента. Следует в этой связи отметить, что приведенный выше глагол хармарел означает «настроить, привести в надлежащее согласие». Этот глагол соответствует, как показывают наблюдения, древнегреческому *ἁρμόζω*, *ἁρμόζω* или *ἁρμόζω*, одно из значений которого — это настраивать лиру.

³¹⁵ Ист. LXXVI, стр. 64, 91—92, 206, 223, 262—263, 266, 267.

³¹⁶ Ист. XVIII, стр. 249.

³¹⁷ В выполненном им переводе труда философа Немесия — «О природе человека» (в армянских рукописных источниках переводный текст этого труда сохранился под именем Григория Нисского). Ист. XLVI, стр. 33—34. Все эти термины, в общем обозначающие гармонию, в известном смысле хотя и являются синонимами, но на самом деле, судя по тому, как они употребляются в контексте, содержат разные смысловые оттенки. Сказанное можно иллюстрировать на примере вышеупомянутого места из древнеармянского перевода труда «О природе человека», где, как отмечалось, *ἁρμονία* передается через *ходумын*. Ближайшее знакомство с текстом показывает, что здесь термин *ἁρμονία* в оригинале был употреблен в смысле связи тонов мелодии, что, конечно, входило в понятие гармония. И в данном случае Сюенци *ἁρμονία* переводит «ходумын», руководствуясь, по-видимому, тем, что корень *ἁρμόζω* — *ἁρμόζω*, означает связь, сустав, место связи и т. д., ибо такой же смысл выражает и слово «ходумын» или «ходавортун», обозначающее соединение, связь, союз и т. п.

чается и термин *հրաժշտականութիւն* (еражыштаканутюн)³¹⁸, который означает «наука, рассуждающая о согласии тонов»³¹⁹. И действительно, в толковом словаре Айказян Бараран рядом с *հարմարակ* фигурирует и слово *еражыштакан* (*հրաժշտական*) как синоним. Однако слова *еражыштакан* или *еражыштаканутюн*, которые происходят от слова *հրաժշտութիւն* (еражыштутюн—музыка) в древнеармянской литературе употребляются, главным образом, как термины, выражающие общее понятие музыкальная наука. Следовательно, *հարմարակ*—это более специфический термин, точнее соответствующий понятию наука о гармонии.

Не лишен интереса и следующий факт. Термин *հրաժշտ*, который сам по себе является именем прилагательным, в античной литературе выполняет функцию имени существительного, когда обозначает науку о гармонии³²⁰. То же наблюдаем и в древнеармянской литературе, где *հարմարակ* в качестве общесмысловой категории применяется как имя прилагательное (означающее гармоничный, стройный и пр.), а в качестве специального музыкального термина—как имя существительное. А вот в плане содержания древние армяне сокращали науку о гармонии на целый подраздел—вбирающий все предыдущее в себя подраздел учения о ладах. Почему? Очевидно потому, что в науке о гармонии все, кроме этого последнего подраздела, касается наиболее общих закономерностей монодического искусства, в то время как учение о ладах затрагивает характерные стороны самой древнегреческой музыки. А в Армении с давних пор эволюционировало учение о ладах своей монодии, которое в эпоху раннего средневековья влилось в новую форму—армянскую ветвь общехристианского восьмигласия, в течение ряда столетий повсюду развивавшегося в русле практической теории.

Итак, естественная группировка вопросов научной теории музыки приводит к ее расчленению на четыре подраздела, намечавшихся в древней Армении. В заключение важно подчеркнуть, что при всем философствующем, теоретизирующем и обобщающем характере положений, анализируемых ниже, они сплошь и рядом обнаруживают органичную тенденцию изнутри преодолевать отвлеченно-спекулятивные изгибы мышления, сознавать проблематику музыкальной практики, а порою и вплотную подходить к ней, в чем и, безусловно, заключается их непреходящая ценность.

О МЕТОДАХ СЛОЖЕНИЯ СЛОВЕСНОЙ РЕЧИ (Художественного слова)

Круг конкретных вопросов, требующих разрешения здесь, а также

³¹⁸ Ист. LXXVI, стр. 267.

³¹⁹ Ист. СХСII.

³²⁰ Говоря *ἡ ἡραμολογία* —т. е. употребляя это прилагательное как музыкальный термин—древние греки подразумевали *ἡ ἡραμολογία τεχνή* и понимали теорию гармонии или музыки,—сообщает Вейсман. Ист. XXXIV.

форма и порядок их рассмотрения во многом предопределяются характером того источника, откуда почерпнуты необходимые материалы. Это древнеармянский перевод *Դպրատան արհեստագրութիւն* (Искусства грамматики) Дионисия Фракийского. Перевод этот был выполнен в V веке, в период бурного подъема литературного, риторического, поэтического и музыкального искусства в Армении. Появление этого перевода, несомненно, было обусловлено сознательным стремлением приобрести знания, могущие служить опорой творческого роста деятелей художественного музыкально-поэтического слова. И не случайно, что названное произведение оставило глубокий след в армянской культуре, оно послужило началом развития средневековой грамматической, а несколько шире — также литературоведческой и даже искусствоведческой мысли³²¹.

Но при всем большом значении армянского перевода труда Дионисия Фракийского дать более или менее полную его характеристику представляется затруднительным. В нем, с одной стороны, присутствует ряд существенных изменений, внесенных переводчиком с учетом особенностей армянского языка, о чем свидетельствуют и новейшие армянские языковеды. В той мере, в какой эти изменения вносят новые черты в содержание «Искусства грамматики», перевод последнего воспринимается как арменизированное произведение, в котором по существу речь идет уже о грамматике древнеармянского языка. Но, с другой стороны, известно, что в том же переводе налицо и ряд не менее существенных моментов, сохранивших особенности греческого оригинала. В результате перевод этот в ряде случаев носит черты явно выраженных гречизмов. Таков наш главный источник. Есть и другие, оригинальные произведения, известные под названием «Толкования грамматики». В них анализируются установки, содержащиеся в армянском тексте названного «Искусства грамматики». Следовательно, основные особенности этого труда в той или иной мере отражаются и в работах толкователей.

Надо сказать, что у арменистов досоветского периода, в том числе даже у Н. Адонца, имелось несколько предвзятое представление о самостоятельности древнеармянской грамматической мысли. Они считали, что не только армянские грамматик-толкователи, но и, тем более, автор перевода «Искусства грамматики» в своих трудах во всем зависели как от главного греческого источника, так и от его позднейших греческих комментаторов.

Современные армянские ученые (в частности, Г. Джаукян), подверг-

³²¹ Достаточно вспомнить, какие части различал в грамматике сам Дионисий Фракийский: *анагностика* — осмысленное и художественно-выразительное чтение текстов по правилам просодии, *экзегетика* — анализ содержания текстов, *языкознание* и *история*, *этимология*, *изыскание аналогий* — определение частей речи и, наконец, *критика поэтических* и *исторических творений*. Н. Адонц справедливо заметил по этому поводу, что древними «грамматика понималась гораздо шире, чем ныне, и была, если не равносильна, то очень близка к понятию филологии (Ист. II, стр. 71 предисловия). Эту мысль подчеркнул, углубил и расширил А. Адамян (Ист. X, стр. 18).

ли принципиальной критике это мнение, показав, что наличие в древнеармянской грамматической литературе некоторого количества грецизмов отнюдь не может служить доказательством ее несамостоятельности в целом. Но, разумеется, этот новый подход не избавил армянских ученых от необходимости тщательного рассмотрения упоминавшихся грецизмов не только толковательской грамматической литературы, но и в основном армянского текста «Искусства грамматики». Так, убедительно показав наличие значительной творческой инициативы у автора армянского текста «Искусства грамматики», Джаукян специально останавливается и на его грецизмах. «Однако,—пишет он,—переводчик Дионисия в некоторых случаях, стараясь не пропустить ничего, с точностью передает особенности греческого оригинала: деление гласных на краткие и долгие, систему греческого стихосложения, знаки просодии»³²². Эти три раздела и непосредственно интересуют нас. Даже можно сказать два раздела—просодия и стихосложение, так как последнее, в данном случае, само предполагает как деление гласных на долгие и краткие, так и различие долгих и кратких слогов.

В армянском тексте «Искусства грамматики» излагалась теория античного метрического стихосложения, в то время как поворожденная армянская духовная поэзия развивалась в русле тонического. Последование долгих и кратких слогов, основанное на долготе и краткости гласных в армянском языке, не играло сколько-нибудь значительной ритмоорганизующей роли. Однако научной разработанной теории тонического стихосложения, насколько нам известно, вообще не существовало в рассматриваемое время³²³. В этих условиях изучение античной метрики не могло не быть полезным. С помощью соответствующих устных разъяснений учащиеся без особого труда могли понять, что в армянской словесности и песнетворчестве слабо выражены лишь природная долгота и краткость гласных, а следовательно, и слогов. Но долгие и краткие слоги широко применяются здесь: в художественной декламации—при выделении слов различной эмоциональной значимости; а в монодиях—смотря по их метроритмической структуре. Что же касается долгих и кратких компонентов стихотворных стоп, то они и тогда могли переосмысливаться соответственно в сильные и слабые (как это делается и ныне)³²⁴.

³²² Лит. Л, стр. 90—94 и 360.

³²³ Несмотря на то, что стихосложение это давно и успешно применялось в сирийской духовной поэзии, а в V веке оно же начинало укореняться и в Византийском искусстве.

³²⁴ На это наталкивает, между прочим, самое главное—возникновение армянской профессиональной (духовной) поэзии и ее закономерное развитие в русле именно тонического стихосложения. Последний момент более важен, чем факт присутствия в древнеармянской грамматической литературе некоторых мест, оставляющих впечатление, что существовало и стремление применить на практике критикуемые грецизмы. Древнеармянские грамматики зачастую сами же выступали и как песнетворцы и, следовательно, хорошо различали вопросы научной и практической теории и вообще теории и практики.

В разделе просодии камнем преткновения является учение об ударении. Точность перевода тут, особенно с точки зрения языкознания, кажется явно неуместной. Словесное ударение греческого языка—высотное или музыкальное по характеру и свободное или подвижное, могущее падать на последний, предпоследний и третий с конца слог. Между тем как словесное ударение армянского языка слоговое или динамическое по характеру и одноместное (особенно в литературном языке), почти всегда падающее на последний слог слова. Неудивительно поэтому, что систему знаков ударения, да и вообще просодии, содержащуюся в армянском тексте «Искусства грамматики» (кроме написанного о знаках «претерпования»), Джаукян считает переводческой данью греческому оригиналу. Он не игнорирует, однако, факт переосмысления названных знаков на практике, полагая, что это могло осуществляться постепенно. «Впоследствии,—пишет автор,—знаки ударения (в армянском языке) получают, главным образом, синтаксическое значение, обозначая те динамические и высотные изменения голоса, которые выражают различные типы связей предложений и их разделов»³²⁵. Высказываясь в таком же духе и о знаках краткого и долгого слогов, Джаукян сообщает, что первый из них впоследствии вовсе вышел из употребления (хотя он и остался в системе знаков армянской речитации, как увидим); второй со временем стал знаком растягивания слога по тому или другому эмоциональному тону предложения. А значение знаков придыхания связывалось с твердым или мягким способом произнесения густых и простых согласных звуков³²⁶.

Итак, совокупность данных о стихосложении, а также система знаков просодии, приводимых в армянском тексте «Искусства грамматики» в целом не могли найти в себе прямого применения в армянском языке. Но этим еще не отрицается косвенное отношение упомянутых данных к развивавшейся в Армении грамматической науке, к теории и практике, в частности, армянской речитации. Признание такого отношения сквозит и в приведенных выше словах Джаукяна. В приводимых ниже суммарных суждениях двух армянских музыковедов о рассматриваемой системе знаков просодии на первый план выдвигается опять-таки вопрос о прямой практической применимости этой системы к армянскому языку и речитации. Сп. Меликян пишет: «Исследование совокупности данных о просодии, имеющихся в грамматической литературе, показывает ... что армянские ученые заимствовали у греческих грамматиков без

³²⁵ В частности. «знак острого ударения начинает употребляться для выделения повелительных форм глаголов, различных выражений зова, а также и тех слов предложения, на которые падает логический акцент; знак тупого ударения, постепенно превращаясь в знак, указывающий на синтаксическую паузу, начинает употребляться для обозначения нисходящей интонации; запятая же—для обозначения вопросительной интонации». Лит. I, стр. 95—96.

³²⁶ Там же, стр. 96. В недавно вышедшем в свет труде убедительно показывается значительная роль древнеармянских грамматиков в создании армянской грамматической, в том числе и просодической терминологии. Лит. XCVIII.

всякого выбора все, что находили в их трудах. Однако то, что было излито для нашего языка и чуждым его духу... практического применения себе не нашло»³²⁷. Несколько более суровую оценку той же системы дает Р. Атаян. «По нашему мнению,—пишет он,—приводимая в армянских грамматических трудах система знаков просодии, которая была переведена с греческого в V—VI ввках... не усвоилась на практике, целиком оставаясь в стороне от армянского языка и армянской речитации, как некая абстрактная система»³²⁸.

Особо следует отметить, что Комитас, который глубоко исследовал и впервые научно описал систему знаков армянской просодии, не совпадающую с той, что приводится в древнеармянской грамматической литературе, ни в одной из своих статей не проявлял к ней отрицательного отношения. Более того, некоторые рукописные материалы свидетельствуют о том, что он с большим усердием изучал эту систему (приводимую в грамматической литературе)³²⁹. Ознакомимся ближе со всей совокупностью интересующих нас теоретических положений. Ниже мы их приведем примерно в том порядке, в каком они рассматриваются в самом первоисточнике—армянском тексте Дюнишиса «Искусства грамматики». Но мы их изложим более просто, сжато, в форме свободного перевода с немногими цитатами и с учетом тех разъяснений, которые содержатся в «Толкованиях» армянских авторов того же периода.

Положения эти, в общем тесно связанные друг с другом, группируются вокруг четырех относительно самостоятельных небольших тем: о категориях буквы, слога, слова и предложения; о пунктуации; о просодии; об основных метро-ритмических категориях поэзии. Последние три темы приводятся к единству наиболее общим положением о «выразительном чтении». Первая же—вскрывает древнее понимание того, как и из чего складывается словесная речь. Понимание это достаточно элементарно и сводится к следующему. Буквы—(соответствующие им звуки) представляют собой мельчайшие неделимые части речи—се «элементы». Из букв образуются слоги, в которых сочетаются гласные с согласными. Из слогов образуются слова, которые имеют то или иное значение, а из слов—предложения, которые выражают законченные мысли. Данная концепция особо подчеркивается толкователями. Но они выдвигают ее, основываясь на соответствующие указания, содержащиеся в первоис-

³²⁷ Лит. XCIV, стр. 17. Надо сказать, что данное суждение Меликяна, как и многие другие его выводы частного характера, хотя и правильны, все же они исходят из ошибочной общей концепции автора, сформировавшейся под прямым воздействием некогда популярной «теории влияний».

³²⁸ Лит. XIX, стр. 21.

³²⁹ Мы имеем в виду доклад Комитаса «Les signes de prosodie de l'Eglise Arménienne», прочитанный им в Париже в 1914 г. на международном конгрессе музыковедов, в котором излагается упомянутая система. Сохранилась копия текста доклада в двух редакциях—краткой и пространной. См. Музей искусства и литературы им. Е. Чаренца, Архив Комитаса, папки № 668 и 669. Издан армянский перевод краткой редакции. Лит. LXXVII.

точнике. Таким указанием служили, в первую очередь, меткие определения вышеупомянутых категорий, вроде: «Слово есть наименьшая [законченная] часть связной речи». Или же: «Речь [предложение] есть связное изложение слов, выражающее законченную мысль»³³⁰ и пр.

В армянском тексте «Искусства грамматики» в связи с рассмотрением категорий буквы и слога выдвигаются и положения, которые относятся к метрике. Их надо особо выделить. Так, в параграфе о букве обращает на себя внимание попытка автора классифицировать гласные буквы армянского языка по признаку их продолжительности при произнесении. При этом отмечаются три группы гласных—длинные, краткие и двухвременные (т. е. переменные)³³¹. Учение о слоге находится в тесной связи с положением о ясно выраженных различиях по долготе гласных букв. Согласно этому, автор различает троякого рода слоги—длинные, краткие и простые (т. е. неопределенной длительности)³³². Эти данные, относящиеся к метрике, имеют прямое касательство и к системе стихосложения. В разделе о выразительном чтении дается краткое изложение наиболее общих задач истолкования литературных произведений. Здесь рассматриваются некоторые главнейшие стороны словесной речи и на основании этого выдвигается ряд требований, направленных на воспроизведение литературного текста как в смысле его точности, так и в смысле художественной выразительности.

О требованиях искусства выразительного чтения сжато и лаконично сказано в следующих словах первоисточника: «Читать следует по смыслу и характеру [творения], а также согласно требованиям просодии и пунктуации». Далее отсюда делается важный вывод, что при истолковании литературного текста необходимо учитывать, прежде всего, его жанровые особенности. Так, рекомендуется: «Трагедию читать с героическим пафосом, комедию—обыденно, элегию—прискорбно, эпос—благозвучно, а лирическую поэзию—гармонично»³³³. Следует отметить, что «читать эпос благозвучно» означает воспроизвести его с соблюдением соответствующего стихотворного размера. Что касается «лирической поэзии» и ее «гармоничного» исполнения, то об этом мы уже имеем представление по главе об эстетических воззрениях. Здесь выражение «лирическая поэзия» применено в наиболее общем своем значении, а именно в смысле мелодической декламации под лиру. По теоретическим установкам, выдвигаемым в нашем источнике, искусство выразительного чтения требует не только умения выкинуть в характер различных произведений, но и знания пунктуации, просодии и стихосложения. Последним посвящены специальные главы. Перейдем к ним.

Надо сказать, что просодия, в наиболее широком ее значении (как осмысленное и, в месте с тем, художественно-выразительное воспроизведение литературного текста) включает в себя также членение и ее зна-

³³⁰ Արմեն Գրգորյան Բարձրագույն, Нст. II, стр. 12.

³³¹ Нст. II, стр. 4.

³³² Там же, стр. 9.

³³³ Там же, стр. 2.

ки (т. е. знаки пунктуации или препинания). Об этом имел верное представление еще древнегреческий грамматик Стефан³³⁴. В более узком (и точном) смысле, однако, просодия—это система ударений³³⁵, присущая речевому интонированию, и абстрагированная от членения. Согласно сказанному, в «Искусстве грамматики» (как в оригинале, так и в армянском тексте), главы, посвященные пунктуации и просодии, четко разделены. Притом, сперва излагается содержание главы о пунктуации. Упомянувшийся выше греческий грамматик Стефан, даже специально оспаривал, оказывается, вопрос—почему Дионисий сначала говорит о знаках пунктуации, отделяя их от знаков просодии; и приходил к выводу, что автор «Искусства грамматики» поступал так по педагогическим соображениям³³⁶. В сущности, однако, дело не только в педагогических соображениях. Знаки пунктуации, отграничивающие предложения текстов и выявляющие смысловые отношения частей предложения, в чтении имеют первичное значение по сравнению с просодийными знаками. И в самих манускриптах (греческих, армянских) знаки эти, естественно, применены раньше просодийных.

Итак, перейдем к главе о пунктуации. В ней, озаглавленной по нашему источнику «О точке», различаются три знака: точка конечная, точка срединная и запятая. Из последующего объяснения видно, что смысл названных знаков связывается со степенью завершенности мысли, выраженной в предшествующих им разделах речи: «Конечная точка есть знак завершенности мысли. Срединная ставится для того, чтобы перестроиться. А запятая есть знак незавершенности мысли, нуждающейся в продолжении». Далее отмечается, что о различии значений упомянутых знаков препинания можно судить и по продолжительности последующей за ними цезуры. Чем завершеннее предыдущая мысль, тем длительнее следующая за ней цезура. «Чем отличается конечная точка от запятой? Временем; ибо за конечной точкой следует длительная пауза, а за запятой—совсем короткая»³³⁷.

В главе о просодии³³⁸ трактуются десять знаков просодии и даются как наиболее общие, так и некоторые частные правила их истолкования. Знаки эти подразделяются на четыре категории: Волорак (*νιρηϛ*)—

³³⁴ Ист. II, стр. 146 (Предисловие). В новое время термины просодия *prosodia* и *prosody* вергаясь другому смысловому расширению, иной раз выражал даже содержание термина стихосложение. А знаки собственно просодии и членения, вместе взятые, иногда назывались знаками препинания.

³³⁵ Недаром в Греко-Римском мире почти все просодийные знаки толковались как показатели различного рода ударений. Лит. XXXIII, стр. 18—19.

³³⁶ Ист. II, стр. 146. (Предисловие).

³³⁷ Ист. II, стр. 3.

³³⁸ Последние главы о просодии и стихосложении, сообщает Адош, «собственно говоря, не относятся к Дионисию, но они были приложены, очевидно, к тому списку Дионисия, с которого сделан армянский перевод», там же, стр. 180 (Предисловие).

ударение, Аманак (*amānakh*)—время, hAraḡ (*ʔaḡaḡ*)—придыхание, Кирк (*kirr*)—претерпевания³³⁹.

Под «волорак» (ударение) понимаются высотные изменения голоса при выразительном чтении. К этой категории относятся три знака: «шешт» (*ʔhʔh*)—острый (´)—знак ударения, образующегося путем повышения голоса; «бут» (ʹ) *buṭ*—тупой—знак ударения, образующегося путем понижения голоса; и «паруйк» (*paruyk*)—звизг (˘)—знак ударения, образующегося в результате сочетания двух предыдущих. Под «аманак» (время) понимаются временные колебания голоса при произнесении различных по длительности слогов. Сюда относятся два знака: «еркар» (*erkar*)—долгий (ˉ)—знак долгого слога; и «суг» (*sug*) краткий (˘)—знак короткого слога. Под «haraḡ» (придыхание) понимаются те приемы дыхания, которые способствуют правильному произнесению качественно различных звуков. Сюда относятся два знака: «тав» (*taḡ*)—густой (—) —знак густого, твердого произнесения; и «сок» (*sok*)—тонкий (—) —знак мягкого произнесения звуков. Под «кирк» (претерпевания) понимаются те звуковые изменения, которые происходят в результате слитного или раздельного способов произнесения смежных слов. К этой категории относятся три знака: «анатарц» (*anatarc*)—апостроф'—знак исключения одного из двух смежных гласных звуков, встречающихся в сложных словах; «снтамына» (*sntamyna*)—черточка соединения (·)—знак слитного произнесения смежных слов, образующих одно сложное слово; и, наконец, «сторат» (*storat*)—(,) —знак, который по своей форме и по своему значению более или менее приближается к запятой. Отличается же от последней, по-видимому, тем, что он разделяет отдельные слова предложения, а не более крупные разделы речи, как это делает запятая.

В связи с более частными случаями применения знаков ударения отмечается, что «шешт»—знак острого ударения (´), может фигурировать в трех различных местах слова: на последнем, на предпоследнем и на третьем с конца слоге. В таком же духе трактуется и другой знак ударения—звизг «паруйк» (˘). О знаках долгого и короткого слогов говорится, что они находят себе применение в стихосложении³⁴⁰. Заслуживает особого внимания факт, что некоторые из перечисленных десяти знаков группируются по два, по признаку противоположности. Данное обстоятельство отчасти отражено и в начертаниях этих знаков, например: острое (´) и тупое (ʹ), густой или твердый (—) и тонкий или мягкий (—), долгий (ˉ) и краткий (˘) и т. д.

В главе о стихосложении, названной «О стопе», речь идет о двенадцати видах простых стоп. Они подразделяются на двусложные и трехсложные. В качестве составных частей этих стоп служат долгие и краткие слоги. В результате различного их сочетания образуются те или иные

³³⁹ Древнеармянское слово «кирк» (*kirr*) здесь соответствует греческому *πῆγῃ*. Последнее же в переводе означает «претерпевания» в смысле «звуковых изменений». Лит. XV, стр. 116.

³⁴⁰ Ист. II, стр. 38.

виды стоп. При этом учитывается, что длительность долгого слога равна сумме длительности двух кратких слогов. Иначе говоря, время, необходимое для воспроизведения краткого слога, принимается за некую отправную единицу, за некую меру отсчета. Это видно из тех пояснений, которые приводятся в исследуемом источнике относительно тех или иных видов стоп, как-то: «трехвременная», «четырёхвременная» и пр. Двусложных стоп четыре: *hAmbyr* (*համբար*) спондей, состоит из двух долгих слогов: это «четырёхвременная» стопа (ее схема: — —). *Menasap* (*մենասափ*) трохей, состоит из одного долгого и одного краткого слогов; это «трехвременная» стопа | — —|. *Menavardj* (*մենավարձ*) ямб, состоит из одного краткого и одного долгого слогов; «трехвременная» стопа | — —|. *Angait* (*անգայտ*) иррихий, состоит из двух кратких слогов; «двухвременная» стопа (— —). Трехсложных стоп восемь: *Stegh* (*ստեղհ*) дактиль, состоит из одного долгого и двух кратких слогов; «четырёхвременная» стопа (— — —). *Verdjatandj* (*վարձատանձ*) анапест, состоит из двух кратких и одного долгого слога; «четырёхвременная» стопа (— — —). *Kogaborb* (*քոգորբորբ*) амфимакар, образуется от последовательности долгого, краткого и долгого слогов; «пятивременная» стопа (— — —). *Kogagot* (*քոգաղոտ*) амфибрахий, образуется от последовательности краткого, долгого и краткого слогов; «четырёхвременная» стопа (— — —). *hAveg* (*հավեղ*) полимвакхий, состоит из двух долгих и одного краткого слогов; «пятивременная» стопа (— — —). *Avarteg* (*ավարտեղ*) вакхическая стопа, состоит из одного краткого и двух долгих слогов; «пятивременная» (— — —). *Nergev* (*ներգեղ*) трибрахий, содержит три кратких слога; «трехвременная» стопа (— — —). *Sonk* (*սոնք*) моносекционная стопа, содержит три долгих слога; «шестивременная» (— — —). По всем этим видам стоп приводятся соответствующие примеры³⁴¹.

Этим исчерпывается затронутый в армянском варианте «Искусства грамматики» круг вопросов, относящийся к нашей теме. Он представляет собой цельную и законченную для того времени систему, охватывающую такие разделы теории языка и литературы, как интонация, акцентуация, пунктуация и стихосложение.

О ЗВУКЕ

Судя по имеющимся материалам, в раннесредневековой Армении учение о звуке охватывало следующие вопросы³⁴²: определение звука,

³⁴¹ Ист. II, стр. 43.

³⁴² Необходимо отметить, что словом «звук» переводится армянский термин *džayn* (*ձայն*). Последний в древнеармянской литературе (оригинальной и переводной) употребляется во многих значениях. К музыке имеют отношение следующие его значения: звук (вообще), музыкальный звук (тон), интонация, голос, глас, гласовая мело-

категории звука, классификация различных звуков внутри отдельных категорий, человеческий голос и человеческая речь и голосовой аппарат человека и органы слуха. В этой же последовательности будет изложен данный раздел.

Одним из первых ученых Армении, обративших внимание на вопросы о сущности и дефиниции звука, был Давид Анихат. В «Определениях философии» он останавливается на следующей, распространенной в древней философии вообще и грамматике в частности, дефиниции звука: «Звук—это поранение воздуха». Анихат ее считает уязвимой с точки зрения формальной логики. Так как она не обладает «обратимостью» (и противопоставляет ей формулируемую им дефиницию более частного явления—человеческого голоса). Тем не менее, он признает истину, нашедшую выражение в данной дефиниции, и подчеркивает: «То, что является звуком, есть поранение воздуха»³⁴³. Очевидно, что по данному определению следует понимать звук как результат поранения или, лучше сказать, сотрясения воздуха. Поправка же, внесенная Анихатом, подразумевает такое сотрясение воздуха, которое способно воздействовать на органы слуха (которое воспринимается слухом).

В древнеармянской литературе приводились и другие дефиниции звука, сформулированные такими мыслителями, как Платон, Аристотель, Зенон Стоик. Судя по ним, эти философы сходились в понимании звука как явления, неразрывно связанного с воздухом. Расхождения в мнениях касались другой стороны вопроса—является ли воздух материей или нет. Так, в одном из древнейших рукописных памятников армянской философской литературы анонимный ученый пишет: «Звук, по Платону, есть поражение невинственного и бестелесного воздуха. А по стоикам, (звук есть) пораненный воздух, слышимое и осязаемое слухом тело. А по Аристотелю, (звук есть) треск и движение воздуха»³⁴⁴. Сравнение этих формулировок с дефиницией, рассматриваемой Анихатом, позволяет прийти к заключению, что он остановил внимание на том общем, что не оспаривалось признанными авторитетами древности. Так именно поступали и грамматики раннего средневековья³⁴⁵, в

зия и пение. Каждое из приведенных значений определяется, в конечном итоге, в зависимости от контекста. В трудах, на которые ссылаемся в данном разделе, слово «дзайн» употреблено в значении звука и голоса. В древнеармянской литературе встречается и другое слово, означающее звук, тон. Это—*հրշիհ* (нынчюн). Ист. XVIII, стр. 82. Однако, по всем данным, слово «дзайн» было более распространенным научным термином, соответствующим, как показывают наблюдения, греческому *φωνή*, также означавшему звук и голос (Лит. CXXXIX).

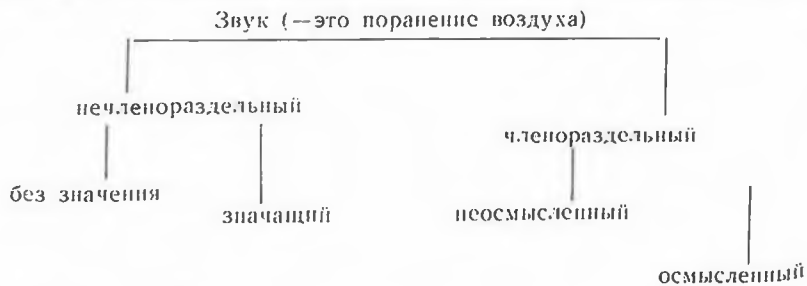
³⁴³ Ист. XVI, стр. 96—97.

³⁴⁴ Рук. Матенадарана № 464, стр. 203а.

³⁴⁵ Показательно, например, что и Степанос Сюнеци, упомяная высказывания Платона, Аристотеля, стоиков и Пифагора о звуке, выделяет то же самое общее, в чем сходились мнениями названные мыслители античности. Рук. Матенадарана № 1919, стр. 186а. (Полезные анализы Определений [Анихата] и [Введения] Порфирия). К сожалению, до нас дошли только начальные листы данного труда Сюнеци, в котором, по

том числе и Давид Керакан. Последний, приводя ту же знакомую нам дефиницию, продолжает: «Звук—это поранение воздуха. Примерно, [когда] ударяют один твердый предмет о другой, чтобы пораненный, [находящийся] между ними, воздух издал звук. А неплотные и мягкие [предметы] не издают звука»³⁴⁶. Ему же (Керакану) принадлежит и крылатое выражение: «Звук (в данном случае—звук человеческого голоса.—Н. Т.)—это материя разума, как дерево—плотнического и железо—кузнечного дела»³⁴⁷.

О категориях звука содержатся ценные данные в двух произведениях древнеармянской оригинальной и переводной литературы—в сочинении Давида Анихта «Анализ Введения Порфирия» и в труде Зенона Стоика «О природе», дошедшем до нас только в древнеармянском переводе. У обоих мыслителей подразделение звука на отдельные категории имеет свое логическое обоснование. Реально существующие звуки³⁴⁸ Зенон разделяет в основном на три категории по признаку их происхождения: звуки неодушевленных предметов, являющиеся «показателями столкновения тел и веществ»; звуки животных, являющиеся «показателями» различных видов; разумные звуки (человека), являющиеся «показателями мыслей»³⁴⁹. Анихт подразделяет звуки в первую очередь по степени их совершенства и осмысленности. «Звук,—пишет он в «Анализе Введения Порфирия»,—бывает двоякого рода: членораздельный и нечленораздельный; первый свойствен человеку, второй—животным и неодушевленным предметам».³⁵⁰ Далее, каждый из этих родов звуков



всем данным, должны были быть и анализы музыкально-теоретических установок, выдвинутых Анихтом в «Определениях философии».

³⁴⁶ Ист. XVIII, стр. 246.

³⁴⁷ Ист. XVIII, стр. 246.

³⁴⁸ Отдавая дань античной мифологии, Зенон различает и четвертую категорию звука—«номинально разумный», которая, по его же словам, имеет отношение к «божественным созданиям». Ист. XXI, стр. 86. Ист. XXII, стр. 327.

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ Ист. XXXVI, стр. 255.

Б свою очередь подразделяется на две категории: членораздельный—на осмысленный и несмысленный, а нечленораздельный—на значащий (что-нибудь) и не имеющий никакого значения. Приводим схему, наглядно показывающую классификацию четырех категорий (стр. 106).

Как видно, Анһахт мастерски использует соответствующие данные, содержащиеся в трудах выдающихся мыслителей античности—Платона, особенно Аристотеля, а также Зенона, чьи идеи продолжали развиваться в период раннего средневековья. Философ Немесий выдвигает положение, согласно которому все многообразие звуков животного мира является результатом длительного развития, предшествовавшего и подготавлившего появление человеческого голоса. Развитие это автор представляет следующим образом: от «простого и однородного звука лошади и быка», к разнообразным «звукам птиц», и к «совершенному и членораздельному человеческому голосу»³⁵¹. Интересно, что здесь указывается и на развитие звука в границах одной, отдельно взятой категории. Ибо из приведенных слов Немесия вытекает, что крайними полюсами развития «одушевленного звука» являются: «простой и однородный звук лошади и быка» (низший этап), и разнообразные «звуки птиц» (высший). Разумеется, Немесий имеет отличное представление об иерархической лестнице животного мира. Но здесь он исходит из учета той эстетической оценки, которую даст духовно и интеллектуально развитой человек, с одной стороны, звукам, издаваемым «лошадью и быком», и с другой—пению птиц.

Отношение древних мыслителей к человеческому голосу достаточно ясно проявляется в уже приведенных высказываниях. Еще Зенон человеческий голос определял как «разумный звук», который, в отличие от всяких других звуков, является «показателем мыслей». Анһахт отмечал другую особенность человеческого голоса—его членораздельность. Законченное же, для того времени, учение о человеческом голосе и человеческой речи выдвигается в двух разделах «Толкования грамматики» Давида Керакана—«Об ударе» или «О тоне» и «О букве». По Керакану (тоже опиравшемуся на Аристотеля)³⁵², человеческий голос отличается двумя существенными качествами: членораздельностью и выразительной пластичностью. Членораздельность человеческого голоса Керакан рассматривает как с точки зрения дифференциации элементов звуковой речи, так и в смысле их синтеза и сочетания. Он отмечает, что звуки, письменно выражающиеся в буквах—это мельчайшие единицы, от которых образуются слоги, слова и речь³⁵³. Автор указывает, что люди (в отличие от животных) дифференцируют элементы своего звукопроизводства. Они различают гласные и согласные звуки и гласные сравнительно с согласными, как элементы, вносящие «гармонию»

³⁵¹ Ист. XVI стр. 13.

³⁵² Лит. I, стр. 127—132.

³⁵³ Ист. XVIII, стр. 250—51.

(гармарумын—*garbarmund*; здесь—связность и благозвучие) в звучание человеческого голоса³⁵⁴.

Анализируя античное положение о том, что «ударение есть восклицание гармоничного [человеческого] голоса», Керакан пишет: «ударение же есть достойное только нас—разумных», ибо только человек обладает «гармоничным голосом». Керакан различает три вида ударения: «шешт» (*) —острое, образующееся от повышения голоса; «бшт» (') —тупое, образующееся от понижения голоса; «паруйк» (") —«завиток», который образуется в результате сочетания в последовательности двух предыдущих и который отличается характерным «загибанием» голоса³⁵⁵. Если принять к сведению, что в живой человеческой речи эти три вида ударения бесконечно чередуются в разных комбинациях, то следует заключить, что здесь по существу речь идет о выразительном пластическом движении человеческого голоса по высоте, т. е. о речевой интонации. Эти мысли Керакана имеют отношение также к древнеармянским искусствам просодии (просодического чтения), речитатива, псалмодии и гимнодии.

В древней Армении имелось достаточно полное представление и о голосовом аппарате человека, и об органах слуха, о чем можно судить хотя бы по одному из уже упомянутых памятников древнеармянской переводной литературы. «Слух,—пишет Немесий,—есть орган чувств, познающий звуки и тоны, их остроту и тяжесть, ровность, мягкость и жесткость, а также и их высоту. А орган слуха содержит: нежные кровеносные сосуды, находящиеся в мозгу (очевидно, здесь имеются в виду мозговые центры, воспринимающие звук, и приводящие к ним пути), а также и ухо (ушная раковина, слуховой канал и т. д.), приспособленное к тому, чтобы принимать звуки»³⁵⁶. Отсюда ясно, что Немесий, хотя и определяет слух вообще, включает в это определение и музыкальный слух. Примерно в том же аспекте автор освещает и вопрос о голосовом аппарате человека. По его мнению, в «органы голоса» входят: верхние боковые части живота и их мышцы, легкие, бронхи, гортань, горло, язычок, рот, язык, зубы, а также «верхняя резонирующая часть и ноздри». Правильное пользование всей совокупностью перечисленных частей аппарата дает возможность производить красивое звучание голоса; неумение же пользоваться ею приводит к плохому звучанию, «как это известно певцам»³⁵⁷.

Предыдущее позволяет заключить, что в древней Армении философы и музыканты проявляли большой научный интерес к вопросам, связанным с явлением звука и звукопроизводства. Путем самостоятельного

³⁵⁴ Там же. (О согласных и об их делениях Керакан высказывается образно: если сравнить буквы с человеческой мыслью, то гласные будут соответствовать органам чувств человека, согласные же—звонкие, глухие и средние—тем или иным членам его тела, не в одинаковой мере содействующим функционированию органов чувств).

³⁵⁵ Ист. XVIII, стр. 249.

³⁵⁶ Ист. XLVI, стр. 81—82.

³⁵⁷ Ист. XLVI, стр. 86—87.

исследования той или другой проблемы, или опираясь на учение выдающихся философов античности, а то и прямо переводя нужные им труды древних авторов, они накопили солидный запас знаний по учению о звуке, охватывающему, как мы видели, ряд основополагающих вопросов. Их внутренняя связь очевидна. Главной же характерной чертой этого учения в целом является большой упор на гармоничный человеческий голос—на «разумный звук», как наиболее совершенный из всех других категорий звука.

О НАТУРАЛЬНОМ СТРОЕ

Укореняя в Армении теоретические положения о том, что отношения между звуками сводятся к отношениям количественным и что отношения между числами (особенно целыми) одновременно представляют собой также отношения между звуками, Давид Анхатх прокладывал дорогу к научному изучению акустического основания музыкального искусства³⁵⁸. Развитие самой музыкальной практики и практической теории также приводило к этому. Как мы видели, перед армянскими музыкантами уже в VII веке встала задача классификации гласов оригинальных духовных песнопений, а следовательно—и проблема научного объяснения сущности пентонирования этих гласов³⁵⁹. В древности решение подобных вопросов сводилось главным образом к определению количественных взаимоотношений тонов различных систем. Приобщившись к античной культуре, армяне должны были искать аналогичные же пути решения упомянутой проблемы, проявляя большой интерес к достижениям науки в этой области.

По имеющимся данным, именно так и поступил крупнейший математик, песнетворец и ученый музыкант раннесредневековой Армении Апанак Ширакаци. Поиски привели его к сочинениям неопифагорейца Никомаха Гераского (II в. н. э), в частности, к популярнейшему в старину труду «Введение в арифметику» и приводимой в нем десятирядовой таблице, выражавшей особую структуру отношений между целыми числами, их рядами и соответствующими им музыкальными тонами.

³⁵⁸ Распространенное представление о том, что древнему миру, средневековью и современности соответствуют три основных музыкальных строя—пифагоров, чистый и хорошо темперированный, крайне схематично и неполно. Мало того, что таким образом оставляются в тени различные энгармонические строи (о них см. Лит. СХСVII); а еще—совершенно игнорируется, занимавший среднее положение между пифагоровым и чистым строями, натуральный строй, о существовании которого позволяют говорить некоторые характерные факты и армянского средневековья (см. нашу статью: Лит. СХХХVIII).

³⁵⁹ Разумеется, сюда входило и воспроизведение этих гласов на монохорде, а также на классическом инструменте, носители музыкальной системы своего времени, каковым был упоминаемый Ованном Имасасером кнар (лютня) с подразделенным грифом. Помимо всего, естественно предполагать, что развитие инструментальной музыки и производство музыкальных инструментов в Армении в свою очередь также вызвали необходимость шире освещать вопросы музыкальной акустики.

Ширакани остановился на этой таблице, могущей быть названной и пифагорейской (как мы увидим ниже), очевидно, убедившись в применимости содержащихся в ней отношений также к армянской монодии. Он не обратился прямо к Пифагоровому учению об арифметических, геометрических и гармонических пропорциях. Чем же обогатилось оно в течение ряда столетий до времен Никомеха³⁶⁰. Известно, что интервалы октавы, квинты и кварты Пифагор получал, прибегая к делению струны

α	β	γ	δ
β	δ	ϵ	η
γ	ϵ	θ	β
δ	η	β	ϵ

Табл. 33.

на две, три и четыре части³⁶¹. Если это так, то очевидно, что он (учитывая и положения о «тетрактусе-е») разработал систему четырех видов

³⁶⁰ Вот вопрос, который представляется нам принципиально важным, и удовлетворительного ответа которому мы не находим в имеющейся литературе по истории развития музыкально-акустической теории. В ней упущены из вида, кажется, вопросы исторического развития методов получения древними отношений тонов натурального (или гармонического) звукоряда опытным путем (а не посредством математических вычислений). Более того, в некоторых музыковедческих кругах намечается даже тенденция отрицания заслуг античной науки в интересующей нас области (ср. Лит. XLVII, 8, стр. 412). Между тем, тот общезвестный факт, что античные ученые были математиками, но не физиками, не дает, кажется, основания для подобного отрицания.

³⁶¹ Деление струны по соотношениям частей 2:1, 3:2 и 4:3 получило название *пропорционального*, а ряд 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ и $\frac{1}{4}$ (частей струны) — *гармонического ряда*. Лит. XLIII, стр. 23. Лит. CXXIII, стр. 19. Пифагор уделял особое внимание связи малых целых чисел с совершенными консонансами. Он не смог научно объяснить это явление и выдвинутые им идеи на этот счет носили несколько отвлеченный, а подчас и мистический характер, но, тем не менее, они оказали влияние на ход развития средневековой музыковедческой мысли как на Западе, так и на Востоке. Пифагор создал целую систему о «тетрактусе-е». Последний представлял собой прежде всего ряд четырех малых целых чисел (1, 2, 3, 4), в чем пифагорейцы усматривали «источник вечной вселенной». С точки зрения гармонии тетрактус содержал в себе отношения совершенных консонансов. Из суммы членов тетрактуса возникала «декада» (1+2+3+4=10), представлявшая собой «вселенную». Половина декады, знаменитая «пятерка» считалась «числом сотворения» и т. д. Лит. LI, стр. 108—114. В гармонии упомянутой пятерке соответствовал интервал квинты, игравший столь исключительную роль в Пифагоровых определениях большего ряда звуковых величин.

гармонических и прочих пропорций, которые могут быть выражены в следующих рядах чисел³⁶² (табл. 33). Это, вероятно, самый архаичный тип четырехрядовой таблицы, разновидности которой упоминаются в трудах древних мыслителей, вплоть до Филона Александрийского³⁶³. В плане одних музыкальных или гармонических пропорций таблица выражает одну основную (доходящую до четвертого частичного тона включитель-



Прим. 35.

но) и три аналогичным образом построенных производных скал, отправляющихся от 2, 3 и 4 обертонов основной скалы, как-то (взяв за отправной тон звук «До» контроктавы) (пр. 35). По всей видимости, Пифагор



Прим. 36.

делил основную струну на четыре части и тот же опыт повторял с каждой из ее частей $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$. В конечном итоге получался натуральный ряд

³⁶² Как эту четырехрядовую, так и десятирядовую таблицы приводим по ионийской алфавитной системе нумерации. Она заключается в обозначении цифр буквами древнегреческого алфавита:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Единицы	α	β	γ	δ	ε	ς	ζ	η	θ
Десятки	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ
Сотни	ρ	σ	τ	υ	φ	χ	ψ	ω	ϰ

Табл. 34.

³⁶³ Данные о гармонии в сочинениях Филона обычно переплетаются с разного рода

звуков до 16-го обертона включительно, но со многими пропущенными (обойденными) тонами³⁶⁴ (пр. 36). Правильность сделанных выводов подтверждается тем, что описанная система гармонических пропорций заключает в себе отношения только тех интервалов, которые пифагорейцами устанавливались опытным путем: чистые октава, квинта и кварта, а также образующаяся между второй и третьей скалами большая пифагорейская секунда (8:9) как разность кварты и квинты³⁶⁵. Все остальные интервалы вообще и недостающие звуки диатонического звукоряда в частности пифагорейцы определяли посредством математических вычислений, беря за основу числовое определение чистой квинты как отношения 2:3 (частей целой струны). Пифагоров строй, образуемый путем последовательного построения квинт и соответствующих октавных переносов тонов, отвечал самым высоким требованиям, предъявляемым в Древней Греции классической эпохи к научным системам своей логичностью и математической точностью. Однако со временем все более и более отчетливо обнаруживался главный изъян этого строя—его однофакторность.

Кризис Пифагорова строя углубился в эпоху эллинизма, когда происходило интенсивное взаимопроникновение монодических искусств Греции и стран Востока. Пифагоровы интервальные величины не выражали и не могли выразить тончайшие изгибы интонации монодической музыки особенно эпохи эллинизма, характерной чертой которой было уже обильное использование разнокачественных интервалов одного и того же наименования³⁶⁶. В этом отношении образовался заметный разрыв между теорией и практикой. Чтобы ликвидировать этот разрыв, надо было преодолеть однофакторность Пифагорова строя, развивая практику непосредственного деления струны в целях получения новых пату-

суждениями о числах. В этих суждениях обнаруживается определенная тенденция философа абсолютизировать значение некоторых чисел, усматривать в них особый скрытый смысл и т. д., что восходит к мистицизму пифагорейцев. Однако, несмотря на это, в суждениях Филона нетрудно уловить положения, выдвинутые в связи с числовыми определениями совершенных консонансов—октавы, квинты, кварты, а также квартового и квинтового соотношения тонов двух характерных рядов звуков. При этом по ходу изложения он неоднократно ссылается на ряды чисел со множителями два (2) и три (3),—«согласно таблице...заключающей в себе всевозможные пропорции—арифметические, геометрические и гармонические». Притом таблицу эту он называет «четырехрядовой». Ист. LXXVI, стр. 205, 206, 266 и 267.

³⁶⁴ Примечательно, однако, что уже эта скала содержит формулы квартового и квинтового соотношения тонов, упоминаемые Филоном Александрийским. Первая выражена в числах 6, 8, 9, 12, а вторая—в числах 4, 6, 8 и 12.

³⁶⁵ Известно, что секунда эта получается не только посредством двух квинтовых шагов с соответствующим октавным переносом вниз ($2/3 \times 2/3 \times 2 = 8/9$), но и как разность чистых кварты и квинты ($3/4 : 2/3 = 9/8$).

³⁶⁶ Как это наблюдается, между прочим, и в современной восточной музыке, в музыке народов Малой и Средней Азии, Закавказья и пр.

ральных интервалов. В плане отвлеченных арифметических конструкций задача эта решалась еще в трудах Архита Тарентского (IV в. до н. э.)³⁶⁷. В результате постепенно откриссталлизовалась достаточно полная арифметико-геометрическая модель структуры натурального звуко-ряда³⁶⁸. А александрийские ученые Птолемей (II в.), особенно Дидим (род. в 63 г. до н. э.) и другие (быть может, начиная даже с Эратосфе-на) этим теоретическим изысканиям дали новое, более практическое направление, усовершенствовав монохорд и методы работы на нем.

α	β	γ	δ	ε	ς	ζ	η	θ	ι
β	δ	ς	η	ι	κ	λ	μ	ν	ξ
γ	ς	θ	κ	λ	μ	ν	ξ	π	ρ
δ	η	κ	λ	μ	ν	ξ	π	ρ	
ε	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	π	ρ	
ς	κ	λ	μ	ν	ξ	π	ρ		
ζ	λ	μ	ν	ξ	π	ρ			
η	μ	ν	ξ	π	ρ				
θ	ν	ξ	π	ρ					
ι	ξ	π	ρ						

Табл. 37

Научным подытоживанием того, что было достигнуто александрийскими учеными, явилась десятирядовая таблица, составленная Никомахом Гераским и приводившаяся в его «Введении в арифметику» (табл. 37)³⁶⁹.

Таблица эта, в переводе на современную десятично-позиционную систему нумерации³⁷⁰, сейчас повсюду широко применяется в качестве школьной таблицы умножения, иногда под названием «Таблицы Пифагора». С каких пор? Трудно сказать. Но одно ясно. В древности она вы-

³⁶⁷ И других, главным образом, последователей Пифагора, называвшихся «канониками» в отличие от «гармоников», основоположником которых был Аристоксен.

³⁶⁸ Ср. Лит. XLVI, стр. 9—19.

³⁶⁹ Ист. XLVII.

³⁷⁰ Ср. стр. 121 наст. работы.

полняла совершенно другое назначение³⁷¹. По верному заключению Выгодского, она служила «для иллюстрации построенной Никомахом номенклатуры отношений между числами»³⁷². Надо только добавить, что эта номенклатура отношений между числами выражала и особую номенклатуру отношений между звуками. Последний момент Выгодский не затрагивает потому, что он, как современный математик, рассматривает таблицу в плане одной арифметики. Однако в древности вопросы, касающиеся, с одной стороны, отношений между целыми числами, а с другой—между звуками, представлялись неразрывно связанными. Это тем более верно по отношению к десятирядовой таблице, что ее составитель не кто иной, как убежденный пифагореец³⁷³ и признанный теоретик античной музыки³⁷⁴. И действительно, тщательное изучение содержания десятирядовой таблицы показывает, что она выражает дальнейшее своеобразное развитие Пифагорова учения о пропорциях по двум направлениям: арифметики и музыки³⁷⁵.

В плане одной музыки она представляет собой совокупность числовых выражений соотношений тонов некоей системы, сводящейся, в конечном итоге, к единому, обширному и теоретически возможному натуральному ряду звуков особой конструкции. Особенность конструкции этого ряда заключается в том, что он состоит из одной основной и девяти аналогичным образом построенных производных скал. Первый вертикальный столбец таблицы содержит числовые выражения соотношений тонов основной скалы, которая не что иное, как натуральный звукоряд, входящий до десятого частичного тона включительно. Характерная же последовательность чисел в остальных девяти столбцах показывает, что соотношения, отправляющиеся от первого звука основной скалы, буквально повторяются от каждого его частичного тона, образуя соответственно этому 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 и 10-ю производные скалы и по горизонтали (в таблице—слева направо) и по вертикали (сверху вниз). В конечном итоге образуется единый натуральный ряд тонов, отправляющийся от одного звука, взятого в качестве общей для всех десяти скал основы. При этом выясняется, что и нумерация тонов, входящих в производные

³⁷¹ «Распространенное мнение,—пишет М. Выгодский,—что «таблица Пифагора» служила в качестве таблицы умножения древним грекам, совершенно неосновательно. Мало того, что мы нигде не находим следов использования древними греками таблицы умножения, подобной нашей школьной. Но все то, что выше было сказано о нумерации древних греков, показывает, что такая таблица принесла бы греческому школьнику мало пользы». Лит. XXXIX, стр. 195—97.

³⁷² Там же.

³⁷³ Вот это-то, очевидно, имеет в виду и Выгодский, когда изложение своей точки зрения о десятирядовой таблице заканчивает словами: «Итак, таблица наша могла бы называться по праву если не «Пифагоровой», то «пифагорейской». Там же, стр. 197.

³⁷⁴ Известно, что среди дошедших до нас сочинений Никомаха есть и труд, посвященный музыке (*Περὶ ᾠδῆς ἁρμονικῆς*) Ист. XLVIII.

³⁷⁵ По имеющимся данным, именно Никомах первый отделил геометрию от арифметики. Лит. XXXII, стр. 122—126.

скалы, ведется от основы всего звукоряда³⁷⁶ (пр. 38). Обращает на себя внимание тот факт, что совокупность построенных таким образом скал наглядно иллюстрирует не только связь и различную степень родства звуков и рядов тонов некоей музыкальной системы, но и одну из основных закономерностей строения натурального звукоряда. Эта закономер-



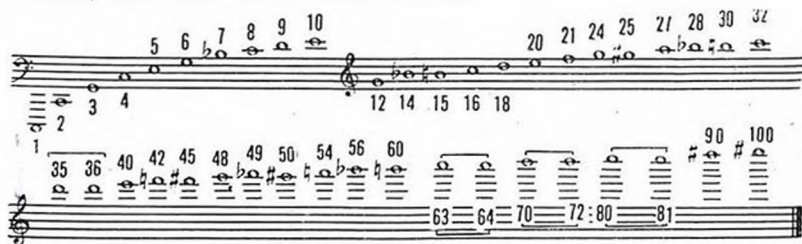
Прим. 38.

ность, как известно, заключается в том, что каждый частичный тон любого данного натурального ряда звуков имеет свою собственную, аналогичным образом построенную скалу, являющуюся частью и продолжением основного звукоряда.³⁷⁷ Правда, обширный ряд тонов, представ-

³⁷⁶ Нетрудно заметить, что ряд десяти частичных тонов основной скалы, расположенный по вертикали, соответствует в таблице первому ряду чисел по вертикали; и тот же ряд звуков, расположенный по горизонтали, соответствует в таблице первому ряду чисел по горизонтали. Далее, ряд частичных тонов 10-й производной скалы, расположенный по вертикали, соответствует в таблице последнему ряду чисел по вертикали; и тот же ряд звуков, расположенный по горизонтали, соответствует в таблице нижнему ряду чисел по горизонтали и т. д.

³⁷⁷ В этой связи следует отметить, что аналогичная же схема соотношения звуков приводится Тюлиным (Лит. CLXXXIII, стр. 42) для объяснения упомянутой выше закономерности строения натурального звукоряда. В схеме, приведенной Тюлиным, скалы содержат неодинаковое количество тонов, а стрелы над скалами указывают на возможность их бесконечного продолжения вверх. По вышеприведенной же схеме, скалы, построенные на десяти звуках, должны содержать лишь по десяти тонов. Отсюда и некоторые отличительные особенности иллюстрированной системы звуков. По этой системе соблюдается прежде всего соразмерность и симметричность последования

ляющий собой совокупность всех десяти скал, хотя и охватывает почти весь объем звукоряда даже современной нам музыкальной системы (от звука «До» контроктавы, выраженного числом 1, до звука «Гис» 4-й октавы, выраженного числом 100), но, несмотря на это, включает в себя 42 различных звука³⁷⁸ (пр. 39). Зато, представленные здесь числовые отношения выражают большое количество разнокачественных интервалов одного и того же наименования, найденных опытным путем: большие секунды, как отношения, к примеру, 7:8, 8:9 и 9:10; малые секунды, как отношения 15:16, 24:25 и 25:27; натуральная большая терция 4:5 (наряду с пифагорейской 64:81), две малые терции 5:6 и 6:7 и другие интервалы, вплоть до мельчайших комм, в том числе и знаменитой «Дидимовой коммы» (равняющейся $\frac{1}{10}$ части целого тона), как отношение 80:81. Это означает, что в условиях данной системы самым естественным образом исчезает недостаток Пифагорова строя—вышеупомянутая однократность. Но к этому результату приводило развитие именно Пифагоровой практики деления струны.



Прим. 39.

По всем данным, александрийские греки, положив в основу своей системы гармонических пропорций Пифагорову идею о «декаде» (как о сумме членов «тетрактуса»), продолжали развивать практику непосредственного деления струны в целях получения новых натуральных интервалов. Они делили первую струну не на четыре, а на десять частей, и тот же опыт повторяли девять раз для получения девяти производных скал, деля на десять же частей струны, соответствующие $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$ и $\frac{1}{10}$ частям первой струны. Таким образом, пересекающих друг друга звуковых рядов, расположенных, с одной стороны, по вертикали (в схеме—снизу вверх, в таблице—сверху вниз), а с другой—по горизонтали (слева направо).

³⁷⁸ Из схемы видно, что здесь как бы обходятся обертоном: 11, 13, 17, 19, 22, 23, 26, 29 и 31-й в одном лишь участке до 32-го частичного тона включительно. Нетрудно понять, что данное обстоятельство обусловлено ограниченным объемом основной скалы рассматриваемой системы, соотношения которой буквально повторяются в девяти производных скалах.

сто четырех пифагорейских скал, содержащих по четыре звука, образовались десять скал, заключающих в себе по десяти частичных тонов. Разумеется, у этих ученых дело не обошлось без соответствующих математических обобщений, ибо десятиискальную натуральную систему тонов нельзя считать, в конечном итоге, результатом чистой эмпирики. Однако при всем этом было бы тщетно искать в десятирядовой таблице отношения, установленные посредством отвлеченных математических вычислений³⁷⁹. Десятиискальная натуральная система тонов, конспективно изложенная в виде десятирядовой таблицы, точнее выражала интервальные отношения монодической музыки древности, да и всего средневековья, проторяя путь к тонкой дифференциации соотношений звуков в теории³⁸⁰ и к пониманию строения натурального звукоряда.

³⁷⁹ В этом легко убедиться, сравнив коэффициенты некоторых характерных интервалов, получаемые посредством вычислений в разных математических строях с отношениями десятирядовой таблицы. Выше отмечалось, что диатонический и хроматический полутоны по десятиискальной системе тонов, выраженной в таблице, имеют коэффициенты 15:16 и 24:25, согласно акустическим отношениям натурального звукоряда, как это встречается и в Дидимовых подразделениях тетрахордов. Эти же интервалы в Пифагоровом строе имеют коэффициенты, выходящие за пределы отношений десятирядовой таблицы. Ибо в этом строе диатонический полутон получается посредством пяти квинтовых шагов и выражается отношением 243:256, а хроматический полутон получается посредством семи квинтовых шагов и выражается отношением 2048:2187. В чистом строе коэффициенты значительного количества интервалов, в том числе диатонического и хроматического полутонов, получаемые, опять-таки посредством математических вычислений, совпадают с отношениями натурального звукоряда, так как за основу вычислений взято отношение натуральной большой терции 4:5. Однако важно, что и здесь можно встретить весьма характерные случаи несовпадения.

³⁸⁰ Поясним сказанное на конкретном примере. Ниже для сравнения приводятся Пифагоровы (слева) и Дидимовы (справа) подразделения диатонического тетрахорда.

	a	8:9
	g	8:9
3:4	f	243:256
64:81	e		

	a	8:9
	g	9:10
3:4	f	15:16
4:5	e		

Из приведенных схем видно, что Дидимовый диатонический тетрахорд, в отличие от Пифагорова, содержит, во-первых, два целых тона разной величины. Тон g—f (следует иметь в виду, что здесь расположение тетрахордов нисходящее), определяемый Дидимом отношением 9:10, меньше соответствующего Пифагорова на «Дидимовую кому» (80:81). Это значит, что звук «f» Дидимова тетрахорда более высокий по сравне-

Древние философы не знали, что ряд частичных тонов, получаемый аналитическим путем, образуется сам собой в виде призвуков при колебании струны. Но это не мешало им составить правильное представление о натуральном звукоряде, вскрыть закономерности его строения и установить строгое соответствие, имеющееся, с одной стороны, между натуральным рядом простых чисел, а с другой—натуральными рядами звуков. Данное достижение александрийских ученых, явившееся в десятистальной натуральной системе тонов, представляет бесспорный научный интерес не только с точки зрения истории развития музыкальной акустики, но и в смысле фиксации и обобщения явлений музыкальной практики своего времени. Разумеется, мы не имеем возможности вывести все особенности интонирования монодической музыки прошлого из совокупности данных об упомянутой системе. Было бы наивным думать, что современные александрийским грекам музыканты при пении или игре на различных инструментах употребляли интервалы с точно установленными теорией количественными отношениями³⁸¹.

Но это обстоятельство несколько не умаляет значение достижений теоретической мысли вообще и вышеупомянутого достижения александрийских греков в частности. Дело в том, что разнообразие, подчас неуправляемое невооруженным ухом отношения, содержащиеся в десятирядовой таблице, как-то: 35:36, 49:50, 80:81 и пр., наконец, весьма своеобразная систематизация этих акустических отношений не могли возникнуть, если бы не было стремления теоретически осмыслить все то, что имело место в живой интонации, изобилующей всевозможными нюансами ладовых ступеней, называемыми *chroai*³⁸². Мы имеем все осно-

вную с тем же звуком Пифагорова тетрахорда, чем предопределяется и различная величина больших терций, образующихся между звуками «а» и «б» обоих тетрахордов. Дидимова большая терция а—f, выраженная отношением 4:5, меньше Пифагоровой (—64:81) на «Дидимовую комму». На ту же комму больше Дидимовый диатонический полу-тон f—e (15:16) Пифагорова, выраженного отношением 243:256. В целом, Пифагоровы звуковые величины схематизируют отношения тонов рассматриваемого тетрахорда. Дидимовы же более естественны потому, что они являются натуральными интервалами.

³⁸¹ Ведь даже в наше время, в условиях равномерно темперированного строя, музыканты на практике часто отклоняются от точных количественных отношений тонов, как это подтверждают и результаты последних исследований о существовании зониго строя. Лит. XCIX, стр. 217—18. И Лит. LXVII, стр. 96—97. В прошлом же тенденция свободного (определяемого по мелодическому контексту) интонирования или инструментального воспроизведения разнокачественных интервалов одного и того же наименования выражалась не менее определенно, а в народной музыке иногда даже небрежно подчеркнута. Ср. Лит. CLXXXIII, стр. 81—82.

³⁸² В связи с этим здесь следует отметить также тонкость и изысканность музыкального слуха древних ученых. И это вовсе не удивительно, если исходить из учета тех способностей, которыми должны были обладать музыканты эпохи монодии с ее разнообразно интонируемыми народными ладами. Вот что пишет Гельмгольц по этому поводу. «Что же касается... до точности чувственной наблюдательности в художе-

вания отнести к определенному периоду истории развития музыкальной науки факт теоретического осмысления акустической природы ладов монодического искусства—их натуральную настройку³⁸³.

Трудно сказать—почему, по комплексу рассмотренных выше вопросов оставался в тени на страницах современного музыкознания³⁸⁴. И в связи с этим ускользал из внимания музыковедов как факт существования особой натуральной системы в I веке н. э., так и немаловажный вопрос о взаимоотношениях музыкально-теоретических систем Востока и Запада вообще, античного и переднеазиатского в частности. Последний или вовсе не ставился, или же, если даже ставился, то чересчур осторожно и осмотрительно. Его в известной мере затронул Гельмгольц. Он исходил из учета того обстоятельства, что особенности арабийско-персидской музыкальной системы, «как кажется, уже были развиты до завоеваний Аравитянами в персидском царстве Сасанидов». И специально проанализировав персидские лады, Гельмгольц настаивал на том, что арабийско-персидская музыкальная система содержит «весьма существенное преимущество перед системою Пифагора», так как «мы здесь находим решительное преобладание гамм с вполне верною натуральною настройкой». Далее, прямо касаясь вопроса о соотношении персидской и александрийской систем тонов, Гельмгольц делал знаменательное предположение: «Я скорее полагаю,—писал он,—что вопрос может быть поставлен так: не основываются ли... несовершенные остат-

ственных вещах, то в этом отношении мы должны смотреть на греков как на исподражаемые образцы. В рассматриваемом нами предмете, греки имели совершенно особый повод и расположение образовать утонченное свой слух, чем мы. Мы с юности привыкли к тому, чтобы мириться с источностями современной равномерной настройки, и все прежнее разнообразие различного выражения ладов сократилось до довольно легко воспринимаемого различия мажора и минора. Однако разнообразные степени выражения, которых мы достигаем посредством гармонии и модуляции, греки и другие народы, которые только обладали гомофоническою музыкаю, должны были стараться достичь более утонченным и разнообразным применением ладов; поэтому нет ничего удивительного, если их слух выработался для этого рода различий гораздо утонченнее, чем наш». К этому следует добавить, что та «утонченность чувственной наблюдательности в художественных вещах», о которой говорит Гельмгольц, не является чем-то навсегда утраченным в музыке. Она бытует и до сего времени у восточных музыкантов, как об этом можно заключить и со слов самого Гельмгольца касательно арабской музыки (Лит. XLIII, стр. 379—381).

³⁸³ В сущности, именно в результате осмысления этого явления возникли проблематика и попытки темпериции как в Европе, так и на Востоке. Лит. LX, стр. 15—20.

³⁸⁴ Рассмотрев количественные взаимоотношения тонов Дидимовых тетрахордов. Риман заключал, что в них, по сравнению с Пифагоровой системой, появляется лишь два новых интервала, найденных опытным путем—большая терция 4:5 и малая терция 5:6 и что Дидим подразделял струну (монохорда) не более чем на шесть частей. Лит. CXXIII, стр. 10—15.

