

Н.К.ТАГМИЗЯН

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ
В ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ





« У. У. С. Б. У. У. Г. У. Р. У. У. »

ՄԱՅԻՍԻ ԱՌԱՋՐԱՎՈՐԻ ԱՊԵԼԸՆԻ ԱՊՐԵԼԸՆԻ
ՄԱՅԻՍԻ ԱՌԱՋՐԱՎՈՐԻ ԱՊԵԼԸՆԻ ԱՊՐԵԼԸՆԻ

Ե.Կ.ԹԱՐՄԻՉՅԱՆ

ԵՐԱԺԾՏՈՒՅՑԱՆ ՏԵՍՈՒՅՑՈՒՆԸ

ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ



2 0 3 4 0 4 0 6 0 0 2 9 0 2 P U S U R U N Q O N P 3 0 N 6
6 P 6 0 6 0 6 1977

«МАТЕНАДАРАН»
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ им. МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Н. К. ТАГМИЗЯН

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ
В ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

400/03 Р II
401648



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1977

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



T 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 музыказнания, 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. невменных) рукописей. Все же научно охарактеризовать ветви армянской монодии, осуществить периодизацию ее истории и выяснить основные особенности крупнейших этапов ее развития—не только возможно, но и необходимо. К этому и стремилось до сих пор армянское историческое музыказнание. Примечательны, с этой точки зрения, даже первенцы армянской музыкально-исторической науки новейшего времени: статья К. Саралжева: Лит. СХIV (с разделами церковной и народной музыки и поэмы приложением), более развернутый исторический очерк И. Попова, вышедший в свет в течение 1900 года на страницах «Русской музыкальной газеты», потом и отдельной брошюре: 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 необходимые исследовательские позиции также армянского исторического музыказнания. Но это было достигнуто уже в советские годы, когда вслед за двумя опытами создания обобщающих трудов по истории армянской музыкальной культуры, осуществленными Сп. Меликяном (Лит. ХСV) и А. Овансянином (Лит. СVII), появились капитальные работы Ал. Шавердяна (Лит. СХCVI) и Хр. Кущарева (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. Овансянин (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 монодической музыки посвящена вся первая ее часть, имеющая и самостоятельное значение. Здесь автор, обобщая собственные многолетние кропотливые наблюдения и предыдущий опыт армянского музыказнания, излагает веский

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 музыкоznания².

Ход исторического развития музыкальной теории в древней и средневековой Армении разделяется на два крупных этапа: до X века и 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 музыкоznания нового и новейшего времен: результатами долголетних трудов локомитасовских 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, жivilа в пору отсутствия широкого музыкального движения в области созиания, 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 Гапасакалиян (1740—1808). Его перу принадлежат четыре музыковедческих труда.³ В них автор суммирует важнейшие музыкально-эстети-

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 музыкоznании 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. XL) 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 метроритмических основах армянского духовного песнопевчества и о восьмигласии (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. Гапасакалия упорно добивается преодоления остройшего кризиса, переживаемого средневековым искусством хазового письма, путем его же усовершенствования. И хотя это ему не удается (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 арменнистики, 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 пения мелодий. Задача эта оказалась по плечу младшему современному Гапасакалияну, 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. Ованисяна, 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 песнопения 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 образцов 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*) Шаракноса (Гимнария),⁶ Жамагирка (Часослова)⁷ и Патарага (Литургии).⁸

Эти сборники, отличающиеся большой полнотой и стилистической чистотой помещенных в них материалов в сравнении с другими однотипными собраниями песнопений⁹, с точки зрения вынесших 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 пласти, 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 нотописи окончательно не вытеснила новоармянскую в конце прошлого столетия в связи с укоренением в армянской действительности многоголосия и осознанием его равномерно 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 развлеченностей 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, составлявшихся 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 являются 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 музыкоиздании), ташчяновские сборники мы принимаем за главные музыкальные источники по духовно-профессиональному песнестворчеству феодальной Армении.

в Эчмиадзине под рукой Ташчяна находились уникальные средневековые армянские музыкальные рукописи, во внешних данных¹⁰ которых он (как, впрочем, и все докомитасовские теоретики), ориентировался в достаточной мере; и что, записывая мелодию того или другого, специально исполняемого ему песнопения, музыкант, естественно, взглядался в эти рукописи. А вообще говоря, создание новоармянской системы нотописи, составление нотных сборников и публикация 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 нотописи, 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 Ташчяном¹¹. Сейчас выясняется, что важнейшим дополнением к нему была и есть помещенная автором в начале нотного Шаракноса система погласиц армянской духовной музыки, представляющая сконструированную густоту мелодического содержания армянского восьмигласия. Систему погласиц армянской духовной музыки в свое время отдельной тетрадью издал также другой яркий представитель константинопольской школы церковного искусства Егия Тынтесян (1834—1881)¹². К сожалению, тетрадь эта, содержащая мастерски выполненные записи типических мелодий европейской нотацией, осталась как бы незамеченной (несмотря на ее меткое, ориентирующее заглавие) и ускользнула от внимания даже западных востоковедов—арменистов и музиколов¹³.

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 различение хазовых знаков (простых, сложных, видоизмененных и пр.).

¹¹ Лит. CLXXXI.

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 целинейшей книге (Лит. CXXVI, стр. 246). Примерно через столетие армянские погласицы на международную арену вынес Виллото, записав их (тоже небезупречно, но уже с большим пониманием ладоинтонационных и метроритмических особенностей) от ар-

просы восьмигласия, смело затронул проблемы генезиса мелодических 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. Тыштесян 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 крестьянин, вопросы древности традиций, жанровой дифференциации, генезиса и кристаллизации системы средств художественного выражения светского народно-национального песнопворства, 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 скрепления в нем ячеек-тетрахордов, принципиальном отсутствии тритонов и пр. Обнаружив в армянской народной и церковной музыке одну и ту же звуковую систему, один и те же лады и большое количество общих мелодических оборотов и интонационных ходов, Комитас показал непосредственную связь этих ветвей национальной монодии. Их сродство, в плане языково-стилистическом, он уподобил сродству «брата и сестры»¹⁶ и отдал много сил также записи, исследованию и творческой обработке церковных песнопений. Среди произведений, удостоившихся его внимания, встречаются как простейшие, бытовавшие в глухих селениях, горных местностях, отданных монастырям, так и сложные и развернутые, исполнявшиеся искусными мастерами, в больших кафедральных соборах и, в частности, в Эчмиадзине.

хильякона армянского кафедрального собора в Каире (Лит. XXXVII, стр. 338). Эти публикации привлекли внимание музыколов-медиевистов. В середине прошлого века Петерман, обсуждая вопросы армянского восьмигласия, опирался на записи Шредера (Лит. CXII, стр. 363). Наконец, Фетис приводил упомянутые записи, произведенные Шредером и Вилото, сравнивал их и показывал более убедительный подход последнего (особенно в отношении мелодических украшений) и т. д. Ср. Лит. CLXXXVIII, стр. 75–78.

¹⁴ Лит. CLXXXII.

¹⁵ Лит. CXCV (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 иных произведений, недосягаемым умением восстанавливать их первозданную красоту, очистив их от позднейших наслаждений и остатков разрушительного влияния эпохи деградации. Творчески-активное отношение Комитаса к делу внушило и внушиает большее 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 долголетними кропотливыми работами в области хазоведения. В советские годы значение передовых идей Комитаса не только не убывает, но, в конечном итоге, еще более возрастают.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 Си. 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 песнистоархестра (и инструментальной музыки)¹⁹; об разнов, 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. СХХ (ср. также Лит. CLVIII и CLX).

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

¹⁹ Музикально-этнографическое наследие Си. Меликяна представлено в трех изданиях: Ист. XXXIX, XL, XL.

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. Принерхенец 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 взгляды отразились как в вышедшем им еще в досоветское время книге (Лит. XCIV), так и в сочинениях много позже «Ферраках» (Лит. XCV), притом уже в окраске гамповских идей и настроений. Но они, естественно, не оказали сколько-нибудь серьезного воздействия на эволюцию армянского теоретического музыкоznания.

ется принципиально новое отношение к творчеству армянских ашугов. К обнаружению, восстановлению, публикации и изучению его наименников направляются усилия также М. Агаяна²¹, Ш. Таляна, А. Кочаряна²² и др. В этих условиях в новом свете воспринимаются и весьма ценные записи мелодии ряда ашугских и старогусанских песен, произведенные в свое время Ар. Брутяном и Кара-Мурзой, М. Екмалияном²³ 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 действенных мер, предпринимавшихся Сектором истории и теории искусства 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 медиевистике²⁵.

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 Шаракиц и Манрусум и сделана попытка восстановить значение десяти знаков.

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

²² Изданию 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. Кушнарева²⁷ 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 динатенический звукоряд армянской музыки как объединение трех сплетенных между собой серий чистых кварт (миксолидийской, эолийской и локрийской), 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 внутривладовых и межладовых 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 удалено разработке теоретических вопросов тех или иных сторон армянской монодической музыки, взятых как результат длительной эволюции) затронуты проблемы не только исторического развития данного предмета (семиографии, системы ладов и пр.), но и, порою, также изменения взглядов о нем. Правда, факты, наблюдения и т. д., связанные с этими последними 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 эмигризма.

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 посильное 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. Шаверляном в 50-х годах. Лит. CXCVI, стр. 42.

²⁹ Лит. CXXXIV.

³⁰ В том числе свыше 60 статей, публикаций и исследований (большей частью используемых здесь и приводимых в библиографии), освещающих вопросы историко-

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, иным образом, иными словами реализованная часть музыкальной культуры Армении V—VIII веков, и то, разумеется, не исчерпывающее. К исследованию привлекались источники как музыкальные, так и литературные: памятники духовного письменства, музыкально-теоретические установки и эстетические высказывания. Анализ показывал, что духовное письменство (оно же—профессиональное музыкально-поэтическое искусство феодальной Армении), после изобретения национального алфавита (405 г.) с V по VIII век 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 основе ладовых звукорядов.

Все это творчески используется нами сейчас, в уточненном, дополненном и переработанном виде, в новом освещении и в новой группировке. Кроме того, со временем 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 отрабатывавшихся 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, вопросы понимания современниками акустической базы монодии и восьмигласия, речитации, пения и семиграфии, известных деятелей древней и средневековой Армении.

³¹ Лит. СXXXVI.

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 випасанов (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 неискусство, 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 иерархическая связь теории музыки с музыкальной эстетикой. При анализе иных 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 скучные) 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 называемый 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, по 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, связывала 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 сменили 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. Самы 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 восьмигласия; 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). Послесловие подводит некоторые итоги. Как отчасти 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.

Исключение составляют использованные манускрипты (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 историографов, иной раз отсылаем читателя к различным изданиям русских переводов одних и тех же работ (а порой — и на древнесарматские их же оригиналы), смотря по тому, в какой мере удовлетворяет нас перевод того или другого отрывка.

17
II
ЧО1648



ГЛАВА I

КРАТКИЙ ОБЗОР МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

При обзоре литературы по армянскому историческому музыкоизанию выше мы останавливались на первой части труда Хр. Кушарева. 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. CXXV, XCII и LXIV (разделы А и Б).

³⁷ Лит. LXXXIV, стр. 113, 121, 122.

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

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

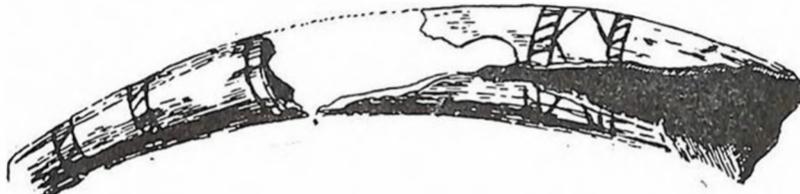


Рис. 1.

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 привносили 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 соседними, как более новыми, так и более древними.

Еще Гр. Капанциян по праву сравнивал хурритское⁴³ слово *tiv*—«говорить» с армянским *լ'ու-ստ* (*լով-եմ*)—«говорю речитативно», «образовываю» (в старом ритуальном значении), а также с *լ'ստ* (*լուսիս*)—«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); *ergél* (*երգել*)—петь; *vogéł* (*պղել*)—декламировать нараспев; *zark* (*զարկ*)—ритмический удар; *harkanel* (*հարկանել*)—играть (на ударном инструменте); *harul* (*հարուլ*)—играть (на духовом инструменте); *laf* (*լար*)—струна, струнный инструмент; *erağıst* (*երաժիշտ*)—музыкант; *erağıstut'iwñ* (*երաժշտութիւն*)—музыка и др. Лит. XXII.

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

⁴⁴ Лит. LXIX, стр. 219. Здесь Капанциян указывает и на то обстоятельство, что армянское *tiv* («число») фонетически близкое к хурритскому *tiv* («говорить»), отда-

хеттское *hunzinar*—«музыкальный инструмент» и армянский *լոգ (զնիր)*—«лира»⁴⁵. А ликийское и фригийское происхождение древнеармянских слов (соответственно): *pandırn* (*փանդին*) —струнный цинковый⁴⁶—от *pandıra* и *sring* (*սրինց*)—свирель—от *syrix* не вызывает сомнения⁴⁷. Арханчное 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 являются 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 такжеились. 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 арханчные формы настущих наигрышей, песен земледельца, обрядовых заплачек, воинственных плясок и танцевальных мелодий типа «кочар»⁴⁹. С XII в. до н. э. предки армян начинают этнически захватывать большое нагорье, и дресьния 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 ассирио-аввилонской 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 удачи, в связи с пленением населения Шуприи упоминаются «[ремес]слесники», «мастера»... «земледельцы», «пастухи» и «вииноградари»⁵⁰. К одному из Шуприйских городов относятся и следующие, имеющие немаловажное, для нас, значение слова: «По улицам его не ходят радующийся, ляется от него по значению». Но дело в том, что армянское *լուստ* («считаю») имеет отношение также к речитации. *T'ueleac'n ergk* (*թուելեացն երգ*) 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 (винасанов). Ист. XLIV, стр. 27, 73 и 86. Как показали наши изыскания, инструмент этот (из семейства лютневых) должен был быть трех-, либо четырехструнным, с настройкой типа *c-f-g* или *c-f-g-c²*. См. нашу статью: СХЛIII.

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 Ашшуру (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.

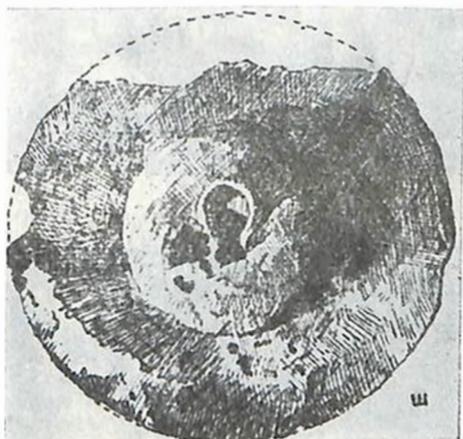


Рис. 2

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 доспехи 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 вплотную 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 гусацкое 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* (*զսան*—“сказитель, певец, музыкант”, перс. *gosān*, парф. *✗gosān*), *dabdbaba* (*դաբդաբա*—“бубен”, перс. *dabdbaba*), *dam* (*դամ*—“бурдонный звук”, перс. *dam*), *t'mbuk* (*թմբուկ*—“барабан”, перс. *tanbūk*, парф. *✗tumbūk*), *nuag* (*նոաց*—“пение, игра”, перс. *nāvā*, парф. *nivāg*), *vargak* (*վարգակ*—“певица, танцовщица”, перс. *✗barza*, парф. *✗varzak*), *vin* (*վին*—“струнный инструмент”, парф. *vin*), *tawil* (*տավիլ*—“арфа”, парф. *tabil*), *p'arda* (*փարդ*—“ладок”, перс. *parda*)⁵⁷.

Не все из этих слов указывали на новые понятия или неизвестные дотоле 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 раннерабовладельческих отношений и благоприятных условий образования армянского народа, дают ощущимые результаты. Дифференцируясь, кристаллизируются жанры, связанные с различного рода церковными и домашними работами армянских крестьян. Развиваются обрядовые и бытовые песни. Большого расцвета достигают песни-занлачки, относящиеся к обряду похорон, внутри которых постепенно приобретает вес эпическое начало.

Возникает одна из древнейших форм армянского музыкально-поэтического искусства—своеобразная поэма, исполнявшаяся декламационным речитативом внеремежку 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, Араме, Ара Прекрасном и Шамирам, Ваагне Вишапоборце и Торке Ангехе—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, повествующихся 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 устанавливавшийся традиционный фольклор⁵⁹. В этот период формируются и те древнейшие слоны 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 (всеноародного) и выработки качественного своеобразия армянской музыки вступают в решительную стадию в масштабе всего нагорья, армянская культура, до того выпавшая восточные влияния, постепенно сближается с греческой. К этому столетию относится красавая kostяная свирель с пятью отверстиями, найденная из античного слоя Гарни.⁶⁰ Вначале к греческой культуре приобщается преимуще-



Рис. 4.

ственное рабовладельческая верхушка. Но с течением времени вся армянская культура, влияя на распространенную здесь греческую и неся на себя ее воздействие, закономерно поднимается на ту ступень развития, которая в науке условно называется «греко-армянской»⁶¹. Этому весьма и весьма способствует образование и стабилизация объединенного царства Армении Великой, а также усиление греко-армянских 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 — випасанам и гусанам. Но некоторые из песенных отрывков этих легенд, например известная мифологическая песнь о рождении Баагна («В мухах рождения находились небо и земля; В мухах рождения лежало и пурпуровое море» и т. д.), могли войти в репертуар випасанов-гусанов и непосредственно после объявления христианства государственной религией в Армении и ликвидации сословия жрецов, притом 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» («Ճիշտ ու զիշտ» — «Что бы дать иловину»), 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 властования Тиграна Великого и Артавазда II достигает своего апогея.⁶² Позднеэллинская и местноармянская культуры, скрестившись, образовывают оригинальный синтез также в области музыки в лице древнеармянского эллинистического театра⁶³, перестроившегося пантеона⁶⁴ и пересмотренных форм языческих культовых отиравлений и некоторых фактов теории и эстетики музыки (об этом ниже). Эллинистические велиния коснулись, очевидно, и винесанов (и гусанов), по 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 эллинского 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 (*kithar*—«гитара», от *κιθάρα*; *meledi*—*մելեծի*—«мелодия», от *μελῳδία*; *ergehdön*—*երգեհծն*—«орган», от *εργάνη*), так и сирийского (сэнсай *սանդզալ*—«кимвалы», «тарелки», от *շեսթել*; *ber'ogay*—*բերոցի*—«длинная труба», от *šílōra*; *k'nar*—*քնար*—«цитра», «гусли», от *κιννάρα*)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 эллинским 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 арханчных слов народного песнеписьства⁶⁷, 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 жизнерадостных 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 пытаясь 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 — винласанов 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 ахараконизациями пересказывает либо перефразирует опять-таки Мовсес Хоренаци⁷⁰, местами отмечая или намекая, что их также рассказывали винласаны и

⁶⁶ Включая также сведения, относящиеся к периоду самого острого кризиса рабовладельческого строя, которые без особой пытливости 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 приспосабливаясь, 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 вперемежку с песнями, танцами, мимикой и аккомпанементом на струнно-циклическом пандире⁷¹. 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 всеменным, богат был инструментарий языческой Армении. Кроме инструментов, упомянутых выше по разным поводам, применялись также военные «мединые 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 идеино-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 нахарары-нельзяхи, 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, вардзаки фактически воспевали панегирики царю Арташату II, который «доволен самим собою» на вид, «оказался храбрее и мужественнее Ахиллеса» и т. д. Ист. XLIV, стр. 278; Ист. XXVI, стр. 178.

⁷³ По Фавстосу Бузанду, когда енвух Драстамат пришел в крепость Айнуш новинять заключенного там того же Арташата II, накрыл стол для него, усадил его, поставил перед ним ужин по обычаям 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 Иуника Пап и Атагагнес однажды в Атишате, сильно напившись, «вошли в епископские покоя, пили там вино с блудницами, невицами, танцовщицами, гусанами и скоморохами. Святые и запретные 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*—*պղ* плач и *թժտոյշ*—*երգոյշ*—эпоклиническая песнь), по поводу убийства князя Гисела, плакальщицы во главе с княгиней Парандзем сымпровизировали целое эпическое произведение, отдельные части которого вели то в гласе заплечек, то в различных гласах мырмунджея. 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 неоднократно 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 кастаньет⁸⁰, бубна⁸¹ и двухстороннего цилиндрического барабана⁸², настущьей (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, лютни⁹⁴ 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. 4966, № 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.

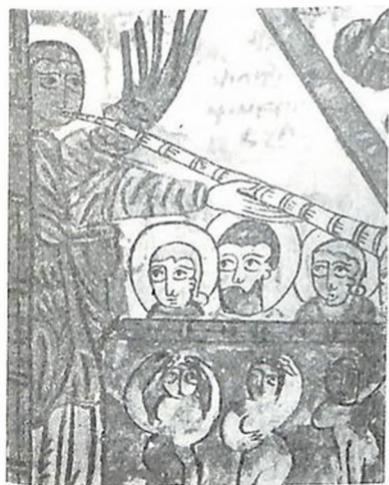


Рис. 10.



Рис. 11.



Рис. 12.



Рис. 13.



Рис. 14.



PICT. 15.



PICT. 18.



PICT. 19.



Рис. 16.



FIG. 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 профессиональному музыкальному искусства, которое имело две кузини: эллини-

⁹⁵ Из кратких слов Хорената 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 плачальщиц упоминаются и звуки медных труб: «впереди звучащие медные трубы, позади—рыдающие девы, одетые в траур, плачальщицы 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 обычая в Армении после смерти като-ликоса Нересса Великого, он сообщает, что «когда оплакивали умерших, мужчины и женщины составляли хороводы, при звуках труб, кифар и арф» (точнее—при звуках труб, пандурей и вин). Ист. XXVII, стр. 176 и LXXIV, стр. 290.

⁹⁶ Бузанд дает редчайшее сведение также о сугубо инструментальной игре. Оказывается, в день убийства царя Папа, на пиру, выступил целый ансамбль гусалов, игравших пьесу «первой чаши веселья». «Когда начали пить,—сообщает историк,—первую чашу веселья подали царю Папу, и сейчас же засыграли барабанщики и флейтисты, гусляры и трубачи 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 многоствольной флейты и бубна, увенчанного колокольчиками^{98а} (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 Периханян, Малая Азия и Армянское нагорье представляют области, «пожалуй, наибольшего распространения храмовых общин, восходящих 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 (основополагающий тип); храм в городе; и храм государственного (царского) культа. Лит. CXI, стр. 5.

^{98а} Лит. LXXXVa, стр. 220—223.

⁹⁹ Типы «Фиделио» и «Кармен», с применением выразительного слова, сольного и хорового пения, исполнители которых в эллинистическую эпоху уже получали профессиональное образование. Ср. Лит. CXI, 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 степени официальной религии, придала вполне организованный характер как внутрьхрамовой жизни и особым кастам служителей культа, так и совершающим с их помощью различным обрядам и церемониям. Капища, в которых находились различные рукописи, обобщавшие 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, сольное 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 развивающихся 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 смыровизировать песни по разным случаям (в частности—сатирические, называемые «шер», «серич» и т. п.)¹⁰². А изучение древних слов армянских па-

¹⁰⁰ Лит. XLV, А, стр. 95. Необходимо отметить также, что крупные армянские монархи 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 «кышощ» (*բաղ*—рипид), во сей день применяемый в армянской церкви, унаследован ею из языческого храма. Лит. LXXXIII, стр. 76. То же нужно сказать и о «бурнар»-е (*բորնար*—кадило, 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 Вазан 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, ответственные 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 гусаинского песнетворчества в целом. Создаются и кристаллизируются большой народный эпос, известный под названием «Персидская война», и примыкающая к нему более локализированная «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 идеально-художественного порядка, рождает эпопею «Удальцы Сасуна» (или «Давид Сасунский»), где обобщаются лучшие достижения многовекового искусства винасапов.

Заметно возрастает роль гусанов как в быту крестьянина, так и в жизни дворянства. Согласно 12-му канону четвертого собора в Двине, «некоторые из азотов и простых всадников, прибывая в какое-нибудь селение, оставляют село и живут в монастырях и в обителях святых, оскверняя священные божьи места певцами-гусанами и танцовщиками-вардзаками, что для христиан страшно слушать, тем паче совершать»¹⁰⁶. А по свидетельству Ов. Мамиконяна, один из князей Арцруни подарил своему любимому гусану даже два доходных села¹⁰⁷. Судя по ряду ханкян, князь Вараз Палуни прибывают в село (Кенак Вайрк) после одной блестящей победы над персами, оставив на поле браны гору вражеских трупов, навстречу им выходят «крепость с песнями и плясками» и запевают «шер»:

«Сожрали звери трупы (убитых Варазом)
И разжирели.
Хорек нахрался, вздулся словно медведь;
И лиса возгордилась словно лев;

Волк обжорлив был, лопнул...» и т. д. Ист. LXXXV, стр. 247. Песни «срнич» упоминает Степанос Сюнечи, как мы еще увидим.

¹⁰³ По Хр. Кушареву, редчайшим примером, сохранившим типичные черты крестьянского лирического творчества данного периода, является трогательная песня: «*Ալիք և փրանչի միք*» («Ты, ива, не гнись»). Лит. LXXXIII, стр. 102—103.

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

¹⁰⁵ В отличие от поэм и эпических песен предыдущей эпохи в них «отсутствует чудесное, сверхъестественное. Действующие лица, хотя и имеют геронический характер, но все же—люди. Нет больше древних легенд о виншанах. Тема в общем имеет гораздо более историческую окраску». Лит. IV, I, 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 фiorитурами 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 отмежевавшись 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 интеллигентии сочиняли светские песни. Однако до нас дошли лишь начальные строки Давидовой песни, посвященной Тиграну Великому (Ервандину)¹¹⁰, и стихи знаменитого «Плача» Давтака Кертоха, сочиненного по случаю трагической смерти албанского князя Джеваншера¹¹¹.

Об инструментарии раннесредневековой Армении дают нам представление армянский перевод Библии, авторы которой свободно употребляют ряд хорошо известных широким кругом названий, как-то: *кнар* (*քնար*—цитра, псалtery, лютня, вообще струнный щипковый), *сринг* (*սրինց*—свирель, флейта), *цынцах* (*ծնձգ*—кимвалы), *тавих* (*տավիհ*—арфа), *пох* (*փոխ*—труба, дуда, вообще духовой инструмент), *джнар* (*ջնար*—лира), *ехджюр* (*եղջիւր* или *ехджерапох*—рог), *зангак* (*զանգակ*—колокол, колокольчик), *тымбук* (*թմբուկ*—барабан—рамообразный, двухсторонний и т. д.)¹¹². К ним нужно прибавить: *парка*—*пзыук*¹¹³ (*պարկապչուկ*—волынка), *ергион*¹¹⁴ (*երգիոն*—многоствольная

¹⁰⁸ См. стр. 84 наст. труда.

¹⁰⁹ См. стр. 277 наст. работы

¹¹⁰ Անանեա մեկենէ բերականին. Анонимный толкователь грамматики. Ист. II, стр. 129.

¹¹¹ Ист. LXXXVII, стр. 354—59.

¹¹² Ист. VIII—Паралипп., I (15); Наума, 3 (8); Неемии, 12 (27); Исход, 39 (23); Бытие, 31 (27).

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

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

флейта), шепор— (*շեփոր*—длинная серебряная труба), срекон¹¹⁵ (*կրգեհոն*—гидравлический орган) и галарапох¹¹⁶ (*զալարպիսիղ*—изогнутая труба). Из рукописных материалов по содержанию восходящих к ран-



Рис. 24.



Рис. 25.

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

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

нему средневековью, следует обратить внимание на изображения гусаковых ансамблей (рис. 24, 25)¹¹⁷. Наконец, Григор Нарекаци в «Книге скорбных песнопений» упоминает кочнак (*կոչնակ*—род деревянного гонга) и зангак (мединый колокол), применявшиеся в церкви; а также струиний и, судя по контексту и названию, смычковый инструмент джутак (*ջութակ*)¹¹⁸. Впрочем, бытование в X веке такового в Византии, Армении и на Ближнем Востоке вообще подтверждается изображением музыканта, играющего на смычковом инструменте (притом применения плечевой способ его держания), на вазе византийского производства, найденной в Армении при раскопках Двина и датируемой X—XI веками (рис. 26)¹¹⁹.