ки натуральной системы, находящиеся у александрийских греков, на персидских традициях».³⁸⁵

Автор не объясняет читателю, что же конкретно представляют собой эти «остатки» и почему он их называет «несовершенными». Но если не придирается к букве высказанного соображения, данное предположение Гельгольца весьма близко к истине в той его части, которая касается взаимосвязи древневосточной (переднеазиатской) и античной музыкальной теории (да и практики)³⁸⁶. Ведь Александрия, которая находилась в центре пересечения больших торговых путей Востока и Запада, была средоточием материальных богатств и духовной жизни целого ряда народностей, в том числе греков, египтян, персов, евреев, ассирийцев и других переднеазиатских народов. В Александрии развивали интенсивную научную и культурную деятельность не только греки, но и многие представители восточных народов, которые именовали себя эллинами лишь потому, что говорили на греческом языке. Вся александрийская культура представляет собой как известно, некое соединение, некий синтез западных (греческих) и восточных (переднеазиатских) элементов, распространившихся не только в Греции и Египте, но и во всей Передней Азии. Что же касается музыкального искусства, то в Александрии, кроме греческих, развивались, конечно, не только персидские традиции. Весьма вероятно, что развивая науку об акустической базе музыкального искусства, александрийские греки в известной мере основывались и на достижениях переднеазиатских народов. А если иметь в виду музыкальную практику переднеазиатских народов, то с уверенностью можно сказать, что та совокупность интонационных явлений, которую теоретически осмыслили александрийские греки, разработавшие десятизвучную натуральную систему тонов в качестве своеобразного «конспекта» учения о натуральном строе³⁸⁷, включала в себя также особенности интонирования восточной музыки.

В свою очередь, восточные мыслители—персидские, арабские и другие—охотно обращались к трудам античных ученых, черпая из них все то, что не шло вразрез с особенностями той или другой народно-самобытной музыкальной культуры—теоретические положения, могущие иметь всеобщее значение в условиях монодической музыки. Вот почему и армяне, в числе других восточных народов, а может быть и раньше многих из них³⁸⁸, считали нужным обратиться к тем же источникам античности, в частности, к трудам александрийских греков, что, несомненно,

³⁸⁵ Лит. XLIII, стр. 339—404.

³⁸⁶ Гораздо позже сравнительное музыкознание вплотную подошло к перспективному решению и данного вопроса. Лит. XCIX.

³⁸⁷ Говоря так, мы учитываем и то обстоятельство, что, занимаясь вопросами определения структуры тех или иных тетракордов, александрийские ученые (Дидим, Птолемеи и др.) фактически устанавливали также настройки, отражающие акустические отношения натурального звукоряда.

³⁸⁸ Как знаем, арабские переводы трудов (в том числе и музыкальных) античных ученых осуществлены не ранее VIII—IX вв.

свидетельствует о высоком научном интересе к проблемам теории музыки в кругу армянских ученых-музыкантов древности. В этих условиях и ввел Ширакаци в научный обиход десятирядовую таблицу целых чисел, в которой консективно излагалась примечательная теория о натуральном строе. В трудах Ширакаци³⁸⁹ таблица эта составлена согласно древне-

Ա	Բ	Գ	Դ	Ե	Զ	Է	Ը	Թ	Ժ
Բ	Դ	Զ	Ը	Ժ	ԺԲ	ԺԴ	ԺԶ	ԺԸ	Ի
Գ	Զ	Թ	ԺԲ	ԺԵ	ԺԸ	ԻԱ	ԻԴ	ԻԷ	Լ
Դ	Ը	ԺԲ	ԺԶ	Ի	ԻԴ	ԻԸ	ԼԲ	ԼԶ	Խ
Ե	Ժ	ԺԵ	Ի	ԻԵ	Լ	ԼԵ	Խ	ԽԵ	Ծ
Զ	ԺԲ	ԺԸ	ԻԴ	Լ	ԼԶ	ԽԲ	ԽԸ	ԾԴ	Կ
Է	ԺԴ	ԻԱ	ԻԸ	ԼԵ	ԽԲ	ԽԹ	ԾԶ	ԿԳ	Հ
Ը	ԺԶ	ԻԴ	ԼԲ	Խ	ԽԸ	ԾԶ	ԿԴ	ՀԲ	Ձ
Թ	ԺԸ	ԻԷ	ԼԶ	ԽԵ	ԾԴ	ԿԳ	ՀԲ	ՁԱ	Ղ
Ժ	Ի	Լ	Խ	Ծ	Կ	Հ	Ձ	Ղ	Ճ

Табл. 40.

³⁸⁹ См. рук. Матенадарана № 1267 (XV в.), стр. 3626. Более ранних списков, содержащих десятирядовую таблицу, пока не обнаружено. А. Абрамян, издавший большую часть сочинений Ширакаци, предпослав им исследование, выполненное в плане филологии и источниковедения, десятирядовую таблицу черпает именно из этого списка (Ист. I, стр. 221). По всем данным, список этот свидетельствует о том времени, когда часть армянских книжников уже не понимала истинного содержания десятирядовой таблицы. В манускрипте она переписана в качестве самостоятельного материала. Но судя по тому, что за ней следует 15 других, одиотинных и производных от нее таблиц, десятирядовую таблицу и в некоторых армянских кругах позднего средневековья рассматривали с таблицами умножения. Это подтверждают два других списка, опять-таки XV века: рук. Матенадарана № 1711 (стр. 146), где о десятирядовой таблице и производных от нее говорится прямо в контексте толкования действия умножения, и № 8973 (стр. 576), где написано, что рассматриваемая таблица относится «к искусству счисления». Несудивительно поэтому, что и Абрамян в указанном выше издании поместил ее за таблицами умножения Ширакаци, хотя последние имеют совершенно иную структуру.

армянской системе нумерации³⁹⁰ (табл. 40). Как видно, она аналогична той, которая содержится в «Введении в арифметику» Никомеха³⁹¹. Она все еще считалась лучшим зеркалом акустических отношений звуковой базы монодического искусства, прежде всего его диатонической основы. И, появившись в Армении в VII веке, осталась здесь бытовать на всем протяжении средневековья, вплоть до XIX столетия. Значит, существовало и общее (в кругах ученых) мнение, что она применима также к армянской монодии. Это понятно и легко может быть проверено. Дело в том, что акустическая база армянской монодической музыки (традиции которой продолжают и по сей день) за прошедший многовековой период не претерпела каких-либо изменений. Система ладов этой музыки, являющаяся результатом логического и последовательного развития некоего первоначального ядра, в принципе поддается довольно убедительному научному анализу, как показали историко-теоретические изыскания проф. Кушнарера. Судя же по дошедшим до нас интонациям народной, гусано-анугской и церковной музыки, как более древним, так и более новым, армянское монодическое искусство имело и имеет много общего с музыкальной культурой античности и народов Востока также в отношении применения разнокачественных интервалов одного и того же наименования. Качественные показатели этих интервалов установлены Кушнаревым. Он приводит таблицу простых интервалов, образующихся от трех серий тонов основополагающего диатонического звукоряда армянской монодии³⁹² (стр. 123.А).

Основываясь на этом, мы в свое время попытались определить количественные взаимоотношения тонов диатонического звукоряда армянской музыки, имеющего основополагающее значение для понимания отличительных свойств интонирования монодий, особенно периода ран-

³⁹⁰ Выше была приведена схема, иллюстрирующая понийскую систему нумерации. Аналогичная же схема может иллюстрировать древнеармянскую алфавитную систему нумерации, так:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Единицы	Ա	Բ	Գ	Դ	Ե	Զ	Է	Ը	Թ
Десятки	Ճ	Ի	Լ	Խ	Շ	Չ	Հ	Ձ	Ղ
Сотни	Ճ	Մ	Յ	Ն	Շ	Ո	Չ	Պ	Ջ

Табл. 41.

³⁹¹ Здесь небезынтересно отметить, что, по заключению Г. Туманяна, и таблица по-лигональных чисел Ширакани дает основание думать, что «Введение в арифметику» Никомеха было хорошо известно в древней Армении (т. I, стр. СLXXXI, стр. 57).

³⁹² Лит. LXXXIII, стр. 330.

А

Интервалы	От звуков миксолидий- ской серии	От звуков эолийской серии	От звуков локийской серии
Секунды	большие полные	большие узкие	малые широкие
Терции	большие узкие	малые	малые широкие
Кварты	ч и с т ы е		
Квинты	чистые	узкие	уменьшенные широкие
Сексты	большие узкие	малые	малые широкие
Септимы	м а л ы е		
Октавы	чистые	узкие	уменьшенные широкие

Б

Интервалы	От звуков миксолидий- ской серии	От звуков эолийской серии	От звуков локийской серии
Секунды	8 : 9	9 : 10	15 : 16
Терции	4 : 5	27 : 32	5 : 6
Кварты	3 : 4		
Квинты	2 : 3	27 : 40	45 : 64
Сексты	3 : 5	81 : 128*	5 : 8
Септимы	9 : 16		
Октавы	1 : 2	81 : 160*	135 : 256*

него средневековья. Изыскания привели нас к следующим результатам³⁹³ (стр. 123, Б).

Крестиком отмечены три коэффициента, выходящие за пределы отношений десятирядовой таблицы. Есть и четвертый, в пределах диатоники, а именно—пифагорейский диатонический полутоп, как отношение 243:256 (образующийся в нятизвучных диатонических тетрахордах)³⁹⁴.

³⁹³ Лит. CXXXVI, гл. 2. Лит. CXXXVII. За исходные величины были взяты наизм. естественно, интервальные коэффициенты чистой кварты (3:4), малой септмы (9:16), чистой квинты (2:3), чистой октавы (1:2), а также большой узкой терции, как отношения 4:5, учитывая то обстоятельство, что другой, более узкой большой терции, чем та, которая выражается этим отношением, нет. Остальные интервалы были измерены с помощью соответствующих сравнений и сопоставлений. Так, выяснилось, что две большие секунды различной величины (полная и узкая) выражаются отношениями 8:9 и 9:10, ибо только последние в сумме дают терцию 4:5 ($\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{4}{5}$). Малая широкая секунда выражается отношением 15:16, ибо только последний полутоп в сумме с терцией, как отношения 4:5, дает чистую кварту 3:4 ($\frac{1}{2} \times \frac{15}{16} = \frac{3}{4}$). Далее, большая узкая секунда 9:10 и малая широкая 15:16 в сумме дают малую терцию 27—32 ($\frac{9}{10} \times \frac{15}{16} = \frac{27}{32}$), что можно получить также, если вычесть из чистой кварты большую полную секунду ($\frac{3}{4} - \frac{8}{9} = \frac{27}{32}$). А большая полная секунда и малая широкая в сумме дают малую широкую терцию 5:6 ($\frac{8}{9} \times \frac{15}{16} = \frac{5}{6}$), что получается также посредством вычитания из чистой кварты большой узкой секунды 9:10 ($\frac{3}{4} - \frac{9}{10} = \frac{5}{6}$). Таким способом определяют коэффициенты и прочих интервалов. Узкая квинта—как сумма чистой кварты и большой узкой секунды ($\frac{3}{4} \times \frac{9}{10} = \frac{27}{40}$). Уменьшенная широкая квинта—как сумма чистой кварты и малой широкой секунды ($\frac{3}{4} \times \frac{15}{16} = \frac{45}{64}$). Большая узкая секста получается из суммы чистой квинты и большой узкой секунды ($\frac{27}{40} \times \frac{9}{10} = \frac{3}{5}$). Малая секста—путем вычитания из малой септмы большой полной секунды ($\frac{9}{16} - \frac{8}{9} = \frac{81}{128}$), что может быть усмотрено и как обращение большой пифагорейской терции:

$$\frac{642}{81} = \frac{81}{128}$$

А малая широкая секста представляет собой обращение большой узкой терции $\frac{42}{5} = \frac{5}{8}$. Наконец, узкую октаву получаем путем сложения малой септмы и большой узкой секунды ($\frac{9}{16} \times \frac{9}{10} = \frac{81}{160}$). И уменьшенную широкую октаву—посредством сложения малой септмы и малой широкой секунды ($\frac{9}{16} \times \frac{15}{16} = \frac{135}{256}$).

³⁹⁴ Они появляются в результате применения повышенных локрийских звуков. Например, f—g—ā—a—b, или g—ā—a—b—c, где «ā» и «a» представляют, соответственно, низкий и повышенный варианты одной и той же ступени. Какова величина мельчайшего интервала, образующегося в результате повышения низких локрийских тонов? Если продолжить последний звукоряд от «g», мы сразу столкнемся со следующим низким локрийским тоном «d». С «g» он образует эолийскую квинту g—'d, выражающуюся, как видели, отношением 27:40. Между тем, повышенный тон «d» с «g» образует чистую квинту. Если учесть, что коэффициент эолийской квинты (27:40) только в сумме с коммой 80:81 дает чистую квинту (2:3), то станет ясным, что мельчайший интервал, на который повышается звук «d», не что иное, как «Дидимовая комма». Уяснив это, мы можем определить числовые выражения соотношения тонов всех трех (миксолидийского, эолийского

Однако не они решают дело. Они представляют результаты сложения, либо вычитания коэффициентов более простых составных. Иной раз разность этих и смежных отношений измеряется мельчайшими коммами, содержащимися в десятирядовой таблице. Помимо всего, созвучность введенных числовых отношений показывает, что большинство простых

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	4	6	8	10	12	14	16	18	20
3	6	9	12	15	18	21	24	27	30
4	8	12	16	20	24	28	32	36	40
5	10	15	20	25	30	35	40	45	50
6	12	18	24	30	36	42	48	54	60
7	14	21	28	35	42	49	56	63	70
8	16	24	32	40	48	56	64	72	80
9	18	27	36	45	54	63	72	81	90
10	20	30	40	50	60	70	80	90	100

Табл. 42.

и локрийского) пятизвучных тетрахордов. Так, количественные взаимоотношения тонов миксолидийского, к примеру, пятизвучного тетрахорда будут:

b	243 : 256 (Пиф. диат. полутон)
a	80 : 81 (Дидимова комма)
á	9 : 10
g	8 : 9
f		

О закономерности появления пифагорейского диатонического полутона (между повышенным локрийским звуком «а» и тоникой «b») можно судить и по тому, что, если вычесть интервал большой пифагорейской терции f—á из чистой кварты, f—b получим отношение 243—256 ($3/4 \cdot 64/81 = 243/256$).

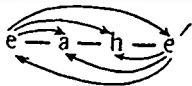
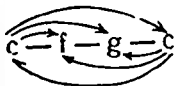
интервалов диатонического звукоряда армянской монодии, особенно разнокачественных звуковых величин одного и того же наименования, образующихся между тонами этого звукоряда, выражается именно акустическими отношениями, содержащимися в десятирядовой таблице. А главное—последняя оказывала принципиальную услугу, помогая уразуметь истину, что лады (гаммы), лежащие в основе гласов армянской монодии, являлись (и являются) ладами с натуральной настройкой.

Теперь понятно, почему таблица эта так долго находилась у армян в научном обращении. По имеющимся данным, упоминавшиеся выше однопипные с десятирядовой таблицы первоначально были составлены в XI—XII вв.³⁹⁵ В период общего упадка культуры феодальной Армении (XV—XVI вв.) и здесь возникли недоразумения относительно содержания десятирядовой таблицы, которые удачно ликвидировались позже, когда началось новое оживление интеллектуальной жизни. Так, в одном из поздних (XVIII в.) списков Матенадарана мы снова встречаем десятирядовую таблицу, но уже в переводе на современную десятично-позиционную систему нумерации и с примечательными словами, помещенными под ней: «Это и есть учение Пифагора»³⁹⁶ (табл. 42).

В свете всего вышесказанного данные слова анонимного автора следует понимать в том смысле, что таблица отражает теорию, в которой учение Пифагора доведено до его логического завершения.

ОБ ОСТОВЕ ГАРМОНИИ

Античные мыслители придавали большое значение широко распространенным в древности системам тонов, основывающимся на «главных интервалах музыки»³⁹⁷ (как мы видели и выше). В таких системах они



по праву усматривали отношения, лежащие в основе диатонического звукоряда, почему и называли их «остовом гармонии»³⁹⁸. Остов гармонии возникает при таком соотношении четырех звуков, при котором крайние члены образуют интервал чистой октавы, средние же, соответственно, интервалы чистой квинты и чистой кварты по отношению к крайним. Он содержит четыре различных интервала: чистую ок-

³⁹⁵ Выдающимся математиком, песнетворцем и ученым музыкантом, лучшим знатком наследия Ширакани Ованесом Саргавакан, с целью наглядно показать теоретическую возможность бесконечного продолжения как гармонических пропорций, так и соответствующих им числовых отношений.

³⁹⁶ Рук. Матенадарана № 5373, стр. 296, где таблица фигурирует как самостоятельный материал.

³⁹⁷ Ист. LIX, стр. 61.

³⁹⁸ Там же.

таву, чистую квинту, чистую кварту и большую пифагорейскую секунду как разность средних тонов кварты и квинты. Остов гармонии, как определенная система тонов, может быть рассмотрен двояко: либо как сцепление двух чистых квинт, обрамленных интервалом чистой октавы—с—f—g—с, либо как последование двух чистых кварт, разделенных интервалом большой секунды, что более убедительно: с—f—g—с. Однако эти соотношения еще не являются определенными ладовыми соотношениями, поскольку неизвестно еще, который из данных тонов примет на себя функцию тоники и как будут заполнены отмеченные выше квартовые отрезки.

Античные ученые свои положения об остовах гармонии разъясняли обычно на примере системы е—а—h—e', которая представляла собой остов звукоряда древнегреческого дорийского лада edchagfe. В данном конкретном случае функцию тоники принимал на себя верхнеквартовый тон этой системы—звук «а», называемый мезой³⁹⁹. Тоны системы е—а—h—e' лежали в основе и древнегреческого диатонического звукоряда («совершенной звуковой лестницы»), составляя его «неподвижные», т. е. не подлежащие изменениям (повышению и понижению) звуки⁴⁰⁰. Тем не менее, высказывания античных мыслителей об остовах гармонии, в которых большое место занимали опять-таки вопросы количественных взаимоотношений четырех членов остова—в древности считались установками, касающимися наиболее общих закономерностей ладообразования, обусловленных объективными причинами акустического и физиологического порядка и потому постоянно действующих в условиях монодической музыки вообще. Это и понятно. Ведь как слагаемые остова гармонии—консонирующие интервалы октавы, квинты и кварты, так и сам остов не были чем-то характерным лишь для греческой монодической музыки.

Правда, ладовые звукоряды всегда в той или иной мере отражали национальные особенности музыки различных народов, но с точки зрения содержащихся в них акустически устойчивых отношений они заключают в себе и моменты общего значения. В частности, устойчивые отношения октавы, квинты и особенно кварты играли организующую роль в образовании систем ладовых звукорядов всех народов. «Диатонические

³⁹⁹ Лит. XLIII, стр. 344 и 384.

⁴⁰⁰ Лит. CXIII, стр. 20. Безусловный интерес представляет тот факт, что на практике подчас эти «неподвижные» звуки также подвергались тем или иным изменениям. Об этом свидетельствует Плутарх, писавший, что музыканты «постоянно понижают третью и седьмую ступень (лиханы и паранэты), мало того, они опускают на несонзируемый интервал некоторые из неподвижных звуков». (Ист. LIX, стр. 79—80). Обращая внимание на это обстоятельство, Гельмгольц замечал, что данное свидетельство Плутарха «может иметь свой смысл в том, что в лидийском, фригийском и т. д. тоне, тоника не была взята из так называемых неизменно стоящих тонов тетрахорда». Лит. XLIII, стр. 377—78.

звукоряды,—пишет Ю. Тюлин,—произошли из чисто мелодического движения на основе нижне-обертоновых квартово-квинтовых соотношений. играющих доминирующую роль не только в звучании, но и в словесной речи, в связи с устройством слухового аппарата и горловых связок, наиболее легко интонирующих эти интервалы»⁴⁰¹. Гельмгольц же, говоря о консонирующих интервалах, отмечает, что «октаву, квинту и кварту мы... находим во всех известных гаммах»⁴⁰². Что же касается остова в целом, как системы тонов или типа тетрахорда, то он, по заключению Петра, даже был заимствован греками. Рассматривая остов в широком историческом плане и в связи с древней «эпохой выразительной декламации», теоретик музыки утверждает, что как некоторые другие «арийские звукоряды», так и сам остов или (упоминавшийся и выше) «армонический тетрахорд» греческой музыкой были унаследованы в готовом виде⁴⁰³.

Таким образом, приведенные факты дают основание заключить, что если явление остова гармонии было подмечено древними греками, то данное обстоятельство, свидетельствуя о высоком уровне развития научно-обобщающей мысли античности, отнюдь не знаменует, однако, узкого национального характера этого явления. Явление остова гармонии всеобщее. Весь вопрос заключается в том, как именно заполнялись промежутки квартовых отрезков остова у различных народов. Весьма характерно, что сами греки, в частности Аристоксен, Аноним Мейбома и др., остов гармонии называли также «общим родом тетрахорда»⁴⁰⁴. На этом обстоятельстве основывается, очевидно, и Гельмгольц, который, анализируя остов $c-f-g-c'$, пишет: «Однако пополнение промежутков этих отделов остается пока произвольным и даже было совершенно самими Греками различно в различные периоды и иначе чем другими древними народами»⁴⁰⁵. Впрочем, при рассмотрении явления остова в связи с той или другой самобытной музыкальной культурой следует учесть не только особенности методов его заполнения, но и возможность весьма своеобразного преломления его в целом, как увидим ниже.

Вопросы остова гармонии затрагивались в нескольких произведениях древнеармянской оригинальной и переводной литературы: в «Определениях философии» Аниахта, в ряде сочинений Филона Александрийского, в «Тимее» Платона. Последний был известен и как один из лучших источников, содержащих блестящее изложение нифагорейской концепции гармонии сфер. Изложение это отличалось и некоторыми трудностями, для понимания которых книжники (тем более—переводчики) древности прибегали к специальным комментариям, в частности Плутарха. Одна из таких трудностей и была связана с учением об остове гармонии, усматриваемом Платоном даже в основах сотворения

⁴⁰¹ Лит. CLXXXIII, стр. 57.

⁴⁰² Лит. XLIII, стр. 363.

⁴⁰³ Лит. CXIII, стр. 7—15.

⁴⁰⁴ Лит. CXIII, стр. 17.

⁴⁰⁵ Лит. XLIII, стр. 366—367.

вселенной. Речь идет о выдвинутом Платоном положении о «двойных и тройных промежутках»⁴⁰⁶, содержащих «по две средние величины»⁴⁰⁷. Анализируя это положение, Плутарх подчеркивает, что оно основывается, в частности, на учении о пропорциональных отношениях двух средних интервалов, содержащихся в октаве. Сказанное автор разъясняет следующим образом, на примере соотношений четырех главных струн древнереческой восьмиструнной кифары—гипаты (с), мезы (а), парамезы (h) и нэты (é): «Действительно,—пишет он,—в музыке созвучие октавы заключает в себе два средних интервала, пропорциональное отношение которых укажу. Октава—расстояние от гипаты средних (mi¹) до нэты отдельных (mi²)—представляет отношение величины вдвое большей; в области чисел такой пример дадут 6 и 12. Итак, если 6 и 12 суть крайние члены, то гипата средних соответствует числу 6, а нэта отдельных—числу 12. Остается взять, кроме этих чисел, промежуточные, с которыми крайние были бы—одно в отношении 4:3, другое 3:2. Эти числа суть 8 и 9, ибо 8 заключает в себе 4/3 от шести, а 9—3/2 его. Таков один крайний член, а другой—12 равен 4/3 от девяти и 3/2 от восьми. Так как эти числа находятся между 6 и 12, а интервал октавы слагается из кварты и квинты, то, очевидно, что меза (la) выразится числом 8, а парамеза (si)—числом 9. А если так, то гипата будет относиться к мезе, как парамеза к нэте отдельных, так как от гипаты средних (mi¹) до мезы (la)—кварта и точно также от парамезы (si) до нэты отдельных (mi²). То же отношение оказывается и между числами, ибо 6:8=9:12 и 6:9=8:12, так как 8 и 12 составляют 4/3—первое от 6, второе от 9, а 9 и 12 представляют 3/2 от 6 и 8»⁴⁰⁸.

Как уже говорилось, в высказываниях Филона о гармонии, содержащихся в армянских переводах его сочинений, важное место занимают суждения о двух характерных рядах чисел. Это—6, 8, 9, 12 и 6, 9, 12, 18. Первый из них содержит общепринятые в древности выразители тонов остова гармонии. Второй же—6, 9, 12, 18—выражает систему квинтового соотношения четырех звуков, например, $g-d^{\flat}-g^{\flat}-d^2$ ⁴⁰⁹. Последнюю можно рассмотреть либо как сцепление двух чистых октав,

⁴⁰⁶ В области чисел эти «промежутки» брались из рядов со множителями два и три, например: 2..4 или 4... 8, 3... 6 или 6... 12 и т. д.

⁴⁰⁷ Ист. LVIII, стр. 98.

⁴⁰⁸ Ист. LIX, стр. 59—60.

⁴⁰⁹ Как мы видели ранее, формула остова гармонии или квартного соотношения тонов была выхвачена наукой прямо из практики. То же нужно сказать и по отношению к формуле квинтового соотношения звуков. Если вспомнить, что в древней Армении функционировали довольно большие гусанские инструментальные ансамбли, то, естественно и логично полагать, что для сопровождения им применялись и струнные инструменты широкого диапазона с настройкой типа $g-d-g-d^2$, дававшие возможность применения приема октавных переносов гласовых мелодических оборотов. Сказанное тем более убедительно, что следы именно такой настройки сохранились в современной армянской ашугской музыке, в частности, у современных армянских ашугопекаманчистов, широко применяющих прием октавного переноса тех или иных попевок.

образованных интервалом дуодецимы— $g-d'-g'-d^2$, либо как повторяющуюся через октаву чистую квинту: $g-d'-g'-d^2$. Но скорее всего формула эта являет схему удвоения остова гармонии, образовавшуюся путем своеобразного смыкания двух остовов, так: $g-(c')-d'-g'-d'-g'-(a')-d^2$ ⁴¹⁰.

Относящиеся к гармонии отрывки переводов сочинений Филона нас интересуют и в плане применения специальных древнеармянских терминов для обозначения устойчивых отношений октавы, квинты и кварты. Так, выясняется, что термин *Երկպատիկ* (еркпатик) означал интервал октавы как отношения 2:1, или верхнеоктавный тон; *Կիսաբոլոր* (кисаболор) или *Կիսաշնորհ* (кисахолдов)—интервал квинты как отношения 3:2 или верхнеквинтовый тон; и *չորեակ* (чорейк)—интервал кварты как отношения 4:3, или верхнеквартовый тон⁴¹¹. В дополнение к сказанному отметим, что хотя некоторые древнеармянские музыкальные термины в V—VI веках были созданы в процессе работы над переводами трудов античных авторов, неслучайный характер появления их подтверждается и тем, что они прочно вошли в научный обиход и применялись также в произведениях оригинальной литературы как рассматриваемого, так и последующих периодов средневековья.

Обратимся к Анихаху. В «Определениях философии», толкуя о гармонии, он приводит и древнеармянские названия четырех членов остова, что также представляет большой интерес, поскольку терминология, примененная им, используется почти всеми последующими армянскими учеными средневековья, затрагивавшими в своих трудах вопросы музыкальной теории. Верхнеквинтовый и верхнеоктавный тоны остова Анихат называет соответственно «кисаболор» и «еркпатик», значение которых



Прим. 43.

было объяснено выше. А первый (нижний) и второй (верхнеквартовый) члены остова он обозначает особыми терминами, указывающими на их

⁴¹⁰ Чрезвычайно любопытно, что в русской народной музыке и до наших дней бытует струнный инструмент, ряд больших струн которого настраивается по принципу, лежащему в основе этой формулы квинтового соотношения звуков. Об этом свидетельствует В. Петр, писавший, что на малорусской бандуре или кобзе «рядом со звуком нижне-лидийского лада $g-a-h-cis-d-e$ малых струн употребляется двойной

армонический тетрахорд больших $G-C-D-G-A-D$ (Лит. CXIII стр. 23). Очевидно,

что на этих больших струнах бандуры исполняется не мелодия, а басовое сопровождение.

⁴¹¹ Ист. LXXVI, стр. 267.

числовые выражения: «макерак» (*մակերակ*, буквально—шесть) и «маккарак» (*մակարակ*, буквально—восемь) (пр. 43). Примечательно, что Анихат толкует о соотношениях тонов остова в связи с полсежением о категории количества, лежащей в основе четырех дисциплин математики, в том числе и музыки. Часть этого положения была рассмотрена выше в аспекте музыкальной эстетики. Здесь же это высказывание философа следует привести полностью и рассмотреть его с точки зрения теории музыки. Давид пишет: «Необходимо знать, что математика основывается на количестве и образуется: из числа, которое [число] само по себе есть количество; или из взаимоотношения звуков, как это имеет место в музыке, ибо и это [взаимоотношение звуков] есть количество; так как она [музыка, или музыкальная наука] требует знать: который из звуков представляет [отношение] еркатик, который—кисабор, который—макерак и который—маккарак»⁴¹². Отсюда ясно, что, по мнению Анихата, от знатока музыки в области учения о количественных взаимоотношениях звуков требуется, в первую очередь, знание высотных соотношений тонов остова. Что побудило армянского мыслителя подчеркнуть таким образом значение остова гармонии и учения о нем? Надо полагать, что, толкуя о соотношениях тонов остова, Давид не мог не учесть особенностей строения диатонического звукоряда армянской монодической музыки. Рассмотрим, каким же образом связывается этот



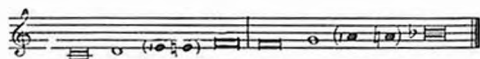
Прим. 44.

взгляд Анихата об остова гармонии с особенностями строения диатонического звукоряда армянской монодической музыки. Нами приводится схема (пр. 44), иллюстрирующая остовы названного звукоряда, которая и послужит основанием для дальнейших рассуждений. Из схемы видно, что: а) в диатоническом звукоряде армянской монодической му-

⁴¹² Ист. XVI, стр. 126—127. Как уже отмечалось, труд Анихата «Определения философии» первоначально был написан на греческом языке. В связи с этим следует подчеркнуть, что в греческом тексте процитированного выше отрывка положение о количественной стороне музыки разъясняется на примере т. н. двойных и полудвойных метро-ритмических соотношений: «ιστιον οτι το μαθηματικόν περί το ποσόν καταγινεται, η γάρ περί τούς αριθμούς καταγινεται ωσπερ η αριθμητική (τοῦτο δὲ ποσόν ἐστιν). η περί τας σχέσεις τῶν φθόγγων ωσπερ η μουσική (καί τοῦτο δὲ ποσόν ἐστιν. ἔχει γάρ ποτα τὸν διπλασιον λόγον ἔχεισι καὶ ποτα τὸν ἐν ἡμιολίῳ» (Ист. XVII, стр. 60).

Знаменательно, что в авторизированном древнеармянском переводе «Определений» данное место изменено таким образом, что в нем речь идет не о двойных и полудвойных соотношениях древнегреческой ритмики, а именно об остова гармонии. Ср. «Եւ պարտ է գիտել, երբ ուսումնականն բանական զոյանայ և արտօրիւ կաճաորի, կամ թուականին, որպէս ի՞նքն իսկ թուականն որ է բանակ, և կամ բաղադրանքն ընդ մանց՝ որպէս երաժշտականն, բանգի և այս բանակ է, բանգի խնդրէ՝ երբ որ է որ զերկարաթիւ բան ունի, և որ է որ զկարճարոր, և որ զմեղեղանի, և որ զմեղրաւանի» (Ист. XVI, стр. 126—127).

зыка устойчивые отношения октавы, квинты и кварты возникают только в качестве миксолидийских октав, квинт и кварт; б) остовы данного звукоряда появляются через каждый интервал чистой кварты и, переплетаясь между собой, охватывают все миксолидийские (изображенные в схеме знаками «бравис») и эолийские (изображенные целыми нотами) его тоны; в) в квартовых отрезках этих остовов не достает одних лишь локрийских звуков (в схеме они изображены черными точками), т. е. тех звуков, которые при ладообразовании колеблются, склоняясь то вверх, то вниз (пр. 45). Значит, нужно подчеркнуть, что с опреде-



Прим. 45.

лением тонов, образующих остовы гармонии, строится основной костяк диатонического звукоряда армянской музыки (пр. 46). Все это



Прим. 46.

говорит в пользу того, что, толкуя об остове гармонии, Аппахт исходил также из учета особенностей строения диатонического звукоряда армянской монодиатонической музыки⁴¹³.

⁴¹³ Этим он ориентировал на правильный путь не только исследователей отечественной музыки, но и музыкантов-практиков, ищущих наиболее удобные методы для настраивания многострунных инструментов. Впрочем, одним из доказательств сказанного служит и тот факт, что почти на всем протяжении армянского средневекового учения, занимавшегося вопросами теории музыки, постоянно цитируют слова Аппахта об остове и его четырех членах, либо ссылаются на них. Больше того, некоторые из видных ученых эпохи развитого феодализма, в том числе Акоп Гримечи (XV в.), перечисляя те звуки, соотношения которых должны были быть в первую очередь установлены музыкантами, к четырем членам остова добавляет также и «кес-дзайн» (*կես ձայն* — полутон), указывая тем самым на упомянутое выше недостающее звено в квартовых отрезках диатонического звукоряда (рук. Матенадарана № 1770, стр. 108а—109а, № 2011, стр. 13—14). Между прочим, обращает на себя особое внимание тот факт, что Гримечи называет «философом» того музыканта-инструменталиста, который может реализовать названные выше звуковые отношения при настраивании многострунных инструментов. Из этих инструментов автор упоминает 40-струнный «сандир» (*սանդիր*), 70-струнный «ганон» (*գանոն*) и даже 100-струнный «арганон» (*արգանոն*, там же). Этот факт ясно свидетельствует о том, что связь между теорией и практикой (через посредства практической теории) была полностью осознана средневековыми учеными и музыкантами.

Возвращаясь к иллюстрированному выше костяку диатонического звукоряда армянской музыки, состоящему только из миксолидийских и эолийских тонов, отметим, что в нем любой отдельно взятый остов, например, $c-i-g-c^2$, фигурирует уже в частично заполненном виде $c-(d)-i-g-(b)-c^2$. Нетрудно понять, что данное явление есть результат переплетения появляющихся в костяке через каждый интервал чистой кварты соседних остовов. Отсюда следует заключить, что в условиях армянской монодической музыки первое частичное заполнение пустых квартовых отрезков остова гармонии осуществляется путем переплетения аналогичным образом настроенных остовов, появляющихся через каждый интервал чистой кварты. При этом заполненный таким образом остов направляется вверх в сторону бемолей, обнаруживая первые признаки неидентичности структуры вырисовывающихся нижнего и верхнего его тетрахордов⁴¹⁴ (прим. 47). Квартовые отрезки диа-



Прим. 47.

тонического звукоряда, а следовательно и данного остова, окончательно заполняются путем включения в них низких локрийских тонов, располагающихся на интервал большой узкой секунды выше эолийских; каждый из окончательно оформившихся тетрахордов заполненного остова отличается особыми чертами структуры⁴¹⁵ (прим. 48). Таково



Прим. 48.

своеобразное преломление остова гармонии в армянской монодической музыке, о чем не могли не отдавать себе более или менее ясного отчета древнеармянские ученые. Уместно будет здесь, в целях сравнения, привести и древнегреческий заполненный остов звукоряда дорийского лада.

⁴¹⁴ Следует отметить, что с точки зрения господствующих у других народов методов ладообразования, такой звукоряд может считаться не частично, а полностью заполненным остопом, так как он включает в себе два бесплутоновых пентатонических ряда: $c-d-f-g-b$ и $d-f-g-b-c^2$.

⁴¹⁵ По всей вероятности, постигая таким образом строение диатонического звукоряда отечественной музыки, древнеармянские ученые останавливали внимание на трех основных его ячейках—миксолидийском ($1+1+1/2$), эолийском ($1+1/2+1$) и локрийском ($1/2+1+1$) тетрахордах. Ведь последние вместе с гармоническим (восточным) тетрахордом ($1/2+1+1/2$) составляли основу армянских ладовых звукорядов. Но об этом до нас не дошли сведения.

В отличие от армянского, греческий заполненный остов (пр. 49), во-первых, направлен вверх в сторону диезов, во-вторых—он содержит два, аналогичным образом построенных тетрахорда. Любопытно отметить, что, если сравнить количественные взаимоотношения тонов даже одних лишь нижних тетрахордов армянского и греческого заполнен-



Прим. 49.

ных остовов, $c-d-e-f$ и $a-g-a-f$ и если при этом учесть даже установленные Дидимом соотношения тонов греческого диатонического тетрахорда, мы также столкнемся с фактом некоторого рода различия структуры, обусловленным различием господствовавших в двух самобытных музыкальных культурах методов ладообразования. Ибо, как это явствует и из сравнения нижеследующих схем, несмотря на тождественность заключенных в названных тетрахордах интервалов, с точки зрения расположения последних наблюдается лишь зеркальное сходство: соотношения тонов армянского миксолидийского тетрахорда с тоникой «с»⁴¹⁶—

f 15:16
e 9:10
d 8:9
c	

соотношения тонов Дидимова диатонического тетрахорда с тоникой «а»⁴¹⁷—

a 8:9
g 9:10
f 15:16
e	

⁴¹⁶ Значок ' перед нотой означает легкое понижение, меньше полутона.

⁴¹⁷ Значок + перед нотой означает легкое повышение, меньше полутона.

ГЛАВА IV

ПРАКТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Практическая теория—достаточно сложное явление, несмотря на ее незамысловатое название, в действительности являющееся условным. Она связана, с одной стороны, с творческой практикой, а с другой—с научной теорией. Интересной сферой практической теории, в плане ее взаимоотношений с творчеством, нам представляется совокупность теоретически еще не полностью осмысленных, не широко освещенных, не до конца упорядоченных и обобщенных, но, тем не менее, на практике успешно утилизирующихся общих приемов, накапливаемых в результате повседневной деятельности передовых художников данного времени, ищущих и интуитивно находящих новые средства воплощения. Следя за развитием не только самого творчества, но и научной теории, практическая теория заимствует и утилизирует также наиболее бесспорные положения последней. Как таковую, ее характеризует, прежде всего, особая направленность мышления.

При всем этом практической теории не чужда и тенденция к обобщениям. Будучи большим резервуаром, собирающим в себе как находящиеся в процессе осмысления нормы данного, современного ей практического курса, так и старейшие (выдержавшие испытание временем) установки научной теории иной раз даже в готовом виде⁴¹⁸ (особенно, если они уже доступны по формулировке), практическая теория использует и силу обобщений, хотя бы для того, чтобы привести в единство столь разнородные материалы и связать прошлое с настоящим. Следует отметить, что вопросы практической теории музыки испокон веков разрабатывались также в среде представителей народно-профессио-

⁴¹⁸ Это интересное явление подобно тому, как иные музыкальные инструменты, пришедшие уже прошедшему этапу развития профессиональной музыки, остаются бытовать в среде народно-профессиональных исполнителей; или тому, как иные формы песнетворчества, типологически характерные для предыдущих этапов эволюции народно-профессионального искусства, продолжают жить в кругах народных певцов.

нального музыкального искусства, но, как общее правило, вне русла письменно реализовавшейся культуры.

Проблема существования в раннесредневековой Армении и светской теории музыки (независимо от различия научной теории от практической) занимала умы армянских музыковедов: А. Ованесяна⁴¹⁹, А. Шавердяна⁴²⁰, Хр. Кушнарева. Последний ссылался на высокий профессионализм и «предельную дифференцированность» (в жанровом отношении) искусства гусанов периода раннего средневековья, на музыкальные традиции как народов древнего Востока, так и армянских гусанов и ашуггов эпохи зрелого и позднего феодализма и пр.⁴²¹. К этому можно добавить, что некоторые положения теории гусано-ашугской музыки, записанные в новое время, несут печать глубокой старины. Однако фактического материала, позволяющего конкретно ставить и решать вопрос о содержании армянской раннесредневековой светской теории музыки, не сохранилось и не могло сохраниться. Теоретические нормы гусанской музыки передавались изустно, от учителя к ученику, от поколения к поколению. В плане практической теории дело в общем обстояло так и в кругу мастеров церковно-профессионального песнетворчества. Но до нас дошли ценные исторические сведения об их деятельности, а также некоторые (пусть обрывочные) письменно зафиксированные материалы. Они дают нам основание отнести к рассматриваемому периоду часть записанных в XIX веке теоретических положений и, одновременно, использовать результаты историко-теоретических изысканий, накопленные в армянском литературоведении и музыковедении и вскрывающие суть некогда сознательно примененных технических приемов. Отсюда ясно, что мы здесь также будем оперировать фактами духовного искусства, полагая, однако, что его теоретики в свое время так или иначе учитывали и нормы, имевшие хождение в кругах народно-профессиональных музыкантов.

Отправление службы в армянской церкви (как, впрочем, и во все-ленской) предполагает применение трех различных форм озвучивания литературных текстов. Чтение; как простое—осмысленное, так и приподнято-выразительное или художественное. Речитатив; начиная с элементарного чтения нараспев, посредством которого передаются псалмы, гимны и молитвы Ветхого Завета, и кончая по-настоящему мелодизированной, простой или торжественной (смотря по данному дню церковного календаря) речитацией книг пророчеств и Евангелия. И пение: несенное пение, охватывающее множество жанров духовной вокальной музыки, от простейших псалмодических неснопений, до развитых гимнов и ориентированных мелодий мелизматического стиля. Все эти формы предполагают, прежде всего, некую литературную основу, почему по-

⁴¹⁹ Лит. CVII, стр. 40.

⁴²⁰ Лит. CXCVI, стр. 42.

⁴²¹ Лит. LXXXIII, стр. 95—98.

просу о литературной основе речитации и пения в практической теории уделяется должное внимание. Далее, по естественному порядку, рассматриваются: вопросы речитации и ее знаки, система восьмигласия и хазовые знаки пения (в связи с данным типом средневекового сборника и нормами исполнения гласовых монодий).

Относительно художественного чтения, а заодно — и осмысления литературной основы речитации и пения значение установок также практической теории имели, очевидно, даже те из приведенных выше положений «Искусства грамматики», которые могли найти прямое применение и в армянском литературном языке: наиболее общие положения о категориях буквы, слога, слова и предложения; глава о точке (или о знаках пунктуации); и самые существенные требования, выдвигаемые в разделе о «выразительном чтении». Независимо от этого, ниже, в связи с названной темой, мы обратимся к самостоятельным суждениям древнеармянских грамматиков-толкователей и вкратце остановимся на них (околоко бы они ни воссоздавали целостной системы соответствующих взглядов рассматриваемой эпохи).

Армянская церковная речитация, как одна из необходимых и действенных форм пропаганды и агитации музыкальными средствами постулатов, взятой обществом на вооружение идеологии, развивалась в Армении с IV—V веков. Система же обозначения различных моментов этой речитации вводилась в обиход и усовершенствовалась медленно. Причина заключалась не только в ее отставании от развития самого искусства речитативного пения, но и, главным образом, в полном господстве письма «еркатагир». Ведь знаки речитации представляли не что иное, как знаки пунктуации и просодии армянского языка, которые в речитативном пении получали мелодические значения. Но каковы бы ни были неудобства практического сочетания различных точек и штрихов с письмом «еркатагир», первые образцы применения как определенной группы хазов, так и главнейших знаков речитации наблюдаются в старейших (из дошедших до нас) пергаменных кодексах IX, X и XI веков, относящихся к периоду господства именно названного вида письма. Чрезвычайно малочисленные средневековые рукописные фрагменты и другие материалы, призванные осветить практические методы истолкования знаков речитации⁴²². Этот пробел мы должны восполнить с помощью данных современной науки; в частности, путем использования результатов, прежде всего, исследований Комитаса, а также изысканий Атаяна и наших собственных наблюдений, сделанных над манускриптами — носителями этих знаков, в том числе над десятью кодексами IX—XI веков, впервые вводимыми в научное обращение с угла зрения музыкальной палеографии⁴²³.

⁴²² Рук. Матенадарана № 55, стр. 421б. Нужный отрывок о соотношении знаков препинания и просодии давно привлекал наше внимание. Потом выяснили, что отрывок этот мастерами использовал еще Комитас. Ср. Лит. СЛIII, стр. 190.

⁴²³ Среди них — кодексы, принадлежащие как нашей матенадарановской коллекции рукописей, так и другим собраниям армянских манускриптов.

Необходимость систематизированной записи установок армянского восьмигласия возникла, по-видимому, только тогда, когда появилась реальная опасность их забвения в среде церковных музыкантов. Если оставить в стороне небольшие средневековые рукописные тексты, заключающие лишь кратчайший перечень наименований гласов и их обозначений⁴²⁴, а также те, в которых некоторое расширение содержания осуществлено за счет изложения религиозно-символических толкований, приспособленных к каждому из гласов⁴²⁵, то мы должны констатировать, что, по всей видимости, одним из первых удачных опытов письменной фиксации веками бытовавших теоретических норм армянского восьмигласия явился сочиненный Н. Ташчяном⁴²⁶ «Учебник церковной ноты армян»⁴²⁷.

Надо сказать, что изложение основ армянского восьмигласия у Ташчяна носит почти целиком эмпирический характер, а также явно страдает схематичностью. Мало того, излагая названную теорию, он проходит мимо некоторых моментов, оставляя белые пятна по небрежности⁴²⁸. Тем не менее, «Учебник» Ташчяна являет одно из примечательных поздних отражений духа и важнейшей части содержания средневековой теории армянского восьмигласия. Некоторые дефекты изложения Ташчяна легко исправимы, иной раз даже с его же помощью, что и постараемся осуществить в своем месте. Попутно сделаем также некоторые уточнения и необходимые аналитические замечания (обособляя их должным образом). Во всем остальном мы придерживаемся содержания ташчяновского текста, в свободном переводе излагая его основные положения.

Невосполнимо другое. В «Учебнике» Ташчяна система армянского восьмигласия представлена не во всем ее былом богатстве (достаточно вспомнить, что система эта дошла до XIX века, пройдя сквозь целый период культурной деградации). К тому же и в нашем изложении будет пропущена некоторая ее часть, как относящаяся к эпохе развитого феодализма. Ибо по всему видно, что более основательное осмысление некоторых гласов, из числа называемых *Զարդուղի* (Зартуги, букв.—уклоняющихся от норм), *Ստեղի* (Стеги, букв.—многоветвистые) и *Գարձնեմք* (Дариваик, букв.—обращение), имело место не ранее XII столетия. Мы вынуждены оставить в стороне также интересный вопрос соотношения армянского восьмигласия и одноименных систем гласов соседних и других народов. Вопрос этот, предполагающий многосторонний сравнитель-

⁴²⁴ См., к примеру, рук. Матенадарана № 594, стр. 86.

⁴²⁵ Рук. Матенадарана. № 6031, стр. 183а—184а.

⁴²⁶ По работам Гр. Гапасакаляна можно составить лишь суммарное представление о системе армянского восьмигласия, ибо относящиеся к ней вопросы рассматриваются в числе целого ряда проблем. См. Лит. XLI.

⁴²⁷ Лит. CLXXIII.

⁴²⁸ Несколько небрежное отношение к требованиям целостности изложения (с точки зрения научного мышления) было, видимо, характерно для представителей практической теории вообще.

ный анализ названных систем, требует специального исследования, фактически не имеющего примера и в мировом музыкознании⁴²⁹. Что касается задачи обнаружения жизненных связей армянского восьмизвучия с армянской же средневековой светской музыкальной практикой (крестьянской, городской и гусанской), то она положительно разрешена в армянском музыкознании. И мы вернемся к этому, как важнейшему фактору, определившему историческую и теоретическую ценность армянской системы восьмизвучия, богатство и самобытность ее содержания.

В рукописях нередко встречаются кое-какие обрывочные сведения, касающиеся методов применения отдельных хазовых знаков⁴³⁰. Данные эти пока что представляют изолированные материалы, не поддающиеся научному истолкованию. Поэтому в вопросах хазоведения мы тем более должны опираться на данные современной науки. Иной вопрос, что вся совокупность этих данных, а также сделанных на их основе умозаключений в настоящее время может считаться в той или другой степени проблематичной. Но в подразделе о хазовых знаках найдут место и вполне конкретизированные суждения и уточненные выводы, в частности на уровне музыкальной палеографии (в узком смысле). Достаточно сказать, что здесь впервые вводится в научное обращение старейший (дошедший до нас от XII в.) Шаракноц (Гимнарий) с хазами⁴³¹.

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВЕ РЕЧИТАЦИИ И ПЕНИЯ

Старейшие из дошедших до нас армянских целостных рукописей относятся к IX веку. Изучение их, а также фрагментов более древнего происхождения показывает, что в Армении с V по X и даже XI век включительно господствовало письмо, называемое *Երկաթագիր* («ерката-гир» — Eisernschrift), требовавшее слитного написания слов предложения, с помощью одних заглавных букв⁴³². При этом в рукописях (предназначенных для чтения) фигурировали лишь один-два знака пунктуа-

⁴²⁹ Еще в 50-х годах А. Шавердян писал: «Приходится сожалеть, что до сих пор не осуществлено историко-теоретическое исследование, сопоставляющее различные национальные теории восьмизвучия. Тщательное сравнение арабo-иранского восьмизвучия с византийско-православным, армянским и, наконец, восьмизвучием западно-католической церкви внесет, можно предвидеть, большую ясность в определение ладовых основ у разных народов» (Лит. СХСХІ, стр. 215). Мало что сделано в данном направлении с тех пор. Интересный опыт исследования вопроса генезиса армянского восьмизвучия, в свете данных об эволюции западно-католической одноименной системы, осуществил недавно французский востоковед Б. Утте (Лит. СLXXXV).

⁴³⁰ См. колофон рук-и Матенадарана № 4684 (стр. 530а—б), или же: Нст. LXXVII, стр. 66—68.

⁴³¹ Речь о рукописи Матенадарана № 9838, представляющей сборник гимнов и других песен, в основе которого лежит Гимнарий последней четверти XII столетия.

⁴³² О различных видах армянского письма см. Лит. LXX.

ция, а знаки просодии вообще не ставились⁴³³. Следовательно, здесь сама собой отпадает необходимость выяснения практических способов применения просодических знаков и их истолкования при чтении. В рукописях они появляются начиная с X—XI, а более регулярно—с XI—XII вв., в связи с переходом к письму «болторгир» (*ḡrḡrḡḡḡr* Rundschrift) и раздельному написанию слов⁴³⁴.

По всем данным, письмо «еркатагир» имело свои особые традиции, о которых нам сейчас мало что известно. Целый ряд рукописей, написанных даже в XII—XIII веках, притом в передовых для своего времени скрипториях, но старым письмом «еркатагир», повторяют старую картину и в смысле применения знаков просодии⁴³⁵. Что же касается конкретного характера искусства «выразительного чтения» в раннесредневековой Армении (независимо от применения просодических знаков), то примерное представление о нем можно составить, видимо, по особенностям армянского речитатива и речитативного склада монодий того времени. В самом языкознании пока что остается открытым вопрос о характере интонации древнеармянского предложения, в результате недостаточной изученности таких разделов армянского языка, как природа гласных звуков (их нормальная высота, сила и длительность при произнесении), учение о слоге, акцентуация⁴³⁶. Кое-что, затрагивающее также интонацию древнеармянского литературного языка, содержится в тех суждениях раннесредневековых армянских грамматиков-толкователей, которые имеют самостоятельное (не зависящее от первоисточника) значение.

В общем же суждения эти естественно группируются вокруг темы о литературной основе речитации и пения, так что именно здесь следует ознакомиться с ними, обращаясь к трудам названных толкователей, от Давида Керакана до Амама Аревелци включительно. Керакан неоднократно затрагивает вопрос о постепенности перехода от буквы (звука) и слога через слово к речи (предложению). Некоторые его замечания по этому поводу достойны особого внимания. Так, Керакан считает, что слово, в отличие от слога, всегда имеет определенное значение, являющееся его необходимым признаком⁴³⁷. Далее, говоря о букве, автор называет ее матерней речи, подобной первоэлементу, из которого образуются слог, слова и, в конечном итоге, вся речь⁴³⁸.

Искусство выразительного чтения Керакан называет «преддверьем мудрости». Он подчеркивает, что необходимо «беспреданно упражнять-

⁴³³ За редкими исключениями, на одно из которых указал Конинбир, затрагивая вопрос о древнем образце XIII в. армянского манускрипта философского содержания со множеством различных знаков. Ист. XXXIV, стр. 28—29.

⁴³⁴ Лит. CLXXIV, стр. 157—177.

⁴³⁵ См. рук.—и Матенадарана № 832 (Апостоль, 1154 г.), 2789 (Эвхологий, XII в.), 987 (Евангелие, 1211 г.).

⁴³⁶ Лит. VI, стр. 98—99, 121.

⁴³⁷ Ист. XVIII, стр. 254.

⁴³⁸ Там же, стр. 250—251.

ся» в этом искусстве для того, чтобы полностью овладеть им. Высказываясь о требованиях, предъявляемых к выразительному чтению, автор разъясняет, что читать «по характеру» творения—означает создавать живой образ соответственно содержанию воспроизводимого литературного текста. Требование просодии, по автору, сводится главным образом к соблюдению надлежащих ударений. Чтение же «согласно пунктуации» означает определение тех или иных разделов речи и соответственное расчленение их⁴³⁹. Говоря о знаках пунктуации, Керакан общедоступно объясняет их значения. Воспроизведение литературного предложения, расчлененного тремя знаками препинания, он сравнивает с процессом путешествия. При таком сравнении конечная точка упирается в конечной цели путешествия; «срединная же точка, как и запятая—более или менее длительным промежуточным остановкам»⁴⁴⁰.

В «Толковании грамматики» Анануна (Анонима, VI в.), привлекает внимание то новое и своеобразное, что вводит автор в классификацию букв армянского алфавита. Он выделяет три буквы (Հ, յ, լ) как средние между гласными и согласными звуками⁴⁴¹. Г. Джаукян по этому поводу отмечает, что, выделяя таким образом приведенные выше буквы, Ананун, по-видимому, руководствовался соображениями, связанными с вопросами образования дифтонгов⁴⁴². Если это так, то данное наблюдение толкователя Анануна, сделанное в области фонетики, имело отношение и к некоторым сугубо музыкальным явлениям. Ибо, как известно, характернейшие случаи дифтонгизации тех или иных гласных звуков,—притом именно с помощью таких букв (их звуков), как Հ, յ—возникали и в результате растягивания слогов в протяжных песнях и гимнах, придавая особый тембр различным мелодическим оборотам.

Из того, что содержится в «Толковании грамматики» Мовсеса Кердоха (или Сюнечи—VII в.), наибольший интерес для нас представляет краткое вступительное слово к разделу о стопе. По мнению Кердоха, термин стопа своим значением восходит к понятию ноги⁴⁴³. Эта мысль автора подтверждается, между прочим, и тем, что древнеармянское слово «вотк» (*նոտր*) и по сей день употребляется как в смысле стопы, так и в значении ноги. Дело здесь, конечно, не в случайной двусмысленности рассматриваемого слова, а в том, что в значении стопы оно указывает на нечто такое, что связано с размеренной поступью, размеренным шагом.

В труде Степаноса Сюнечи, ученого, философа и вдумчивого художника VIII века, с особой тонкостью разбираются вопросы выразительного чтения, просодии и ударения. В разделе выразительного чтения Сюнечи подвергает детальному анализу первое требование этого

⁴³⁹ Ист. XVI, стр. 248—249.

⁴⁴⁰ Там же, стр. 249—250.

⁴⁴¹ Անանուհի Մկրտչի, *Մկրտչի Գրքի Վերաբերման*, Ист. II, стр. 133.

⁴⁴² Лит. L, стр. 149.

⁴⁴³ Մովսէս Քերտի Մկրտչի Քերտի, Ист. II, стр. 178. Весьма интересно отметить, что, по всем данным, у древних греков и римлян также понятие стопы восходило к названию ноги. Ср. Лит. СХС, стр. 124.

искусства, глаящее: «читать по характеру [творения]». Отмечая, что данное требование сводится к верной передаче смыслового и эмоционального содержания (*հերթափայլ խորհորդ*) читаемого текста, автор перечисляет около 35-и названий, обозначающих самые различные оттенки эмоциональной стороны содержания произведений. К сожалению, не все приведенные автором названия поддаются точному переводу. Однако, даже по небольшой их части, можно судить о высоком мастерстве «психологического различения», о высокой культуре «эмоционального анализа» того времени, как это верно подметил А. Адамян⁴⁴⁴. Ниже приводятся некоторые из упоминавшихся названий речевых оттенков, цитируемые и в работе Адамяна:

- Повелевание (*հրամանական*)
- Порицание (*եպրհական*)
- Пренебрежение (*քամահական*)
- Сожаление (*սպաշտական*)
- Сокрушение (*սակաղական*)
- Покаяние (*որացական*)
- Исповедание (*խոստովանական*)
- Пожелание (*ըղձական*)
- Горделивость (*խրոխտական*)
- Мятежность (*խռովական*)
- Скорбность (*կոկծական*) и т.д. ⁴⁴⁵.

Особое внимание Сюнеци уделяет вопросам ударения. Как отмечалось, последние, в наиболее общей форме, поднимал еще Давид Керакан в связи с изложением учения о человеческом голосе и речи. Рассуждения Сюнеци более детализированы. По Сюнеци, применение трех типов ударения в армянском языке обусловлено либо природой гласных звуков и дифтонгов, либо же, что более важно—теми высотными изменениями голоса, которые вызываются эмоциональным содержанием литературного текста. Оставим в стороне отвлеченные утверждения автора об ударениях, вызванных природой гласных. Что же касается наблюдений автора в области интонации древнеармянского языка, то они для нас имеют первостепенное значение. Сюнеци разъясняет, что голос повышается и образует острое ударение в тех случаях, когда словесная речь выражает повышенный эмоциональный тонус, как-то: «жалобу, угрозу, выговор, повелевание, обиду, величание» и пр; и далее—что голос «загибается», образуя третий тип ударения (завиток) в тех случаях, когда словесная речь выражает эмоции более интимно-лирического характера, как-то: «мольбу, утешение, ласку, сострадание, стон, оплакивание» и пр.⁴⁴⁶

По поводу этих последних замечаний Сюнеци Г. Джаукян пишет,

⁴⁴⁴ Лит. X, стр. 94.

⁴⁴⁵ Մակմանասի Սիւնեցոյ Մեկնութիւն Քերականին Ист. II, стр. 191—192.

⁴⁴⁶ Ист. II, стр. 194—196.

что они представляют собой первую попытку исследовать «интонацию древнесармянского предложения»⁴⁴⁷. Наконец, Амам Аревелци (IX в.) в своем «Толковании грамматики», в главе «О долгом слоге» указывает также на растягивание тех или иных слогов в протяжных песнях, по своему допоялня высказывание Анануна относительно дифтонгизации звуков. «Знай и то о долгом слоге,—пишет Аревелци,—что он потому называется долгим, что заключает в себе многократные повторения [гласного] звука. И [озвучивается он] восьмью способами, ибо растягивается в восьми гласах и в [различных] формах и темпах»⁴⁴⁸.

Под «восьмью гласами» здесь подразумеваются типовые мелодии системы армянского восьмигласия. Формы растягивания слогов, о которых упоминается вскользь, зависят от структуры данного гласного, от полугласного, с помощью которого происходит его (гласного) дифтонгизация, либо образование нового («ложного») слога (своеобразных опор при длительных растягиваниях, по характеру приближающихся к вокализации)⁴⁴⁹. Что касается темпов, то благодаря Мовсесу Кердоху (Сюнеци) мы знаем, что в Армении в период раннего средневековья различались два главных темпа: շտաճրաճաշխութիւն—штамбадзайнутюн—«торопливость» (движения), под которым фактически понимали умеренно быстрый темп; и ստեղծաշխութիւն—стехначанутюн—«широкомасштабность» (движения), то есть медленный темп⁴⁵⁰. Хотя при более дифференцированном подходе, безусловно, следовало бы отличить темп силлабических и кантиленных песен, исламодических структур и гимнических произведений, исходя из учета различия характеров названных категорий⁴⁵¹.

Таковы в целом относящиеся к данной теме высказывания и суждения. Они, конечно, не воссоздают целостности былой системы взглядов о литературной основе речитации и пения, однако не только рассеивают сомнения о ее (системе) существовании, но и в какой-то мере обрисовывают ее общие контуры: от буквы (звука) до речи (предложения); от художественной прозы до стихотворной речи; от осмысленного произнесения до растягивания слогов слов в различных гласах. Особенно ценно, что почти все наши грамматики-толкователи являлись и музыкантами (песнетворцами либо учеными).

РЕЧИТАЦИЯ И АРМЯНСКАЯ СИСТЕМА ЕЕ ЗНАКОВ

Главные носители знаков речитации—рукописные евангелия. В Матенадаране хранится свыше полутора десятка точно датированных ру-

⁴⁴⁷ Лит. I, стр. 188.

⁴⁴⁸ Շտաճրաճաշխութիւնը Մկնչութիւն Բերաւիւնին, Ист. II, стр. 257—258.

⁴⁴⁹ См. стр. 280 наст. работы.

⁴⁵⁰ Ист. LXVII, стр. 89.

⁴⁵¹ Ср. Лит. CIV.

копсных евангелий IX—XI веков⁴⁵². Изучение палеографических особенностей последних дает нам основание отнести с доверием к прилизительному датированию таких евангелий, как «Гогаранское»⁴⁵³ (IX в.), «Бегюц»⁴⁵⁴ (XI в.), «Могинское»⁴⁵⁵ (XI в.) и привлечь их к исследованию. Наконец, удастся ознакомиться также с некоторыми манускриптами, принадлежащими другим коллекциям, либо частным лицам. Сюда относятся: «Цухрутское» евангелие (IX в.)⁴⁵⁶, евангелие царицы Мылке (851 г.)⁴⁵⁷, евангелие карского царя Гагика (XI в.)⁴⁵⁸ и евангелие из коллекции Государственной библиотеки Софии (966 г.)⁴⁵⁹.

Все эти кодексы, копированные в различных скрипториях, пергаменные и в них применены: письмо «еркатагир», старинные методы деления текста на своеобразные строфы (или абзацы) и знаки пунктуации. Основные из последних: *ստորակէտ(,)* сторакет—занятая; *միջակէտ(,)* миджакет—срединная точка; и *վերջակէտ(,)* верджакет—конечная точка, встречаются даже в старейших манускриптах IX—X веков. Только в них, как правило, функции названных трех знаков пунктуации, в той или иной мере последовательно, выполняет одна достаточно крупная точка, которая, смотря по ее позиции, обозначает: запятую (когда ставится ниже строки), срединную точку (когда ставится на строке) и конечную точку (когда ставится выше строки). Процесс ин-

⁴⁵² В том числе рукописи Матенадарана № 6200 (887 г.), известной под названием «Лазаревского евангелия», в смысле евангелия из коллекции Лазаревского института восточных языков; имеется его фототипическое издание (Ист. XIX); № 6384 (902 г.); № 6202 (909 г.), с появляющимися местами знаком долгого слога; № 7735 (986 г.), с добавленными позже некоторыми просодическими знаками; № 8906 (988 г.); № 2374 (989 г.), с широко примененным знаком острого слога; известно под названием «Эмниадзинского евангелия»; имеется его фототипическое издание (Ист. XXXVIII); № 4804 (1018 г.); № 283 (1033 г.); № 6201 (1038 г.); № 3723 (1045 г.); № 3793 (1053 г.), со знаками просодии; № 3784 (1057 г.), со знаками просодии; № 311 (1066 г.), с некоторыми просодическими знаками, частью изображенными во время написания рукописи, частью же—добавленными позже; № 10434 (1069 г.), со знаками пунктуации и просодии, изображенными, в отличие от других, красными чернилами; № 275 (1071—1079 гг.) и № 288 (1099 г.).

⁴⁵³ Рук. Матенадарана № 10110 (ср. Лит. LXXII, Б. стр. 1019).

⁴⁵⁴ Между прочим, единственное среди рассматриваемых, дошедшее до нас в очень неполном виде (сохранилось лишь около двух десятков листов). О нем см.: Ист. LV, стр. 237. Лит. LXIII, стр. 113.

⁴⁵⁵ Лит. LIII, стр. 22—25.

⁴⁵⁶ Рукопись—собственность жителя армянского села Цухрут в Груз. ССР (Матенадаран, фонд микрофильмов рукописей, хранящихся у частных лиц, № 1).

⁴⁵⁷ Ист. LIV.

⁴⁵⁸ Рук. Монастыря Св. Якова при резиденции армянского патриархата в Иерусалиме, № 2556 (Матенадаран, фонд микрофильмов армянских рукописей, хранящихся в различных центрах мира, № 26).

⁴⁵⁹ Рук. № 580 Гос. библиотеки Софии (Матенадаран, фонд микрофильмов... № 34).

дивидуализации графических начертаний рассматриваемых знаков прослеживается в рукописях XI века. Достойны внимания, с этой точки зрения, кодексы Матенадарана № 283 (где, хоть и изредка, конечная точка появляется в своей собственной внешней форме) и № 6201, где, кроме конечной точки, отличительную форму получает также запятая). Что же касается четвертого знака пунктуации армянского литературного языка—*րւիթ*(⁴⁶⁰)—«бут» (соответствующего европейскому тире)⁴⁶⁰, то он в рукописях появляется чуть позже остальных. Осознание его значения в среде древнеармянских книжников легко усмотреть в формах применения вышеупомянутого универсального знака препинания—точки в «Эчмнадзинском» евангелии, на которое обращал внимание в свое время Комитас. Случай дифференцированного применения «бут»а мы находим в рукописях Матенадарана № 6201, 288 и 7736.