Рис. 26.

¹¹⁷ Матенадаран, рук. № 198, стр. 45а, № 184, стр. 216а. Упоминаям здесь также изображения: рамообразного барабана с металлическими пластиничками (Матенадаран, рук. № 349, стр. 316); камышевых, 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); струиных цинковых, лотособразных (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 живущих музыкальных традиций языческой Армении, благодаря созданию армянских письмен быстро обретает свою почву и поднимается до степени 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, арамейцами, 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 дошедшему до нас историческим данным, в самую Армению христианство проникает во II веке. В следующем столетии здесь основываются тайные христианские общины, не 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 (сице до н. э.) были населены арамейцами, 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 такого посещает Армению и знаменитый сирийский гимнотворец Бардозан. Ист. XXVI, стр. 135. Но после крещения Армении, естественно, создаются самые благоприятные условия для быстрейшего 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 Peschitto для некоторых книг Ветхого Завета. С сирийско-

зями¹²². Этому весьма способствует то обстоятельство, что целое столетие—вплоть до изобретения армянских письмен, официальная служба армянской церкви ведется 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 инонелеменных церковников из Себастии¹²³. А на родине он добивается того, что часть местных жрецов, причастившихся к христианскому учению, восполняет ряды церковных служителей¹²⁴. С этого времени в Армении функционируют школы

го же переведите и много других трудов, таких, как Послания св. Игнатия, Dialet-sarion Татиана, Церковная история Евсевия Кесарийского, собрание сочинений Ефрема Сириня и т. д. Армяно-сирийские отношения развивались и позже. Нет сомнения, что армяне обратили внимание, например, на Okloēchos, составленный Северием Антиохийским, хоть и отвергали его понимание монофизитства. Лит. CCIV, стр. 84—86. Армяне знали и несторианцев (хотя связи 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. Крепнувшая церковь Армении все более выступает в роли покровителя, а сирийская (монофизитская)—все откровеннее ищет имению 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. Интенсивнее ведутся работы по линии перевода ряда сочинений, впоследствии вошедших в армянский энциклопедий, части агиографической 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 инонелеменные 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, Никополе, Сатаке 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 Кесарнию (Каппадокийскую) и в Эдессу (Осроэнскую) с целью овладения греческой и сирийской письменностью.

Одной из важнейших областей деятельности этих церковников, получивших греческое или сирийское образование, был устный перевод доступных народу зачат, 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 народу языках¹²⁷. Молитвы и в особенности псалмы, которые переводились устно, народ (его верующая часть) учил напевать¹²⁸ и пел, естественно, основываясь на собственную вековую музыкальную практику¹²⁹. Так возникло и, по крайней мере к середине IV века, прочию укоренилось в Армении народно-национальное направление озвучивания христианских культовых литературных текстов.¹³⁰

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

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 напевать, 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 Ладикского 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 «парваров». Лит. CCIX, стр. 16. И если Лазарь Парпец также констатирует, что у нас сразу после перевода Библии на армянский язык толпы народа—женщины, мужчины, подростки, а также пельмохи, преуснеи духовно, из церквей возвращались исполненные радости, и если псалмы «незде—на площадях, улицах и дома» (Ист. XCI, стр. 17), то значит, что в Армении обычай петь псалмы напевать также идет с древних времен. Более подробно см. нашу статью: Лит. CXXXI.

¹³¹ В частности, «собрание церковных книг», как выражается Корюн, подразумевая 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 упоминавшееся выше народно-национальное направление псалмопения и кладет его в основу музыкального компонента первого армянского Молитвеника-Восьмигласника¹³⁴. Им была Псалтырь, специально отделенная от Ветхого Завета и разделенная на восемь канонов.¹³⁵ Этим канонам, каждому из которых присовокупляли библейский гимн-славословие, и соответствовали типовые мелодии древнеармянской (упорядоченной Сааком и Мантоцем) системы восьмигласия, что ясно видно по гласовым обозначениям, сохранившимся в некоторых рукописных псалтирях¹³⁶. Канон, в свою очередь, делился на семь так называемых «губх» (*գոբխ*), 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, ектений 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 утрений; 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 «губх» каждого из канонов, называвшиеся «канонаглухами» (*կանոնացիքին* буквально — головная часть канона). Они, в отличие от остальных «губх» кано-

¹³³ Лит. СХЛII, стр. 177.

¹³⁴ Отцы армянской церкви не могли игнорировать существование народной версии 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 (Лит. 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. 18, 28а, 59а, 91а, 1186, 1486, 1746 и 264а. В манускриптах встречаются также отдельные фрагменты музыкально-теоретического содержания, в которых вкратце 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 Лит. ССIX, стр. 162. Упоминающиеся 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, 206, 200а, 2006, 2096.

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

Описанная Псалтырь-Часослов вплоть до VIII—IX веков представляла единственный канонический (официально санкционированный) Сборник-Восьмигласник. Стиль 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 песнопениями, сочиняют небольшие пополнения духовные песни — «кыцурды» (*կյուրդի*), 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 развиваясь и выросли в самостоятельные гимны, позже называвшиеся «шараканами» (*շարշանի*)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 Сиринна — в древнеармянском 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 первоковому 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 канонаглухи старинной Псалтыри-Часослова.

¹⁴⁰ Гонории словами католикоса и мыслителя VIII в. Ист. ЛII, стр. 130.

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

¹⁴² Ср. Лит. III, стр. 408—415.

¹⁴³ См. Ист. ХСIII.

крайние 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 органическому результату, если бы армянское духовное песнопворчество 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 формаобразующей роли именно музыкального факто-ра. 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 внесение, и идущие от светского искусства собственного народа¹⁴⁵. Процесс исторической эволюции гимнодии в раннесредневековой Армении, последовательный 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 монументально-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 Mashtoç (с чьим именем связаны песнопения покаяния, исполняемые во время Великого Поста)¹⁴⁶, Saak Partev (сочинивший песнопение на Воскресенье Лазаря, на Вербное Воскресенье и дни Страстной

¹⁴⁴ Отсюда, кстати, ясно, что церковь обращалась к народно-гусаковскому творчеству не только потому, что она должна была уметь говорить с паствой на родном ей музыкальном языке. Сама тенденция развития духовного песнопворчества 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 Кунинарев, духовенство пересматривало главным образом ритмы 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-гусаковского творчества. Однако при всем этом подлинные ритмы народной и гусаковской 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. CXLI.

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; Стенаос Сионец (первый), создавший восемь рядов песен на Воскресение Господне¹⁵⁰ и др. Почти все они своим высшим образованием были связаны с большими общехристианскими центрами того времени (Кесарней, 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 кыцурдов¹⁵¹. Их творчество, и в той его части, которая сохранила хотя бы основные стилевые и композиционные особенности также музыкального компонента, является интересную картину различных (по складу и фактуре) малообъемных 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 песнопетворчества. Это то столетие, когда Византия окончательно обращает свое культурное лицо к христианскому Востоку¹⁵⁶, а армянская деятельность с ее греко-фильским течением, философами, грамматиками и риторами более тесно связывается с эллино-византийской¹⁵⁷. В Армении внимательно следят за кристаллизацией в византийской музыке более объемного и сложного жанра по сравнению с тропарями—жайра «кацурда» (*կաշորդ*), 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. песнь Саака Партиева «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 подготавливается следующий период подъема гимнодии. Начало глубоких сдвигов знаменует высокохудожественное произведение Комитаса Ахцени «Души, посвятившие себя»¹⁶⁰. Выделяющееся искусно размеренным словесным текстом (написанным алфавитным акrostиком) 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 Ширакаци, сочинивший большинство песнопений на Воскресенье, песни на первый день Преображения и на первый день Пятидесятницы; Саак Дзорапореци, 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 проинновения в обиход песнопений так увеличивается, что возникает необходимость канонизации признанных церковью произведений. Это поручается известному писнетворцу 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 Ангехаци увеличивал «классы риторов» (Ист. XCIV, стр. 57–58). Нерсес Багревандци прилагал усилия для преусовешания центров обучения и образования (см. Лит. CX, стр. 556) и, действительно, процветали сюнинские 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» (*կացորդ*) или «кондак» (*կոնդակ*, 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, название произведение Ахцени 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 обходных мелодий. Инициатором соответствующих работ выступает поэт-музыкант и ученик, автор ряда гимнов мученикам и всем усопшим Степанос Сюнечи (второй)¹⁶⁴. Его плодотворная деятельность проходит в условиях общей научной и творческой активности. Более высокого уровня достигают высшие школы Сюнника, Айриванка, Гехарда и Макенца¹⁶⁵. Широко обсуждаются вопросы обряда и службы¹⁶⁶. Составляются новые ритуальные книги¹⁶⁷. Наконец, на поприще музыкально-поэтического творчества выделяются, кроме Степаноса Сюнечи, его же талантливая сестра Саакадухт, его однокашник—выдающийся музыкант Гырзик Айриванчи, одареннойшая поэтесса-композитор Хосровидухт 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 слов даже в древнейших структурно-протяжных гимнах и тенденция 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 юбилейций, как это имеет место в известном гимне Хосровидухт «Дивлюсь Я» (*«Զարթինիք է ինձ»*)¹⁶⁸. В этот же период заметно интенсифицируется и процесс становления жанра более свободного от канонов армянской духовной музыки—жанра тагов (*տաշ*)—концертно-виртуозного характера праздничных монодий широкого дыхания, относящихся к области мелизматического стиля пения.

С 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 достижений.

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

¹⁶⁵ Последняя—особенно при руководстве «отца отцов» Соломона. Можно утверждать, что 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 Одзиечи (Ист. I, стр. 81, 91); Степаноса Сюнечи (Ист. LXIV); Мовесса Сюнечи (см. нашу публикацию: Ист. LXVII).

¹⁶⁷ Например, Тонакай (*Տոնակայ*—Торжественный), или Тчарынтир (*Ճարբիր*—Гомилиарий), составленный вышеупомянутым Соломоном. Ист. XCIV, стр. 51. Ср. Ист. XCIV, стр. 399.

¹⁶⁸ См. стр. 277—278 наст. работы.

ний, так и в смысле подготовки начинаящегося в X веке подъема. По данным, сообщаемым Ст. Орбеляном, высшая школа Татева в 896 году была полна «многочисленными философами музыки»¹⁶⁹. В Севане католикос Маштоц I Ехивардесци упорядочивает одну из главных ритуальных книг—«Маштоц» (*Մաշտօց*—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 Тонацуйц (*Տոնացոյց*—Типик) и Айсавурк (*Յայսաւրք*—Четырь Мипен)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 песнестворчества раннесредневековой Армении с возникновением крупных явлений обобщающего характера (заключавших в себе накопления предыдущих веков), с другой—эти же явления, содержащие 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, знатока профессионального песнестворчества Хосрова Андзеваци, питомца Нарекского монастыря и воспитаника «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 как музыкант сообщил огромные стимулы развития армянскому средневековому профессиональному песнестворчеству, особенно своими тагами, этими развернутыми монодиями типа концертных арий¹⁷⁴.

Из многочисленных тагов Григора Нарекаци до нас (со своими мелодиями) 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, «цедро одаренного разумением священных книг и искусством песнопения» Самуила (Ист. XCIV, стр. 119); и даже того же Степаноса Асокника, само произведение которого (Асокник—*Ասօկիք*—буки, распевщик) свидетельствует о том, что он был «искусенным певцом». Лит. CX, стр. 184.

¹⁷² Одну из редакций последней называвшуюся *Հռոմադպր*—«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 Воззвание Креста)¹⁷⁶. Но и этого достаточно, чтобы составить хотя бы примерное представление о могучем творчестве Нарекаци и утверждать, что оно является 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 вынестать 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 достопримечательностью. Однако есть основания утверждать, что армянская музыка не только испытывала, но и сама оказывала немалое влияние на искусство окружающих стран и народов, внеся ценный вклад в синcretическую 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, устанавливавшееся еще в языческие времена праздника весны *bargandan* (всюду проводившегося в сопровождении пения, плясок, игрой на инструментах и зрелищных представлений) является заимствованием из армянского языка¹⁷⁸, где оно (*բարեկնան*, барекандан, букв.—добрее возрождение) сохранилось по сей день, в качестве простонародного наименования христианского праздника Недели Сыронустной, т. е. в значении, соответствующем масленице. В VII веке (до арабского нашествия), когда с содействием персидского царя Хосрова II Первиза (или Апруе-

¹⁷⁵ См. стр. 280 наст. работы.

¹⁷⁶ Первое из этих произведений,—в мелодии которого заметны наследия искусства киликийского направления XII—XIII веков,—записано Н. Ташчяном (в 70-х годах XIX столетия, на высоком профессиональном уровне). Остальные четыре являются одни из лучших образцов комитасовских прочтений армянских средневековых тагов вообще. Лиг. СXXX.

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

¹⁷⁸ Лит. ССХI, стр. 92—93.

за), ценителя искусства, 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 лютнист 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 лютня на Ближнем Востоке (от части 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. XVII, стр. 221.

¹⁸³ См. стр. 121 наст. работы.

¹⁸⁴ Трудность заключается в том, что названные элементы, вместе с другими, также шедшими с Ближним Востоком, 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-иконопочтителей, здесь упоминавшийся ранее выдающийся музыкант Гырзик Айриванец (VIII в.) в своем творчестве «умножал», «расширял», «развивал» и «расцвечивал» 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 Сюнечи и Саакадухт, написанные в формах меседий (*մեսեդի*), стихоги (*ստիգոդի*), мегеди (*մեղեդի*), несколько позже были занесены в сборники мелизматических песен, называемые «Манрусум» и «Гандзаран»¹⁹⁰, можно прийти к естественному заключению: «расширяя» и «расцвечивая» (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 имени Романа Сладкопевца¹⁹¹ и к тому же методу перснитонирования («расширения» и «расцвечивания») мелодий его гимнов, как это случилось, к примеру, с выдающимся кондаком, известным под названием *Ահավատէ օբյօց*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—117a; № 752, стр. 366—37a. 636—64a; № 753, стр. 90a, 141б; № 3503, стр. 226a, 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 одновременно шли споры относительно авторства этого произведения. Известный греческий исследователь Пападопулос-Керамевс попытался даже присвоить 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.

ГЛАВА 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 однотомник¹⁹⁷.

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 спиритуальных с ними стадийных 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. Х. Примерно через полтора десятка лет стали появляться работы Г. Апресяна. Последняя из них—Лит. XVI.

¹⁹⁵ В частности, в упомянутой выше диссертационной работе.

¹⁹⁶ В соавторстве с С. Аревшатяном.

¹⁹⁷ Лит. СII.

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

I

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

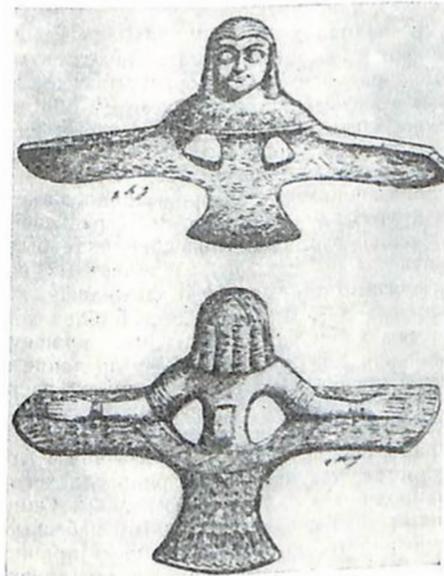


Рис. 27.

кровительницы рода женского, когда бы не явились людям, приносят с собой свадебные, захватывающие звучания дара (дойры) и пение гусаков¹⁹⁹. По мнению Г. Алишана, до нас дошли медные изображения Авержахарсуник, 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, занивших территорию Армении в пору падения Урартского государства²⁰¹. Как показали наши изыскания, вера в силу магического влияния музыки на природу пущила такие корни в Армении, что не была изжита в быту вплоть до наших времен. В старинном армянском городе на Евфрате—Ажне (Эгии), 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 оргиастической и экстатической архангельской, 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, выраждающие мысли и чувства довольно широких кругов любителей музыки (средневековой Армении). «Орфей—читает 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 донце 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 стариинной 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 Рукопись 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—глагсы (типовые 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 преизящая другой, которые суть прообразы музыкальных

²⁰⁵ Ист. IV, стр. 83—84.

²⁰⁶ Рук. Матенадарана № 3884, стр. 85а. Под изображением имеются слова: «Создание Телец 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.

компилиативных 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 слагаемые, 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 сознавались ритмоинтонации, присущие некоторым трудовым процессам и роль человеческой деятельности в осмыслиении 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 исконного 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 кузничного; 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 сообразующееся лишь с интересующим нас материалом, и это лишил раз свидетельствует об его самостоятельном характере. Упомянутое 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. 396.

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», «хрипать», «взижжать», «лаять», «звать» (имеются в виду характерные для некоторых животных звуки зова), «рыкать», «клокотать», «щебетать», «чирикать» 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 не-посредственно после расцвета) искусства подражательно-изобразительного характера и бытования множества наименований глиссандирующего типа. А искусство это развивалось в Армении, во всяком случае, задолго до объявления здесь христианства государственной религией.

²¹⁰ Рук. Матенадарана № 2930, стр. 3616.

В рассматриваемом фрагменте есть еще один примечательный момент. Перечень названий звуков завершается (как и в рукописи) «чириканем» (шире—пением) птиц. Известно, что в древности пение птиц всегда привлекало особое внимание мыслителей Востока. Видный армянский музыкант первой половины XVIII века Тамбурист Арутин приводит следующее интересное предание о создании струиного щипкового инструмента ченг. «А мудрец Фиридун, который прожил триста три года, изобрел струинный инструмент ченг. Внешнему виду инструмента он придал форму одной птицы, которая на языке мултана²¹¹ называлась ченчуни и которая пела, но разному сочетая три из семи [основных] авазз²¹² сегях, дугях и раст²¹³. [Так, однажды] мудрец Фиридун 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—ченчуни. Но впоследствии его стали называть ченг»²¹⁴. 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», причем здесь речь идет как раз о четырех гласах²¹⁶. Новое в нем—принесывание «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 переписчиками, тем не менее по ним нетрудно восстановить термины, впервые вводившиеся в научный обиход, как это выяснилось, Александрийским ученым Зеемой (III в.)—*Πρώτης δέοτες τρίτης θίρας* (Лит. XXVIII, стр. 51).

²¹⁷ В рукописи искажения также имен некоторых из упоминаемых древних греков. Но и эти искажения удалось нам исправить и даже идентиффицировать встречающиеся здесь в армянской транскрипции имя «Покехедес» (*Փոկեհէծ*) с именем известного древнегреческого поэта-музыканта, жившего в VI в. до н. э. Фокхэдес—ом. Ср. Лит. LI, стр. 313; и нашу работу: Лит. CLXII, I, 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 тоники, служащей центром, которому подчинены все остальные моменты системы». Более того, «Судя по наиболее древним из сохранившихся в армянской музыке памятников, 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 тоники могли взять на себя четыре звука, представленных в основном (миксолидийском) тетрахорде названного звукоряда. По сие время в мелодиях, протекающих в Стеги (*ստեղի* букв.—многоветвистый) и Дарцацк (*դարձացք* 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 Дарцацках 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 миаги (*միագի*²²¹—букв.—монохорд²²²). Один из составных дошедшего до нас древнеармянской системы условных, нероглифообразных и других знаков для письма, обозначающий «музыкант» (*երաժիշտ*), представляет, кажется, символическое изображение монохорда (деревянный ящик с «вибрирующей» струной)²²³ (рис. 31). Известно, что монохорд и в древно-

²¹⁸ Лит. LXXXIII, стр. 39.

²¹⁹ См. Комитасовскую обработку развернутой церковной монодии в Дарцацке 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 миалар (*միալար*). Лит. СХХ, стр. 48.

²²² Ср. Лит. LXVI, Б.

²²³ Рук. Матенадарана № 4149, стр. 365а. Здесь имеется пространный список упомянутых 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 монокорде.

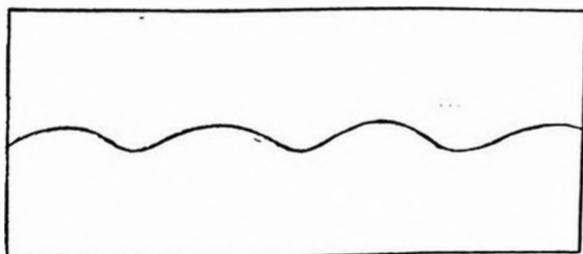


Рис. 31.

Как другие древние народы, так и армянский народ в своем музыкальном развитии пережил эпоху «выразительной» декламации, когда сказители-рассыпцы художественно декламировали значительные части эпических произведений и сами же сопровождали эту декламацию ритмическими расцеленными 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 с-ф-г-с¹ или с-а-х-е¹. Говоря о лире «до времен Орфея» со строем с-ф-г-с¹, 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 арменистов посвятил немало строк изучению этих знаков и выяснению структуры их списков. Ист. XXVI, стр. 361; Лит. ХСII, стр. 456. Но еще немало предстоит сделать в этом направлении. Интересно отметить, что в упомянутых списках иногда фигурируют и более древнего и нового происхождения знаки, обозначающие одно и то же понятие. Так, можно указать еще на два знака, обозначающих «музыкант» (и, по традиции, также называемых в прямоугольники или квадратики). Один из них представляет певца, называемую «хундж» (*խոնճ*, см. рук. Матенадарана № 8198, стр. 626), другой—последнюю букву армянского слова «музыкант»—*երաժիշտ* (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 с-а-л-с', применявшимся древними индусами для сопровождения декламации²²⁷. Если оставить в стороне вопрос о происхождении систем типа с-ф-г-с'1, е-а-л-с', то можно утверждать, что они применялись в музыке и неарийских народов. К древнекитайской культуре относится (известный с III века до н. э.) четырехструнный щипковый инструмент «нипп», лютневого семейства, до сих пор сохранивший старинный тип настройки—а-д-с-а¹ (меняющей абсолютную высоту в зависимости от тональности исполняемого произведения)²²⁸.

Выше было указано, что инструмент, которым пользовались армянские рапсоды-вишасаны для сопровождения своих рассказов, декламации и песен, был пандир. 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 предыдущее дает твердое основание предполагать, что и пандир был четырех-, или, по крайней мере, трехструнным инструментом с настройкой типа с-ф-г-с'1 (либо с-ф-г). Игрой на таком инструменте вишасаны могли скандировать свои расказы-декламации, сопровождая их звучаниями 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-ф-г (что наблюдается, между прочим, и у других восточных народов—грузин, азербайджанцев, езидов и пр.). Арханический 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 пандире.

Забегая несколько вперед, отметим, что, тетрахорд типа с-ф-г-с'1 или е-а-л-с'1 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 разности звучания мужского и женского голосов (а также голосов

²²⁵ Лит. СХIII, 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 соединимые, и как такие они находятся между собой в определенных простых отношениях. Опыты, произведенные еще древними вазилопиями в целях установления этих отношений, как известно, дали положительные результаты в смысле вычисления 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 письмен и переводной литературы, ближе ознакомились с теоретическими положениями античности о называемом 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 випасанами и гусанами языческой Армении. Письменно зафиксировавшись 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 коскакой 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 (след за мифологическими), в свою очередь потеряли ведущее значение в системе музыкально-эстетических и теоретических взглядов 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 страсть, 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 стояло 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 обосновать 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 сменилось христианско-рационалистическим ее пониманием. В плане общефилософском это происходило под знаком творческого усвоения главных положений неоплатонизма (отчасти и неопифагорезма), шире: основного круга взглядов 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 самим различным сочинениям, медлен-

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

По суммировалось и обобщалось в сознании книжников, тогда как воззрения теоретиков, в самих первоисточниках изложенные более компактно, укоренялись быстрее. Отношение к греческой культуре и образованности считалось важнейшим фактором, связывающим языческую Армению с раннехристианской. И это обстоятельство не только предрешало 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 Айнахта (Непобедимого), жившего на рубеже V—VI столетий.

Давид Айнахт—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, блестящие 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, Айнахт 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 Айнахта, авторизовавшего перевод)²³⁶, сочинение это оказалось решительное воздействие на взгляды самых выдающихся армянских мыслителей последующих столетий. Айнахт 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-цикроновцев 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 Айнахта тесно связаны с его же общезвестническими идеями, из которых здесь необходимо отметить по-новому сформулированное им (в условиях широкого распространения

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輯ления четырех рукописей. Ист. XVII.

²³⁶ Лит. CXCIII, стр. 96—97.

²³⁷ Там же, стр. 101—109.

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

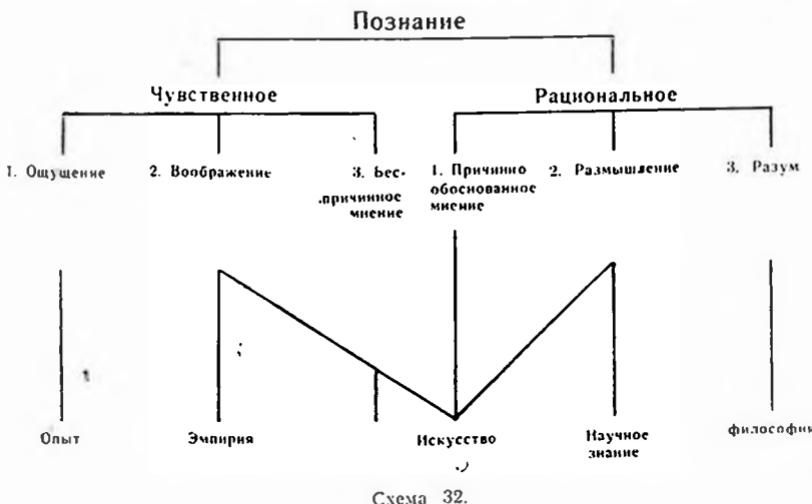


Схема 32.

Признавая, естественно, роль опыта и практики, упражнения и на-
выков, Аинхахт в то же время в отношении настоящего искусства подчер-
кивает значение способности и воображения и главное—знания и раз-
мышления. «А искусство,— пишет он,— есть причинно обоснованное об-
щественное знание, или же, искусство есть способность, сопряженная с вообра-
жением, ибо искусство есть определенная способность и знание». И да-
лее, «из ощущения рождается опыт, из беспричинного мнения—эмпи-
рия. Эмпирия рождается также из ощущения и воображения. А из раз-
мышления и причинно обоснованного мнения рождается искусство»²⁴⁰.
Об искусстве Аинхахт 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 выдвинутым в свое время Дионисием Фракийским, следовавшим стонкам.

²³⁹ Ист. XVI, стр. 105. Разрядка нанна. Попутно отметим, что ниже в некоторых случаях мы сочтем нужным внести кое-какие корректировки в перевод, помогающие уточнить смысл музыкального термина или явления.

²⁴⁰ Там же, стр. 103 и 111.

логии 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 Аиһахту, искусство еще не есть су-губо научное знание, хотя очень близко к последнему вследствие участия в нем размышления. Но оно (искусство) все же в прищепке относится к познанию рациональному.

Своими высказываниями о собственно музыке Аиһахт ставит и по-своему разрешает конкретную эстетическую проблему: что такое музыкальное искусство. Толкуя о происхождении музыки, Аиһахт 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, говорят, впервые открыл ее»²⁴². Аиһахт 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, Аиһахт 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, Аиһахт распространяет это положение целиком и на музыку. Ибо, по его убеждению, в музыке высотные и временные отношения звуков сводятся к количественным отношениям, выражющимся 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 Музике, 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 взаимосвязь»²⁴³.

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

²⁴¹ См. СХСН, стр. 124.

²⁴² Ист. XVI, стр. 133.

²⁴³ Ист. XVI, стр. 127 и 131.

²⁴⁴ Ист. XVI, стр. 135.

ценным из всех суждений Айнахта 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» (*մրմնջ*), на народные же песни-заплачки—«вохбы» (*վոհբ*), а также пересказывает легенду об Александре Великом, который психологически моментально перестраивался при слушании различных по характеру песен, исполнявшихся народным певцом-музыкантом. Он пишет: «Следует знать, что велика сила воздействия музыки, повергающей душу в различные состояния и придающей ей настроение, как это является при слушании мырмунджей и вохбов, соответственно себе настраивающих душу. Рассказано же об Александре, что однажды на пришествие, когда певец-инструменталист исполнял военную музыку, он тотчас же, вооружившись, вышел. А когда музыкант снова стал исполнять увеселительные песни, он вернулся к пирующим»²¹⁵.

Итак, музыку как искусство—по Айнахту—«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 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 Айнахта в условиях средневековой Армении обладали неотразимой силой творческого обаяния. Несмотря на то, что идеи эти

²¹⁵ Там же. В пояснение к вышеизказанному следует сделать одно замечание касательно древнеармянского слова мырмундж. Как мы видели, Айнахт под мырмунджем понимает народные и гусанские песни в целом, кроме песен-заплачек (вохбов). Это является, 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. 4036; или № 6906, стр. 2496, где анонимный толкователь, желая дополнить слова Айнахта и назвать некий третий род неснетворчества, вслед за вохбами и мырмунджами упоминает духовные песни). Очевидно, что двумя родовыми понятиями вохб и мырмундж охватывалось все светское искусство. Фаустос Бузази упоминает даже глас вохбов и гласы (!) мырмунджей, когда он рассказывает о плачание князя Гиела, как мы видели (см. стр. 27). По всем данным, в раннехристианской Армении учёные различали две наиболее общие формы народного и гусанского (короче—светского) неснетворчества—вохбы и мырмунджи, придав, 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 обращаться 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, поднявшаясь до уровня профессионального песнестворчества страны, настоятельно требовала своего философского обоснования.

Первую предварительную попытку, осуществленную именно с этой целью, мы встречаем еще в кратком словаре грамматических терминов, приложением к армянскому переводу «Искусства грамматики» Дионисия Фракийского. Так, интересно, что определение жанра «вожбергутон» (*Վահերգութիւն*—трагедия, от армянского слова *вожб*) в словаре дается на основе христианского понимания восприятия смерти со светлым чувством надежды и примирения. «Вожбергутон—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 Thracis. Ars Grammatica. Additamentum Armeniacum. См. Ист. II, стр. 57.

²⁴⁸ Речь идет о преодолении отрицательных сторон некоторых языческих и правов и об их очеловечении. В дошедшем до нас крестьянском традиционном фольклоре встречаются измененные остатки и языческих погребальных заплечек-вожбов, 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 вожбов и старину, об их чувственном нафосе, характере звучания и воздействия, а также о месте, занимаемом ими в древнем спиритическом искусстве, целесообразно снова и снова обратиться к данным историографии. Вспомним приведенные выше слова Бузанда о том, как же оплакивали в старину покойников на языческий манер, как «мужчины и женщины... с растрезанными руками и лицами, при омерзительных, чудовищных плясках, быв в ладони, 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 вожб 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 завершенное 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 интеллигентии феодальной Армении. В нем автор (как и все древнеармянские средневековые грамматики) полностью разделяет отстаиваемое Аннахтом 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 ἡστὶ σύστατια εἰς καταλύματα επειταγμάτων πρὸς τὰ τέλη; εὑρετέστε 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») в искусстве, а с другой—прходящее и частное. Чтобы иллюстрировать конкретное проявление последних, он приводит в пример народные и гусацкие песни, называя их светского искусства, церковь одобряла ее, а иногда включала в официальное богослужение. Так именно случилось, к примеру, с песней, упоминавшейся ранее Хесровидухт, спетой на смерть брата.

²⁴⁹ Нетерпимость 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 Лит. X, стр. 61—63.

²⁵² Τέχνη διανοτική Γραμματική. см. Ист. II, стр. 42.

мырмунджами. «И поскольку,— пишет он,— из искусства одни постоянны, а другие преходящи, одни всеобщи, а другие частны, то для разумной [части] постоянным и всеобщим искусством является создание [духовных] книг [и песен], а преходящим [и частным]—мырмунджея и их мысленных образов»²⁵³. Из этого вытекает, что долговечный и общественно-значимый характер искусства определяется, по Керакану, обращенностью его к наиболее созидающим 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 (приносящее вред людям, обществу) и среднее (не приносящее пользы и не приносящее 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] мырмунджея и тому подобных»²⁵⁵.

Приведенные Кераканом примеры для пояснения категорий добродетельного и среднего в искусстве прямо относятся к музыке. Но и «колдовство и чародейство», действующие 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.—испременные атрибуты «колдовства и чародейства». Таким образом, мы располагаем показательными примерами для понимания тройного деления искусства и в плане музыки. Керакан высказываетя 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 различия 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 добому 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 правов, присущая языческим обычаям, а с другой—к произведениям, носящим 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 Аннахтом 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 Пусика—Папе и Атанагине, разгульничавших с гусанами и вардзаками (см. выше, стр. 27).

²⁵⁹ На Западе в течение всей эпохи раннего средневековья господствовало следующее деление музыки на три вида, выдвиннутое Бозицем, которое кажется нам менее конкретным в сравнении с Давидовым: *Musica mundana* (абстрактная музыка мироздания, в первую очередь—«гармония сфер»); *Musica humana* (абстрактная, незвучащая музыка души и тела человека) и *Musica instrumentalis* (чувственно ощущаемая 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 новорожденной 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. Айтыянц 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», заимствованное 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 «кнарергутюн» (*բնարերգիւն* — 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 Аиһаҳт 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 высказывает 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, выдвиннутое 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, последняя отражала христианское понимание морали. Трудно сказать, с каких пор музенирование 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 интеллигентией. 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 раннем средневековой 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 углеченные 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 вожгается огонь желания и загорается пламя всевозможных пороков... Ибо порочен обычай, порочны 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 надеется избегнуть геенны огненной»²⁶⁴.

После арабских нашествий, однако, происходят 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 Сюнечи (второго). Сюнечи хотя и является выразителем идеиных 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 Сюнечи о музыке можно усмотреть даже некое взаимопроникновение двух направлений мышления, идущих, с одной стороны, от Давида Айнахта 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 образование духовенства), 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 показывает, что большинство речей, опубликованных под именем католикоса V века Ована Мандакуни, на самом деле принадлежат епископу Ована Майрагомени (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. Принергены этих идей примыкают к различным сектам, возникшим в нижних слоях народа и противовес официальной церкви. Постепенно, со временем объединяясь и пройдя через несколько этапов развития (messalianство, движение павликан, движение тоидракийцев), 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 феодальная интеллигенция.

Так, например, в противовес бытовавшим в народном обиходе языческим песням-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 сущности сего мира, не забывая, при этом, вищить 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, называющееся «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 Каганкатуци, «когда роковая весть пронеслась по стране нашей о внезапном убиении великого военачальника, то он (поэт Давтак Кертох) стал петь по алфавитному распорядку... плач о добродетельном Джеваншере»²⁶⁵.

По всем данным, Ст. Сюнечи, говоря о вохбах, имеет в виду названное и ему подобные произведения, а вероятно и факт достаточной распространенности их, когда, несколько сужая значение термина «вохбергутюн (трагедия), в своем «Толковании грамматики» пишет: «Вохбергутюн называется утешительная [песнь], исполняемая над умершим или по поводу какого-либо несчастья». По Сюнечи, эта «утешительная» песнь содержит в себе и момент «ободрения»²⁶⁶. Следует отметить, что Сюнечи останавливает свое внимание и на других жанрах, бытовавших в народе, и особенно на таких, которые могли быть эпизодами развернутых народных озказаний. 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. Абегян, 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. Карапета, 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 «сирч» (*սիրչ*), и привлекли внимание Степаноса Сюнцци по своей форме и приемам выражения. Усмотрев в них существенный признак, присущий жанру комедии, Сюнцци пишет, что под комедией подразумевается «исполнение издавательских и высмеивающих речей и сречей о людях с порочными нравами, 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 Сюнцци 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 музикальные 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 Сюнцци—одна из знаменитых представительниц музыкального искусства своего времени, сочинившая большое количество духовных песен и обучившая их исполнению многих обращавшихся к ней «мирян и церковников»²⁷⁰; Вahan Гохтици—сын князя Хосрова, владетеля Гохтина, поэт и музыкант, как это отмечают литераторы, сочинявший жизнерадостные гохтанские песни в сопровождении пандирна²⁷¹—около десяти лет скитался по пу-

²⁶⁹ Ист. II, стр. 193. Сюнцци слово «сирч» употребляет, как видно из приведенного суждения, в значении народной сатирической песни. Ряд армянских средневековых авторов употребляет также слова аринч (*արինչ*) и шир (*շիր*) в смысле народных песен. Эти слова привлекли внимание некоторых арменоведов. К. Костанянц считает, что есть различие между словами аринч и сирч. По его мнению, аринч—это песня аллегорического содержания. Значение слова сирч Костанянц связывает с песнями-плясками, содержащими моменты воодушевленных восклицаний. Он сообщает и об одной музыкальной игрушке, называемой сыринчан. Ист. XII, стр. 328—330. Для Алишана аринч и шир небольшие народные песни, сочиненные по различным жизненным поводам. Лит. XXIV, Б, стр. 103, 109. Суммируя эти данные, можно прийти к выводу, что сирч, сирч, шир и аринч—это вообще народные песни и в особенности такие, где порицаются или восхваляются 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 «Манусумы»—сборники мелизматических песнопений (там же).

²⁷¹ Лит. CLXXVIII, стр. 406—408.

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

Эти факты не могли не отразиться и на искусстве гусанов, обслуживающих феодальную знать. По всей вероятности, в VIII веке названными гусанами были освоены как духовный, так и христианско-правоучительный музыкальные жанры. Очевидно, на этой основе и Степанос Сюнечи полностью отождествляет «лирическую поэзию» с гусанским вокально-инструментальным искусством. В этой связи следует отметить и весьма одобрительный тон высказываний Сюнечи о гусанском искусстве, которое он характеризует как «гусанские трели». Под этими, впервые встречающимися в армянской грамматической литературе словами²⁷² следует разуметь богато орнаментированную гусанскую музыку, что должно было представлять собой нечто новое для того времени. По всем данным, у Сюнечи 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 интелигенции.

Внимание Сюнечи 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 Сюнечи 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 Сюнечи о «лирической поэзии» наталкивают на мысль о том, что уже с VIII века сочинялись орнаментированные духовные таги, исполнявшиеся вне церкви, под аккомпанемент кнара, и тем самым близко соприкасавшиеся с гусанскими тагами²⁷⁴.

²⁷² Stephanī verba ab anteroriibus aliena. Ист. II, стр. 298.

²⁷³ Г. Джакян 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 Сюнечи—Ов. Имастасеру Однечи принадлежит многозначительное высказывание, затрагивающее вопрос об отношении армянской церкви к музыкальным

Все изложенное о связи гусанского искусства с церковной музыкой опирается на содержательные высказывания Сюнечи 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 внутренне 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 [этн] трели путем соединения [как бы] лоскутов. И не только они [трели] но и божественные [песни]»²⁷⁵.

В целом высказывания Сюнечи имеют важное значение в развитии армянской средневековой музыкально-эстетической мысли. Сюнечи 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. Сюнечи 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. Имастасер пишет: «Ревнители науки должны владеть искусством игры на кнаре». Ист. LII, стр. 31. Айтепян 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 Сюнечи, так и у Ов. Имастасера Одзнечи упоминается новая для того времени, относящаяся к мелизматическому стилю пения музыкально-поэтическая форма «месседи», и что Г. Алишан духовные песни, сочиненные Сапакадухт, называет «изящными мегеди», то можно утверждать, что характерные для Гусанских «трелей» черты ориентированности с VIII века проникали и в церковную музыку (Ист. LII, 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. Сюнечи, подтверждается и данными музыкального анализа упоминавшейся «Хвалы» Хосровидухт.

²⁷⁵ Ист. II, стр. 193.

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

но-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 символике, 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 превознесением... Вокруг Него стояли серафимы... И взывали они друг к другу и говорили [т. е. пели]: Свят, 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 компилиативные тексты «А» и «Б» посредством различного сочетания рассмотренных выше старинных теоретико-эстетических отрывков и других данных. Первый из них толкует упорядочение голосов армянской монодии католикосом V века Сааком Парцевом. Во втором тексте, в эпоху позднего средневековья приписанном Василию Блаженному²⁸⁰, в связи с по-

же развитии музыкально-эстетических установок церкви от Керакана до Ерзынаки 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, учёные XII—XIII веков, и в первую очередь Ерзынаки, 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. CXLI.

²⁷⁷ Исаия 6, 1—3.

²⁷⁸ Sancti Dionysii Areopagite, De Coelesti Hierarchia. Ист. XLIII, т. 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. Притом переводчиком был не кто иной, как Степанос Сюненци (второй).

²⁸⁰ См. рук. Матенадарана № 1903, стр. 2746—2756: «Վասիլեանի Բարովի յագակ ձայնից թէ ուստի թեև և կամ յանձնէ զանե» («Василий Блаженный о голосах, отом, откуда они или ком наидены»). 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 среди 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 Сюнечи «О чинах» (церкви), где автор пытается обосновать, если можно так выразиться, библейскую концепцию происхождения гласов армянской церковной музыки²⁸¹. К X столетию печезает и необходимость особого обоснования этой концепции. Присущие ей установки, превратившиеся в догмы, просто констатируются. Анания Нарекаци (X в.)²⁸², к примеру, в небольшой статье, посвященной системе армянского восемьгласия, утверждает, что Первый глас остался от Адама, Первый побочный глас спел Монсей, во Втором гласе ангелы возвестили воскресение Христа. Третий глас остался от Давида, Четвертый — от Ездры и т. д.²⁸³. Нужно сказать, что в средние века подобные религиозные догмы бытовали также в Византии²⁸⁴ и даже в арабо-персидском мире²⁸⁵. Несмотря на это, рассматриваемые догмы в Армении не оказали ожидавшегося решительного воздействия на формирование эстетических убеждений широких кругов профессиональных музыкантов²⁸⁶.

Особо следует коснуться вопроса об официальном отношении арром тексте как о самостоятельной единице, которая не встречается в изданных трудах Блаженного под заглавием типа, скажем, Церкви Հայոց или что-либо в этом роде Ср. S. P. N. Basilii Caesareae Carradocia Archiepiscop. Opera omnia quae extant. Ист. XLIII, т. 29—32; и 7-ми томник на русск. яз. Ист. LXVIII.

²⁸¹ См. нашу публикацию: Ист. LXVII.

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

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

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

²⁸⁵ См. Лит. XXXVII, стр. 437 (где автор цитирует отрывки из одной византийской средневековой музыкальной рукописи типа Испаханъ, 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 Раств остался от Адама... Ушак — от прародителя Ноы... Нана — от Давида... Хиджалэ — от Соломона» и т. п.).

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

мянской церкви к музыкальным инструментам в эпоху раннего средневековья. Известно, что отцы всеяленской церкви проявляли отрицательное отношение к музыкальным инструментам (как к атрибуту языческих храмов) и склонность к аллегорическому их истолкованию. «Когда христианство проникло в Армению,— пишет Ацуни, 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. Ацуни ссылается не только на приведенные выше слова Ов. Имастасера касательно кнара²⁸⁹, но и на известную строку из маштоцевского гимна покаяния. «При звуке трубы, псалтири и арфы благословите Господа на небесах»²⁹⁰. Аналогичное выражение встречается и в хвале Богоматери поэта VII в. Теодороса Киртенавора, 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 «пустые» (*«պորոշակած»*) звучания музыкальных инструментов в богослужении, в древнеармянской литературе встречается в «Книге скорбных песнопений» Григора Нарекаци. Прозорливый, проницательный 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 певиц-плакальщиц стихотворный размер «հԱրեն» (*«հարեն»*, букв.— «армянский») (структур.— 2—3—2+3—2—3) и рифму «ի» (окончание стихотворных строк на гласную «ի»). 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 чинило препятствий 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. XCIV, 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, пандир и живую, выразительную, «говорящую» игру на нем Нарекаци призывает показателем определенных нравов, обычав 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—*կոչնակ*), 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 дрезиних пудес²⁹⁸, 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 привносили в эстетику идеи патристики, 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 Навиво полагавших, как намекает поэт, что инструментальное сопровождение молитв приводит в умиление Господа.

²⁹⁹ Ист. XIV, стр. 243.

³⁰⁰ Амоса 5, 23.

ГЛАВА III

НАУЧНАЯ ТЕОРИЯ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Научная теория музыки отличается от практической не только определенной направленностью развития, обусловленной стремлением к широким обобщениям. Она выделяется и своим кругом вопросов, имевших 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 переведной, 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 противостояния средневековья античности. Известно, что раннесредневековый Запад был иным. Особенно в первые века он «степ с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию». Ср. Лит. I, стр. 128. В Армении фактически было сложено также противоречие между *auctoritas greca* и *auctoritas ecclesiastica* в области музыкальной теории. Ср. Лит. CCXX, 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 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 этого своими корнями уходит в глубь античной культуры, где также музыка была тесно связана со словесной речью.

Связь эта особенно сказывалась в ритме напевов монодии. 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 моноидическом искусстве непосредственно-определенное значение имели структура литературного текста, метр и строение стиха, количество слогов и пр. Это полностью отразилось и в античной теории 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 периодной литературе положений. Помимо этого, в ходе изложения возникает также необходимость уточнения кое-каких недостаточно освещенных в доступной нам музыкой-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» (Ист. V, стр. 49). Смысла 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 «Риторике» развивал ценные мысли о различии метра и ритма в плане речевого интонирования. Ист. XIV, стр. 184 («речь должна обладать ритмом, но не метром, так как (в последнем случае) получается 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 «тривиума» в школах Армении, так что интересующие нас положения учащиеся осваивали даже на первой ступени обучения. Далее изучались предметы «квадривиума» и в связи с этим — ряд установок музыкальной теории, объединяемых в три темы: о звуке, о натуральном строе, об осте 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 грани 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. СХСВIII, 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 мелодии «по аналогии со словесно-речевым синтаксисом». Лит. XLVIII, стр. 531. В этом же духе рассуждал и Гвидо Арецинский в своем «Микрологе»: «Как в стихотворных размерах имеются буквы, слоги, части, стопы, стихи,— пи-сал 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 иенму, т. е. часть мелодии; одни или несколько частей образуют отдел, т. е. место, подходящее для перемены дыхания». А главное—«заключения фраз и отделов должны совпадать с такими же заключениями текста». Лит. СI, стр. 196 и 198. Как известует из данных и подобных высказываний, дело тут не только в аналогии, но и 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. Тюллин, — 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 Аристида 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 музикально-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 собственно 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 ритмописи). 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. LIX, стр. 70—71.

³⁰⁷ Лит. CLXXXIII, стр. 19.

³⁰⁸ Ист. LIX, стр. 75.

³⁰⁹ Лит. CLXXXVI, стр. 88.

ных ритмических движений воспроизводят характеры, душевые 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, выражющие 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 ладоинтонационная 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. Ряда более узкоспецифических терминов мы коснемся по ходу дальнейшего изложения. Здесь же вкратце остановимся на терминах, соответствующих древнегреческим *χρυσία* (гармония) и *χρυσική* (наука гармонии).

Как показывают наблюдения, смысл приведенных греческих слов в древнеармянской литературе передается терминами, соответственно, *յարմարտիքին* (нармарупион) и *յարմարական* (нармаракан)³¹³. Оба явля-

³¹⁰ «Но есть некоторые искусства,—продолжает философ,—которые пользуются всем сказанным, то есть ритмом, мелодией и метром; такова, например, дифирамбическая поэзия, номы, 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 ритма, 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 и 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 учсть, что в приведенной Аристотелем триаде категория ритма упоминается отдельно. Аристотель даже приводит в пример танцовщиков, которые выражают «характеры и душевые состояния» посредством одних ритмических движений, без гармонии.

³¹¹ Ист. LXXVI, стр. 267. Филона Александрийского (I в.) в армянской средневековой литературе называют Филою 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 высказывает о гармонии.

³¹² Примерно такое же толкование гармонии дает, фактически, и Плутарх, который пишет: «Очевидно, что наука гармонии рассматривает роды мелодии (т. е. тетрахордов, 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 *յարմար* (нармар), в широком смысле означающего: притличный, пристойный, удобный, соответствующий, соразмерный, согласный,озвучный, стройный, гармоничный. От слова нармар часто встречаются и другие производные, как, например, глагол *յարմարել* (нармарел). 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 *нармарутон* и *нармараракан* 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 *άρμονία* и *άρμονική*. Так, Давид Керакан употребляет слово *ցաշնակումի* (дашнакумын), в смысле гармонии, гармонирования и согласованности³¹⁶. У Степаноса Сюненци (второго) встречаем третий термин в том же значении—*յօդումի* (юдумын)³¹⁷ и т. д. Однако *нармарутон*—это наиболее часто встречающийся научный термин. И, как сугубо музыкальное понятие, он наиболее полно соответствует греческому *άρμονία*. Понятие науки о гармонии в древнеармянской литературе также обозначается не одним лишь термином *нармараракан*. В тех же древнеармянских переводах сочинений Филона Александрийского встречаются

иные содержания в толковом словаре Айказян Барабан, 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 «*կաջ-ա-նարմար*» означает искусно настроенный (речь о струнном инструменте кнар), т. е. в данном случае слово *нармар* обозначает настройку инструмента. Следует в этой связи отметить, что приведенный выше глагол *нармарел* означает «настроить, привести в надлежащее согласие». Этот глагол соответствует, как показывают наблюдения, древнегреческому *άρμεσται*, *άρμεται* или *άρμεσθαι*, 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 выполненным им переводе труда философа Немесия—«О природе человека» (в армянских рукописных источниках переводный текст этого труда сохранился под именем Григория Ниесского). 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, *յարմար* передается через *юдумын*. Ближайшее знакомство с текстом показывает, что здесь термин *յարմար* в оригинале был употреблен в смысле связи тонов мелодии, что, конечно, входило в понятие гармонии. И в данном случае Сюненци *յօդումի* переводит «юдумын», руководствуясь, по-видимому, тем, что корень *յօդում*—*յօդ-* означает связь, сустав, место связи и т. д., ибо такой же смысл выражает и слово «юдумын» или «*հօձարուոն*», обозначающее соединение, связь, союз и т. п.

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

Не лишен интереса и следующий факт. Термин *հարուսակ*, который сам по себе является именем прилагательным, в античной литературе выполняет функцию имени существительного, когда обозначает науку о гармонии ³²⁰. То же наблюдаем и в древнеармянской литературе, где нармараакан 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 гласах 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. CXII.

³²⁰ Говоря *դարուսակ*, —т. е. употребляя это прилагательное как музыкальный *термин*,—древние греки подразумевали *դարուսակի տէսչ*, 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 *Տէշէ զգիչաւու* (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 название произведения 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 гречесизмов. 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 арmenистов досоветского периода, в том числе даже у Н. Адоица, имелось несколько предвзятое представление о самостоятельности древнеармянской грамматической мысли. Они считали, что не только армянские грамматики-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. Джакун), 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 аналогии*—определение частей речи и, наконец, *критика* поэтических и исторических творений. И. Адоиц 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). Этую мысль подчеркнул, углубил и расширил А. Адамян (Лит. X, стр. 18).

ли принципиальной критике этого 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», Джакиян 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 различение долгих и кратких слогов.

В армянском тексте «Искусства грамматики» излагалась теория античного метрического стихосложения, в то время как новорожденная армянская духовная поэзия развивалась в русле тонического. Последование долгих и кратких слогов, основание на долготе и краткости гласных в армянском языке, не играло сколько-нибудь значительной ритмоорганизующей роли. Однако научно 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 рекламации—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. L, 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 языкоznания, 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 силовое или динамическое по характеру и единоместное (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 «прстерпования»), Джаукиан считает переводческой данью греческому оригиналу. Он не игнорирует, однако, факт переосмысливания 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, Джаукиан сообщает, что первый из них впоследствии вовсе вышел из употребления (хотя он и остался в системе знаков армянской речитации, как видим); второй со временем стал знаком растягивания слога по тому или другому эмоциональному тонусу 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 Джаукиана. 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 предложений, на которые падает логический акцент; знак тупого ударения, постепенно превращаясь в знак, указывающий на синтаксическую паузу, начинает употребляться для обозначения исходящей интонации; завиток же—для обозначения вопросительной интонации». Лит. I, стр. 95—96.

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

всякого выбора все, что находили в их трудах. Однако то, что было излишним 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 веках... не усвоилась на практике, целиком оставаясь в стороне от армянского языка и армянской речитации, как некая обстрактная 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 Дионисея «Искусства грамматики». Но мы их изложим более просто, скажем, 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, слова, 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 слагается словесная речь. Понимание это достаточно элементарно и сводится к следующему. Буквы—(соответствующие им звуки) представляют собой мельчайшие неделимые части речи—«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, формировавшейся 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 Arménie», прочитанный им в Париже в 1914 г. на международном конгрессе музыколоведов, 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. Такими указаниями 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—долгие, 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 тройного рода слоги—долгие, 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 точностии, так и в смысле художественной выразительности.

О требованиях искусства выразительного чтения скжато 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 вникнуть 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 осмысливание и, в месте с тем, художественно-выразительное воспроизведение литературного текста) включает в себя также членение и ее зна-

³³⁰ Արքան Գրիգորիանց Քերպարքի, Ист. II, стр. 12.

³³¹ Ист. 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 Стефан³³¹. В более узком (и точном) смысле, однако, просодия—это система ударений³³², 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. Упоминавшийся 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 соображениям³³³. В сущности, однако, дело не только в педагогических соображениях. Знаки пунктуации, ограничивающие предложения текстов и выявляющие смысловые отношения частей предложений, в членении 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 продолжнуть. 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 dàiтельнее 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 (*պրակ*)—

³³¹ Ист. II, стр. 146 (Предисловие). В новое время термин просодия *προσῳδία* подвергаясь 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 Адонц, «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 (*ամանակ*)—время, հԱգաց (*հաղաց*)—придыхание, Կирк (*կիրք*)—претерпевания³⁰⁹.

Под «волорак» (ударение) понимаются высотные изменения голоса при выразительном чтении. К этой категории относятся три знака: «шешит» (*շեշիտ*)—острый (‘)—знак ударения, образующегося путем повышения голоса; «бут» (‘) *բութ*—тупой—знак ударения, образующегося путем понижения голоса; и «паруйк» (*պարույք*)—завиток (‘)—знак удараения, образующегося в результате сочетания двух предыдущих. Под «аманак» (время) разумеются временные колебания голоса при произнесении различных по длительности словов. Сюда относятся два знака: «еркар» (*երկար*)—долгий (‘)—знак долгого слова; и «суг» (*սուց*) краткий (‘)—знак краткого слова. Под «нагаг» (придыхание) разумеются те приемы дыхания, которые способствуют правильному произнесению качественно различных звуков. Сюда относятся два знака: «став» (*թավ*)—густой (—)—знак густого, твердого произнесения; и «соск» (*սոսկ*)—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: «апатарц» (*ապարաց*)—апостроф—знак выключения одного из двух смежных гласных звуков, встречающихся в сложных словах; «ентамына» (*ենթամինա*)—чертечка соединения (—)—знак слитного произнесения смежных слов, образующих одно сложное слово; и, наконец, «сторат» (*ստորած*)—(,)—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 «шешит»—знак острого ударения (‘), может фигурировать в трех различных местах слова: на последнем, на предпоследнем и на третьем с конца слова. В таком же духе трактуется и другой знак ударения—завиток «паруйк» (‘). О знаках долгого и краткого слов говорится, что они находят себе применение в стихосложении³¹⁰. 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 (‘), густой или твердый (—) и тонкий или мягкий (—), долгий (‘) 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 стопы. В результате различного их сочетания образуются те или иные

³⁰⁹ Древнеармянское слово «кирк» (*կիրք*) здесь соответствует греческому πῆδις. Последнее же в переводе означает «претерпевания» в смысле «звуковых изменений». Лит. XV, стр. 116.