Знаками просодии (в дополнение к знакам пунктуации) наделена примерно половина рассматриваемых здесь евангелий (не считая кодексы, в кои просодические знаки добавлены позднее времени их написания). Отметим, что знаков собственно просодии—тоже четыре. Из них *սւղ* (суг)—знак краткого слога, в занимающих нас манускриптах почти не встречается. К нему нередко прибегают книжники эпохи зрелого феодализма и чаще всего для обозначения кратко произносимых смежных слогов в стихах, содержащих больше слогов, чем это требуется их размером. Три остальных знака—*բրվար* (") еркар—знак долгого слога, *շվշ* (') шешт—знак острого слога и *շրքաւիշ* (") харцаини—знак слога, выражающего вопросительную интонацию—по всем данным вводился в обиход постепенно. Есть рукописи с одним, двумя и тремя знаками просодии. Так, в рукописи № 6202 (909 г.) местами встречается знак долгого слога. В «Эчмнадзинском» евангелии (989 г.) широко применен знак острого слога. Два знака (долгий и вопросительный) встречаются в уникальной в своем роде рукописи № 10434. И все три знака—в манускриптах № 3793 (1053 г.), 3784 (1057 г.), 275 (1071—1079 гг.), 288 (1099 г.), в «Могинском» евангелии (XI в.); а также в евангелии карского царя Гагика (из Иерусалима, XI в.) и в евангелии из Софии (966 г.)⁴⁶¹. В кодексах со знаками просодии последние изображены бывают над литературным текстом и теми же (обычно черными) чернилами, что и этот текст (кроме специально указанного выше манускрипта со знаками, написанными красными чернилами)⁴⁶².

⁴⁶⁰ В грамматических трудах раннесредневековой Армении этот знак причисляется к знакам просодии (см. выше).

⁴⁶¹ Как говорилось, рукописные евангелия являются основными, но отнюдь не единственными носителями знаков речитации. Знаки эти встречаются и в ряде других видов ритуальных книг, в том числе и относящихся к IX—XI векам. См. рук. № 1001 Матенадарана (IX—X вв.), которая является эхологием и в которой встречаются знаки препинания и просодии.

⁴⁶² Рук. № 10434. Есть основания предполагать, что красными чернилами (которые

Итак, знаки речитации применены во всех исследуемых нами рукописях. В одних из них—это только знаки пунктуации, в других—также знаки просодии. Рукописи первой группы подразделяются по степени индивидуализации графических начертаний трех основных знаков пунктуации. Рукописи же второй—по количеству встречаемых в них различных знаков просодии (отдельную подгруппу составляют рукописи, в которых знаки просодии, в целом либо частично проставлены позднее времени написания литературного текста). Приводимые ниже снимки призваны проиллюстрировать характерные страницы из различных шести разрядов евангелий IX—XI веков⁴⁶³ (рис. 50—55). Особо встает вопрос об определении времени возникновения и первичной эволюции применения знаков просодии. Для более или менее удовлетворительного его решения необходимо обратиться к дополнительным материалам. Большая часть рассмотренных рукописей,—в числе которых немало и первые вовлекаемых в музыкально-палеографическое исследование ценных памятников, как отмечалось,—относится к XI веку. И даже в пределах одних только последних можно встретить все шесть разрядов описанных выше евангелий. Значит, кроме временного, тут действовали и другие факторы: профессиональная квалификация кописта, социальное положение заказчика, общий уровень стриптория, где писалась рукопись. Упомянутые дополнительные материалы—это фрагменты древних рукописей, дошедшие до нас в виде отдельных пергаменных листов, либо в виде зашитых листов более новых манускриптов. Один из этих фрагментов носят знаки просодии, другие—хазы. Их параллельное изучение в свое время осуществил Р. Атаян. Обнаружив среди них (с помощью сотрудников Матенадарана) памятники, могущие быть дати-

ми, вообще говоря, писались и хазовые знаки) пользовались при создании редкостных, дорогостоящих и образцовых (призванных служить своего рода оригиналами) манускриптов в целях более наглядного выделения и специального подчеркивания важности проставляемых знаков над литературным текстом. Текст этот, в подобных случаях, писал один копист-каллиграфист, заранее оставляя место для знаков речитации (либо пения), которые проставлял другой специалист. В колофоне занимающего нас манускрипта, к примеру, относящегося к разряду только что описанных, сообщается, что список, с которого непосредственно копировался он, является собственностью настоятеля Нарекского монастыря, известного ученого и музыканта X века Апанни Нарекаци. А список этот, в свою очередь, был скопирован с оригинала, принадлежавшего изобретателю армянских письмен—Месропу Маштоцу (стр. 192а—б рукописи). Разделение труда кописта-каллиграфиста и специалиста знаков речитации и пения еще более углубляется в XIII—XV столетиях (это видно по целому ряду лучших рукописей упомянутых веков). Независимо от данного обстоятельства, красными чернилами пользуются все реже. В принципе, однако, они не выходят из употребления. Их применяют, например, когда необходимо указать на своеобразие мелодии новой песни, появившейся среди давно известных и пр.

⁴⁶³ А (рук. № 6200, 887 г., стр. 176); Б (рук. № 283, 1033 г., стр. 166); В (рук. № 6201, 1033 г., стр. 1366); Г (рук. № 2374, 989 г., стр. 2256); Д (рук. № 10434, 1069 г., стр. 17^в); Е (рук. № 3784, 1057 г., стр. 176).

рованными IX, X, XI и XII веками по данным общей и музыкальной палеографии, он подвергнул их сравнительному анализу и пришел к выводам, которые необходимо учесть. По его заключению, время возникновения практики применения знаков просодии в евангелиях и хазов—в различных сборниках песен падает на VIII—IX века. Возникнув как простейшие формы обозначения различных моментов, в частности музыкальной просодии, они, в результате длительной (и поначалу медленной), эволюции к XII веку вырастают в той или иной степени в законченную систему. Моменты просодии, ранее отмечавшиеся общим знаком (в пределах речитации), обозначаются новыми самостоятельными знаками. Число просодных увеличивается, их начертания индивидуализируются и значения уточняются⁴⁶⁴.

В частности, число главных знаков просодии и по данным Атаяна увеличивается за это время от одного до трех. Ближайшее знакомство с рукописными фрагментами, использованными Атаяном, показывает, что вышеприведенные его умозаключения достаточно обоснованы. Возвращаясь к рассмотренным целостным рукописям, нужно сказать, что, хотя в трех кодексах, относящихся к IX веку⁴⁶⁵, употреблена охарактеризованная выше одна точка в значении трех знаков пунктуации, система членения предложения (как и методы деления текста на своеобразные строфы-абзацы) привлекает внимание ясно выраженной традиционностью. Эту же точку препинания мы встречаем как в манускриптах, датированных VIII—IX столетиями, так и в древнеармянских надписях на

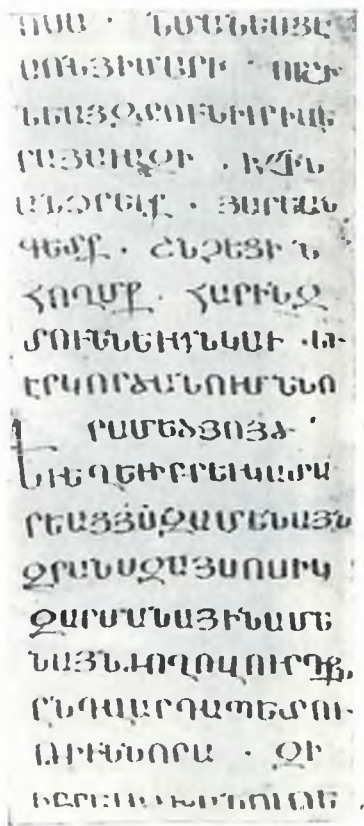


Рис. 50 (А)

⁴⁶⁴ Лит. XIX, стр. 23—24 и гл. 2.

⁴⁶⁵ А именно: в Лазаревском евангелии, в Гогаранском евангелии и в евангелии

камне VI—VII веков¹⁶⁶. Поэтому с полным основанием можно утверждать, что на пути исторического развития практики обозначения в рукописных евангелиях тех или иных сторон речитативного пения в древней Армении различается два основных этапа: до VIII—IX веков, когда осуществлялось деление литературного текста на строфы-абзацы и членение предложений; и начиная с VIII—IX веков, когда отмечались также важные, с точки зрения выразительности, отдельные слоги пред-

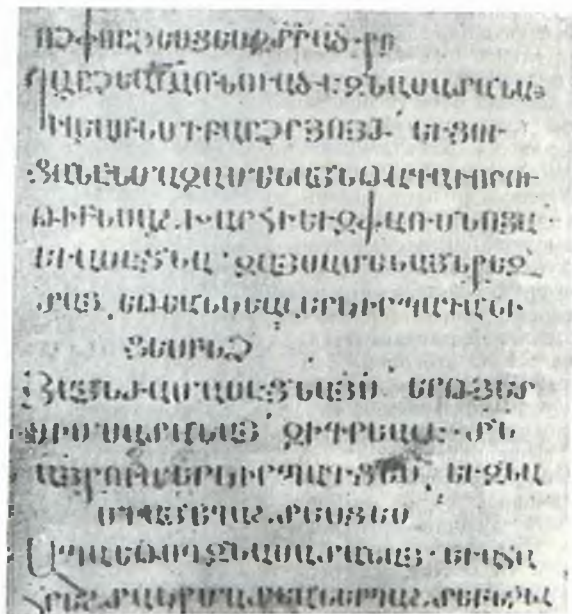


Рис. 51 (Б)

ложений. При таком подходе особенно остро встает вопрос о соотношении знаков пунктуации и просодии. И не случайно, что вопрос этот в течение длительного времени занимал Комитаса, в одиночку изучавшего многие явления армянской музыкальной палеографии. Так, опубликовав еще в 1899 г. блестящее исследование основных речитативных форм и системы знаков речитации армянской церковной музыки, в котором знакам пунктуации придался значение важнейших формообразующих элементов в масштабах предложения (ниже мы более подробно

¹⁶⁶ Ист., LVI, стр. 5—10, 22 и соответствующие таблицы.

ознакомимся с содержанием этого исследования), Комитас пятнадцать лет спустя снова вернулся к вопросам речитации, чтобы высказать весь-

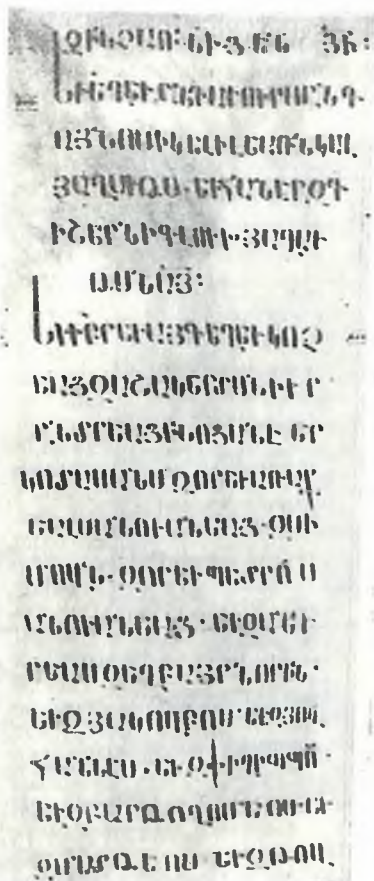


Рис. 52 (В)

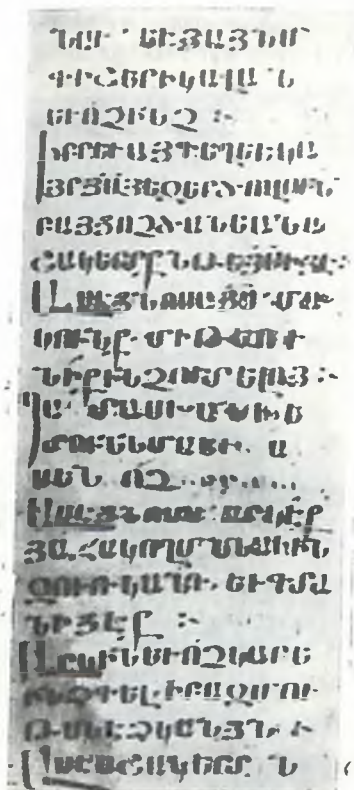


Рис. 53 (Г).

ма интересные размышления и о соотношении знаков пунктуации и про-
содии. Мы имеем в виду упоминавшийся доклад Комитаса «Les signes

de prosodie de l'Eglise Armenienne», прочитанный им в 1914 г. в Париже на международном конгрессе музыковедов. Как уже говорилось, в докладе изложена система знаков просодии, приводимая в древнеармянской грамматической литературе.

Необходимо отметить, что до нас не дошел автограф доклада Комитаса, первоначально написанного им на армянском языке. А о краткой и пространной редакциях французского перевода, в основном выполненного, кстати, парижскими друзьями Комитаса, не можем сказать опре-

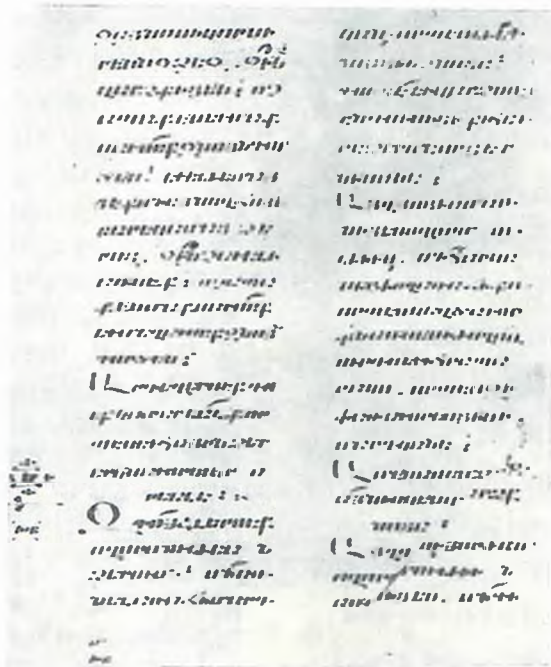


Рис. 54 (Д).

деленно, представляют ли они окончательный этап разработки текста хотя бы в смысле авторизации перевода. По всей вероятности, нет, ибо в них мы не находим критики гречизмов научно описываемой Комитасом структуры, без которой остаются необъяснимыми вопросы различия и взаимосвязи теоретически изучавшейся и практически применявшейся систем просодии в древней Армении. По нашему убеждению, Комитас

не мог обойти эти краеугольные вопросы в рассматриваемом докладе, пред столь взыскательной аудиторией. Независимо от этого, в сохранившихся текстах доклада изложено немало ценных мыслей, которые, естественно, и сегодня представляют научный интерес. В некоторой поправке нуждается комитасовская периодизация пути развития искусства церковной речитации в древней и средневековой Армении: а) до X в. включительно (период возникновения и первоначальной эволюции); б) X—XV вв. (период расцвета); в) XVI—XVIII вв. (период упадка).

В частности, в течение первого из указанных периодов система обозначения моментов речитации со значительным опозданием, лишь к XII веку, более или менее полно отражала давно устоявшееся на практике положение вещей. То же относится, кстати, и к системе хазов (включавшей и знаки речитации). В последней Комитас в обсуждаемом здесь докладе различает три основные группы знаков: знаки пунктуации, знаки просодии и «мелодические» знаки (указывающие на типовые обороты монодий восьмиласия, либо более свободного стиля). Стоит обратить внимание на одно обстоятельство. Комитас не объединяет в одну общую группу знаки пунктуации и собственно просодии, даже когда переносят ход мыслей в план хазового письма, насчитывающего свыше 40 знаков. Значит—тем более оставаясь в сфере обсуждения знаков речитации. И действительно, Комитас не только различает знаки пунктуации и просодии, но и сравнивает и выделяет первые. Весь смысл рассуждений и размышлений Комитаса по этому поводу сводится к следующему, как показало специальное изучение рассматриваемого доклада⁴⁶⁷. Знаки пунктуации, отграничивающие предложения текстов и выявляющие смысловые отношения частей пред-

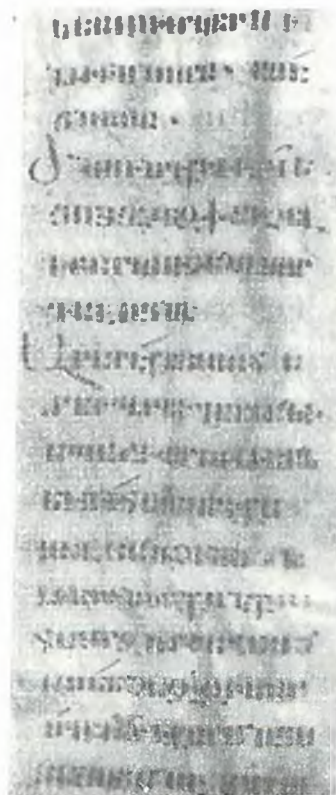


Рис. 55 (Е)

⁴⁶⁷ См. нашу статью: Лнт. CLXI.

ложений, в чтении имеют первичное значение по сравнению с просодийными знаками ударения, длительности (и придыхания). Точно так же эти знаки пунктуации и в речитации играют основополагающую роль, выступая как элементы, образующие музыкальные предложения, в отличие от просодийных знаков, относящихся к отдельным (хоть и важным, в отношении интонации) слогам текстов.

Перейдем, наконец, к важнейшей проблеме о ладово-мелодических значениях знаков армянской церковной речитации. Проблема эта убедительно решена Комитасом в работе, сохранившейся в качестве сжатой журнальной статьи. Впервые она была опубликована в 1899 г. (как упоминалось и ранее) на немецком языке в первой книге изданий Берлинского международного музыкального общества⁴⁶⁸. Живя к тому времени уже в Эчмиадзине, Комитас, по-видимому, не имел возможности следить за подготовкой рукописи к изданию. Вследствие этого допущенные переводчиком неточности, как и некоторые явные опечатки, остались невыправленными. В 1900 г. статья была перепечатана в журнале «Кавказский вестник» в сокращенном и несколько вольном переводе В. Корганова⁴⁶⁹, без упоминания авторства Комитаса. В таком виде она появилась и в сборнике «Кавказская музыка»⁴⁷⁰. Следует отметить, что сокращения, сделанные Коргановым, весьма существенны. Рассматриваемая работа в полном виде включена в сборник статей и исследований Комитаса, составленном Р. Терлемезяном, в переводе музыковеда А. Арутюняна на армянский язык⁴⁷¹. Досадно, что и здесь при переводе допущено несколько ошибок теоретического порядка. Наконец, по случаю столетия со дня рождения Комитаса автор настоящих строк осуществил полный перевод на русский язык (с немецкого) интересующей нас работы и издал его с предисловием и комментариями⁴⁷².

Обращаясь к существу этой работы, надо сказать, что в ней Комитас не исчерпывает всех вопросов, связанных с церковной речитацией. Однако, вторично касаясь проблемы тетрахордности строения диатонического звукоряда армянской музыки⁴⁷³, Комитас научно описывает основные формы церковной речитации и устанавливает музыкальное значение восьми экфонетических знаков (или знаков просодии), чем, фактически, дает ключ к расшифровке одной из форм искусства хазового (невменного) письма армян. Как это верно подмечено в армянском музыкознании, хотя приводимые в работе типовые мелодические формулы «почерпнуты из современной Комитасу исполнительской практики, тем не менее они дают представление о сущности системы просодии

⁴⁶⁸ Лит. LXXV, стр. 54.

⁴⁶⁹ Лит. LXV.

⁴⁷⁰ Лит. LXXX, стр. 43.

⁴⁷¹ Лит. LXXVIII, стр. 153.

⁴⁷² Лит. CXXIX, стр. 84. Лит. LXXIX, стр. 86—91.

⁴⁷³ Об этом Комитас впервые писал в рецензии на издание Литургии в обработке М. Екмаляна. Лит. LXXIV, стр. 111.

также в историческом аспекте. Причина этого заключается не только в традиционном характере этих мелодических формул. Сам Комитас верил и обобщал данные современной ему практики на основе изучения вопросов исторического развития и музыкально-стилевых особенностей армянской речитации»⁴⁷⁴. К этому необходимо добавить, что рассматриваемая работа Комитаса дает нам возможность также отличить некоторые типовые формулы, относящиеся к раннему средневековью, от тех, которые появились, по всем данным, в эпоху зрелого феодализма.

В самом деле, говоря о важнейших узловых моментах речитации — начальных и заключительных мелодических формулах всей формы, Комитас приводит ряд распевных и мелизматических вариантов одного и того же каденционного оборота силлабического типа. Принимая во внимание, что такого рода варианты каких-либо типовых оборотов, вообще говоря, возникают в результате исторической эволюции и что в развитии армянской духовной музыки эпоха позднего феодализма не принесла с собой качественно новых сдвигов, мы вправе первые (силлабические) и последние (мелизматические) варианты упоминавшегося каденционного оборота без всяких натяжек отнести соответственно к эпохам раннего средневековья и зрелого феодализма.

Итак, Комитас разбирает три формы речитации и чтение нараспев, объединяя их несколько растяжимым понятием псалмопение (или псалмодия — das Psalmodieren)⁴⁷⁵. На примере *ապմոծանքի* (букв. — псалмоговорения) Комитас кратко характеризует чтение нараспев как род вокальной музыки. «Оно занимает среднее положение между речью и пением. Таким способом нараспев произносятся: псалмы, славословия, молитвы, Ветхий Завет [вообще] (за исключением книг пророчеств)». Надо сказать, что Комитас здесь фактически имеет в виду молитвы, псалмы и стихи, читаемые нараспев при служении часов. Вообще говоря, формы озвучивания псалмов в армянском духовном искусстве весьма разнообразны. В данном контексте Комитас указывает на самую элементарную из них. Три формы речитации суть: пох (*փոխ*, т. е. чередование) — переходящий от одного солирующего голоса к другому псалом; кароз (*քարոզ*, т. е. проповедь) и мелодическая речитация книг пророчеств Ветхого Завета и Евангелия.

Пох охватывает объем малой терции например: «g—a—b», объясняет Комитас. «Стихи псалма обычно распадаются на два раздела, которые имеют почти одинаковую длину. Первое слово первого раздела начинается с «g», который повторяется до удара того же слова; над ударным слогом «g» поднимается на «a». [Далее голос] остается на том же звуке до акцентирования последнего слова первого раздела, где ударный слог поднимается на тон «b», который является кадансовым или конечным тоном первого раздела; он поется только один раз.

⁴⁷⁴ Лит. XIX, стр. 215.

⁴⁷⁵ Эти понятия означают именно пение псалмов.

Второй раздел исполняется в такой же манере, с той лишь разницей, что последовательность тонов «g—a—b» превращается в «g—b—a»: «g» является начальным тоном, «b» — тоном ударения первого слова и «a» — конечным или заключительным тоном для второго раздела первой строфы. Добавляя к этому, что два конечных слога последней строфы исполняемого таким образом псалма поются в сочетании нисходящей терции «b—g», Комитас приводит таблицу строения поха (табл. 56).

Первый раздел поха		
Начальные тоны	Тоны ударения	Заключительные тоны
"g"	"a"	"b"
Второй раздел поха		
"g"	"b"	"a"
Второй раздел последней строфы		
"g"	"b"	"b—g"

Табл. 56.

Объем кароза — чистая квинта, например, «d—a», поясняет Комитас и сразу же приводит следующую таблицу его строения (табл. 57).

Нужно учесть и то, что, по Комитасу, здесь «неупотребительны скачки: «e(es)—a», «a—e(es)», «d—a», «a—d». Каждый слог любого слова приходится только на один звук; исключение составляет предпоследний слог первого раздела». Ладовая основа речитации книг пророков и Евангелия представляет собой мажорный тетрахорд миксолидийского или двойственного типа (i—g—a—b или i—ges—a—b) с тоникой на «b». Звукоряды этих тетрахордов, являющихся главными, в случае надобности расширяются за счет двух побочных тетрахордов минорного наклонения, сцепляемых с главным снизу и сверху (пр. 58).

Самым употребительным звуком, выходящим за пределы главных тетрахордов (лежащих в середине звукоряда), является звук «с» (или

«ces») второй октавы (появление «ces» связано с драматизацией музыки). Все остальные стороны мелодики данной речитации—интонационное развитие и ритмическая организация—регулируются знаками просодии. Последние подразделяются на три категории: знаки длительно-

Первый раздел кароза							
Начальные тоны			Доминирующий тон*	Тоны ударения		Кадансовая формула	Конечный тон
"d"	"e"	"g"	"g"	"g"	"a"	"g-fis-e-fis-g"	"g"
Второй раздел кароза							
"d"	"e"	"g"	"g"	"g"	"a"	g-e-g...g-e"	"e"
					или	"g-es-g... g-es"	"es"

Табл. 57.

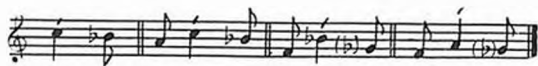
сти, знаки ударения и знаки прерывания. Знаки длительности—суг (о) (*unq*, т. е. краткий), укорачивающий неударяемый слог на одну восьмую, и еркар (') (*brqur*, т. е. долгий), удлинняющий продолжительность ударяемого слога на неопределенное время—«применяются только там, где обычную долготу и краткость речитации следует [соот-



Прим. 58.

ветственно] удлинить или укоротить». Отсюда следует, что существуют и некие, специально не обозначаемые обычные стоимости длительностей. И действительно, Комитас указывает и на них. По его словам, длительность неударных слогов равняется восьмой; ударных—четвертной; точке с запятой, двосточию и запятой соответствует половинная; конечной точке—целая нота.

«Триполи и другие ритмические группировки—дополняет он—также применимы. В начале и в конце чтения [зачал] соответствующие каденционные формулы поются несколько сдержанно. Паузы произвольные, особенно после каденционной формулы, аналогичной конечной точке. Не следует слишком строго придерживаться приблизительно отмеченных здесь длительностей нот, а рассматривать их как [общую] основу». Рассуждения Комитаса о знаках ударения примечательны тем, что он к ним не относит знак «тупого» (по грамматикам) ударения «буг» (*բոց*), который в условиях армянской письменности еще в глубоком средневековье практически выполнял функции знака препинания. В итоге знаков ударения также оказывается два: шешт (') (*շիշտ*, т. е. акцент, соот-



Прим. 59.

ветствующий, по словам Комитаса, европейскому восклицательному знаку) и һарцаниш (*հարցանիշ*—вопросительный знак, который, как и предыдущий, ставится над гласным звуком ударного слога данного слова, указывая на кульминацию предложения). «Главным тоном шешта,—пишет Комитас,—как правило, является второй пониженный либо натуральный тон последнего тетрахорда». Иначе говоря, шешт требует восходящего интонационного шага голоса на тон «с» или «сес». Если ударяемое слово односложно, голос немедленно понижается на следую-



Прим. 60.

щее неударяемое слово. Если же ударяемое слово многосложно, звук «с» берется поступенно или скачкообразно и оставляется поступенно. При этом употребляются, кроме звуков «с» или «сес», также «а» и «һ», которые могут быть применены и к второстепенным (некульминационным) ударениям. Комитас приводит следующие примеры интонационных оборотов, соответствующих шешту (пр. 59). һАрцаниш также требует восходящего интонационного шага, скачкообразного или поступенного, на тот же звук «с» с последующим понижением на тон «һ» (пр. 60). Знакам препинания Комитас придает самое большое значение, называя их знаками, «образующими музыкальные предложения». Этих знаков четыре: миджакет (') (*միջակետ*, т. е. срединная точка, аналогичная европейской точке с запятой); сторакет (,) (*ստորակետ*, запятая); буг (') (*բոց*, тупая точка, ставящаяся над строчкой, перед

пояснительными фразами, справа от предыдущего слова, и аналогичная европейскому тире или двосточию); и верджакет (:) (*q̇l̇ṙq̇sḣl̇ṫm*, т. е. конечная точка). Всем этим знакам в речитации соответствуют определенные мелодические формулы, выполняющие функцию кадансовых оборотов. Так, миджакет «указывает на нисхождение голоса с четвертого на первый тон главного тетрахорда». Это—нисходящий интонационный шаг от звука «b» на тон «f» с остановкой на последнем. Сторакет «ука-



Прим. 61.

зывает на нисхождение голоса с четвертого на второй пониженный, либо натуральный тон главного тетрахорда», т. е. от звука «b» на тон «g» или «ges», с остановкой на последнем. Бут «указывает на поступенное



ние голоса на четвертый тон главного тетрахорда посредством разнообразных укороченных и удлиненных каденционных формул, которые обычно приходится на последние пять слогов». Варианты «укороченных концовок» (пр. 64). Простые варианты «удлиненных и расширенных кон-



Прим. 65.

цовок» (пр. 65). «Таким образом, видно,—пишет Комитас,—что каждый знак препинания соответствует определенной ступени главного тетрахорда и что знаки эти образуют мажорный тетрахорд». Для наглядности сказанное Комитасом выразим в схеме (пр. 66). Далее речь идет о различ-



Прим. 66.



Прим. 67.

ных сочетаниях мотивов ударения с формулами препинания, и о начальных и конечных каденционных оборотах всей формы. Характерные случаи названных сочетаний Комитас иллюстрирует с помощью примеров (пр. 67). Начальные мелодические формулы зачала, формулы,

Сравнительная таблица знаков препинания, ударения и длительности											
порядок	мелодический знак	наименование знака	длительность	Наименование	Перевод	Соответствует		количество тонов	тона	объем	
						знаки	наименование			A	B
Знаки препинания											
1	1	.	2/4	может	средняя точка	1 :	двоеточие	1	i	es	es
						2 :	точка с запятой			e	e
2	2	,	2/4	отражает	начальная или изобразительная точка	5	запятая	2	g ges	ges	g d
3	3	~	2/4	бул	знак (точка)	1 :	запятая	3	a	a	es
						2 :	двоеточие			b	b des
						3 :	точка с запятой			ces	c
						4 -	тире			des	
4	4	:	4/4	вероятно	конечная точка	*	точка	1	b		
ударение											
5	1	^	1/4	шесть	акцент	1 :	восклицательный знак	5	c	ces	
						2 :	запятая				
6	2	o	1/4	характерно	вопросительный знак	?	вопросительный знак				
длительность											
7	1	^	o	еркар	длинный	o	Фермата				
8	2	o	1/16	сут	короткий	♪	шестнадцатая				

Табл. 68.

вводящие в большие разделы речитации, и конечные формулы всей формы являются изложенными в уменьшении или увеличении про-
стыми или ритмо-intonационно более богатыми вариантами приведен-
ного выше заключительного каденсового оборота. В заключении, упо-
мянутого выше заключительного оборота предложения (могущих «начаться с раз-
личных тонов объема «d—c»»), Комитас отмечает, что «пунктуация и
ударение вместе образуют интервал квинты» («f—g—a—b—c» или
«f—ges—a—b—ces»), и предлагает вниманию читателя «сравнительную
таблицу знаков препинания, ударения, длительности и их значений».
«Те тона, — добавляет он, — которые не имеют [соответствующих] зна-
ков, мы называем переходными тонами» (табл. 68). Вот, вкратце,
непосредственно интересующие нас положения и без того сжатой до

предела статьи Комитаса, в которой он приводит результаты своих многолетних научных наблюдений в определенной области.

АРМЯНСКОЕ ВОСЬМИГЛАСИЕ

Изложение дошедших до нас и письменно зафиксированных в свое время Н. Ташичяном теоретических установок армянского восьмигласия не будет пространным. Но предварительно необходимо затронуть некоторые вопросы более общего характера. К числу последних относятся: вопрос о роли восьмигласия (шире—учения о гласах) в условиях древнеармянской системы музыкального образования; вопрос об отношении армянского восьмигласия к светским ветвям армянской же монодической музыки (народно-крестьянской и гусанской); вопрос о преемственной связи между армянским восьмигласием и учением о гласах, развивавшемся в языческой Армении; а также вопрос о национальном своеобразии и двух этапах теоретического оформления восьмигласия в раннесредневековой Армении.

В древней Армении (вылоте до VIII—IX веков) кадры профессионального певческого искусства обучались пению в основном «с голоса». Воспитание кадров велось с тем расчетом, чтобы они со временем заучивали наизусть главные и побочные мелодические модели (бытовавшие в данный период и в данной среде), понимали их структуру и структуру их совокупности, овладевали методами варьирования их ритмикоинтонации. Им следовало досконально знать основные ладовые признаки и характерные мотивы каждой из названных моделей, уметь свободно интонировать, а при надобности—также импровизировать в любой из них, в пределах максимально допустимого для нее диапазона, чтобы уже после этого приступить к творческому освоению всего репертуара гласовых мелодий. Отсюда ясно огромное практическое значение учения о гласах в древней Армении. Будучи, по существу, продуктом отечественной научной мысли и лаконичным обобщением национальных традиций многовековой давности учение это в течение целого ряда столетий постоянно находилось в центре внимания музыкантов, как певцов-практиков, так и теоретиков.

Певцы-практики усердно изучали его, по праву усматривая в нем необходимое руководство для обучения искусству пения, освоения национального стиля исполнения, а также многочисленных произведений. Теоретики же все это время не переставали искать наиболее рациональные и экономные пути ее моделирования и устного (а позже—также письменного) изложения. Говоря о теории армянского восьмигласия, нельзя не отметить, что она развивалась главным образом в средневековых монастырских школах высшего типа, при активном участии ученых-монахов, представителей церковного искусства. Последние в своей деятельности почти всегда преследовали определенную цель: научно разработать систему гласов армянской церковной музыки. И это обстоятельство наложило, конечно, свой отпечаток на интересующую нас теорию гласов. Но, тем не менее, было бы глубоким заблуждением пы-

таться рассматривать систему армянского восьмигласия в отрыве от древнеармянской же светской музыкальной практики. По причинам, кроющимся в самой ладовой основе армянской церковной музыки, подмеченные ее теоретиками закономерности как внутригласовых, так и межгласовых отношений (если не считать некоторых моментов второстепенного значения) имеют прямое отношение и к светской музыкальной практике древней и средневековой Армении. Весьма важно, что, как показывают факты, все те ладовые характеристики, которые учитываются в теории армянского восьмигласия, свойственны также гласам светской монодии (отчасти народно-крестьянской, отчасти—гусанской). Значит, эти гласы некогда были заимствованы церковью у народа⁴⁷⁶.

По всем данным, армянское восьмигласие имеет отношение и к теории светской музыки того времени, не говоря о роли исторических традиций последней в его возникновении и развитии. Как уже знаем, в языческой Армении теоретическая мысль различала четыре основоположных гласа. По-видимому, это положение в теории не менялось в течение ста лет, даже после официального крещения Армении. Существенные сдвиги в этой области обозначаются в начале V столетия (после изобретения письма). Об этом и сообщается в вышеупомянутом тексте «А» (с использованием рассмотренных фрагментов «а» и «б»), привлекая внимание ряда ученых, в том числе Г. Алишана, Комитаса, А. Ованисяна, Хр. Кушнарера⁴⁷⁷. В целом представляя собой своеобразное житие «святых переводчиков» Саака Партева, Месропа Маштоца и их учеников, вошедшее в Четырех Минне и читаемое в день ежегодного поминовения основоположников армянской литературы, текст этот дает и некоторые сведения об их музыкальной деятельности. В этой именно связи и говорится в нем об упорядочении гласов древнеармянской музыки Сааком Партсвом и объясняется, что, введя систему восьми гласов (с двумя добавочными), он фактически развивал дальше старинную систему четырех мелодических моделей.

«Сочинил и гимнические песни,—читаем в нем,—и определил

⁴⁷⁶ Здесь уместно напомнить, что вопросам о соотношении народного и церковного в музыке и в армянской, в частности, большое внимание уделял в свое время Хр. Кушнарер. Он справедливо исходил из учета того обстоятельства, что система основных музыкально-выразительных средств армянского монодического искусства была создана задолго до организации армянской церкви. Постоянно апеллируя к широким массам трудящихся, церковь, естественно, использовала эту «выработанную народом, а потому понятную ему систему средств музыкальной выразительности». Результаты теоретических изысканий Кушнарера показали, что, используя названную систему, церковь вносила коррективы в ритмическую структуру народного мелоса, сохраняя при этом всю гласовую сторону последнего: его «лады и сопряженные с ладами основные закономерности развертывания интонации... порядок последования в мелодии ладо-опорных ступеней, методы опенания этих ступеней, методы переходов от одного опорного момента к другому»; а также и «многие устоявшиеся в народной музыке ладоинтонационные обороты» (Лит. LXXXIII, стр. 92—93).

⁴⁷⁷ Лит. LXXVIII, стр. 114. Лит. LXXXIII, стр. 96. Лит. CLXVIII.

напевы всех гласов, которые [гласы] отделил друг от друга святой патриарх, исполненный Духа Святого владыка Саак Партев—десять гласов по числу десяти творений, которые суть: небеса и небесные [создания], земля и земнородные, моря и морские [животные], воздух и летучие, ангелы и люди. А также по числу десяти заповедей божьих... А также [по числу] десяти струн псалтыри, [в сопровождении] которой Давид пел псалмы... Ибо десять—[число] святое и дар божий... А само [число] десять образуется из четырех... Так и из четырех гласов образовались десять. А четыре гласа из четырех происходят стихий, как-то: Первый глас—от земли, Второй глас—от воды, Третий—от воздуха и Четвертый—от огня. И из [этих] четырех гласов расчленил он четыре побочных: Первый Побочный глас, Второй Побочный, Третий Побочный и Четвертый Побочный, а также два [гласа] Стеги, которые имеют и другие свойства. Ибо Первый глас [происходит также] от плотничного [ремесла]; Второй глас—от кузнечного; Третий—от рек; Четвертый—от мельниц;⁴⁷⁸ Пятый—от железа; Шестой—от морских животных; Седьмой—от морских волн; Восьмой—от скота; Девятый—от зверей; Десятый—от птиц...»⁴⁷⁹.

Напомним, что детальное изучение данных, относящихся к музыкальной деятельности Месропа Маштоца, показало, что он также принимал участие в занимающем нас упорядочении гласов⁴⁸⁰. Независимо от этого, из приведенного отрывка видно, что древнеармянские книжники в восьмилгласии усматривали дальнейшее развитие, как бы внутреннее расширение старой, языческой системы четырех гласов. Расширение это обосновывается здесь фактически ссылкой на античные идеи о взаимосвязи «тетрактуса» и «декады»: «А само [число] десять образуется из четырех». (То есть: $1+2+3+4=10$). Средневековый грамматик, поэт и музыкант Аракел Сюнеци приводит иное старинное объяснение того, как из четырех основных гласов могли быть расчленены еще четыре побочных. Конституируя, что четыре основных гласа происходят от четырех стихий природы, Сюнеци добавляет: «Ибо стихии эти имеют по два качества, то есть: огонь—теплый и сухой, земля—сухая и холодная, вода—холодная и влажная, а воздух—влажный и теплый, итого восемь»⁴⁸¹. Это толкование, будучи не менее архаичным, в то же время в отношении к восьмилгласию более органично и логично, так как объясняет происхождение системы именно восьми гласов (а не десяти, в которой два гласа считаются добавочными) и от тех же стихий природы.

Все же эти взгляды выражены лишь в общеэстетическом плане генезиса гласов армянской (или также армянской) монодии. К сожалению, мы не располагаем материалом, более конкретно затрагивающим вопросы мелодического содержания языческой системы гласов и вось-

⁴⁷⁸ В иных списках—«от родников».

⁴⁷⁹ Выше был указан рукописный источник. Ср. Ист. XI, стр. 74.

⁴⁸⁰ Лит. СХLII.

⁴⁸¹ Рук. Матенадарана № 1770, стр. 2716.

мигласия, методы различения в них целостных мелодических моделей, группировки типовых попевок и т. п. В тексте «Б», собственно, поднимаются те же проблемы генезиса, только в еще более широком плане, так как в нем речь идет о происхождении музыки и музыкальных гласов вообще, а не, скажем, хотя бы также древнеармянской монодии (и именно поэтому уместно в нем использование переводного фрагмента «г») ⁴⁸². Между тем, начиная с V столетия вопросы восьмигласия в Армениии разрабатывались на практике почти на всем протяжении раннего средневековья.

Работа, проделанная в этом направлении в начале V столетия с необходимостью носила ясновыраженный общественно-практический характер. Вся кипучая деятельность Саака Партева и Месропа Маштоца, развернутая в горячую пору коренных преобразований, в плане развития учения о гласах, привела к определению формы организации накопленных к тому времени значительных мелодических богатств, а именно: к утверждению системы восьмигласия в связи с упорядочением музыкального компонента древнеармянской Псалтыри, разделенной на восемь канонов. Соответствие гласов этим канонам отмечено как в древнейших из дошедших до нас рукописных псалтырей, так и в некоторых средневековых отрывках музыкально-теоретического содержания следующим образом. «Первый глас—Блажен муж [1—17]; Первый Побочный глас—Небеса проповедуют [18—35]; Второй глас—Не ревнуй [36—54]; Второй Побочный—Помилуй меня [55—71]; Третий глас—Как благ Бог [72—88]; Третий Побочный—Господи! Ты нам прибежище [89—105]; Четвертый глас—Славьте Господа, ибо Он благ [106—118]; Четвертый Побочный—К господу воззвал я в скорби [119—147]» ⁴⁸³.

Три остальных Давидовых псалма (148—150) приводились в качестве необходимого дополнения. А сама система гласов охватывала и две добавочные модели типа Стеги. Это подтверждается как данными анализа сохранившейся части музыки древнеармянской Псалтыри, так и тем обстоятельством, что философ и ученый музыкант VII века Мовсес Сюнеци в своем сочинении «О чинах» (церкви), говоря о названной Псалтыри, о ее восьми канонах и, главное, о восьми гласах церковной монодии, касается также обоих гласов Стеги ⁴⁸⁴.

⁴⁸² Концепция, излагаемая в тексте «Б», вкратце сводится к следующему. Легендарный музыкант по имени Стенанос разрабатывает определенный метод, по которому певцы воспроизводят перечисляемые в тексте и уже знакомые нам звуки животного мира. Вслед за этим следует воспроизведение тех же звуков на музыкальных инструментах. Затем, опираясь на приобретенную таким образом звуковую базу, создаются «разнообразные мелодии», и только потом ученые-музыканты «находят» музыкальные гласы.

⁴⁸³ Рук. Матенадарана № 7707. стр. 2626. В сведениях, касающихся данного вопроса и приведенных Б. Циммерманом в Irish Ecclesiastical Record, есть неточности. Ср. Ист. XXXV, стр. 446.

⁴⁸⁴ Ист. LXVII.

В общем давно было известно, что старинное пение восьми канонов Псалтыри наиболее полно отражено в дошедших до нас мелодиях восьми «канонаглухов»⁴⁸⁵ (этих канважнейших, «головных» частей рассматриваемых канонов). Ныне они фигурируют в армянском нотном Часослове (составленном Н. Ташияном), притом в двух вариантах, предназначенных для обихода и для праздников. Их обстоятельное изучение (включая обнаружение соответствующих хазовых записей)⁴⁸⁶, их сравнение с записями, осуществленными в XIX столетии, и перевод последних на европейскую нотацию⁴⁸⁷ показало, что они в основном сохранили как стиль и архаическую красоту древней мелодики, так и характерные черты, обусловленные старинной классификацией по гласам.

Выяснилось, что их ладовая основа, взятая в целом, совпадает с ладовой основой мелодий оригинальных духовных песен, упорядоченных по новому Восьмигласнику, созданному в начале VIII века. Однако сами мелодии одноименных гласов древнего (Псалтыри-Часослова) и нового Восьмигласника, за двумя исключениями⁴⁸⁸, явно различаются по ритмонотонациям, главным образом благодаря различному составу использованных в них мелодических попевок (или типовых оборотов). Отсюда, естественно, напрашивается вывод, что при самом определении соответствующих мелодических моделей в том и другом случаях учитывалась характеристика попевочного состава образов: тип начальных попевок, оборотов дальнейшего развертывания, полукадансов и особенно заключительных кадансов как наиболее устойчивых показателей рода монодии. Но это еще не все. Названные обороты, служа достигшему доминирующего звука гласовой мелодии, его опеванию, его же временному обоснованию в полукадансах⁴⁸⁹ и, наконец, решительному утверждению тонки, при соответствующей группировке тотчас же обнаруживают некую ладовую структуру, присущую только данному гласу и определяемую величиной интервала, отделяющего друг от друга две главнейшие опоры интонации. Нередко один и тот же лад лежит в основе двух и даже более гласов, но при этом его структура обязательно меняется. Поэтому ясно, что, группируя попевки и различая гласы, авторы упорядочения древнеармянской музыки так или иначе учли бы и ладовую структуру мелодических моделей.

⁴⁸⁵ Лнт. CLXXXII, стр. 81.

⁴⁸⁶ См. рукописи Матенадарана: № 591, стр. 66—156; № 752, стр. 5а—106; № 759, стр. 4а—9а и др.

⁴⁸⁷ См. Лнт. CLXIV, CLXV.

⁴⁸⁸ Это—Третий глас и Третий Побочный глас, которые, будучи одними из древнейших и в то же время самых устойчивых родов армянской монодии, имеют почти общие ритмонотонационные контуры в старинной Псалтыри и более новом Восьмигласнике оригинальных песен, позже называвшемся Шаракном (*Շարակոն*, Гимнарий).

⁴⁸⁹ Как увидим, в полукадансах могут быть временно обоснованы и другие, мелодически в той или иной мере устойчивые ступени ладового звукоряда.

Иной вопрос—насколько были дифференцированы в Армении знания о ладах музыкальных гласов в первой половине V века. На рубеже V—VI столетий вопросы научной теории музыки уже затрагивались здесь, благодаря стараниям Давида Анхакта⁴⁹⁰, и это не могло не стимулировать развитие также практической теории. Для последней не мог пройти бесследно и факт участия в канонизации светской музыки упоминавшегося ранее армянского певца Саргиса, музыканта, состоявшегося с переем Барбадом при дворе Хосрова Анруза⁴⁹¹. Теоретически осмысливался, как говорилось, «Хосроев», или восточный, стиль монодического искусства, который одобряла и армянская церковь⁴⁹². Вспомним также, что в VII веке в области духовного искусства вопросы систематизации гласов должны были занимать ученого-музыканта Барсеха Тчона в связи с составлением им первого собрания признанных церковью оригинальных песен-гимнов. Так было подготовлено появление второго (по типу) официально принятого армянского Восьмiglасника, составителем которого явился теоретик VIII века Степанос Сюнеци (второй).

О нем, как о выдающемся ученом, трагически ушедшем из жизни (в 735 г.) в расцвете творческих сил, с вдохновенным написал не один армянский средневековый книжник. Еще до X в. было создано его житие. Правда, оно не уцелело. Но до нас дошли четыре редакции первоначального текста, осуществленные Мовсесом Каганкатуаци⁴⁹³, Киракосом Гандзакени⁴⁹⁴, Мхитаром Айриванеци⁴⁹⁵ и Степаносом Орбеляном. Последняя редакция, помещенная в «Истории области Сисакан» (т. е. как раз Сюникского края) ученого-летописца, является одной из наиболее полных. В своей «Истории» Орбелян уделяет специальную главу жизнеописанию и многосторонней творческой и научной деятельности Сюнеци. По его рассказу Сюнеци предстает перед нами как один из самых видных деятелей времени, совмещавший в себе редкие качества ученого-толкователя, философа, ритора, а также и вдохновенного поэта и музыканта. Для нас особый интерес представляет, в частности, то недвусмысленное утверждение Орбеляна, согласно которому, Степа-

⁴⁹⁰ Ср. Лит. CXXXVIII.

⁴⁹¹ Вспомним, что об этом сообщает не кто иной, как Фирдоуси.

⁴⁹² Более того: эстетика «Хосроева» стиля в принципе была близка и почтита также армянскому духовенству. Видимо, оно некоторые явления армянской церковной музыки с самого начала относило к сфере этого стиля. Ибо в эпоху развитого феодализма (вернее, в XII—XIII веках) характерная группа гласов армянской монодии с альтерированными ладами (предоставляющими возможность широкого и разнообразного приращения интервала увеличенной секунды в развертывании мелодий) так и называлась «Хосроевой». Лит. CXXXIII, стр. 23.

⁴⁹³ Ист. XXV, стр. 261.

⁴⁹⁴ Ист. XXVIII, стр. 72.

⁴⁹⁵ Матенадаран, рук. № 6261, стр. 6286—633а. Ср. Ист. LVII, стр. 9—12.

нос Сюнеци «также выделил восемь гласов и расположил, установил по порядку гимны на Воскресение [Господне], воспел и кнурды сладко-звучные»⁴⁹⁶.

Как видно, речь идет о «выделении» (то есть—различении) гласов оригинальных песен-гимнов и распределении мелодий последних по восьми гласам. Разумеется, Сюнеци сначала соответствующим образом классифицировал эти восемь гласов и, следовательно, специально занимался вопросами их ладотематических характеристик. В целях более полного освещения рассматриваемого вопроса отметим, что, как это показали результаты литературоведческих исследований М. Абеяна, Степанос Сюнеци внес в армянское богослужение жанр гимнических канонов⁴⁹⁷. По приводимому Хр. Кушнаревым дополнительному факту, говорящему о большом распространении в кругах профессионалов основ новой системы восьмигласия, сведение, сообщаемое Орбеляном о Сюнеци относительно упорядочения им гласов оригинальных гимнов, приобретает значительный вес⁴⁹⁸. А по правдоподобию предположению Р. Атаяна, датирующего возникновение искусства армянского хазового письма VIII веком, Степаносу Сюнеци принадлежит также и честь изобретения первоначальной системы армянской хазовой нотации⁴⁹⁹. Надо учесть, что как возникновение искусства невменного письма, так и внесение в богослужение жанра гимнических канонов и новой системы восьмигласия в истории византийской и западно-католической музыки относится также к VIII веку⁵⁰⁰. Ибо это имеет определенное отношение к музыкальной деятельности Степаноса Сюнеци. Во всяком случае, в свете сказанного приобретает особое значение то обстоятельство, что Степанос Сюнеци, прежде чем развернуть свою реформаторскую деятельность в Армении, предпринял долголетнее путешествие с научной целью по Константинополю, Афинам и Риму, как сообщает его биограф⁵⁰¹.

Все эти факты, взаимно дополняя друг друга, дают основание под-

⁴⁹⁶ Ист. LXIII, стр. 139.

⁴⁹⁷ Начав дело с перестройки гимнов Воскресения с тем, чтобы они представляли первые оды пасхальных канонов, Ист. III, стр. 415.

⁴⁹⁸ Так, Кушнарев обращает внимание на слова другого древнеармянского историка—Товмы Ариуни, по которым, во время одного из беспощадных боев между арабскими и аварскими войсками, армянский поэт и музыкант Мунег, «сидя на открытом холме» и наблюдая за жестоким сражением, «под впечатлением виденного, тут же сочиняет (т. е. импровизирует.—И. Т.) пентистрофию песнь в восьмом гласе». Ист. LXXI, стр. 298. «Данное свидетельство Ариуни,—справедливо замечает Кушнарев,—дает возможность заключить... о широком проникновении в практику профессионального музыкального сочинительства того периода (IX в.) основ теории восьмигласия». Ист. LXXXIII, стр. 116.

⁴⁹⁹ Ист. XIX, стр. 76—77.

⁵⁰⁰ Ист. LXXXV, стр. 57.

⁵⁰¹ Ист. LXIII, стр. 135.

твердить, что большие сдвиги, имевшие место в VIII веке в профессиональном музыкальном искусстве ряда цивилизованных стран Запада и Востока, нашли свое исторически обусловленное частное проявление и в армянской действительности того же периода. Как показывают наши наблюдения, Сюнеци фактически составил новый Восмигласник в виде небольшого самостоятельного литургического сборника, который включал в себя упомянутые выше оригинальные гимны на Воскресенье, как первые (наиважнейшие) оды восьми пасхальных канонов, протекающих, соответственно, в восьми гласах⁵⁰². Автором этих гимнов был Стенанос Сюнеци первый (V—VI вв.), сочинивший их как перифразы различных строф десяти библейских гимнов (по десяти, в основном трехстрочных песен в различных гласах, всего 80 произведений).

Стенанос Сюнеци второй перестроил их и создал восемь больших, десятичастных од с целью: кодифицировать важнейшие песнопения воскресных дней церковного года (к которым, в первую очередь, относились гимны Воскресения), упорядочить службу периода от Пасхи до Троицына дня (когда исполнялись восемь пасхальных канонов), укоренить в армянском богослужении жанр канона и узаконить новую, относящуюся к оригинальным духовным песням-гимнам систему восьмигласия. Наконец, специальное изучение упорядоченных Сюнеци гимнов показало, что в их мелодическом компоненте более наглядно отражена структура лада данного гласа. Сказанное проявляется в целенаправленном увеличении роли ладовой антитезы (побочной опоры)⁵⁰³ в разветвлении интонации, в результате чего по-новому осмысливаются место и значение и самой тоник⁵⁰⁴. Трудно сказать, были ли также специально отредактированы в VIII веке занимающие нас мелодические модели. Но как бы там ни было, для нас сейчас важно, что в Восмигласнике, составленном Сюнеци, был сделан значительный шаг вперед в смысле учета и ладовых характеристик гласов при их различении и классификации.

При всем этом Стенанос Сюнеци (второй) явился, очевидно, инициатором теоретического оформления армянской системы гласов оригинальных песен. Начатое им дело было завершено, видимо, через определенный промежуток времени, в условиях, когда считалось необходимым согласовать унаследованные от прошлого заметные мелодические богатства и традиционно развивавшиеся в Армении теоретические идеи, со все более укореняющейся повсюду системой восьмигласия и некоторыми установками византийского происхождения. Результатом явилось то, что национально-самобытное содержание армянского учения о типовых мелодиях сейчас, в VIII—IX столетиях (и чем дальше—тем более),

⁵⁰² Доказательством служит тот факт, что оды эти в армянском Гимнарии до сих пор занимают совершенно обособленное место: не в самих пасхальных канонах, а отдельно, в конце сборника, вероятно так как они были сгруппированы, когда составляли самостоятельную единицу.

⁵⁰³ Термин Хр. Кушнарера.

⁵⁰⁴ См. нашу статью: Лит. CLXX.

фактически приходило в противоречие с восьмьгласием, с его принципами группировки и классификации мелодических моделей. В доказательство достаточно привести два аргумента.

Подразделение восьми основных гласов на четыре «главных» и четыре «побочных» (примененное, кстати, и к древнеармянской Псалтыри, притом ранее VIII века) в теории армянского восьмьгласия носит несколько формальный характер. Поэтому весьма трудно провести параллель, к примеру, между «побочными» гласами армянской музыки и «пагальными» ладами византийской (и тем более, западно-католической) музыки. Ибо, как знаем, «пагальные» лады называются так, потому что являются производными от «автентических». «Побочные» же гласы армянской музыки, вопреки тому смыслу, который кроется в их названии, а также близкому родству ладовых звукорядов иных «побочных» и соответствующих «главных» гласов, не являются производными от «главных»⁵⁰⁵. По всем данным, в этом давали себе отчет и сами армянские теоретики прошлого. И, наверное, именно поэтому вплоть до позднего средневековья они так и не расставались с древнейшими матриалами, содержащими иную, с точки зрения требований системы восьмьгласия, номенклатуру гласов армянской монодии. Как мы помним⁵⁰⁶, по этой номенклатуре десять гласов не подразделяются на четыре «главных», четыре «побочных» и два добавочных. Они называются в очередном порядке от первого до десятого. Далее, теория армянского восьмьгласия начиная с VIII—IX веков фактически основывалась на более богатой системе музыкальных гласов, чем это предполагалось исконным восьмьгласием.

Так, к указанному времени в сфере оригинальных песен, кроме девятого и десятого гласов Стеги (особо выделявшихся как многоветвистые, т. е. как системы, обычно опирающиеся на более чем один лад), была откристаллизована также целая группа мелодических моделей типа Даривацк. Даривацки (первоначально, видимо, отпочкованные от восьми основных гласов), на практике обычно играют роль гласов-спутников и служат необходимым дополнением к основным («главным» и «побочным») гласам при их модуляционном развитии. Но ряд из них зачастую выступает и в качестве самостоятельных моделей. Несмотря на это, в теории армянского восьмьгласия все модели типа Даривацк (а также сейчас уже нередко к ним относимые гласы Стеги) в общем рассматриваются как подчиненные системы, очевидно, чтобы не увеличить число «основных» гласов. Тем самым системе гласов армянской монодии придается видимость восьмьгласия. Но многогласовая сущность названной системы от этого, конечно, не меняется⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ На это указывал и Атаян, справедливо критикуя ошибочные, в данном вопросе, взгляды Сп. Меликяна. Лит. XIX, стр. 75.

⁵⁰⁶ См. выше, стр. 63 наст. работы, где говорится о древнейшем тексте «А» и об использованном в нем фрагменте «б» и где последний приводится также в качестве самостоятельного рукописного матриала, встречающегося в различных списках.

⁵⁰⁷ Возникают известные противоречия между формой и содержанием армянского

Итак, армянское восьмигласие прошло два этапа теоретического оформления. И два раза были составлены восьмигласники: в V веке— применительно к кругу мелодий, составившихся с псалмами и другими библейскими текстами (даже без заметного влияния внешних факторов), и в VIII веке— применительно к кругу мелодий, составившихся с текстами оригинальных песен (и под определенным формальным воздействием некоторых византийских идей). Но оригинальные гимны, независимо от времени составления относящегося к ним Восьмигласника, с V века пелись в чередовании с псалмами и другими библейскими текстами⁵⁰⁸; а потому с V века фактически функционировал также третий, малый Восьмигласник, заключавший в себе своего рода микрогласы, *иццишдр* (погласицы)⁵⁰⁹ армянской духовной музыки.

Литературные тексты армянских погласиц заимствованы из св. Писания. Они представляют начальные слова различных псалмов и гимнов и относятся к восьми одам канона (до VIII века бытовавшим в качестве самостоятельных тропарей) следующим образом, однотипно для всех гласов.

К первой оде канона, называемой «Поем»—«Поем Господеву, славно бо прославился».⁵¹⁰

Ко второй оде канона, называемой «Отцев»—«Благословен Ты, Господи, Боже отцев наших...»⁵¹¹.

К третьей оде канона, называемой «Величит»—«Величит душа моя Господа...»⁵¹².

К четвертой оде, называемой «Помилуй»—«Помилуй меня, Господи, по великой милости Твоей»⁵¹³.

К пятой оде, называемой «Господа на небесах»—«Хвалите Господа на небесах, хвалите Его в селениях горных»⁵¹⁴.

К шестой оде, называемой «Отроки»—«Хвалите, отроки Господни, хвалите имя Господне»⁵¹⁵.

К седьмой оде, называемой песней «Обедни», могут относиться слова различных псалмов⁵¹⁶.

восьмигласия, которые все более углубляются, особенно в эпоху зрелого феодализма.

⁵⁰⁸ Надо сказать, что в Армении в древности и на всем протяжении средневековья в богослужении строфы оригинальных гимнов пелись в чередовании со стихами из Псалтыри. Поэтому в армянском духовном песнетворчестве отсутствует специальный вид, в византийском церковном искусстве называемый *стихира* (стихира).

⁵⁰⁹ Типичными аналогами являются: погласицы в русской, *ѣдѣ* (или *ѣдѣдѣ*). в византийской и *иццишдр* в армянской духовной музыке.

⁵¹⁰ Песнь Моисея (Исх., 15).

⁵¹¹ Даниил, 3—52.

⁵¹² Песнь св. Богородицы (Лука 1,46).

⁵¹³ Псалом 50-й.

⁵¹⁴ Псалом 148-й.

⁵¹⁵ Псалом 112-й.

⁵¹⁶ Смотря по конкретному церковному дню. А вообще первая ода поется во время всенощной, следующие пять—в час утренний, седьмая—во время обедни, восьмая—в час вечерний.

К восьмой оде, именуемой «Возвожу»—«Возвожу очи мои к горам, откуда приходит помощь мне»⁵¹⁷.

Мелодии погласиц не записывались с помощью хазов, ввиду легкости их запоминания, наоборот, даже в эпоху зрелого феодализма. Еще в недавнем прошлом считалось, что в манускриптах с хазами они вообще не встречаются⁵¹⁸. Нам удалось обнаружить литературные тексты погласиц с хазами в двух рукописях Матенадарана⁵¹⁹. Их сравнение и всестороннее изучение по работам европейских арменоведов⁵²⁰ и армянских теоретиков показало, что большую ценность представляют, в частности, записи двух ученых-музыкантов: Е. Тынцесяна, издавшего в свое время погласицы в кратком изложении (в основном по восьми гласам и первым двум одам канона в каждом гласе)⁵²¹, и Н. Тачицян, в увесистом томе Шаракянца приводившего их в пространным изложении (по восьми гласам, их Дарцацкам, всем одам канона и даже по различным темпам исполнения в каждом гласе)⁵²².

Как выяснилось, совокупность погласиц в армянской музыке выполняла тройную функцию. В науке она представляла своеобразную моделировку системы восьмигласия. В системе музыкального образования она служила начальным и важнейшим учебным пособием для будущих певцов. А в живой практике, в повседневной службе, с ее помощью постоянно осуществлялись многообразные и многочисленные переходы от исполнения псалмов к пению тех или других строф кодаков и од канонов. В силу этого погласицы в той или иной мере отражают черты мелоса как старейшего армянского восьмигласия, канонизированного в V веке, так и более нового, теоретически оформившегося в VIII—IX столетиях⁵²³. Поэтому здесь в целях ознакомления читателя с неким минимумом мотивного состава гласов армянской духовной музыки и во избежание пространных цитат, с одной стороны, из Псалтыри-Часослова, а с другой—из Шаракянца, мы обратимся к записям погласиц, осуществлен-

⁵¹⁷ Псалом 120-й.

⁵¹⁸ Ср. Лит. XIX, стр. 117.

⁵¹⁹ Рук. № 594, стр. 9а—9б (XVI в.) и № 3522, стр. 1а—3а (1631 г.). Они pochodят из различных центров армянского церковного искусства пения и к тому же представляют, соответственно, краткую и пространный редакции записи погласиц. Их хаpaктерно относится, по-видимому, как раз к эпохе позднего средневековья. Как в некоторых других странах христианского мира, так и в Армении погласицы стали записывать тогда, когда начал меняться сам уклад общественной жизни и, в связи с этим, возникла опасность их забвения.

⁵²⁰ Погласицы армянской духовной музыки в разное время и в различной среде записали и опубликовали европейские ученые Шредер и Вилото. Позже записи первого использовал Петерман. Фетис по праву отдал предпочтение записям второго. Ср. Лит. CXXVI, стр. 246. Лит. XXXVII, стр. 338. Лит. CXII, стр. 363. Лит. CLXXXVIII, стр. 75—78.

⁵²¹ Ист. LXXII.

⁵²² Ист. L, стр. 9—24.

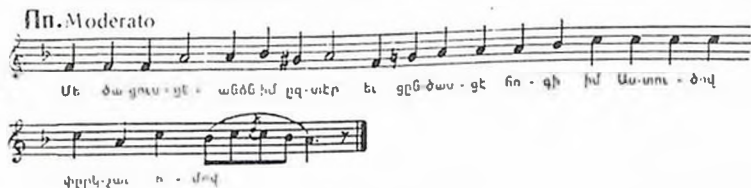
⁵²³ См. серию наших статей: Лит. CLXVII.

ным Ташчяном. Нет надобности останавливаться на всех подробностях, зафиксированных им⁵²⁴. Нам достаточно привести погласицы восьми



Прим. 69.

гласов и ряд характерных погласиц гласов Дарцванков. Обратим внимание на погласицы восьми гласов. Мы приводим их по третьим одам



Прим. 70.

канона, отличающимся простотой и древностью ритмонотации⁵²⁵ (пр. 69—76). Общее для этих построений в том, что они, в соответствии



Прим. 71.

⁵²⁴ Хотя хорошо, что подробности эти, относящиеся к исполнению различных од канона в различных темпах, были зафиксированы в свое время.

⁵²⁵ В мелодическом компоненте погласиц также налицо (особенно в записях Ташчяна) и более древние (раннехристианские), и более новые (относящиеся к IX—XI и XII—XIII векам) образования. Между прочим, утренняя песнь «Величит» в древности исполнялась только по воскресным дням и в праздники (Господни). Быть может, именно это обстоятельство и в данном случае послужило лучшему сохранению архаичной простоты и торжественности погласиц к оде «Величит» в восьми гласах.

с членением литературного предложения, состоят из двух фраз: до союза «и» (в примерах — *«и»*) и далее. В пределах каждой из этих фраз и функционирует типовой мотив (или гласовая попевка). Мотив

Вп. Moderato



Прим. 72.

Из вторых фраз по-разному приводят мелодию к заключению, к утверждению завершающего тона. Исключение составляет здесь погласница Четвертого гласа. В ней и вторая фраза кадансирует на доминирующем

Tr. Moderato



Прим. 73.

звук. А это означает, что завершающий тон гласа в данном случае появится в конце предполагаемого гимна в качестве последнего завершающего тона. Мотивы первых фраз выполняют различные роли: описание

Тп. Moderato



Прим. 74.

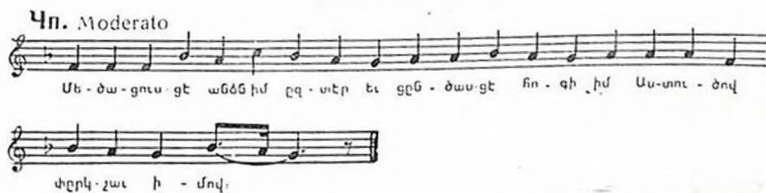
доминирующего звука (погласицы Второго и Четвертого гласов); описание завершающего тона (погласица Первого побочного гласа); привод к доминирующему звуку (погласица Третьего гласа); привод к завершающему тону, без его обоснования (погласица Третьего Побочного гласа).

Кроме всего, следует отметить два-три типа соотношения фраз (а следовательно, и мотивов)⁵²⁶, наблюдаемых в погласных. Сопоставление—когда фразы выявляют и обособляют различные сферы лада. Прекрасным примером такого рода соотношения фраз является погласница



Прим. 75.

Первого гласа, в которой осуществлено даже довольно необычное ладотональное сопоставление В-а⁵²⁷. Более или менее ясно выраженное сквозное развитие—когда во второй фразе продолжается описание ладовой



Прим. 76

антитезы, обрисовывается почти вся напряженно звучащая сфера гласа и только в самом конце наступает успокоение с появлением и утверждением завершающего тона. Примером может служить погласница Второго гласа. И еще варьирование—когда вторая фраза варьирует и несколько расширяет мелодическое содержание первой (погласница Третьего Побочного гласа).

Приведенные погласницы—разные по количеству функционирующих в них мотивов. Независимо от этого они говорят о том, что на ранних этапах эволюции церковного пения в Армении погласницы вообще основывались на ограниченном круге мотивов. Очевидно, что с V по X век, по мере ритмотонационного обогащения напевов погласниц и усложне-

⁵²⁶ В отличие от фразы-единицы структурного порядка, типовой мотив (в смысле гласовой или вообще мелодической попевки), являясь носителем образного начала, имеет выразительное значение. Показательны в этом отношении и факты несовпадения границ двух рассматриваемых категорий. Так, например, в погласнице Второго Побочного гласа (см. выше) в пределах первой фразы обозначены два мотива.

⁵²⁷ Погласница Первого гласа отличается еще и тем, что в ней особо ощутимы интонации, идущие от Первого гласа Псалтыри-Часослова.

ния их образного содержания, постепенно увеличивалось и количество мотивов, дифференцировались их выразительные значения. В задачи данного раздела не входит последовательное освещение исторической эволюции музыкального компонента погласниц за отмеченный период.

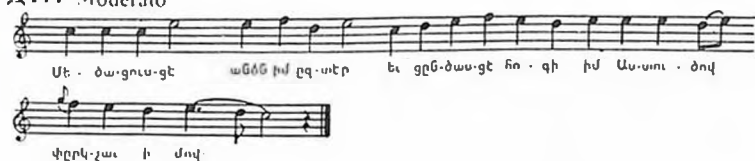
ДПг. Moderato

Մե - ծա - ցուս - ցե աճճե իմ ըզ - տեր. եւ ցըն -

ծաս - ցե հո - գի - իմ Աս. տու - ծով փրկե - լաւ ի - մով:

ся лишь концевкой напева. Таковы погласные Даривацков Первого гласа, Четвертого гласа, Четвертого Побочного гласа. Насколько определяющим, с точки зрения рода монодии, считался заключительный

ДТг. Moderato



Прим. 80.

каданс, утверждение того или другого завершающего тона, что с его изменением менялась и принадлежность напева в целом к тому или другому гласу. Другие образцы, как Даривацки Первого Побочного и

ДПп. Grave



Прим. 81.

Третьего гласов, целиком протекают в Дарцвакке. Напевы этих погласии являют независящие от соответствующих основных гласов модели. Вполне самостоятельны также первый Дарцвакк Первого Побочного гласа и глас-Стеги. Погласицы, протекающие в них, протяжные по характеру и отличаются большей сложностью мелодического рисунка.

Стеги Grave



Прим. 82.

Таковы протяжные погласицы вообще. В них всегда более рельефно выступают моменты перехода интонации из одной сферы лада в другую, моменты модуляционного развития пения, различные сопоставления основного гласа и его Дарцавца.

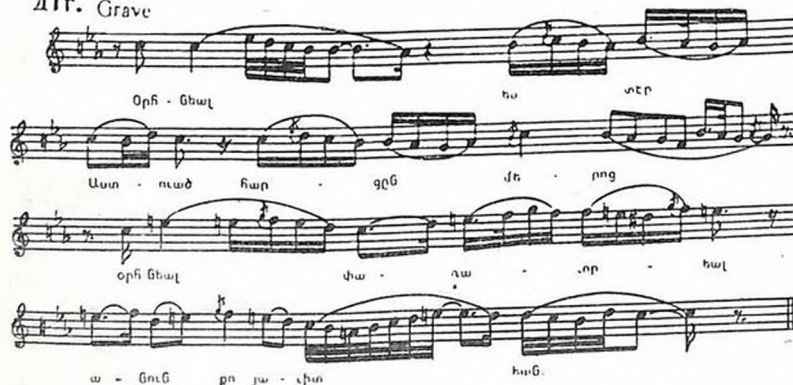
ДВг. Grave



Прим. 83.

Обратим внимание, с этой (последней) точки зрения, на протяжные погласицы Дарцавцов Второго и Третьего гласов (прим. 83 и 84). В одной из них (протекающей в Дарцавце Второго гласа) переход к гласу-Дарцавку происходит более или менее плавно. В другой—глас-

ДТг. Grave



Прим. 84.

Дарцавц появляется даже несколько неожиданно. Но и в том, и в другом случаях в результате наличия в одном пении обоих гласов (основного и его Дарцавца) в достаточно раскрытом виде, фактически возникает

объединенный лад-глас высшего порядка⁵²⁸. В протяжных погласницах более богат и состав типовых мотивов. Это можно уловить даже визуально, хотя бы по цезурам мелодической линии, появляющимся независимо от внутреннего членения литературного предложения. Для более полного показа типовых мотивов, накопившихся в круге одних лишь погласниц, можно было привести здесь протяжные погласницы, протекающие во всех гласах. Однако и они были бы далеки от того, чтобы представить все богатство мотивов армянского восьмигласия периода до X века. О нем необходимо судить по развернутым мелодическим моделям названной системы, в которых фигурирующие выше и другие мотивы развиваются (главным образом по вариантно-вариационному принципу), видоизменяются, обновляются, скрепляясь, образуют новые и ир.⁵²⁹

Возвращаясь к Ташчяну, следует отметить, что, записав и издав мелодии Псалтыри и Часослова, Литургии и Шаракноца (Гимнария с погласницами), в своем «Учебнике» он счел возможным изложить теорию армянского восьмигласия, не заботясь о тематической характеристике гласов. Перейдем к рассмотрению содержания нашего источника. В нем интересующий нас материал распределяется в общем следующим образом. Сначала делаются предварительные замечания, разъясняются некоторые основные понятия⁵³⁰, после чего рассматриваются главнейшие признаки каждого из восьми гласов. Затем затрагиваются вопросы транспозиции ладовых звукорядов или их отрезков и освещается система гласов типа Дарцвак (а заодно и группируемые с ними Стеги), представляющая своеобразную регламентацию норм гласовых модуляций, применяемых в условиях древнеармянской монодии. Наконец, внимание направляется на некоторые особые формы «взаимомонотоникования» гласовых мелодий и на модели типа Зартуги. Отмеченная выше схематичность труда Ташчяна выражена и в том, что, излагая теорию армянского восьмигласия, он учитывает мелодическое содержание в основном одного сборника оригинальных духовных песен—Шаракноца,

⁵²⁸ В теории армянского восьмигласия мелодия называется Дарцваком, независимо от того, протекает она целиком в Дарцваке, или же частично в основном гласе и частично в Дарцваке, или даже если последний представлен в ней одним лишь заключительным кадансом.

⁵²⁹ «Отношение погласниц к развитым знаменным мелодиям подобно отношению лейтмотивов к их разработке»,—пишет Н. Усенский о погласницах русской духовной музыки. Лит. CLXXXIV, стр. 73. По заключению Э. Велена, погласницы византийской музыки выявляют ладоинтонационные планы развертывания соответствующих мелодических моделей-гласов, главные интервалы и характерные шаги, свойства их структуре. Лит. XXXVI, стр. 303—309. В новейшей музыкально-теоретической литературе отмечается также роль погласниц, как построений, «появляющихся» о появлении гласа (Лит. CXXVII, стр. 339—356). Все эти наблюдения и выводы находят свое подтверждение и во взаимоотношениях погласниц и гласов армянской музыки.

⁵³⁰ Их Ташчян излагает почти конспективно. Некоторые скобки открыты его последователем А. Брутяном. Лит. XXX.

содержащего тропари, кондаки и каноны церковного года. Это оправдывается тем, что в других сборниках армянских оригинальных духовных песен встречается много произведений, написанных в новом, свободном от норм восьмigliасия мелодическом стиле. Однако относительно древнеармянской Псалтыри, составленной задолго до Шаракиона и являющейся носительницей старшей системы армянского восьмigliасия, подход этот, безусловно, грешит⁵³¹.

Итак, основные из дошедших до нас положений раннесредневековой теории армянского восьмigliасия сводятся к нижеследующему. Мелодии оригинальных гимнов-шараканов сочинены по моделям восьми гласов и подчиненных им систем, называемых Даривацками.

Обозначения и названия восьми гласов следующие:⁵³²

Пг—Первый глас

Пп—Первый Побочный глас

Вг—Второй глас

Вп—Главный (или Второй) Побочный глас

⁵³¹ По нашему предварительному заключению, некоторая путаница в отношении места и значения гласов древнеармянской Псалтыри-Часослова в переформенной в VIII—IX столетиях системе армянского восьмigliасия существовала и в середине века. Дело осложнилось, когда возникло два понимания гласовых обозначений мелодий. По одному (и основному) из них гласовое обозначение имело сугубо музыкальное значение. Оно указывало на род мелодии, на то, что данная мелодия протекает в русле соответствующей мелодической модели. По другому толкованию—учитывались обстоятельства ритуала. В этом случае гласовое обозначение показывало, что данное песнопение должно исполняться в определенный день церковного календаря. По идее, оба эти толкования не должны были противоречить друг другу. В гласовом обозначении должны были сопасть понятия «музыкальный глас» (*աղիւն*, 'aghus) и «порядковый глас» (или «глас дня», как это читается в армянских средневековых ритуальных книгах). Но вот гласовые обозначения древнеармянской Псалтыри-Часослова стали истолковываться и соответственно пересчитываться как показатели «порядкового гласа», независимо от типа мелодии. В результате сейчас мы сталкиваемся с целым рядом случаев, когда в гласовом обозначении песнопений находятся в противоречии его музыкальное и ритуальное значения. Обо всем этом можно судить и по тому факту, что, как известно, в XIX веке как раз в среде старых теоретиков шли оживленные споры относительно того, как собственно понимать гласовые обозначения Псалтыри-Часослова.

⁵³² Судя по внешним данным, гласовые обозначения не что иное, как сокращения, состоящие из первых букв слов названия данного гласа. Однако средневековая традиция истолковывает их как особые знаки (по существу—знаки-ключи). Именно так понимает гласовые обозначения не только Комитас (к этому мы вернемся ниже, в связи с рассмотрением вопросов хазового письма), но и Гр. Гапасакян, многое унаследовавший от средневековых армянских теоретиков, вплоть до самого склада мышления (см. нашу публикацию: Ист. LXVI, стр. 301). И это находит свое объяснение также в том, что три из восьми типовых мелодий еще в середине века получали и другие названия (почти вытеснявшие первоначальные наименования, которые мы привели выше), при постоянном соупутствии неизменявшихся обозначений соответствующих гласов.

Тг—Третий глас

Тп—Тяжелый (или Третий Побочный) глас

Чг—Четвертый глас

Чп—Последний (или Четвертый Побочный) глас

Гласы-Дарцвацки служат необходимым к ним дополнением. Каждому из восьми основных гласов соответствует один (а иногда и более) глас Дарцвацк. Каждый из гласов, имея свою собственную музыкальную характеристику, отличается от других только ему свойственными формами соотношения главных ладовых опор—доминирующего звука и завершающего тона, которые обычно выполняют и роль органичных пунктов. Для характеристики каждого данного гласа весьма важное значение имеют также свойственные ему полукадансовые звуки, употребительные (и вводные) тоны, закономерности и ход (план) развертывания интонации, а в конечном итоге—и весь его ладовый звуко-ряд, который в общем отражает в себе все перечисленные моменты.

Доминирующий звук—так называется наиглавнейший звук гласа, вокруг которого вращается обычно гласовая мелодия. Он особо выделяется в мелодии, как наиболее часто встречающийся, а потому и в количественном отношении преобладающий звук.

Завершающий тон—так называется тон, завершающий всю гласовую мелодию.

Последний завершающий тон—утверждается в дополнительном ко всей гласовой мелодии кадансовом обороте.⁵³³

Полукадансовые звуки—это мелодически устойчивые звуки, которые завершают различные по величине промежуточные разделы гласовых мелодий.

Употребительные тоны—это те видоизмененные (альтерированные) ступени, которые характерны для лада данного гласа⁵³⁴ и которые в ряде случаев выполняют функцию вводных звуков⁵³⁵.

Органный пункт—его назначение блюсти глас и в то же время вносить в пение необходимую гармонию.

⁵³³ Последний завершающий тон на практике большей частью совпадает с тем же завершающим тоном. Но иногда и упомянутом дополнительном кадансе появляется мелодический оборот, раскрывающий новую сферу лада и одновременно утверждающий новый завершающий тон, который и воспринимается как последний завершающий.

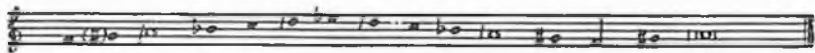
⁵³⁴ В этом смысле, «употребительные тона» до некоторой степени сравнимы с «ключевыми знаками» европейской музыки.

⁵³⁵ Но вводные звуки—в принципе иная категория, на которой следовало бы остановиться специально. Вводные звуки—это мелодически неустойчивые тона, которые образуют различной силы тяготения к устоям или опорам лада, в том числе к доминирующему звуку, а главное—к завершающему (и последнему завершающему) тону. Вводные звуки бывают верхние и нижние. В условиях армянской монодической музыки нижние вводные звуки от завершающего тона обычно отстоят на целый тон ниже; верхние же в равной мере могут отстоять как на целый тон, так и на полтона выше. Наконец в условиях армянской монодии (светской и духовной) часто вводными в завершающий тон оказываются также верхние и нижние медиантовые звуки.

Ладовый звукоряд—можно сказать, что он представляет собой основной интонационный костяк гласа.

Главные признаки каждого из восьми гласов

Первый глас вращается вокруг доминирующего звука «а́». Его употребительными тонами являются «g» или «gis». Последний чаще всего появляется перед полукадансовым звуком «f», а также и в заключительном кадансе. Завершающий тон Первого гласа совпадает с его же доминирующим звуком («а́»). Ладовый звукоряд Первого гласа (пр. 85). Органичными пунктами Первого гласа являются звуки «а́» и «f».



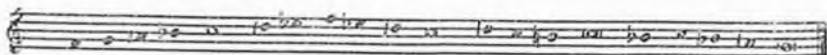
Прим. 85.

Первый Побочный глас более или менее похож на Первый глас. Но он вращается вокруг доминирующего звука «с». Звук «gis» и в Первом Побочном гласе является характерным употребительным тоном. Но полукадансовым звуком здесь служит «а́». Завершающий тон Первого Побочного гласа тоже «а́». В данном гласе имеется и последний завершающий тон «d», утверждаемый в дополнительном к гласовой мелодии заключительном кадансе. Ладовый звукоряд Первого Побочного гласа (пр. 86). Органичные пункты Первого Побочного гласа—«а́» и «с».

Второй глас вращается вокруг доминирующего звука «d». Характерным для него употребительным тоном служит «es»; а звук «е» применяется при восходящем движении. В этом гласе полукадансовым звуком является «b», завершающим тоном—«g». Ладовый звукоряд (пр. 87). Органичные пункты Второго гласа—«g» и «d».

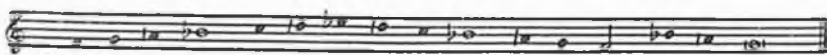
¹⁵⁴ Потные примеры ладовых звукорядов или звукорядов-схем, отражающих главные характерные моменты каждого гласа (в том числе соотношение ладовых опор и принципиальный план развертывания интонации) у Татчяна несколько безлики. Приводимые здесь схемы составлены нами. При этом мы пользовались указаниями самого Татчяна, также опытом, накопленным в армянском теоретическом музыкознании, и под рукой имели целый ряд ярких раннесредневековых напаканов. В потных схемах доминирующий звук обозначается целой нотой; полукадансовый звук—половиной, а завершающий тон—бренсом. Низкие локрийские тона звукоряда обозначаются значком, стоящим перед нотой. Между прочим, Татчян в своем «Учебнике» приводит и другого рода ладовые звукоряды: от тонки до тонки и обратно, которые, право же, следовало бы оставить без внимания, если бы не одно обстоятельство. Именно эти звукоряды имел в виду Хр. Кушарев, писавший, что в «Учебнике» Татчяна «лады армянской монодии тракуются как имеющие октавную структуру» и что «данную ошибку следует рассматривать как результат неосмотрительного перенесения теории европейских октавных ладов на учение о ладах армянской монодийской музыки». Лит. LXXXIII, стр. 311.

ного гласа. Его ладовый звукоряд (пр. 91). Органные пункты Четвертого гласа—«с» и «g».



Прим. 91.

Четвертый Побочный глас вращается вокруг доминирующего звука «b». Здесь полукадансовым звуком является «i», а завершающим тоном—«g». Ладовый звукоряд (пр. 92). Органные пункты Четвертого Побочного гласа—«g» и «d».

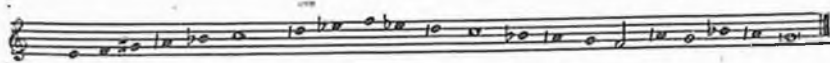


Прим. 92.

Гласы типа Даривацк

Ранее отмечалось, что каждому из основных гласов соответствует один (или более) глас-Даривацк. В гласах типа Даривацк нередко применяется прием транспонирования ладовых звукорядов основных гласов (или их отрезков). Например, как мы увидим ниже, основной тетрахорд Третьего гласа $g-as-h-c$ в иных гласах типа Даривацк окажется транспонированным на квинту выше ($d-es-fis-g$), на тот же интервал ниже или на кварту выше ($c-des-c-f$) и т. д.

Даривацк Первого гласа подобен Четвертому гласу⁵³⁷. Вращается



Прим. 93.

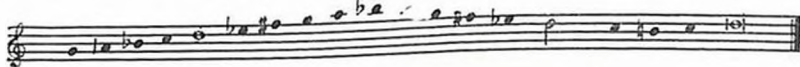
Такого рода по-старинному своеобразные определения помогают догадываться о генезисе гласов-Даривацков. Уже само выражение «Даривацк Первого гласа» указывает на то, что при модуляционном развитии Первого гласа будут использованы возможности и некоего другого гласа, а именно—его же Даривацка. Из приведенного же выше разъяснения, согласно которому этот Даривацк подобен Четвертому гласу, вытекает, что сочетание в одной каптале Первого гласа с его Даривацком не что иное, как модуляция из Первого гласа в Четвертый. Значит, гласы-Даривацки первоначально действительно отпочковались при различных (пусть регламентированных, из-за натурального строя звукового базиса) переходах из одного гласа в другой, короче—при модуляционном развитии гласовых мелодий.

вокруг доминирующего звука «с», завершается на звуке «г». Его полукадансовыми тонами являются «д» и «и». Ладовый звукоряд (пр. 93). Органичные пункты Даривацка Первого гласа—«г» и «с».



Прим. 94.

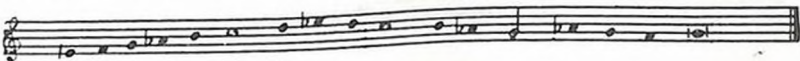
Даривацк Первого Побочного гласа подобен Второму Побочному гласу, если не считать его заключительных кадансов, которые (одни со своим завершающим, а другой—последним завершающим тоном) полностью совпадают с концовками основного Первого Побочного гласа. Рассматриваемый глас вращается вокруг доминирующего звука «б» и то и дело кадансирует на тоне «г». Его ладовый звукоряд (пр. 94). Органичный пункт Даривацка Первого Побочного гласа—«г».



Прим. 95.



Прим. 96.



Прим. 97.

Даривацк Второго гласа подобен Третьему гласу. Только в этом гласе звук «д» является одновременно и доминирующим, и полукадансовым, и завершающим тоном. Его звукоряд (пр. 95). Органичные пункты Даривацка Второго гласа—«д» и «г».

Даривацк Второго Побочного гласа является гласом Зартуги⁵³⁸.

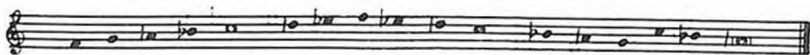
⁵³⁸ Кроме Даривацка, в Шараконе встречаются также Стеги Второго Побочного гласа (Ист. Л. стр. 257), правда—редко. В Шараконе еще реже появляется Даривацк-Зартуги рассматриваемого гласа. С характерным образцом последнего можно все же ознакомиться и по Шаракону (там же, стр. 256). Он фигурирует, как и предыдущий, среди шараканов покаяния, в общем принадлежащих перу Месропа Маштоца. Однако музыкальные компоненты обоих гимнов (или их окончательная редакция) относятся к более поздним временам.

Даривацк Третьего гласа представляет собой оригинальную мелодическую модель. В его интонации доминирует звук «с». Подукадансы и заключительные кадансы в данном гласе завершаются на тоне «с». Чрезвычайно характерными для рассматриваемого гласа, употребительными тонами являются «dis» и «h». Звукоряд (пр. 96). Органные пункты Даривацка Третьего гласа—«с» и «е».

Даривацк Третьего Побочного гласа подобен Третьему гласу. Он тоже вращается вокруг доминирующего звука «с», но его как подукадансовым, так и завершающим тоном всегда является звук «g». Ладовый звукоряд (пр. 97). Органные пункты Даривацка Третьего Побочного гласа—«g» и «d».

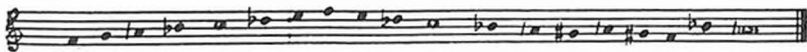
Даривацки Четвертого гласа. Четвертому гласу соответствуют три Даривацка⁵³⁹.

Первый из них от основного Четвертого гласа отличается концевой, ибо завершается на звуке «а». Его ладовый звукоряд (пр. 98). Органные пункты первого Даривацка Четвертого гласа—«а» и «с».



Прим. 98.

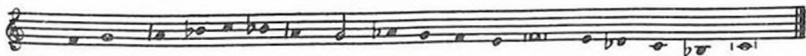
Второй в общем подобен Первому Побочному гласу, с доминирующим звуком «с» и завершающим тоном на «а». Но в его отдельных, характерных интонациях употребительными тонами служат «des» и «е». Его ладовый звукоряд (пр. 99).



Прим. 99.

Даривацки Четвертого Побочного гласа. Четвертому Побочному гласу соответствуют два Даривацка⁵⁴⁰.

Первый из них вращается вокруг доминирующего звука «g». В нем применяются употребительные звуки «as» и «des». Его завершающими тонами являются как «l», так и (в более развитых монодиях) «с».



Прим. 100.

⁵³⁹ Здесь мы останавливаемся на первых двух.

⁵⁴⁰ Оставляем в стороне Второй из них, а также несколько развитых моделей типа Стеги, обычно относимых к этому гласу.

Пр.

Пп.

Вр.

Вп.

Тр.

Тп.

Чг.

Чп.

ДПр.

ДПп.

ДВр.

ДТр.

ДТп.

ДЧг. I

ДЧг. II

ДЧп.

Ладовый звукоряд (пр. 100). Органные пункты первого Даривацка Четвертого Побочного гласа — «і» и «с».

Таковы дошедшие до нас установки раннесредневековой теории армянского восьмигласия. Как мы видели, они осмысливают главным образом ладовые закономерности развертывания гласовых мелодий. Более древние, по-нашему, идеи о тематических (мотивных) характеристиках гласов либо не сохранились, либо они никогда не фиксировались письменно. С этой точки зрения, существенным дополнением к изложению рассматриваемой теории являются приведенные выше напевы погласниц, наглядно показывающие некий минимальный состав попевок армянского восьмигласия. В заключение приводим таблицу ладовых звукорядов всех упоминавшихся выше гласов и их Даривацков. Чтобы заметить характерные отличительные черты каждого из гласов, следует обратить внимание не только на наклонение того или другого лада, но и на его структуру (соотношение главных опор, ибо лады одинакового наклонения, но различной структуры, лежат в основе различных гласов), а также и на подхроматические понижения различных ладовых ступеней, отмеченные знаком, стоящим перед соответствующими нотами (пр. 101).

ПРОБЛЕМА ХАЗОВЫХ ЗНАКОВ ПЕНИЯ

В «Истории Армении» Лазаря Парпеци (V в.) есть примечательный параграф, где историк, рассказывая о том, что Месроп Маштоц и его ученики при переводах с греческого часто обращались к помощи Саака Партева, добавляет: ибо он (Партев) был «в совершенстве сведущ» как в философии и риторике, так и в учении о «певческих буквах».

Этот параграф и особенно последние слова историка обратили на себя внимание некоторых зарубежных и армянских музыковедов. Ознакомившись с этим сведением с помощью ученых венецианской конгрегации армян-мхитаристов, П. Вагнер в свое время предположил, что в V веке в Армении после изобретения армянских письмен могла быть разработана и некая алфавитная система нотации⁵⁴¹. Несколько позже Г. Риз уже более определенно говорил об этом⁵⁴².

Из музыкантов-армян Сп. Меликян выдвинул версию, согласно которой у древнеармянского историка речь фактически идет о системе экфонетических знаков, «привнесенных» в Армению из Византии⁵⁴³. По мнению Р. Атаяна, упоминавшиеся «певческие буквы», будь они экфонетическими знаками или знаками пения, сыграли, надо полагать, определенную роль в развитии древнеармянской музыкальной культуры⁵⁴⁴.

Всестороннее изучение содержания рассматриваемого параграфа труда Парпеци привело нас к заключению, что раннехристианский

⁵⁴¹ Лит. XXXIII, стр. 70—71.

⁵⁴² Лит. CXXI, стр. 91.

⁵⁴³ Лит. XCIV, стр. 9.

⁵⁴⁴ Лит. XIX, стр. 70—71.

историк под «певческими буквами» подразумевал гласные буквы греческого языка⁵⁴⁵, которые назывались так в двойном значении: музыкальном и грамматическом. Согласно кифаторейцам, семь гласных букв греческого языка соответствовали семи планетам и семи тонам музыкального искусства. Эти буквы как символы планет и тонов своеобразно использовались в магических священнодействиях еще в III—IV веках. При сольмизации с их же (букв) помощью воспроизводился основоположный звукоряд древнегреческой музыки.⁵⁴⁶ Достаточно мудрым, для своего времени, было и грамматическое учение о гласных, тесно связанное с музыкальными идеями позднего эллинизма. Все это было хорошо известно деятелям раннего христианства, в том числе Сааку Партеву и Лазарю Пармени, который, как ясно видно из контекста, выражение «певческие буквы» употребляет в его грамматическом значении. Словом, никакой алфавитной системы нотации, или экфонетической системы «певческих букв» в Армении в V столетии не существовало. Но охарактеризованная выше, в связи с рассмотрением речитации и ее знаков, система членения литературного предложения играла значительную роль и в нем (при исполнении произведений с прозаическими текстами или со свободными текстами). Такую же, какую играли методы членения стихотворных текстов (копировавшихся, в целях экономии пергамента, без разделения их на соответствующие строки).

Хазовые знаки нения стали применяться начиная с VIII—IX веков. Как уже говорилось, датировку эту предложил Р. Атаян, обосновавший ее убедительно, с помощью данных анализа упоминавшихся древних рукописных фрагментов с хазам. Главнейшие из этих документов следующие. Фрагменты № 512 (IX в.), 461 (X в.), 495 (начало XII в.) и защитные листы манускриптов (Матенадарана) № 2889 (XI в.), 8700 (XI в.) и 8620 (XII в.). Датировка этих фрагментов и защитных листов (выше указано время написания именно последних, а не рукописей в целом, которые созданы позже, с использованием листов древнейших манускриптов) произведен главным образом по данным общей палеографии⁵⁴⁷. Но учтены также особенности самой хазовой записи, которые достаточно показательны. Если первый документ—фрагмент, датированный IX столетием, включает всего восемь различных хазов, то последний—защитный лист, относящийся к XII веку, содержит примерно до двадцати пяти знаков. Правда, по фрагментам (при отсутствии целостных кодексов, относящихся к указанным векам) трудно судить о всех обстоятельствах возникновения и медленного хода развития хазового письма в течение ряда столетий. Однако налицо интересный факт: песнопение с хазам, фигурирующее в древнейшем фрагменте (№ 512), обнаружено также во фрагментах, дошед-

⁵⁴⁵ Лит. CLIX.

⁵⁴⁶ Ср. Лит. CXXII, стр. 38. Лит. XLIX, стр. 38. Лит. XXXVIII, стр. 17.

⁵⁴⁷ В обнаружении и в датировке рассматриваемых памятников Р. Атаяну оказали ценную помощь научные сотрудники Матенадарана, как это отмечает сам автор.

ших с XI и XII веков. Сравнение выявляет картину длительного развития искусства хазового письма; развития, во многом аналогичного эволюции системы знаков речитации (но, разумеется, более широкого по масштабам).

Все это дает основание отнести с доверием к выводам Атаяна, которые суть следующие. Система хазовых знаков возникла в VIII—IX веках. Медленно совершенствуясь и все шире внедряясь в практику, к XII столетию она достигла уровня развития, имеющего этанное значение. В процессе развития увеличивалось число различных знаков, их начертания становились более индивидуализированными, а значения — более дифференцированными. Появляются самостоятельные хазы (хазовые группы) для каждого из ряда мелодических оборотов, ранее отмечавшихся одним (общим) знаком. Система в целом со временем обогащается рядом меток, точек, букв (двенадцать согласных букв армянского алфавита), игравших вспомогательную роль в смысле фиксации модификации значения основных знаков. Характерно, что с VIII—IX по XII век хазовые знаки, в отличие от литературного текста, часто писались красными чернилами. Но само хазовое письмо всегда было одноцветным (двухцветное письмо знаков не применялось у армян). Примерно до X века хазы расставлялись над словесным текстом⁵⁴⁸ и порознь. А уже с XI столетия, в результате усложнения хазового письма и развития типических формул, многозначные группы знаков, появляющиеся при растягивании слогов, входят в литературную строку, знаки записываются слитно⁵⁴⁹.

Дальнейшее углубление в сферу древнеармянской музыкальной палеографии вызывает необходимость дополнения вышеприведенных сведений. Прежде всего привлекают внимание древние опыты определения совокупности основных хазов, их выделения и отличия от всякого рода вспомогательных, измененных и производных знаков. Как показали наши наблюдения, результаты этих опытов отражены в целом ряде рукописных отрывков, в которых предлагаются различные таблицы основных хазов. Систематизация и сравнение таблиц показывает, что они, по количеству охватываемых хазов, а также по наименованиям и графическим начертаниям некоторых из знаков, в общем подразделяются на три группы. Это фактически три таблицы, созданные в разное время, на различных этапах развития искусства хазового письма и в разных местах. Первая («А») содержит следующие двадцать четыре знака (табл. 102).

Знаки эти применены в древнейших памятниках искусства хазового письма. Но сама таблица составлена ко времени укоренения всей системы знаков на практике — к XII веку, по всей видимости, в коренной Армении. А до нас она дошла в ряде позднесредневековых списков и дру-

⁵⁴⁸ Под литературной строкой писались упомянутые выше согласные буквы армянского алфавита, относясь к тому или другому основному знаку, фигурирующему над строкой (над соответствующим слогом текста).

⁵⁴⁹ Лит. XIX, гл. 2, 3.

гих источников⁵⁵⁰, под характерным заглавием: «Наименования хазов шараканов» (т. е. хазов, примененных в Шаракноце). И действительно, система хазовых знаков, эволюционировавшая до XII столетия (как и новое восьмигласие, развивавшееся с VIII—IX веков), была связана,

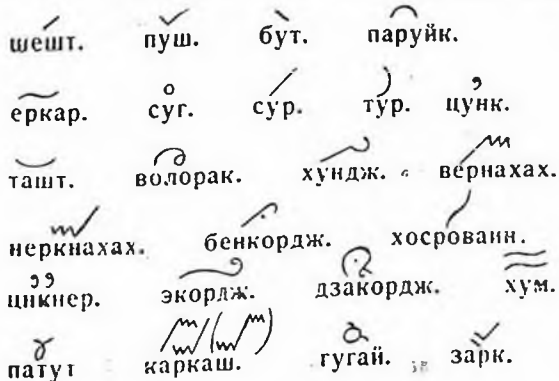


Табл. 102.

главным образом, со сборником Шаракноц. Вторая таблица («Б») заключает в себе двадцать восемь знаков. Б ее заглавии («Наименования хазов») уже нет упоминания Шаракноца. И в самом деле знаки таблицы «Б» применены и в других сборниках песнопений (с более богатой фактурой хазового шисьма) начиная с XII века. Сама таблица составлена позже, в XIII столетии, в Киликии, и сохранена в целом ряде списков еще более позднего времени⁵⁵¹. Наконец, третья таблица («В») заключает в себе всего двадцать три знака, но сложных, «искусных», указывавших на целостные мелодические обороты и применявшихся в сборниках мелизматических песнопений. Таблица в данном случае по времени очень близка к акту широкого внедрения соответствующих знаков в практику, и, по всей вероятности, составлена крупнейшим представителем средневекового армянского профессионального песнетворчества—Нерсесом Шнорали (1101—1173)⁵⁵².

⁵⁵⁰ В том числе: в рукописях Матенадарана № 9255 (стр. 413б), 8404 (стр. 788) и 6085 (стр. 69б—70а); в первом издании Шаракноца (Ист. LXXVIII, стр. 773); и в Эчмиадзинском его издании (Ист. LXXX, стр. 88б); в работе Шредера (Лит. CXXVI, стр. 244) и в объемистом труде Хачатура Эрарумени (Ист. С. Б. стр. 529). См. нашу статью: Лит. CXLIV.

⁵⁵¹ См. рукописи Матенадарана № 594 (стр. 10а), 3050 (стр. 207а—268б), 5663 (стр. 138б), 6143 (на последней странице), 7040 (стр. 97а), 7717 (стр. 258а—б), 8575 (стр. 19а) и 8606 (стр. 371б). Таблица встречается и в других источниках, Лит. CXLVII, стр. 19а).

⁵⁵² См. рукописи Матенадарана № 605 (стр. 47б), 2068 (стр. 356б), 8307 (стр. 310—311а); также Лит. CXXXIII, стр. 13—15.

Исследование показало также, что все те хазы, которые представлены в трех таблицах, в смешанном виде применены в музыкальных рукописях со времени почти первого появления знаков второй («Б») и третьей («В») таблиц⁵⁵³. Речь идет о рукописном сборнике, заключающем в себе старейший из дошедших до нас Шаракинец. Он копирован в XII веке письмом *pprrrrrr* («болоргир», букв.—круглое письмо) и имеет хазы, написанные красными чернилами. Шаракинец этот к XVI веку был в плохой сохранности. Его реставрировали в 1526 году, перенеся некоторые, испорченные к тому времени его тетради и приняв к нему последние листы, также старейшего из известных науке Манрусума (сборника мелизматических песен), в колофоне которого значится дата 1193 г.⁵⁵⁴

Упомянувшиеся листы Манрусума достаточно красноречивы с точки зрения свободного употребления знаков третьей таблицы. Что же касается старейшего Шаракинца, то в нем без особого труда можно заметить отдельные знаки, характерные только для третьей или только для второй таблицы, фигурирующие среди массы хазов, систематизированных в таблице «А». Отсюда естественный вывод, что хазы таблицы «А» действительно были укоренены к XII веку⁵⁵⁵, а остальные уже внедрились в XII столетии. Ниже приводим две страницы Шаракинца и страницу Манрусума из занимающего нас кодекса (рис. 103—105). В первой из них (стр. 426 рук.) и знак *rrrr* («лерк») — составная таблицы «Б». А во второй (89а) — знак *ddrrrrrrrrrr* («дзанратроп») является составной таблицы «В» (указаны стрелками). Страница Манрусума (248а) говорит сама за себя. Немаловажно, что старейший список Шаракинца и последние листы старинного Манрусума являются собой яркий, и пока единственный для XII века пример сочетания хазов с письмом «болоргир». А это означает, что мы можем сопоставить два палеографически различных вида хазового письма, первоначально возникших в результате сочетания с «еркатагиром» и «болоргиром» (а в дальнейшем развивавшихся и в условиях господства «болоргира»): соответственно — продолговато-капитальное и закругленно-строчное. Здесь представлены пергамениные защитные листы позднесредневекового кодекса⁵⁵⁶, относящиеся к последней четверти XII столетия⁵⁵⁷, и страницы из последней тетради манускрипта 1193 года (рис. 106—110).

⁵⁵³ На этом именно основании скомпоновав данные трех охарактеризованных таблиц, мы получили совокупность почти всех употреблявшихся некогда основных хазов. Лит. CLVI.

⁵⁵⁴ Рук. Матенадарана № 9838.

⁵⁵⁵ Незначительные расхождения между старейшим Шаракинцем и таблицей «А» в плане графического начертания одного-двух знаков легко объяснимы местом создания Шаракинца (Иерусалим).

⁵⁵⁶ Рук. Матенадарана № 8620 (Константинополь, 1636 г.).

⁵⁵⁷ На старинных листах записано исполнение литургии, принадлежащее, согласно указанию в заглавии, перу «Владыки Персеса, католикоса армян», т. е. Персеса Шно-рала, который занимал патриарший престол в 1166—1173 гг.

Дата эта, как помним, относится и к старейшему списку Шаракноца. Таким образом, мы здесь снова сталкиваемся с явлением, когда, кроме временного, нужно искать и другие обстоятельства, обусловившие употребление того или иного вида письма. Иначе говоря, снова разбивается

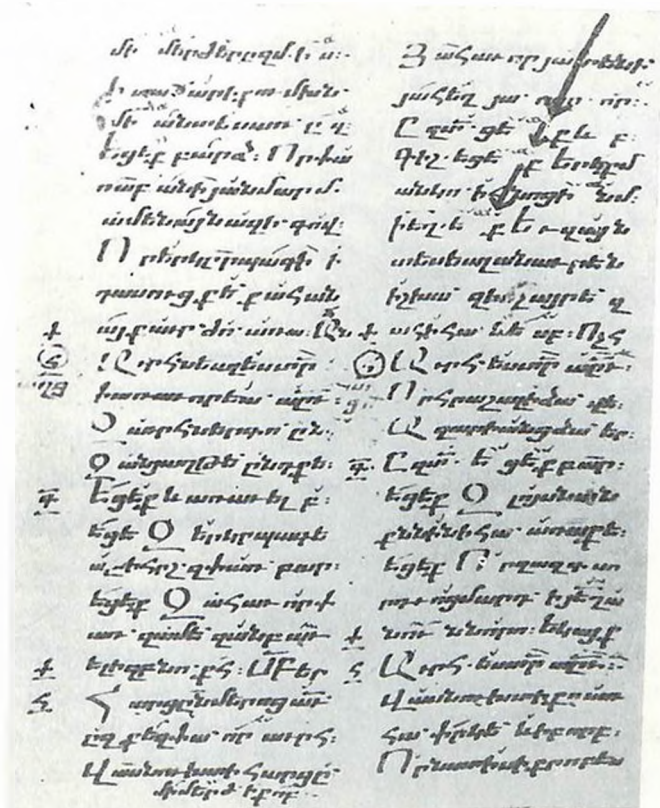


Рис. 103

исключительность значения временного фактора. Впрочем, в данном случае необходимо учесть и следующее. В рассматриваемом старейшем списке Шаракноца применено сокращенное письмо литературных тек-

стов (рис. 110). Вряд ли в первом опыте копирования Шаракнона с применением «болоргир» могли бы прибегнуть к способу сокращенного письма словесных текстов. Поэтому мы склонны думать, что к XII веку были разработаны методы сочетания хазов с письмом не только «еркатагир», но и «болоргир».

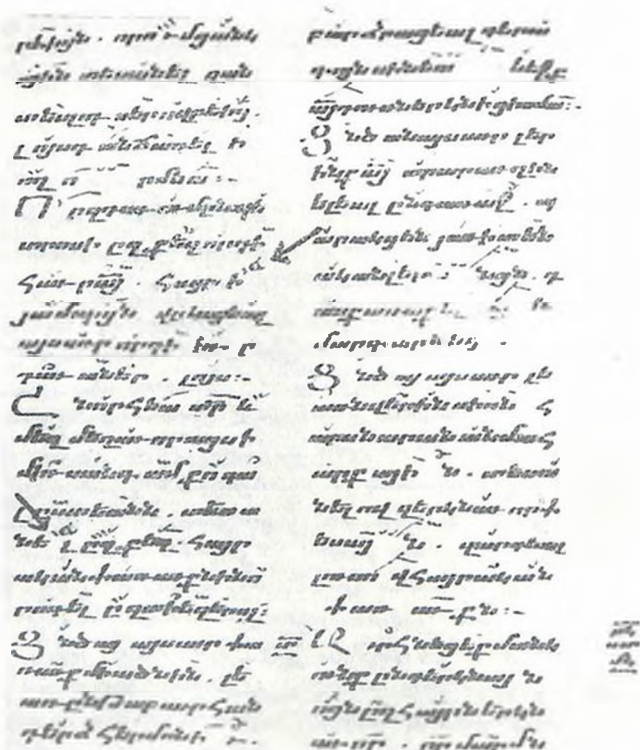


Рис. 101.

Все это более или менее ясно и в общем понятно. Проблемность возникает, когда обращаемся к существу исследуемого явления. Вопрос, который уже сейчас грозит стать камнем преткновения, таков. С определенным моментом исторической эволюции в профессиональном песнетворчестве Армении стала применяться оригинальная система хазового

письма. Но обеспечивала ли она иной метод воспроизведения гласовых мелодий, чем тот, что существовал ранее? Судя по всему, при всем положительном значении факта применения в Армении хазового письма, последнее,—как и невменное письмо в других странах христианского мира того времени,—мало что говорило певцу, заранее не знающему многоярус-

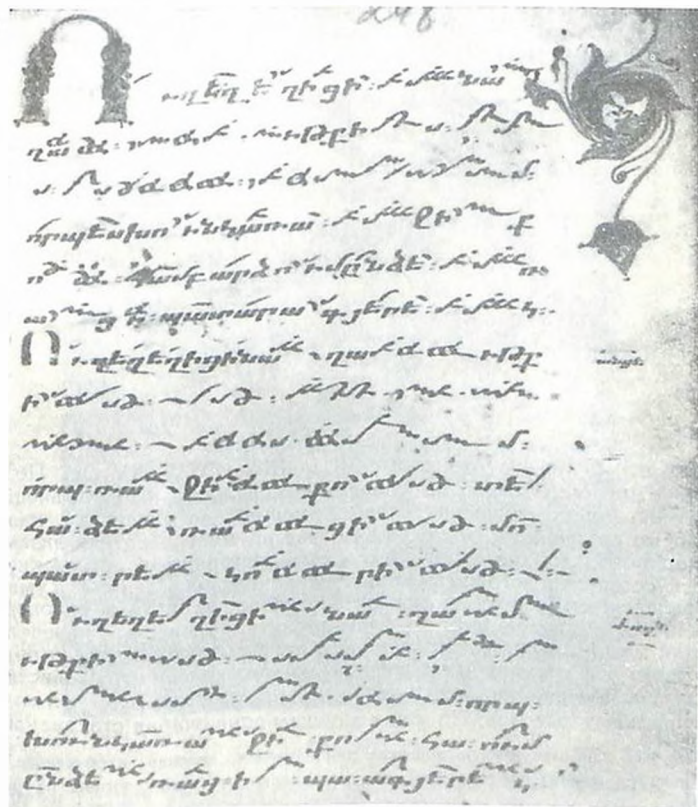


Рис. 105

ную систему гласов. Ведь для того, чтобы «расшифровать» такое письмо, певец должен был заранее вооружиться весьма солидным багажом

попевок, оборотов, кадансовых формул и пр., характерных для каждого из гласов; он должен был обладать незаурядным мелодическим даром и большими мелодическими навыками, позволяющими ему свободно импровизировать в любом гласе там, где на это «намекала» иная категория хазов и пр. Надо сказать: работы по изучению хазов, начатые давно в науке, ведутся и по сей день. Вкратце охарактеризуем проделанное в прошлом в этом направлении и, подытожив некоторые наши наблюдения и выводы, изложим наше понимание существа искусства хазового письма (взятого в целом).

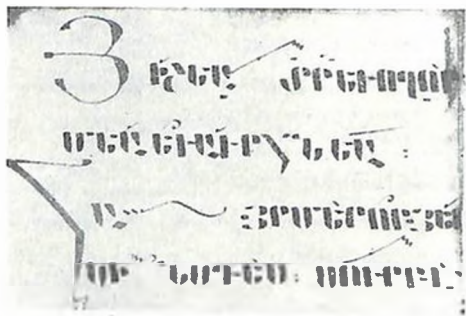


Рис. 106

Оно развивалось в Армении с VIII—IX по XIV—XV вв. Позднее названное письмо, хотя и не совершенствовалось (что объясняется превратностями исторических судеб Армении), но различные хазовые рукописные сборники⁵⁵⁸, дошедшие до нас во многих сотнях экземпляров, копировались вплоть до XIX столетия. Историко-теоретические вопросы искусства хазового письма привлекли внимание и занимали умы ряда европейских и армянских ученых. Неоспоримой заслугой европейских исследователей явилось то, что благодаря им вопросы хазоведения получили международный резонанс и, в конечном итоге, заняли подобающее место в современной литературе по музыкальной медиевистике⁵⁵⁹. В их трудах мы находим ряд интересных наблюдений, ценных мыслей и оригинальных выводов. Но у них в общем одна слабая сторона: малая

⁵⁵⁸ Из них наиболее важное значение для изучения явлений профессионального песнотворчества феодальной Армении и одновременно восточно-христианской церковной музыки имеют сборники, называемые Шаракноц, Гандзегран и Манусеум. Они содержат множество разнообразных песнопений syllabicного, более кантленного, распевного и мелизматического стиля, мелодии которых некогда в известной мере конкретизировались с помощью хазовых знаков.

⁵⁵⁹ См. Лит.: CXXXVI, XXXVII, CLXXXVIII, XLIX, CLXXXIX, XXXIII, XXXV, XLII и XLII.

осведомленность в фактах истории, языка, литературы и самой музыки древней и средневековой Армении.

Армянские теоретики уступают европейским в плане общей эрудиции и общего кругозора. Но они, естественно, более близко знакомы с

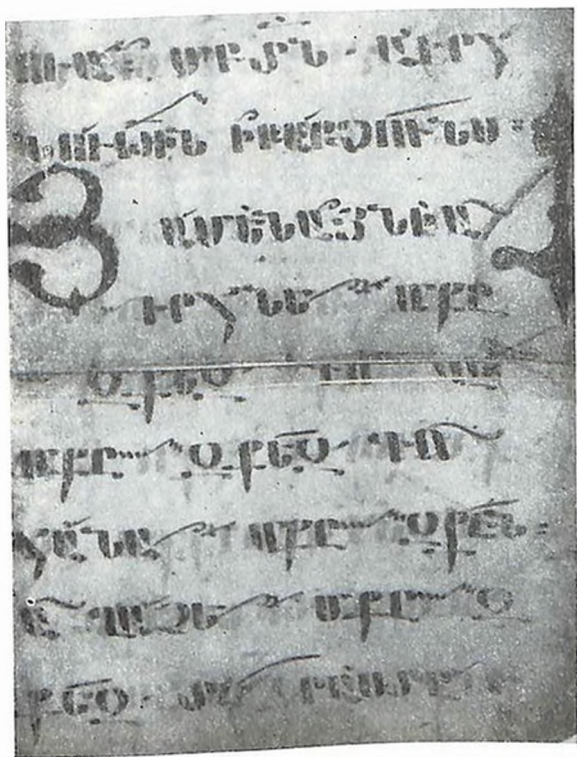


Рис. 107

явлениями родной им культуры, с рукописными богатствами и традициями песнетворчества. Поэтому их изыскания, восполняя пробел, заметный в трудах западных исследователей, обогащают науку более конкретными, ощутимыми результатами⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ Подчеркнем еще раз, что в данной связи достойны быть упомянутыми теоретик конца XVIII и начала XIX века Гр. Гапасакяня, который фактически явился осно-

Среди исследователей хазовых рукописей исключительное место принадлежит Комитасу—лучшему знатоку стилей, ветвей и жанров армянской музыки, ученому, поднявшемуся на уровень мировой музыкальной науки. Известно, что Комитас около 20 лет изучал хазовые



Рис. 108

рукописи и к концу этого периода мог засвидетельствовать добытые им значительные успехи. К сожалению, в годы первой мировой войны в

воплощении армянской науки о хазовых в новое время, церковный музыкант второй половины XIX столетия Е. Тынясян, который серьезно изучал вопросы обозначения метра и ритма в хазовых записях, и советский армянский музыковед Р. Атаян, в чьей работе освещены время и обстоятельства возникновения, развития и упадка искусства хазового письма, в известной мере систематизированы внешние данные хазовых сборников типа Шаракнон и Манрусум и сделана попытка восстановить значение некоторых хазов.

числе других рукописей Комитаса исчез и его монографический труд, посвященный вопросам расшифровки хазов. Некоторые, случайно уцелевшие и дошедшие до нас черновые хазоведческие записи Комитаса, представляющие его ранние опыты и эскизы⁵⁶¹, все еще имеют не толь-

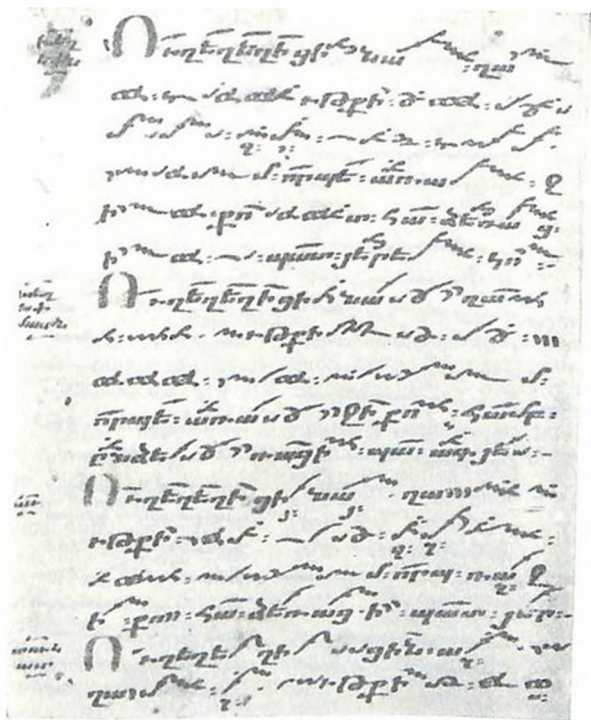


Рис. 109

ко познавательное, но и, в отдельных случаях, актуальное значение. А из вышедших в свет трудов Комитаса весьма ценна небольшая статья⁵⁶², написанная в ответ на просьбу широкой общественности—ознакомить

⁵⁶¹ Они хранятся в Ереванском архиве Комитаса, в Музее литературы и искусства МК Арм. ССР.

⁵⁶² Лит. LXXVI.

читателей армянской периодической печати с результатами работ в области изучения хазов. В ней автор вкратце характеризует свои соответствующие изыскания, общает в недалеком будущем опубликовать специальное исследование и приводит примечательную таблицу «элементов» хазового письма, насчитывающую около десяти названий. Од-

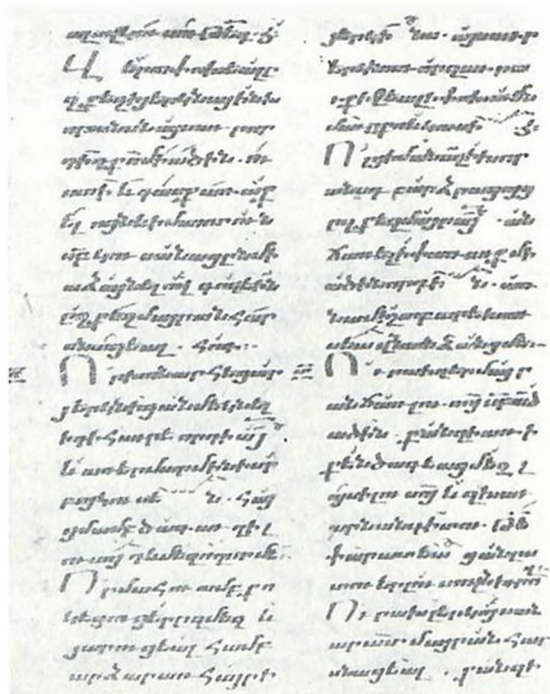


Рис. 110

но из них—«хазы-ключи». Всестороннее рассмотрение его привело нас к заключению, что «хазы-ключи»—это гласовые обозначения различных песнопений, с давних пор фигурировавшие в хазовых сборниках⁵⁶³, которые лишь условно могут быть названы хазами.

Из остальных «элементов» хазового письма, приведенных Комнта-

⁵⁶³ См. нашу статью: Лит. CLIV.

сом, следует отметить знаки, обозначающие: высоту, длительность, силу и тембр звука; мелодические украшения и способы исполнения (или «стилевые хазы»); «соединяющие и разъединяющие хазы»; «хазы претинания» и др. Не все в интересующей нас таблице абсолютно бесспорно. Но она, безусловно, открывает широкие перспективы для дальнейшего развития армянского хазоведения. Таким образом, мы видим, что область изучения древнеармянских музыкальных рукописей и самих хазов не такая уж безвестная. Однако по настоящее время остается неразрешенным главное—вопрос о самой сущности искусства хазового письма, освещение которого позволило бы подойти вплотную к работам по восстановлению значения каждого из знаков и, в конечном итоге, по расшифровке разнохарактерных сборников.

Положение это объясняется прежде всего значительными трудностями, сопряженными с решением данного вопроса: трудностями как общего, так и более частного характера. Достаточно сказать, например, что от средних веков до нас не дошли специальные руководства, трактующие теоретические вопросы хазового письма, наподобие, скажем, византийских *Περίχορδων*; в то время как сохранившиеся армянские музыкальные манускрипты, относящиеся к классическому периоду расцвета восточно-христианского искусства⁵⁶⁴, по количеству, разнообразию, а также степени сложности хазовой фактуры занимают второе место после византийских⁵⁶⁵. В одном лишь Матенадаране им. Месропа Маштоца⁵⁶⁶ одних Шаракницев примерно 350 списков; Гандзаранов—около 200; Мапрсумов—свыше 50-ти. Дело осложняется и другим обстоятельством, еще не отмеченным в армянской музыковедческой литературе; наличием различных редакций одних и тех же хазовых сборников, созданных в эпоху развитого феодализма, в находившихся далеко друг от друга центрах коренной Армении и Киликийского Армянского королевства⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ Имеем в виду период примерно до первых десятилетий XV столетия. Картина резко меняется начиная с XV века, когда в результате нового интенсивного развития славянской ветви восточно-христианского певческого искусства появляется большое количество разнообразных русских музыкальных рукописей.

⁵⁶⁵ Лиг. XLVII, 2 (Eastern Church Music).

⁵⁶⁶ Подчеркиваем это обстоятельство. Ибо, правда, в Матенадаране им. Маштоца хранится самое большое собрание армянских манускриптов—свыше 10.000 книг и 4000 фрагментов. Но общее количество дошедших до нас древнеармянских рукописей достигает примерно 30.000. Кроме матенадарановской, известен целый ряд других коллекций армянских манускриптов, хранящихся в разных центрах мира: Иерусалиме (около 4500), Венеции (4000), Вене (1300), Исфахане (700), Париже, Москве, Лондоне, Ленинграде, Нью-Йорке, Берлине, Вашингтоне, Тбилиси, Константинополе.

⁵⁶⁷ Если оставить пока в стороне вопрос о наличии местных певческих традиций, в той или иной мере отраженных в сборниках, созданных в каждом из крупных центров культуры средневековой армянской действительности, то придется констатировать, что как показывают наблюдения, древнеармянские музыкальные рукописи образуют три большие группы: дополненные и отредактированные в Киликийском Армянском коро-

Все же на данном этапе развития арменистики вообще, и армянского музыкознания в частности, возможно, кажется, несколько сдвинуть с места волнующий нас вопрос. Критическое освоение опыта по изучению хазов, знакомство с литературой по музыкальной медиевистике, а также систематизация наших собственных наблюдений над самими музыкальными рукописями (с учетом ряда примечательных высказываний армянских средневековых теоретиков и данных анализа записанных в XIX веке традиционных песнопений армянской церкви) дают нам основание выдвинуть некоторые положения о сущности искусства хазового письма. Мы уже отметили, что до VIII—IX веков в Армении (как и в других странах раннехристианской цивилизации) о музыкальной грамоте существовало лишь теоретическое представление, идущее от знакомства с античной буквенной системой нотации. Здесь огромное практическое значение имело, во-первых, знание закономерностей составления словесной речи, в частности художественного слова — поэтики и риторики; и, во-вторых, овладение системой гласов армянской монодии. Гласы были традиционными мелодическими моделями⁵⁶⁸, которые посредством варьирования могли сочетаться с различными словесными текстами. Они ревниво передавались от поколения к поколению и хранились в памяти музыкантов. Творческий принцип обращения с ними был тот же, что и в народной и гусанской музыке — варьирование по данному руслу.

Гласы обогащались, усложнялись и разветвлялись в результате исторической эволюции, вследствие индивидуальных устремлений талантливых художников и под влиянием различных местных тенденций. Об этом можно судить и по тому факту, что в Армении время от времени возникала необходимость упорядочения и переклассификации гласов, а то и теоретического осмысления новых мелодических моделей. Но гласы подвергались тем или иным изменениям и в каждодневной исполнительской практике (даже в рамках определенного периода времени и определенной среды), ибо их «варьирование» относилось также к исполнительскому искусству и предполагало известную свободу, творческую фантазию и особенно дар импровизации. Следовательно, с полным основанием можем мы подтвердить, что система гласов представляла не что иное, как систему мобильных структур.

И вот наши исследования приводят к заключению, что, развив искусство хазового письма и успешно применив его в эпоху развитого феодализма, армяне в то же время никогда полностью не отказывались от

левстве (с XII до середины XIV в.); вновь обогащенные и переработанные в коренной Армении (до второй половины XV в.); и представляющие смешанную картину (в коп. копировщики отбирали различные песнопения из манускриптов разных редакций). Что же касается хазового письма, развивавшегося в коренной Армении до XII столетия, то от него сохранились лишь отдельные фрагменты.

⁵⁶⁸ Зародившиеся в незапамятные времена в практике народного музицирования, по меткому выражению Хр. Кушнарера, вследствие «стремления типизировать музыкально-образные характеристики» (Лит. I.XXXIII, стр. 39).

принципа импровизационности и не превращали упомянутые мобильные структуры в письменно раз и навсегда зафиксированные во всех их деталях⁵⁶⁹. Об этом говорит не только наличие различных редакций одних и тех же певческих сборников. Применение хазового письма имело целью лишь ограничить импровизационную свободу указанием на некоторые важные моменты исполнения, ритма и интонационного контура песен. Хазы показывали: а) динамическую интонацию (различные оттенки акцентуации), приемы звукоподдачи и способы исполнения; б) членение, метр и ритмическую схему мелодий; в) повышения и понижения голоса, типичные мелодические ходы, начальные и заключительные формулы, тематические повторы, а также мелизмы и более или менее пространные юбилации.

Из всех этих моментов наибольшие трудности для расшифровки представляют те, которые относятся к средневековому стилю и манере исполнения, ибо сильно изменился сам идеал художественного пения в новое время⁵⁷⁰. Членение мелодии осуществляется главным образом, с помощью знаков прерывания армянского языка; в слитных и кантителенных песнях — параллельно членению литературного текста, а в широко-распевных монодиях — и независимо от текста⁵⁷¹. По своей метрической стоимости хазовые знаки делятся на четыре категории, обозначающие: краткий слог (половину метрической единицы), средний слог (метрическую единицу, обычно 1/4), долгий слог (равный сумме двух единиц) и большой слог (равный сумме четырех и более единиц). Кроме того, в монодиях, имеющих независимую от текста ритмизацию, вводятся различные «ложные слоги» — специальные опоры звука в вокализациях, которые имеют и значение особых метроритмических структур. Этими средствами организации временных отношений слогов с достаточной ясностью проявляются метр и ритмическая основа мелодий⁵⁷².

⁵⁶⁹ Необходимо отметить, что армянское хазовое письмо до XII в. развивалось в одном русле с византийским невменным. Принципиальное различие между двумя системами образовалось в XIII в., когда в Византии нашло общее признание идея приписывать невмам также абсолютные интервальные значения. Армяне были в курсе этого новшества византийской системы, но не переняли его, что лишний раз говорит об их принципиальной приверженности к искусству свободного варьирования голосовых структур по данным параметрам. Армянская хазовая система осталась, выражаясь несколько условно, в русле «копизмического» невменного письма, но еще более развила принципы последнего, особенно по части конкретизации контуров мелодий мелизматических песнопений, прошедших в Армении долгий путь эволюции, начиная даже с V века. Лит. СXXXII.

⁵⁷⁰ Во всяком случае, нужно быть готовым к тому, что некоторые приемы звукоподдачи армянского средневекового искусства пения могут казаться «нехудожественными» с точки зрения современных вкусов и эстетических воззрений.

⁵⁷¹ См. нашу статью: Лит. CLVI, стр. 115—116.

⁵⁷² Организация ритмического рисунка в пределах данной метрической стоимости свободна. Этого именно недопонимают исследователи, утверждающие, что иные (простые) хазы обозначают «один звук», в отличие от сложных, указывающих на целост-

В смысле фиксации звуковысотных отношений хазы сами по себе показывают лишь мелодическое движение, линейность, общий характер и фактуру мелодического рисунка⁵⁷³, вне зависимости от ладового значения и, как таковые, разделяются в основном на три категории. Одни из них являются экфонетическими знаками—акцентами, которые указывают на своеобразно акцентированные повышения и понижения голоса; другие—музыкальными знаками-акцентами или графическими воплощениями пластичных хирономических жестов, которые показывают мелодический рисунок различных оборотов, попевок и формул; наконец, третьи—своего рода музыкальными идеограммами, т. е. в той или иной мере условными знаками, которые обозначают более пространственные мелодические фразы. Все эти знаки получают конкретные ладоинтонационные значения в зависимости от данного гласа, даже гласового контекста, от жанра монодии и темпа исполнения. Исходя из учета этого обстоятельства, рассматриваемый вид письма мы называем музыкально-стенографической системой, с которой совокупность гласов соотносится не как один из ее элементов, а в качестве равнодействующей данности, служащей ей (в целом) отправным уровнем, непрерывно присутствующим основанием и конечной целью.

В доказательство этому приводим следующие факты и суждения. Искусство хазового письма (в широком смысле) имеет три основных раздела (типа), различаемых как системы, примененные: а) в евангелиях; б) в шарахнонах; в) в гандзарахах и манрусумах⁵⁷⁴. Количество знаков в названных системах последовательно увеличивается, и сами мелодические обороты. Ведь даже краткий слог можно было озвучивать при пении с помощью как одного тона, так и нескольких, смотря по мелодическому контексту, жанру песни (силлабический, распевный и пр.) и темпу исполнения. Вообще говоря, дробление ритма было прямо пропорциональным замедлению темпа. Лнт. CLXVI.

⁵⁷³ Как указывалось, в системе армянских хазов имеются, кроме основных, и ряд побочных знаков. К ним относятся: точки (одинарные или двойные), которые ставятся над хазами, и около диадхати (имея в виду все три главнейших типа хазовых сборников) согласных букв армянского алфавита, которые ставятся под теми же (основными) хазами. Последние представляют собой сокращения целостных слов, в большинстве своем указывающих на способы звукоподачи. Побочные знаки эти пока специально не изучены. Тем не менее, можно утверждать, что они не служат уточнению интонационных (интервальных) ходов напевов, подобно *litterae significativae* латинского неименного письма или же «киноварным пометам» русской системы крюков.

⁵⁷⁴ Подобную картину представляет и византийское искусство неименного письма. Только там, согласно выводам Ж. Тибо, получается четыре раздела (считая и состав экфонетических знаков), потому что дифференцируются системы, примененные в сборниках типа «*ἑκκλησιαστικὴ ψαλμωδία*» (в последнем, заключающем песни более кантительные, неименное письмо реализовано посредством большого количества знаков и их комбинации). Ист. LXX, стр. 65. Но поскольку армянский Шарахнон соответствует обоим упоминавшимся греческим сборникам, хазовое письмо, примененное в нем, мы пока предпочтем представить как один раздел, который, однако, при более детальном анализе должен подлежать подразделению.

фактура хазового письма, соответственно, усложняется. Важно отметить, однако, что как знаки, так и тип фактуры первой системы входят во вторую, а знаки и фактурные формы второй—в третью. Так что в рамках одного и того же певческого сборника (будь то Шаракноц, Гандзаран или Манрусум) встречаются фактуры различной степени сложности. Но эта сложность фактуры хазового письма зависит от сложности мелодического рисунка, а не ладовой основы данного песнопения⁵⁷⁵.