³¹⁰ 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 исконную меру отсчета. Это видно из тех пояснений, которые приводятся в исследуемом источнике относительно тех или иных видов стоп, как-то: «трехвременная», «четырехвременная» и пр. Двухсложных стоп четыре: *hАмбуір* (*համբուր*) спондей, состоит из двух долгих слогов; это «четырехвременная» стопа (ее схема: ——). *Менасар* (*մենաշար*) трохей, состоит из одного долгого и одного краткого слогов; это «трехвременная» стопа |——|. *Мецавердж* (*մեծավերճ*) ямб, состоит из одного краткого и одного долгого слогов; «трехвременная» стопа |——|. *Ангайт* (*անգայտ*) пирихий, состоит из двух кратких слогов; «двухвременная» стопа (——). Трехсложных стоп восемь: Стеги (*ստեղի*) лактиль, состоит из одного долгого и двух кратких слогов; «четырехвременная» стопа (— — —). Верджатапдж (*վերջատապճ*) анапест, состоит из двух кратких и одного долгого слога; «четырехвременная» стопа (— — —). Когаборб (*քողաբօրբ*) амфимакр, образуется от последовательности долгого, краткого и долгого слогов; «пятивременная» стопа (— — —). Когагот (*քողացոտ*) амфибрахий, образуется от последовательности краткого, долгого и краткого слогов; «четырехвременная» стопа (— — —). *hАвег* (*հաւեց*) полимвакхий, состоит из двух долгих и одного краткого слогов; «пятивременная» стопа (— — —). *Авартег* (*ավարտեց*) вакхическая стопа, состоит из одного краткого и двух долгих слогов; «пятивременная» (— — —). *Нергев* (*ներգեւ*) трибрахий, содержит три кратких слога; «трехвременная» стопа (— — —). Сонк (*սոնք*) молосская стопа, содержит три долгих слога: «шестивременная» (— — —). По всем этим видам стоп приводятся соответствующие примеры³¹¹.

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 вопросы³¹²: определение звука,

³¹¹ Ист. II, стр. 43.

³¹² Необходимо отметить, что словом «звук» переводится армянский термин *ձայն* (*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 мелодия.

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 Айнахт. В «Определениях философии» он останавливается на следующей, распространенной в древней философии вообще и грамматике в частности, дефиниции звука: «Звук—это поранение воздуха». Айнахт 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 Айнахтом, 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 их 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 невещественного и бестелесного воздуха. А по стоикам, (звук есть) пораненный воздух, слышимое и ощущимое слухом тела. А по Аристотелю, (звук есть) треск и движение воздуха»³⁴⁴. Сравнение этих формулировок с дефиницией, рассматриваемой Айнахтом, позволяет прийти к заключению, что он остановил внимание на том общем, что не спорилось признанными авторитетами древности. Так именно поступали и грамматики раннего средневековья³⁴⁵, в

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

³⁴³ Ист. XVI, стр. 96—97.

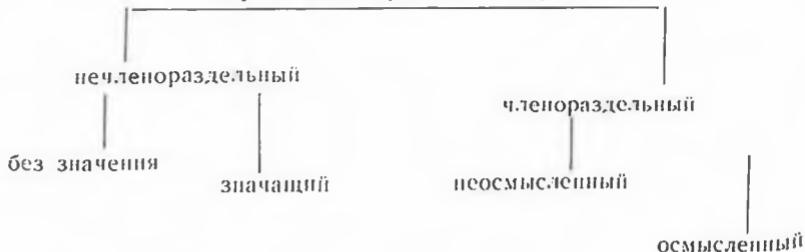
³⁴⁴ Рук. Матенадарана № 464, стр. 203а.

³⁴⁵ Показательно, например, что и Степанос Сюници, упоминая 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 [Айнахта] и [Введения] Порфирия). К сожалению, до нас дошли только начальные листы данного труда Сюници, в котором, по

том числе и Давид Керакан. Последний, приводя ту же знакомую нам дефиницию, продолжает: «Звук—это поражение воздуха. Примерно, [когда] ударяют один твердый предмет о другой, чтобы пораженный, [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—плотинического и железо—кузничного дела»³⁴⁷.

О категориях звука содержатся ценные данные в двух произведениях древнеармянской оригинальной и переводной литературы—в сочинении Давида Аниахта «Анализ Введения Порфирия» и в труде Зенона Столика «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. Аниахт подразделяет звуки в первую очередь по степени их совершенства и осмысливности. «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

Звук (—это поражение воздуха)



всем данным, должны были быть и анализы музыкально-теоретических установок, выдвинутых Аниахтом 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.

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

Как видно, Анхахт 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 подготовившего 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» (нижний этап), и разнообразные «звуки птиц» (высший). Разумеется, Немесий имеет отличное представление об перархической лестинце животного мира. Но здесь он исходит из учета той эстетической оценки, которую дает 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». Анхахт отмечал другую особенность человеческого голоса — его членораздельность. Заключенное же, для того времени, учение о человеческом голосе и человеческой речи выдвигается в двух разделах «Толкования грамматики» Давида Керакана — «Об ударении» 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 выражющиеся в буквах — это мельчайшие единицы, от которых образуются слоги, слова и речь³⁵³. Автор указывает, что люди (в отличие от животных) дифференцируют элементы своего звукоизделия. Они различают гласные и согласные звуки и гласные звукоизделия с согласными, как элементы, вносящие «гармонию»

³⁵¹ Ист. XVI стр. 13.

³⁵² Лит. I, стр. 127—132.

³⁵³ Ист. XVIII, стр. 250—51.

(һармарумын—յարմարում; здесь—связность и благозвучие) в звучание человеческого голоса³⁵⁴.

Анализируя античное положение о том, что «ударение есть воспроизведение гармоничного [человеческого] голоса», Керакан пишет: «ударение же есть достояние только нас—разумных», ибо только человек обладает «гармоничным голосом». Керакан различает три вида ударения: «шешт» (‘)—острос, образующееся от повышения голоса; «бут» (‘)—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, исполнениям и гимнодинии.

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 музикальный 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 высказываетс образом: если спарнить буквы с человеческой мыслью, то гласные будут соответствовать органам чувств человека, согласные же—звукам, 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 накапливали 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 Аннахт 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 исполнений, а следовательно—и проблема научного объяснения сущности питонирования 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, поэт-творец и ученый музыкант раннесредневековой Армении Аниан Ширакаци. Поиски привели его к сочинениям неопифагорейца Никомаха Геразского (II в. н. э.), в частности, к популярнейшему в стариину 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. СХСВII); 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, носителе музыкальной системы своего времени, каким был упоминаемый Ованесом Имастасером кнар (лютня) с подразделенным грифом. Помимо всего, естественно предположить, что развитие инструментальной музыки и производство музыкальных инструментов в Армении в свою очередь также вызывали необходимость шире освещать вопросы музыкальной акустики.

Ширакаци 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 Никомаха³⁶⁰. Известно, что интервалы октавы, квинты и кварты Пифагор получал, прибегая к делению струны

α	β	γ	δ
β	δ	ζ	η
γ	ζ	ϑ	\wp
δ	η	\wp	ς

Табл. 33.

на две, три и четыре части³⁶¹. Если это так, то очевидно, что он (учитывая и положения о «тетрактус»-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 упомянуты 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 общизвестный 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, $1/2$, $1/3$ и $1/4$ (частей струны)—*гармонического ряда*. Лит. XLIII, стр. 23. Лит. СХХIII, 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 носят 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 «тетрактус»-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 возникла «декада» ($1+2+3+4=10$), представлявшая собой «вселенную». Полопиния декады, знаменитая «пятерка» считалась «числом созерцания» и т. д. Лит. LI, стр. 108—114. В гармонии упомянутой пятерке соответствовал интервал квинты, игравший столь исключительную роль в Пифагоровых определениях большого 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» контрактавы) (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	Ϛ	Ϛ	ϙ	ϙ
Десятки	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ
Сотни	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ	ϙ

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 квarta, 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 чистовое определение чистой квинты как отношения 2:3 (частей целой струны). Пифагор 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 точайшие 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 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 ($\frac{2}{3} \times \frac{2}{3} \times 2 = \frac{8}{9}$), но и как разность чистых кварты и квинты ($\frac{3}{4} : \frac{2}{3} = \frac{9}{8}$).

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 откристаллизовалась достаточно полная арифметико-геометрическая модель структуры натурального звукоряда³⁶⁸. А Александрийские ученые Птолемей (II в.), особенно Диодим (род. в 63 г. до н. э.) и другие (быть может, начиная даже с Эратосфена) этим теоретическим изысканиям дали новое, более практическое направление, усовершенствовав монохорд и методы работы на нем.

α	β	γ	δ	ε	ζ	ξ	η	ϑ	ι
β	δ	ς	γ	ι	β	ϑ	ξ	η	χ
γ	ς	\emptyset	β	ι	η	$\chi\chi$	$\chi\delta$	$\chi\zeta$	λ
δ	η	β	ι	χ	$\chi\delta$	$\chi\eta$	$\lambda\beta$	$\lambda\zeta$	ρ
ε	ι	ι	χ	$\chi\zeta$	λ	$\lambda\zeta$	ρ	$\mu\zeta$	ν
ζ	β	η	$\chi\delta$	λ	$\lambda\zeta$	$\mu\beta$	$\mu\eta$	$\nu\delta$	ξ
ξ	ϑ	$\chi\chi$	$\chi\eta$	$\lambda\zeta$	$\mu\beta$	$\mu\vartheta$	$\nu\zeta$	$\xi\gamma$	σ
η	ι	$\chi\delta$	$\lambda\beta$	μ	$\mu\eta$	$\nu\zeta$	$\xi\delta$	$\sigma\beta$	π
ϑ	η	$\chi\zeta$	$\lambda\zeta$	$\mu\zeta$	$\nu\delta$	$\xi\gamma$	$\sigma\beta$	$\pi\chi$	ς
ι	χ	λ	μ	ν	ξ	σ	π	ς	ρ

Табл. 37

Научным подтверждением того, что было достигнуто Александрийскими учеными, явилась десятирядовая таблица, составленная Никомахом Геразским 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.

полияла 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, доходящий 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 иначе если не «Пифагоровой», то «пифагорейской». Там же, стр. 197.

³⁷⁴ Известно, что среди донесений до нас сочинений Никомаха есть и труд, посвященный музыке (*Επειγόμενα τραγουδῶν*); Ист. XLVIII.

³⁷⁵ По имеющимся данным, именно Никомах первый отдал 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 некой музыкальной системы, но и одну из основных закономерностей строения натурального звукоряда. Эта закономерность



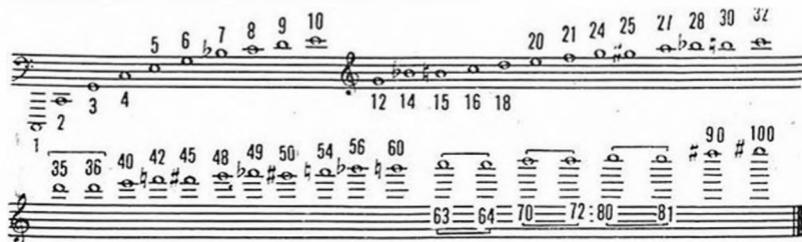
Прил. 38.

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 верхнему 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» контрактавы, выраженного числом 1, до звука «Gis» 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 (паряду 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 однофакторность. Но к этому результату приводило развитие именно Пифагоровой практики деления струны.



Прим. 39.

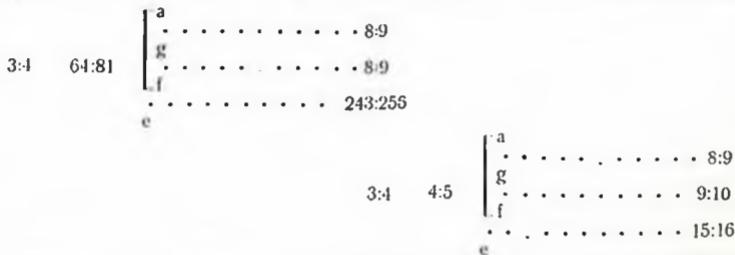
По всем данным, Александрийские греки, положив в основу своей системы гармонических пропорций Пифагорову идею о «декаде» (как о сумме членов «тетрактуса»), продолжали развивать практику непосредственного деления струны в целях получения новых натуральных интервалов. Они делили первую струну не на четыре, а на десять частей, и тот же опыт повторяли девять раз для получения девяти производных скал, деля на десять же частей струны, соответствующие $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$, $1/7$, $1/8$, $1/9$ и $1/10$ частям первой струны. Таким образом, вместе 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 обертоны: 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 десятискальную 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. Десятискальная натуральная система тонов, конструктивно изложенная в виде десятирядовой таблицы, точнее выражала интервальные отношения монодической музыки древности, да и всего средневековья, проторая 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 десятискальной системе тонов, выраженной в таблице, имеют коэффициенты 15:16 и 24:25, согласно акустическим отношениям натурального звукоряда, как это встречается и в Диодимовых подразделениях тетрахордов. Эти же интервалы в Пифагоровом строе имеют коэффициенты, выходящие за пределы отношений десятирядовой таблицы. Ибо в этом строе диатонический полутона получается посредством пяти квинтовых шагов и выражается отношением 243:256, а хроматический полутона получается посредством семи квинтовых шагов и выражается отношением 2048:2187. В чистом строе коэффициенты значительного количества интервалов, в том числе диатонического и хроматического полутона, получаемые, оять-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 Диодимовы (справа) подразделения диатонического тетрахорда.



Из приведенных схем видно, что Диодимовый 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 инверсионное), определяемый Диодимом отношением 9:10, меньше соответствующего Пифагорова на «Диодимовую комму» (80:81). Это значит, что звук «f» Диодимова 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 достижениеalexандрийских ученых, выражавшееся в десятической 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 alexандрийским 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 alexандрийских греков в частности. Дело в том, что разнообразные, подчас неуловимые 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 осмысливать все то, что имело место в живой интонации, изобилующей всевозможными нюансами ладовых ступеней, называемыми *chroai*³⁸². Мы имеем все основа-

нию с тем же звуком Пифагорова тетрахорда, чем предопределяется и различная величина больших терций, образующихся между звуками «а» и «f» обоих тетрахордов. Ди-димова большая терция а—f, выраженная отношением 4:5, меньше Пифагоровой (~61:81) на «Дидимову комму». На ту же комму большие Ди-димовы диатонический полу-ton f—e (15:16) Пифагорова, выраженного отношением 243:256. В целом, Пифагоровы звуковые величины схематизируют отношения тонов рассматриваемого тетрахорда. Ди-димовы 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 зонного строя. Лит. XCIX, стр. 217—18. И Лит. LXVII, стр. 96—97. В прошлом же тенденция свободного (определенного 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-подчеркнуто. Ср. Лит. CLXXXIII, стр. 81—82.

³⁸² В связи с этим здесь следует отметить также тонкость и изысканность музыкального слуха древних ученых. И это вполне 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 уточненности чувственной наблюдательности в художе-

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

Трудно сказать — почему, но комплекс рассмотренных выше вопросов оставался в тени на страницах современного музыкоznания³⁸⁴. И в связи с этим ускользал из внимания музыкантов 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 чрезсчур осторожно и осмотрительно. Его в известной мере затронул Гельмгольц. Он исходил из учета того обстоятельства, что особенности аравийско-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 аравийско-персидская музыкальная система содержит «весьма существенное преимущество пред системою Пифагора», так как «мы здесь находим решительное преобладание гамм с вполне верною натуральною настройкой». Далее, прямо касаясь вопроса о соотношении персидской иalexандрийской 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 неподражаемые образцы. В рассматриваемом нами предмете, греки имели совершенно особый повод и расположение образовать утонченнее свой слух, чем мы. Мы с юношества привыкли к тому, чтобы мириться с истинностями 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 гомофонической музыкой, 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 осмыслиения этого явления возникли проблематика и попытки темперации как в Европе, так и на Востоке. Лит. LX, стр. 15—20.

³⁸⁴ Рассмотрев количественные взаимоотношения тонов Диодимовых 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 Диодим подразделял струну (монохорда) не более чем на шесть частей. Лит. CXXIII, стр. 10—15.

ки натуральной системы, находящиеся у alexandrijskikh 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 притираться к букве высказанного соображения, данное предположение Гельмгольца 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 называли себя эллипами лишь потому, что говорили на греческом языке. Вся alexandrijskaya культура представляет собой как известно, некое соединение, некий синтез западных (греческих) и восточных (переднеазиатских) элементов, распространявшихся 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, alexandrijskie 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 alexandrijskie греки, разработавшие десятисткальную 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 alexandrijskих греков, что, несомненно,

³⁸⁵ Лит. XLIII, стр. 339—404.

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

³⁸⁷ Говоря так, мы учтываем и то обстоятельство, что, занимаясь вопросами определения структуры тех или иных тетрахордов, alexandrijskie ученые (Дидим, Птолемей 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 конструктивно излагалась примечательная теория о натуральном строе. В трудах Ширакаци³⁸⁹ таблица эта составлена согласно древне-

Ա	Բ	Գ	Դ	Ե	Զ	Զ	Է	Ը	Թ	Ժ	Ժ
Բ	Դ	Զ	Ը	Ը	ԺԲ	ԺԴ	ԺԶ	ԺԸ	ԺԹ	ԺԺ	Ժ
Գ	Զ	Թ	ԺԲ	ԺԵ	ԺԸ	ԻԱ	ԻԴ	ԻՅ	Լ		
Դ	Ը	ԺԲ	ԺԶ	Ի	ԻԴ	ԻՅ	ԼԲ	ԼԶ	Խ		
Ե	Ժ	ԺԵ	Ի	ԻԵ	Լ	ԼԵ	Խ	ԽԵ	Ծ		
Զ	ԺԲ	ԺԸ	ԻԴ	Լ	ԼԶ	ԽԲ	ԽԸ	ԾԴ	Կ		
Զ	ԺԴ	ԻԱ	ԻՅ	ԼԵ	ԽԲ	ԽԹ	ԾԶ	ԿԳ	Հ		
Է	ԺԶ	ԻԴ	ԼԲ	Խ	ԽԸ	ԾԶ	ԿԴ	ՀԲ	Հ		
Ը	ԺԸ	ԻԵ	ԼԶ	ԽԵ	ԾԴ	ԿԳ	ՀԲ	ՀԱ	Դ		
Թ	ԺԹ	ԻՅ	ԿԳ	ՀԱ	Դ	Հ	ԴԲ	ՀԱ	Դ		
Ժ	ԺԺ	Լ	Հ	Դ	Հ	Դ	Հ	Դ	Հ		

Табл. 40.

³⁸⁹ См. рук. Матенадарана № 1267 (XV в.), стр. 362б. Более ранних списков, содержащих десятирядовую таблицу, пока не обнаружено. А. Абраамян, издавший большую часть сочинений Ширакаци, предисловив 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 неё следует 15 других, однотипных и производных от неё таблиц, десятирядовую таблицу и в некоторых армянских кругах позднего средневековья пугали с таблицами умножения. Это подтверждают два других списка, опять-таки XV века: рук. Матенадарана № 1711 (стр. 146), где о десятирядовой таблице и производных от неё говорится прямо в контексте толкования действия умножения, и № 8973 (стр. 576), где написано, что рассматриваемая таблица относится «к искусству счисления». Неудивительно поэтому, что и Абраамян 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» Никомаха³⁹¹. 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 продолжаются и по сей день) за прошедший много вековый 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. Кушнарева. Судя же по донесенным до нас интонациям народной, гусано-шнурской 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 ионийскую 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	Ժ	Ի	Լ	Խ	Ծ	Կ	Հ	Ջ	Չ
Сотни	Ճ	Ւ	Ց	Ւ	Ծ	Ո	Ջ	Պ	Չ

Табл. 41.

³⁹¹ Здесь небезинтересно отметить, что, по заключению Г. Туманяна, и таблица полигональных чисел Ширакаци дает основание думать, что «Введение в арифметику» Никомаха было хорошо известно в древней Армении (Лит. CLXXXI, стр. 57).

³⁹² Лит. LXXXIII, стр. 330.

А

Интервалы	От звуков миксолидийской серии	От звуков эолийской серии	От звуков локрийской серии
Секунды	большие полные	большие узкие	малые широкие
Терции	большие узкие	малые	малые широкие

Кварты чистые

Квинты	чистые	узкие	уменьшенные широкие
Сексты	большие узкие	малые	малые широкие

Септимы малые

Октаавы	чистые	узкие	уменьшенные широкие
---------	--------	-------	---------------------

Б

Интервалы	От звуков миксолидийской серии	От звуков эолийской серии	От звуков локрийской 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

Октаавы	1 : 2	81 : 160*	135 : 256*
---------	-------	-----------	------------

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

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

³⁹³ Лит. СXXXVI, гл. 2. Лит. СXXXVII. За исходные величины были взяты наим. естественно, интервальные коэффициенты чистой кварты (3:4), малой септимы (9:16), чистой квинты (2:3), чистой октавы (1:2), а также более узкой большой 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 ($\frac{6}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{4}{5}$). Малая широкая секунда выражается отношением 15:16, ибо только последний полутон 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 ($\frac{3}{4} \times \frac{8}{9} = \frac{27}{32}$). 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 ($\frac{3}{4} \times \frac{9}{10} = \frac{5}{6}$). Таким способом определяются 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 сектета получается из суммы чистой квинты и большой узкой секунды ($\frac{2}{3} \times \frac{9}{10} = \frac{3}{5}$). Малая сектета—путем вычитания из малой септимы большой полной секунды ($\frac{9}{16} \times \frac{8}{9} = \frac{81}{128}$), что может быть усмотрено и как обращение большой пиthagорейской терции:

$$\frac{64}{81} \quad \frac{81}{128}$$

А малая широкая сектета представляет собой обращение большой узкой терции $\frac{4}{5} = \frac{5}{8}$. Наконец, узкую октаву получаем путем сложения малой септимы и большой узкой секунды ($\frac{9}{16} \times \frac{9}{10} = \frac{81}{160}$). И уменьшенную широкую октаву—посредством сложения малой септимы 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 золлийскую квинту g—d, выражющуюся, как видели, отношением 27:40. Между тем, повышенный тон «d» с «g» образует чистую квинту. Если учесть, что коэффициент золлийской 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 «Дидимоновая комма». Уяснив это, мы можем определить числовые выражения соотношения тонов всех трех (миксолидийского, золлийского

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, сознанность приведенных 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. днат. полутона)
a	80 : 81 (Дидимова комма)
á	9 : 10
g	8 : 9
f	

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

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, являются (и являются) ладами с натуральной настройкой.

Теперь понятно, почему таблица эта так долго находилась у армян в научном обращении. По имеющимся данным, упоминавшиеся выше однотипные десятирядовые таблицы первоначально были составлены в XI—XII веках³⁹⁵. 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 следуют 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, основывающимися 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 кварты и чистой квинты по отношению к крайним. Он содержит четыре различных интервала: чистую октаву

³⁹⁵ Выдающимся математиком, писетворцем и ученым музыкантом, лучшим знатоком наследия Ширакаци Ованесом Саргаваком, 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 инфагорейскую 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—c—f—g—c, либо как последование двух чистых кварт, разделенных интервалом большой секунды, что более убедительно: c—f—g—c. 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 остове гармонии разъясняли обычно на примере системы c—a—h—e', которая представляла собой остов звукоряда древнегреческого дорийского лада *edchagie*. В данном конкретном случае функцию тоники принимал на себя верхнеквартовый тон этой системы—звук «*а*», называемый *мезой*³⁹⁹. Тоны системы c—a—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 остове гармонии, в которых большое место занимали эпять-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 несогласимый интервал некоторые из исподнижних 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. Тюллин, — произошли из чисто мелодического движения на основе ниже-обертоночных 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 «экстрему, 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 зукоряды», так и сам остов или (упоминавшийся выше) «армический 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 Арристоксен, Аноним Мейбома и др., остов гармонии называли также «общим родом тетрахорда»⁴⁰⁴. На этом обстоятельстве основывается, очевидно, и Гельмгольц, который, анализируя остов с—f—g—c', пишет: «Однако пополнение промежутков этих отделов остается пока произвольным и даже было совершено 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 возможности весьма своеобразного преломления его в целом, как увидим ниже.

Вопросы остова гармонии затрагивались в нескольких произведениях древнеармянской оригинальной и переводной литературы: в «Определениях философии» Анантаха, в ряде сочинений Филона Александрийского, в «Тимее» Платона. Последний был известен и как один из лучших источников, содержащих блестящее изложение пифагорейской 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.

вседенной. 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 древнегреческой восьмиструнной кифары—гипаты (с), мезы (а), парамезы (h) и иэты (é): «Действительно,—пишет он,—в музыке созвучие октавы заключает в себе два средних интервала, пропорциональное отношение которых укажу. Октава—расстояние от гипаты средних (m^1) до иэты отдельных (m^2)—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 иэта 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 иэте отдельных, так как от гипаты средних (m^1) до мезы (la)—квarta и точно также от парамезы (si) до иэты отдельных (m^2). 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, $g-d-g'-d^2$ ⁴⁰⁹. Последнюю можно рассмотреть либо как скрепление 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 квартового 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 гусачинские 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 ашугов-каманистов, широко применяющих прием октавного переноса тех или иных попевок.

обрамленных интервалом дуоденими— $g-d'-g'-d^2$, либо как повторяющуюся через октаву чистую квинту: $g-d'-g'-d^2$. Но скорее всего формула эта является схемой удвоения остова гармонии, образованной путем своеобразного смыкания двух остовов, так: $g-(c')-d'-g' \vdash d'-g'-(a')-d^2$ 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; *կիսակոլոր* (кисаболор) или *կիսահողով* (кисаҳолов)—интервал квинты как отношения 3:2 или верхнеквинтовый тон; и *շրբակ* (чореак)—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 Аնахту. 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 тон остова Аնахт 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 существует 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 звукорядом нижне-линейского 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» (*մակքարակ*, буквально—восемь) (пр. 43). Примечательно, что Айнахт толкует о соотношениях тонов остова в связи с положением 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] еркпатик, который—кисаболор, который—макерак и который—маккарак»⁴¹². Отсюда ясно, что, по мнению Айнахта, 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, tolкая о соотношениях тонов остова, Давид не мог не учесть особенностей строения диатонического звукоряда армянской монодической музыки. Рассмотрим, каким же образом связывается этот



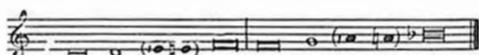
Прим. 44.

взгляд Айнахта об остове 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 Айнахта «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 полуторных метро-ритмических соотношений: «ιστόν δὲ τὸ μετρηματικὸν περὶ τὸ ποσόν κατατίθεται. οὐ γάρ περ τούς ἑρμηνεῖται καταγίνεται ὥσπερ ἡ ἀριθμητική (τοῦτο δὲ ποσόν ἔστιν). οὐ περ τὰς σχέσεις τῶν φύσιγγῶν ὥσπερ ἡ μουσική (καὶ τοῦτο δὲ ποσόν ἔστι. ἐγενέτο γάρ ποτε τῶν ὅπλων λόγους ἔχοντας καὶ ποτὲ τὸν ἐν ἡμετέλει» (Ист. XVII, стр. 60).

Замечательно, что в авторизированном древнеармянском переводе «Определений» данное место изменено таким образом, что в нем речь идет не о двойных и полуторных соотношениях древнегреческой ритмологии, а именно об остове гармонии. Ср. «Եւ պարտ է զիտել, եթէ տուունակնե բանակին դոյսայ և այսօրիք կահառը, կամ թուակնեան, որից ինըն իսկ թուակնե որ է բանակ. և կամ բազավանութեամբ Անձմաց՝ որովհա երաժշտականնե, բանզի և այս բանակ է, բանզի խնդրէ՝ եթէ ո՞ր է որ զերկպատիք բան ունի, և ո՞ր է որ զիտարուր, և ո՞ր զմակենակն, և ո՞ր զմակրտակն» (Ист. XVI, стр. 126—127).

зыки устойчивые отношения октавы, квинты и кварты возникают только в качестве миксолидийских октав, квинт и кварт; б) остыны данного звукоряда появляются через каждый интервал чистой кварты и, переплетаясь между собой, охватывают все миксолидийские (изображенные в схеме знаками «бревнис») и эолийские (изображенные целими нотами) его тоны; в) в квартовых отрезках этих остынов 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 остыны гармонии, строится основной костяк диатонического звукоряда армянской музыки (пр. 46). Все это

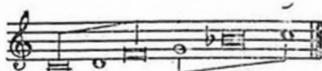


Прим. 46.