Далее, обращает на себя особое внимание тот факт, что судя по показаниям, встречаемым в певческих сборниках, одна и та же хазовая запись в свое время могла звучиваться в русле различных гласов⁵⁷⁶. Наконец, весьма примечательно, что параллельно с развитием искусства хазового письма практическое значение учения о гласах со временем все более и более возрастало; и сами гласы продолжали разветвляться и размножаться. Переоформившаяся в начале VIII века система армянско-го восьмигласия в скором времени в рамках одного лишь Шаракноца заключала в себе уже 20 самостоятельных мелодических моделей. Отличные от них, новые модели создаются начиная с X века, когда постепенно накапливаются материалы и для составления гандзаранов⁵⁷⁷. А несколько позже, в манрусумах подытоживаются достижения в области мелодического творчества. Вокруг каждого из восьми основных гласов группируются десятки других типовых мелодий, в качестве особых подвидов, притом каждой из них присваивается отдельное наименование. К XIII—XIV векам система гласов армянской духовной музыки достигает апогея своего развития и насчитывает (по приближительным расчетам Комитаса)⁵⁷⁸ около 150 мелодических моделей или типовых мелодий.

⁵⁷⁵ См., например, рукописи Матенадарана № 762 (стр. 1236—1246), № 767 (стр. 666), № 768 (стр. 139а), где такие песнопения литургии, как «Никто изъ оглашенныхъ» (диаконъ), «Христосъ явился межъ насъ» (Тикъ), которые протекают в сложных (альтерированных) ладах, но отличаются простотой мелодического рисунка, имеют простую же хазовую фактуру.

⁵⁷⁶ См. к примеру рук. 7785 Матенадарана (стр. 298б), где на полях одной и той же хазовой записи приведены начальные слова четырех различных песнопений, каждая из мелодий которых могла быть взята в качестве эталона для озвучивания первой, по усмотрению средневекового мастера пения.

⁵⁷⁷ В них песни с этими новыми мелодическими моделями трактовались как своего рода «самоподобные», или «самогласные» (*ἑαυτογλῶσσοι*) в противовес другим, фактически принимавшимся за тип «подобия» (*ὑποδομις*—по гласу и размеру стихов, сочиненные по подобию с первыми). Сряду после заглавия последних (или на полях манускрипта) обычно приводились начальные слова песни, «на глас» которой нужно было исполнять данное (притом записанное хазами) произведение. В этом отношении армянский Гандзаран может быть сравнен с «Минеей Месячной» из русских богослужебных книг (ср. Лит. CV, стр. 56—60).

⁵⁷⁸ См. Лит. LXXIII. Между прочим, по правдоподобию предположению Комитаса, посемь основных гласов Манрусума по мелодическому содержанию, в свою очередь, отличались от тех же гласов Шаракноца. Этот факт и все сказанное относ-

Все вышесказанное дает нам основание подтвердить следующее. Сущность искусства хазового письма состоит в том, что оно объединяет в себе две системы: связанную с устными традициями систему мелодических моделей⁵⁷⁹ (своего рода макамов); и относящуюся к письменным традициям систему хазовых знаков. Притом на уровне ладононации основным здесь является система мелодических моделей-гласов⁵⁸⁰ (по своей широкой разветвленности близкая системе макамов соседних с нами восточных народов), ибо в отрыве от нее хазовые знаки повисают в воздухе, лишаясь конкретного значения. Но все дело в том, что далеко еще не полны наши знания о системе гласов армянской монодии, о ходе ее исторического развития и богатстве ее бывшего мелодического содержания. А уцелевшая от разрушительного влияния времени (особенно эпохи деградации) и известная нам часть гласов все же подвергалась кое-каким изменениям с XV по XIX вв., в то время как система хазовых знаков после XV столетия больше не совершенствовалась и даже постепенно была предана забвению. Из всего этого ясно, что одним из первейших условий успешного продолжения работ в области изучения искусства хазового письма является восстановление всей системы гла-

тельно совокупности типовых мелодий армянской духовной музыки, безусловно, свидетельствует о том, что система восьмигласия, принятая и другими народами в качестве общего принципа классификации гласов, в Армении также прошла большой, сложный и весьма своеобразный путь развития.

⁵⁷⁹ Считаем необходимым подчеркнуть, что это положение наше существенным образом отличается от выдвинутой в прошлом установки, согласно которой, хазовые записи служили мнемоническим средством для запоминания заранее заученных на слух мелодий. При таких исходных позициях, во-первых, упускается из виду невозможность для средневекового певца заучивать наизусть постоянно обновляющиеся многочисленные мелодии всего церковного года; и, во-вторых, дело расшифровки хазовых записей фактически ставится перед тупиком. Так вот, весь смысл наших утверждений сводится к тому, что средневековые певцы, овладев системой главных и побочных мелодических моделей данного времени и среды (а не всех мелодий), а также методами их варьирования, все остальное (а именно—окончательное воплощение конкретного мелодического образа, при известном ограничении свободы импровизации) могли осуществить по хазам. А это означает, что после уяснения всех технических данных хазового письма и системы гласов, при широком историко-теоретическом и творческом подходе к делу, перед исследователем откроется, наконец, возможность приступить к самой расшифровке музыкальных рукописей.

⁵⁸⁰ В настоящее время все глубже осознается факт основополагающего значения гласов и их конкретного (национального) мелодического содержания (а не лапононации или внешней структуры) по отношению к неммам. Достаточно сказать, что, очевидно, на основе именно этого факта Хепенскому удалось выяснить, что некоторые из наиболее древних русских письменных записей, имеющих свои византийские параллели как в смысле словесных текстов, так и самих немм и даже их общего расположения, в руках русских мастеров пения могли озвучиваться «свободно, творчески», т. е. с учетом требований становящегося в то время русского церковного мелоса (Лит. СЛXXXIV, стр. 36—45).

сов армянской монодии, освещение процесса ее исторической эволюции, а также глубокое осознание специфики двух его сторон: органичной привязанности к вековым устным традициям в системе гласов и вместе с тем постоянного тяготения к методам письменной фиксации в системе хазовых знаков, наглядно показывающих факт скрещивания восточных и западных тенденций в музыкальной культуре древней и средневековой Армении.

Таково, по-нашему, явление, едва возникавшее к концу периода раннего средневековья.

МУЗЫКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Прямым назначением настоящей главы является дополнить изложенное выше о теории музыки в древней Армении, на основе данных музыкального анализа конкретных произведений. Именно поэтому здесь целесообразно обратиться к памятникам профессионального песнетворчества. К сожалению, в древней Армении из самых разнообразных музыкально-поэтических произведений письменной фиксации удастанвались только церковные монодии⁵⁸¹ (даже не культовые в широком смысле этого слова). Так что эти монодии являются единственно достоверными, а в ряде случаев и точно датированными, связанными с именами известных исторических личностей, документами своего времени. Конечно, нельзя утверждать, что дошедшие до нас из эпохи раннего средневековья произведения вовсе не подвергались воздействию времени. Можно допустить, например, что они не сохранили до наших дней все детали своей первоначальной ритмонитонации. Однако это не имеет принципиального значения. Важно, что изучение названных памятников позволяет составить представление об основных стилевых особенностях данной ветви древнеармянской музыки. И в этом заключается их большое музыкально-историческое и познавательное значение.

Но есть и другие обстоятельства, заставляющие обратиться к анализируемым ниже памятникам. Раз армянская церковная музыка в течение ряда веков (и особенно в эпоху раннего средневековья) испытывала сильное воздействие сначала народного, а позже и гусанского творчества, то значит, рассматриваемые здесь монодии в конечном итоге могут (и должны) служить своеобразным ключом к пониманию некоторых важнейших процессов, имевших место также в светском искусстве того времени. Этот вопрос требует специального исследования. Однако, останавливаясь на нем несколько подробно, отметим, что, зна-

⁵⁸¹ Чувство сожаления вызывает особенно тот факт, что время не сохранило нам хотя бы приблизительно датированных образцов музыкально-поэтического творчества народно-профессиональных художников древней Армении — виписанов и гусанов.

комясь ближе с образцами занимающей нас ветви армянской монодии, чрезвычайно важно постараться установить правильное соотношение двух сторон ее развития: внутренней эволюции и факта постоянного воздействия на нее светской музыкальной практики. Как показывают наблюдения (в частности, при сравнительном анализе псалмов и шара-канов), по мере развития армянского церковного искусства постепенно и последовательно углублялось отношение, проявляемое к словесным текстам, озвучиваемым в монодиях. Достигалось же это путем систематического повышения удельного веса и формообразующей роли именно музыкального фактора. Преодолевая известную стандартность псалмодических напевов, церковники добивались большей эмоциональной насыщенности, теплоты, психологической дифференцированности и образности мелодий в монодиях нового типа—в гимнических кыцурдах, кондаках и одах (канона). В результате к концу эпохи раннего средневековья коренным образом изменилась церковно-музыкальная речь, проделав значительный путь развития от скандированных псалмодических форм к песенному началу упомянутых жанров⁵⁸². Такова основная направленность внутренней эволюции раннесредневековой церковной музыки.

Переходя к вопросу о воздействии светского начала на нее, следует подчеркнуть, что оно, при своем постоянстве, играло большую стимулирующую роль как раз в реализации упоминавшейся основной тенденции развития церковного искусства. Ведь тенденция эта требовала применения таких средств музыкальной выразительности, которые могли быть выработаны в реалистическом искусстве и которые, следовательно, могли быть заимствованы церковью извне. В таких условиях духовенство и обращалось к народно-гусанскому творчеству, тем более, что церковь должна была уметь говорить с паствой на родном ей музыкальном языке. Необходимо еще раз подчеркнуть, что, заимствуя выработанные народом средства и общие принципы формообразования—гласы, лады, методы развертывания интонации и организации ритма, характерные, устоявшиеся ритмонтонации и даже готовые, законченные мелодии,—духовенство стремилось переосмыслить их. Как уже знаем, это свое стремление духовенство в данном случае осуществляло главным образом в отношении ритма, идущего от светского искусства. Целью вносимых по этой линии изменений должно было быть завуалирование всего того, что напоминало людям явления «посюсторонней» жизни. Однако при всем этом подлинные ритмы **народной и гусанской музыки** также постепенно просачивались в церковную.

Из предыдущего нетрудно заключить, что в произведениях армянского церковно-профессионального музыкально-поэтического искусства раннего средневековья отражены и основные языково-стилистические богатства армянского светского песнетворчества того периода.

⁵⁸² Сказанное не означает, что после развития гимнических жанров псалмы предавались забвению. Но, продолжая бытовать как отдельный вид церковной музыки, они в то же время постепенно утратили свое ведущее значение.

И этого достаточно, чтобы понять: факт принадлежности интересующих нас памятников к церковному искусству не должен служить препятствием к исследованию.

Армянская духовная музыка охватывает три способа пения: **речитацию** (с ее подчиненностью словесным текстам, как в плане ритма, так и интонации); **псалмодию** (тесно связанную с литературным предложением, в основном по линии ритма) и **гимнодию** (в общем развивавшую принципы более свободной от текста, гибкой, выразительной песенности). Конкретные песнопения соответственно образуют три раздела, из коих третий (раздел гимнических произведений) является самым обширным, богатым, а также стержневым, в условиях армянского культового пения. Он охватывает целый ряд форм, от простых силлабических, до широко кантителенных и пышно орнаментированных.

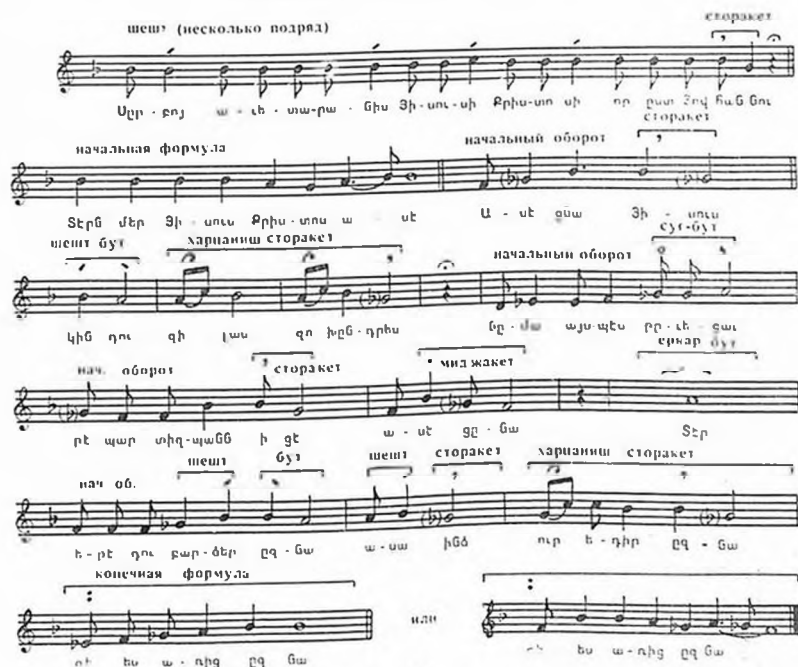
Псалмодия в общем также присущи и архаично-элементарные напевы, и довольно развитые, протекающие в различных гласах и темпах, и протяжные мелодии мелизматического стиля, как увидим. Что касается речитации, то она гораздо более единообразна. Как мы уже видели, речитация опирается фактически на один ладовый звукоряд (с применением натуральных и пониженных вариантов двух ступеней, смотря по месту). Она протекает в общем в пределах *medium*-а певческого голоса и оперирует определенным количеством чрезвычайно стойких мелодических формул. Последние лишь в результате длительной исторической эволюции приобретают некое новое качество: в эпоху развитого феодализма они разукрашиваются богатыми орнаментами (сохраняя основные контуры своей ритмоинтонации)⁵⁸³. В итоге по существу мало что остается прибавить к тому, что уже сказано выше о речитации. Поэтому мы здесь же приведем отобранный еще Комитасом пример законченного речитативного построения, с использованием всех основных раннесредневековых мелодических формул армянской духовной речитации и вкратце охарактеризуем ее в целом (пр. III).

Это зачало из Евангелия от Иоанна⁵⁸⁴. Сколько бы ни продолжали речитацию, скажем, данной главы, мы бы встретились с теми же мелодическими формулами в разных комбинациях, смотря по той или иной конкретной расстановке соответствующих знаков. Надо сказать, что в манускриптах, копированных в разных местах и в разное время, знаки речитации в одних и тех же зачалах расставлены по-разному, но своеобразные разночтения эти чаще всего касаются частных особенностей данного способа озвучивания текста. Как показывают наблюдения, наиболее типичные обороты армянской церковной речитации, которые в варьированном виде фигурируют также в песнопениях армянской литургии, непосредственно заимствованы церковью из народно-гусанских эпических песен, где они наличествуют в качестве стилистически

⁵⁸³ Главная тенденция исторического развития речитации — максимальное омоложение ее ритмоинтонации — полностью реализуется сравнительно поздно: по Комитасу — в XV в. Лит. CLXI, стр. 56.

⁵⁸⁴ Гл. 20 (15).

устоявшихся формул ораторско-вещательного характера и встречаются как в самых архаических фольклорных пластах эпоса «Давид Сасунский», так и в высокоразвитой средневековой монодии «Мокский князь»⁵⁸⁵. Это обстоятельство, безусловно, придает особую художествен-



ную значимость искусству армянской церковной речитации. Она риторична по стилю и, ярко выявляя синтаксические особенности, смысловые оттенки и ударения словесного текста, свидетельствует о высоком уровне культуры агитации и пропаганды музыкальными средствами постулатов взятой обществом на вооружение идеологии в древней Армени.

В арменоведческой литературе давно выдвигалось предположение, что некоторые важнейшие части Библии и, в первую очередь, Книга псалмов была переведена на армянский язык задолго до изобретения армянского алфавита, в IV веке, посредством транскрипции названного перевода греческими или сирийскими буквами. Предположение это было тонко аргументировано в свое время С. Паронияном⁵⁸⁶. Его мнение поддерживали и даже развили Г. Зарбаналян⁵⁸⁷, М. Тер-Мовсисян⁵⁸⁸ и Конибир⁵⁸⁹. Одним из веских доказательств в пользу рассматриваемого предположения служит тот факт, что, по свидетельству историка IX века Товмы Арцруни, горцы Хута (в Западной Армении, ныне в Турции) «знают псалмы в древнем переводе армянских учителей-наставников (вардапетов) и постоянно повторяют их наизусть»⁵⁹⁰. Сейчас хорошо известно, что работы над переводом Библии на армянский язык прошли два этапа: с момента изобретения армянского алфавита (405 г.) и до Эфесского собора (431 г.), когда за основу перевода были взяты отчасти сирийские (например—Peschitto для некоторых книг Ветхого Завета) и отчасти греческие (особенно для Нового Завета) оригиналы и в годы, непосредственно следовавшие за Эфесским собором, когда раз сделанный перевод был вторично исправлен по привезенным из Константинополя уточненным (и официально принятым) спискам книг св. Писания, в том числе и по списку Septuaginta⁵⁹¹.

Таким образом, первый опыт перевода Библии на армянский язык после 405 года имел всего 25-летнюю давность и впоследствии не сохранился как таковой. Значит, вышеприведенные слова Товмы Арцруни о существовании некоего древнего перевода псалмов, который к тому же горцы Хута успели выучить наизусть, относятся к еще более древнему, чем период изобретения армянского алфавита, времени. Но если даже оставить в стороне предположение о письменно осуществленном переводе псалмов в IV веке (которое некоторым ученым представляется спорным), все равно невозможно уйти от того факта, признаваемого почти всеми арменоведами, что на протяжении IV столетия отдельные части Библии, в том числе (и особенно) псалмы произносились также на армянском языке, по устному переводу, как говорилось и выше (в первой главе).

Интересен вопрос о разнообразии истоков стиля пения псалмов в Армении. Тем более, что оно имеет легко распознаваемые точки соприкосновения и с сирийской, и византийской, и западно-католической, и еврейской псалмодией. Не углубляясь в сложную проблематику

⁵⁸⁶ См. Лит. LXI, стр. 215—220.

⁵⁸⁷ Там же.

⁵⁸⁸ Лит. CLXXVII, стр. 14—27.

⁵⁸⁹ Ист. XXXVa, стр. 65.

⁵⁹⁰ Ист. LXXI, стр. 135.

⁵⁹¹ Лит. XXV, стр. 71.

становления христианской псалмодии вообще (продолжающей занимать умы многих исследователей), отметим лишь, что в связи с вопросом об истоках, в частности, армянской псалмодии, необходимо учесть несколько факторов, которые должны были, теоретически рассуждая, в той или иной степени, прямо или косвенно повлиять на формирование стиля рассматриваемого здесь вида пения. Факторы эти суть следующие: речитатив, как один из приемов повествования древнеармянского эпоса⁵⁹² (применившихся народно-профессиональными сказителями-певцами—выпасанами и гусанами), поскольку напевы интересных нам псалмов близки к речитативу; далее, в той или иной мере аналогичные с пением псалмов жанры культовой музыки языческой Армении; античное искусство декламации, очагами которого в пределах Закавказья были театры городов эллинистической Армении⁵⁹³; сирийская и греческая раннехристианская псалмодия и, наконец, армянская народная музыка. При этом этот последний фактор должен был иметь наибольшее решающее значение, в данном случае не столько в смысле усвоения церковниками пластичных мелодических оборотов народной музыки (как это имело место в области гимнотворчества), сколько в отношении заимствования церковью самих гласов, в которых народ интонировал свои традиционные песни, а на определенном уровне развития своего общественного сознания—также и тексты псалмов. Иначе говоря, гласовая основа занимающих нас напевов является народно-национальной⁵⁹⁴. Сказанное легко может быть проверено, так как гласы, в которых протекают анализируемые псалмы, и по сей день фигурируют в арсенале выразительных средств армянской народной музыки⁵⁹⁵.

Нашим источником является Жамагирк (Часослов)—один из трех потных сборников, составленных и опубликованных в последней четвер-

⁵⁹² Лит. III, стр. 194.

⁵⁹³ Вспомним здесь хотя бы слова Плутарха о том, что при царе Артавазде II (55—33 до н. э.) в Армении часто устраивались и греческие представления и что даже сам Артавазд сочинял трагедии. Ист. LX, стр. 263.

⁵⁹⁴ По всем данным, подобные взаимоотношения между народным и церковным пением псалмов имели место и в других раннехристианских культурах. И вот почему, с этой точки зрения также приобретает особый смысл высказанное в связи с грегорианским хоралом мнение Петра Вагнера о том, что мелизматическая стадия псалмодии была более ранней, чем стадия схематизированная, и что с течением времени мелизматика постепенно как бы вынослась за скобку и сокращалась в процессе обобщения наиболее типических напевов (ср. Лит. XLVIII, стр. 392).

⁵⁹⁵ В связи с этим вообще можно поднять и вопрос о том, что сами гласы армянской монодии также имеют свои аналоги в сирийской, византийской, еврейской, равно как и некоторых других *переднеазийских* музыкальных культурах. По данному поводу отметим (не углубляясь в вопрос, могущий завлечь нас слишком далеко), что факт этот находит свое объяснение и в общности уходящих в глубину веков корней названных культур и в том, что они на разных этапах своего развития, скрещиваясь, взаимно оплодотворяли друг друга; и в том, наконец, что в иных периодах они даже варились в одном общем котле.

ти прошлого столетия в Эчмиадзине. Некоторые псалмы, разбросанные по его страницам, по всем данным, в разных веках в разной степени испытывали то или другое воздействие времени. Но среди них мы находим и образцы, по своему типу относящиеся к наиболее ранним слоям армянской культовой музыки. Это псалмы, которые, согласно указаниям Часослова, поются (целиком, либо частично): перед евангельскими чтениями всем усопшим⁵⁹⁶; от Пасхи и до конца недели Троицына дня⁵⁹⁷; и в дни Страстной недели⁵⁹⁸. Их напевы протекают, соответственно, в Первом гласе, в Третьем гласе и Третьем Побочном гласе. Анализ псалмов необходимо начать с этих образцов, в указанном порядке. Но вначале дадим некоторые предварительные, к нижеследующему анализу, замечания.

Хазовые записи напевов интересующих нас псалмов в манускриптах не встречаются. Наверное, в прошлом никогда и не возникала необходимость иметь такие записи, из-за простоты мелодического рисунка музыкального компонента.

Литературные тексты рассматриваемых псалмов, вообще говоря, положены в основу также других жанров армянской духовной музыки. В богослужении армянской церкви так же, как и вселенской, форма озвучивания даже одного и того же литературного текста определяется по его (текста) функции и местоположению в каждодневной службе или литургии.

В настоящая время в науке преобладает точка зрения, согласно которой словесные тексты армянских псалмов написаны прозой⁵⁹⁹. В армянском языке, как общее правило, ударение падает на последний слог слова, что влечет за собой, в частности, следующее последствие. В круге стоп, образуемых в условиях армянской словесности, хотя и наблюдается значительное разнообразие, все же здесь преобладают такие стопы, как ямб (— /), анапест (— — /), четвертый исон (— — — /), сложный ямб (— /— /)⁶⁰⁰. При произнесении отдельных слов (стоп, фраз, и пр.) возникает особого рода движение, порождающее ощущение подъема. Мелодические же образования, сочетающиеся с отдельными словами (стонами, фразами), соответственно сказанному, почти всегда начинаются как бы с затакта и кончаются на сильной доле (исключение составляют напевы, сочетающиеся с фразами, в конх специально подчеркивается ударение первого односложного слова).

Слоги текстов, озвучиваемых в гласовых монодиях армянской церкви, бывают тройкого рода. Одни из них сочетаются со звуками,

⁵⁹⁶ Ист. XLIX, стр. 146—157 (Пс. № 14, 6, 53, 66, 84, 101, 118, 129 и 142).

⁵⁹⁷ Там же, стр. 356—395 (Пс. № 64, 147, 5, 20, 98, 14, 97, 92, 66, 80, 84, 149, 150, 23, 46, 142, 103, 28, 32, 44, 132, 18, 45, 50, 22).

⁵⁹⁸ Там же, стр. 334—355 (Пс. № 103, 44, 40, 93, 50, 108, 87).

⁵⁹⁹ Отметим, однако, что, по мнению некоторых авторов, в армянских псалмах имеются последовательно проведенные формы так палываемых смешанных стихов (versi sciolti). Лит. CLXXIX, стр. 346.

⁶⁰⁰ Лит. IV, стр. 76—80.

равными по своей длительности основной метрической единице напева, обычно представляющей собой четвертную ноту; условимся называть эти слоги простыми. Другие—сочетаются со звуками, равными по своей длительности сумме длительностей двух или больше метрических единиц напева; условимся называть их долгими слогами. Наконец третьи—сочетаются со звуками, длительность которых меньше длительности одной метрической единицы; назовем их краткими слогами. Последние бывают: реальные, когда слог следует за паузой; и как бы мнимые, когда пауза следует за слогом. В круге церковных произведений раннехристианской Армении, среди которых монодии с независимой от текста ритмизацией являются редкостью, долгие и краткие слоги в общем встречаются в особых случаях. Краткий слог (реальный) почти всегда употребляется в качестве особо активизированного предикта и как таковой встречается довольно редко. Долгий слог, хотя и встречается гораздо чаще в сравнении с кратким, тоже появляется в определенных фазах развития формы. Долгий слог часто встречается в каденционных участках построений (фраз, предложений и пр.). В начале же или внутри построений он обычно совпадает со слогом, специально выделяемым.

Слоги текста в монодиях могут сочетаться и со слогованными звуками (разной высоты). Если сумма длительностей этих слогованных звуков равна длительности одной метрической единицы, то слог—простой с распевом. Если же сумма длительностей этих слогованных звуков превышает длительность одной метрической единицы, то слог является долгим с распевом, и как таковой может непосредственно перейти в орнаментацию и юбиляцию. Ниже, при анализе, основное внимание будет уделено вопросу о методах формообразования. Цитируемые примеры ради большей доступности приводятся в равномерно-темперированном строе.

В основе музыкальной формы псалмов лежит форма литературных текстов. Музыкальная форма псалмов в целом образуется в результате наизывания относительно законченных и однотипных построений, соответствующих предложениям словесного текста. Последнее, в данном случае, не что иное, как строфы псалмов. В некоторых псалмах упоминавшиеся однотипные музыкальные построения охватывают по две строфы литературного текста; в других же—и в большей части псалмов—по одной. Масштабы и структура этих музыкальных построений зависят от объема и степени внутренней расчлененности самого литературного предложения. Более мелкие единицы членения напевов псалмов представляют собой мелодические образования, сочетающиеся с отдельными, достаточно весомыми разделами расчлененного литературного предложения. То или иное количество слогов этих разделов и определяет величину соответствующих им мелодических образований. В дальнейшем изложении упомянутые выше относительно законченные мелодические построения будем называть музыкальными предложениями; а более мелкие мелодические образования, условно—фразами.

Как показывают наблюдения, музыкальные предложения псалмов

отделяются друг от друга легко распознаваемыми и типовыми для каждого гласа начальными мелодическими оборотами и заключительными кадансами. Первые обычно представляют собой характерные интонационные шаги от тоник или другой близлежащей ступени гласа вверх по направлению к его (гласа) доминирующему звуку⁶⁰¹. Вторые же—стойкие формулы, интонационно и ритмически утверждающие тоник гласа. Аналогичные же моменты, т. е. небольшие начальные обороты и полукадансы, указывают и на границы фраз. В участках, лежащих между названными моментами музыкальных предложений, как общее правило, господствует доминирующий звук гласа, иногда переходя к тонам своего непосредственного окружения и возвращаясь обратно. Особенно в этих участках формы тип связи музыки со словесным текстом элементарны: каждый слог текста сочетается с одним звуком, равным по своей длительности основной метрической единице напева.

Музыкальные предложения псалмов Первого гласа охватывают по две строфы (или по два предложения) литературного текста. С каждой из двух строф обычно сочетается одна большая фраза, которая в свою очередь расчленяется на более короткие фразы, соответствующие тем или иным разделам расчлененного литературного предложения, если эти разделы не слишком мелки, и независимо от того, каким именно способом отделены друг от друга: знаками препинания—запятой, средней точкой, или же союзами «и», «или» и т. д. Первая из упоминавшихся больших фраз (отделяющаяся от следующей паузой) замыкается полукадансовым оборотом не на тонике; вторая же—заключительным кадансом, в результате чего музыкальное предложение в целом приобретает аналогию с вопросо-ответной формой. В основе Первого гласа лежит следующая звуко-ряд локрийского лада с тоникой на «а»: f—g (или gis)—a—b—c—(d—es). Особенность данного гласа в том, что его тоника совпадает с его же доминирующим звуком. Первые большие фразы музыкальных предложений рассматриваемых псалмов начинаются с мягких интонационных шагов, отправляющихся вверх от нижнемедиантового тона «f» к доминирующему (и, в данном случае, одновременно—тоническому) звуку «a» (минуя «g»). При этом наблюдается тенденция сочетать звук «a» с первым ударяемым слогом⁶⁰² словесного текста. Иногда звуку «a» предшествует характерный квартовый скачок f—b, и в этом случае ударяемый слог сочетается с тоном «b» (пр. 112). Полукадансовый оборот, проявляющийся в конце первой из двух больших фраз музыкального предложения, очень прост. В нем интонация от звука «a» поднимается на тон «b», за которым и следует четвертная пауза. После цезуры вторая большая фраза, начинаясь с одного из вышеприведенных же оборотов, или с шагов типа gis—a.

⁶⁰¹ В некоторых случаях доминирующий звук гласа появляется с самого начала предложения, без какого-либо приготовления.

⁶⁰² В примерах эти слоги будут показаны с помощью знака ударения армянского языка (').

гармонический тетрахорд *g—as—h—c*. Звукоряд в целом с тошкой на «*g*», доминирующим звуком (или побочной ладовой опорой) на «*c*» следующий: *i—g—as—h—c—d—es*. Музыкальные предложения псалмов Третьего гласа охватывают по одной строфе словесного текста. Начальные мелодические обороты предложений псалмов Третьего гла-



са также отличаются особой мягкостью своих интонаций; объясняется это тем, что последние, при движении вверх по направлению к побочной опоре «*c*», обычно не затрагивают остро ингибирующий верхнестерцовой звук «*h*». Для рассматриваемых оборотов характерен и другой



момент, относящийся к их ритмической стороне. В этих оборотах почти всегда фигурирует один долгий слог, равный по длительности половине



ной ноте. Появление его связано с первым словесным ударением текста. Если первое слово текста односложно, то этот долгий звук с ним же и сочетается; если же первое слово текста многосложно, то появление

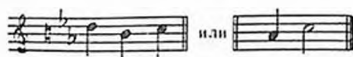
долгого слога соответственно опаздывает. Ниже приводятся несколько примеров. В первом из них первое слово текста односложно; во втором—двусложно; в третьем—трехсложно; в четвертом—четырёхсложно и в последнем—пятисложно (пр. 117). В отдельных случаях рассматриваемый долгий слог может сбачаться и с двумя слоговыми звуками (пр. 118). Эти долгие слоги как бы соответствуют заглавным буквам текста, или тому, что принято называть красной строкой. Музыкальные предложения псалмов Третьего гласа завершаются следующим заключительным кадансом (пр. 119), или же разновидностью его (пр. 120). Обе эти формулы исполняются на последних четырех слогах литературного предложения. В них примечательно, во-первых, одностороннее разрешение увеличенной секунды $as-h$; и, во-вторых, введение синкопированного предпоследнего «такта» ($as-h-as$), подчеркивающих особую «тяжесть» последующей тоникой. Ту же цель преследует и введение пунктирного ритма. Достойно внимания тот факт, что в данных кадансах долгий звук «h», в отличие от тех, которые рассматривались выше, употребляется в качестве представителя совсем иных метроритмических функций. Музыкальные предложения псалмов Третьего гласа могут состоять из двух, трех и более фраз, в зависимости от структуры текста. Предложение не расчленяется на фразы, если не расчленен сочетающийся с ним литературный текст. В таком случае оно складывается из начальной мелодического оборота, после чего следует более или менее длительное пребывание интонации в сфере побочного опорного тона лада, и из заключительного каданса (пр. 121). Фразы рас-



Прим. 121.

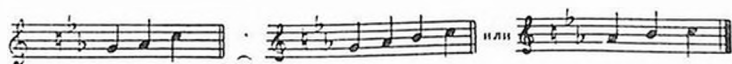
члененных предложений псалмов Третьего гласа, как правило, отделяются друг от друга при помощи цезуры, всегда появляющейся после побочного опорного звука «с». Нередко цезура эта подчеркивается посредством небольшой паузы, следующей за тоном «с». При этом движение мелодии часто просто прерывается на тоне «с». В других случаях появляются своего рода полукадансовые обороты, в которых побочная опора «с» получает особое обоснование (пр. 122). После цезуры интонация обычно снова отиравается вверх от тоникой или от другой близлежащей ступени лада, обозначая начало новой фразы (см. прим. 123). Следует напомнить, что после цезуры новая фраза может начинаться и прямо с побочного опорного звука «с». В редких случаях, после цезуры, в начале новой фразы вновь могут появляться приведенных выше два оборота полукадансового типа. Расчлененные на два раздела предложения текста сочетаются с музыкальными предложениями, соответственно, из двух фраз. Такие музыкальные предложения в псалмах Третьего гласа также приобретают аналогично 218

с формой вопроса-ответа (пр. 124). Вопросо-ответная структура предложения не нарушается и в тех случаях, когда оно содержит три



Прим. 122.

фразы, сочетающиеся с тремя разделами текста. Первые две фразы таких предложений, закрепляя позиции побочного опорного тона лада двумя полукадансами, как бы упорно задают один и тот же вопрос; им



Прим. 123.

отвечает третья фраза. При этом последняя нередко своими масштабами равняется примерно первым двум фразам, что создает впечатление



Прим. 124.

суммирования (пр. 125). В псалмах Третьего гласа встречаются и предложения, состоящие из четырех фраз. Понятно, что это обуславливается



Прим. 125.

расчетливостью соответствующего им текста на четыре же раздела. Но музыкальное предложение в целом в данном случае обогащается не только новым количеством слагаемых. Большое количество фраз-разделов вносит и качественные изменения в структуру построения в целом. Последнее приобретает черты строфичности. При этом разделы текста, сочетающиеся с музыкальными фразами, воспринимаются как отдельные «строки». Однотипные же начальные интонации фраз сооб-



Прим. 126.

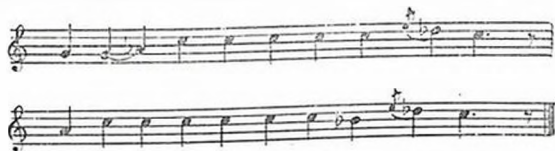
щают некую музыкальную рифму «строкам» предложения (пр. 126). Начала всей формы псалмов Третьего гласа нередко выделяются особыми полукадансами первых фраз их первых музыкальных предложений. В этих полукадансах распеваются два последних слога первых разделов текста, происходит ритмическое дробление напева (пр. 127). Здесь



Прим. 127.

орнаментирован отмеченный выше оборот d—h—с. Правда, не во всех псалмах Третьего гласа встречаются такие орнаментированные полукадансы, но их можно обнаружить, во всяком случае, в начале десяти из вошедших в Часослов двадцати пяти. В конце всей формы псалмов Третьего гласа также осуществляется модуляция, на сей раз в Первый Побочный глас с альтерированным ладом, с тоникой на «а» и побочной опорой (или доминирующим звуком) на «с»: [—g—(или gis)—a—b—с—des—е. Притом здесь, после заключительного каданса последнего музыкального предложения, сразу появляется несколько модулирующих фраз (пр. 128). Последняя из них приводит к прочному обоснованию новой тоникой (пр. 129). Прежде чем сделать широкие обобщения относительно

по стилистическим особенностям напевов рассматриваемых псалмов, остановимся и на псалмах Третьего Побочного гласа по примеру предыдущего изложения. Лад названного гласа — эолийский минор с тоникой на «g» и побочной опорой на «b» (его особенностью является склоненное вниз, к тону «b», положение верхнеквартового звука «с»). Музыкальные предложения псалмов Третьего Побочного гласа тоже охватывают по одной строфе литературного текста. В начальных мелодических оборотах предположений псалмов Третьего Побочного гласа, всегда направлен-



Прим. 128.

ных к побочной опоре лада, наблюдается значительное разнообразие, поддерживаемое и в ритмическом отношении. В этих оборотах тоже особо выделяется первый ударяемый слог текста. Но он здесь почти всегда распевается, сочетаясь со слигванными звуками, объединяемыми в различные ритмические рисунки. Сумма длительностей этих слигванных звуков в каждом отдельном случае равняется длительности половинной ноты. Место данных долгих слогов в рассматриваемых мелодических формулах определяется теми же условиями, с которыми мы ознакомились выше. Поэтому, избегая лишних повторений, ниже



Прим. 129.

приводим пять примеров начальных оборотов с текстами, первые слова которых содержат, соответственно, один, два, три, четыре и пять слогов (пр. 130). Из других оборотов, встречающихся в начале предложений данных псалмов, следует упомянуть, во-первых, те, которые представляют нисходящие интонационные шаги прямо от верхнеквинтового или верхнесекстового звука лада (без исходных скачков от тоникки, как это имеет место в двух образцах в последнем примере), от верхнеквартового тона; и, во-вторых, те, в которых побочная опора «b» появляется, опять-таки, с самого начала, без предварительного к ней подхода. Музыкальные предложения рассматриваемых псалмов завершаются заключительным кадансом, исполняемым на трех последних слогах словесного предложения (пр. 131). Появляющиеся здесь распевание третьего с конца слога и дробление ритма, получают свое развитие в разновид-

ности того же каданса, которая сочетается с четырьмя последними словами текста (пр. 132). Для данных псалмов не типичны предложения, не расчленяющиеся на фразы. В нижеследующем примере, весьма редком в этом отношении, любопытно то, что в нем такое предложение сочетается со строфой, дающей повод для членения (пр. 133). Обороты, отделяющие фразы предложений псалмов Третьего Побочного



Прим. 130.

гласа, бывают двух типов. Из них наиболее часто встречается оборот, представляющий поступенно нисходящий интонационный шаг от верхне-квартового звука к тонике лада: $c-b-a-g$. Встречаются и следующие разновидности его: $b-b-a-g$, $a-b-a-g$. Для всех этих оборотов характерна недостаточная обоснованность в них тоник лада. Вто-



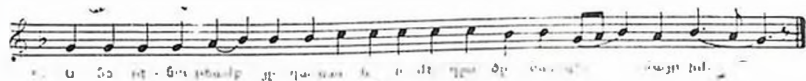
Прим. 131.



Прим. 132.

рой тип полукадансового оборота предполагает замыкание интонации на побочном опорном тоне лада. Элементарной его формой является прерывание течения напева на звуке «b». Более развитая и вместе с тем более употребительная его форма представляет мелодический оборот, содержащий также и окружение побочного опорного тона, вроде $b-c-a-b$ или $b-g-a-b$. Иногда в такого типа оборотах один из простых слогов даже слегка распевается. После цезуры новые фразы начинаются либо с побочного опорного тона лада, либо же с формул,

в которых разными способами достигается тот же побочный опорный звук. Среди последних широкое хождение имеет оборот, интонация которого отправляется вверх от тоникки лада (g—a—b). В некоторых случаях такое движение интенсифицируется путем укорачивания длительности направленных к звуку «b» тонов, которые, лигуясь, образуют простой слог с распевом. Нередко эта восходящая интонация отправляется и от нижнего вводного тона лада (f—g—a—b), что еще более



Прим. 133.



Прим. 134.

укрепляет позиции достигающегося доминирующего звука. Следует отметить, что фразы рассматриваемых псалмов могут начинаться и с верхнекварттового звука «с». При этом интонация рано или поздно опускается вниз к звуку «b». В других случаях описанный метод достижения побочной опоры воплощается в формах a—c—b или a—d—c—b. Наконец, в качестве начальной ритмонинтонации фраз употребляется также и один из вышеприведенных полукадансовых оборотов, а именно: b—c—a—b. Он, между прочим, нередко появляется и в промежуточных стадиях развития. Этим же свойством отличаются и другие приведенные мелодические формулы, особенно начальный оборот g—a—b. Кстати, когда данные две попевки непосредственно следуют друг за другом, возникает характерный модуляционный оборот и в некаденционных участках (пр. 134). Надо сказать, что применение описан-



Прим. 135.

ных выше различных типов полукадансовых оборотов свидетельствует о стремлении дифференцировать основные формы логических связей разделов озвучиваемых словесных предложений. В результате обогащаются формы связей фраз соответствующих музыкальных предложе-

ний. Так, музыкально-поэтические построения типа предложений, состоящих из двух фраз-разделов в псалмах Третьего Побочного гласа, бывают двух типов, определяемых в зависимости от соотношений кадансов. Если первые фразы таких предложений кадансируют на тонике, возникает форма, имеющая характер двоскратного утверждения. При

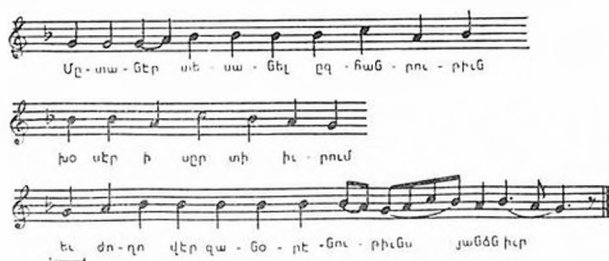


Прим. 136.

этом фразы воспринимаются как рядоположаемые высказывания, из коих второе является развитием первого, и в то же время более решительным утверждением проводимой мысли. Такова же и логическая связь двух разделов текста (пс. 93, строфа 1) приводимого музыкально-поэтического предложения (пр. 135). Если же первая фраза кадансирует на



Прим. 137.



Прим. 138.

побочной опоре лада, предложение в целом принимает черты опять-таки вопросо-ответной структуры. В нижеследующем примере два раздела текста (ис. 50, 16) примерно так же соотносятся друг с другом (пр. 136). В предложениях, сочетающихся с текстом, расчленен-



Прим. 139.

ным на три раздела, встречаются три различные формы соотношения кадансов. Когда первые две фразы предложения кадансируют на побочной опоре лада, возникает знакомая уже нам форма двоскратно-



Прим. 140.

го вопроса с последующим, в той или иной мере суммирующим ответом (пр. 137). Нередко вторые фразы таких предложений замыкаются полукадансами на тонике лада. В этих случаях, вторые и третьи

фразы, образуя упомянутую выше форму двоскатного утверждения. Противопологаются первым (прим. 138).

Более сложное соотношение трех фраз возникает в случае, когда крайние фразы кадансируют на тонике, средняя же—на побочной опоре лада. Тогда построение в целом приобретает черты трехчастности. Следует подчеркнуть, однако, что в третьей фразе тоника обосновывается более прочно (пр. 139). Предложения, содержащие более чем три фразы, приближаются к строфической форме с музыкально рифмованными «строками», как это имело место и в псалмах Третьего гласа. Здесь приводится построение из пяти фраз-разделов (пр. 140).

Легко заметить, что в нем кадансы первой и третьей, а также второй и четвертой фраз согласованы; дважды повторяется момент оспаривания тонике. Пятая же фраза, являясь итогом предыдущего развития, особо выделяется и по своим масштабам. Таковы музыкальные предложения псалмов Третьего Побочного гласа. Начала всей формы названных псалмов вообще не выделяются специально. А там, где такая тенденция наблюдается, она распространяется на первых трех-четырех музыкальных предложениях псалма (например—псалмы на Великий Пяток и Великую Субботу). При этом упомянутые предложения поются в ином, более развитом стиле, почему к ним мы обратимся позже. Что же касается концовок рассматриваемых псалмов, то здесь мы снова сталкиваемся с явлением гласовой модуляции. Последняя фраза последнего предложения псалма приводит к обоснованию побочной опоры лада, после чего появляется собственная концовка. Она протекает в локрийском ладу Первого гласа, тоника которого располагается на второй ступени основного лада (пр. 141).



Прим. 141.

Обобщим наши наблюдения. Конечно, существуют какие-то различия между рассмотренными выше псалмами Первого, Третьего и Третьего Побочного гласов, в смысле деталей их формы. Однако, как мы видели, в них действуют одни и те же закономерности формообразования напевов, что дает основание считать эти закономерности наиболее общими в условиях данного жанра армянской культовой музыки. Напевы названных псалмов, в общем протекающие в среднем регистре певческого голоса, подчиняются гласовым нормам организации мелодического движения. Но из этих норм здесь учитываются и применяются лишь самые основополагающие—касающиеся типовых форм достижения побочной опоры лада, возвращения к тонике и ее обоснования. В

результате интонирования бесконечно повторяет одну и ту же мелодическую формулу, в которой количественно преобладает доминирующий звук гласа. В основе ритмической организации тех же псалмов лежит принцип равномерного скандирования литературного текста, предполагающий количественное преобладание одинаковых простых слогов (лишь с некоторыми отклонениями в смысле подчеркивания кое-каких грамматических и логических акцентов текста), что приводит к образованию элементарной фактуры. В отношении формы музыка проанализированных псалмов подчиняется синтаксическому расчленению текста. Главные единицы членения музыки—предложения и фразы, являются музыкальными эквивалентами словесных предложений и их разделов. Во всей форме псалма ритмонтонамионно в той или иной мере подчеркнута выделяются шесть моментов: границы (начало и конец) всего псалма; границы музыкального предложения и границы фразы.

Если попытаться дать некую эстетическую оценку занимающим нас монодиям, то прежде всего нужно будет констатировать, видимо, их архаический характер. Нетрудно заметить некоторые негативные стороны напевов этих псалмов-монодий. Напевы эти довольно схематичны. Они не только не углубляют, но и заметно сужают то эмоциональное содержание, которое присуще словесным текстам псалмов. Сама способность однотипных музыкальных предложений сочетаться с самыми различными словесными предложениями выдает их несколько отвлеченный, абстрактный характер. Вместе с тем, рассматриваемым напевам невозможно отказать и в таких качествах, как мужественность, лаконичность и максимальная обобщенность. Не нужно забывать также, что за видимой схематичностью, стандартностью и даже примитивностью этих напевов, кроется еще одна их особенность—навеянность суровым духом аскетизма, несомненно во многом предопределившей и принцип отбора средств музыкальной выразительности. Смело можно подтвердить, что формирование стиля данного вида церковного пения относится к эпохе, непосредственно предшествовавшей появлению первых армянских духовных песен типа «киурд», возникших на базе пения псалмов, т. е. ко второй половине IV века. Пятый век и ряд последующих столетий—время расцвета и дальнейшей эволюции псалмодии в Армении. Надо сказать, что поступательное движение исторического развития также псалмодических жанров церковного искусства пения (антифонных, респонсориальных и сольно-мелизматических) в армянской действительности распространяется и на эпоху развитого феодализма⁶⁰¹. Здесь мы вкратце остановимся и на таких образцах, которые отражают некий ход эволюции рассматриваемого вида пения, относящийся к периоду раннего средневековья.

Первое, что бросается в глаза в смысле дальнейшего развития напевов псалмов, относится к охвату нового гласа, а именно—Первого Побочного гласа с альтерированным ладом, с тоникой на «а» и побочной опорой на «с» (см. выше его звукоряд). Лад этого гласа—фригий-

⁶⁰¹ Лит. СXXXI, стр. 58.

ский минор с пониженной четвертой ступенью⁶⁶⁵; особенность же его — несколько большая (чем это бывает обычно) усиленность позиции доминирующего звука («с»), благодаря присутствию напряженно звучащих, неустойчивых мелодических интервалов, окружающих названный звук и разрешающихся в нем, что, вообще говоря, дает возможность легко модулировать при желании, придав звуку «с» значение тоникки. В псалмах Первого Псалма Побочного гласа с альтерированным ладом как и в псалмах Первого гласа музыкальные предложения охватывают по две строфы литературного текста и, следовательно, в отношении структуры они имеют много общих черт с музыкальными предложениями псалмов Первого гласа. Псалмы, протекающие в Первом Побочном гласе с альтерированным ладом, это те, которые поются в начале первого часа почти⁶⁶⁶, и один псалом (29-й), несомнящийся, как и псалмы Первого гласа, перед евангельскими чтениями⁶⁶⁷. Сначала обратимся к этому последнему, так как его отличает применение первичных форм интонирования на основе данного гласа. Первая большая фраза музыкальных предложений этого псалма начинается с плавного хода от тоникки к доминирующему звуку через «b» или минуя его, а иногда прямо с того же доминирующего звука. В конце фразы интонация либо просто прерывается на звуке «с», либо спускается на «а», либо же, и чаще всего, поднимается на тон «des». Начало второй большой фразы может быть идентичным с началом первой, или же направляться к доминирующему звуку, предварительно затрагивая окружающие его тона «b» и «des». Эта фраза завершается утверждающим тоникку заключительным кадансом, исполняемым на трех последних слогах литературного предложения (пр. 142). Границы коротких фраз аналогичны с началом



Прим. 142.

вторых больших фраз и концовками первых. Единственная разница в том, что иногда короткая фраза после пезуры может делать также ход с—des—с. Целостные музыкальные предложения занимающего нас псалма в большинстве случаев выливаются в знакомую уже нам форму

⁶⁶⁵ Жаль, что Хр. Кушнарев в свое время не имел возможности ближе ознакомиться с церковными монодиями названного гласа с альтерированным фригийским ладом (Лит. LXXXIII, стр. 537). Между тем, старые теоретики этот глас, фигурирующий в некоторых важных разделах каждодневной службы и в большей части Литургии (Лит. XX, XXXI; Лит. CXXXV, CLII), по праву считают чуть ли не одним из характернейших в армянской церковной музыке (Лит. CLXXXII, стр. 75—76. Лит. CLXXXIII стр. 45—46).

⁶⁶⁶ Лит. XLIX, стр. 2—15 (ис. № 3, 87, 102 и 142).

⁶⁶⁷ Там же, стр. 148—149.

ский минор с пониженной четвертой ступенью⁶⁶⁵; особенность же его — несколько большая (чем это бывает обычно) усиленность позиции доминирующего звука («с»), благодаря присутствию напряженно звучащих, неустойчивых мелодических интервалов, окружающих названный звук и разрешающихся в нем, что, вообще говоря, даст возможность легко модулировать при желании, придав звуку «с» значение тоник. В псалмах Первого Побочного гласа с альтерированным ладом как и в псалмах Первого гласа музыкальные предложения охватывают по две строфы литературного текста и, следовательно, в отношении структуры они имеют много общих черт с музыкальными предложениями псалмов Первого гласа. Псалмы, протекающие в Первом Побочном гласе с альтерированным ладом, это те, которые поются в начале первого часа ночи⁶⁶⁶, и один псалом (29-й), исполняющийся, как и псалмы Первого гласа, перед евангельскими чтениями⁶⁶⁷. Сначала обратимся к этому последнему, так как его отличает применение первичных форм интонирования на основе данного гласа. Первая большая фраза музыкальных предложений этого псалма начинается с плавного хода от тоник к доминирующему звуку через «b» или минуя его, а иногда прямо с того же доминирующего звука. В конце фразы интонация либо просто прерывается на звуке «с», либо спускается на «а», либо же, и чаще всего, поднимается на тон «des». Начало второй большой фразы может быть идентичным с началом первой, или же направляться к доминирующему звуку, предварительно затрагивая окружающие его тона «b» и «des». Эта фраза завершается утверждающим тоникой заключительным кадансом, исполняемым на трех последних слогах литературного предложения (пр. 142). Границы коротких фраз аналогичны с началом



Прим. 142.

вторых больших фраз и концовками первых. Единственная разница в том, что иногда короткая фраза после цезуры может делать также ход с—des—с. Целостные музыкальные предложения занимающего нас псалма в большинстве случаев выливаются в знакомую уже нам форму

⁶⁶⁵ Жаль, что Хр. Кушнарев в свое время не имел возможности ближе ознакомиться с церковными монодиями названного гласа с альтерированным фригийским ладом (Лит. LXXXIII, стр. 537). Между тем, старые теоретики этот глас, фигурирующий в некоторых важных разделах каждодневной службы и в большей части Литургии (Пет. XX, XXXI; Лит. CXXXV, CL I), по праву считают чуть ли не одним из характернейших в армянской церковной музыке (Лит. CLXXXII, стр. 75—76. Лит. CLXXXIII стр. 45—46).

⁶⁶⁶ Пет. XLIX, стр. 2—15 (ис. № 3, 87, 102 и 142).

⁶⁶⁷ Там же, стр. 148—149.

вопроса-ответа. Только здесь форма эта несколько обостряется в тех случаях, в общем передних, как уже отмечалось, когда первые фразы замыкаются полукадансом на «des», в результате чего возникает довольно сложное соотношение кадансов (прим. 143). Началом



Прим. 143.

всей формы неалма и в данном случае служит дважды повторяемое слово Alleluia, которое озвучивается по тому же рассмотренному выше принципу, с распевом долгого слога (ир. 144). В концовке формы еще



Прим. 144.

раз, но более прочно, обосновывается тоника гласа. Она (концовка) является почти точным повторением соответствующего оборота псалмов Первого гласа от ступени «а» (пр. 145). Таким образом, новое в этом псалме сводится к расширению гласовой основы интонации. Нечто другое, с этой точки зрения, наблюдается в четырех псалмах первого часа ночи. В них выразительные возможности Первого Побочного гла-



Прим. 145.

са с альтерированным ладом использованы богаче и, можно даже сказать, остроумно. В начале первых больших фраз музыкальных

предложений этих псалмов интонация несколько длиннее, чем обычно, пребывает в тонической сфере гласа. Тут в начальных мелодических оборотах, в которых почти всегда присутствует долгий звук, сочетаемый с первым ударяемым слогом текста, сперва фактически достигается тоника гласа «а» ходом большой терции от нижнемедянного звука, или прямо, без приготовления, и лишь потом — побочная опора «с». В начале вторых больших фраз, где нередко также присутствует ударяемый долгий слог, интонация сразу попадает в сферу доминирующего звука гласа и обыгрывает его с помощью одного из следующего типа движений: $c-e-des-c$, $c-des-c$, $b-c-e-des-c$, $b-c-des-c-des-c$. Так что даже только в этих двух ключевых фазах изложения музыкального предложения возникает нечто художественно интересное в смысле соотношения ладовых оттенков. В мелодической линии, хоть и на некотором расстоянии, часто рисуются контуры ясно различаемого слухом мажорного септаккорда с большой септимой ($i-a-c-c$) при расширении общего диапазона. Более пристального внимания заслуживает соотношение кадансов больших фраз. Первая из них в большинстве случаев, возвращаясь к тонике, замыкается на «а». А вторая и, следовательно, все предложение, завершаются следующим типичным оборотом, исполняемым на трех последних слогах текста. Как



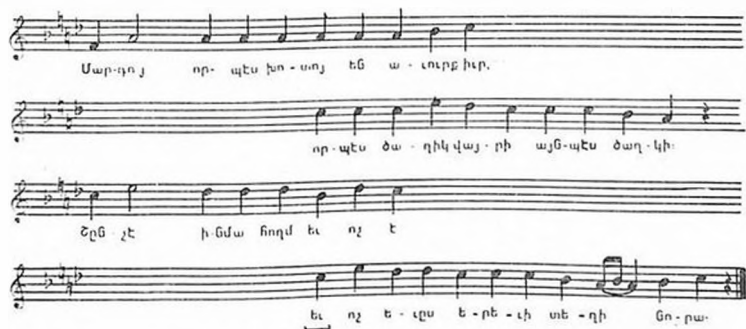
Прим. 146.

видно, оборот этот не что иное, как несколько расширенный полукаданс, сколько бы ни обосновывал он побочную опору «с». В результате вопросно-ответная структура музыкального предложения приобретает весьма своеобразные черты; сперва звучит утвердительная фраза, и потом лишь — вопрошающая⁶⁰⁶. Нетрудно понять цель, преследуемую данным приемом. Она состоит в том, чтобы сугубо музыкальными средствами вызвать необходимость появления каждого последующего предложения, что и достигается фактически. При этом интонация монодии в целом до известной степени принимает характер переливчатый, многократно модулируя из одной сферы гласа в другую и так и не утверждая прочно какую-либо из двух потенциальных тоник до самой концовки всей формы (пр. 147).

Короткие фразы этих музыкальных предложений обычно замыкаются на «с» или «des», а после цезуры начинаются либо прямо со звука «с», либо с одного из оборотов типа $b-c$, $des-c$, $a-b-c$, $b-des-c$, $b-es-des-c$, либо же повторяют один из оборотов начала второй большой

⁶⁰⁶ Надо сказать, что описываемый здесь тип соотношения двух разделов музыкального построения имеет свои аналоги в некоторых образцах армянской народной музыки.

фразы. В редких случаях в начале также короткой фразы появляется долгий звук, в сочетании с ударяемым слогом; а иной раз за естественной паузой, в конце короткой фразы, тоже следует пауза, но эти моменты ничего существенно нового не вносят в структуру предложения в целом. Формулы, указывающие на границы всей формы псалмов первого часа



Прим. 147.

ночи исполняются, соответственно, на первом и последнем слогах литературного текста. Особенно начало формы в этих псалмах представляет собой развитый, **орнаментированный** каденционный оборот, прочно утверждающий тонику. Существует два его варианта. В одном безраздельно господствует **тонищеская сфера** гласа. Во втором же, интонационно беззловонно более богатом, представлены обе главные сферы



Прим. 148.

гласа—неустойчивая сфера побочной опоры и разрешающая сфера тонкости (пр. 148). Концовка формы, тоже в двух вариантах, немногочисленна (пр. 149). Следующий этап в эволюции данного вида пения представляют те музыкальные предложения, с помощью которых выделяется начало некоторых псалмов Третьего Побочного гласа. Они, в своей наиболее законченной форме, носят название «Стохоги» (*Stochohi*).

сводятся к следующему. В нем первый ударяемый слог текста первой фразы сочегается с группой сглованных нот, сумма длительностей которых равняется длительности целой ноты (см. в примере прямые скобки 1). В конце первой фразы полукадансовый оборот с—h—a—g орнаментирован посредством введения пунктирного ритма и нот малой длительности, а остановка на «g» удлинена в два раза (см. скобки 2). Орнаментирован также, пусть несколько умереннее, второй полукадансовый оборот с—a—h (скобки 3). Далее в третьей фразе появляется нового типа пространный заключительный каданс-юбиляция. Каданс этот, исполняемый на трех последних слогах текста, распадается на две части—на собственное заключение (скобки 4) и на дополнение (скобки 5). Особо следует подчеркнуть, что и это членение заключительного кадансового оборота происходит независимо от текста, который не дает тому никакого повода. Цезура, предшествующая дополнению заключения, поддерживаемая также паузой, разделяет на две части последнее слово текста. Все это наблюдается и в других предложениях, аналогичных разбираемому. Если иметь в виду их все, то можно еще добавить, что в рассматриваемом типе напевов иногда в начале фразы в качестве предикта выступает даже краткий слог; иной раз дробление основной метрической единицы происходит также в некаденционных участках построения и т. д. (кстати, последний момент встречается в нашем примере, см. второй слог 3-й фразы). Но и сказанного об особенностях приведенного примера достаточно, чтобы прийти к заключению, что в некоторых псалмах Третьего Побочного гласа начальные три-четыре музыкальных предложения носят черты, явно приближающие их к монодиям, известным в науке под собирательным названием «мелизматическая псалмодия».

Дальше процессы протекают под знаком развития этих новых черт стиля. Основное стремление как в творчестве, так и в исполнительской практике сводится к тому, чтобы принципы распевания слога, дробления ритма и орнаментации мелодической канвы (при соответствующем замедлении темпа) свободно распространять на весь напев. На этом пути значительный шаг вперед представляют канонаглухи⁶¹² праздников. Их мелодии имеют отношение не только к анализированным образцам, но и к своим же вариантам силлабического типа, предназначенным для обихода. В завершении всего изложенного приведем первые строфы канонаглухов Третьего Побочного и Второго Побочного гласов, каждую в двух вариантах (ср. примеры: 151-й с 153-ым и 152-й с 154-ым). Сравним рассмотренные выше псалмы типа стихотопи с этими канонаглухами: мелодической фактуры последних в целом, более равную сложность мелодической фактуры последних в целом, более равномерное распределение распевов, фиортур и т. п. по всей строфе. Необходимо отметить, что мелодии канонаглухов (особенно предназначенные для праздников), в отличие от более простых напевов остальных

⁶¹² Главные псалмы (или седьмые конула) восьми канонов древнеармянской Псалтири (см. выше).

Тп. Grave

Ա - րա - րի ի - րա - լուսն եւ
 ա - րա րու րիւն
 ա լէ լու - իա
 ժի Mod. մատ - ցեր չիս ի ձե - ողս Grave ցեղ
 շաց ի մոց.
 ա լէ լու - իա

Прим. 153.

Вп. Moderato

Զո - րոր-մու - րիւ - ցն ցո Տէր յա - լի-տեան Grave օրի - ցե .
 ցից. ա - լէ - լու - իա
 յազ - գէ յազգ Mod. պատ-իւ - ցից ըզ - նըշ-մար-տու - րիւ .
 ցն քո քե - րա - նով ի - մով.
 ա լէ - լու - իա

Прим. 154.

канона глухов, отметим, что сравнить их следует по мелодическим построениям, соответствующим одним и тем же разделам литературного предложения. Своеобразная «песенничная» структура наших примеров призвана облегчить читателю именно эту задачу.

ГИМНОДИЯ

В период раннего средневековья бытовали четыре основных гимнических жанра: кцурд (тропарь), кондак (привзвнившийся в армянском богослужении в качестве многострофной оды скорее повествовательного характера), канон и таг. Последний хотя и являет более свободный от церковных канонов жанр, тем не менее, по общему складу не выходит из русла гимнодии в широком смысле слова. Первые два как составные канона в середине века объединялись под общим собирательным названием шаракан (*շարական*)⁶¹⁵ (откуда и наименование заключающего их сборника—Шараканоц).

Дошедшие до нас шараканы создавались с V по XV вв. В течение целого тысячелетия искусство шараканов, испытавшее сильное влияние светской поэзии и музыки с самого начала своего возникновения, пережило значительную эволюцию. Так как этот длительный период развития охватывает две разные эпохи истории армянского народа, принято различать в основном шараканы раннего средневековья и более новые, относящиеся к эпохе зрелого феодализма. Чем же отличаются первые от вторых? И можно ли, в каждом конкретном случае, более или менее точно датировать любую из шараканов, или хотя бы отнести его к одной из двух названных эпох истории армянского народа, принимая во внимание, если не исключительно, то, главным образом, результаты научного анализа.

Вопрос этот более сложен, чем может показаться. Данные историографии, касающиеся авторства различных произведений, во-первых, подлежат уточнению и, во-вторых, охватывают не все единицы, заключенные даже в одном лишь канонизированном Шараканоце⁶¹⁶. Усилия, направленные к уяснению особенностей авторского почерка того или иного песнопения, приводят к конкретным, приемлемым результатам в том случае, если песнопение это принадлежит к числу характерных произведений яркой, великой, и к тому же в той или иной мере известной по другим сочинениям творческой личности. А при учете эпохальных признаков стиля данного памятника всегда приходится считаться с тем, что, с одной стороны, музыкальный компонент многих раннесредневековых произведений был основательно пересмотрен в XII—XIV ве-

⁶¹⁵ Очевидно, на основании того, что после внесения в армянское богослужение жанра канона (VIII в.) созданные ранее кцурды и в общем немногочисленные кондаки, подверглись значительной перестройке, через некоторое время воспринимались как оды своеобразно скомпонованных канонов.

⁶¹⁶ Есть много и таких шараканов, которые в прошлом, в разное время выйдя из употребления, остались в рукописях в качестве апокрифических.

ках, а с другой — художники эпохи зрелого феодализма сочинили также немало песнопений по лучшим образцам, относящимся к V—X векам. Но эти трудности не являются принципиальными. Вопрос о датировке шараканов и уточнении авторства хотя бы наиболее значительных из них в арменоведении породил специальную критическую литературу. Ее возникновение и ход развития вкратце таковы.

В Шараканонах с давних пор приводились «указатели» имен творцов шараканов и времени, когда они жили. Было время, когда эти сведения принимались на веру. Но скоро ученые, в частности литературоведы, подняли вопрос: какие же данные положены в основу при составлении упомянутых «указателей»? И оказалось, что в основу последних легло предание, приписывающее некоторым из раннесредневековых авторов большее, чем они могли в действительности выполнить. Такое положение вещей сначала породило известное недоверие к сведениям, содержащимся в Шараканонах. Сомнению подверглось не только авторство раннесредневековых шараканов, но и сам факт их древнейшего происхождения. Но сомнение это, в конечном итоге, послужило лишь поводом для научного обоснования того, что составляло правдивую часть упоминавшегося предания.

Так, после первых же попыток тщательного рассмотрения словесных текстов шараканов выяснилось, что среди них действительно имеется большое количество древнейших образцов, явно отличающихся от произведений, сочиненных в эпоху зрелого феодализма по содержанию и форме. Выяснилось, что словесные тексты раннесредневековых шараканов сплошь и рядом написаны свободными стихами, без рифмы, а примененные в них стихотворные размеры ограничены в количественном отношении, в то время как для шараканов эпохи зрелого феодализма в общем характерно применение и рифмы, и большего количества разнообразных стихотворных размеров. Со временем наука обнаружила и основные закономерности тех стихотворных размеров, которые применялись именно для шараканов раннего средневековья. В этом большие заслуги имеют ученые-мхитарист А. Багратуни, впервые детально описавший один из главных раннесредневековых стихотворных размеров — четырехстопный сложный ямб (4+4+4+4), указав и на множество конкретных примеров, почерпнутых из круга древнейших шараканов⁶¹⁷; и М. Абебян, в капитальном исследовании которого («Стихосложение армянского языка») имеется описание также других раннесредневековых стихотворных размеров. Среди них своей значимостью особое место занимает четырехстопный же анапест (3+3+3+3)⁶¹⁸.