говорит в пользу того, что, толкуя об остыне гармонии, Айнахт исходит также из учета особенностей строения диатонического звукоряда армянской монодической музыки⁴¹³.

⁴¹³ Этим он ориентировал на правильный путь не только исследователей отечественной музыки, но и музыкантов-практиков, ищущих наиболее удобные методы для настройивания многострунных инструментов. Впрочем, одним из доказательств сказанного служит и тот факт, что почти на всем протяжении армянского средневековья ученые, занимавшиеся вопросами теории музыки, постоянно цитируют слова Айнахта об остыне 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 остыны добавляет также и «кес-дзайн» (կէս աշբ—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 иззванные выше звуковые отношения при настройивании многострунных инструментов. Из этих инструментов автор упоминает 40-струнный «сантир» (սանդր), 70-струнный «гапон» (գափոն) и даже 100-струнный «арганис» (արգանիս, 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 золийских тонов, отметим, что в нем любой отдельно взятый остов, например, с—f—g—c², фигурирует уже в частично заполненном виде с—(d)—f—g—(b)—c². 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 построенных остовов, появляющихся через каждый интервал чистой кварты. При этом заполненный таким образом остов направляется вверх в сторону бемолей, обнаруживая первые признаки идентичности 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 большей узкой секунды выше золийских; каждый из окончательно оформленных тетрахордов заполненного остова отличается особыми чертами структуры⁴¹⁵ (прим. 48). Таково



Прим. 48.

своебразное преломление остова гармонии в армянской монодической музыке, о чем не могли не отдавать себе более или менее ясного отчета древнеармянские ученыe. 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 остовом, так как он заключает в себе два бесполутоновых пентатонических ряда: с—d—f—g—b и d—f—g—b—c².

⁴¹⁵ По всей вероятности, постигая таким образом строение диатонического звукоряда отечественной музыки, древнеармянские ученыe останавливали внимание на трех основных его ячейках—миксолидийском (1+1+1/2), золийском (1+1/2+1) и локрийском (1/2+1+1) тетрахордах. Ведь последние вместе с гармоническим (восточным) тетрахордом (1/2+1+1/2+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, с—d—é—í и a—g—+f—c и если при этом учесть даже установленные Диодимом 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 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 Диодимова диатонического тетрахорда с тоникой «а»⁴¹⁷—

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

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

⁴¹⁷ Знакок + 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 осмысливших, но 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 занимствует 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, вбирающим в себе как находящиеся в процессе осмыслиения 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-профессионального искусства.

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

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

Проблема существования в раннесредневековой Армении и светской теории музыки (независимо от различия научной теории от практической) занимала умы армянских музыкантов: А. Ованесяна⁴¹⁹, А. Шавердяна⁴²⁰, Хр. Күшиарева. 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 ашугов эпохи зерлого и позднего феодализма и пр.⁴²¹. К этому можно добавить, что некоторые положения теории гусано-ашугской музыки, записанные в новое время, носят 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 песнистворчества. 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 музыкоизании 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 всеянской) предполагает применение трех различных форм озвучивания литературных текстов. Чтение; как простое—осмысливное, 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 малодизированной, простой или торжественной (смотря по данному дню церковного календаря) речитацией книг пророчеств и Евангелия. И пение; песенное пение, охватывающее множество жанров духовной вокальной музыки, от простейших псалмодических песнопений, до развитых гимнов и ориентированных мелодий мелизматического стиля. Все эти формы предполагают, прежде всего, некую литературную основу, почему во-

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 распорядку, 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, 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 (околько 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 «еркатағир». 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 «еркатағир», 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 малочисленны 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 углом 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 мастерски использовал еще Комитас. Ср. Лит. CLIII, 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 осуществляло 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 нотописи 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 является 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. Понятно 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.

Невсомненно 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 *Զարտուիք* (Зартуги, букв.—уклоняющихся от норм), *Սանգիր* (Стеги, букв.—многоголосственные) и *Դարձուշիք* (Дарцивацк, букв.— обращение), имело место не ранее XII столетия. Мы вынуждены оставить в стороне также интересный вопрос соотнесения армянского восьмигласия и одноименных систем гласов соседних и других народов. Вопрос этот, предполагающий многосторонний сравнитель-

⁴²¹ См., к примеру, рук. Матенадарана № 594, стр. 86.

⁴²² Рук. Матенадарана, № 6031, стр. 183а—184а.

⁴²³ По работам Гр. Гапасакалия можно составить лишь суммарное представление о системе армянского восьмигласия, ибо относящиеся к ней вопросы рассматриваются в числе целого ряда проблем. См. Лит. XL.

⁴²⁴ Лит. CLXXXIII.

⁴²⁵ 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 музыкоизнании⁴²⁹. Что касается задачи обнаружения жизненных связей армянского восьмигласия с армянской же средневековой светской музыкальной практикой (крестьянской, городской и гусанской), то она положительно разрешена в армянском музыкоизнании. И мы вернемся к этому, как важнейшему фактору, определившему историческую и теоретическую ценность армянской системы восьмигласия, богатство и самобытность ее содержания.

В рукописях изредка 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 с хазовыми знаками найдут место и вполне конкретизированные суждения и уточненные выводы, в частности на уровне музыкальной археографии (в узком смысле). Достаточно сказать, что здесь впервые вводится в научное обращение старейший (дошедший до нас от XII в.) Шаракион (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 *երկարթգիր* («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 пунктуации.

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

⁴³⁰ См. колофоны рук-и Матенадарана № 4684 (стр. 530а—б), или же: Ист. 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.

ции, 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 «бологріп» (*rundspur Rundschrift*) и раздельному написанию слов⁴³⁴.

По всем данным, письмо «еркатағир» 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, по старым письмом «еркатағир», 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 языкоизнании 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 Керакан до Амама Аревелци включительно. Керакан неоднократно затрагивает вопрос о поступенности перехода от буквы (звук) и слова 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 матерей речи, подобной первоэлементу, из которого образуются слоги, слова и, в конечном итоге, вся речь⁴³⁸.

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

⁴³³ За редкими исключениями, на одно из которых указал Конибир, 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 воспроизведенного 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 уподобляется конечной цели путешествия; «срединная же точка, как и запятая—более или менее длительным промежутком остановкам»⁴⁴⁰.

В «Толковании грамматики» Аナンуна (Анонима, VI в.), привлекает внимание то новое и своеобразное, что вводит автор в классификацию букв армянского алфавита. Он выделяет три буквы (*և, յ, Շ*) как средние между гласными и согласными звуками⁴⁴¹. Г. Джакукин по этому поводу отмечает, что, выделяя таким образом приведенные выше буквы, Аナンун, по-видимому, руководствовался соображениями, связанными с вопросами образования дифтонгов⁴⁴². Если это так, то данное наблюдение толкователя Аナンуна, 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 *և, յ*—возникали и в результате растягивания слов в протяжных песнях и гимнах, придавая особый тембр различным мелодическим оборотам.

Из того, что содержится в «Толковании грамматики» Мовсесса Кердоха (или Сюонеци—VII в.), наибольший интерес для нас представляют 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» (*փոր*) и по сей день употребляется как в смысле стопы, так и в значении ноги. Дело здесь, конечно, не в случайной двузначности рассматриваемого слова, а в том, что в значении стопы оно указывает на нечто такое, что связано с размеренной поступью, размеренным шагом.

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

⁴³⁹ Ист. XVIII, стр. 248—249.

⁴⁴⁰ Там же, стр. 249—250.

⁴⁴¹ Անանուն Մելիքը, ՄԵԼԻԿՆԵՐԻՒՆ ԹԵՐՄԱԿԱՆԻՒՆ. Ист. II, стр. 133.

⁴⁴² Лит. L, стр. 149.

⁴⁴³ Մովսես Քերդոխ Մելիքուրին Քերամանին, Ист. II, стр. 178. Весьма интересно отметить, что, по всем ладинам, у древних греков и римлян также понятие стопы восходило к названию ноги. Ср. Лит. СХС, стр. 124.

искусства, гласящее: «читать по характеру [творения]». Отмечая, что данное требование сводится к верной передаче смыслового и эмоционального содержания (*Անրաշակ խորհուրդ*) 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, читируемые и в работе Адамяна:

Повелевание (*Հրամանեան*)
Порицание (*Կպիրական*)
Пренебрежение (*Քամաճական*)
Сожаление (*ապաշաւական*)
Сокрушение (*աւազական*)
Покаяние (*Թրացական*)
Исповедание (*Խոստովանական*)
Пожелание (*ըգձական*)
Горделивость (*Խորիստական*)
Мятежность (*Իռովական*)
Скорбность (*Կափական*) и т. д.⁴⁴⁵.

Особое внимание Сюнечи 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 Сюнечи более детализированы. По Сюнечи, 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. Сюнечи 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 ниттимно-лирического характера, как-то: «мольбу, утешение, ласку, сострадание, стон, оплакивание» и пр.⁴⁴⁶

По поводу этих последних замечаний Сюнечи Г. Джакукин пишет,

⁴⁴⁴ Лит. Х, стр. 94.

⁴⁴⁵ Մանաւագիր Արևելու Մկներութիւն Քերպարփես. Ист. II, стр. 191—192.

⁴⁴⁶ Ист. II, стр. 194—196.

что они представляют собой первую попытку исследовать «интонацию древнеармянского предложения»⁴⁴⁷. Наконец, Амам Аревелци (IX в.) в своем «Толковании грамматики», в главе «О долгом слоге» указывает также на растягивание тех или иных слов в протяжных песнях, по-своему дополняя высказывание Анаанура 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 слов, о которых упоминается вскользь, зависят от структуры данного гласного, от полугласного, с помощью которого происходит его (гласного) дифтонгизация, либо образование нового («ложного») слога (своебразных опор при длительных растягиваниях, по характеру приближающихся к вокализации)⁴⁴⁹. Что касается темпов, то благодаря Мовсесу Кердоху (Сюонеци) мы знаем, что в Армении в период раннего средневековья различались два главных темпа: *շամբաձյութիւն*—штамбадзайнутюн—«торопливость» (движения), под которым фактически понимали умеренно быстрый темп; и *ստեղծափութիւն*—стехначанутюн—«широко-масштабность» (движения), то есть медленный темп⁴⁵⁰. Хотя при более дифференцированном подходе, безусловно, следовало бы отличить темп силлабических и кантиленных песен, псалмодических 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 (системы) существовании, но и в какой-то мере обрисовывают ее общие контуры: от буквы (звука) до речи (предложения); от художественной прозы до стихотворной речи; от осмыслиенного произнесения до расстягивания 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. L, стр. 188.

⁴⁴⁸ Համացայ Արևելցոյ Մկնարքը Քերպարքն, Ист. II, стр. 257—258.

⁴⁴⁹ См. стр. 280 наст. работы.

⁴⁵⁰ Ист. LXVII, стр. 89.

⁴⁵¹ Ср. Лит. CIV.

копиесных евангелий IX—XI веков⁴⁵². Изучение палеографических особенностей последних дает нам основание отнести с доверием к приблизительному датированию таких евангелий, как «Гогаранское»⁴⁵³ (IX в.), «Бегюнъ»⁴⁵⁴ (XI в.), «Могиниское»⁴⁵⁵ (XI в.) и привлечь их к исследованию. Наконец, удается 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 «еркагатир», старинные методы деления текста на своеобразные строфы (или абзацы) и знаки пунктуации. Основные из последних: *սարշկետ(,)* 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: занятую (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 слова; № 7735 (1986 г.), с добавленными позже некоторыми просодическими знаками; № 8906 (988 г.); № 2374 (989 г.), с широко примененным знаком острого слова; известно под названием «Эчмиадзинского 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. LIH, 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).

индивидуализации графических начертаний рассматриваемых знаков прослеживается в рукописях XI века. Достойны внимания, с этой точки зрения, кодексы Матенадарана № 283 (где, хотя 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—*բութ*(‘)—«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 «Эчмиадзинском» евангелии, на которое обращал внимание в свое время Комитас. Случай дифференцированного применения «бута» 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 которых просодические знаки добавлены позднее времени их написания). Отметим, что знаков собственно просодии—тоже четыре. Из них *սուց* (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 слов, чем это требуется их размером. Три остальных знака—*երկար* (‘) еркар—знак долгого слога, *շենտ* (‘) шент—знак острого слога и *հարցանիշ*(“) нарцани—знак слога, выражающего вопросительную интонацию—по всем данным вводились в обиход постепенно. Есть рукописи с одним, двумя и тремя знаками просодии. Так, в рукописи № 6202 (909 г.) местами встречается знак долгого слога. В «Эчмиадзинском» 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 «Могицком» 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 grammaticesких трудах раннесредневековой Армении этот знак причисляется к знакам просодии (см. выше).

⁴⁶¹ Как говорилось, рукописные евангелия являются основными, но отнюдь не единственными посителями 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 эзхологием и в которой встречаются знаки препинания и просодии.

⁴⁶² Рук. № 10134. Есть основания предполагать, что красными чернилами (которы-

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 встречающихся в них различных знаков просодии (отдельную подгруппу составляют рукописи, в которых знаки просодии, в целом либо частично, простираются позднее времени написания литературного текста). Приводимые ниже снимки призваны проиллюстрировать характерные страницы из различаемых 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 убедительного его решения необходимо обратиться к дополнительным материалам. Большая часть рассмотренных рукописей,—в числе которых немало и впервые вовлекаемых в музикально-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 стритория, где писалась рукопись. Упоминавшиеся дополнительные материалы—это фрагменты древних рукописей, дошедшие до нас в виде отдельных пергаменных листов, либо в виде защитных листов более новых манускриптов. Одни 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 датими, 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 простираемых знаков над литературным текстом. Текст этот, в подобных случаях, писал один копист-каллиграфист, заранее оставив место для знаков речитации (либо пения), которые проставлял другой специалист. В колофонах 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 Анании Нарекаци. А список этот, в свою очередь, был скопирован с оригинала, принадлежавшего изобретателю армянских письмен—Месропу Машицу (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, красивыми чернилами пользуются все реже. В принципе, однако, они не выходят из употребления. Их применяют, например, когда необходимо указать на своеобразие мелодии новой песни, появляющейся 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. 17⁶); 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 хазор—в различных сборниках песен нарастает на VIII—IX века. Возникнув как простейшие формы обозначения различных моментов, в частности музыкальной просодии, они, в результате длительной (и начально 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 последних увеличивается, их начертания индивидуализируются и значения уточняются⁴⁶⁴.

В частности, число главных знаков пресодии и по данным Атаяна увеличивается за это время от одного до трех. Ближайшее знакомство с рукописными фрагментами, использованными Атаяном, показывает, что вышеупомянутые 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. Этую же точку препинания мы встречаем как в манускриптах, датируемых VIII—IX столетиями, так и в древнеармянских надписях на

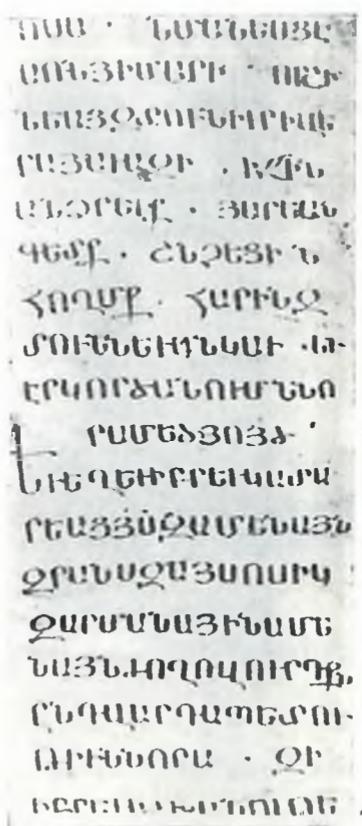


Рис. 50 (А)

⁴⁶⁴ Лит. XIX, стр. 23—24 и гл. 2.

⁴⁶⁵ А именно: в Лазаревском евангелии, в Гогаранском евангелии и в евангелии пароны Малке.

камие VI—VII веков⁴⁶⁶. 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-

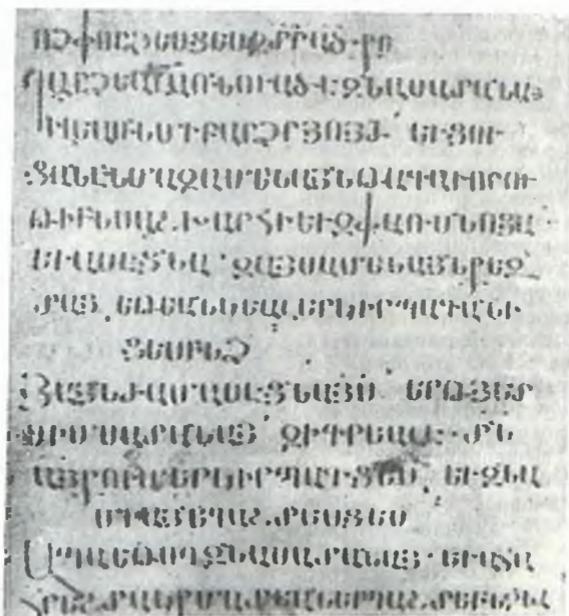
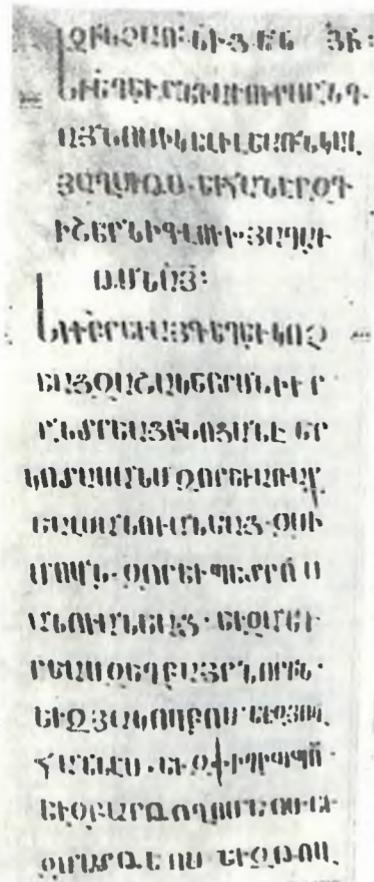


Рис. 51 (Б)

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 придается значение важнейших формообразующих элементов в масштабах предложения (ниже мы более подробно

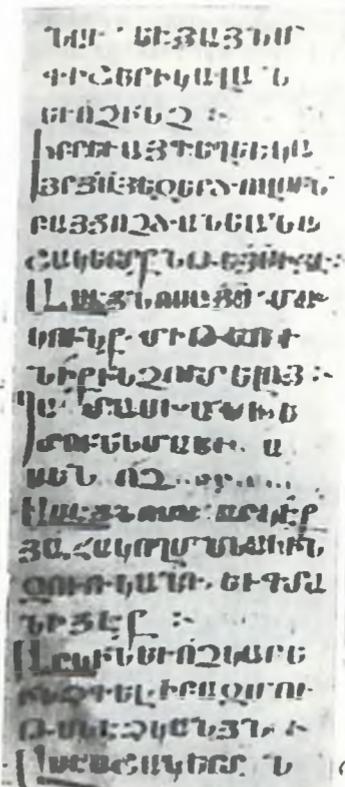
⁴⁶⁶ Ист. LVI, стр. 5—10, 22 и соответствующие таблицы.

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



Pic. 52 (B)

ма интересные размышления и о соотношении знаков пунктуации и прописок. Мы имеем в виду упомянутый доклад Комитаса «Les signes



Pic. 53 (Γ).

de prosodie de l'Eglise Arménienne», прочитанный им в 1914 г. в Париже на международном конгрессе музыколов. 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-

ԾԱՌԱՋԱՐԱՐԻՒՄ	ԹԱՐԱՎԱՐԱՐԻՒՄ
ՐԱՅՈՒՅԹ, ԶԵ	ՆԱԽԱՐԱՐԻ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻ ՊԵ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻՐ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻՐ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԻՇ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԻՇ
ՀԱՅԱ ՇԱԽԱՐԱՐԻ	ՀԱՅԱ ՇԱԽԱՐԱՐԻ
ԼԵՐԱՅ ՇԱԽԱՐԱՐԻ	ԼԵՐԱՅ ՇԱԽԱՐԱՐԻ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻ ՀԵ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻ ՀԵ
ՀԻՅ, ՇԱԽԱՐԱՐ	ՀԻՅ, ՇԱԽԱՐԱՐ
ՀԱՅԱԲ ՇԱԽԱՐԱՐ	ՀԱՅԱԲ ՇԱԽԱՐԱՐ
ՔԱՄԱՐԱՐԱՐԻՐ	ՔԱՄԱՐԱՐԱՐԱՐԻՐ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԱՐ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԱՐ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԻ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԻ
Լ	Լ
ԾԱՌԱՋԱՐԱՐԻՆ	ԹԱՐԱՎԱՐԱՐԻՆ
ՎՐԱԿԱՐԱՐԱՐԻ	ՎՐԱԿԱՐԱՐԻ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԻ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԻ Ո	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐԻ Ո
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻ Հ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԻ Հ
Օ ՔԱՅԱՐԱՐԻ	Օ ՔԱՅԱՐԱՐԻ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐ Հ	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐԱՐ Հ
ՎԱՐԺՐԱՐԱՐ Ա	ՎԱՐԺՐԱՐԱՐ Ա

Рис. 54 (Д).

делению, представляют ли они окончательный этап разработки текста хотя бы в смысле авторизации перевода. По всей вероятности, нет, ибо в них мы не находим критики греческих 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 давни 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 восьмигласия, либо более свободного стиля). Стоит обратить внимание на одно обстоятельство. Комитас не объединяет в одну общую группу знаки пунктуации и собственно просодии, даже когда переносит 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 новоду сводится к следующему, как показало специальное изучение рассматриваемого доклада¹⁶⁷. Знаки пунктуации, ограничивающие предложения текстов и выявляющие смысловые отношения частей пред-

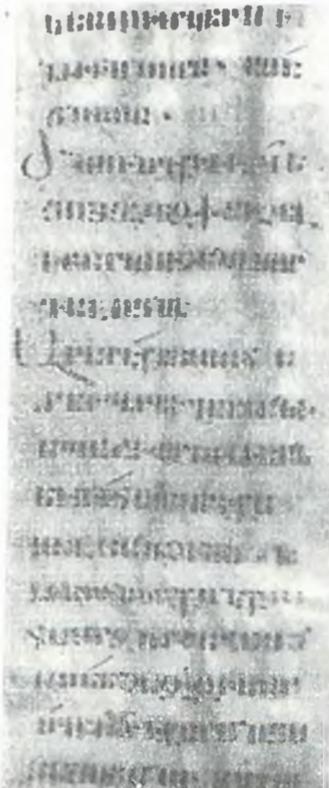


Рис. 55 (E)

¹⁶⁷ См. нашу статью: Лит. 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 энфонетических знаков (или знаков просодии), чем, фактически, дает ключ к расшифровке одной из форм искусства хазового (невмененного) письма армян. Как это верно подмечено в армянском музыкоизании, 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. III.

также в историческом аспекте. Причина этого заключается не только в традиционном характере этих мелодических формул. Сам Комитас выверял и обобщал данные современной ему практики на основе изучения вопросов исторического развития и музыкально-стилевых особенностей армянской речитации⁴⁷⁴. 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 наиважнейших 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 вполне первые (силлабические) и последние (мелизматические) варианты упомянутогося 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 *սալմոնիաց պութին* (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 (*քրազ*, т. е. проповедь) и мелодическая речитация книг пророчеств Ветхого Завета и Евангелия.

Пох охватывает объем малой терции например: «g—a—h», объясняет Комитас. «Стихи псалма обычно распадаются на два раздела, которые имеют почти одинаковую длину. Первое слово первого раздела начинается с «g», который повторяется до ударения 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 исходящей 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 пророчеств и Евангелия представляет собой мажорный тетрахорд миксолидийского или двойственного типа (f—g—a—b или f—ges—a—b) с тоникой на «b». Звукоряды этих тетрахордов, являющиеся главными, в случае надобности расширяются за счет двух побочных тетрахордов минорного наклонения, сплачиваемых 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 проподии. Последние подразделяются на три категории: знаки длительности

Первый раздел кароза								
Начальные тоны			Доминирующий тон*	Тоны удараения		Кадансовая форма	Конечный тон	
“d”	“e”	“g”	“g”	“g”	“a”	“g-lis-e-lis-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.

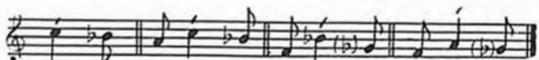
сти, знаки ударения и знаки препинания. Знаки длительности—суг (о) (*սոց*, т. е. краткий), укорачивающий неударяемый слог на одну восьмую, и еркар (‘) (*երկար*, т. е. долгий), удлиняющий продолжительность ударяемого слога на неопределенное время—«применяются только там, где обычную долготу и краткость 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 занятой, двоеточию и запятой соответствует половинная; конечной точке—целая нота.

«Триоли 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 «бут» (*բոթ*), который в условиях армянской письменности еще в глубоком средневековье практически выполнял функции знака членения. В итоге знаков ударения также оказывается два: шешит (‘) (*շեշտ*, т. е. акцент, соот-



Прим. 59.

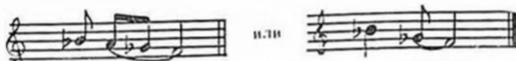
ветствующий, по словам Комитаса, европейскому восклицательному знаку) и нарцаниш (*նարցանի՛ք*—вопросительный знак, который, как и предыдущий, ставится над гласным звуком ударного слога данного слова, указывая на кульминацию предложения). «Главным тоном шешита», пишет Комитас,—как правило, является второй пониженный либо натуральный тон последнего тетрахорда». Иначе говоря, шешит требует восходящего интонационного шага голоса на тон «с» или «ces». 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 «ces», также «а» и «б», которые могут быть применены и к второстепенным (нескульминационным) ударениям. Комитас приводит следующие примеры интонационных оборотов, соответствующих шешту (пр. 59). Нарцаниш также требует восходящего интонационного шага, скачкообразного или поступенного, на тот же звук «с» с последующим понижением на тон «б» (пр. 60). Знакам препинания Комитас придает самое большое значение, называя их знаками, «образующими музыкальные предложения». Этих знаков четыре: миджакет (.) (*միջակէտ*, т. е. срединная точка, аналогичная европейской точке с занятой); сторакет (,) (*ստրակէտ*, занятая); бут (‘) (*բոթ*, тупая точка, стоящая над строчкой, перед

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



Прим. 61.

зывает на исходжение 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



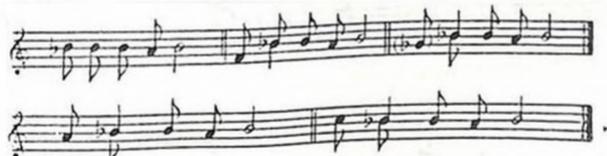
Прим. 62.

исходжение, реже—восхождение голоса с четвертого на третий тон главного тетрахорда», т. е. на тон «*a*» с остановкой на нем. Наконец, верджакету соответствует заключительный кадансовый оборот, исполняемый на пяти последних слогах предложения, с длительной остановкой на тоническом звуке «*b*». Комитас приводит простые, и интонационно более богатые, мелодически разукрашенные варианты заключительного каданса. Здесь мы направим внимание на первые из них, как наи-



Прим. 63.

более показательные для эпохи раннего средневековья. Верджакет «обозначает либо исходжение и восхождение, либо только восхожде-



Прим. 64.

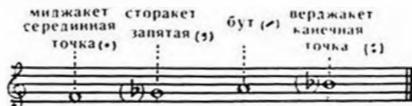
более показательные для эпохи раннего средневековья. Верджакет «обозначает либо исходжение и восхождение, либо только восхожде-

ние голоса на четвертый тон главного тетрахорда посредством разнообразных укороченных и удлиненных каденционных формул, которые обычно приходятся на последнее пять слов». Варианты «уко^роченных 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,

Знак	Артикульация	Имя	Контекст	Наименование	Перевод	Соответствует		Без звонов	Тоны	Объем	Тона
						Знаки	Наименование				
знаки препинания											
1	1	.	2/4	чайка	срединная точка	1 :	двоеточие	1	1	d	d
2	2	,	2/4	сторож	ниша	2 ;	точка с запятой	2	g ges	es	es
					или глубокая точка	,	запятая			i	i
						1 ,	запятая			a	a
3	3	*	2/4	бут	туман Гюнсар	2 :	двоеточие	3	a	b	es
						3 ;	точка с запятой			c	des
						4 -	тире			ces	c
4	4	:	4/4	вердакт	конечная точка	-	точка	1	b	ges	g d
ударение											
5	1	/	1/4	шешт	акцент	1 :	восклицательный знак	5	c ces		
6	2	o	1/4	заранеш	вопросительный знак	2 ,	запятая				
						?	вопросительный знак				
длительность											
7	1	/	↑	еркар	долгий	↑	фурмата				
8	2	o	1/16	сүт	краткий	↓	шестнадцатая				

Табл. 68.

вводящие в большие разделы речитации, и конечные формулы всей формы являются изложенными в уменьшении или увеличении простыми или ритмо-интонационно более богатыми вариантами приведенного выше заключительного кадансового оборота. В заключении, упоминая и о начальных оборотах предложения (могущих «начаться с различных 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 внимание читателя «сравнительную таблицу знаков препинания, ударения, длительности и их значений». «Те тоны,—добавляет он,—которые не имеют [соответствующих] знаков, 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. Ташчяном 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 двух этапах теоретического оформления восьмигласия в раннесредневековой Армении.

В древней Армении (вплоть 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 ритмопонтинации. 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 экономичные 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 учебных-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 мы-

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 внутривласовых, 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 упоминаются 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 письмен). Об этом и сообщается в вышеупомянутом тексте «А» (с использованием рассмотренных фрагментов «а» и «б»), привлекшем внимание ряда ученых, в том числе Г. Алишана, Комитаса, А. Овanesсона, Хр. Кунинарева⁴⁷⁷. В целом предсталяя собой своеобразное житие «святых переводчиков» Саака Парцева, Месропа Маштоца и их учеников, вошедшее в Четырнадцатый Минеи и читаемое в день ежегодного поминания 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 Парцевом и объясняется, что, введя систему восьми гласов (с двумя добавочными), он фактически развивал дальше старинную систему четырех мелодических моделей.

«Сочинили и гимнические песни,—читаем в нем,—и определили

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. Кунинарев. Он спрашивало исходил из учета того обстоятельства, что система основных музыкально-выразительных средств армянского монодического искусства была создана задолго до организации армянской церкви. Постоянно аннелируя к широким массам трудящимся, церковь, естественно, использовала эту «выработанную народом, а потому понятную ему систему средств музыкальной выразительности». Результаты теоретических изысканий Кунинарева показали, что, используя названную систему, церковь вносила корректировки в ритмическую структуру народного мелоса, сохраняя при этом всю гласовую сторону последнего: его «тиды» и сопряженные с ладами основные закономерности развертывания интонаций... порядок последовательния в методии ладо-опорных ступеней, методы опевания 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. LXXXVIII, стр. 114. Лит. LXXXIII, стр. 96. Лит. CLXVIII.

напевы всех гласов, которые [гласы] отделил друг от друга святой патриарх, исполненный Духа Святого владыка Саак Партер—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 восьмигласии 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 Сюонеци приводит иное старинное объяснение того, как из четырех основных гласов могли быть расчленены еще четыре побочных. Констатируя, что четыре основных гласа происходят от четырех стихий природы, Сюонеци 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 восьмигласию 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 общезестетическом плане генезиса гласов армянской (или также армянской) монодии. К сожалению, мы не располагаем материалом, более конкретно затрагивавшим 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. CXLII.

⁴⁸¹ Рук. Матенадарана № 1770, стр. 2716.

мигасия, 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 Армении 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 Парцева 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 приблизиша [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 учений музыкант VII века Мовсес Сюонци 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 Стеги⁴⁸⁴.

⁴⁸² Концепция, излагаемая в тексте «Б», вкратце сводится к следующему. Легендарный музыкант по имени Степанос 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 старишее пение восьми канонов Псалтыри наиболее полно отражено в дошедших до нас мелодиях восьми «канонаглухов»⁴⁸⁵ (этих наимажнейших, «головных» частей рассматриваемых канонов). Ныне они фигурируют в армянском ипотном Часослове (составленном И. Ташчяном), притом в двух вариантах, предназначенных для обихода и для праздников. Их обстоятелиное 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 архансическую красоту древней мелодики, так и характерные черты, обусловленные старииной 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 ритмопонтонациям, 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 учтилась характеристика попевочного состава образцов: 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 достижению доминирующего звука гласовой мелодии, его опеванию, его же времененному обоснованию в полукадансах⁴⁸⁹ и, наконец, решительному утверждению тоинки, при соответствующей группировке тотчас же обнаруживаются 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 Лит. CLXXXII, стр. 81.

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

⁴⁸⁷ См. Лит. CLXIV, CLXV.

⁴⁸⁸ Это—Третий глас и Третий Побочный глас, которые, получив одними из древнейших и в то же время самых устойчивых родов армянской монодии, имеют почти общие ритмопонтонационные контуры в старииной Псалтыри и более новом Восьмигласнике оригинальных песен, позже называемемся Шараконцем (*Եղրակնոց, Гимназիոն*).

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 Аниахта⁴⁹⁰, 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 первым Барбадом при дворе Хосрова Апруеза⁴⁹¹. 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 Восьмигласника, составителем которого явился теоретик VIII века Степанос Сюнечи (второй).

О нем, как о выдающемся ученом, трагически ушедшем из жизни (в 735 г.) в расцвете творческих сил, с вдохновением 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 Гандзакеци⁴⁹⁴, Мхитаром Айриванеци⁴⁹⁵ и Степаносом Орбеляном. Последняя редакция, помещенная в «Истории области Сисакан» (т. е. как раз Сюнечского края) ученого-летописца, является одной из наиболее полных. В своей «Истории» Орбелян уделяет специальную главу жизнеописанию и многосторонней творческой и научной деятельности Сюнечи. По его рассказу Сюнечи 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. СХХVIII.

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

⁴⁹² Более того: эстетика «Хосроева» стиля в принципе была близка и почитана также армянскому духовенству. Вердикто, 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 применения интервала увеличенной секунды в развертывании мелодий) так и называлась «Хосроевой». Лит. СХХХIII, 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.

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

Как видно, речь идет о «выделении» (то есть—различении) гласов оригинальных песен-гимнов и распределении мелодий последних по восьми гласам. Разумеется, Сюнечи 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. Абегяна, Степанос Сюнечи 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 Сюнечи относительно упорядочения им гласов оригинальных гимнов, приобретает значительный вес⁴⁹⁸. А по правдоподобному предположению Р. Атаяна, датирующему возникновение искусства армянского хазового письма VIII веком, Степаносу Сюнечи принадлежит также и честь изобретения первоначальной системы армянской хазовой нотации⁴⁹⁹. Надо учсть, 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 Сюнечи. Во всяком случае, в свете сказанного приобретает особое значение то обстоятельство, что Степанос Сюнечи, 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 первую оды насхальных канонов. Лит. III, стр. 415.

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

⁴⁹⁹ Лит. XIX, стр. 76—77.

⁵⁰⁰ Лит. 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, Сюнечи фактически составил новый Восьмигласник в виде небольшого самостоятельного литургического сборника, который включал в себя упомянутые выше оригинальные гимны на Воскресение, как первые (иначаиние) оды восьми пасхальных канонов, протекающих, соответственно, в восьми гласах⁵⁰². Автором этих гимнов был Степанос Сюнечи первый (V—VI вв.), сочинивший их как перифразы различных строф десяти библейских гимнов (по десяти, в основном трехстrophных песен в различных гласах, всего 80 произведений).

Степанос Сюнечи 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 Троицы 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 Сюнечи гимнов показало, что в их мелодическом компоненте более наглядно отражена структура лада данного гласа. Сказанное проявляется в целенаправленном увеличении роли ладовой антитезы (побочного опоры)⁵⁰³ в развертывании интонации, в результате чего по-новому осмысливаются место и значение и самой тоинки⁵⁰⁴. 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 Восьмигласнике, составленном Сюнечи, был сделан значительный шаг вперед в смысле учета и ладовых характеристик гласов при их различении и классификации.

При всем этом Степанос Сюнечи (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-самобытое 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. Кушнера.

⁵⁰⁴ См. нашу статью: Лит. CLXX.

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

Подразделение восьми основных гласов на четыре «главных» и четыре «побочных» (применение, кстати, и к древнесарменской Псалтыри, притом ранее VIII века) в теории армянского восьмигласия носит несколько формальный характер. Поэтому весьма трудно провести параллель, к примеру, между «побочными» гласами армянской музыки и «плагальными» ладами византийской (и тем более, западно-католической) музыки. Ибо, как знаем, «плагальные» 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 материалами, содержащими ишу, с точки зрения требований системы восьмигласия, 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 восьмигласия начиная с VIII—IX веков фактически основывалась на более богатой системе музыкальных гласов, чем это предполагалось исконным восьмигласием.

Так, к указанному времени в сфере оригинальных песен, кроме девятого и десятого гласов Стеги (особо выделявшихся как многоголосные, т. е. как системы, обычно опирающиеся на более чем один лад), была открыта иллюзиона также целая группа мелодических моделей типа Дарцацк. Дарцацки (первоначально, видимо, отпочкованные от восьми основных гласов), на практике обычно играют роль гласовых 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 восьмигласия все модели типа Дарцацк (а также сейчас уже передко 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 восьмигласия. 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 «Л» и об использовании в нем фрагменте «Б» и где последний приводится также в качестве самостоятельного рукописного материала, 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, сочетавшихся с псалмами и другими библейскими текстами (даже без заметного влияния внешних фактов), и в VIII веке—применительно к кругу мелодий, сочетавшихся 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 целись 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, *պղոփակ* (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 троонарей) следующим образом, однотипно для всех гласов.

К первой оде канона, называемой «Поем»—«Поем Господеви, славно по прославл意义上»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 псалмон⁵¹⁶.

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 целились в чередовании со стихами из Псалтири. Поэтому в армянском духовном песнитворчестве отсутствует специальный вид, в византийском церковном искусстве называемый *στίχηρας* (стихира).

⁵⁰⁹ Типичными аналогами являются: *погласицы* в русской, *չուրչել* (или *շուրջել*) в византийской и *պղոփակ* 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 мон к горам, откуда приходит помошь ми»⁵¹⁷.

Мелодии погласиц не записывались с помощью хазов, ввиду легкости их запоминания, наверное, 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. Тынтесяна, издавшего в свое время погласицы в кратком изложении (в основном по восьми гласам и первым двум одам канона в каждом гласе)⁵²¹, и Н. Ташчяна, в весенном томе Шаракноца приводившего их в пространном 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 тройкую функцию. В науке она представляла своеобразную моделью системы восьмигласия. В системе музыкального образования она служила начальным и наиважнейшим 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 кондаков под 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 оформленного 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 Шаракноца, мы обратимся к записям погласиц, осуществлен-

⁵¹⁷ Псалом 120-й.

⁵¹⁸ Ср. Лит. XIX, стр. 117.

⁵¹⁹ Рук. № 594, стр. 9а—96 (XVI в.) и № 3522, стр. 1а—За (1631 г.). Они находят из различных центров армянского церковного искусства пения и к тому же предстают, соответственно, краткую и пространную редакции записей погласиц. Их хазовое письмо 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 Виллото. 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

Пр. Moderato

Уб - дш-дпн - гѣ аббб юф զզ-տեր եւ ցըն - ծաս - ցէ ին զի
իմ Աս-տու - ծով ֆքրկ-չաւ ի - մով.

Прим. 69.

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

Пр. Moderato

Սե ծա յլու - ցէ աբբբ юֆ զզ-տեր եւ ցըն ծաս - ցէ ին - զի իմ Աս-տու - ծով
ֆքրկ-չաւ ի - մով

Прим. 70.

канона, отличающимся простотой и древностью ритмопонтонации⁵²⁵ (пр. 69—76). Общее для этих построений в том, что они, в соответствии

Br. Moderato

Սե ծա յլու - ցէ աբբբ юֆ զզ-տեր եւ ցըն ծաս - ցէ
ին - զի իմ Աս-տու - ծով ֆքրկ-չաւ ի - մով

Прим. 71.

⁵²⁴ Хотя хорошо, что подробности эти, относящиеся к исполнению различных од канона в различных темах, 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 (Господи). Быть может, именно это обстоятельство в данном случае послужило лучшему сохранению арханичной 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 поглавка). Мотив

Вп. *Moderato*

Уб - ьш - ыну-гт а
ибо ибо дши-гт ибо - ы
ибо дши-гт ибо - ы ибо
ибо дши-гт ибо - ы ибо
ибо дши-гт ибо - ы ибо

Прим. 72.

вы 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

Тр. *Moderato*

Уб - ьш - ыну-гт ибо ибо дши-гт ибо - ы
ибо дши-гт ибо - ы ибо
ибо дши-гт ибо - ы ибо

Прим. 73.

звуке. 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: опевание

Тп. *Moderato*

Уб - ьш - ыну-гт ибо ибо дши-гт
ибо - ы ибо дши-гт
ибо - ы ибо дши-гт

Прим. 74.

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

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

Чг. *Moderato*

Սե ծա ցուս ցէ անձնիմ ըզ տէր եւ ցըն ծաս ցէ նո գի իմ Աս տու ծով փըրկ շաւ ի մով

Прим. 75.

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

Чп. *Moderato*

Սե ծա ցուս ցէ անձնիմ ըզ տէր եւ ցըն ծաս ցէ նո գի իմ Աս տու ծով փըրկ շաւ ի մով

Прим. 76

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

Приведенные погласицы—разные по количеству функционирующих в них мотивов. Независимо от этого они говорят о том, что на ранних этапах эволюции церковного пения в Армении погласицы вообще основывались на ограничении круга мотивов. Очевидно, что с V по X век, по мере ритмоинтонационного обогащения напевов погласиц и усложне-

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

⁵²⁷ Погласица Первого гласа отличается еще и тем, что в ней особо ощущимы 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



Прим. 77.

Здесь нас интересуют скорее результаты этой эволюции в смысле появления новых типовых мотивов и отпочкования новых гласов. А для этого достаточно ознакомиться также с нижеследующими погласницами, протекающими в ряде гласов-Дарцацков, откристаллизовавшихся за

ДЧп. Moderato



Прим. 78.

период раннего средневековья (до X в.). (Прим. 77—84). Как видно, в этих примерах некоторые образцы—Дарцацки от своих ладовых пар-погласниц, протекающих в соответствующих основных гласах, отличают-

ДПп. Moderato



Прим. 79

ся лишь концовкой панева. Таковы погласицы Дарцацков Первого гласа, Четвертого гласа, Четвертого Побочного гласа. Насколько определяющим, точки зрения рода монодии, считался заключительный

ДТГ. *Moderato*

Georgian lyrics:

უხ - ძა - გი - ლე - გქ
ან - გე - ნე - სქ - ა - ხე - რ
ხ - ე - გე - ნ - ბა - ს - გქ
ჩი - ღი - ს - ა - ს - უ - მი - ლ
ბი - დი - ს - უ - მი - ლ

English lyrics:

old - man - like - hood
and - ge - n - er - at - ion
the - ge - n - er - at - ion
child - hood - like - hood
boy - hood - like - hood

UPM 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 Цареваки Первого Побочного и

ДПп. Grave

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in G major and the bottom staff is in E major. The lyrics are written below the notes in a cursive script. The first line of lyrics is: Офи-Геи-дни-я. The second line of lyrics is: ви- ви- ви- ви- ви-

FIGURE 81.

Третьего гласов, целиком протекают в Дарцваке. Наневы этих погласиц являются независящими от соответствующих основных гласов модели. Вполне самостоятельны также первый Дарцвак Первого Побочного гласа и глас-Стеги. Погласицы, протекающие в них, протяжные по характеру и отличаются большой сложностью мелодического рисунка.

Стеги Страве

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Both staves feature sixteenth-note patterns. Below each staff, there are lyrics in Russian: 'Оригинальные теги Grave' (Original Grave tags) followed by 'Оригинальные теги Grave' again.

Прим. 82.

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

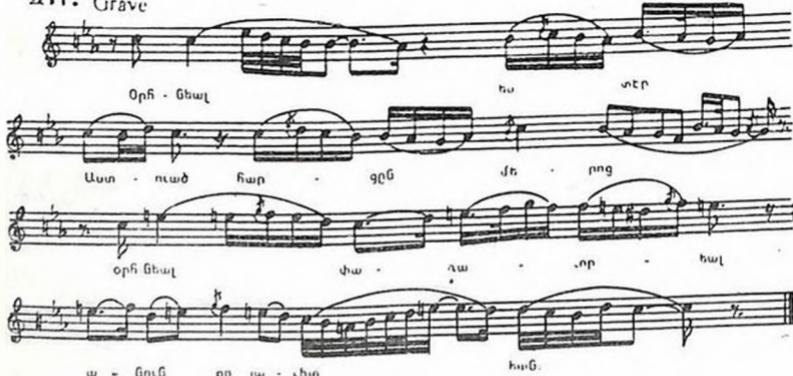
ДВг. Grave



Прим. 83.

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

ДГг. Grave



Прим. 84.

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

объединенный лад-глас высшего порядка⁵²⁸. В протяжных погласицах более богат и состав типовых мотивов. Это можно уловить даже визуально, хотя бы по незурам мелодической линии, появляющимся независимо от внутреннего членения литературного предложения. Для более полного показа типовых мотивов, накопившихся в круге одних лишь погласиц, можно было привести здесь протяжные погласицы, протекающие во всех гласах. Однако 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 вариантико-вариационному принципу), видоизменяются, обновляются, скрещиваясь, образуют новые и пр.⁵²⁹.

Возвращаясь к Ташчяну, следует отметить, что, записав и издав мелодии Псалтыри и Часослова, Литургии и Шаракноца (Гимнария с погласицами), 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 Дарциацк (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 «взаимоирониковведения» 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 Дарциацком, независимо от того, протекает она целиком в Дарциацке, или же частично в основном гласе и частично в Дарциацке, или даже если последний представлен в ней одним лишь заключительным кадансом.

⁵²⁹ «Отношение погласиц к развитым знаменным мелодиям подобно отношению лейтмотивов к их разработке», — пишет Н. Успенский о погласицах русской духовной музыки. Лит. CLXXXIV, стр. 73. По заключению Э. Велеша, погласицы византийской музыки выявляют ладоинтонационные планы развертывания соответствующих мелодических моделей-гласов, главные интервалы и характерные шаги, свойственные их структуре. Лит. XXXVI, стр. 303—309. В новейшей музыкально-теоретической литературе отмечается также роль погласиц, как построений, «извращающих» о появлении гласа (Лит. CXXVII, стр. 339—356). Все эти наблюдения и выводы находят свое подтверждение и во взаимоотношениях погласиц и гласов армянской музыки.

⁵³⁰ Их Ташчян излагает почти концептивно. 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 восьмигласия мелодическом стиле. Однако относительно древнеармянской Псалтыри, составленной задолго до Шаракноса и явившейся носительницей старейшей системы армянского восьмигласия, подход этот, безусловно, грешит⁵³¹.

Итак, основные из дошедших до нас положений раннесредневековой теории армянского восьмигласия сводятся к следующему. Мелодии оригинальных гимнов-шаракапов сочинены по моделям восьми гласов и подчиненных им систем, называемых Дарцацками.

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 переоформленной в VIII—IX столетиях системе армянского восьмигласия существовала и в средние 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 церкошного календаря. По идее, оба эти толкования не должны были противоречить друг другу. В гласовом обозначении должны были совпадать понятия «музыкальный глас» (*աշբ*, *հոգի*) 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 пересматриваться как показатели «порядкового гласа», независимо от типа мелодии. В результате сейчас мы сталкиваемся с целым рядом случаев, когда в гласовых обозначениях 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 или 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 (но существу—знаки-ключи). Именно так понимают гласовые обозначения не только Комитас (к этому мы вернемся ниже, в связи с рассмотрением вопросов хазового письма), но и Гр. Ганасакалиян, 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 средние века получали и другие названия (почти вытеснившие первоначальные наименования, которые мы привели выше), при постоянном сопутствии неизменявшихся обозначений соответствующих гласов.

Тг—Третий глас

Ти—Тяжелый (или Третий Побочный) глас

Чг—Четвертый глас

Чп—Последний (или Четвертый Побочный) глас

Гласы-Дарциацк служат необходимым к ним дополнением. Каждому из восьми основных гласов соответствует один (а иногда и более) глас Дарциацк. 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 органых пунктов. Для характеристики каждого данного гласа весьма важное значение имеют также свойственные ему полукадансовые звуки, употребительные (и вводящие) тоны, закономерности и ход (план) развертывания интонации, а в конечном итоге—и весь его ладовый звукоряд, 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 вводящих звуков⁵³⁵.

Органный пункт—его назначение блести 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 в упомянутом дополнительном кадансе появляется мелодический оборот, раскрывающий новую сферу лада и одновременно утверждающий новый завершающий тон, который и воспринимается как последний завершающий.

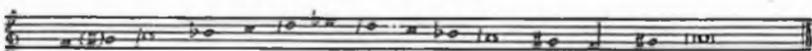
⁵³⁴ В этом смысле, «употребительные тоны» до некоторой степени сравнимы с «ключевыми знаками» европейской музыки.

⁵³⁵ Их вводящие звуки—в принципе шлая категория, на которой следовало бы остановиться специально. Вводящие звуки—это мелодически неустойчивые тоны, которые образуют различной силы тяготения к устоям или опорам лада, в том числе к доминирующему звуку, а главное—к завершающему (и последнему завершающему) тону. Вводящие звуки бывают верхние и нижние. В условиях армянской монодической музыки нижние вводящие 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 вводящими 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 «â». 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 («â»). Ладовый звукоряд Первого гласа (пр. 85). Органными пунктами Первого гласа являются звуки «â» 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 «â». Завершающий тон Первого Побочного гласа тоже «â». В данном гласе имеется и последний завершающий тон «d», утверждаемый в дополнительном к гласовой мелодии заключительном кадансе. Ладовый звукоряд Первого Побочного гласа (пр. 86). Органные пункты Первого Побочного гласа—«â» 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). Органные пункты Второго гласа—«g» и «f».

356 Нотные примеры ладовых звукорядов или звукорядов-схем, отражающих главные характерные моменты каждого гласа (в том числе соотношение ладовых опор и принципиальный план развертывания интонации) у Ташчяна несколько безлики. Приводимые здесь схемы составлены нами. При этом мы пользовались указаниями самого Ташчяна, также опытом, накопленным в армянском теоретическом музыкоznании, и под рукой имели целый ряд ярких раннесредневековых шараканов. В нотных схемах доминирующий звук обозначается целой нотой; полукадансовый звук—половиной, а завершающий тон—бревисом. Низкие локрийские тона звукоряда обозначаются значком, стоящим перед нотой. Между прочим, Ташчян в своем «Учебнике» приводит и другого рода ладовые звукоряды: от тоинки до тоинки и обратно, которые, право же, следовало бы оставить без внимания, если бы не одно обстоятельство. Именно эти звукоряды имел в виду Хр. Куншинарев, писавший, что в «Учебнике» Ташчяна «лады армянской монодии трактуются как имеющие октавную структуру» и что «данную ошибку следует рассматривать как результат неосмотрительного перенесения теории европейских октавных ладов на учение о ладах армянской монодической музыки». Лит. LXXXIII, стр. 311.

Второй Побочный глас вращается вокруг доминирующего звука «es». В нем применяется употребительный тон «h». Его завершающим тоном и одновременно полукадансовым звуком является «с». Но в протяжных шараканах рассматриваемого гласа появляется и последний завершающий тон «g». Ладовый звукоряд (пр. 88). Органные пункты Второго Побочного гласа—«с», «es» (и «g»).

Третий глас вращается вокруг доминирующего звука «с». Последний в данном гласе выступает и в качестве полукадансового звука и

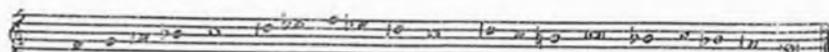
Прим. 86—90.

даже завершающего тона. Но последним завершающим тоном Третьего гласа является «g». Здесь применяются употребительные тоны «as», «h» и «es». Ладовый звукоряд (пр. 89). Органные пункты Третьего гласа—«g» и «с».

Третий Побочный глас своим доминирующим звуком имеет тон «b». Полукадансовым и завершающим тоном здесь является «g». Для рассматриваемого гласа характерно полухроматическое понижение положение его верхнеквартовой ступени («с»). Ладовый звукоряд (пр. 90). Органные пункты Третьего Побочного гласа—«g» и «d».

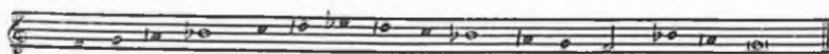
В интонации Четвертого гласа доминирует звук «с», который не-редко служит и завершающим тоном. Но последним завершающим тоном этого гласа является звук «g», который выступает и в качестве полукадансового звука. Употребительный тон «h» характерен для дан-

ного гласа. Его ладовый звукоряд (пр. 91). Органные пункты Четвертого гласа—«с» и «г».



Прим. 91.

Четвертый Побочный глас вращается вокруг доминирующего звука «б». Здесь полукадансовым звуком является «і», а завершающим тоном—«г». Ладовый звукоряд (пр. 92). Органные пункты Четвертого Побочного гласа—«г» и «д».

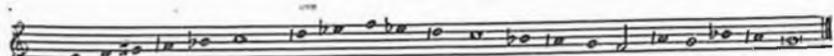


Прим. 92.

Гласы типа Дарцивацк

Ранее отмечалось, что каждому из основных гласов соответствует один (или более) глас-Дарцивацк. В гласах типа Дарцивацк 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 Дарцивацк окажется транспонированным на квинту выше ($d-es-fis-g$), на тот же интервал ниже или на кварту выше ($c-des-e-f$) и т. д.

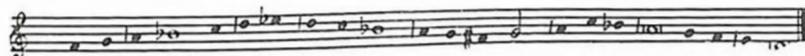
Дарцивацк Первого гласа подобен Четвертому гласу⁵³⁷. Вращается



Прим. 93.

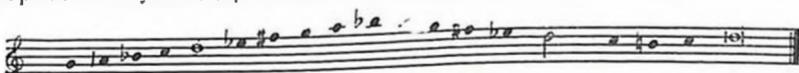
⁵³⁷ Такого рода по-старинному своеобразные определения помогают догадываться о генезисе гласов-Дарцивацков. Уже само выражение «Дарцивацк Первого гласа» указывает на то, что при модуляционном развитии Первого гласа будут использованы возможности некоего другого гласа, а именно—его же Дарцивацка. Из приведенного же выше разъяснения, согласно которому этот Дарцивацк подобен Четвертому гласу, вытекает, что сочетание в одной кантилени Первого гласа с его Дарцивацком не что иное, как модуляция из Первого гласа в Четвертый. Значит, гласы-Дарцивацки первоначально действительно отмечались 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 полукаансовыми тонами являются «г» и «и». Ладовый звукоряд (пр. 93). Органные пункты Дарциацка Первого гласа—«г» и «с».



Прим. 94.

Дарциацк Первого Побочного гласа подобен Второму Побочному гласу, если не считать его заключительных кадансов, которые (один 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). Органный пункт Дарциацка Первого Побочного гласа—«г».



Прим. 95.



Прим. 96.



Прим. 97.

Дарциацк Второго гласа подобен Третьему гласу. Только в этом гласе звук «д» является одновременно и доминирующим, и полукаансовым, и завершающим тоном. Его звукоряд (пр. 95). Органные пункты Дарциацка Второго гласа—«д» и «г».

Дарциацк Второго Побочного гласа является гласом Зартуги⁵³⁸.