Далее, в арменоведении стал обсуждаться и вопрос об авторской принадлежности шараканов и, в частности, раннесредневековых (наиболее трудно поддающихся освещению с этой точки зрения). Скоро накопилось множество метких наблюдений, полезных замечаний, а в

⁶¹⁷ Ист. IX (Предисловие).

⁶¹⁸ Ист. IV, стр. 271—296.

целом ряде случаев—и верных умозаключений в различных трудах и исследованиях Г. Зарбаналяна⁶¹⁹, М. Орманияна⁶²⁰, Г. Австикяна⁶²¹, Г. Алишана⁶²², С. Амауни⁶²³ и др.⁶²⁴ В некоторых из этих трудов примечательны методы языково-стилистического анализа песнопений, аргументированные ссылки на отпечатки в них духа времени и среды, стремление определить некоторые общие качества как более новых, так и древних шараканов. Говоря о последних, Костанянц усматривал эти качества в «поражающей простоте формы, ясности содержания, оригинальности образов и торжественности тона»⁶²⁵. Более многосторонний анализ словесных текстов шараканов вообще и древних в частности имеется в одном из ценных исследований М. Абеяна, опубликованном в 1912 г. в журнале «Арагат» под заглавием «О шараканах»⁶²⁶. Оно посвящено вопросу о возникновении и путях развития армянской духовной песни. В нем же, рассматривая некоторые важнейшие стороны формы и содержания шараканов, автор на конкретных примерах выясняет характерные отличительные черты словесных текстов ранне-средневековых произведений. К числу этих черт автор относит: чрезвычайную простоту и ясность форм; безыскусственность выражений; присутствие «рефрена» или «припева», отличной от остальной части шаракана структуры, наличие заимствованных из псалмов строф (обычно таковыми бывают первые строфы древних шараканов); наличие словесных текстов, являющихся перефразами псалмов или пере-сказами евангельских рассказов; наконец, наличие в текстах влияния ранних церковных догматов, толкования, а также и древней, дохристианской религии Митра.

Между прочим, опубликовав указанную серию статей в 1912 г., впоследствии Абян в этом вопросе ни разу не изменил прежним своим убеждениям. Показательно, с этой точки зрения, что спустя двадцать лет после опубликования упоминавшегося исследования, в связи с рассмотрением шараканов, автор отсылает читателя на эту же серию статей⁶²⁷. Последняя, к слову сказать, лежит в основе также одного из разделов еще более позднего труда Абеяна—«Истории древнеармянской литературы»⁶²⁸. Следует отметить, что вопрос о датировке шараканов занимал умы и армянских музыковедов. Как знаем, еще Е. Тынтясян, выделив из общей массы шараканов относящиеся к периоду раннего средневековья, сравнивал их с шараканами, сочинен-

⁶¹⁹ Лит. LXII.

⁶²⁰ Лит. CX.

⁶²¹ Лит. IX.

⁶²² Лит. XXIV, Б.

⁶²³ Ист. III.

⁶²⁴ Лит. CLXXXVIII.

⁶²⁵ Ист. LXXXIV, стр. 15 (Предисловие).

⁶²⁶ Лит. V.

⁶²⁷ Лит. IV, стр. 333.

⁶²⁸ Лит. III, стр. 408—432.

ными в эпоху развитого феодализма и доказывал, что те и другие, в общем находясь в русле одного музыкально-стилистического направления, вместе с тем несут печать своего времени⁶²⁹.

Комитас всегда придерживался той точки зрения, что если предание приписывает те или иные монодии авторам раннего средневековья, то данное обстоятельство говорит, по меньшей мере, о приблизительной дате возникновения этих монодий. А Хр. Кушнарев, специально занимавшийся вопросами определения «возраста» дошедших до нас народных, гусанских и церковных монодий, о раннесредневековых произведениях церковного искусства писал: «Сохранилось огромное количество музыкальных памятников, формирование стиля которых без особых натяжек можно отнести именно к данной эпохе»⁶³⁰. Понятно, что, занимая такую, более чем ясную позицию в рассматриваемом вопросе, армянские музыковеды учитывали главнейшие особенности также музыки раннесредневековых шараканов. Каковы же эти особенности? Как показывают результаты теоретических изысканий Хр. Кушнарева, раннесредневековые шараканы отличаются, прежде всего, простотой их ладовой основы. В них весьма редко встречаются столь характерные для произведений эпохи зрелого феодализма гласы Стеги и Зартуги. Простота является отличительной чертой также и самих напевов большинства шараканов раннего средневековья. В них наблюдается в общем тесная связь музыки со словесным текстом. Рассматриваемые монодии обычно вливаются в относительно небольшие, однотемные музыкальные построения. Наиболее древние из них близки к псалмодическим формам.

Критическое освоение всего этого опыта, накопленного в арменоведении и армянском музыкознании, а также выверка и усиленное обогащение достигнутых результатов в свете тщательно собранных сведений летописи, всех дошедших до нас «указателей» авторов шараканов⁶³¹ и анализа самой музыки названных памятников дали нам возможность составить новый, более полный и уточненный список песнетворцев древней (и средневековой) Армении и их сочинений⁶³². Детальный разбор Шаракноца показал, что сборник этот, взятый в процессе бытования в масштабе ряда веков, отличается относительной стабильностью в плане общего содержания, внутренней структуры, распределения в нем более древних и новых мелодических пластов различной фактуры

⁶²⁹ Лит. CLXXXII, стр. 115—120.

⁶³⁰ Лит. LXXXIII, стр. 85.

⁶³¹ Древнейший из этих «указателей» составлен Ванаканом варданетом (XIII в.). Ср. Лит. CXIX, стр. 485. Второй—гораздо более обширный—составлен персом Саргисом (XIII—XIV вв.). Рук. Матенадарана № 2092, стр. 2236. Третий—принадлежит перу Григора Татеваци (XIV в.). Ист. XV, стр. 637. Далее идут два «указателя» авторов XVII столетия—Степаноса Дзиг Джугаси (рук. Матенадарана № 1424, стр. 247) и Акона Сысечи (рук. Матенадарана № 3107, стр. 1386) и, наконец, «Указатель» Анонима. Ист. LXXXI, стр. 2. Лит. CCXIX, стр. 39 (Предисловие).

⁶³² См. нашу работу: Лит. CXXXIII, стр. 19, 25, 38.

и пр. Смело можно подтвердить, что в эпоху деградации культуры феодальной Армении из музыкально-ритуальных книг армянской церкви меньше всего пострадал Шаракиоц⁶³³. То есть в мелодико-стилевом плане шараканы сквозь XV—XVIII века дошли до нас в относительно неизменном виде (на что имеется, кетати сказать, и авторитетное указание Комитаса)⁶³⁴. В период развитого феодализма они (шараканы) сохранились благодаря искусству хазового письма. Из многочисленных хазовых списков Шаракиоца, хранящихся в Матенадаране, для сопоставления литературных текстов, гласовых обозначений и мелодических фактур рассматриваемых намятников мы взяли по три кодекса от XVI⁶³⁵, XV⁶³⁶, XIV⁶³⁷ и XIII⁶³⁸ веков, а также манускрипт, содержащий единственный, дошедший до нас сборник шараканов от XII столетия⁶³⁹, и остановились на них.

Вряд ли имеет смысл показывать здесь извилистый ход сравнительного анализа указанных кодексов с нотным Шаракиоцем в целях установления подлинности и состояния сохранности дошедших до нас раннесредневековых монодий. Отметим лишь некоторые результаты проделанной скрупулезной работы. Данные разбора нотного Шаракиоца в плане различения в нем раннесредневековых и более новых мелодических образований в большой мере подтверждаются итогами анализа хазовых рукописей и их сопоставления и сравнения с нотным сборником. Более того. Подтверждаются и те выводы, которые относятся к фактам перинтонирования, а то и мелодического перевоплощения словесных текстов целого ряда раннесредневековых произведений в XIII—XIV столетиях. Так, сейчас с большей уверенностью можем констатировать, что стихотворные тексты немалого количества шараканов покаяния, сочиненных Месропом Маштоцем, сочетались с новыми протяжными орнаментированными мелодиями в эпоху развитого феодализма⁶⁴⁰. В эту же эпоху был пересмотрен музыкальный компонент также многих шараканов, созданных Сааком Партевом⁶⁴¹. Рука сред-

⁶³³ Лит. CXLV. Благодаря стараниям Воскана Варданета, первый печатный Шаракиоц с хазами (Амстердам, 1664—65), в смысле содержания, структуры и вообще выполнения, не уступал лучшим рукописным образцам. Позже почти все публикации Шаракиоца с хазами (в том числе: три константинопольских, 1742, 1815 и 1853 годов и Эчмядзинский 1861 года) в большой мере базировались на первой (Ист. LXXVIII—LXXXIII).

⁶³⁴ Лит. LXXVIII, стр. 112.

⁶³⁵ Рукописи Матенадарана № 7123 (1598 г.), 1612 (1562 г.) и 8324 (1506 г.).

⁶³⁶ Рукописи Матенадарана № 1624 (1488 г.), 3223 (1458 г.) и 1609 (1412 г.).

⁶³⁷ Рукописи Матенадарана № 8400 (1351 г.), 1622 (1336 г., Ереванка) и 1576 (1328 г., Сис), который лег в основу нашего опыта расшифровки простейших хазовых записей (Лит. CLXIII).

⁶³⁸ Рукописи Матенадарана № 1577 (Ахпат), 2478 и 8474.

⁶³⁹ Упомянувшаяся выше рук. Матенадарана № 9838.

⁶⁴⁰ Ср. нашу статью: Лит. CXLII.

⁶⁴¹ Ср. нашу статью: Лит. CLXVIII.

невековых армянских *ушаракан* (мелодистов-распевщиков) коснулась также ряда произведений Ована Мандакуни и Мовсеса Хоренаци, Апанни Ширакани, Саака Дзорапореци и др.

Говоря о периоде с VIII по XI век, надо сказать, что хотя в течение указанных столетий искусство хазового пения только зарождалось, трудно совершенствовалось и медленно распространялось, однако само отношение к монодиям, особенно к их мелодическому компоненту, было весьма трезвым, активным (иначе чем же объяснить стремление разработать систему хазовых знаков). А до VIII столетия, в условиях, когда в армянском церковном искусстве монодии с независимой от стихотворной основы ритмизацией встречались редко, надежным средством сохранения мелодий служили письменная фиксация литературных текстов и гласовые обозначения песнопений. Итак, различаются древние и более новые (сочиненные в эпоху развитого феодализма) шираканы. нас интересуют первые—относящиеся к периоду раннего средневековья. Они, в свою очередь, могут быть подразделены, в зависимости от особенностей словесного текста и музыки, а также от формы их взаимосвязи. Словесные тексты шираканов написаны стихами—либо свободными, подчас приближающимися к прозе, либо размерными, отличающимися большей музыкальностью.

В структурном отношении тексты шираканов делятся на строфы. Обычно их бывает три; но иногда количество стрóf достигает также девяти и даже гораздо большего числа, особенно когда применяется форма так называемого «алфавитного акростиха». Каждая строфа выражает вполне законченную мысль и как таковая представляет собой законченное литературное предложение. Строфы каждого ширакана, за исключением первых стрóf некоторых из них, обычно содержат равное количество строк. Строки стрóf представляют целостные разделы литературных предложений. Музыка шираканов также подчиняется принципу стрóфичности, что способствует их доступности. Мелодия ширакана в каждой строфе стихотворения делится на разделы, соответствующие отдельным строкам этих стрóf. Частности содержания текста в шираканах в общем не принимаются во внимание. Однако здесь эти частности в какой-то мере передаются музыкой не только посредством исполнительской интонации, но и благодаря наличию в мелодиях отдельных стрóf явно ощутимой вариантности. Анализируемый здесь материал почерпнут из Ширакноца, изданного Н. Ташияном. В круг образов, привлекаемых к анализу, по понятным причинам не вошли своего рода нетипичные произведения, в которых словесные тексты приспособлены к уже готовым мелодиям.

При распределении отобранного материала будем придерживаться порядка—от более элементарных форм к более развитым; предполагая, что в основном так и протекало развитие данной ветви армянской музыки. Правда, при таком подходе как бы искусственно «выпрямляется» всегда сложный, извилистый путь развития музыки, но зато достигается максимальная ясность общей картины и ее главней-

ших сторон, систематичность изложения и доходчивость основных тезисов. В основу последования отдельных разделов, параграфов и пр., будет положен, по возможности, генетический признак. Основное внимание при анализе самих монодий будет уделено вопросу о методах формообразования, что даст возможность надлежащим образом рассмотреть также и вопрос о связи напевов этих монодий с их словесными текстами. Цитируемые ниже монодии (в отличие от тех или иных потных схем) ради большей доступности приводятся в равномерно темпированном строе⁶¹². При рассмотрении старинных монодий следует учитывать то обстоятельство, что в их словесных текстах сохранены многие отличительные черты сравнительно более богатого вокализма (состава гласных) древнеармянского языка. В частности, в них гласный «р» (ъ), в отличие от того же звука нового армянского языка, сплошь и рядом употребляется в качестве равного, по своей силе и продолжительности, остальным гласным (ш—а, љ—э, о—о, һ—и и пр.), и даже подчеркнуто акцентируется, когда этого требуют метроритмические условия.

По своей музыке и особенно по ритму шараканы подразделяются на силлабические и протяжные. Протяжные шараканы, предназначенные, как общее правило, для индивидуального высказывания, отличаются от силлабических широкой напевностью, кантиленностью и свободными, нескандированными ритмами. Различия между данными двумя видами шараканов обнаруживаются и в их темпах. Ритмы шараканов силлабического типа протекают в относительно быстрых или умеренно быстрых темпах. Ритмы протяжных шараканов протекают в медленных или умеренно медленных темпах. Следует отметить, что имеются также и промежуточные формы шараканов, занимающие некое среднее положение между протяжными и силлабическими. Но в целях более наглядного противопоставления двух названных выше основных видов в последующем анализе главным образом на них и будем останавливаться. Обратимся сначала к силлабическим шараканам, образующим древнейший слой церковных гимнов.

СИЛЛАБИЧЕСКИЕ ШАРАКАНЫ

Силлабические шараканы генетически связаны с псалмами, и потому их можно называть также псалмодическими. Возникнув на базе псалмов, названные шараканы, особенно на первых порах, сохраняют с ними известную связь по линии ритма. Но по мере дальнейшего развития они все более и более удаляются от псалмов. В них, под прямым влиянием народнопесенного творчества, к которому сознательно прибегали церковники при самом возникновении искусства шараканов, постепенно укореняется несенное начало. В процессе работы над силлабическими шараканами духовенство постепенно заимствует почти все применяемые в народной музыке гласы. Со временем усваиваются так-

⁶¹² За исключением песнопений Третьего Побочного гласа, в которых и здесь отмечается несколько низкое положение верхнеквартового (от тонки на «р») звука «с».

же приемы сочетания различных гласов в пределах одной мелодии и новые формы развертывания интонации. Расширяется круг употребляемых гласовых попевок, расширяется амплитуда интонационной кривой мелодии за счет захвата новых, более высоких регистров.

Весьма важные сдвиги происходят и в метроритмической организации музыки рассматриваемых шараканов. В них мало по малу преодолевается принцип равномерного скандирования текста путем внедрения в мелодии все новых пластичных рисунков с раздробленными ритмами, выразительными распевами и долгими звуками. Кроме того, в результате постоянного стремления учитывать соразмерность отдельных разделов мелодий, а позже — и особенности размеренных строк различных стихотворений в названных шараканах со временем достигается периодичность ритма и равномерность пульсации метра. Особо следует затронуть вопрос о дальнейшем усложнении структуры музыкальных построений в рассматриваемых шараканах. Стимулирующую, а подчас и определяющую роль играют в этом отношении, конечно, стихотворные тексты монодий. Но тем не менее, происходившие в мелодиях шараканов структурные изменения получают значение чисто музыкальных достижений. Так, мелодии шараканов, соответствующие строкам их стихотворных текстов, в наиболее типичных случаях приобретают черты завершенных периодов. Этим, с одной стороны, подчеркивается законченность строфы, как музыкально-поэтического целого, с другой же — придается определенная форма построению⁶⁴³.

Надо сказать, что фактором, сообщающим мелодиям черты завершенных периодов, на первых порах служит простое разрастание масштабов строфических построений, в которых на основе заключительного каданса, прочно утверждающего тоникку лада, приводятся в связь 3, 4, а иногда и 5 разделов мелодий. Но позже к этому фактору присоединяются и чисто структурные особенности, связанные с образованием сопряженных предложений, с тематической периодичностью и характерными соотношениями кадансов. Предложения в таких периодах иногда соответствуют отдельным разделам мелодий трехстрочных и даже четырехстрочных строф. В других случаях предложение, объединяя в себе два раздела мелодии четырехстрочной строфы, соответствует ее половине.

Все это, естественно, отражается и в различных по значимости цезурах, отделяющих друг от друга строки строф и соответствующие им разделы мелодий. Признаками этих цезур являются: наличие тождественных, однотипных или просто сходных мелодических оборотов в начале отдельных разделов; появление долгих и слогованных звуков в конце этих же разделов; нисходящие мелодические обороты полукадансового

⁶⁴³ В связи с этим необходимо отметить, что в армянском музыкознании и литературоведении строфа с древних пор означает словом *տանի* «туни», что в буквальном переводе означает дом. Такое название указывает не только на законченный характер строфы, но и на присущее ее структуре некое архитектурное начало.

типа, которым нередко предшествует один долгий звук; и паузы различной продолжительности. Существуют различные типы разделов мелодий, соответствующих строкам строф стихотворений: в простейших монодиях они образуют музыкальные фразы; в более развитых же формах эти разделы мелодий сами расчленяются на фразы. Признаки цезур, отделяющих друг от друга фразы шараканов, аналогичны вышеупомянутому четверем моментам. Таковы пути, приведшие к укоренению в шараканах песенного начала. Силлабические шараканы бывают со свободными и размеренными стихами. По всем данным, первые более древнего происхождения, почему с них и следует начать рассмотрение.

Силлабические шараканы со свободными стихами

Силлабические шараканы со свободными стихами занимают важное место среди произведений эпохи раннего средневековья. В них осуществляются первые и, пожалуй, наиболее трудные шаги на пути коренного обновления церковно-музыкальной речи. Особенность словесных текстов этих монодий заключается в том, что в них строки строф обычно состоят не из равного количества стоп и слогов. Строфа,—она же целостное литературное предложение,—совершенно свободно распадается на разделы, каждому из которых соответствует строка. Эти особенности стихов отчасти отражаются в музыке данных шараканов: их мелодии обычно распадаются на различные по величине разделы, которые сочетаются, соответственно, с различными по объему строками строф. Однако в рассматриваемых шараканах существует и стремление преодолеть эту асимметричность, идущую, фактически, от текста, путем введения распевов и долгих звуков именно в те разделы мелодии, которые сочетаются со строками, содержащими меньшее количество слогов в сравнении с остальными. Иначе говоря, музыкальному компоненту здесь нередко отводится и некая упорядочивающая роль в формообразовании монодий, что особенно сказывается в более развитых формах.

Рассматриваемые монодии в музыкальном отношении весьма разнообразны. Здесь можно обнаружить различные по типу музыки произведения, в которых в целом отражена картина значительной эволюции развития шараканов от простейших, сугубо псалмодических форм до наиболее развитых, песенного характера монодий. Попытаемся же показать именно эту эволюцию на конкретных примерах. Как уже говорилось, развитие искусства шараканов, особенно в начальных его стадиях, протекало под знаком преодоления той схематичности, которая была присуща рассмотренным выше напевам псалмов. Первые шаги в этом направлении касаются ладоинтонационной стороны музыки. Они отражены даже в простейших из рассматриваемых шараканов, с которых и берут начало процессы расширения ладовой основы музыки, а также обновления интонационного строя монодий, путем более богатого использования каждого отдельно взятого лада, гласа. Ниже, в це-

процесс развития формообразующей роли музыкального компонента монодий. Процесс этот затрагивает сначала ладонитонационную сторону музыки, как мы видели. Но вскоре он распространяется и на ритмику мелодий, приводя к появлению, точнее — к своего рода ассимиляции новых, более песенного склада властных ритмонитонаций. Извне заимствованный характер этих новых ритмонитонаций подтверждается и тем, что они при своем первоначально появлении производят впечатление своеобразных «инкрустаций», привнесенных по заданному музыкальному материалу простейших шараканов. Весьма показательна, с этой точки зрения, следующая монодия Третьего гласа, в которой упомянувшиеся новые ритмонитонации пока что не входят в основную мелодию шаракана, а лишь предваряют ее⁴⁵. В приведенном отрывке

Прим. 156.

⁶⁴⁵ Там же, стр. 277 (шаракан покаяния).

вов названных псалмов, в каждом из разделов этой мелодии присутствуют слогованные (сочетающиеся с одним слогом текста) либо долгие звуки. Привлекает особое внимание отмеченный в примере широкий распев предпоследнего слога в последнем, четвертом разделе мелодии. Ближайшее рассмотрение показывает, что данный распев введен в мелодию не только с целью удобного кадансирования: посредством этого распева последняя, содержащая всего лишь четыре слога строка строфы, удлиняясь, примерно приравнивается (по количеству сочетающихся с ней звуков) трем предыдущим, каждая из которых содержит по шести слогов. В этом сказывается та упорядочивающая роль музыкального компонента, с которой мы не раз будем сталкиваться впоследствии.

Однако, несмотря на все эти отличительные черты, основная мелодия нашего шаракана в общем носит псалмодический характер. Совершенно иного типа напев, сочетающийся с первым двуступенным текстом. Этот напев особо выделяется в контексте ритмонитонаций простейшего шаракана. В нем преобладают выразительные распевы слогов, оттеняемые выпуклой нитонационной кривой и подчеркнутым раздробленным ритмом. Это объясняется тем, что данному напеву отводится важная роль в формообразовании монодии: он служит вступлением, отправным моментом и первоначальным толчком для всего шаракана и, следовательно, как таковой должен быть эмоционально насыщен. Но в том-то и дело, что стремление эмоционально насытить даже небольшой вступительный напев неизбежно приводит к заимствованию новых ритмонитонаций, отсутствующих в арсенале основных музыкально-выразительных средств псалмов и простейших шараканов псалмодического типа.

Как уже отмечалось, в нашем примере эти новые ритмонитонации пока что лишь предваряют мелодию шаракана, подобно яркой вступительной реплике вождя-запевалы, знаменующей начало массовой по характеру народной песни. Но они со временем входят также и в основные мелодии шараканов и постепенно органически растворяются в них. Тому непосредственный повод дают, в первую очередь, некоторые стихотворные тексты, написанные в широко применяемых в народном песенном творчестве формах запево-припева и рефрена с куплетом. Стимулирующая роль подобных текстов ясна. Ведь различные по функции и эмоциональной насыщенности части строф названных форм, естественно, требуют более дифференцированного к себе подхода при их музыкальном воплощении. Осуществление такого подхода, открывая новые пути для проникновения в шараканы песенного начала, на первых порах, приводит к образованию различных по характеру частей внутри отдельных мелодий. Об этом можно судить по шаракану, написанному в форме запево-припева, согласно структуре его текста⁴⁴⁶ (пр. 157). Не трудно заметить ясную разграниченность двух названных частей мелодий данного шаракана. Ее запев, близкий к напевам псалмов Третьего

⁴⁴⁶ Ист. Л, стр. 286 (шаракан покаяния).

побочного гласа, речитативного типа. Напротив, занимающий добрую половину строфической формы припев—самостоятельный музыкальный образ более песенного склада. Его отличают распевы слогов, особо выделяющиеся в сочетании с динамичными, устремленными к побочной опоре «b» начальными мотивами; длинные звуки («с»), подчеркиваемые предшествующим огромной силы скачком на квинту; энергичные нисходящие секвенции, решительно утверждающие тонику лада; и, наконец, своеобразная организация напева в целом, возникающая в результате



Прим. 157.

развития двух мотивов: восходящего (а) и нисходящего (b), как это отмечено в примере. Таким образом, мы видим, что и в данном шаракане имеется самостоятельный напев, особо выделяющийся на общем фоне сугубо скандированных ритмов. Но здесь, в отличие от ранее рассмотренной монодии, напев этот является неотъемлемой частью самой основной мелодии шаракана. Следующий шаг на пути повышения удельного веса музыкального компонента осуществляется в некоторых шараканах с рефреном. В последних ритмически и интонационно более развитые напевы рефренов уже обрамляют каждую из строф монодий, стимулируя, тем самым, развитие также и остальных частей мелодий. Это наглядно видно по рефрену и последующей первой строфе приводимого ниже шаракана Четвертого гласа⁶¹⁷ (пр. 158). Здесь в небольшом напеве рефрена осуществлено полное раскрепощение ритма от принципа скандирования текста. При этом состоящий из сплошных распевов и долгих звуков напев этот играет весьма важную и своеобразную формообразующую роль. Он выполняет функцию вступления по отношению к каждой последующей строфе шаракана и

⁶¹⁷ Ист. Л. стр. 564 (из шараканов на Воскресение).

функцию заключения—по отношению к каждой предыдущей. Это заметил, наверное, и сам читатель, пролежав весь приведенный отрывок. Ведь в нем рефрен сначала звучит как некий отправной момент для всей монодии. Но затем, появляясь в конце первой строфы,

Moderato

Рефрен

1 строфа

Прим. 158.

он не только логически завершает ее, но и создает ожидание повторения мелодии в следующей, второй строфе произведения. А в конце третьей, последней строфы, посредством исполнительской нюансировки подчеркивается, естественно, именно заключительный характер напева рефрена. Таким образом, каждая отдельная строфа и вся монодия в целом оказываются обрамленными мягкими распевами рефрена, что, конечно, положительно влияет на общее звучание всего шаракана.

Следует отметить, что и остальная часть мелодии рассматриваемого шаракана отличается присутствием в ней большего количества распевов и долгих звуков, чем это наблюдалось в псалмодических (по складу) разделах предыдущих простейших монодий. В данной связи следует, прежде всего, указать на членение, имеющее место в двух разделах мелодии, соответствующих первым двум строкам строфы. В обоих случаях упомянутые разделы мелодии распадаются на две фразы для более ясной членораздельной подачи словесного текста⁶⁴⁸. Вообще

⁶⁴⁸ Так, в конце первого раздела мелодии нисходящего типа полукадансовый оборот вычленился в отдельную фразу посредством предшествующей пазуры после долгого звука «с» потому, что он сочетается с двумя пояснительными словами текста; в начале же второго раздела мелодии, посредством вычленения первой фразы, состоящей из широкого распева и одного долгого звука («с»), особо выделяются первые два слова второй строки, на которых падает логический акцент литературного предложения. Кстати, этим объясняется также и то, что в начале второго раздела мелодии интонация достигает своей кульминационной точки (es²).

говоря, членение разделов мелодий на фразы осуществляется и тогда, когда сочетающиеся с ними строки текста длинные и не могут быть спеты без помощи цезуры. Но, как бы то ни было, такое членение, способствуя лучшему восприятию смысла текста, вместе с тем регулирует дыхание самой музыки. Ведь с прибавлением в мелодии количества фраз прибавляется и количество присутствующих в ней долгих звуков и распевов, характерных для концовок этих фраз. Итак, присутствие распевов и долгих звуков в псалмодической части нашего шаракана обусловлено, прежде всего, тем, что в ней осуществляется членение разделов мелодии на фразы.

Но членение—это лишь одна, хотя и весьма важная сторона рассматриваемого явления. Дело в том, что здесь мы снова сталкиваемся с той упорядочивающей ролью музыкального компонента, когда последний завуалирует неразмеченный характер стихов. Ближайшее знакомство показывает, что два раздела псалмодической части мелодии приведенного шаракана соответствуют двум различным по величине строкам текста: первая из них содержит 14, а вторая—лишь 9 слогов. Введением же распевов особенно во второй раздел мелодии последний примерно сравнивается с первым, сочетающемуся с более длинной строкой⁶⁴⁹.

Наконец, к изложенному выше надо добавить и следующее: все отмеченные отличающие черты псалмодической части рассматриваемого шаракана в известном смысле являются и результатом того, что мелодия эта, попав в окружение эмоционально насыщенного рефрена, испытывает влияние его ритмически более развитого напева. В монодиях вышеприведенного типа иногда явно динамизированы бывают окружающие каждую из строф произведенный рефрен, что способствует закреплению и развитию также тех новых черт, которые появились в псалмодических частях мелодий. Сказанное наблюдается в монодии, протекающей в Дариванке Первого гласа (по примеру предыдущего, приводится рефрен и первая строфа шаракана)⁶⁵⁰ (пр. 159).

По форме связи рефрена с остальной частью мелодии данный шаракан совершенно аналогичен вышеприведенному. Но он снабжен более динамичным напевом рефрена. Каковы особенности этого напева? Как очевидно, в нем, во-первых, на относительно небольшом расстоянии осуществлены значительные подъемы и спады интонации, охватывающей сравнительно широкий диапазон малой сексты; во-вторых, в его ритме за относительно короткое время приводится в связь четыре различные длительности—от половинной до шестнадцатой, объединяющиеся в свободные рисунки выразительных распевов. Остальная мелодия шаракана, правда, немногим отличается от соответствующей части предыдущей монодии, но она все же более развита, о чем говорят и ее

⁶⁴⁹ В свете сказанного становится понятным также и появление несколько расширенного полукладансового оборота в конце второго раздела, мягкие, по-особому закругленные распевы которого впоследствии становятся типичными для концовок не только больших разделов, но и фраз мелодий.

⁶⁵⁰ Ист. Л., стр. 203 (из шараканов покаяния).

масштабы⁶⁵⁴. В ней примечательно и другое явление: вариантное повторение целых фраз мелодии на расстоянии. Так, вторая фраза второго раздела псалмодической мелодии является сжатым вариантом первой фразы первого раздела; а третий раздел мелодии — расширенным вариантом второй фразы первого раздела (см. прямые скобки в примере).

Moderato

рефрен

Ո - դոր - Մեա ինձ Աս - տը - ուած:

Ի Լը-սել ըզ-ճայն փո-ղոյն յա - ճա - զին ա - տընն.

յոր-ժամ հար Լիա - ճէ հրէշ-տա - կա - պետ

Ա Լո - չէ Ի դա - տաւ - տան.

Ո - դոր - Մեա ինձ Աս - տը - ուած:

Прим. 159.

Таким образом, мы видим, что в двух последних шараках обрамлением эмоционально насыщенными напевами рефренов псалмодические части мелодий тоже вовлечены в процесс не только интонационного, но и ритмического обновления музыки.

Стимулом более интенсивного развития рассматриваемых шараканов служит стремление более равномерно распределять в строфе

⁶⁵⁴ Здесь также имеет место членение первых двух ее разделов, в связи с чем увеличивается количество распевов и долгих звуков, появляющихся в концовках фраз. Притом в последних изредка дают о себе знать и раздробленные ритмы, идущие, очевидно, из рефрена. Далее, здесь также особо сказывается известная уже нам упорядочивающая роль музыкального компонента, в результате чего в какой-то мере стираются различия между первыми двумя строками строфы, содержащими, соответственно, 12 и 9 слогов. Этого не делается по отношению к третьей строке для того, чтобы облегчить последующий переход к рефрену. И в самом деле, в последнем примере повторяющийся в конце строфы рефрен гораздо более органически соединяется с остальной мелодией, ибо он звучит как неизбежный логический вывод предыдущего развития.

раскрепощенные от принципа скандирования текста несенные ритмико-тонации, не локализуя их в определенных фазах становления формы. На пути к достижению этой цели сначала осуществляется более свободное применение членения разделов мелодий на фразы, а также и тех методов распевания и растягивания слогов, которые до сих пор были характерными только для концовок упомянутых фраз и разделов строфических музыкальных построений. Приводимая ниже мелодия шаракаана покаяния является замечательным примером такого свободного применения членения и распевов, обусловленного образным содержанием поющего текста. Этим объясняется и присутствие в ней выражающих «просьбу» оборотов хоренческого и амфибрахического типа, которые сообщают мелодии особую мягкость (в примере они отмечены крестиком)⁶⁵². Характерной отличительной чертой данного шаракаана,



Прим. 160.

как очевидно, является известная кантиленность его мелодии. Конечно, это не означает, что в нем полностью исчезают скандированные ритмико-тонации. Последние всегда в той или иной мере присущи шаракаанам слабиласического типа. Но здесь найдены такие пропорции и методы распределения в мелодии распевов и долгих звуков, что общее впечатление в целом складывается не от равномерного скандирования текста. Особо следует отметить, что при этом учтена также и подлежащая упорядочению неразмерность стихов текста⁶⁵³. Говоря о кантиленности приве-

⁶⁵² Нег. I, стр. 200.

⁶⁵³ Распевы и долгие звуки введены в основном в первую и третью строки строфы,

денной мелодии, необходимо указать и на ту ярко выраженную сцепляемость ее фраз, мотивов, которая, будучи результатом более смелого применения принципа вариантного повторения характерных оборотов, в значительной мере способствует естественной текучести музыки. Как это отмечено в примере, в начале каждого последующего раздела анализируемой мелодии, подхватываясь, развивается дальше фраза, впервые появившаяся в конце предыдущего (см. взятые в квадратные скобки фразы).

Включение в процесс свободного применения и равномерного распределения в мелодиях, раскрепощенных от скандирования песенных ритмико-тонаций, также средств выразительности, характерных для напевов, особо выделяющихся на фоне неаллометрических частей монодий, естественно, приводит к более решительному проникновению в шараканы подлинного песенного начала. Это хорошо видно по следующему примеру, протекающему в гласе теплых лирических песен с ярким тематизмом и широким дыханием⁶⁵⁴ (пр. 161, Вт. гл.). Это один из

Moderato

Ա. Եռ խա-կալ և բա-րե - գուր

մի ցոբր գոխ-արս ցո.

մի մեր-ծեր ըզ - մեզ յո - դոր-մու - բե - ճե քու՛մ - մե.

մեռ Աս-ար - ուած հար ցո՛ճ մե - րոց:

Прим. 161.

развитых среди шараканов со свободными стихами. В нем дана большая свобода всему тому, что до сих пор применялось в ограниченных масштабах и в определенных, неаллометрических участках мелодий: волнообразному движению интонации, а также распевам и дроблению ритма. Здесь находит свое развитие и принцип вариантного и секвентного повторения мотивов как в непосредственной близости, так и на расстоянии. Благодаря этому, а также наличию достаточно ярких и сходных

содержащие меньшее количество слогов по сравнению, соответственно, со второй и четвертой строками (пятая строка является припевом, с точностью повторяющимся и в остальных строках).

⁶⁵⁴ Пост. I, стр. 929 (из шараканов всем мученикам).

ритмонтонаций в начале каждого из разделов мелодии, в ее становлении сильно подчеркивается тематическое единство. О высокой формообразующей роли музыкального компонента в анализируемой мелодии следует судить и по тому, что в ней в большей мере сглаживается подчеркнутая неравномерность стихов текста⁶⁵⁵.

В приведенной мелодии использован и ряд других примечательных выразительных средств. К числу последних относится, как уже указывалось. Второй глас с его эолийским ладом квинтовой основы (с тоникой на «g» и побочной опорой на «d»), придающий интонации характер открытого, непринужденного лирического высказывания⁶⁵⁶. Обращает на себя внимание также удачное использование приема решительного отодвигания тоникой. Последняя, потенциально присутствуя во всех фазах развития формы,—о чем свидетельствуют типовые гласовые попевки в начале всех четырех разделов мелодии,—и направляя это развитие к конечной цели, сама появляется лишь в самом конце значительно разросшегося по масштабам строфического построения. Этим достигается широта дыхания мелодии в целом, емкость и значительность отдельных ее разделов (и особенно двух последних), а также и большая текучесть музыкального развития.

Подводя некоторые итоги, нужно сказать, что с простейших шараканов со свободными стихами берут начало процессы обновления интонационного и ритмического строев церковно-музыкального искусства, до сих пор воплощающегося в форме псалмодии. Процессы эти ускоряются с внедрением в мелодии псалмодического типа заимствованных из народнопесенного творчества и приспособленных к церковным произведениям новых, песенного склада ритмонтонаций. Последние, проникая в шараканы и сперва локализуясь в строго определенных фазах развития формы, как-то: вступление, прием запевно-припевной строфы, рефрены, окружающие строфу,—впоследствии находят более свободное применение и, органически растворяясь в мелодиях, разрушают псалмодический склад их музыки. С развитием интонации и ритма усложняется и форма их сочетания в отдельных мелодиях, что влечет за собой преобразование фактуры шараканов. В результате же разрастания масштабов строфических построений последние приобретают черты больших завершенных музыкальных периодов.

⁶⁵⁵ Три строки и заключительная припевная строка последнего содержат, соответственно, 8, 5, 12 и 8 слогов, в то время как по сумме длительностей звуков, входящих в четыре раздела мелодии, строки группируются по две: первая со второй и третья с четвертой.

⁶⁵⁶ Богатое использование возможностей названного гласа и его лада в данном случае сказывается не только в охвате широкого диапазона в объеме малой септимальности (g¹—f²), но и в возникновении довольно сложного соотношения кадансов. В конце третьего раздела мелодии медианта лада утверждается настолько решительно, что создается впечатление отклонения в В-dur. При этом до известной степени переосмысливаются связи основной медианты (В) с появившейся в конце второго раздела доминантой (d), которая, в свою очередь, принимает на себя и функцию медианты В-dur-a

Наконец, в рассматриваемых шараканах углубляется связь музыки с текстом. Здесь наблюдается стремление не только естественно подавать словесный текст, выделяя его грамматические и логические акценты, но и создавать самостоятельные музыкальные образы, соответствующие образному содержанию поющего стихотворения. Все это в большой мере повышает удельный вес музыкального фактора в монодиях, в которых зачастую на первый план выдвигаются закономерности развития мелодий. Об этом можно судить и по той неоднократно упомянувшейся упорядочивающей роли мелодий, которая, несомненно, свидетельствует о некогда существовавшей тенденции придать музыкальному развитию черты периодичности при неразмеренности словесных текстов.

Силлабические шараканы с размеренными стихами

В сравнении с предыдущими монодиями силлабические шараканы с размеренными стихами отличаются большей стройностью своей формы. Здесь при дальнейшем развитии ладоинтонационной стороны мелодий и окристаллизации их структуры, под ритмы шараканов, уже обогащенные распевами и долгими звуками, подводится новая, более организованная метрическая основа. Большую формообразующую роль в этом отношении играют словесные тексты названных шараканов, стихи которых, организуясь по принципу периодического чередования сильных и слабых слогов, расчленяются на одинаковое количество однотипных стоп. И не случайно, что в этих произведениях весьма углубляется связь музыки с текстом, особенно по линии ритма: метроритмическая организация шараканов в целом базируется на принципах ритмовки декламационной поэзии, что находит свое выражение и в появлении в мелодиях новой единицы членения — такта — музыкального эквивалента стихотворной стопы. Отсюда ясно, что тенденция придать музыкальному развитию черты периодичности, присущая, как мы видели, и ранее рассмотренным произведениям, в шараканах с размеренными стихами находит наиболее благоприятные для своей реализации условия. Ибо здесь, прежде всего, достигается равномерность пульсации метрической основы, лишь изредка нарушаемая в словесных текстах, или в соответствующих им мелодиях.

Из раннесредневековых стихотворных размеров исторически наиболее устойчивыми являются четырехстопный сложный ямб (4+4+4+4) и четырехстопный анапест (3+3+3+3). На них мы и остановимся, т. е. на самих шараканах, написанных в этих двух размерах, а также на одном образце, в котором применен принцип периодической переменности размера⁶⁵⁷. Обращаясь к четырехстопным шараканам, сначала

⁶⁵⁷ Разумеется, мы здесь не можем (и не должны) остановиться на всех разновидностях армянских раннесредневековых стихотворных форм. В нашу задачу входит показать главные из них, и под углом зрения их отношения к развитию профессионального песнетворчества.

ла отметим ряд особенностей их словесных текстов. Необходимо прежде всего подчеркнуть, что в словесных текстах интересующих нас шараканов оба вида упомянутых размеров применены с большой свободой. Это выражается в том, что в стихах сложномбического типа, кроме нормативных четырехсложных стоп, сплошь да рядом встречаются также односложные, двухсложные, трехсложные и даже пятисложные стопы; и в стихах анапестического типа, кроме нормативных трехсложных, — также четырехсложные, двухсложные и односложные стопы. Иначе говоря, в названных стихах при постоянном количестве стоп зачастую меняется количество содержащихся в них слогов.

Но дело в том, что при декламации и особенно при пении, содержащие меньше или большее количество слогов стопы, удлиняясь или укорачиваясь, приравниваются по длительности нормативным стопам. И это дает возможность разнообразить ритм стихов при сохранении их общей метрической структуры⁶⁵⁸. В рассматриваемых шараканах, стихи которых содержат по четыре главных метрических ударения, большую формообразующую роль играет новая единица членения — стопа: сложномбическая, представляющая собой объединение двух простых ямбов с сильным ударением на четвертом слоге, и относительно сильным — на втором — (— / — /); и анапестическая (— — /). О решающей роли данных единиц членения можно судить и по тому, что в стихотворениях передки и слабые слоги отдельных слов принимают на себя метрические ударения, если этого требует структура стопы⁶⁵⁹. Не обязательно, чтобы в стихах границы стоп и слов совпадали; стопа свободно рассекает слово, как только в этом возникает необходимость; однако, по возможности, сохраняется относительная целостность полуступища, объединяющего в себе две стопы. Обязательным условием для шараканов с переменными стихами является сохранение целостности строки, как самостоятельного раздела литературного предложения⁶⁶⁰. Строфы четырех-

⁶⁵⁸ Упомянутые вольности письма, допускаемые по отношению к двум рассматриваемым стихотворным размерам и имеющие целью избежать излишней монотонности, иной раз в известной мере приближают друг к другу словесные тексты обоих видов четырехстопных шараканов. Однако определить, в каком именно размере написан словесный текст четырехстопного шаракана, в конечном итоге не представляется затруднительным. Во-первых, в этих шараканах в количественном отношении всегда преобладают нормативные стопы одного из двух видов. И, во-вторых, в стихотворениях всегда можно обнаружить также и нормативные строки. Нормативные строки сложномбических стихотворений содержат по четыре четырехсложных стопы и, следовательно, 16 слогов; нормативные строки анапестических стихотворений содержат по четыре трехсложных стопы и, следовательно, 12 слогов.

⁶⁵⁹ Это особенно встречается в сложномбических стихах, в которых вторые слоги четырехсложных слов попадают под относительно сильные метрические ударения.

⁶⁶⁰ Здесь не допускается прием, известный в науке под названием «enjambement» и сводящийся к переносу конца фразы в начало следующей строки.

стонных шараканов состоят обычно из трех или четырех строк. Цезуры различной значимости отделяют друг от друга строки строф, полустипшия и стопы.

В музыкальном компоненте анализируемых монодий ясно проявляются мелодические эквиваленты стихотворных стоп—такты, которые в обоих видах четырехстонных шараканов объединяют в себе обычно по четыре доли (имея в виду нормативные такты). Однако музыкальная трактовка, с одной стороны, сложнаямбическая, а с другой—анапестическая стоп в этих шаракавах, разумеется, различна. Метрическая структура и расположение в нормативном такте музыкальных фраз, соответствующих сложнаямбическим стопам, сводится к следующему: $\text{f} \bullet \bullet \bullet \text{f}$ — структура же и расположение анапестическим стопам, $\circ \circ \text{f}$. В пределах этих общих, с точки зрения метрической структуры, формул, бесконечно разнообразится ритмическая организация упомянутых фраз посредством введения распевов, дробления основной доли и пр.⁶⁶¹

В рассматриваемых шаракавах особенно заметны затактовые начала и сильные концовки отдельных разделов мелодий, соответствующих строкам строф. Здесь эти разделы мелодий отделяются друг от друга двумя в одинаковой мере распространенными способами: с помощью явной цезуры после долгого звука или распева; или же посредством изменения такта, соединяющего конец предыдущей строки с началом последующей⁶⁶². Важно отметить, что в обоих видах четырехстонных шараканов наблюдаются двоякого типа произведения: монодии, в музыкальном развитии которых более или менее ярко выступает некое конструктивное начало в результате учащенных цезур, появляющихся после мелодических фраз, соответствующих отдельным стихотворным стопам; и монодии с более текучими, кантиленными мелодиями, широкого дыхания фразы которых охватывают целостные полустипшия, состоящие из двух стихотворных стоп. Ниже начнем рассмотрение с шараканов со сложнаямбическими стихами. По всем данным, они сравнительно более древние. В них изредка встречаются даже такие образцы, в стихах и музыке которых имеется полное совпадение ритма с метром⁶⁶³ (пр. 162). Монодии со сложнаямбическими стихами

⁶⁶¹ Этому в большой мере способствуют также и отмеченные выше вольности письма, допускаемые по отношению к четырехстопным стихам. Ведь вольности эти тоже предполагают, как уже говорилось, ритмическое разнообразие стихов, при сохранении их общей метрической структуры.

⁶⁶² Таковым обычно бывает 3/4-й такт (иногда также 5/4-й), при общем размере п 4/4, с внесением которого иной раз преодолевается и статичность музыки, например: (затакт) + 4 + 4 + 4 + 1, (затакт 2) + 4 + 4 + 4 + 1 и т. д.

⁶⁶³ Ист. I, стр. 1019 (из шараканов всем усоншим). Куплет приведен до припева, так как последний имеет иную структуру. Квадратные скобки снизу указывают границы стоп текста.

весьма развиты, и в них продолжается, по существу, та линия постепенного повышения удельного веса музыкального компонента, за которой мы следили в предыдущем разделе. В этом легко убедиться, ознакомившись хотя бы со следующим отрывком шаракана Третьего



Прим. 162



Прим. 163.

гласа⁶⁶⁴ (прим. 163). Как видно, распевы слогов и раздробленные, раскрепощенные от скандирования текста ритмы в трех разделах данной мелодии распределены так же равномерно, как это имело место в наиболее развитых шараканах со свободными стихами. Однако, в отличие от последних, в приведенной мелодии эти распевы и свободные ритмы протекают на равномерно пульсирующей метрической основе⁶⁶⁵. На

⁶⁶⁴ Ист. I., стр. 805 (из шараканов Кресту).

⁶⁶⁵ Правда, равномерность пульсации метра здесь временами нарушается, но это, с данной точки зрения, не играет какой-либо активной роли, так как осуществляется

фоне ранее рассмотренных шараканов со свободными стихами особенно заметны также соразмерность трех разделов нашей мелодии и стройность ее в целом. В сравнении же с вышеприведенным отрывком шаракана с размеренными стихами, анализируемая мелодия отличается тем, что в ней одна и та же сложнаямбиническая стихотворная стопа получает разнообразную музыкально-ритмическую трактовку⁶⁶⁶. В мелодии обращают внимание: различная величина фраз, сочетающихся со стопами; парное объединение фраз внутри разделов (при сохранении небольшой цезуры после второй фразы, делящей раздел на две примерно равные части); и повторы различных мелодикоритмических рисунков на расстоянии, иногда с их метрическим смещением.

При всем этом в шаракане в целом, особенно в ее ритмике, решающую роль играет стихотворная стопа. Характер ритмической органи-



Прим. 164.

зации устанавливается уже в первом разделе мелодии, где четко слышны границы конструктивных следующих друг за другом музыкальных фраз, последовательно совпадающих с границами соответствующих им стихотворных стоп. Как отмечалось, среди рассматриваемых шараканов

на стыке разделов мелодии. Не очень ощутима также ненормативность последнего «такта», ибо естественно, что в каденционном участке мелодия несколько расширяется.

⁶⁶⁶ Здесь в одном лишь первом разделе мелодии по-разному трактуются все четыре стопы стиха; не говоря уже о двух остальных разделах, ритмическому разнообразию которых способствует как появление в тексте ненормативных стоп, так и ненормативность всей третьей строки (содержащей всего три стопы).

встречаются и другого типа мелодии, в которых при всей прочности связи музыки с текстом ритмическое развитие осуществляется по этапам более широкого дыхания, с учетом закономерностей и чисто музыкального порядка. С этой точки зрения представляет интерес мелодия сложной амбиического шаракана Четвертого гласа⁶⁶⁷ (пр. 164). Как очевидно, данная мелодия явно напевнее предыдущей, и это потому, что здесь регулирующим дыхание музыки фактором служат не столько отдельные стопы, сколько вдвое больше по объему полуступицы. Им-то и соответствуют широко распевные и емкие фразы каждого из разделов мелодии, которые в примере отмечены двойными скобками сверху. Эти своего рода укрупненные музыкальные фразы возникают в результате более тесного объединения фраз, соответствующих двум соседним стопам, что становится возможным вследствие дальнейшего углубления ритмикоинтонационного содержания самой музыки⁶⁶⁸ и возникновения подчеркнуто волнообразного мелодического движения. Словом, в рассматриваемом образце особую формообразующую роль играет полуступица, как более крупная единица членения. В нем при заметном обогащении ритма новыми пластическими рисунками только один раз (в конце третьего раздела) нарушается равномерная пульсация метра. Обращает внимание также богатое использование лада, что наглядно видно и по сложным взаимосвязям четырех разделов мелодии, завершающихся, соответственно, на \bar{g} , \bar{a} , \bar{b} и (через \bar{b} на) «с²». Кроме всего, отметим и довольно сложную фактуру мелодии нашего шаракана.

В четырехстопных шараканах с анапестическими стихами более последовательно применяется принцип построения мелодий по большим волнам, соответствующим полуступицам текста. Однако и среди этих шараканов встречаются образцы, в мелодиях которых, при сохранении музыкальной целостности полуступиц, все же выделяются границы стоп путем подчеркивания размера стихов. Классический пример такого рода шараканов представляет собой произведение Комитаса католикоса (VII в.), известное под названием «Души, посвятившие себя» (любви Христовой). В словесном тексте шаракана, написанном в форме акростиха, речь идет о группе дев мучениц, оказавших героическое сопротивление

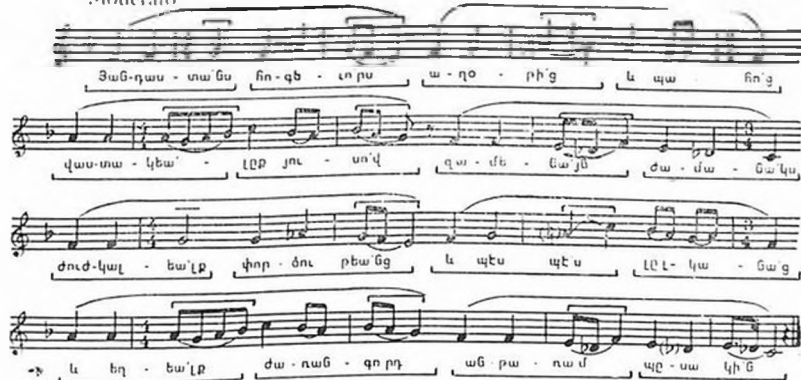
⁶⁶⁷ Ист. I, стр. 769 (из шараканов Кресту).

⁶⁶⁸ Так, первые две музыкально-поэтические стопы первого раздела мелодии объединяются плавным нисходящим движением интонации, уравнивающим разноразличные скачки затакта на кварту вниз и на сексту вверх. Преодолению неуровня между двумя первыми стопами четвертого раздела мелодии способствует то обстоятельство, что на стыке этих стоп присутствуют два звука (\bar{b}), хотя различной силы, но одинаковой высоты и одинаковой длительности. Стопы же большинства остальных полуступиц во втором, третьем и четвертом разделах мелодии музыкально объединяются благодаря дроблению ритма. В этих условиях отдельные стопы первого полуступицы второго раздела мелодии вносят даже элемент некоторого разнообразия, создающий форму дробления и суммирования (в пределах данного раздела мелодии или мелодической строки).

ление насильно язычников и павших жертвами во время распространения в Армении христианства. Образное содержание стихов, отличающееся многогранностью, связано с героикой, некоей жертвенностью и, — так как гимн в целом посвящается определенному церковному празднику, — праздничной торжественностью и ликованием.

В мелодии шаракана мастерски передается и углубляется образное содержание стихов, благодаря плавному неторопливому движению интонации на богатой ладовой основе (включающей в себя и мажорное и минорное начала), а также мерному, степенному развитию ритма при стройности структуры и мудрой простоте фактуры. Это одна из тех мелодий, которые, по меткому выражению Кулаковского, отличаются своего рода «перенаполнением»⁶⁶⁹ общего образно-эмоционального содержания, полностью раскрывающегося лишь при многократном повторении музыки в сочетании с различными строками текста. В целях пояснения приводим отдельную строфу шаракана с четырьмя нормативными строками⁶⁷⁰ (пр. 165). Произведение отличается предельной

Moderato



Прим. 165.

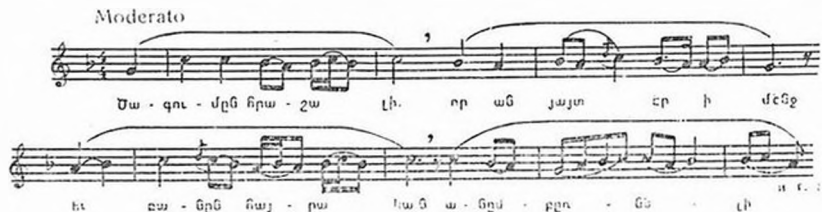
четкостью структуры и чеканностью формы. Его мелодия представляет собой большое построение (сложный период), состоящее из двух внутренних периодов. Бросается в глаза четкое членение этих периодов на подчиненные построения—предложения, фразы и мотивы. Из примененных здесь новых средств музыкальной выразительности привлекает особое внимание сочетание различных ладов в одной мелодии. В последней сначала сталкиваются лады противоположного наклонения—

⁶⁶⁹ Лит. LXXXI, стр. 114—145.

⁶⁷⁰ Ист. I, стр. 695.

минорного и мажорного—а затем, как исход происшедшей борьбы, появляется новый лад с мажорной терцией и минорной, фригийской малой секундой на тонике (с'). В целом же образуется единый сложный лад со звукорядом в объеме чистой октавы от «с¹» до «с²». Как отмечено в примере скобками сверху, рассматриваемая мелодия построена широкими волнами, соответствующими полуступициям текста. Но вместе с тем в мелодии данного шаракана особо выделяются также отдельные стопы, входящие в упомянутые полуступиция. Происходит это оттого, что в музыке сильно подчеркивается размер стихов⁶⁷¹.

Обстоятельство это ни в коей мере не снижает художественный интерес мелодии. Однако оно создает условия, при которых в ритме шаракана дает о себе знать псалмодическое начало. Иного характера те мелодии шараканов с анапестическими же стихами, в которых не подчеркивается размер текста. Они более напевны, кантиленны. В ритмической организации этих мелодий стихотворная стопа уже не играет столь определяющей роли. Последняя здесь почти целиком предоставляется полуступицию. Сказанное выражается в том, что в мелодиях упомянутых шараканов, с одной стороны, более решительно преодолеваются цезуры, отделяющие друг от друга стопы текста, с другой—подчеркиваются остановки движения, следующие за каждым из полуступиший⁶⁷² (пр. 166). В такого типа шараканах течение музыкального



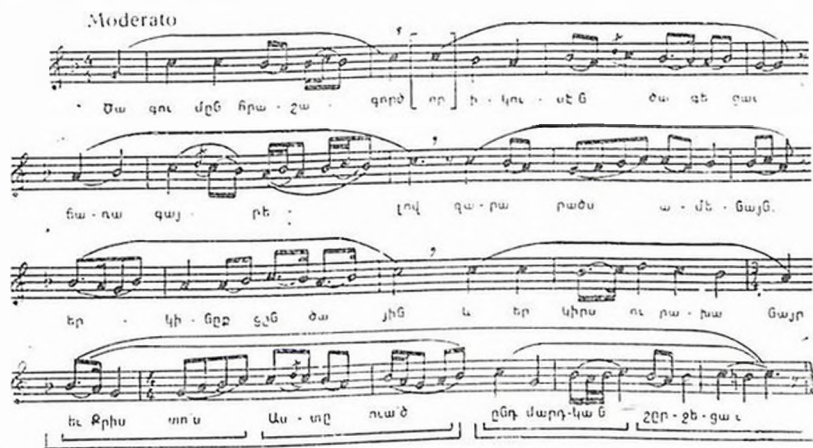
Прим. 166.

развития иногда стирает даже те цезуры, которые отделяют друг от друга полуступиция текста, что приводит к образованию особенно широких по дыханию мелодических волн, соответствующих целым строкам строф. С подобным фактом мы сталкивались, как помнит читатель.

⁶⁷¹ Здесь последовательно проводится принцип удвоения длительности ударяемого слога каждой из стоп с помощью долгих, либо слитованных звуков (см. в примере квадратные скобки сверху и снизу). Составляющие исключение последние слоги первых трех строк строфы не меняют положения, ибо они и без того отделяются от последующих стоп. Что же касается неударяемых слогов стоп, то они в музыке шаракана большей частью скандируются.

⁶⁷² Ист. I, стр. 64 (из шараканов Рождеству).

и в развитых шаракахах со свободными стихами. Но здесь ритмы таких больших мелодических волн-разделов протекают на равномерно пульсирующей метрической основе. Это видно по четвертому разделу второй строфы рассматриваемого шаракаха, кстати, принадлежащего перу отца армянской научной историографии—Мовсеса Хоренаци (V в.). Ниже приводим всю строфу⁶⁷³ (пр. 167). Таковы четырехстопные шаракахи со сложными ибическими и анапестическими стихами. Подытожим



Прим. 167.

изложенное о них. В четырехстопных шаракахах под ритмы мелодий, уже обогащенных распевами, долгими и раздробленными звуками подводится строго организованная метрическая основа, идущая от структуры текстов. Связь музыки со словесным текстом здесь углубляется до предела, особенно по линии метроритма. Однако это обстоятельство не мешает дальнейшему повышению формообразующей роли и музыкаль-

⁶⁷³ Там же. В конце первого полуступия первого раздела мелодии предполагаемый долгий звук (с²) хотя и дробится на две четвертушки в связи с появлением лишнего слога в следующей стопе, цезура, отделяющая оба полуступия, все же не преодолевается. Цезуры и аналогичных мест 2-го и 3-го разделов мелодии более чем очевидны. В четвертой же строке мелодический оборот конца первого полуступия, распростираясь и на относительно сильную долю второго такта (с²), с которой начинается второе полуступие, самым естественным образом объединяет две большие музыкальные фразы в один крупный раздел мелодии. Во всем остальном приведенный шараках с его эмоциональной, словно народной по духу, мелодией говорит сам за себя.

ного компонента монодий. Показательно, что в последних, помимо всего прочего, достигается также и относительная свобода ритмовки инных мелодий. Как мы видели, в обоих видах четырехстопных шараканов встречаются двоякого рода монодии. В одних из них сильно подчеркивается размер стихов при более или менее учащенном ритме мелодий. В других же—размер и вообще структура стихов рассматривается лишь как необходимая метрическая основа, на которой свободно текут ритмы построенных по широкому волнам мелодий⁶⁷⁴. В заключение отметим, что рассмотрение силлабических и силлабико-кантиленных монодий было бы неполным, если мы не обратились также к образцу шаракана с размеренными стихами периодической переменности⁶⁷⁵ (пр. 168).

По своей напевности этот шаракан Второго побочного гласа мало чем уступает ранее приведенным монодиям. Он протекает в новом, более высоком регистре и начинается прямо с кульминационной фазы развития формы, что придает интонации особую эмоциональную насыщенность и напряженный характер. Мелодия свободно развертывается в пределах относительно широкого диапазона в объеме большой сексты $b^1—g^2$. Ее разделы, каждый раз отправляясь от верхнеквартового или верхнетерцового тона лада, постепенно опускаются вниз, ища себе опоры в тонике, которую они окончательно находят лишь в конце построения. Такая логика развития мелодии естественно приводит к образованию в ней широкого волнообразного движения⁶⁷⁶. Заслуживает особо-

⁶⁷⁴ В мелодиях первого типа по существу применяется принцип скандирования словесного текста на более высоком уровне развития искусства шараканов. Поэтому правомерно предположить, что в этих мелодиях манера подачи текста с подчеркиванием его размера и связанные с нею некоторые характерные ритмикинтонии идут от художественной декламации, от риторического искусства. Не следует забывать, что в раннесредневековой Армении риторическое искусство развивалось бок о бок с искусством музыкально-поэтическим и что церковные поэты-музыканты были также и искусными риториками. В риторике веками вырабатывались свои специфические методы не только создания, но и воспроизведения художественной литературы, и не может быть, чтобы исторически устоявшиеся в ней характерные ритмикинтонии не оставили следа в церковной музыке. Весьма возможно, что в мелодиях подобных шараканов, сурово-мужественных и даже героических по характеру, в обобщенном виде отражены также ритмикинтонии, идущие от армянской раннесредневековой военной музыки и героических пластов народного эпоса (ср. Энт. LXXXIII, стр. 117). Мелодии же второго типа, отличающиеся напевностью, кантиленностью и особой теплотой ритмикинтонии, скорее всего являются плодом прямых и значительных заимствований средств художественной выразительности из народнопесенного творчества. В них-то и более решительно осуществляется основная тенденция развития искусства шараканов, направленная как раз на преодоление принципа скандирования словесного текста и на укоренение в монодиях песенного начала.

⁶⁷⁵ Ист. I, стр. 251.

⁶⁷⁶ В целом мелодия имеет форму периода с двумя аналогичными предложениями, причем в данном случае периода внутренне расширенного. Ибо, судя по имеющейся в 264

го внимания своеобразное соотношение пяти разделов мелодии. Кадансирующие звуки этих разделов образуют свою собственную кривую, которая, отпавляясь от тонки, совершает «круг» по тонам ее непосредственного окружения и опять возвращается к ней, на этот раз прочно обосновывая ее: $c^2-d^2-es^2-b^1-(h^1)-c^2$. Решительному утверждению

Moderato

ჰიუ ჰიუ ბუ რიუ სტე

გა - ლ'ი, ჯან-გა - გო'გ, ჰ - დ'ი.

მე ან - სტუ ან - გერ

გერ - ჰი'დ'ი, არ - თაუ-ნა'გ, ჰ - დ'ი.

ნ - რი - ბუ ჰბო ან - სტუ

Прим. 168.

тонки в конце последнего раздела в большой мере способствует появление альтерированного нижнего вводного тона «li», образующего вместе со звуком «es» «кольцо» центростремительного интервала уменьшенной кварты вокруг тонки. Возвращаясь к вопросу о размере стихов занимающего нас образца, следует прежде всего отметить, что в них

нем тематической периодичности (ср. начала первого и третьего разделов мелодии), период как таковой должен был завершиться в конце четвертого раздела; но так как этот последний не приводит к утверждению тонки с добавлением пятого, заключительного раздела (кстати, в основном повторяющего четвертый, меняя только его концовку), период оказывается внутренне расширенным.

последняя (пятая) строка является припевом несколько отличной от остальной части строфы структуры и сочетается с мелодическим разделом, обобщающим и завершающим предыдущее музыкальное развитие. А первые четыре строки литературного текста своеобразно размерены. Они содержат, соответственно, 5—7+5—7 слогов. При произнесении текста ясно ощущаются относительная краткость первой и третьей строк строфы. При пении ощущения эти исчезают благодаря напевности мелодии, а также потому, что как раз в короткие (пятисложные) строки текста внесено по три долгих слога (стоимостью двух метрических единиц). Очень важно, что и расположение этих долгих слогов одинаково в двух пятисложных строках.

Слоги семисложных строк (каждый из них) сочетаются большей частью с одним звуком (стоимостью одной метрической единицы). И хотя волнообразное движение, охватывающее и эти строки, в значительной мере смягчает силлабiku, в них ухо обнаруживает характерные (словно *хайреновские*)⁶⁷⁷ последования ямбических и анапестических стоп (оба раза в виде: ямб+анapest+ямб; см. в примере квадратные скобки снизу). Выделив и трехдольные стопы-такты, появляющиеся на стыке строк (не считая пятой), легко заметим, на какой именно метрической основе протекают песенные ритмы шаракана, обогащенные чрезвычайно интересными чертами периодической переменности. Если оставить в стороне пятую, припевную строку, то остальные четыре, группируясь по две, образуют два музыкальных предложения аналогичного строения (см. в примере вертикальные квадратные скобки слева и справа). В них-то и дважды повторяется одно и то же последование трех различных стоп-тактов, а именно: затакт+4/4+3/4+3/4+2/4+окончание (см. в примере указанные размеры тактов)⁶⁷⁸. На этом мы заканчиваем рассмотрение шараканов с размеренными стихами. В связи с анализом силлабических и силлабо-кантилениных шараканов следовало бы затронуть вообще и вопрос о юбилеях, появляющихся в начале или конце иных монодий, но для целесообразности изложения к этому мы вернемся позже.

⁶⁷⁷ Слово *hAyren* (или *hAyeren*) является названием древнего, исконно армянского вида народно-гусанской песни, и означает «на армянский стих и глас». *hAyren* строится по двуступенным следующей структуры: ямб+анapest+ямб (7 слогов) и анапест+ямб+анapest (8 слогов). Много словесных текстов средневековых *hAyrenov*, дошедших до нас в изустной передаче, записано в XIX веке. Арменисты-литературоведы обращали на них должное внимание. Об этом, а также о гласе *хайренов* см. нашу статью: *Лит.* CLII.

⁶⁷⁸ Сильная доля и конце второго раздела мелодии соединяет первое проведение этого последования различных тактов с его же повторением; а слигиванные звуки в конце четвертого раздела—все предыдущее построение с припевом.

ПРОТЯЖНЫЕ ШАРАКАНЫ

Среди произведений эпохи раннего средневековья протяжные шараканы в количественном отношении уступают силлабическим и силлабо-каптителенным, но, конечно, не этим определяется их место и значение в музыкально-поэтическом искусстве названного периода. В ранне-средневековых шараканах протяжного типа, по существу, прокладывается тот путь, по которому впоследствии развиваются крупные по форме и чрезвычайно сложные по ритмонинтонационному содержанию протяжно-напевные монодии эпохи развитого феодализма. В словесных текстах рассматриваемых шараканов ничего принципиально нового не наблюдается. Зато в этих монодиях неизмеримо возрастает формообразующая роль музыкального компонента. Как мы видели, в наиболее напевных мелодиях силлабических шараканов с размеренными стихами была достигнута большая свобода ритмического развития музыки. Однако метрическая основа, на которой протекали ритмы этих мелодий, всегда находилась в строгом соответствии со структурой стихотворного текста. В протяжных же шараканах в конечном итоге и метрическая сетка музыки освобождается от структуры текста, организуясь самостоятельно, согласно закономерностям чисто музыкального развития, и сохраняя при этом уже достигнутую равномерность своей пульсации.

Для протяжных шараканов в общем характерен такой тип связи музыки с текстом, когда отдельные слоги стиха исполняются на целые группы звуков мелодии. Отсюда ясно, что в интересующих нас монодиях отступает на задний план, а то и вовсе исчезает, структурная зависимость музыки от текста. В этих условиях связь музыки со словесным текстом обеспечивается, главным образом, в плане образно-эмоциональном. Мелодиям шараканов придаются черты ярких индивидуализированных музыкальных образов, соответствующих основному содержанию стихотворений и углубляющих его. Остановившись несколько более подробно на мелодиях протяжных шараканов в целом, отметим ряд их специфических черт. В них особенно весомыми становятся мельчайшие изгибы, извилины интонации, которые, постоянно спутывая более широким волнам музыкального развития, углубляют и обогащают их основное эмоционально-смысловое содержание. В развитых видах протяжных шараканов имеет место наиболее богатое использование выразительных возможностей отдельных ладов. В них наблюдаются новые, интересные формы сочетания, с одной стороны, достаточно индивидуализированных, но вместе с тем явно соподчиненных ладовых сфер в одном гласе, а с другой — различных ладов в одной мелодии.

В ритмике рассматриваемых шараканов дробление основной метрической единицы музыки приобретает нормативное значение. Появляются новые, самые разнообразные ритмические рисунки. А распевы, становясь все более и более многозвучными, постепенно переходят в большие юбилеи. Ритмическая свобода здесь поддерживается и

независимой от структуры словесного текста метрической сеткой и медленными темпами, благодаря которым расширяются формы⁶⁷⁹. Строение мелодии в протяжных шаракалах свободно и как таковое базируется на принципах непрерывного развития некоего первоначального мелодического ядра⁶⁸⁰. Особенно большим дыханием музыкального развития отличаются формы, в становлении которых принимают участие два образно-тематических начала.

Протяжные шаракалы подразделяются на два основных вида. В одних из них все еще дает о себе знать некоторая связь музыки со словесным текстом в структурном отношении. В мелодиях этих шаракалов, образующихся главным образом из простых слогов, распевы осуществляются в пределах основной метрической единицы музыки, что способствует сохранению четкости структуры строфических построений. Условным называть эти шаракалы структурными. В других монодиях рассматриваемого типа распевы становятся настолько многозвучными, а растягивания слогов — длительными, что при исполнении слушателем не воспринимается смысл их словесных текстов. Широко юбилированные мелодии таких шаракалов носят характер импровизации. Поэтому условно назовем их импровизационными (по складу), в отличие от вышеупомянутых структурных.

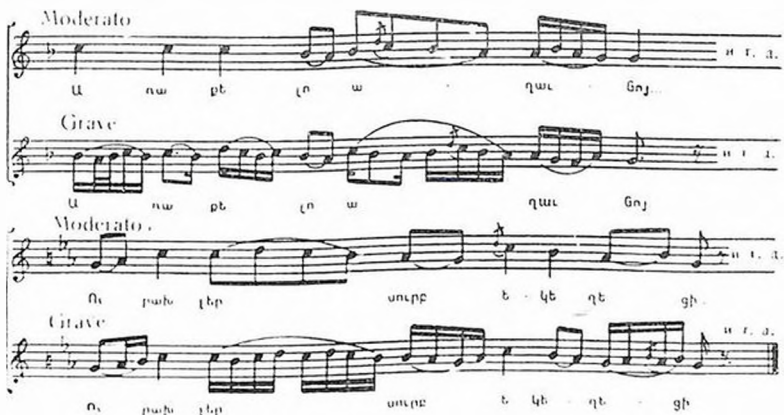
В музыке протяжных шаракалов, предназначенных, как уже говорилось, для индивидуального высказывания (а потому и более сложных по форме и ритмо-intonационному содержанию в сравнении с силлабическими), обнаруживаются новые светские влияния, идущие от народно-профессионального гусанского вокально-инструментального искусства эпохи раннего средневековья. Влияния эти сказываются, во-первых, в том характере лирических излияний, который, будучи общим для многих протяжных шаракалов, своими корнями восходит к наиболее типичным музыкальным образцам гусанских лирических песен, отличавшихся от народно-крестьянских (особенно к концу эпохи раннего средневековья) преобладанием в них субъективного начала, связанного с личными переживаниями и, во-вторых, в том виртуозном начале юбилиций и орнаментированных ритмо-intonаций импровизационных шаракалов, которое само прямо говорит о своем вокально-инструментальном происхождении и, следовательно, о проникновении в церковную музыку элементов гусанского искусства. В импровизацион-

⁶⁷⁹ В самом деле, при медленных темпах в мелодиях, естественно, не подчеркиваются метрические ударения; в них решающую роль играют уже смысловые акценты музыкального развития. Кроме того, как отмечалось, благодаря медленным темпам расширяются формы музыкально-поэтических построений сугубо мелодическими средствами — в результате значительного углубления цезур словесного текста, а также растягивания слогов, слов, строк и, в конечном итоге, целых строф стихотворений.

⁶⁸⁰ Понятно, что этот принцип строения мелодии в свою очередь тоже способствует расширению общих масштабов формы.

ных шаракалах налицо более ощутимые, так сказать, вещественные следы некогда процветавшего и повлиявшего на церковную музыку светского народно-профессионального искусства. В этих шаракалах наиболее ярко отражены ритмы, мелодические рисунки и даже некоторые композиционные особенности импровизационных форм раннесредневековой гусанской музыки.

Несколько иначе обстоит дело со структурными монодиями. При всей значительности общего влияния гусанского искусства и на них, эти монодии в композиционном отношении явились результатом главным образом самостоятельного развития церковной музыки. Структурно-протяжные шаракапы преемственно самым непосредственным образом связаны с силлабическими. Больше того, наблюдения показывают, что мелодии целого ряда структурно-протяжных шараканов являются просто разновидностями прототипов, имеющихся в кругу мелодий силлабических шараканов. Касаясь частности данного вопроса, отметим, что наиболее



Прим. 169.

сходные между собой силлабические и структурно-протяжные мелодии обычно протекают в одном и том же гласе, принадлежат одной и той же внутрислоговой мелодической группе⁶⁸¹ и поются на текстах, написанные в одном, общем для них стихотворном размере. В Шаракине можно обнаружить даже такие пары силлабических и структурно-

⁶⁸¹ Шаракан какого-либо гласа может принадлежать той или иной внутрислоговой группе в зависимости от того, по образцу какой именно мелодической модели сочинена его музыка. Мелодии шараканов каждого данного гласа составляют примерно по две внутрислоговые группы.

стихами. Приводим мелодию Первого гласа одного из упомянутых шараканов⁶⁸⁵ (прим. 171).

Как видим, в мелодии этого шаракана долгие слоги появляются чаще (см. в примере квадратные скобки сверху). Но, что заслуживает особого внимания—каждый раз они совпадают с ударяемыми слогами каждой из стоп стихов. Это обстоятельство в данном случае не приводит к подчеркиванию в музыке размера стихов из-за медленного темпа и раздробленного ритма. Однако оно ясно указывает на близость структурно-протяжной монодии с теми четырехстопными анапестическими шараканами силлабического типа, в которых последовательно удваивается длительность ударяемого слога каждой из стоп словесного гекста (см. выше шаракан Комнтаса католикоса). Перейдем к рассмотрению протяжных шараканов импровизационного типа. Для них характерны дальнейшее дробление ритма и расширение распевов, образующихся в пределах основной метрической единицы напева, более свободное применение распевов, занимающих две единицы метра и вместе с тем обильное использование юбиланий, охватывающих три и более единицы метра. Надо сказать, что юбилания, как таковые, впервые появляются отнюдь не в импровизационных шараканах. Факты показывают, что принцип юбилирования напевов церковью был заимствован



Прим. 172.

у народа чуть ли не с самого начала ее существования. В Часослове можно обнаружить различного рода небольшие юбилированные обороты и канансы весьма древнего происхождения, некогда исполнявшиеся в качестве музыкальных реплик по ходу богослужения, в сочетании с отдельными словами типа «аминь», «слава» и пр., как-то⁶⁸⁶ (пр. 172).

Юбиланий не являются чем-то принципиально чуждым и для псалмодии, для шараканов силлабического и тем более структурно-протяжного типа. Только в названных шараканах юбилания появляются в отдельных случаях, в определенных фазах развития формы и как таковые всегда мотивируются особыми, конкретными творческими намерениями. К числу последних относятся как некоторые соображения чисто музыкального порядка, побуждающие снабдить мелодию ярко индиви-

⁶⁸⁵ Ист. I, стр. 807 (из шараканов Кресту. За приведенным двумя разделами мелодии идет припев несколько иной структуры).

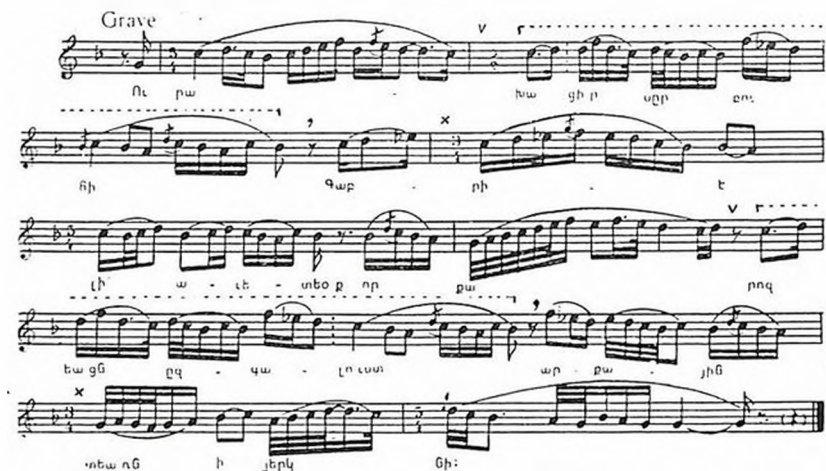
⁶⁸⁶ Ист. XLIX, стр. 431.

дуализированными и четко разграниченными от остальных частей построений вступительными и заключительными напевами, так и стремление подчеркнуть, выделить, растянуть отдельные, наиболее важные по смыслу слова стихотворений.

Ближайшее рассмотрение показывает, что в армянском духовном искусстве музыкальными средствами выделяются чаще всего слова, выражающие общеполитические категории, вроде: «предвечный», «изначальный», «необъятный» и т. д. Юбиляции, сочетающиеся с этими или подобными им словами, становятся более многозвучными в тех случаях, когда им отводится и роль вступительных (ко всей мелодии, или к данной строфе шаракана) самостоятельных напевов. При этом характерно, что такого рода юбиляции-вступления могут быть исполнены в медленном темпе, даже, в отличие от следующих за ними силлабического типа мелодий, в темпе умеренном. Наконец, довольно пространственные юбиляции появляются в заключительных кадансах, исполняющихся в конце последних строфных шараканов силлабического или структурно-протяжного типа. Их назначением является, с одной стороны, опять-таки углубить и развить эмоциональное содержание последних двух-трех слов стихотворения, а с другой—окончательно утвердить тонку, или «последний завершающий тон» гласа. В подобных кадансах нередко совершается и гласовая модуляция, которая, в свою очередь, тоже способствует расширению завершающего монодии мелодического оборота.

Все эти юбиляции в импровизационных шараканах, отшлифовываясь, усложняясь и к тому же сплетаясь с виртуозно-инструментального типа пассажами, идущими от гусанского искусства, вторгаются и в промежуточные фазы развития мелодий и со временем занимают доминирующее положение. В результате еще более расширяются грани форм строфических построений за счет сугубо музыкального развития, выражающегося в максимальном растягивании поэтического текста, обычно сравнительно небольшого. В таких условиях формально-структурного порядка связи музыки со словесным текстом постепенно исчезают. Не все импровизационные шараканы эпохи раннего средневековья одинаковы по сложности концепции и общему размаху музыкального развития. С этой точки зрения, раннесредневековые импровизационные шараканы могут быть подразделены на два типа. Одни из них, слагаемые из сплошных юбиляций, отличаются особо широким размахом музыкального развития. Как уже говорилось, в становлении формы таких монодий принимают участие два образно-тематических начала. Именно в этих шараканах и полностью исчезают всякие формально-структурные связи музыки со словесным текстом. Другие же из рассматриваемых шараканов, образующиеся как из юбиляций, так и из немого количества распевов, ограниченных рамками основной единицы метра, характеризуются сравнительно более скромными масштабами развития, всегда протекающего под знаком безраздельного

господства одного образно-тематического начала. В этих шараканах все еще дает о себе знать определенная, хотя и доведенная до минимума, связь музыки со словесным текстом. Обращаясь к конкретным примерам, рассмотрим один из однотемных импровизационных шараканов



Прим. 173.

Второго гласа⁶⁸⁷ (пр. 173). По модели этого песнопения, принадлежащего перу Мовсеса Хоренаци, сочинена не одна монодия эпохи раннего средневековья. Мелодия шаракана глубоко лирична. В ней с



Прим. 174.

подкупающей откровенностью высказываются мысли и думы, связанные и с личными переживаниями автора. При этом показательно, что согретые душевной теплотой ритмонотации мелодии не чуждаются оборотов типа весьма близких к мотивам зова, имеющим широкое хождение в любовно-лирических песнях (прим. 174). Вместе с тем

⁶⁸⁷ Ист. I, стр. 58 (из шараканов Рождеству).

шаракан отличается и особым блеском ритмнотонаций, определяемым сложностью мелодических рисунков юбиляций и виртуозностью пассажижей⁶⁸⁸. Примечательно, что по ходу развиртывания интонаций используются целых четыре соподчиненных узла лада: тоника (g^1), с которой начинается и на которой завершается мелодия; верхняя медианта (b^1), которая, противопоставляясь ладовому центру, то и дело принимает на себя и функцию тоники параллельной мажорной тональности; верхне-квинтовый тон (d^2) — доминанта, принимающая на себя и функцию верхней медианты В-dur-а; и верхнесептимовый тон (f^2), фигурирующий в

Прим. 175.

Отметим, что в импровизационных шараканах как раз этот принцип сочетания интимной лирики с виртуозным началом и восходит к традициям гусанского искусства раннего средневековья.

таких условиях сам по себе чрезвычайно внушительный размер стихов (4+3+4+3) никак не отражается в совершенно свободном ритме мелодии⁶⁹⁰. И все же следует отметить, что при исполнении данного шарака (а также почти всех других монодий рассматриваемого типа) смысл его словесного текста воспринимается без особого труда⁶⁹¹. С этой точки зрения, нечто другое представляют собой двутемные протяжные шараканы импровизационного типа. В них словесный текст просто тонет в сплошных юбилациях, а мелодия приобретает характер вокализа, исполняющегося на отдельные гласные звуки. Лучший образец такого рода шаракана—это ранее упоминавшаяся и приводимая ниже «Хвала» автора VIII века Хосровидухт, сестры казенного араба князя Вахана Гохтисни⁶⁹² (пр. 176). Переходя к анализу, необходимо прежде всего отметить, что музыка разбираемого произведения своей совершенно независимой от структуры словесного текста ритмизацией здесь выступает в качестве самодовлеющего компонента монодии. В целом произведение представляет собой скорбное песнопение, вылитое

⁶⁹⁰ Мало того, в начале каждого из предложений мелодии весьма значимые цезуры, следующие за многозвучными юбилациями (первыми фразами), подчеркнуто отсекают начальные слова обеих строк текста (см. в примере цезуры, отмеченные знаком ^). Поэтому-то и в предложениях мелодии образуются по три фразы, в то время как каждая из строк текста распадается на два полустипия.

⁶⁹¹ Этому способствуют совпадение пауз, отделяющих друг от друга музыкальные предложения (и вторые фразы от третьих) с цезурами, отделяющими строки текста и их полустипия (см. в примере паузы, отмеченные знаком >), а также, главным образом, наличие в монодии некоторого количества простых слогов, соответствующих одной единице метра.

⁶⁹² Ист. I, стр. 879. О содержании словесного текста песни уже говорилось. К сказанному необходимо добавить, что текст этот по общей форме изложения и некоторым характерным деталям, как, например, по необычному для церковных гимнов подчеркиванию своего я («Дивлюсь Я»), явно отличается от остальных духовных песен, являясь ощутимым следом некогда языческого гохтанского искусства (Лит. CLXXVIII). Г. Алишан также считает Хосровидухт последней представительницей гохтанского вокально-инструментального искусства, проникшего в церковную музыку и растворившегося в ней (Лит. XXIV, Б, стр. 174 и 178). И действительно, рассматриваемая песня своей мелодией также занимает особое место в Шараконое. В последнем она относится ко Второму гласу. Но по ладовой основе и ритмо-интонации не имея ничего общего с остальными произведениями того же гласа, в известной мере приближается к некоторым монодиям Второго гласа древнеармянской Псалтыри (см. нашу статью: Лит. CXLIX). Полноты ради нужно отметить также, что в Шараконое есть и одно (только одно) произведение, очень близкое к разбираемой песне. Принадлежит оно перу Нерсеса Шнорали и сочинено как раз по мелодической модели песни Хосровидухт. Не учтя это обстоятельство, К. Тер-Саакян впадает в явную ошибку, когда и произведение Шнорали относит к эпохе раннего средневековья.

в свободную, развернутую форму «поэмы» или «фантазии». В его мелодии применяется и развивается дальше тот принцип сочетания интимной лирики с виртуозным началом, который был характерен и для предыдущей монодии. Но интимная лирика, непосредственно связанная со скорбными переживаниями, в этой мелодии, естественно, носит более углубленный характер. Виртуозное же начало здесь находит наиболее яркое (в условиях церковного искусства раннего средневековья) выражение. Оно определяется обилием многозвучных юбилейных, сложностью мелодического рисунка и наличием многих инструментального типа пассажей, беглых подъемов и спадов интонаций по звукам малых длительностей, в общем придающих монодии черты блестящего вокализма.

Гrave

A

Зарь дъ - би

Б

т

II A'

губб ел

траву

Б'

б руу фпз уш

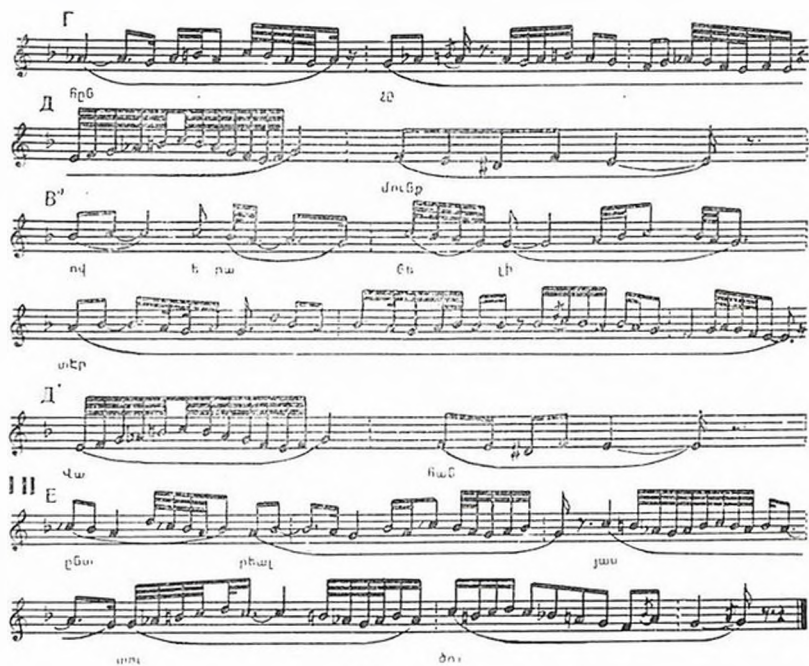
башу

B

нл

грг

грг



Прим. 176.

за. Максимальными, для раннесредневековых шараканов, являются также и внушительные масштабы развития анализируемой мелодии.

В данной связи нужно сказать, что в ней есть некоторые длинноты, обусловленные именно импровизационной манерой высказывания. Но они (длинноты) не мешают восприятию целостности произведения и уяснению соотношений главных этапов его развития. В нем обнаруживаются черты репризной трехчастности. В первой его части спокойно, неторопливо излагается скорбная по характеру основная тема шаракана, которая представляет законченное построение, подразделяющееся на два предложения. Каждое из них, в свою очередь подразделяясь на две фразы, кадансирует на одном и том же звуке — эолийской тонике «g¹» (см. в примере буквы А и Б.). За этим следует наиболее богатая по содержанию средняя часть шаракана, где развитие музыки осуществляется по двум четко разграниченным этапам. В первом из них мело-

них развивается под знаком расширения варьирования и обогащения ритмонотаций основной темы (см. буквы А¹ и Б¹). Такое углубление приводит к напряженному развитию. С возгласа-степания начинается следующее, связующее по функции построение, в конце которого интонация погружается в сферу фригийской тоники «e¹» и кадансирует на ней. Наступает второй этап развития средней части. Появляется новое тематическое образование, скорбно-вопросительные обороты которого протекают в новом ладу—гармоническом тетраchorde с увеличенной секундой. Но течение ритмонотации и в данном случае приводит к появлению фригийской тоники «e¹», позиции которой оказываются несколько более закрепленными благодаря присутствию пониженного верхнеквартового звука «as». В мелодии вспыхивает страстный порыв, за которым следует моментальная разрядка, еще более решительно обосновывающая фригийскую тонику, уже ослабленную и альтерированным нижним вводным тоном «dis», образующим вместе со звуком «as» «кольцо» дважды уменьшенной квинты вокруг «e». В мелодии опять, с еще большей силой звучит возглас-степание, а интонация неотвратимо идет на спад и после последнего взлета чувств покорно кадансирует. Мрачная сфера звучания фригийской тоники так и не преодолевается.

Однако еще впереди реприза всей формы. Здесь именно и совершенно исчезает названная сфера. Последние заключительные фразы мелодии синтезируют в себе ритмонотации первой (основной) и второй темы шаракана; и (в результате) обращаясь то к мажорному, то к минорному верхнехордовому звуку, то к низкому, то к высокому вариантам верхнесекундовой ступени тоники «g¹», кадансируют на ней так, что действительно выражают некое утешительное, глубоко человеческое чувство примирения и надежды. Таков один из наиболее развитых шараканов периода раннего средневековья. Отсюда рукой подать до таговых образцов IX—X столетий. Как уже знаем, расцвет тагового творчества в конце названного периода и в начале эпохи развитого феодализма наилучшим образом отражен в произведениях Григора Нарекаши. И если мы здесь обратимся прямо к одному из выдающихся творений гениального поэта и музыканта—величественному тагу на Воскресение «Птица», то ясно почувствуем органический характер достигнутого в нем качественного скачка⁶⁹³ (пр. 177). Нетрудно заметить черты, сближающие рассмотренный шаракан и дан-

⁶⁹³ Нет. XXX, стр. 100. Необходимо отметить, что вопросы восстановления хотя бы трех-четырех тагов Нарекаши занимали Комитаса в течение всей сознательной жизни. Как показывают его рукописи, им было собрано несколько вариантов, в частности, мелодии тага «Птица». Но полностью не одобрив ни один из них, в конце концов сам и спел его,—кетати, с блестящим пониманием индивидуальных особенностей тагового искусства,—и записал на грамофонную пластинку. Именно этот вариант, положенный на ноты М. Агаяном, и приведен здесь (ср. нашу статью: 'Инт. CLV).

Adagio

ზო - ვი - ლი

მე - ზე

უგ

გე - შა - გ

ნ - ლ

ნ - ლ

გე - შა - გ

ნ - ლ

გე - შა - გ

პ

უგ

გე - შა - გ

Прим. 177.

ный таг. Это свободная от литературного текста структура и ритмика музыкального компонента, свободное применение гласовых норм развертывания интонации, использование возможностей нескольких ладов, раскрытие внутренних складок тематических образований, большой диапазон, масштабность формы, наконец, богатство мелодической фактуры. Другой вопрос, что эти черты в таге выражены более выпукло, более ярко, индивидуально неповторимо. Впрочем, приведенный таг отличается не только этим. На его значительные художественные достоинства особо указано в армянской музыковедческой литературе. Отмечены высокая степень композиционного совершенства его музыкального компонента, а также нашедшие в нем своеобразное выражение приподнятость настроения, празднично-торжественный, жизнеутверждающий тон высказывания, теплота и непосредственность эмоций и вместе с тем широкое эпическое дыхание мелодии и подчеркнуто болевой ее характер⁶⁹⁴.

Все это, быть может, и несколько общо, но безусловно верно⁶⁹⁵. Так что, считая указанные моменты за проверенные данные и отправляясь от них, ниже мы постараемся раскрыть драматургию ладонинтонационного развития мелодии разбираемого памятника. Музыка тага протекает в одной из уникальных («самоподобных») мелодических моделей типа Стеги с мажорным ладом квинтоктавной основы ($c^1—g^1—c^2$). Как знаем, в подобных структурах верхнеоктавная опора часто отличается переменностью своей мелодической функции. Смотря по ладонинтонационному контексту, она либо выполняет функцию субдоминанты к доминанте лада, либо же проявляет более или менее четко осязаемую тенденцию брать на себя функцию тоникки. Во всех случаях, однако, она выступает в качестве опоры, подчиненной нижней тонике, как главному центру лада⁶⁹⁶. Иначе говоря, верхнеоктавная опора неустойчива, даже когда в той или иной мере отражает тоникальность. По существу она являет собой дополнительную и весьма активную ладовую антитезу, а потому в сферах, возглавляемых ею обычно, завязываются интонации, или образуются кульминационные волны развития.

Указанные моменты налицо и в нашем таге. По форме он представляет расширенный период с двумя сложными предложениями и сквозным тематическим развитием. Эти два предложения совпадают с двумя

⁶⁹⁴ Лит. LXXXIII, стр. 132. Лит. XIX, стр. 84.

⁶⁹⁵ Выражение в таге сильной человеческой воли, неустойчивого стремления даже самоочевидно здесь, на фоне предыдущего плача Хосровидухт. Однако, независимо от данного обстоятельства, навеянный новыми гуманистическими идеями и насыщенный бодрым динамизмом интонационного развития произведение Нарекаци в плане выражения индивидуальной воли отличается также во всем контексте шараканов, и особенно—шараканов периода раннего средневековья.

⁶⁹⁶ Лит. LXXXIII, стр. 398—400.

частями драматургической кривой мелодии. В первой из них (см. до четвертой мелодической строки включительно нашего примера) осуществлены завязка интонации в области верхнеоктавной побочной опоры и достижение высотной кульминации произведения, а во второй — многофазная развязка при поступенно нисходящем движении и логически убедительное завершение на тонике. С самого начала развертывания монодии интонация вращается в эмоционально напряженной сфере лада. Уже первый мотив (1)⁶⁹⁷ приковывает к себе внимание своим динамичным и исклещительным по силе самовыражения и самоутверждения скачком, устремленным вверх к верхнеоктавной побочной опоре лада, недвусмысленно претендующей на права тоникки⁶⁹⁸. Впрочем, логика внутримотивного развития такова, что после весомой ферматы на «с²» интонация как бы «отступает» на шаг к неустойчивому «h¹» (нижнему вводному тону к только что отзвучавшей ладовой опоре).

Зато в начале идущей непосредственно за этим фразы (2) она, вся в порыве, поднимается еще выше к «d²», который слух пока оценивает как верхнессекундную от той же опоры ступень. Но вскоре, с появлением «a^{is}¹» ладовое значение «с²» оказывается под угрозой переосмысления. И действительно, в следующей фразе (3) V ступень лада, выступая со своим собственным вводным тоном (f^{is}¹) и притягивая к себе «a^{is}¹» в качестве повышенной верхнессекундовой ступени, заявляет о своих правах главной ладовой антитезы, VIII ступень «с²» здесь воспринимается уже как мелодическая субдоминанта (а «d²» — соответственно как доминанта) к V. Однако такое переосмысление функции VIII ступени еще не окончательное. Так что впечатление от мелодической строки в целом таково, что завязался серьезный спор между VIII и V ступенями за главенство в этой высокой, полной динамики и напряженной области лада.

Вторая строка мелодии с ее двумя фразами (4 и 5) развертывается под знаком опевания V ступени, позиции которой заметно усиливаются благодаря образованию окружающего ее «кольца» — центристремительной уменьшенной квинты «e¹» — «b¹». В то же время здесь обнаружива-

⁶⁹⁷ См. представленные в приведенном нотном примере цифры, которыми обозначены первый мотив мелодии и последующие ее фразы различной величины.

⁶⁹⁸ Надо сказать, что мотив этот, столь обычный сейчас для слушателя с музыкальным образованием европейского типа, своими как бы обнаженными тонико-доминантовыми связями в контексте данной ладовой сферы в свое время был дерзновенен и по своей интонационной структуре. Он выписывал некие контуры, общие также для лада октавного строения. В самом деле стремительный скачок V—VIII, предполагающий обратное движение до I ступени, создает схему соотношения ладовых опор, присущую скорее октавному ладу. Однако заполняющая эту схему живая интонация при помощи модуляции повораачивающая вниз в сторону тоникки, полностью подчиняет ее (схему) требованиям логики монотоникального музыкального мышления.

ются существенные внутренние противоречия непосредственного окружения этой ладовой опоры. Минорный верхнетерцовый тон «b¹» появляется в начале строки (4) довольно неожиданно (g—a—b—взамен предыдущего G—ais—h¹). Правда, он (b¹) в известном смысле как бы предвещает утверждение спокойно-мужественного и светлого миксолидийского мажора в масштабе всей монодии. А в данный момент этот тон (b¹) несомненно вносит в интонацию элемент затемнения. Ему не сразу уступает «h¹». После мимолетного сверкания в восходящем движении, направленном к «e²» (5), он восстанавливает свои права в третьей мелодической строке. Последняя начинается со внезапного броска интонации в область высотной кульминации монодии в целом (6).

Акцентируемый высокий тон «e²» в момент звучания выражает силу даже некоей новой ладовой антитезы. Но упругие секвенции, обращенные к «e²», четко рисуют эолийскую субдоминантовую сферу e²—d²—e²—f² к V ступени лада. Трудно интониремый спуск мелодии от «e²» к «ais¹» (7) явно усложняет отношения тонов внутри побочной ладовой сферы. Вторично утверждается главная квинтовая антитеза «g¹» с мажорным верхнетерцовым тоном «h¹» и выясняется, что в сфере подвластной ей, не только повышена верхнессекундовая ступень (ais¹) (это было и раньше), но и понижена верхнессекстовая (e²). Оставляя в стороне вопросы структуры ладовой сферы квинтовой антитезы, замечаем, что на V ступени замыкается уже четвертая по счету фраза мелодии (3, 4, 5 и 8) и тем не менее интонация еще не вызывает чувства покоя. Этому мешает, в частности, и огромная нисходящая мелодическая волна, охватывающая всю третью строку и требующая обратного уравновешивающего движения.

Оно возникает в четвертой строке. При этом волевая, напористая и размеренная поступь интонации, не чуждая даже диссонирующего триптонового последования (f¹—g¹—a¹—h¹, разрешающегося в следующей строке мелодии, с появлением h¹), весьма смело приводит к оригинальнейшему кадансу на «e²» (10). В нем повышенная вторая ступень от «g¹» очень остроумно, посредством преодоления инерции предыдущих ходов интонации, переосмысливается в повышенную же нижнюю вводящую к «e²» медианту. Утверждается мажорная верхнеоктавная опора (форшлаг «e²» перед кадансом, являясь мелодическим украшением, не влияет на наклонение ладовой сферы), восстанавливающая эмоции, вызванные еще первым мотивом монодии. Полный возбуждения спор между двумя ладовыми антитезами на этом прекращается. Однако внутренних конфликт остается не разрешенным, что и вызывает необходимость дальнейшего развития. Интонация, покидая высокие, неустойчивые сферы ладовых антитез, сферы напряженных эмоциональных переживаний, свои ладо-динамические тенденции устремляет вниз. Наступает поворот в развитии в сторону постепенного успокоения интонации с самого начала второго предложения (11).

Его отравные интонации образуются путем слияния начального мотива монодии и последней фразы (3) ее первой строки⁶⁹⁹. Мотив этот здесь звучит без прежней страстности и напряжения и тут же опускается на квинтовую опору лада. Последняя все еще опекается с помощью мажорного верхнестерцового тона «h¹», повышенного верхнесекундового звука «a¹s¹» и повышенного же нижнего вводного тона «f¹s¹». Тем не менее, и она здесь не прежняя. Интонация не задерживается в сфере ее собственного окружения. Непосредственно следуют три звена широкой, красочной, уверенной нисходящей секвенции (12, 13 и 14). В первом из них совершается модуляция. При посредстве «b¹» (также разрешающем отзвучавшее в предыдущей строке и упоминавшееся тритоновое последование) интонация входит в область миксолидийского лада (с тоникой на c¹) и замыкается на верхнеквартовом тоне «f¹». Второе звено замыкается на верхнестерцовом звуке «e¹» (снабженном собственным вводным тоном d¹s¹). Третье—на верхнесекундовом звуке «d¹» (с тенденцией заодно показать и нижнедоминантовую сферу d¹—f¹s¹ к V ступени)⁷⁰⁰.

Таким образом, мелодическая линия, проходящая через эти звенья, последовательно выявляет содержащиеся в ладу другие (кроме антитез) опоры. А взятая в целом, она шаг за шагом логически приводит интонацию к первому успокоению. Достигается долгожданная, родившаяся в результате борьбы двух антитез тоника радостного миксолидийского лада. Но борьба эта была столь напряженной и длительной, что для полного успокоения на тонике требуется многократное опевание и всестороннее обоснование последней. И вот начинается другая фаза раскрытия светлых сторон лада, выражающих мудрость и мужество, оптимизм и уравновешенность. С точки зрения драматургии интонационного развития здесь, однако, не все так гладко, как могло бы казаться. В плавных, выразительных, волнообразных оборотах мелодии, опевающих тоникку, обнаруживается и некая склонность к акцентированию опорного значения верхнестерцового тона «e¹». Более того, чувствуется даже некое стремление противопоставить верхнестерцовую опору верхнеквинтовой.

Это не рождает нового «спора», но обуславливает динамизм развития, упругость линий данного участка монодии. После упоминавшегося первого появления и обоснования тоникки (15) интонация подчеркнута и долго задерживается на «e¹» (16). В ответ верхнеквинтовая

⁶⁹⁹ Образовавшаяся фраза (11) фактически воспроизводит всю первую мелодическую строку монодии с сокращением ее середины фразы (2).

⁷⁰⁰ Ладовое значение тона «f¹s¹» этим не исчерпывается. С его участием образуется нисходящее диссонирующее тритоновое последование «f¹s¹—c¹—d¹—c¹» (разрешающееся с появлением в следующей фразе «f¹»). Кроме всего, «f¹s¹» несет и колористическую нагрузку.

опора «g'» выступает во всем ее богатом окружении (17). В следующих трех фразах из ладовых опор выделяется опять верхнестерцовая (e') различными способами⁷⁰¹: остановкой на ней по пути от верхнестерцового тона вниз к тонике (18); в коротком, но прямолинейном по движению «e'—с'» кадансовом обороте, второй раз затрагивающем нижний вводный тон «h» (19) и в весомой мелодической волне от «с'» до «e'» и обратно (20). Остается последняя фраза (21). И вот здесь интонация вновь обращается к V ступени, лаконично опевает ее и оттуда совершает спуск к I, выявляя квинтовую основу лада. И только сейчас наступает момент окончательного успокоения на тонике, ее прочное, необратимое обоснование. Развитие завершается полностью.

Таков большой, сложный путь развития армянского профессионального песнетворчества периода раннего средневековья, путь постепенного и последовательного раскрепощения музыки от структурных особенностей литературного текста. Подчеркнем, однако, еще раз, что план нашего изложения, для целесообразности рассмотрения, логически выпрямляет линию, на самом деле гораздо более извилистую, противоречивую, изобилующую иррациональными (с первого взгляда) зигзагами и пр.⁷⁰². Более того, есть основания полагать, что все те формы, исторический процесс возникновения и развития которых мы как бы припоровили ко всему периоду с V по X век, в принципе были известны в армянском профессиональном песнетворчестве V—VI столетий. Иначе и не могло быть. Ведь процессы, начавшиеся в армянском духовном песнетворчестве в IV—V веках, только в самой Армении (не говоря уже о соседних культурах) протекли дважды (пусть в иных исторических условиях и на другом уровне): в искусстве вицасанов и гусанов рабовладельческого периода и еще раньше—в армянском народном фольклоре.

Все же наш план в укрупненном виде отражает последовательность распространения и укоренения типологически характерных, показывающих вкусы, умонастроения и технико-художественный уровень своего времени форм. И в этом смысле он отвечает требованиям не только абстрактно-логического мышления, но и конкретно-исторического подхода к исследуемым явлениям. В заключение необходимо подчеркнуть следующее. Армянские профессиональные поэты-музыканты раннего

⁷⁰¹ В этой связи уместно вспомнить, что, по заключению Хр. Кушнарева, «мажорный лад квинтовой основы следует рассматривать как результат дальнейшего развития лада терцовой основы» (Лит. LXXXIII, стр. 318).

⁷⁰² Хотя и из этого плана видно, что упоминавшийся путь не был таким уж прямолинейным (достаточно вспомнить хотя бы упорядочивающую роль музыкального компонента в силлабических шараканах с неразмеченными стихами и менее самостоятельный метр и ритм этого компонента в некоторых песнопениях со стихами размеренными).

средневековья, знакомые с богатствами творчества гусанов, а также народного фольклора (и даже пользовавшиеся им), на новой основе и как бы «сначала» развивая методы применения различных типов сочетания музыки со словесным текстом (от более элементарных форм до более сложных), опирались и на нормы музыкальной теории (передававшихся частично письменно, частично же—изустно). Не все из этих норм дошли до нас. А вот о том, что же требовалось от талантливого художника, изучившего теорию монодического искусства (научную и практическую), в общем можем судить и по данным выполненного анализа самих музыкальных памятников.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В свете постепенно обнаруживающихся материалов становится ясным, что наука о музыке, а вместе с ней—и вся музыкальная культура древней Армении была гораздо более развита, чем об этом можно было предположить. В плане музыкально-историческом мы имели возможность проследить (пусть в общих чертах) три крупных этапа развития: образование в глубокой древности фундамента армянской музыки—народного фольклора, его эволюции, его разветвление; возвышение над ним музыкального искусства рабовладельческого периода (синкретического искусства вивасанов и гусанов, искусства придворных и театральных музыкантов, искусства языческого культового пения); и над двумя предыдущими—профессионального, основывающегося на цветущем литературном языке и традициях письменности духовного искусства эпохи раннего средневековья.

Промежуток, соответствующий каждому из трех этапов, последовательно сокращается, а развитие, осуществляемое в их рамках, словно для компенсации, непрерывно интенсифицируется. В частности, исследование показывает, что в Армении музыкальное искусство особенно интенсивно развивалось в эпоху раннего средневековья. Представители музыкально-поэтического духовно-профессионального искусства, относясь к задачам своего творчества трезво и сознательно (более чем какие-либо категории художников предыдущих эпох), в своей деятельности опирались на достаточно дифференцированную систему музыкальной теории, руководствуясь и общими идеями, выдвигаемыми в музыкальной эстетике. При этом они не только разрабатывали современные им теоретические установки и эстетические идеи, но и специально записывали (после изобретения письмен) соответствующие положения, оставшиеся в наследство из языческой старины. Благодаря именно последним стараниям, мы сейчас имеем возможность составить более или менее целостное представление о теории музыки и музыкальной эстетике древней Армении.

В области музыкальной эстетики прослеживаются основные вехи эволюции: мифологическое восприятие и природно-космологическое толкование музыки в языческое время, и христианско-рационалистич-

ческое ее понимание в период раннего средневековья. Понимание это обосновывалось мыслителями, своеобразно и весьма творчески развивавшими некоторые идеи позднего эллинизма и раннего христианства. До VII столетия—в условиях борьбы светского направления мышления с церковным, но в общем русле, отражавшем воздействие идей т. н. теоретиков раннехристианского мира. А с VIII по X век—при все усиливающемся влиянии образа мыслей, идущих, главным образом, от патристиков.

Сейчас выясняется, наконец, что в упоминавшихся древнейших музыкально-мифологических и природно-космологических концепциях скрыты и корни собственно музыкально-теоретической мысли Армении. Установки, призванные охарактеризовать и систематизировать звучания, присущие различным объектам и явлениям действительности (в том числе и животному миру), стремление выделить музыкальные тона и понять суть хотя бы простейших взаимоотношений, возникающих между ними, различить определенное количество гласов (родов монодии) и попытаться объяснить их происхождение—вот круг вопросов, некогда занимавших художников и ученых в неразрывной связи с более общими идеями музыкально-эстетического характера. Длительная эволюция, а также большие сдвиги во всей культурной жизни страны в IV—V столетиях приводят не только к фактическому отделению теории музыки от музыкальной эстетики, но и к образованию двух более или менее самостоятельных частей внутри первой: научной теории и практической теории (или практической части теории).

Обе они отличаются многогранностью содержания. Важнейшие разделы обеих частей оформлены в результате значительных накоплений, осуществленных как в языческой и раннесредневековой Армении, так и вне Армении, в частности в античном мире и в мире раннехристианской (особенно греко-византийской) цивилизации. В вопросах научной теории (таких, как сложение речи и стихосложение, определение звука и различных связей музыкальных тонов, объяснение акустической базы музыки и строения диатонического звукоряда), имевших наиболее общее значение в условиях монодического искусства, важное место занимают достижения античной музыкальной теории, заимствованные, пересмотренные и перегруппированные древними армянами. Тогда как в сферах практической теории (литературная основа речитации и пения, речитация и армянская система ее знаков, армянское восьмигласие, хазовые знаки пения), относящихся к наиболее существенным и специфическим сторонам армянской народно-национальной монодии, определяющее значение имеют, естественно, теоретические установки, выработанные в самой Армении.

Однако важно, что обе эти части, в конечном итоге, лицом повернуты к творческой практике. Практическая теория—в силу самой своей природы. А научная—тем, что она внутренне направлена в сторону теории практической. Узкотехнологические вопросы, свойственные пос-

ледней, в большинстве своем являлись предметом, очевидно, лишь изустных обсуждений между мастерами и их учениками, в учебных заведениях, в различных кругах художников. Потому и весьма малочисленны средневековые рукописные данные, призванные осветить эти вопросы. Пробел по возможности восполняется результатами новейших научных исследований.

Анализ монодических памятников раннесредневекового профессионального песнетворчества в общем дополняет наши представления именно о практической теории древней Армении и заодно рисует перед нами большой путь развития, пройденный за пять-шесть столетий от ранних схематизированных псалмолических напевов до широкораспевных шарапанов, от более или менее четко метризованных произведений до виртуозных юбилизированных монодий. Анализ убеждает нас, что по мере развития названного искусства постепенно и последовательно углублялось отношение к озвучиваемым в монодиях словесным текстам, в результате чего достигалось, прежде всего, систематическое повышение удельного веса именно музыки, вплоть до выявления почти самодовлеющей формообразующей роли музыкального компонента.

Уяснение всего этого комплекса вопросов имеет значение в аспекте изучения истории теории не только армянской монодической музыки. Достаточно вспомнить, что здесь с помощью привлеченного к исследованию рукописного материала по-новому был освещен один из малозученных вопросов истории развития музыкально-акустической теории в целом—вопрос о существовании в Александрии в I веке н. э. специально разработанного учения об акустической базе монодического искусства, фактически—учения о натуральном строе. Но и те явления, которые свидетельствуют о богатых музыкальных и научных традициях Армении, откроют, как нам представляется, несколько новых страниц во всеобщей истории теории музыки. А воссоздать ее, по достоинству оценивая при этом научный вклад различных народов—очередная и назревшая, на наш взгляд, задача советского музыковедения.

В предисловии мы уже коснулись вопроса о необходимости расширения и углубления плодотворного опыта Л. Мазеля и И. Рыжкина, напомнив о большом отрезке времени, отделяющем нас от их известных «Очерков». Между тем сами авторы еще тогда отмечали неполноту представившейся им работы⁷⁰³. А с тех пор накоплено и все еще накап-

⁷⁰³ Лит. LXXXVI, I (Предисловие). И это понятно. При всех их достоинствах «Очерки» ограничены, прежде всего, своими хронологическими рамками. Согласно плану, от Рима до Рима и от последнего до Яворского и Э. Курта, они не могли заключить в себе теоретико-эстетические системы взглядов, отражающие художественные явления современности и средневековья (а также древности). В то время как опыты приведения их в связь несомненно открывают новые пути проникновения в тайны исторических закономерностей развития искусства и науки о нем. Напомним, как в программном «Ветухлении» к своему «Подвижному контрапункту» С. Н. Тапаловым из первых в России, осознав сущность глубоких перемен, происходивших

ливается много новых материалов. Развитие творческой практики, при все более и более откровенных оглядках вдумчивых композиторов на средневековые, древние и древнейшие музыкальные культуры, выдвигает целый ряд различных проблем. Им, а также некоторым теоретическим концепциям уже посвящено солидное количество монографий, статей и исследований. А в последние годы растущая активность музыковедов вызвала к жизни некоторые совершенно новые издания⁷⁰⁴.

Можно утверждать, что в настоящее время советское теоретическое музыкознание прилагает особо энергичные усилия к тому, чтобы возможно правильное сориентироваться во многих стилевых направлениях новейшей музыки и относящихся к ним теоретических концепциях, рассматривая их в свете многовековой исторической эволюции творческой практики и теоретической мысли. Все это, вместе взятое, делает необходимым создание нового капитального исследования по истории теоретического музыкознания, с широким охватом музыкально-исторических процессов и их отражений в теории, с древнейших времен до наших дней, не минуя, конечно, раздел вопросов культовой монодии средневековья⁷⁰⁵. Богатая фактами монография М. Бражникова⁷⁰⁶ уже открыла завесу этой интереснейшей области.

Предвидя создание фундаментального труда по всеобщей истории теории музыки, мы надеемся, что в нем достойное место займет также ряд данных, фактов, положений и явлений, относящихся к музыкальной теории древней и средневековой Армении.

в развитии мировой музыкальной культуры, проникательно сравнил контранункт строготого письма со стилем новейшей музыки, с его склонностью к таким же свободным, от тональных связей, последованиям созвучий, только на хроматической основе. Лит. CLXXI.

⁷⁰⁴ Сборники: «Очерки по теоретическому музыкознанию», «Вопросы теории музыки», «Проблемы музыкальной науки», и др.

⁷⁰⁵ Публикация серии «Памятников музыкально-эстетической мысли» (Лит. XIV, CI—CIII), представляя собой значительную помощь для подготовки интересующего нас исследования, никак не снимает, разумеется, необходимость его создания.

⁷⁰⁶ Лит. XXIX.

N. K. TAHMIZIAN

THEORY OF MUSIC IN ANCIENT ARMENIA

(to the 10th c. A. D.)

Summary

A special study of the theoretical-musical system of old and mediaeval Armenia should form an essential preliminary to filling the blank pages in the history of Armenian music. In addition, it has a significance of its own. When the concepts on music—the characteristic views and theoretical formulations current in Armenia in the old past, are pieced together they will form a fresh and valuable chapter in the history of Armenology. Further, they will turn over a new leaf, as we believe, in the general history of musicology and in the theory of monodic art, in particular.

The historical evolution of musical theory in old and mediaeval Armenia is divided into two broad stages: a) up to the 10th c. A. D., including ancient times and the period of early Middle Ages, and b) from the 11th to the 19th centuries, i. e. the epoch of established feudalism and the late Middle Ages.

The present volume deals with the first stage. Broadly speaking, it is based on the preceding evolution of Armenian theoretical musicology of new and modern times: the outcome of strenuous efforts by pre-Komitas theoreticians, the notable achievements of Komitas, the research, findings and advances of Soviet Armenian scientists, especially in elaborating the theoretical issues of Armenian monodic music.

The relevant writings concentrate on labouring theoretical matters of one facet of Armenian monodic music or another, viewed from the angle of long-term evolution. True, they touch also on problems of the historical development of the given subject (semiography, system of

modes, etc.) and at times 'deal even with the changing views on it. However, facts and observations relating particularly to the latter problems figure in the background of the writings of modern authors while in the writings of pre-Komitas theoreticians they are treated as fragments of old facts preserved by inertia as a result of some undefined empirism.

Anyhow, the entire evolutionary course of that literature paved the way for handling in detail problems of interpretation of the theoretical foundations of the particular facets of Armenian monodic music by the contemporaries themselves (old and mediaeval); in other words, for initiating the investigation of the history of the musical-theoretical mind in old and mediaeval Armenia.

From the very start of our research activities our efforts have been directed to the fulfilment of this task. Therefore, in a narrower sense, the present volume comprises the results of our studies (papers, investigations) covering a period of twenty years.

Chronologically the framework of the present investigation involves an extensive and in many ways scantily explored section from the art history of the Armenian people, from the second millenium to the 10th c. A. D. The art of the Armenian people encompasses a significant and complicated scope of rise and growth over the same period.

Three major stages are traceable: the laying of the foundation of Armenian music in the hoary antiquity—popular folklore (its evolution and ramification); the erection on that basis of the musical art of the slave-owning period (the syncretic art of vipassans and bards, the art of pagan cult singing, the art of court and theatre musicians); and above the two rises the professional spiritual art of the epoch of early Middle Ages, drawing upon the flourishing literary idiom and the traditions of written language.

The rise of the musical-esthetic and theoretical mind in pagan Armenia and its subsequent evolution in the early Christian period form the criterion of the substance, significance and objective value of that historical process.

Characteristic of ancient Armenia as well as of other ancient civilizations is the continuous association of the theory of music and musical esthetics. Analysing other propositions it is hard to draw a clear-cut line of distinction between those two domains of the science on music. Such propositions are to be regarded from the standpoint of esthetics and

theory. The scanty data available show that early mediaeval times outline the contours of some differentiation of esthetics from the theory of music. Preserving their mutual relations those branches of science begin developing more independently assuming proper characteristic features. In particular, the musical-esthetic trends display more prominently the hallmark of the environment and spirit of the time.

Here the following basic directions in the evolution make themselves felt: mythological perception and natural-cosmological interpretation of music in pagan times, and its Christian-rationalistic understanding in early Middle Ages. Such interpretation was grounded by the thinkers who elaborated certain concepts of Hellenism and early Christianity in a peculiar and original way. Until the 7th century this interpretation developed in terms of clashes between the secular and ecclesiastical ways of thinking which, however, reflected the influence of ideas as a whole, for instance, the theoreticians of the early Christian period, whereas from the 8th to the 10th centuries patristics was influential in forming the minds.

It follows that the above ancient musical-mythological and natural-cosmological concepts contain at the same time the roots of the musical-theoretical mind of Armenia.

Long-term evolution and great advances in the cultural life of the nation in the 4th and 5th centuries bring about not only a virtual split of musical theory from musical esthetics, but also the formation of two more or less independent parts within the former: scientific theory and practical theory (or, rather, the practical part of the theory).

They both are markedly diverse in substance. The significant portions of both parts are based on copious evidence derived from pagan and early Christian Armenia, as well as outside the country, notably in the antique world and in early mediaeval civilization (specially Greco-Byzantine).

In matters of scientific theory (such as the formation of speech and versification, the definition of sound and various associations of musical tones, the interpretation of the acoustic basis of music and the structure of the diatonic scale, of more general significance in monodic art), the gains of antique musical theory borrowed, revised and re-grouped by the ancient Armenians, are of particular importance. On the other hand, as to practical theory (the literary basis of recitation and singing, recitation and the Armenian system of its signs, Armenian octoechos, neu-

matic signs of singing), forming the more significant and specific aspects of Armenian popular national monody, the theoretical propositions worked out in Armenia proper are naturally of definite value.

It is important, however, that both parts eventually bear on creative practice; practical theory—by virtue of its very nature, and scientific theory—by dint of its inner trends is directed to practical theory.

Particular technological matters relating to the latter were apparently discussed orally by tutors and their students in educational establishments and in various groups of artists. That is why handwritten mediaeval writings on those problems are quite few in number.

An analysis of monodic evidence on early mediaeval professional song art supplements in general our notions on the practical theory of ancient Armenia, plotting at the same time the long way of evolution traversed during five-six centuries, from early sketchy psalmic melodies to broad cantilenas, from more or less distinctly measured compositions to masterly written melismatic monodies. Analysis convinces us of the fact that the above-noted art progressed, as the setting to music of oral texts achieved gradual and consistent accomplishment resulting primarily in an enhancement of the significance of music to a degree as to shape the almost self-contained formative role of the musical component.

A scrupulous examination of the whole set of problems is of consequence in studying the history of theory not only of Armenian monodic music. Suffice it to say that relying on an investigation of the handwritten evidence available, a new interpretation was given to one of the sketchily studied issues in the history of the evolution of musical-acoustic theory as a whole, viz. the problem practising a specially worked out teaching of the acoustic basis of monodic art in Alexandria in the 1st c. A. D. which is virtually the teaching of the natural system. But even those phenomena which testify to rich musical and scientific traditions in ancient Armenia will eventually contribute several new pages to the general history of musical theory.

ИСТОЧНИКИ

а) Рукописи

Институт древних рукописей—«Матенадаран» им. М. Маштоца при Совете Министров Армянской ССР. Фонд древнеармянских манускриптов—рукописи № 49, 55, 58, 59, 184, 189, 198, 206, 275, 283, 288, 311, 341, 349, 464, 591, 594, 599, 605, 723, 752, 759, 762, 767, 768, 832, 987, 1001, 1267, 1424, 1576, 1577, 1609, 1612, 1622, 1624, 1711, 1770, 1933, 1919, 1931, 2011, 2068, 2092, 2374, 2478, 2595, 2639, 2670, 2752, 2789, 2939, 3050, 3105, 3107, 3223, 3276, 3387, 3522, 3723, 3784, 3793, 3884, 4149, 4684, 4778, 4804, 5373, 5472, 5511, 5512, 5663, 5783, 6031, 6143, 6200, 6201, 6202, 6261, 6325, 6384, 6616, 6670, 6906, 6985, 7040, 7090, 7123, 7362, 7639, 7651, 7707, 7717, 7735, 7782, 7785, 8198, 8307, 8324, 8400, 8404, 8474, 8575, 8606, 8620, 8688, 8906, 8973, 9255, 9599, 9838, 10110, 10434.

б) Издания хазовых и потных сборников, текстов, научных переводов и памятников искусства и археологического характера

- I Արամազան Ա., Անանիա Շիրակացու մատենագրությունը, Երևան, 1944:
(Абраамян А., Труды Анании Ширакани, Ереван, 1944).
- II Адомиц Н., Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915.
- III Ամատունի Ա., Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ. Վաղարշապատ, 1911:
(Аматуни С., Старые и новые апокрифические шараканы. Вагаршапат, 1911).
- IV Անանիա Շիրակացի, Տիեզերագիտություն և Տոմար (աշխատությունը Ա. Աբրահամյանի), Երևան, 1940:
(Анания Ширакани, Космография и теория календаря, текст подготовил А. Абраамян, Ереван, 1940).
- V Аристотель, Поэтика, М., 1957.
- VI Կանոնագիրը հայոց (աշխատագրությունը Վ. Հակոբյանի), հտ. Ա—Բ, Երևան, 1964—1971:
(Армянская книга канонов, предисловие, научно-критический текст и примечания В. Акопяна, А—Б, Ереван, 1964—1971).
- VII Հայատառի հնագիտական հուշարձանները, 7, միջնադարյան հուշարձաններ,

- սրակ 2-րդ. Հ. Չափադյան, *Գլխի միջնադարյան ապակին*, 9—13-րդ դդ., Երևան, 1974:
- (Археологические памятники Армении, 7. Средневековые памятники, выпуск II, Р. Джанноладян, Средневековое стекло Двина, IX—XIII вв., Ереван, 1974).
- VIII Библия или книги священного писания ветхого и нового завета, в русском переводе (с параллельными местами и указателем церковных чтений), изд. Московской патриархии, М., 1956.
- IX Պորփիոս Վրդգիկեայ Մարութի Մշակական (Քարգմ. Հայերենի և ասորական) Ա. Բաղրատունի, Վենետիկ, 1947:
(Верецкий, Георгика, перевод на арм. и предисловие А. Багратуни, Венеция, 1847).
- X Գեորգիան Ա., Արհեստների ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, Երևան, 1973:
(Геворгян А., Ремесла и быт в армянских миниатюрах, Ереван, 1973).
- XI Գիրք որ կոչի Այմատուր, Կ. Պոլիս, 1730:
(Книга глаголемая Четьи Минеи, Константинополь, 1730).
- XII Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը (աշխատություններ Կ. Կոստանեանց), Արևմտահայաստան, 1910:
(Григор Магистрос, Письма, текст подготовил и снабдил предисловием и примечаниями К. Костанянц, Александрополь, 1910).
- XIII Գրիգոր Կարեկացի, նախկին Մատենի Ողբերգությունների (գրադարանի հանդիսադրություններ) աշխարհարարի վերածննդ Կար. եպ. Տրապիզունի, Եռեսուն Այրես, 1948:
(Григор Нарекаци, Книга скорбных песнопений. Издал Гарегин епископ Трапизунта, параллельно с новоармянским переводом, Бүзнос Айрес, 1948).
- XIV Սրբոյ Հոսի մերոյ Գրիգորի նախկին վանից վանականի մատենագրություններ, Վենետիկ, 1840:
(Григор Нарекаци, Сочинения, Венеция, 1840).
- XV Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք Հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729:
(Григор Татеваци, Книга Вопросений, Константинополь, 1729).
- XVI Դավիթ Ողորդակամ, Определения философии (сводный критический текст, перевод с древнеармянского, предисловие и комментарии С. Аревшатяна), Ереван, 1960.
- XVII Davidis Prolegomena et in Porphyrii Isagogen Commentarium (ed. Adolfus Busse), Berolini, 1904.
- XVIII Դավիթ Քերական, Մեկնություններ Գրական (Հրատ. Գ. Ջահուկյան), ԲԲ, 1956, № 3:
(Դավիթ Կերакан (Грамматик), Толкование Грамматики, издал Г. Джаукян, ВМ, 1956, № 3).
- XIX Աւետարան ըստ Քարգմանության նախնեաց մերոց, գրեալ 312 թ. Հայոց և լատի Տեսան 857 (ուստաթիւ Հրատարակություն գրագրի Լազարեան Տեմարանի Արևելյան լեզուաց), Մոսկովա, 1899:
(Евангелие, «Лазаревское», 857 г., фототипическое издание, М., 1899).

- XX Եկմայան Մ., Երգեցողիքներ Սրբոյ Պատարազի, չափցից, 1896:
(Екмалян М., Песнопения св. Антургии, в обработке для хора, Мей-
тинг, 1896).
- XXI Զենոնի իմաստասիրի Յազգոյ բնութեան (Ճեռաբերի համեմատությամբ պատ-
րաստեց հրատարակության է. Խաչիկյան), Գեժ, X 2, 1950:
(Зенон, О природе, сводный критический текст подготовил Э. Ха-
чичян, СНМ, № 2, 1950).
- XXII Зенон, О природе (перевод с древнеармянского и примечания С. Аревшат-
яна), ВМ, № 3.
- XXIII Յովհաննես Ոսկերչեանի Կոստանդնուպոլսի եպիսկոպոսականի ճար, Վենետիկ,
1861:
(Иоани Златоуст, Речи, Венеция, 1861).
- XXIV История Агван Моисея Каганкатваци (перевод с древнеармянского
К. Патканяна), СПб., 1861.
- XXV История Агван Моисея Каганкатваци (перевод на русский Н. Эм-
ина), СПб., 1891.
- XXVI История Армении Моисея Хоренского (перевел с древнеармянского
и объяснил Н. Эмин), М., 1853.
- XXVII История Армении Фавстоса Бузанда (перевод с древнеармянского
и комментарии М. Геворгяна), Ереван, 1933.
- XXVIII Կրեակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց (աշխատությամբ Կ. Մելիք-Յանգեան-
յանի), Երևան, 1961:
(Киракос Гандзакецци, История Армении, текст подготовил и снаб-
дил предисловием К. Мелик-Оганджанян, Ереван, 1961).
- XXIX Կոմիտաս, Ազգաբաղկան ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր (հայկական
աշխարհիչներից փոխադրեց, նախարար և ծանոթագրութիւնները կազմեց
Սոյ. Մելիքյանը), Երևան, 1931:
(Комитас, Этнографический сборник, Армянские народные песни,
перевел на европейские нотные знаки, снабдил предисловием и ко-
ментариями Сп. Меликян, Ереван, 1931).
- XXX Կոմիտաս, Ազգաբաղկան ժողովածու, հտ. 2, Հայ ժողովրդական երգեր և դարեր-
դեր (Կարփեց Մ. Աղաջան, խմբագրեց Ք. Կուշնարյան), Երևան, 1950:
(Комитас, Этнографический сборник, т. 2, Армянские народные пе-
сни и пляски, сост. М. Агамян, ред. Хр. Кушнарев, Ереван, 1950).
- XXXI Կոմիտաս, Պաշնադրեալ երգեցողիքներ սրբոյ Պատարազի Հայաստանեայց
առաքելական եկեղեցոյ, զման միասեռ արական խմբի (հրատ. Վ.
Սարգսեան), Փարիզ, 1933:
(Комитас, Патараг (Антургия) Св. Армянской церкви, для мужско-
го хора, издал В. Саргсян, Париж, 1933).
- XXXII Կոմիտաս, Տաղր և պիւրեր Հայաստանեայց առաքելական ս. եկեղեցոյ (հրատ.
Կոմիտասյան հանձնաժողովի), Փարիզ, 1946:
(Комитас, Таги и аплиури св. Армянской церкви, публ. Комитасов-
ской комиссии, Париж, 1946).
- XXXIII Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հտ. Ա (մենեբեր) (խմբ. Բ. Արալյան), Երևան,
1969:
(Комитас, Собрание сочинений, т. I (сольные песни), ред. А. Атаян,
Ереван, 1969).

- XXXIV *Conybeare Fr.*, A collation with the ancient Armenian versions of the Greek text of Aristotle's *Categoriae*, Oxford, 1892.
- XXXV *Conybeare Fr.*, *Rituale Armenorum*, Oxford, 1905.
- XXXVa *Conybeare Fr.*, *The Key of truth*, Oxford, 1898.
- XXXVI Կորյոն վարդապետի, Մամբրեի Վերծանողի և Դավիթ Անյաղթի մատենագրությունը, Վենետիկ, 1833:
(Корюна вардапета, Мамбре Толкователя и Давида Непобедимого сочинения, Венеция, 1833).
- XXXVII *Les Chants Liturgiques de l'Eglise Arménienne, traduits en notes musicales européennes par P. Bianchini et publiés par la Congregation des peres Mekhitharistes*, Venise, 1877.
- XXXVIII *L'Evangile Arménien N. 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin*, ed. photographique, publiée par Fr. Macler, Paris, 1920.
- XXXIX Մելիքյան Սպ. և Տեր-Վոնդյան Ա., Ժողովրդական երգեր, Ազգապահան ժողովածու, հտ. 1, Շիրակի երգեր, Քիֆլիս, 1917:
(Меликян Сп. и Тер-Вондян А., Ширакские песни, Тифлис, 1917).
- XL Մելիքյան Սպ. և Գաբումյան Գ., Վանա ժողովրդական երգեր, Ազգապահան ժողովածու, Երևան, 1927:
(Меликян Сп. и Габумян Г., Ванские песни, Ереван, 1927).
- XLI Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, հտ. Ա—Բ, 1949—1952:
(Меликян Сп., Армянские народные песни и пляски, Ереван, т. А—Б, 1949—1952).
- XLII *Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia, written down in modern notation by Amy Apcar*, 2-nd and enlarged ed., part I—III, Calcutta, 1920.
- XLIII *Migne J. P.*, *Patrologiae (cursus completus)*, *Patrologiae Graecae*.
- XLIV Մովսիսի Խորենացու Պատմության հայոց (աշխատութեամբ Մ. Արևելան և Ս. Զարոբյանների), Տիֆլիս, 1913:
(Мовсес Хоренаци, История армянского народа, текст подготовили и снабдили предисловием М. Абебян и С. Арутюнян, Тифлис, 1913).
- XLV Սրբոյ Կորն մերոյ Մովսիսի Խորենացու մատենագրությունը, Վենետիկ, 1843:
(Мовсес Хоренаци, Труды, Венеция, 1843).
- XLVI Նեմեսիոսի փիլիսոփայի նկատման Յաղապս բնութեան մարդոյ, Վենետիկ, 1889:
(Немесий, философ, уроженец Эммы. О природе человека, Венеция, 1889).
- XLVII *Nicomachi Geraseni Pythagorei, Introductionis Arithmeticae (Libri II). Recensuit Ricardus Hoche*, Lipsiae, 1866.
- XLVIII *Nicomachi Geraseni, Manuale harmonices*, ed. von Meursius (Leiden), 1616.
- XLIX Երրորդ Զախարիայի ի մամուրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցու, Վաղարշապատ, 1877:
(Потный жаматирк (Часослов), Вагаршанат, 1877).
- I. Զախարիայի Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1873:
(Потный Шаракион (Гимнарий), Вагаршанат, 1875).
- II. Զախարիայի երեկոցողությունը Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, Ա տպ. 1874, Բ տպ. 1878:

(Нотный Патарак (Итургия). Вагаршапат, 1-е изд. 1874, 2-е изд. 1878).