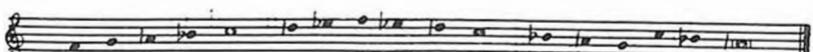
Кроме Дарциацка, в Шаракноце встречаются также Стеги Второго Побочного гласа (Ист. L, стр. 257), правда—редко. В Шаракноце еще реже появляется Дарциацк Зартуги рассматриваемого гласа. С характерным образом последнего можно все же ознакомиться по Шаракноцу (там же, стр. 256). Он фигурирует, как и предыдущий, среди шараканов покаяния, в общем принадлежащих перу Месропа Мантоца. Однако музыкальные компоненты обоих гимнов (или их окончательная редакция) относятся к более поздним временам.

Дарцивацк Третьего гласа представляет собой оригинальную мелодическую модель. В его интонации доминирует звук «с». Полукадансы 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 Дарцивацка Третьего гласа—«с» и «с».

Дарцивацк Третьего Побочного гласа подобен Третьему гласу. Он тоже вращается вокруг доминирующего звука «с», но его как полукадансовым, так и завершающим тоном всегда является звук «g». Ладовый звукоряд (пр. 97). Органные пункты Дарцивацка Третьего Побочного гласа—«g» и «d».

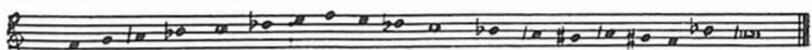
Дарцивацки Четвертого гласа. Четвертому гласу соответствуют три Дарцивацка⁵³⁹.

Первый из них от основного Четвертого гласа отличается концовкой, ибо завершается на звуке «â». Его ладовый звукоряд (пр. 98). Органные пункты первого Дарцивацка Четвертого гласа—«â» и «с».



Прим. 98.

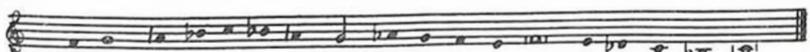
Второй в общем подобен Первому Побочному гласу, с доминирующим звуком «с» и завершающим тоном на «â». Но в его отдельных, характерных интонациях употребительными тонами служат «des» и «с». Его ладовый звукоряд (пр. 99).



Прим. 99.

Дарцивацки Четвертого Побочного гласа. Четвертому Побочному гласу соответствуют два Дарцивацка⁵⁴⁰.

Первый из них вращается вокруг доминирующего звука «g». В нем применяются употребительные звуки «as» и «des». Его завершающие тонами являются как «f», 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.

Пл.

 Пп.

 Бр.

 Вп.

 Тр.

 Тп.

 Чг.

 Чп.

 ДПг.

 ДПп.

 ДВг.

 ДТр.

 ДТп.

 ДЧг. I

 ДЧг. II

 ДЧп.

Прим. 101.

Ладовый звукоряд (пр. 100). Органные пункты первого Дарцивака Четвертого Побочного гласа — «і» и «с».

Таковы дошедшие до нас установки ранне средневековой 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 погласии, наглядно показывающие некий минимальный состав поневок армянского восьмигласия. В заключение приводим таблицу ладовых звукорядов всех упомянутых выше гласов и их Дарциваков. Чтобы заметить характерные отличительные черты каждого из гласов, следует обратить внимание не только на наклонение того или другого лада, но и на его структуру (состоиние главных опор, ибо лады одинакового наклонения, но различной структуры, лежат в основе различных гласов), а также и на полу хроматические понижения различных ладовых ступеней, отмеченные знаком, стоящим перед соответствующими нотами (пр. 101).

ПРОБЛЕМА ХАЗОВЫХ ЗНАКОВ ПЕНИЯ

В «Истории Армении» Лазаря Парнепи (V в.) есть примечательный параграф, где историк, рассказывая о том, что Месрон Маштоц и его ученики при переводах с греческого часто обращались к помощи Саака Парцева, добавляет: ибо он (Парцев) был «в совершенстве сведущ 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-хитаристов, 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 Си. Меликян выдвинул версию, согласно которой у древнеармянского историка речь фактически идет о системе эхфенетических знаков, «привнесенных» в Армению из Византии⁵⁴³. По мнению Р. Атаяна, упомянутыеся «певческие буквы», будь они эхфенетическими знаками или знаками пения, сыграли, надо полагать, определенную роль в развитии древнеармянской музыкальной культуры⁵⁴⁴.

Всестороннее изучение содержания рассматриваемого параграфа труда Парнепи 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: музикальном и грамматическом. Согласно пифагорейцам, семь гласных букв греческого языка соответствовали семи планетам и семи тонам музыкального искусства. Эти буквы как символы планет и тонов своеобразно использовались в магических священномействиях 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 Партеvu и Лазарю Парнеи, который, как ясно видно из контекста, выражение «певческие буквы» употребляет в его грамматическом значении. Словом, никакой алфавитной системы потации, или экспонической 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 пении (при исполнении произведений с прозаическими текстами или со свободными стихами). Такую же, какую играла методы членения стихотворных текстов (копировавшихся, в целях экономии пергамена, без разделения их на соответствующие строки).

Хазовые знаки пения 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 хазами. 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, датируемый IX столетием, заключает 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 компенсирующий факт: исполнение с хазами, фигурирующее в древнейшем фрагменте (№ 512), обнаружено также во фрагментах, дошед-

⁵⁴⁵ Лит. CLIX.

⁵⁴⁶ Ср. Лит. СХХI, стр. 38. Лит. XLIX, стр. 38. Лит. XXXVIII, стр. 17.

⁵⁴⁷ В обнаружении и в датировке рассматриваемых памятников Р. Атаяну оказали цепную 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 этакое 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 (двадцать 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 одноцветное (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 типнических формул, многозначные группы знаков, появляющиеся при растягивании слогов, входят в литературную строку, зна-ки записываются сплошно⁵⁴⁹.

Дальнейшее углубление в сферу древнеармянской музыкальной палеографии вызывает необходимость дополнения вышеупомянутых сведений. Прежде всего привлекают внимание древние опыты определения сокрушиности 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 различное 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 королевской Армении. А до нас она дошла в ряде позднесредневековых списков и дру-

⁵⁴⁸ Под литературной строкой писались упомянутые выше согласные буквы армянского алфавита, относящиеся к тому или другому основному знаку, фигурирующему над строкой (под соответствующим слогом текста).

⁵⁴⁹ Лит. XIX, гл. 2, 3.

гих источников⁵⁵⁰, под характерным заглавием: «Наменования хазов шараканов» (т. е. хазов, примененных в Шаракноце). И действительно, система хазовых знаков, эволюционировавшая до XII столетия (как и новое восемьгласие, развивавшееся с VIII—IX веков), была связана,

шешт.	пуш.	бут.	паруйк.
еркар.	суг.	сур.	тур.
ташт.	воловрак.	хундж.	цунк.
некнахах.	бенкордж.	хосровайн.	
цикнер.	экордж.	дзакордж.	хум.
патут	каркаш.	гугай.	зарк.

Табл. 102.

главным образом, со сборником Шаракноц. Вторая таблица («Б») заключает в себе двадцать восемь знаков. В ее заглавии («Наменования хазов») уже нет упоминания Шаракноца. И в самом деле знаки таблицы «Б» применены и в других сборниках песнопений (с более богатой фактурой хазового письма) 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, «искусственных», 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 песнисторечества — Нерсесом Шнорали (1101—1173)⁵⁵².

⁵⁵⁰ В том числе: в рукописях Матенадарана № 9255 (стр. 4136), 8404 (стр. 788) и 6985 (стр. 696—70а); в первом издании Шаракноца (Ист. LXXVIII, стр. 773); и в Эчмиадзинском его издании (Ист. LXXX, стр. 886); в работе Шредера (Лит. CXXVI, стр. 214) и в объемистом труде Хачатура Эразрумцци (Ист. С. Б. стр. 529). См. нашу статью: Лит. CXLIV.

⁵⁵¹ См. рукописи Матенадарана № 594 (стр. 10а), 3050 (стр. 207а—2686), 5663 (стр. 1386), 6143 (на последней странице), 7040 (стр. 97а), 7717. (стр. 258а—6), 8575 (стр. 19а) и 8606 (стр. 3716). Таблица встречается и в других источниках. Лит. CXLVII.

⁵⁵² См. рукописи Матенадарана № 605 (стр. 476), 2068 (стр. 3566), 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 музикальных рукописях со времени почти первого появления знаков второй («Б») и третьей («В») таблиц⁵⁵³. Речь идет о рукописи сборнике, заключающем в себе старейший из дошедших до нас Шаракноев. Он копирован в XII веке письмом *րուրիփ* («богоргир», букв.—круглое письмо) и имеет хазы, написанные красными чернилами. Шаракнон этот к XVI веку был в плохой сохранности. Его реставрировали в 1526 году, переписав некоторые, испорченные к тому времени его тетради и пришив к нему последние листы, также старейшего из известных науке Манусуму (сборника мелизматических песен), в колофонах которого значится дата 1193 г.⁵⁵⁴.

Упоминавшиеся листы Манусума достаточно красноречивы с точки зрения свободного употребления знаков третьей таблицы. Что же касается старейшего Шаракноца, 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 Шаракноца и страницу Манусума из занимающего нас кодекса (рис. 103—105). В первой из них (стр. 42б рук. II) знак *ւերի* («лерки»)—составная таблицы «Б». А во второй (89а)—знак *ծանրաթրոց* («дсанратроп») является составной таблицы «В» (указана стрелками). Страница Манусума (248а) говорит сама за себя. Немаловажно, что старейший список Шаракноца и последние листы старинного Манусума являются собой яркий, и пока единственный для XII века пример сочетания хазов с письмом «богоргир». А это означает, что мы можем сопоставить два палеографически различных вида хазового письма, первоначально возникших в результате сочетания с «еркатахирем» и «богоргирем» (а в дальнейшем развивавшихся и в условиях господства «богоргира»): соответственно—продолговато-капитальное и закругленно-строчное. Здесь представлены пергаменные 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 Шаракноцем и таблицей «А» в плане графического начертания одного-двух знаков легко объяснимы местом создания Шаракноца (Иерусалим).

⁵⁵⁶ Рук. Матенадарана № 8620 (Константинополь, 1636 г.).

⁵⁵⁷ На старинных листах записано несомнение литургии, принадлежащее, согласно указанию в заглавии, перу «Владыки Иересеса, католикоса армян», т. е. Иересеса Шиорали, который занимал патриарший престол в 1166—1173 гг.

Дата эта, как помним, относится и к старейшему списку Шаракиоца. 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

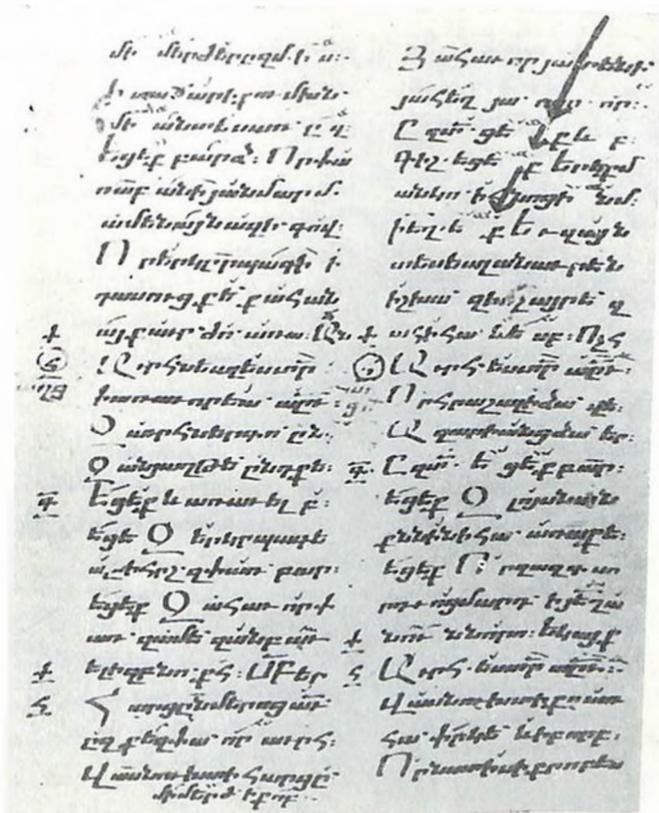


Рис. 163

исключительность значения временного фактора. Впрочем, в данном случае необходимо учесть и следующее. В рассматриваемом старейшем списке Шаракиоца применено сокращение письмо литературных тек-

стов (рис. 110). Вряд ли в первом опыте копирования Шаракиоца с применением «болоргира» 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 «еркатахир», но и «болоргир».

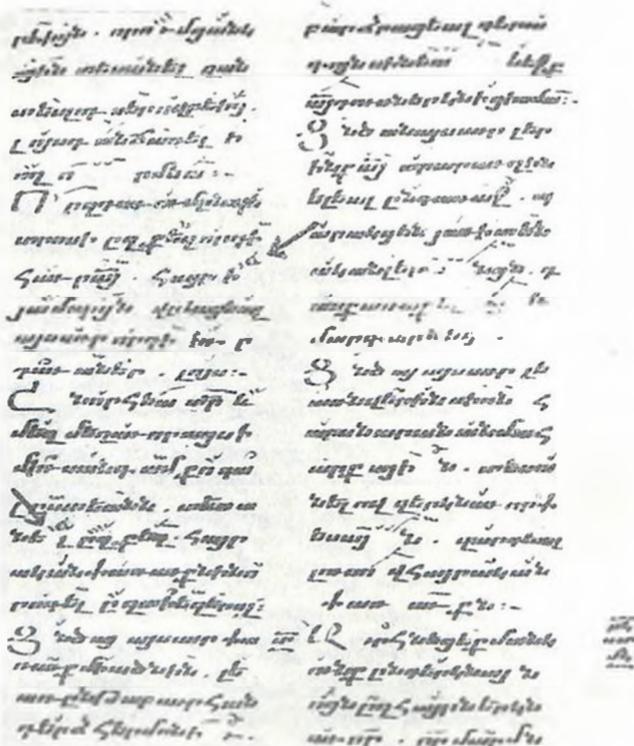


Рис. 104.

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 определенного момента исторической эволюции в профессиональном песнеписании 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-

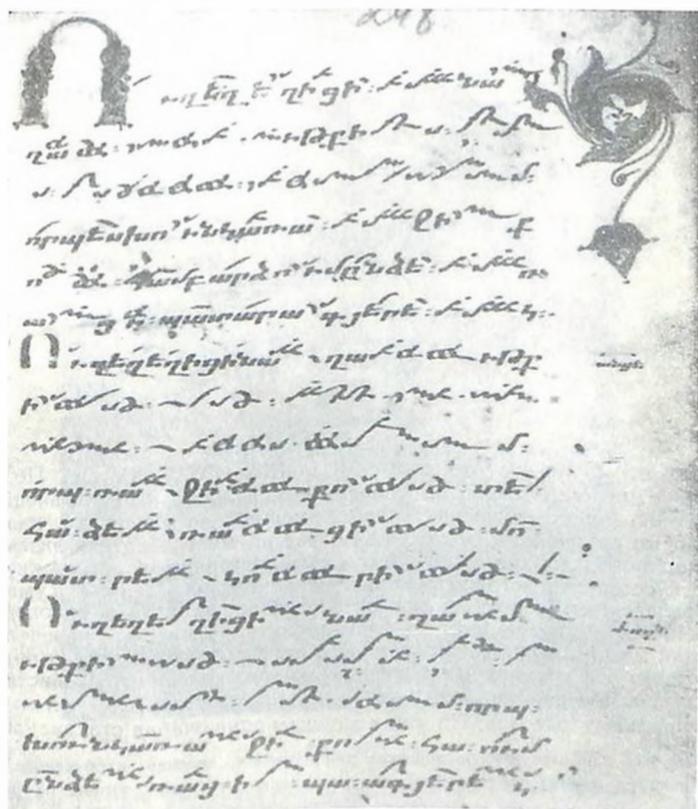


Рис. 105

шую систему гласов. Ведь для того, чтобы «расшифровать» такое письмо, певец должен был заранее вооружиться весьма солидным багажом

попсвок, 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, подытожив некоторые наши наблюдения и выводы, изложим наше понимание сущности искусства хазового письма (взятого в целом).

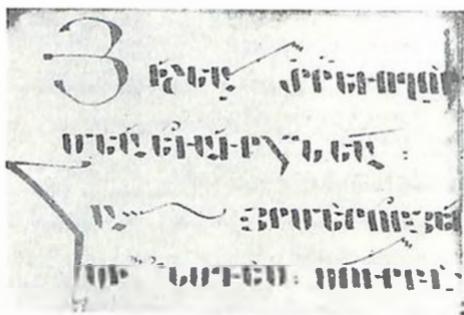


Рис. 106

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 песнетворчества феодальной Армении и одновременно восточно-христианской церковной музыки имеют сборники, называемые Шаракиц, Гандзаран и Мангурум. Они содержат множество разнообразных исцелиний силлабического, более кантиленного, распевного и мелизматического стиля, методии которых некогда в известной мере конкретизировались с помощью хазовых знаков.

⁵⁵⁹ См. Лит.: CXXVI, XXXVII, CLXXXVIII, XLIX, CLXXXIX, XXXIII, XXXV, XIII 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

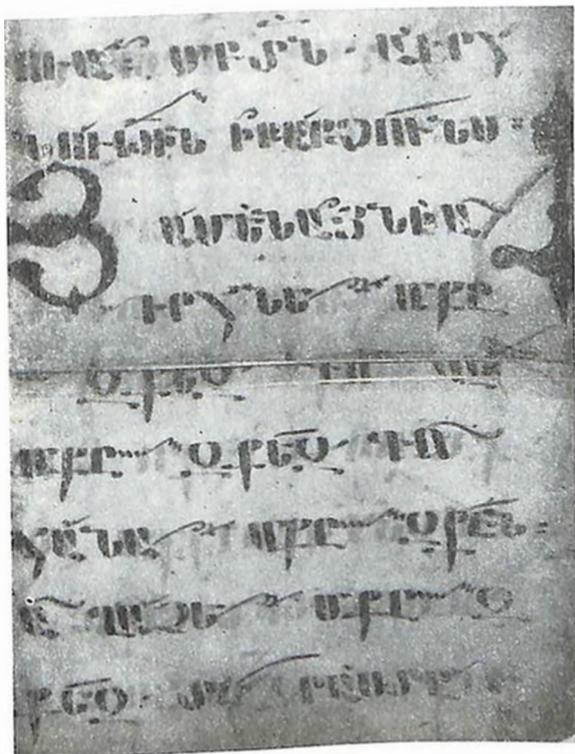


Рис. 107

явлениями родной им культуры, с рукописными богатствами и традициями песнеписьства. 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. Гапасакалиян, который фактически явился основателем армянской музыкальной науки.

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 воположником армянской науки о хазах в новое время, церковный музыкант второй половины XIX столетия Е. Тынтесян, 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 систематизировали именние данные хазовых сборников типа Шаракиц 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-

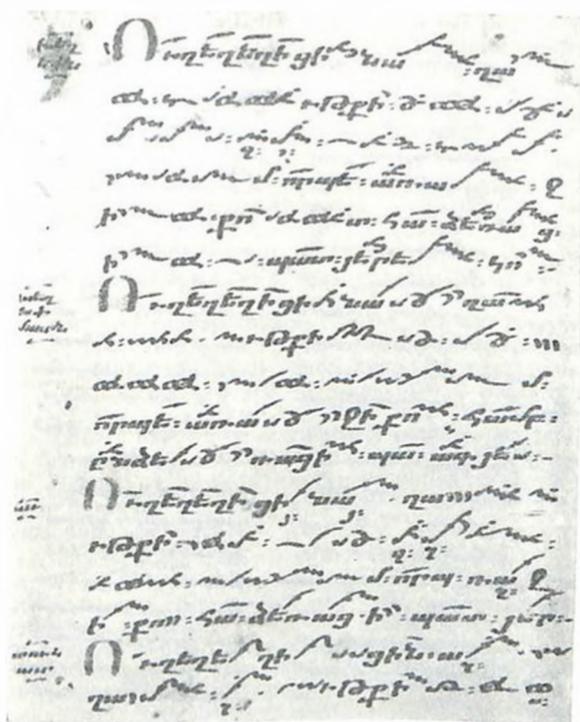


Рис. 109

ко познавательное, но и, в отдельных случаях, актуальное значение. А из вышедших в свет трудов Комитаса весьма цenna 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 Ст. LXXVI.

читателей армянской периодической печати с результатами работ в области изучения хазов. В ней автор вкратце характеризует свои соответствующие изыскания, обещает в недалеком будущем опубликовать специальное исследование и приводит примечательную таблицу «элементов» хазового письма, насчитывающую около десяти названий. Од-

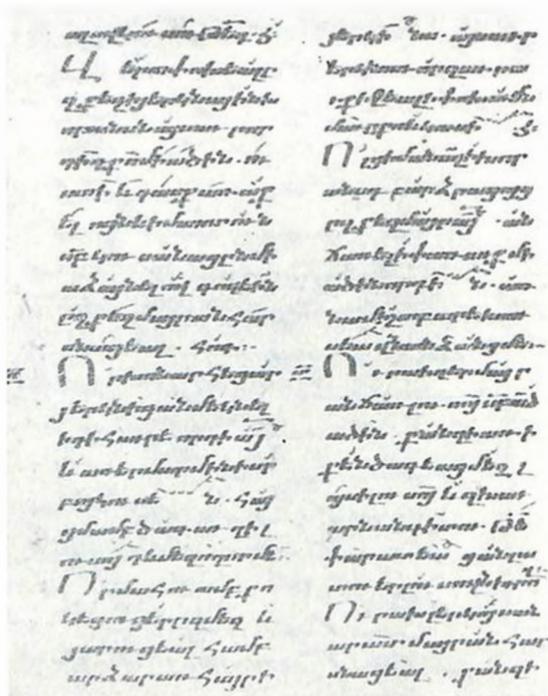


Рис. 110

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 Комита-

⁵⁶³ См. нашу статью: Лит. CLIV.
198

сом, следует отметить знаки, обозначающие: высоту, длительность, силу и тембр звука; мелодические украшения и способы исполнения (или «стилевые хазы»); «соединяющие и разъединяющие хазы»; «хазы препинания» 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 девственная. Однако по настоящее время остается неразрешенным главиос—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 *Изагорий*, 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 Шаракноцев примерно 350 списков; Гандзаранов—около 200; Манрусумов—свыше 50-ти. Дело осложняется и другим обстоятельством, еще не отмеченным в армянской музикоедической 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 еланшинской ветви восточно-христианского певческого искусства появляется большое количество разнообразных русских музыкальных рукописей.

⁵⁶⁵ *Fig. XLVII, 2 (Eastern Chirch 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), Ницце (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 Килийском Армянском королевстве.

Все же на данном этапе развития арменистики вообще, и армянского музыкоznания 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 отмечали, 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 нотописи. 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 гусарской 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 осмысливания новых мелодических моделей. Но гласы подвергались тем или иным изменениям и в каждой новой исполнительской практике (даже в рамках определенного периода времени и определенной среды), ибо их «варьирование» относилось также к исполнительному 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 мобилизных 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 коих копиры 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 музенирования, по меткому выражению Хр. Купнарева, вследствие «стремления типизировать музыкально-образные характеристики» (Лит. LXXXIII, 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 звуконодачи и способы исполнения; б) членение, метр и ритмическую схему мелодий; в) повышения и понижения голоса, типические мелодические ходы, начальные и заключительные формулы, тематические поневки, а также мелизмы и более или менее пространные юбилиции.

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 препинания армянского языка; в силлабических и кантиленных песнях — параллельно членению литературного текста, а в широкораспевных монодиях — 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 нашла общее признание идея писать невмам также абсолютные интервальные значения. Армяне были в курсе этого нововведения византийской системы, но не переняли его, что линий раз говорит об их принципиальной приверженности искусству свободного вариирования гласовых структур по данным параметрам. Армянская хазовая система осталась, выражаясь несколько условно, в русле «кобзлинского» неаменного письма, но еще более развита исключительно условно, в русле «кобзлинского» неаменного письма, но еще более развита исключительно принципи последнего, особенно по части конкретизации контуров мелодий мелизматических исполнений, прошедших в Армении долгий путь эволюции, начиная даже с V века. Лит. СХХII.

⁵⁷⁰ Во всяком случае, нужно быть готовым к тому, что некоторые приемы звукоподачи армянского средневекового искусства пения могут казаться «нехудожественными» с точки зрения современных вкусов и эстетических взглядов.

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 целостность.

В смысле фиксации звуковысотных отношений хазы сами по себе показывают лишь мелодическое движение, линеарность, общий характер и фактуру мелодического рисунка⁵⁷³, все зависимости от ладового значения и, как таковые, разделяются в основном на три категории. Одни из них являются эхфонетическими знаками—акцентами, которые указывают на своеобразно акцентированные повышения и понижения голоса; другие—музыкальными знаками-акцентами или графическими воплощениями пластичных хронометрических жестов, которые показывают мелодический рисунок различных оборотов, поневоле и формул: наконец, третьи—своего рода музыкальными идеограммами, т. е. в той или иной мере условными знаками, которые обозначают более пространные 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 музикально-стенографической системой, с которой совокупность гласов соотносится не как один из ее элементов, а в качестве равнодействующей данной, служащей ей (в целом) отправным уровнем, непрерывно присущающим 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 шаракноцах; в) в гандзаранах и манрусумах⁵⁷⁴. Количество знаков в названных системах последовательно увеличивается, и сама письменная мелодическая 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, расневий и пр.) и темпу исполнения. Вообще говоря, дробление ритма было прямо пропорциональным замедлению темпа. Ист. CLXVI.

⁵⁷³ Как указывалось, в системе армянских хазов имеется, кроме основных, и ряд побочных знаков. К ним относятся: точки (одинарные или двойные), которые ставятся над хазами, и около двадцати (имея в виду все три главнейших типа хазовых сборников) согласных буквы 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 уточнением интонационных (интервальных) ходов напевов, подобно „*itterae significativa*“ латинского неизвестного письма или же «киноварным пометам» русской системы крюков.

⁵⁷⁴ Подобную картину представляет и византийское искусство неизвестного письма. Только там, согласно выводам Ж. Тибо, получается четыре раздела (считая и состав эхфонетических знаков), потому что дифференцируются системы, примененные в сборниках типа *«αρμενικός κατά την ορθοδοξίαν* и *«αρμενικός κατά την αρμενικήν*» (в последнем, заключающем песни более кантиленные, неизвестное письмо реализовано посредством большего количества знаков и их комбинаций). Ист. LXX, стр. 65. Но поскольку армянский Шаракноц соответствует обоим упомянутым греческим сборникам, хазовое письмо, примененное в нем, мы пока предпочитаем 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 Мангурусум) 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, встречающимся в певческих сборниках, одна и та же хазовая запись в свое время могла звучаться 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. Переформировавшаяся в начале VIII века система армянского восемигласия 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 мангурусумах подытоживаются достижения в области мелодического творчества. Вокруг каждого из восьми основных гласов группируются десятки других типовых мелодий, в качестве особых подвидов, причем каждой из них присваивается отдельное наименование. К XIII—XIV векам система гласов армянской духовной музыки достигает апогея своего развития и насчитывает (по приближенным 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 оглашениихъ» (діаконъ), «Христо́сь явился между насть» (Ликъ), которые протекают в сложных (альтерированных) ладах, но отличаются простотой мелодического рисунка, имеют простую же хазовую фактуру.

⁵⁷⁶ См. к примеру рук. 7785 Матенадарана (стр. 2986), 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 «самонадобные», или «самогласные» (*самогласъ*) в противовес другим, фактически принимавшимся за тип «подобен» (*подобъ*) — по гласу и размеру стихов, сочиненные по подобию с первыми). Среду после заглавия последних (или на полях манускрипта) обычно приводились начальные слова песни, «на глас» которой нужно было исполнять данное (при этом записание хазами) произведение. В этом отношении армянский Гандзаран может быть сравнен с «Минеей Месячной» из русских богослужебных книг (ср. Лит. СV, стр. 56—60).