- I.II Յովհաննու Խաչատուրի Անկեցոյ Մատենագրութիւնը, Վենետիկ, 1953;
(Ован Хачатур Оджнеци, Труды, Венеция, 1953).
- I.III Պատմագրութիւն Յովհաննու կաթողիկոսի ամենայն հայոց, Երուսաղմ, 1843;
(Опанес Драсханакертци, История Армении, Иерусалим, 1843).
- I.IV Oriental Art, Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro, by Father Mesrop Janashian, Mekhitarist of the Armenian Academy at San Lazzaro, v. I, Venice, 1966 (English version of the text by Bernard Grebanier, Professor Emeritus at Brooklyn College University of the City of New York).
- I.V Յովսէփեան Գ., Յիշատակարանը Ձեռագրաց, Ա. (ն դ-ից մինչև 1250 թ.), Անթիպաս, 1951;
(Овсепян Г., Памятные записи армянских рукописей, т. I, с V в. до 1250 г., Антипас, 1951).
- I.VI Յովսէփեան Գ., Գրչութեան արուեստը հին հայոց մէջ, մասն Գ. Քարտեղ հայ հնագրութեան, Վարդապետ, 1913;
(Овсепян Г., Искусство письма у древних армян, часть III, Свод таблиц по армянской палеографии, Вагаршапат, 1913).
- I.VII Յովսէփեան Գ., Միջինար Այրիվանդի (նորագիտ արձանագրութիւն և կրկեր), Երուսաղմ, 1931;
(Овсепян Г., Мыхитар Айриванец, Недавно найденная надпись и сочинения, Иерусалим, 1931).
- I.XIII Պլատոնի Բնաստութիւն Տրամախօսութիւնը. Եկրթիքան, Պաշտպանութիւն Սոցիալայն և Տիմուս (աշխատատեղութեամբ հ. Ա. Սուրբեան), Վենետիկ, 1877;
(Платон, Диалоги—«Евтифрон», «Апология Сократа» и «Тимей», публикация А. Сукрян, Венеция, 1877).
- I.X Плуларх, О музыке (перевод Н. Томасова, с пояснительными комментариями и вступительной статьей Е. Браудо), Птб., 1922.
- I.X Սլաւո Յովհաննու Մանգալիւնոյ հայոց հայրապետի ճար, Վենետիկ, 1860;
(Речи армянского католика Ована Мандакуни, Венеция, 1860).
- I.XII Седенов А., Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али, сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946.
- I.XIII Պատմութիւն նահանգին Ստեփան, արքեպի Ստեփաննոսի Օրդրէան Արքեպիսկոպոսի Սինեաց, Բրէժիւ, 1910;
(Степанос Орбелеан, История области Сисакан, Тифлис, 1910).
- I.XIV Ժամագրագրութիւն Սեկնութիւն Ստեփաննոսի Սինեաց եպիսկոպոսի (ի իւր ընթացից Ա. Ամատոսի), Էջմիածին, 1917;
(Степанос Сюнеци, Толкование церковной службы, издал С. Амадуни, Эчмиадзин, 1917).
- I.XV Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке (перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. Тагмизяна), Ереван, 1968.
- I.XVI Թանգիլյան Ե., Գրկար Գաղափարացիանի ճշմարտութիւն երաժշտականի

- գիտութեան» անտիկ աշխատութիւնը, ՐՄ, № 11, 1973;
(Тагмизян Н., Непзданный «Катехизис музыкальной науки» Григора Гапасакатяна, ВМ, № 11, 1973).
- LXVII Բաճմիկյան Ն., Մոսկես Սյունեցիի և նրա «Յաղագս կարգաց» գրքածրը, ԷԶԳ, 1972, № 11;
(Тагмизян Н., Моисес Сюнеци и его сочинение «О чинах», ВОИ, 1972, № 11).
- LXVIII Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской (в 7-и томах), М., 1891—92).
- LXIX Բիւնէնայ յաղագս հարտաւանական կրթութեանց (աշխատութեամբ պրոֆ. Յ. Իւնանգեանի), Երևան, 1938;
(Theonis Progymnasmata, armeniace et graece, ed. prof. A. Manandian, Erevan, 1938).
- LXX Thibaut J., Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque, St. Pétersbourg, 1913.
- LXXI Բովմայի վարդապետի Արծրունոյ Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Բիֆլիս, 1917;
(Товма Арцруни, История рода Арцруни, Тифлис, 1917).
- LXXII Տեմալյան Ն., Բովանդակութիւն նուազաց Հայաստանեայց սուրբ Էկեղեցոյ (բառերն ձայնից), Կ. Պոլիս, 1864;
(Тынтесян Е., Мелодическое содержание песнопений св. армянской церкви, по восьми гласам, Константинополь, 1864).
- LXXIII Տեմալյան Ն., Շարական ձայնագրեալ, Բաթանպոլ, 1934;
(Тынтесян Е., Ногный Шаракион, Истанбул, 1934).
- LXXIV Փատառի Բովանդագոյ պատմութիւն հայոց, Վենետիկ, 1914;
(Фавстос Бузанд, История Армении, Венеция, 1914).
- LXXV Փիլոնի Երրայեցոյ լանբ Երեբ շե ի յոյս քնծայեալը (աշխատասիրութեամբ հ. Մ. Աւգերեանց), Վենետիկ, 1822;
(Philonis Judaei, Opera in Armenia Conservata, Venetiis, 1822).
- LXXVI Փիլոնի Երրայեցոյ մնացորդը ի հայո (աշխատասիրութեամբ հ. Մ. Աւգերեանց), Վենետիկ, 1826;
(Philonis Judaei, Paralipomena Armena, Venetiis 1826).
- LXXVII Խաչիկյան Լ., ԺՅ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարանները (մասն առաջին), Երևան, 1955;
(Хачикян Л., Памятные записи армянских рукописей XV века, часть первая, Ереван, 1955).
- LXXVIII Երածտական երգեցմունք հոգեորականը, Ամստերդամ, 1664—65;
(Шаракион с хазами, Амстердам, 1664—65).
- LXXIX Երածտական երգեցմունք հոգեորականը, Կ. Պոլիս, 1742;
(Шаракион с хазами, Константинополь, 1742).
- LXXX Երածտական երգեցմունք հոգեորականը, Էջմիածին, 1789;
(Шаракион с хазами, Эчмиадзин, 1789).
- LXXXI Երածտական երգեցմունք հոգեորականը, Կ. Պոլիս, 1815;
(Шаракион с хазами, Константинополь, 1815).
- LXXXII Շարական հոգեոր երգոց սուրբ և ուղղափառ Էկեղեցոյ Հայաստանեայց, Կ. Պոլիս, 1853;
(Шаракион с хазами, Константинополь, 1853).

- LXXXIII Շարահան հոգևոր Լրցոց սուրբ և ուղղափառ Եկեղեցւոյ Հայաստանայց, Էջմիածին, 1861:
(Шаракюн с хазамп, Эчмиадзин, 1861).
- LXXXIV Պարакан, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви (перевел с древнеармянского Н. Эмни), 2-е изд., М., 1914.
- LXXXV Յովնան Մաժկրեմեան. Պատմութիւն Տարոնոյ (աշխատութեամբ Ա. Արքայաժմ-Լան), Երևան, 1941:
(Осан Мажиконян, История Тарона, текст подготовил и снабдил предисловием А. Абраамян, Ереван, 1941).
- LXXXVI Каноны четвертого Двинского собора (перевод с древнеармянского С. Аревшатяна), ВМ, № 6, 1962.
- LXXXVII Պատմութիւն Ազգանից, արարեալ Մոսթիսի Կաղանկատուացոյ, ի լոյս ընծայեաց Կ. Շահապարեան, Փարիզ, 1860:
(Моисеес Каланкатуаици, История албанского народа, издал К. Шах-назарян, Париж, 1860).
- LXXXVIII եղիշէի վարդապետի վան Վարդանայ և հայոց պատերազմին, Վենետիկ, 1852:
- LXXXIX История Египте Варданета, перевод П. Шанишева, Тифлис, 1853.
ХС Ազգանիցեղայ Պատմութիւն հայոց, Բիֆիւս, 1914:
(История Армении Агафангела, Тифлис, 1914).
- ХСІ Վաղարայ Փարպեցոյ Պատմութիւն հայոց (աշխատութեամբ Գ. Տեր-Մկրտչեան և Ստ. Մալխазեան), Տիֆլիս, 1904:
(История Армении Назаря Парпеци, текст подготовили и снабдили предисловием Г. Тер-Мыкертчян и Ст. Малхасян, Тифлис, 1904).
- ХСII Կորյոն, Житие Маштоца (перевод и комментарии Ш. Смбатяна, предисловие К. Мелик-Оганджаняна), Ереван, 1962.
- ХСIII Կցուրցք Ս. եփրեմի Խորիկն Ասորոյ, հրատարակեց հանդերձ ներածութեամբ Ն. Ակիրխան, Վիեննա, 1937:
Ephraim des Syriers, 51 madrasche in armenischer übersetzung, herausg egeben nebst einer einleitung von P. N. Akintan mechttharist, Wien, 1957).
- ХСIV Всеобщая история Степаноса Таронского Асохика, переведена с армянского и объяснена Н. Эмним, М., 1864.
- ХСV Հովարտմն Պատմութեան Վարդանա վարդապետի լուսարանայ, Վենետիկ, 1862:
- ХСVI Всеобщая история Вардана Великого (перевод, предисловие и примечания Н. Эмни).
- ХСVII Միխիթարայ Արիփանեցոյ Պատմութիւն հայոց, ի լոյս ընծայեաց Մ. Էմին, Սոսիփա, 1860:
(Мхитар Айризанеци, История Армении, издал М. Эмни, М., 1860).
- ХСVIII Хронографическая история, составленная Отцом Мхитаром варданетом Айриванским, перевод с армянского с предисловием и примечаниями К. Патканова, СПб., 1869.
- ХСIX Pitra J., Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata, t. 1, Parisiis, 1876.
С Խաչատուր Էղբումեցի. Բովանդակութիւն ամենայն ուսմանց, Ա—Բ, Վենետիկ, 1711:
(Хачатур Эрзрумеци, Сущность всех наук, А—Б, Венеция, 1711).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

а) Классики марксизма-ленинизма

- I К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, М., 1957.
- II В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 30, М., 1969.

б) Специальная литература

- III Абегян М., История древнеармянской литературы, т. I (перевод К. Мелик-Оганджаняна), Ереван, 1948.
- IV Աբելյան Մ., Երկեր, I. Հայ լեզվական բանահյուսություն, Երևան, 1966, 5, Հայոց լեզվի տաղաչափություն (Ճևարիկա), Երևան, 1971:
(Абегян М., Труды. I. Армянская эпическая словесность. 5. Стихосложение армянского языка (метрика), Ереван, 1971).
- V Աբելյան Մ., Շարականների մասին, «Արարատ», Էջմիածին, 1912, № 7—8, 10, 11, 12:
(Абегян М., О шараканах, «Арарат», Эчмиадзин, 1912, № 7—8, 10, 11, 12).
- VI Աբելյան Մ., Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1931:
(Абегян М., Теория армянского языка, Ереван, 1931).
- VII Abehghjan M., Der armenische Volksglaube, Leipzig, 1899.
- VIII Аберт Г., История древнегреческой музыки (МКДМ).
- IX Ավետիսյան Գ., Քաջարություն շարականաց, Վենետիկ, 1814:
(Аветисян Г., Комментарии к шараканам, Венеция, 1814).
- X Адамян А., Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.
- XI Адомиц Н., Армения в эпоху Юстиниана, СПб, 1908.
- XII Այրումյան Ա., Քննական բերականության արդի հայերեն լեզուի, Վրենս, 1866:
(Айтынян А., Грамматика нового армянского языка, Вена 1866).
- XIII Aubry P., Le système musical de l'Eglise arménienne (TSG).
- XIV Античная музыкальная эстетика (вступительный очерк и собрание текстов проф. А. Тосева), М., 1960.
- XV Античные теории языка и стили (под общ. редакцией О. Фрейденберг), М.—Л., 1936.
- XVI Апресян Г., Из истории армянской эстетической мысли, Ереван, 1973.
- XVII Аракелян Б., Клад серебряных изделий из Эребуни, СА, 1971, № 1.
- XVIII Аракелян Б., Гарни, том II, Ереван, 1957.
- XIX Արշանյան Բ., Հայկական խաչաչին նոտագրությունը, Երևան, 1959:
(Атаян Р., Армянская хазовая нотопись, Ереван, 1959).
- XX Արշանյան Բ., Գրիգոր Գալստիսարյանի և խաչարանությունը, ԲՄ, 1960, № 5:
(Атаян Р., Григор Гапасакялян и хазоведение, ВМ, 1960, № 5).
- XXI Հասունի Վ., Հայ եկեղեցու երգերն, «Քաղաքակերպ», Վենետիկ, 1897, № 9:
(Ацунян В., Песнопения армянской церкви, «Базмавеп», Венеция, 1897, № 9).
- XXII Ամսոյան Հ., Հայերեն արձակական բարբառն (Ա—Է), Երևան, 1928—33:
(Ачарян Р., Этимологический коренной словарь армянского языка, в 7-и томах, Ереван, 1928—35).

- XXIII Ալիշան Ա., *Հին հայաստան կամ Հեթանոսական կրօնի հայտը, Վենետիկ, 1910:*
(Алишан Г., Старинные верования и языческая религия армян, Венеция, 1910).
- XXIV Ալիշան Ա., *Յուդիք հարկենաց հայտը, հատ. Ա—Բ, Վենետիկ, 1920—21:*
(Алишан Г., Отечественные записки, т. А—Б, Венеция, 1920—1921).
- XXV Անանյան Հ., *Առաքմանունը մատյանի հայկական բնագիրը, «Հեղինակ», 1966, № 11—12:*
(Анасян А., Армянский текст Библии, «Экменадин», 1966, № 11—12).
- XXVI Անանյան Հ., *Հայտը ըզրի պատմություն, հատ. Ա—Բ, Երևան, 1940—1951:*
(Анасян Р., История армянского языка, т. А—Б, Ереван, 1940—1951).
- XXVII *Бертельс Е., Избранные труды, История Персидско-таджикской литературы, М., 1960.*
- XXVIII *Besseler H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (H.M.W.).*
- XXIX *Бражников М., Древнерусская теория музыки, Л., 1972.*
- XXX *Բրուտյան Ա., Դասագիրք հայկական էկզեզնական ձայնադրության, Վաղարշապատ, 1890:*
(Брутян А., Учебник армянской церковной нотописи, Вагаршапат, 1890).
- XXXI *Брюсов В., Нотопись исторических судеб армянского народа, Ереван, 1940.*
- XXXII *Ващенко-Захарченко М., История математики, Киев, 1883.*
- XXXIII *Wagner P., Neumenkunde (Paläographie des liturgischen Gesanges), Leipzig, 1912.*
- XXXIV *Вейсман А., Греческо-русский словарь, СПб., 1879.*
- XXXV *Wellesz E., Armenian music (The New Oxford History of Music, v. II, London—New York—Toronto, 1961).*
- XXXVI *Wellesz E., A History of Byzantine Musik and Hymnography, 2-nd ed., London, 1962.*
- XXXVII *Villoteau M., Description de l'Égypte, t. XIV, Paris, 1826.*
- XXXVIII *Wolf J., Die Tonschriften, Breslau, 1924.*
- XXXIX *Выгодский М., Арифметика и алгебра в древнем мире, М.—Л., 1941.*
- XI *Գալստյանց Գր., Գրքի որ կոչի նուագարան, Կ. Պոլիս, 1794:*
(Галасакялян Гр., Книга глаголемая песенник, Константинополь, 1794).
- XLI *Գալստյանց Գր., Գիրք երաժշտական, Կ. Պոլիս, 1803:*
(Галасакялян Гр., Трактат о музыке, Константинополь, 1803).
- XLII *Gastoné A., La musique byzantine et le chant des églises d'Orient (EM et DC, 1er Partie, I).*
- XLIII *Гельмгольц Г., Учение о слуховых ощущениях (пер. с немецкого), СПб., 1875.*
- XLIV *Gelzer H., Zur armenischen Götterlehre (Sonderabdruck aus der „Berichten der Kön. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften“, Sitzung von 7 Dez. 1895).*
- XLV *Гоян Г., 2000 лет армянского театра, т. А—Б, М., 1952.*

- XLVI *Husmann H.*, Grundlagen der Antiken und Orientalischen Musikkultur, Berlin, 1961.
- XLVII *Groves Dictionary of Music and Musicians*, v. 1—9.
- XLVIII *Грубер Р.* История музыкальной культуры, т. I, часть I, М.—Л., 1941.
- XLIX *David E. et Lussy M.*, Histoire de la notation musicale depuis ses origines, Paris, 1882.
- L *Զահովյան Գ.*, Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954;
(Джаукян Г., Грамматические и орфографические труды в древней и средневековой Армении, Ереван, 1954).
- LI *Ճևափիրճյան Ս.*, Հայկական ճարտարապետության մեջ ներդաշնակության կանոններու արդյունքի փորձեր, «Ճարտարվեստ», Վենետիկ, 1947, № 5—6;
(Джевахирджян С., Опыты искания закономерностей гармонии в армянском зодчестве, «Базмавен», 1947, № 5—6).
- LII *Արշակունի Ս.* Մաշտիզի «Եկեղեցիների Բարձրագույն» Գրքի մասին, Երևան, 1957.
- LIII *Дурново Л.*, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.
- LIV *Дьяконов И.*, Предыстории армянского народа, Ереван, 1968.
- LV *Дьяконов И.*, Ассирио-вавилонские источники по истории Урарту (последний период существования Урартского государства. Вторжения киммерийцев и скифов) (713—590 гг. до н. э.), ВДН, 1951, №№ 2, 3.
- LVI *Երեմյան Ս.*, Հայ ժողովրդի կազմավորման ընթացքը, ՊՁԶ, 1970, № 2;
(Еремян С., Процесс формирования армянского народа, ПФЖ, 1970, № 2).
- LVII *Еремян С.*, Основные черты общественного строя Армении в эллинистическую эпоху, ИАНАОН, 1948, № 11.
- LVIII *Закс К.*, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии (в МКДМ).
- LIX *Закс К.*, Музыкальная культура Египта (в МКДМ).
- LX *Sachs C.*, Our Musical Heritage, New York, 1948.
- LXI *Զարգիսյան Գ.*, Մատենադարանի Հայկական թարգմանությանը նախնական (Դ—ԺԳ զգ.), Վենետիկ, 1889;
(Зарбаналян Г., Каталог древних армянских переводов, IV—XIII вв., Венеция, 1889).
- LXII *Զարգիսյան Գ.*, Պատմության հայ գրությունների, (Դ—ԺԳ զգ.), Վենետիկ, 1897;
(Зарбаналян Г., История армянской литературы, IV—XIII вв., Венеция, 1897).
- LXIII *Измайлова Т.*, Евангелие «Бюгенци», ВМ, № 8, 1967.
- LXIV *Հայ ժողովրդի պատմություն, հատ. I, Երևան, 1971:*
(История армянского народа (в VIII томах), том I, Ереван, 1971).
- LXV «Кавказский Вестник», Тифлис, 1900, № 1.
- LXVI *Քաջունի Ս.*, Բաղդիրը Արտեмиորդ և Գիտությանը և գեղեցիկ գրությունները, հատ. Ա—Բ, Վենետիկ, 1892;
(Каджунни М., Словарь искусств и наук, т. А—Б, Венеция, 1892).
- LXVII *Казальс П.*, Об интерпретации, СМ, 1956, № 1.
- LXVIII *Кананян Гр.*, Хеттские боги у армян (в связи с хеттским влиянием на армян и генезисом армянского пантеона вообще), Ереван, 1940.

- LXIX *Kanancjan Gr.*, *Найаса*—колыбель армян, Ереван, 1947.
- LXX *Karamjanz N.*, *Die Handschriften—Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Zenter Band, Verzeichniss der Armenischen Handschriften*, Berlin, 1888 (Vorwort).
- LXXI *Carl Engel*, *The Music of the most ancient nations (particularly of the assyrians, egyptians and hebrews)*, London, 1864.
- LXXII *Յոցակ Չևադրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, Հտ. Ա—Բ, Երևան, 1970:* (Каталог рукописей Матенадарана имени Маштоца, т. А—Б, Ереван, 1970).
- LXXIII Կոմիտաս, *Հայոց եկեղեցական եզանակները, «Արարատ», Էջմիածին, 1894, № 7—8:* (Комитас, Церковные мелодии армян, «Арапат», Эчмиадзин, 1894, № 7—8).
- LXXIV Կոմիտաս, *Երկնցողութիւնը Ս. Պատարագի, «Արարատ», Էջմիածին, 1898, № 3—4:* (Комитас, Песнопения св. Литургии, «Арапат», Эчмиадзин, 1898, № 3—4).
- LXXV *Komitas (Keworkian)*, *Die armenische Kirchenmusik. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Jahrgang 1. Heft 1, 1899.*
- LXXVI Կոմիտաս, *Շարականի խաղերի նշանակությունը, «Տաճար», Կ. Պոլիս, 1910, № 10:* (Комитас, Значение хазов Шаракноца, «Тачар», Константинополь, 1910, № 10).
- LXXVII Կոմիտաս փառապաշտ, *Հայ դեղձուկ Էրածրություն, Հայ եկեղեցւոյ անողանձութեան նշանները, Փարիզ, 1938:* (Комитас, Армянская крестьянская музыка, Знаки просодии армянской церкви, Париж, 1938).
- LXXVIII Կոմիտաս, *Հոգիամեծի և ուսումնասիրություններ (հավաքեց Բ. Բերկեղյան), Երևան, 1914:* (Комитас, Статьи и исследования (собрал Р. Терлемезян), Ереван, 1914).
- LXXIX *Комитас (Геворкян)*, *Армянская духовная (церковная) музыка. Система знаков просодии армян, СМ, 1969, № 10.*
- LXXX *Корганов В.*, «Кавказская музыка», Тифлис, 1908.
- LXXXI *Кулаковский Л.*, *Строение куплетной песни*, М.—Л., 1939.
- LXXXII *Curt Sachs*, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940.
- LXXXIII *Кушнерев Хр.*, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Л., 1958.
- LXXXIV Խաչատրյան Ե., *Դամբարանային սիկոմներ խորհրդային Հայաստանում, Երևան, 1931:* (Лалаян Е., Раскопки погребальных в Советской Армении, Ереван, 1931).
- LXXXV *Ливанова Т.*, *История западноевропейской музыки*, М., 1939.
- LXXXVa *Лукин В.*, *Археологические находки 1935—1936 гг. в окрестностях станций Тульской и Даховской, близ Майкопа, гл. IV «Серебряная чаша с рельефными изображениями из находок у станции Даховской»*, «Вестник древней истории Института истории Академии наук СССР», М., 1939, № 3 (8).

- LXXXVI Мазель Л. и Рыжкин Н., Очерки по истории теоретического музыкального знания (вып. 1, М., 1934, вып. 2, М.—Л., 1939).
- LXXXVII Մանандյան Հ., *Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հտ. Ա. Երևան, 1945:*
(Манандян Я., Критический обзор истории армянского народа, том I, Ереван, 1945).
- LXXXVIII Манандян Я., О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен (V в. до н. э.—XV в. н. э.), Ереван, 1954.
- LXXXIX Մանандյան Հ., *Հունարան դպրոցը և նրա դարձառնական շրջանները, Վրենա, 1928:*
(Манандян Я., Эллинофильская школа и этапы ее развития, Вена, 1928).
- XC Март Н., Кавказский культурный мир и Армения, Петроград, 1915.
- XCI Мартirosян А., Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964.
- XCII Martin Abbé P., Des signes hieroglyphiques dans les manuscrits arméniens, „Congres international des orientalistes“, Paris, 1873.
- XCIII Մատիկյան Ա., *Արա Գեղեցիկ (համեմատական-քննական ուսումնասիրություն), Վրենա, 1930:*
(Матикян А., Ара Прекрасный, сравнительно-критическое исследование, Вена, 1930).
- XCIV Մելիքյան Սպ., *Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա, Թիֆլիս, 1914:*
(Меликян Сп., Греческие влияния на теорию армянской музыки, Тифлис, 1914).
- XCV Մելիքյան Սպ., *Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935:*
(Меликян Сп., Очерки истории армянской музыки, Ереван, 1935).
- XCVI Մկրտչյան Ն., *Խելթ-հայկական րնդհանրություններ, ՀԳ, 1970, № 7:*
(Мкртчян Н., Хетто-армянские параллели, ВОН, 1970, № 7).
- XCVII Մնացականյան Ա., *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956:*
(Мнацаканян А., Армянские средневековые народные песни, Ереван, 1956).
- XCVIII Մուրադյան Ար., *Հունարան դպրոցը և նրա դերը հայերենի քերականական տերմինարանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971:*
(Мурадян Ар., Грекофильская школа и ее роль в создании армянской грамматической терминологии, Ереван, 1971).
- XCIX Музыкальная акустика (под общей ред. проф. Н. Гарбузова), М., 1954.
С Музыкальные инструменты Китая, иллюстрированный очерк (авторизованный перевод с китайского под редакцией и с дополнениями И. Алендера), М., 1958.
- CI Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и возрождения (составление текстов и общая вступительная статья В. Шестакова), М., 1966.
- CII Музыкальная эстетика стран Востока (общая редакция и вступительная статья В. Шестакова), М., 1967.
- CIII Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, М., 1971.

- CIV Назайкинский Е., О музыкальном темне, М., 1965.
- CV Никольский К., Обзорение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу, СПб, 1858.
- CVI *Երբ ցաւորէր Հայկական լիզոն, Ա—Բ. Երկաւորութեամբ Երկը վարձաւորաց Հ. Գարրիկի Անտիգան, Հ. Խաչատրյան Սիրմէլեան, Հ. Մկրտիչ Ապերեան, Ի Վեների. 1836—37.*
(Новый толковый словарь армянского языка, А—Б, составленный тремя вардапетами: Г. Аветикяном, Х. Сюрмеляном, М. Авгеряном, Венеция, 1836—37).
- CVII Ованесян А., История армянской музыки (1939), рук. в Музее литературы и искусства им. Чаренца, папки № 523 и 525.
- CVIII Оганесян Л., История медицины в Армении с древнейших времен до наших дней (в 5-и частях), часть первая, Ереван, 1946.
- CIX Орбели Н., Киликийская серебряная чаша конца XII в. (в сб.: Памятники эпохи Руставели, Л., 1938).
- CX Օրմաշյան Մ., Ազգապատմութիւն, հատ. Ա, (Երկր մասից), Պէրսոն, 1959;
(Орманян М., Азгпатум—История, сиречь повестник, т. I, из трех частей, Бейрут, 1959).
- CXI Периханян А., Храмовые объединения Малой Азии и Армении (IV в. до н. э.—III в. н. э.), Москва, 1959.
- CXII Petermann H., Über die Musik der Armenier, ZDMG, Band V, 1851.
- CXIII Петр В., О составах строев и ладах в древнегреческой музыке, Киев, 1901.
- CXIV Пиотровский Б., Кармир-Блур, том I, Ереван, 1950.
- CXV Пиотровский Б., История и культура Урарту, Ереван, 1944.
- CXVI Пиотровский Б., Ванское царство (Урарту), М., 1959.
- CXVII Пиотровский Б., Искусство Урарту, Л., 1962.
- CXVIII Pietzsch G., Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle, 1929.
- CXIX Պողոսյան Ն., Մայր ցոյցակ ձեռագրաց սրբոց Հայկական, Դ, Երուսաղէմ, 1969;
(Grand Catalogue of St. James manuscripts, v. IV, by bishop Norair Bogharian, Ierusalem, 1969).
- CXX Попов И., Армянская музыка (исторический очерк), СПб., 1910.
- CXXI Reese G., Musik in the Middle Ages, New-York, 1940.
- CXXII Ruelle Ch. Em., Le chant des sept voyelles grecques d'après Dèmetrius et les papyrus de Leyde, REG, 1889, t. II.
- CXXIII Риган Г., Акустика с точки зрения музыкальной науки, М., 1898.
- CXXIV Сараджев К., Два слова об армянской музыке (в сб.: Братская помощь пострадавшим в Турции армянам, 2-е изд., М., 1898).
- CXXV Сардарян С., Палеолит в Армении, Ереван, 1954.
- CXXVI Schröder J., Thesaurus Linguae Armenicae, Amstelodami, 1711.
- CXXVII Strunk O., Intonations and signatures of the Byzantine Modes, MQ, XXXI, 1945.
- CXXVIII Тагмизян Н., Давид Непобедимый и армянская музыка, СМ, 1968, № 8.
- CXXIX Тагмизян Н., Из литературного наследия Комитаса, СМ, 1969, № 10.
- CXXX Тагмизян Н., Комитас и таги Григора Нарекаци, МЖ, 1969, № 19.

- CXXXI *Tahmisjan N.*, Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie), BMW, 1970, Heft 1.
- CXXXII *Tahmistan N.*, Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement, REA (N. S.), t. VII, 1970.
- CXXXIII Թանիրյան Ն., ներսես Շնորհալիսի երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973; (Тагмизян Н., Нерсес Шнорали как музыкант и композитор, Ереван, 1973).
- CXXXIV Тагмизян Н., Опыт толкования суждений о музыке Ов. Ер-ынкани (XIII в.), рук., 1956 (дипломная работа).
- CXXXV Թանիրյան Ն., Կոմպոզիտոր Մակար Եկմալյան (կյանքը, գիտականությունը), «Եղմածին», 1958, № 2—3, 4, 5; (Тагмизян Н., Композитор Макар Екмалян, Жизнь, творческий об-лик, наследие, «Эчмиадзин», 1958, № 2—3, 4—5).
- CXXXVI Тагмизян Н., Музыкальная культура Армении V—VIII вв., рук., 1960 (дисс.), Автореферат, Л., 1961.
- CXXXVII Թանիրյան Ն., Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսության, ԲՄ, 1960, № 5; (Тагмизян Н., Страница из древнеармянской музыкальной теории, ВМ, 1960, № 5).
- CXXXVIII Թանիրյան Ն., էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտու-րության, «Տեղեկագիր», ՉՍՁ ԳԱ-ի (հաս. գիտ.), 1961, № 2; (Тагмизян Н., Страницы из древнеармянской музыкальной эстетики, «Известия», АН Арм. ССР (общ. науки), 1961, № 2).
- CXXXIX Թանիրյան Ն., Չափի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, ԲՄ, 1962, № 6; (Тагмизян Н., Учение о звуке в древней и средневековой Армении, ВМ, 1962, № 6).
- CXL Թանիրյան Ն., Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եզրանկների մասին, «Տեղե-կագիր» ՉՍՁ ԳԱ-ի (հաս. գիտ.), 1963 թ., № 10; (Тагмизян Н., О мелодиях армянских песен Саят-Новы, «Известия» АН Арм. ССР (общ. науки), 1963, № 10).
- CXLI Թանիրյան Ն., էջեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գեղագիտու-թյունից (10—15-րդ դդ.), «Եղմածին», 1963 թ., № 11; (Тагмизян Н., Страницы из армянской средневековой музыкальной эстетики, X—XV вв., «Эчмиадзин», 1963, № 11).
- CXLII Թանիրյան Ն., Մկրտիչ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգադեպոսը, ԲՄ, 1964, № 7; (Тагмизян Н., Месроп Маштоц и армянская духовная музыка, ВМ, 1964, № 7).
- CXLIII Թանիրյան Ն., ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստա-նում, (5—6-րդ դդ.), ՊԲԶ, 1966, № 1; (Тагмизян Н., Учение об основе гармонии в средневековой Армении (V—VI вв.), ИФЖ, 1966, № 1).
- CXLIV Թանիրյան Ն., Խաչատուր Էրզրումեցիի որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, ԷԶ, 1966, № 11;

(Тагмизян Н., Хачатур Эвразумени как теоретик средневековой армянской музыки. ВОН, 1966, № 11).

CXLV Թանձրյան Ն., *Ուկան վարդապետի ու խաղաղության արվեստը, «Էջմիածին»*, (Тагмизян Н., Воскан варданет и искусство хазового письма, «Эчмнадзин», 1966, № 11—12).

CXLVI Թանձրյան Ն., *Ներդաշնակության հենքի մասին ուսումները Հայաստանում միջին դարերում (10—15-րդ դդ.)*, ԲՄ, 1967, № 8;

(Тагмизян Н., Учение об основе гармонии в Армении в середине века, X—XV вв., ВМ, 1967, № 8).

CXLVII Թանձրյան Ն., *Հայկական խաղաղության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին*, ՊՔԶ, 1968, № 1;

(Тагмизян Н., О двух таблицах основных знаков армянского хазового письма, ИФЖ, 1968, № 1).

CXLVIII Թանձրյան Ն., *Ուշ միջնադարյան երաժշտական բանավարդված մի հոդված*, լԶԳ, 1968, № 3;

(Тагмизян Н., Позднесредневековая музыкальная комбинативная статья, ВОН, 1968, № 3).

CXLIX Թանձրյան Ն., *Գրիգոր Գուգիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը*, ԲԵՄ, 1968, № 3;

(Тагмизян Н., Григор Гырзик и армяно-византийские музыкальные связи, ВЕМ, 1968, № 3).

CL Թանձրյան Ն., *Հուշամատյանների հետքերով, «Էջմիածին»*, 1968, № 1;

(Тагмизян Н., По стопам армянских мемориальных книг, «Эчмнадзин», 1968, № 1).

CLI Թանձրյան Ն., *Կոմիտասի Պատարագը, «Սովետական տվեստ»*, 1969, № 10;

(Тагмизян Н., Патарак Комитаса, «Сопетакан арвест», 1969, № 10).

CLII Թանձրյան Ն., *Կոմիտասի «Եար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն, պատմա-բնական լույսի տակ*, լԶԳ, 1969, № 11;

(Тагмизян Н., Сборник Комитаса «Ряд народных песен Акна» в свете исторической критики, ВОН, 1969, № 11).

CLIII Թանձրյան Ն., *Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական»*, № 1, Երևան, 1969;

(Тагмизян Н., Комитас и вопросы изучения армянского духовного песнетворчества, «Комитасакан» (сборник), № 1, Ереван, 1969).

CLIV Թանձրյան Ն., *Կոմիտասը և հայկական խաղերի վերծանության խնդիրը*, ՊՔԶ, 1969, № 4;

(Тагмизян Н., Комитас и вопрос расшифровки армянских хазов, ИФЖ, 1969, № 4).

CLV Թանձրյան Ն., *Կոմիտասը և նարեկացու տաղերը*, ԲԵՄ, 1969, № 3;

(Тагмизян Н., Комитас и таги Нарекаци, ВЕМ, 1969, № 3).

CLVI Թանձրյան Ն., *Հիմնական խաղերի միակցությունը*, ԲՄ, 1969, № 9;

(Тагмизян Н., Совокупность основных хазов, ВМ, 1969, № 9).

CLVII Թանձրյան Ն., *«Արարատ»-ն ու երգ երաժշտության հարցերը, «Էջմիածին»*, 1969, № 3, 5;

(Тагмизян Н., Журнал «Арарат» и вопросы музыки, «Эчмнадзин», 1969, № 3, 5).

- CLVIII Թանձրյան Ն., Նշխարներ հայոց հոգեոր եղանակների կոմիտայան գրառումներին, «էջմիածին», 1969, № 12:
(Тагмизян Н., Образцы из комитасовских записей армянских духовных песен, «Эчмиадзин», 1969, № 12).
- CLIX Թանձրյան Ն., Իրադրություն Փարպեյուս պատմության մեջ Սահակ Պարթևին վերաբերող մի արտահայտության մասին, ԲՅՀ, 1970, № 3:
(Тагмизян Н., Замечание по поводу одного высказывания Парпеи о Сааке Партеве, ВЕУ, 1970, № 3).
- CLX Թանձրյան Ն., Հոգեոր եղանակների կոմիտայան կանխադուրի գրառումների վերծանությունը, «էջմիածին», 1970, № 2, 4, 6—7:
(Тагмизян Н., Расшифровка первых записей Комитаса армянских духовных песен, «Эчмиадзин», 1970, № 2, 4, 6—7).
- CLXI Թանձրյան Ն., Կոմիտասի մատրոնները արժեւորյան և անողանելիան նշանների հարաբերության մասին, ԷԶԳ, 1970, № 8:
(Тагмизян Н., Размышления Комитаса о взаимоотношении знаков пунктуации и просодии, ВОН, 1970, № 8).
- CLXII Թանձրյան Ն., Քննական տեսություն հայոց հին ու միջնադարյան երաժշտության պատմության, ԷԶԳ, 1970, № 10, 1971, № 1, 5, 9:
(Тагмизян Н., Критический обзор истории древней и средневековой армянской музыки, ВОН, 1970, № 10, 1971, № 1, 5, 9).
- CLXIII Թանձրյան Ն., Պարզադուրի խաղաղությունների վերծանության փորձ, ՊԲՀ, 1971, № 2:
(Тагмизян Н., Опыт расшифровки простейших хазовых записей, ИФЖ, 1971, № 2).
- CLXIV Թանձրյան Ն., Հառարակ օրերի կանոնադրությունները, «էջմիածին», 1971, № 4:
(Тагмизян Н., Канонаглухи (главные части канонов Псалтыри) обихода, «Эчмиадзин», 1971, № 4).
- CLXV Թանձրյան Ն., Հանդիմաժոր օրերի կանոնադրությունները, «էջմիածին», 1971, № 9, 11:
(Тагмизян Н., Канонаглухи праздничков, «Эчмиадзин», 1971, № 9, 11).
- CLXVI Թանձրյան Ն., Հիմնական դրույթներ խաղաղության արվեստի վերաբերյալ, ԲՄ, 1971, № 10:
(Тагмизян Н., Основные положения об искусстве хазового письма, ВМ, 1971, № 10).
- CLXVII Թանձրյան Ն., Ութ-շաշիի սկզբածրները, «էջմիածին», 1972, № 2, 3, 4, 5:
(Тагмизян Н., Гласные системы армянского Восьмигласия, «Эчмиадзин», 1972, № 2, 3, 4, 5).
- CLXVIII Թանձրյան Ն., Սահակ Պարթևի և հայ եկեղեցական երգարվեստը, «էջմիածին», 1973, № 8:
(Тагмизян Н., Саак Партев и армянская церковная музыка, «Эчмиадзин», 1973, № 8).
- CLXIX Թանձրյան Ն., Բարսեղ Հոնր և մատնագիտագիտ իրապատեղծության մաղիւմը Հայաստանում 7-րդ դարում, ԲԵՀ, 1973, № 1:
(Тагмизян Н., Барсег Тчон и раннее профессиональное песнетворчество в Армении в VII веке, ВЕУ, 1973, № 1).
- CLXX Թանձրյան Ն., Սյունեցի համանուն երգու երաժիշտներ և հարության ազգայնորչությունները, «էջմիածին», 1973, № 2:

(Тадмизян Н., Два сюникских музыканта под одним именем и «Старейшие гимны из Воскресения», «Эчмиадзин», 1973, № 2).

CLXXI Тансес С., Подвижной контрапункт строгого стиля, М., 1959.

CLXXII Բաղդասյան Ա., Սովորիչ և Մեծի խորհրդանշական երգեր, Երևան, 1964; (Татевоссян А.А., Смирдон Мелкян и армянская народная песня, Ереван, 1964).

CLXXIII Բաղդասյան Ե., Գաղափար էկեղեցական ձայնագրության հայտը, Վաղարշապատ, 1874;

(Таицян Н., Учебник церковной нотописи армян, Вагаршапат, 1874).

CLXXIV Տաշյան Հ., Արևարի ծր հայ հնագրության գրա, Վրեննա, 1898;

(Таилян А., Очерк армянской палеографии, Вена, 1898).

CLXXV Եր-Մարտիրոս Բ., Терракоты из Арташата (находки 1970), ВОИ, 1973, № 4.

CLXXVI ՏԵ-Միգրայան Կ., Յոգան Մանդակունի և Յոգան Մարգարեների, «Շողակաթ», Վաղարշապատ, 1913;

(Եր-Մыкыртчян К., Ован Мандакунин и Ован Майрагоменци, «Шоха-кат», Вагаршапат, 1913).

CLXXVII Եր-Մովսեսյան, История перевода Библии на армянский язык, СПб., 1902.

CLXXVIII ՏԵ-Մանակուն Կ., Գոգան երգեր (Երևան եր հատկապես զոգան արվեստը), «Բաղդակ», 1903, № 9;

(Եր-Տապյան К., Гохтанские песни, два новых отрывка гохтанского искусства, «Базмавен», 1903, № 9).

CLXXIX Տրեյսյան Ա., Ասորական և հայկական տաղաչափություն, «Բաղդակ», 1899, № 8;

(Тиролян А., Ассирийское и армянское стихосложение, «Базмавен», Венеция, 1899, № 8).

CLXXX Երեմյան К., Очерки по истории культуры древней Армении, М.—Л., 1953.

CLXXXI Երմանյան Գ., Օ տառիս քաղաքական խիստ Ա. Տիրապետ, ՏՄՄ, 1941, № 1.

CLXXXII Տեղեյան Ե., Նկարագրի երգը Հայաստանից ու Եկեղեցի, Կ. Պոլիս, 1874; (Тыкесян Е., Характеристика песнопений св. церкви Армении, Константинополь, 1874, 2-ое изд., Истанбул, 1933).

CLXXXIII Երյուկյան Ե., Учение о гармонии, М.—Л., 1937.

CLXXXIV Եսենский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1971.

CLXXXV Outtier Dom Bernard, Recherches sur la Genèse de l'Octoëchos Armenien EG, XIV, 1973.

CLXXXVI Բամинյան Ա., Древняя Индо-китайская гамма в Азии и Европе, СПб., 1889.

CLXXXVII Farmer H., Historical facts for the araban musical influence, London 1930.

CLXXXVIII Fétis F., Histoire Générale de la Musique, t. IV, Paris, 1874.

CLXXXIX Fleischer O., Neumen-Studien, Teil I, Leipzig, 1895.

CXC Фрейденоберг О., Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936.

CXCI Խաչատրյան Կ., Խաչատրյանի զիգարական ընդհանրություններ, ԼՀԳ, 1967, 8;

(Хачатрян В., Хетто-Армянские мифологические параллели, ВОИ, 1967, № 8).

CXCII Խոսրովյան Ա., Армяно-русский словарь, М., 1838.

CXCIII Կалоян В., Философия Давида Непобедимого, Ереван, 1946.

CXCIV Զոհարյան Բ., Հայ-Բրանական գրական առնչություններ (5—18-րդ դդ.), Երևան, 1963;

(Чукасян Б., Армяно-иранские литературные связи V—XVIII вв., Ереван, 1963).

CXCV Шавердян А., Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956.

CXCVI Шавердян А., Очерки по истории армянской музыки, XIX—XX веков (досоветский период), М., 1959.

CXCVII Шерман Н., Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964.

CXCVIII Шнейерсон Г., Музыкальная культура Китая, М., 1952.

CXCIX Schneider Marius u. Schottländer, „Ueber die Anwendung der Tonaltäts-kreistheorie auf die Musik der orientalischen Hochkulturen und der Antike“, ZVM, fg. 3, Berlin, 1935.

CC Ղափաղյան Կ., Գլխի բաղարը և երա պեղումները, Երևան, 1952.

(Кафадарян К., Город Двин и его раскопки, Ереван, 1952).

CCI Ինճիբյան Ղ., Հնախոսություն, հտ. 2, Վենետիկ, 1835.

(Инджиджян Л., Армянские древности, т. 2, Венеция, 1835).

CCII Wellesz E., Byzantine Musik (in Proceedings of the Musical Association 1932, 1).

CCIII Aziz S. Atiyya, A History of Eastern Christianity, London, 1968.

CCIV Տեր-Մինասյան Ե., Հայոց Եկեղեցու հարաբերությունները ասորից Եկեղեցիների հետ, Էջմիածին, 1908.

(Тер-Минасян Е., Сношения армянской церкви с церквами сирийцев, Эдмидзин, 1908).

CCV Март Н., Иоанн Петрицкий—грузинский неоплатоник XI—XII веков, СПб, 1909.

CCVI Խաչիկյան Լ., Փորը Հայրի սոցիալական շարժումների պատմությունը, 1951.

(Хачикян Л., Из истории социальных движений Армении Малой, Ереван, 1951).

CCVII Արությունյան Ա., Պատմություն հայ զաղթականության, հտ. 1, Կահիրե, 1941.

(Албояджян А., История армянских переселений, т. I, Каир, 1941).

CCVIII Ормания М., Армянская церковь, ее история, учение, управление, внутренний строй, литургия, литература, ее настоящее (перевел с французского Б. Рунт), Москва, 1913.

CCIX Հաջունի Վ., Պատմություն հայոց պատմաստության, Վենետիկ, 1965.

(Ալцун В., История армянского молитвенника, Венеция, 1965).

CCX Սարգսյան Բ., Քրիստոսություն Յովան Մանգակունց և իր երկաթորվածը գերա, Վենետիկ, 1895.

(Саргсян Б., Исследование жизни и творчества Ована Мандакуни, Венеция, 1895).

CCXI Ղափանյան Կ., Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1944.

(Капанцян Г., Культ Ара Прекрасного, Ереван, 1944).

CCXII Визго Т., Афраснабская лютня, в кн.: Из истории искусства великого города, Ташкент, 1972.

CCXIII Ալիշան Ղ., Շնորհալի և պարագայ իր, Վենետիկ, 1873.

(Алишан Г., Шнорали. Жизнь и творчество, Венеция, 1873).

CCXIV ЕСЭ, 2-е изд., т. 18.

CCXV Baumer S., Histoire du Breviatre, Paris, 1905.

- CCXVI Maas P., Das Kontakion, BZ, Leipzig, 1909 (19).
 CCXVII Մանգեսթան-Կարաբեյի «Աշխատեց Երանդ, և Բաշ ևս ի պատիւ զ: Փարս»
 «Երկնայնչէ Մարշալն» է. 214, 'Աղջալ. 1903.
 CCXVIII Gerold Th., Les Peres de L'Eglise et la Musique, Paris, 1931.
 CCXIX Թևադոս Զ., Հայկական մատենագիտություն, հատ. Գ, Երևան, 1959:
 (Անասյա Ա. Армянская библиология, т. I, Ереван, 1959).
 CCXX Waesberghe J., Musikerziehung (MGB. Band III), 1969.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БСЭ — Большая Советская Энциклопедия.
 BMW — Beiträge zur Musikwissenschaft (Berlin).
 ВДН — Вестник древней истории (Москва).
 ԲԽՀ — Բաների Երևանի համալսարանի.
 ВЕУ — Вестник Ереванского университета.
 ԲՄ — Բաների Մատենադարանի (Երևան).
 ВМ — Вестник Матенадарана (Ереван).
 ՀՀԳ — Լրագրի համարակազմի գիտությունների (ՀՍՍՀ ԳԱ).
 ВОН — Вестник общественных наук АН Арм. ССР.
 BZ — Byzantinische Zeitschrift (Leipzig).
 MWJ — E. Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft (Potsdam, 1931—34).
 EG — Etudes Grégoriennes (Abbaye Saint-Pierre de Solesmes).
 EMDC — Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire. fond. A. Lavignac, Paris, 1922.
 ՊԲՀ — Պատմա-բանասիրական հանդես (ՀՍՍՀ ԳԱ).
 ИФЖ — Историко-филологический журнал АН Арм. ССР.
 ՏԽԳ-ՀԳՈՒԳ — Տեղեկագիր Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի (հատ. գիտ.):
 ИАНАОН — Известия АН Арм. ССР, общественные науки.
 MGB — Musikgeschichte in Bildern (Leipzig).
 МЖ — Музыкальная жизнь (Москва).
 МКДМ — Музыкальная культура древнего мира (сборник), под редакцией и с вступительной статьей проф. Р. Грубера, Л. 1937.
 MQ — The Musical Quarterly (New-York).
 REA — Revue des Etudes Arméniennes, (Nouvelle Série) (Paris).
 REG — Revue des Etudes Grecques (Paris).
 СА — Советская археология (Москва).
 СМ — Советская музыка (Москва).
 ՊԵԺ — ՀՍՍՀ Միջինարևելյանի Մոլդավիայի կից Պետական Հետազոտություն (Մատենա-դարան). Գիտական նյութերի ձեռագրապատ:
 СИМ — Гое. хранящиеся рукописей «Матенадаран» при Совете Министров Арм. ССР. Сборник научных материалов.
 TSG — Tribun de St. Gervais, Paris, 1901—03.
 ZDMG — Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Leipzig).
 ZVM — Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft, hsg. vor R. Lachmann (Berlin).

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН*

- Абегян М. 54, 82, 166, 237, 238
 Абрамян А. 121
 Аветикян Г. 238
 Агаян М. 12, 279
 Адам 87
 Адамян А. 58, 77, 97, 142
 Адоиц Н. 97, 102
 Акол Гримечи 132
 Акол Сысечи 239
 Айтынян А. 79, 85
 Александр Великий 74
 Алишан Г. 59, 83, 85, 161, 238, 276
 Аль-Кинди 15
 Аль-Фараби 15
 Амам Аревелци 110, 143
 Амауни С. 238
 Амос, пророк 89
 Анания Нарекаци 53, 87, 146
 Анания Ширакаци 51, 55, 60, 109, 110, 121, 122, 126, 241
 Андрей Критский 56
 Ананун (Аноним), грамматик 41, 141, 143
 Аноним Мейбома 128
 Анонимный толкователь 89
 Аноним, филолог 239
 Апресян Г. 58
 Аракел Сюнечи 162
 Арам 23
 Ара Прекрасный 23, 26
 Арешатян С. 40, 58
 Аристид Квинтилиан 93, 94
 Аристоксен 113, 128
 Аристотель 71, 91, 93, 94, 105, 107
 Артавазд I 26
 Артавазд II 25, 26, 211
 Артанес I 26, 27, 37, 75
 Арташесиды 25
 Арутюнян А. 152
 Архит Тарентский 113
 Ариуни 40
 Аршак II 27
 Аршакиды 25
 Асархаддон 20
 Атанагнес 27, 78
 Атаян Р. 12, 100, 137, 146, 147, 166, 168, 186—188, 196
 Ахиллес 27
 Ацун В. 88
 Ачарян Р. 44
 Ашшур 21
 Багратуни А. 237
 Барбад, лютикет 55, 165
 Бардезан 44
 Барсех Тчоп 51, 165
 Бел 23
 Бертельс Е. 55
 Бозций 78
 Бражников М. 290
 Браудо Е. 93
 Брутян А. 12, 177
 Буссе А. 71
 Ваагн Вишаноборец 23, 24
 Ваан Камсаракан 39
 Вагнер П. 186, 211
 Вахан Гохтениц 83, 276
 Валакан, вардапет 239
 Василий Блаженный см. Василий Кесарийский
 Василий Кесарийский 45, 46, 86, 87
 Вараз Палуни 40
 Велеш Э. 44, 177
 Вейсман А. 90

* Составила А. Г. Авакян

Вилото М. 9, 10, 170
Воскан Варданет 240
Выгодский М. 114

Гагик, царь 141, 145
Ганасакалян Гр. 6, 7, 138, 178, 195
Гвидо Аретинский 92
Гельмгольц Г. 67, 118—120, 127, 128
Герман, патриарх 56
Гисел 27, 74
Григорий Богослов 95
Григорий Нисский 95
Григорий Просветитель 44, 45
Григор Нарекаци 14, 43, 53, 54, 88, 89, 279, 281
Григор Татевани 239
Гарзик Айричанци 52, 56

Давид Анхат (Непобедимый) 71—74, 76, 78, 80, 81, 105—107, 109, 128, 130—132, 165
Давид Керакан (Грамматик) 76—81, 85, 86, 95, 106—108, 140—142
Давид Сасунский 27, 40, 209
Давид, царь 60, 87, 162
Давтак Кертюх 41, 82
Даниил 169
Джаукян Г. 84, 97—99, 141, 142
Джеваншер 41, 82
Дживани 12
Дидим 113, 117, 119, 120, 134
Дионисий Ареопагит 86
Дионисий Фракийский 72, 75, 76, 97, 98, 101, 102
Драстамат 27

Евсевий Кесарийский 45, 46
Египше 42
Ездра, пророк 87
Езрас Ангехани 51
Екмалян М. 12, 152
Ериванд 26
Ерзынкаци см. Ованес Ерзынкаци
Ефрем Сирин 45, 48

Зарбаналян Г. 210, 238

Зенон Стоик 105—107
Зосима 65

Иоани 208
Иоани Дамаскин 55, 56
Иоани Златоуст 45
Иоани Креститель 50
Исайя, пророк 86
Иусик 27, 78

Капанян Гр. 18, 19
Кара-Мурза Хр. 12
Киракос Гандзакети 165
Кирилл Иерусалимский 45
Комитас 5, 6, 10—12, 100, 137, 145, 148—161, 178, 196—199, 203, 208, 239, 240, 279, 292
Комитас Ахцени (католикос) 51, 260, 272
Копенбург Ф. 140, 210
Костяниан К. 83, 238
Корганов В. 152
Корюн 46
Кочарян А. 12
Кулаковский Л. 261
Курт Э. 289
Кушнарев Хр. 5, 13, 18, 40, 49, 66, 122, 136, 161, 166, 167, 180, 200, 228, 239, 285

Лазарь Парпеци 46, 186, 187
Ленин В. Н. 16
Лимонджян А. 7
Лука 169

Мазель Л. 6, 289
Мамбре Толкователь 41
Маншотц I Ехивардени 53
Месроп Маншотц 46, 47, 49, 50, 146, 161—163, 183, 186, 200, 240
Меликян Сп. 5, 11, 12, 99, 100, 168, 186, 187
Митра 39, 238
Мовсес Каганкатуаци 82, 165
Мовсес Кертюх см. Мовсес Сюнеци
Мовсес Сюнеци 52, 87, 141—143, 163
Мовсес Хоренаци 20, 23, 26, 27, 37, 50, 75, 241, 263, 274
Моисей 87, 169

Мокский Князь 209
Мушер 166
Мунтар Айриванчи 165
Мылке 144, 147

Нересе Багравалдаци 51
Нересе Великий 37, 46
Нехсий 95, 107, 108
Нересе Шноргали 189, 190, 276
Нисомах Гераский 109, 110, 113, 114, 122
Ной 87

Ованес Еразникши 85, 86
Ованес Саргатак 126
Ованесян А. 5, 136, 161
Ован Имагасер Одагени 51, 52, 81, 85,
87, 88, 109

Ован Майрагомени 80, 81
Ован Махиконян 39, 40, 82
Ован Маддакун 50, 81, 241

Ованисян А. 7
Оганесян Л. 60

Одо 92

Озия 86

О. Лихниодор Малакий 71

Орманян М. 238

Орфей 60, 67, 73

Павор III 38

Пав 27, 78

Панадоунос-Керамеве 56

Пат, царь 37

Парацзем 27

Паронян С. 210

Периханян А. 38

Петерсян Г. 10, 170

Петр В. 67, 128, 130

Пифагор 69, 71, 105, 110, 111, 113,
119, 126

Платон 71, 105, 107, 128, 129
Плутарх 25, 93, 94, 127—129, 211

Попов Н. 5, 66

Порфирий 105, 106

Птолемей 113, 120

Рамо Ф. 289

Риз Г. 186
Риван Г. 119, 289
Роман Садиконен 50—51, 56
Рыжкин П. 6, 289

Саккалхут 52, 56, 83, 85
Сакк Дзоришпетц 51, 241
Сакк Партер 46, 47, 49, 50, 86, 161—163,
186, 187, 240

Самуил 53
Санатрук 26
Сасаниды 26, 119

Саратаев К. 5

Саргис, невен 239

Саргис, невен 55, 165

Саргон II 21

Саркши сч. Саргис невен

Сарьян Л. 4

Сарт-Нова 12

Св. Прнати 45

Св. Каранет 82

Северий Антиохийский 45, 55

Соломон 52, 87

Степанос Асхохик 53

Степанос Дигр Дакугаени 239

Степанос Орбестян 53, 165, 166

Степанос Сюнети 1 50, 167

Степанос Сюнети II 40, 52, 56, 81—87, 95,
105, 141, 142, 165—167

Степанос, философ 61, 87, 163

Стефан, грамматик 102

Тайян Л. 8
Тайян Ш. 12

Тамбуршет Арутин 65

Танев С. 289

Таттан 45

Татян Н. 8, 9, 54, 138, 160, 164, 170, 171,
177, 180, 241

Теодорос Кыртавапор 88

Тер-Мовсесян Р. 152

Тер-Мовсесян М. 210

Тер-Саакян К. 276

Тиббо Ж. 202

Тигран I (Ерванд) 26, 41

Тигран II 25, 26

Товма Ариуни 166, 210
 Торк Ангех 23
 Тынтесян Е. 9, 10, 170, 196, 238
 Туманян Г. 122
 Тюлин Ю. 93, 115, 128

Успенский Н. 177, 201
 Урса 21
 Уттис Б. 139

Фавстос Бузанд 27, 37, 74, 75
 Фармер Г. 15
 Федор Студит 56
 Фетис Ж. 10, 170
 Филон Александрийск 94, 95, 111, 112,
 128—130
 Филон Егрей см. Филон Александрийск
 Фирдоуси 55, 165
 Фиридун 65
 Фокилдис (Փօղէկէտէ) 65
 Фотий 56

Халд 21
 Хайк Луконосец 23
 Хачатур Эрзрумен 189
 Хосров Андзевани 53
 Хосровидухт 52, 76, 84, 85, 276, 281
 Хосров, князь 83
 Хосров II Ануруз (Первиз) 54—55, 165
 Худабаян А. 232

Цай Ю 92
 Цяммерман Б. 163
 Чалоян В. 73
 Чаренц Е. 100

Шавердян А. 5, 11, 13, 136, 139
 Шамирам 23, 24
 Шредер П. 9, 10, 170, 189

Эратосфен 113
 Яворский Б. 289

УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

Айриванк 52
 Аки 40, 60
 Александрия 50, 71, 120, 289, 294
 Амстердам 9, 240
 Аннуш 27
 Антиохия 50
 Армения 5, 6, 12—16, 18, 22, 24—28, 37—
 41, 43—47, 49—53, 55—58, 60, 61, 64—
 66, 68—71, 74—81, 86—88, 90, 92, 96,
 97, 99, 104, 105, 108, 109, 122, 126, 129,
 136, 137, 139, 140, 143, 145, 148, 150,
 151, 160, 161, 163, 165—167, 169,
 170, 173, 186—188, 192—195, 199—201,
 204—206, 209—211, 213, 227, 239, 240,
 261, 264, 285, 287—294

Армения Великая 24
 Армения Малая 45
 Армения см. Арм. СССР
 Армения Хайк 20
 Арм. ССР 4, 8, 12, 197, 291

Арме-Шуприя 20
 Армянское нагорье 18, 23, 38, 54
 Арташат 27
 Афины 71, 165
 Ахеменидская Персия 22, 54
 Ахнат 240
 Ахтамар 53
 Антишат 27

Берлин 199
 Ближний Восток 15, 19, 21, 43, 54, 55

Вагаршанат 50
 Ван 59
 Вашингтон 199
 Вена 199
 Венеция 8, 94, 199
 Византия 43, 50, 54, 56, 87, 186, 201
 Восток 7, 25, 50, 52, 56, 65, 110, 112, 119,
 120, 122, 167

- Гарни 24
 Гехард 52
 Гохти 83
 Греция 67, 112, 120
 Груз. ССР 144

 Двин 40, 41, 43, 80
 Держан 53
 Древний Восток 136
 Древняя Греция 68, 70, 73, 112

 Европа 119
 Евфрат 60
 Египет 120
 Ереван 22, 55
 Ерэынка 240

 Закавказье 54, 112, 211
 Запад 7, 78, 90, 92, 110, 119, 120, 167
 Западная Армения 210
 Западный Пакистан 56

 Иерусалим 8, 144, 145, 190, 199
 Индия 67
 Исфахан 8, 199
 Иран 26, 40, 41, 54, 55

 Кавказ 54
 Каир 10
 Камырджадзор 53
 Каппадокия 44, 87
 Кармир-Блур 21
 Кенац Вайрк 40
 Кесария см. Кесария (Каппадокийская)
 Кесария (Каппадокийская) 45, 46, 50
 Киликия 44, 189, 199
 Константинополь 7, 8, 45, 50, 166, 190, 199,
 210
 Ктесифон 55

 Лаодикия 46
 Ленинград 199
 Лондон 199

 Макенис 52
 Малая Азия 38, 54, 112
 318

 Масис, гора 54
 Монастырь св. Якова 144
 Москва 199
 Мултан 65
 Мусасир 21
 Никополь 45
 Нью-Йорк 199

 Осроена 44

 Париж 100, 150, 199
 Парфия 24
 Передняя Азия 25, 90, 120
 Персия см. Иран

 Рим 166
 Россия 289

 Сасун 40
 Сатах 45
 Себастья 45
 Севац 18, 53
 Северная Месопотамия 44
 Сис 240
 Сисакан 165
 Сирия 44
 София 144, 145
 Средняя Азия 112
 Сюник 52, 165

 Татев 53
 Тбилиси 199
 Турция 210

 Улаха 21
 Урарту 20—22, 60

 Хут 210

 Цухрут 144

 Шагат 51

 Шуприя 20

 Эгин см. Аки

Эдесса (Осрөзнекая) 44, 46, 50
Эребунн 22

Эфес 45, 210
Эчмиадзин 7, 10, 152, 212, 240

УКАЗАТЕЛЬ ЭТНИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

азербайджанцы 68	езиды 68
александрийские греки 55, 116, 118, 120	индусы 68
ассирийцы 120	персы 40, 120
арабы 84, 119, 276	римляне 141
аравитяне см. арабы	каппадокийцы 44
арамейцы 44	китайцы 68
армяне 4, 11, 20, 22—24, 44—46, 54, 56, 59, 60, 69, 86, 91, 96, 109, 120, 126, 138, 152, 186, 200, 201, 288	
аввилюныне 68	сирййцы 44, 46
греки 44, 46, 65, 68, 93, 96, 114, 119, 120 128, 141	хурриты 19
грузины 68	финикийцы 73
египтяне 68, 120	фракийцы 73, 74
евреи 44, 120	фригийцы 60

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	5
ГЛАВА I. Краткий обзор музыкально-исторического процесса	18
ГЛАВА II. Эволюция музыкально-эстетических воззрений	58
ГЛАВА III. Научная теория.	
Общая характеристика (90). О методах сложения словесной речи (художественного слова) (96). О звуке (104). О натуральном строе (109). Об остовах гармонии (126).	90
ГЛАВА IV. Практическая теория.	
Предварительные замечания (135). О литературной основе речитации и пения (139). Речитация и армянская система ее знаков (143). Армянское восьмизнакое (160). Проблема хазовых знаков пения (186).	135
ГЛАВА V. Музыка и художественное слово.	
Общие положения (206). Псалмодия (210). Гимнодия (236). Силлабические шараканы (242). Протяжные шараканы (267).	206
Послесловие	287
Резюме (на английском языке)	291
Источники	295
Использованная литература	302
Список сокращений	313
Указатели	314



Никогос Киракосович Тагмизян

*Печатается по решению ученого совета
Матенадарана*

Теория музыки в древней Армении

Ред. изд. Т. В. НАЛЧАДЖЯН
Худож. ред. Г. Н. ГОРЦАКАЛЯН
Технич. ред. М. А. КАПЛАНЯН
Корректор И. И. АПКАРЯН и В. Т. СИМОНЯН

ВФ 05115 Изд. 4564 Заказ 686 Тираж 1000
Сдано в набор 1977 г. Подписано к печати 4/V. Печ. 20., 13, усл. печ. л. 23, 55,
изд. 22, 16, л. Бумага № 1 70×90¹/₁₆. Цена 2 р. 57 к.

Издательство АН Арм. ССР 375019 Ереван, Барекамути, 24-г.
Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0412167