⁵⁷⁸ См. Инт. LXXIII. Между прочим, по правдоподобному предположению Комитаса, восемь основных гласов Мангурусума по мелодическому содержанию, в свою очередь, отличались от тех же гласов Шаракноца. Этот факт и все сказанное относи-

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 ладонитонации 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 былого 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 нашо существенным образом отличается от выдвинутой в прошлом установки, согласно которой, хазовые записи служили мемориальным 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 варирования, 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 открывается, чаконец, 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 наименования или иной структуры) по отношению к певчим. Достаточно сказать, что, очевидно, на основе именно этого факта Чепенскому удалось выяснить, что некоторые из наиболее древних русских певческих записей, имеющих свои византийские параллели как в смысле словесных текстов, так и самих невм и даже из общего расположения, в руках русских мастеров пения моглиозвучиваться «свободно, творчески», т. е. с учетом требований становящегося в то время русского церковного мелоса (Лит. CLXXXIV, 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 скрецивания восточных и западных тенденций в музыкальной культуре древней и средневековой Армении.

Таково, по-нашему, явление, едва возникавшее к концу периода раннего средневековья.

ГЛАВА V

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 пешнетворчества. К сожалению, в древней Армении из самых разнообразных музыкально-поэтических произведений письменной фиксации удостаивались 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 ритмомимитации. 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 скольку 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—випасанов и гусанов.

комясь ближе с образами 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 шараканов), 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 (каиона). 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 ритмоинтонации 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 песнопочечества того периода.

⁵⁸² Сказанное не означает, что после развития гимнических жанров псалмы передавались 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 кантиленных и иными орнаментированных.

Псалмодии в общем также присущи и архаично-элементарные паневы, 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 *modiūm*-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 ритмопонтонации)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 зашло 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 частностей данного способа омузыкализации текста. Как показывают наблюдения, наиболее типичные обороты армянской церковной речитации, которые в вариированном виде фигурируют также в песнопениях армянской литургии, непосредственно заимствованы церковью из народно-гусанско-эпических песен, где они наличествуют в качестве стилистически

⁵⁸³ Главная тенденция исторического развития речитации—максимальное омелодизирование ее ритмо-интонации—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-

Евангелие от Иоанна, 20. 15.

The musical score consists of five staves of music for voice and piano. The vocal parts are labeled with various performance techniques and markings:

- Top Staff:** Labeled "шешн" (несколько подряд) and "сторакет".
- Second Staff:** Labeled "начальная формула" and "сторакет".
- Third Staff:** Labeled "шешн" (несколько подряд), "сторакет", and "харланиш сторакет".
- Fourth Staff:** Labeled "начальная формула" and "сторакет".
- Fifth Staff:** Labeled "нач. оборот", "сторакет", "миджакет", and "харланиш сторакет".
- Sixth Staff:** Labeled "нач. об.", "сторакет", and "харланиш сторакет".
- Bottom Staff:** Labeled "конечная формула" and "сторакет".

Прим. 111.

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 Армении.

⁵⁸⁵ Ср. блж. библия: Ист. XXXIII, стр. 141.

ПСАЛМОДИЯ

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. Пароняном⁵⁸⁶. Его мнение поддержали и даже развили Г. Зарбаналян⁵⁸⁷, М. Тер-Мовсесян⁵⁸⁸ и Конибир⁵⁸⁹. Одним из веских доказательств в пользу рассматриваемого предположения служит тот факт, что, по свидетельству историка IX века Товмы Аризуни, 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, вышеупомянутые слова Товмы Аризуни 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 (применявшихся народно-профессиональными сказителями-певцами—випасанами и гусанами), поскольку напевы интересующих нас 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. Притом 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 высказывание в связи с грегорианским хоралом мнение Петера Вагнера о том, что мелизматическая стадия псалмодии была более ранней, чем стадия схематизированная, и что с течением времени мелизматика постепенно как бы выносилась за скобку и сокращалась в процессе обобщения наиболее типичных 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 переднеазиатских музыкальных культурах. По данному поводу отметим (не углубляясь в вопрос, могущий завлечь нас слишком далеко), что факт этот находит свое объяснение и в обности 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 варьились 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 образы, 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 ниже следующему 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 веленской, форма озвучивания даже одного и того же литературного текста определяется по его (текста) функции и местоположению в каждодневной службе или литургии.

В настоящее 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 (стопами, фразами), соответственно сказаниюму, почти всегда начинаются как бы с затаакта и кончаются на сильной доле (исключение составляют напевы, сочетающиеся с фразами, в коих специально подчеркивается ударение первого односложного слова).

Слоги текстов, озвучиваемых в гласовых монодиях армянской церкви, бывают троекратного 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—393 (Пс. № 64, 147, 5, 20, 98, 14, 97, 92, 66, 80, 84, 149, 150, 23, 46, 142, 103, 28, 32, 41, 132, 18, 45, 50, 22).

⁵⁹⁸ Там же, стр. 334—355 (Пс. № 103, 44, 40, 93, 50, 108, 87).

⁵⁹⁹ Огметим, однако, что, по мнению некоторых авторов, в армянских псалмах имеются последовательно проведенные формы так называемых 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 больших метрических единиц напева; условимся называть их долгими слогами. Наконец третья—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 юбилиацию. Ниже, при анализе, основное внимание будет уделено вопросу о методах формообразования. Цитируемые примеры ради большей доступности приводятся в равномерно-темпированным стиле.

В основе музыкальной формы псалмов лежит форма литературных текстов. Музыкальная форма псалмов в целом образуется в результате панизования относительно заключенных и однотипных построений, соответствующих предложениям словесного текста. Последние, 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 определяет величину соответствующих им мелодических образований. В дальнейшем изложении упомянутые выше относительно заключенные 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 тоники или другой близлежащей ступени гласа вверх по направлению к его (гласа) доминирующему звуку⁶⁰¹. Вторые же—стойкие формулы, интонационно и ритмически утверждающие тонику 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 типы связи музыки со словесным текстом элементарен: 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 именем способом отделены друг от друга: знаками препинания—запятой, срединной точкой, или же союзами «и», «или» и т. д. Первая из упоминавшихся больших фраз (отделяющаяся от следующей и 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 следующий звукоряд 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 «а» (минуя «g»). При этом наблюдается тенденция сочетать звук «а» с первым ударяемым слогом⁶⁰² словесного текста. Иногда звуку «а» 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 «а» 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.

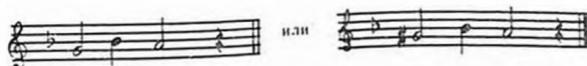
⁶⁰² В примерах эти слоги будут показаны с помощью знака ударения армянского языка (‘).

b—b—b—a, c—b—a, а то и прямо с доминирующего звука, завершается следующим заключительным кадансом (пр. 113).



Прим. 112.

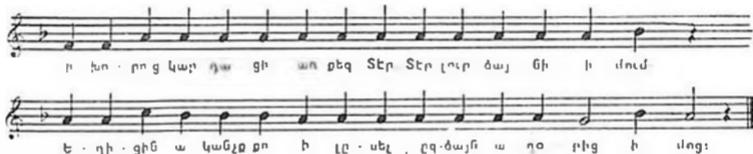
Являясь типовой не только с точки зрения контуров интонации, но и в ритмическом отношении, формула эта неизменно сочетается с последними тремя слогами литературного предложения. В ней две отличительные черты: появление двух долгих слогов, естественно замедляю-



Прим. 113.

щих движение: образование неустойчивого мелодического интервала малой (g—b), или, тем более, уменьшенной (gis—b) терции и ее разрешение, что способствует свертыванию интонации и прочному обоснованию тоники. Более короткие фразы, образующиеся в результате расчленения двух больших, также отделяются друг от друга при помощи цезуры. В конце этих фраз интонация либо просто прерывается на доминирующем звуке, либо опять-таки поднимается на тон «b», после чего следует начальный оборот новой небольшой фразы. Он или повторяет один из упомянутых выше формул начальных интонационных шагов, или же выплывает в несколько иную форму, вроде g—a, g—b—a, gis—b—a, gis—c—b—a. Вообще следует отметить, что из всех типов мелодических формул самыми устоявшимися являются заключительные кадансы; а вслед за ними — по со значительной, в данном смысле, разнице — полукарансовые обороты. Начальные же интонационные шаги предполагают большую свободу. Но и тут существует какая-то градация. В круге начальных интонационных шагов наиболее устоявшиеся — это начала музыкальных предложений. За ними идут начала больших фраз, начала которых больше возможных вариантов, а потом и начала корот-

ких фраз. Ниже приводится пример целостного музыкального предложения псалма Первого гласа⁶⁰³ (пр. 114). Как уже говорилось, псалом в целом образуется в результате наизывания подобных предложений. Притом эпизонной единицей, поочередно исполняющейся каждым из двух хоров, является именно музыкальное предположение. Для полноты



Прим. 114.

обзора необходимо отметить и те музыкальные приемы, которыми выделяются начало и конец всей формы псалма. Псалмы Первого гласа всегда начинаются с двоекратного озвучивания слова Alleluia. В этом слове иноязычного происхождения ударяется второй слог, который



Прим. 115.

музыкально подчеркивается посредством удвоения метрической стопымости и повышения сочетающегося с ним звука (пр. 115). В конце этих псалмов после нескольких фраз, представляющих варианты соединения одного из начальных мелодических оборотов с заключительным кадан-



Прим. 116.

сом музыкального предложения, на словах «Глаголет Бог» осуществляется модуляция в миксолидийский лад с тоникой на «I»; появляются выразительные распевы на ударяемых слогах двух слов; интонация плавно и тихо кадансирует (пр. 116).

Непосредственно за этой фразой следует соответствующее евангельское чтение. В основе ладового звукоряда Третьего гласа лежит

⁶⁰³ В примерах союзы типа «и», «или» литературного предложения даны курсивом, с целью ясно показать европейскому читателю членение текста.

гармонический тетрахорд **g—as—hi—c**. Звукоряд в целом с тоникой на «**g**», доминирующим звуком (или побочной ладовой опорой) на «**c**» следующий: **i—g—as—hi—c—d—es**. Музыкальные предложения псалмов Третьего гласа охватывают по одной строфе словесного текста. Начальные мелодические обороты предложений псалмов Третьего гла-

Прим. 117.

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 тяготеющий верхнетерцовый звук «**hi**». Для рассматриваемых оборотов характерен и другой

Прим. 118.

Прим. 119.

момент, относящийся к их ритмической стороне. В этих оборотах почти всегда фигурирует один долгий слог, равный по длительности половине

Прим. 120.

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

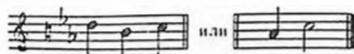
долгого слога соответственно опаздывает. Ниже приводится несколько примеров. В первом из них первое слово текста односложно; во втором—двусложно; в третьем—трехсложно; в четвертом—четырехсложно и в последнем—пятисложно (пр. 117). В отдельных случаях рассматриваемый долгий слог может сочетаться и с двумя слизгованными 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 ас—х; и, во-вторых, введение синкопированного предпоследнего «такта» (ас—х—ас), подчеркивающих особую «тяжесть» последующей тонали. Ту же цель преследует и введение пунктириного ритма. Достопи внимание тот факт, что в данных кадансах долгий звук «х», 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 расчищен сочетающийся с ним литературный текст. В таком случае оно слагается из начального 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.

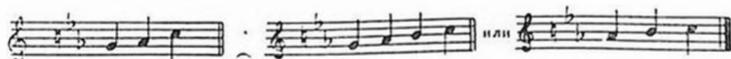
чененных предложений псалмов Третьего гласа, как правило, отделяются друг от друга при помощи цезуры, всегда появляющейся после побочного опорного звука «с». Нередко цезура эта подчеркивается посредством небольшой паузы, следующей за тоном «с». При этом движение мелодии часто просто прерывается на тоне «с». В других случаях появляются своего рода полукадансовые обороты, в которых побочная опора «с» получает особое обоснование (пр. 122). После цезуры интонация обычно снова отправляется вверх от тонали 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 аналогию 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 последние нередко своими масштабами равняется примерно первым двум фразам, что создает впечатление



Прим. 124.

суммирования (пр. 125). В исалмах Третьего гласа встречаются и предложения, состоящие из четырех фраз. Понятно, что это обусловливается



Прим. 125.

расчлененностью 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.

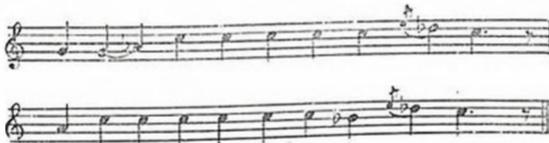
щают некую музыкальную рифму «строкам» предложения (пр. 126). Начала всей формы псалмов Третьего гласа нередко выделяются особыми полукадансами первых фраз их первых музыкальных предложений. В этих полукадансах распеваются два последних слова первых разделов текста, происходит ритмическое дробление напева (пр. 127). Здесь



Прим. 127.

орнаментирован отмеченный выше оборот d—h—c. Правда, не во всех исалмах Третьего гласа встречаются такие орнаментированные полукарансы, 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 алтерированным ладом, с тоникой на «а» и побочной опорой (или доминирующим звуком) на «с»: f—g—(или gis)—a—b—c—des—e. Притом здесь, после заключительного каданса последнего музыкального предложения, сразу появляется несколько модулирующих фраз (пр. 128). Последняя из них приводит к прочному обоснованию новой тоники (пр. 129). Прежде чем сделать широкие обобщения относитель-

но стилевых особенностей 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 склонение вниз, к тону «*b*», положение верхиеквартового звука «*c*»). Музыкальные предложения псалмов Третьего Побочного гласа тоже охватывают по одной строфе литературного текста. В начальных мелодических оборотах предложений 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 ударный слог текста. Но он здесь почти всегда распевается, сочетаясь со слигованными звуками, объединяемыми в различные ритмические рисунки. Сумма длительностей этих слигованных 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.

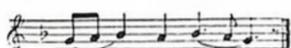
приводим пять примеров начальных оборотов с текстами, первые слова которых содержат, соответственно, один, два, три, четыре и пять слов (пр. 130). Из других оборотов, встречающихся в начале предложений данных псалмов, следует упомянуть, во-первых, те, которые представляют исходящие интонационные шаги прямо от верхиеквинтового или верхиескостового звука лада (без исходных скачков от тоники, как это имеет место в двух образцах в последнем примере), от верхиеквартового 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 конца слова и дробление ритма, получают свое развитие в разновид-

ности того же каданса, которая сочетается с четырьмя последними слогами текста (пр. 132). Для данных псалмов не типичны предложения, не расчленяющиеся на фразы. В инглеследующем примере, весьма редкостном 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



Прил. 130

гласа, бывают двух типов. Из них наиболее часто встречается оборот, представляющий постепенно нисходящий интонационный шаг от верхне-квартового звука к тонике лада: с—б—а—г. Встречаются и следующие разновидности его: б—б—а—г, а—б—а—г. Для всех этих оборотов характерна недостаточная обоснованность в них тоники лада. Вто-



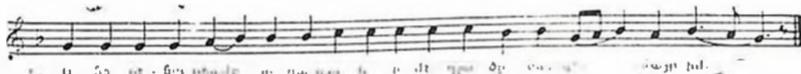
Прим. 131.



Urgew. 132.

рой тип полукаансового оборота предполагает замыкание интонации на побочном опорном тоне лада. Элементарной его формой является прерывание течения напева на звуке «б». 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 тоники лада ($g-a-b$). В некоторых случаях такое движение интенсифицируется путем укорачивания длительности направлений к звуку « b » топов, которые, лягущие, образуют простой слог с расцветом. Нередко эта восходящая интонация отправляется и от нижнего вводного тона лада ($f-g-a-b$), что еще более



Heavy 133



Прил. 134.

укрепляет позиции достигающегося доминирующего звука. Следует отметить, что фразы рассматриваемых псалмов могут начинаться и с верхнеисквартового звука «с». При этом интонация рано или поздно опускается вниз к звуку «б». В других случаях описанный метод достижения побочной опоры воплощается в формах а—с—б или а—д—с—б. Наконец, в качестве начальной ритмоинтонации фраз употребляется также и один из вышеприведенных полукадантовых оборотов, а именно: б—с—а—б. Он, между прочим, нередко появляется и в промежуточных стадиях развития. Этим же свойством отличаются и другие приведенные мелодические формулы, особенно начальный оборот г—а—б. 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, музикально-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 двоекратного утверждения. При

Прим. 136.

этом фразы воспринимаются как рядополагаемые высказывания, из которых 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 I) приводимого музикального 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 (пр. 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 двоекратно-



Прим. 140.

го вопроса с последующим, в той или иной мере суммирующим ответом (пр. 137). Нередко вторые фразы таких предложений замыкаются полукаансами на тонаике лада. В этих случаях, вторые и третьи

фразы, образуя упомянутую выше форму двоекратного утверждения, противополагаются 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 тоники. 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 интонация 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 ритмоинтонационно в той или иной мере подчеркнуто 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 снижают 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 напевом 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—навязчивость суровым духом аскетизма, несомненно во многом предопределенной 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 «кцурд», 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 феодализма⁶⁰⁴. 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-

⁶⁰⁴ Лит. CXXXI, стр. 58.

ский минор с пониженной четвертой ступенью⁶⁰⁵; 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 тоники. 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 иночи⁶⁰⁶, и один псалом (29-й), исполняющийся, как и псалмы Первого гласа, перед евангельскими чтениями⁶⁰⁷. Сначала обратимся к этому последнему, так как его отличает применение первичных форм интонаирования на основе данного гласа. Первая большая фраза музыкальных предложений этого псалма начинается с плавного хода от тоники к доминирующему звуку через «б» 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 «дес». Начало второй большой фразы может быть идентичным с началом первой, или же направляться к доминирующему звуку, предварительно затрагивая окружающие его тона «б» и «дес». Эта фраза завершается утверждающим тонику 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 певзуры может делать также ход с—дес—с. Целостные музыкальные предложения занимающего нас псалма в большинстве случаев выливаются в знакомую уже нам форму

⁶⁰⁵ 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 (Ист. XX, XXXI; Лит. CXXXV, CL), по праву считают чуть ли не одним из характернейших в армянской церковной музике (Лит. CLXXXII, стр. 75—76. Лит. CLXXXIII стр. 45—46).

⁶⁰⁶ Ист. XLIX, стр. 2—15 (ис. № 3, 87, 102 и 142).

⁶⁰⁷ Там же, стр. 148—149.

ский минор с пониженной четвертой ступенью⁶⁰⁵; особенность же его— несколько большая (чем это, бывает обычно) усиленность позиции доминирующего звука («с»), благодаря присутствию напряжения звучащих, неустойчивых мелодических интервалов, окружающих названный звук и разрешающихся в нем, что, вообще говоря, дает возможность легко модулировать при желании, придав звуку «с» значение тоники. 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 ночи⁶⁰⁶, и один псалом (29-й), исполняющийся, как и псалмы Первого гласа, перед евангельскими чтениями⁶⁰⁷. Сначала обратимся к этому последнему, так как его отличает применение первичных форм интонаирования на основе данного гласа. Первая большая фраза музыкальных предложений этого псалма начинается с плавного хода от тоники к доминирующему звуку через «б» или минью 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 «дес». Начало второй большой фразы может быть идентичным с началом первой, или же направляться к доминирующему звуку, предварительно затрагивая окружающие его тона «б» и «дес». Эта фраза завершается утверждающим тонику 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

⁶⁰⁵ Жаль, что Хр. Кушнarev 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, CLI), по праву считают чуть ли не одним из характернейших в армянской церковной музыке (Лит. CLXXXII, стр. 75—76. Лит. CLXXXIII стр. 45—46).

⁶⁰⁶ Лит. XLIX, стр. 2—15 (нс. № 3, 87, 102 и 142).

⁶⁰⁷ Там же, стр. 148—149.

вопроса-ответа. Только здесь форма эта несколько обостряется в тех случаях, в общем нередких, 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 исалма и в данном случае служит дважды повторяемое слово Alleluia, которое зазвучивает по тому же рассмотренному выше принципу, с распевом долгого слога (пр. 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 исалме сводится к расширению гласовой основы интонации. Нечто другое, с этой точки зрения, наблюдается в четырех исалмах первого

другое, с этой точки зрения, наблюдается в четырех исалмах первого



Прим. 145.

с альтерированным ладом использованы богаче и, можно даже сказать, остроумно. В начале первых больших фраз музыкальных

предложений этих псалмов интонация несколько долыше, чем обычно, пребывает в тонической сфере голоса. Тут в начальных мелодических оборотах, в которых почти всегда присутствует долгий звук, сочетающийся с первым ударяемым слогом текста, сперва фактически достигается тоника голоса «а» ходом большой терции от нижнемедианового звука, или прямо, без приготовления, и лишь потом—небоцкая опора «с». В начале вторых больших фраз, где нередко также присутствует ударяемый долгий слог, интонация сразу попадает в сферу доминирующего звука голоса и обыгрывает его с помощью одного из следующего типа движений: с—е—des—с, е—des—с, б—с—е—des—с, б—с—des—е—des—с. 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 сентаккорда с большой септимой (f—а—с—с) 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 типовым оборотом, исполняемым на трех последних слогах текста. Как



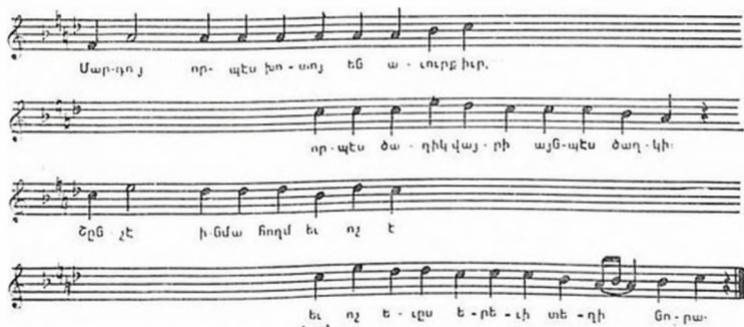
Прим. 146.

видно, оборот этот не что иное, как несколько расширенный полукаанс, 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—вопрошающая⁶⁰⁸. 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 голоса 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 б—с, des—с, а—б—с, б—des—с, б—е—des—с, либо же повторяют один из оборотов начала второй большой

⁶⁰⁸ 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 цезурой, 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 развитой, орнаментированный каденциональный оборот, прочно утверждающий тонику. Существует два его варианта. В одном безраздельно господствует тоническая сфера гласа. Во втором же, интонационно безусловно более богатом, представлены обе главные сферы



Прим. 148.

гласа—неустойчивая сфера побочной опоры и разрешающая сфера тоинки (пр. 148). Концовка формы, тоже в двух вариантах, немногосложна (пр. 149). Следующий этап в эволюции данного вида пения представляют те музыкальные предложения, с помощью которых выделяются начало некоторых псалмов Третьего Побочного гласа. Они, в своей наиболее законченной форме, носят название «Стохоги» (*Ստոխոցի*).

Слово это этимологически происходит от греческого *recitativo versuum* и, как таковое, означает Recitativo versuum и антифонное пение псалмов⁶⁰⁹. В обиходе же армянской церкви это слово означает также стихи, предназначенные для сольного пения, как сообщает А. Худабаян⁶¹⁰. Так что начальные три-четыре строфы вышеупомянутых псалмов на Вели-



Прим. 149.

кий Пяток и Великую Субботу, к примеру, озвучиваются двумя солистами (антифонно). В напевах этих строф наблюдается интересное явление: происходит дробление ритма, появляются широкие расчлены, но согласно определенным правилам мелодического разукрашивания каденционных участков развития формы (пр. 150).



Прим. 150.

Это вторая строфа 108-го псалма⁶¹¹ (на Великий Пяток). Она имеет два раздела. Напев же состоит из трех фраз, крайние из которых каденсируют на тонике, а средняя — на побочной опоре гласа. С такой же структурой предложения мы встречались и выше (см. пр. 139). Сравнение этих двух музыкальных предложений псалмов одного и того же гласа показывает, что особенности напева нашего «Стохоги»

⁶⁰⁹ Лит. CVI, Б, стр. 747.

⁶¹⁰ Лит. CXII, стр. 382.

⁶¹¹ Нет. XLIX, стр. 349.

сводятся к следующему. В нем первый ударяемый слог текста первой фразы сочетается с группой слигованных нот, сумма длительностей которых равняется длительности целой ноты (см. в примере прямые скобки 1). В конце первой фразы полукадансовый оборот с—б—а—г ориентирован посредством введения пунктирного ритма и нот малой длительности, а остановка на «г» удлиняется в два раза (см. скобки 2). Ориентирован также, пусть несколько умеренно, второй полукадансовый оборот с—а—б (скобки 3). Далее в третьей фразе появляется нового типа пространный заключительный каданс-юбилляция. 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 музыкальные 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 ориентации 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). Сравнив рассмотренные выше псалмы типа стихоги с этими канонаглухами праздников, нетрудно заметить большую сложность мелодической фактуры последних в целом, более равномерное распределение распевов, ффоритур 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) во всем канонов древнеармянской Псалтири (см. выше).

псалмов восьми канонов древнеармянской Псалтыри, в прошлом были внесены в хазовые сборники тина Мангуесума⁶¹³. Сравнение показывает, что литературные тексты канонаглухов в этих сборниках часто кончи-

Тп.

Ա - րա րի ի - րա տի ե ար դա - րու - թե ա լու իա .

Սի մա - մեր զիս ի ծե ուս նեղ չաց ի մաց ա լու իա .

Прим. 151.

ровались сокращенным письмом, очевидно ввиду их большой распространенности. Налицо полное соответствие гласовых обозначений рассматриваемых памятников в средневековых рукописях и в новейших нотных сборниках. А фактура хазового письма местами предполагает даже более сложные мелодические рисунки⁶¹⁴. Это и понятно. Ибо в

Вп.

Զո - գոր - մո - բո - նու ք Տը յա չի տեհամ օրն ա լու իա .

ա լու իա .

յազ զէ յազա շամ և ցիզ օ ւ եւ մար ու րու օ զո րո .

ը սկ բու ն մու ա լու իա .

Прим. 152.

названных хазовых сборниках мелодии канонаглухов представлены на кульминационном (относящемся к XII—XIV вв.) этапе их исторического развития. Между тем, музыкальный компонент занимающих нас монодий, известный по нотным сборникам XIX столетия, дошел до нас, пройдя сквозь века деградации. Возвращаясь к вопросу о взаимоотношении обиходных и праздничных вариантов напевов одних и тех же

⁶¹³ См. рукописи Матенадарана № 591 (стр. 6а—156), 752 (стр. 5а—106), 759 (стр. 4а—9а) и др.

⁶¹⁴ Лит. CLXV, 9 (стр. 41), II (стр. 33).

Прим. 153.

Bn. *Moderato*

4

2o. ღირ-მო - ღჩა - ნეს გა Step յა - უ-თხან
ორბ - მა -

għaq. w - iż - კი - ხა

յად - აქ յად Mod. պათ-ტ - გħieg ლქ - ნღ - მარ-მო - ღჩა -

Grave ნეს გა მა - რა - ნილ ჩ - მილ

ა ლო - ჩა:

Прим. 154.

канонаглухов, отметим, что сравнивать их следует по мелодическим построениям, соответствующим одним и тем же разделам литературного предложения. Своеборная «недстрочная» структура наших примеров предназначена облегчить читателю именно эту задачу.

ГИМНОДИЯ

В период раннего средневековья бытовали четыре основных гимнических жанра: кнурд (троаръ), кондак (привившийся в армянском богослужении в качестве многостrophной оды скорее повествовательного характера), канон и таг. Последний хотя и является 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 каноны в средние века объединялись под общим собирательным называнием шаракан (*շարական*)⁶¹⁵ (откуда и наименование заключающего их сборника—Шаракнон).

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 любой 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 Шаракноне⁶¹⁶. Успехи, 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 вв.

⁶¹⁵ Очевидно, на основании того, что после внесения в армянское богослужение жанра канон (VIII в.) созданные ранее кнурды и в общем немногочисленные кондаки, подвергшиеся 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 писаний 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 Шаракицах с давних пор приводились «указатели» имен творцов шараканов и времени, когда они жили. Было время, когда эти сведения принимались на веру. Но скоро ученыe, в частности литературоведы, подняли вопрос: какие же данные положены в основу при составлении упомянутых «указателей»? И оказалось, что в основу последних легло предание, приписываемое некоторым из раннесредневековых авторов большее, чем они могли в действительности выполнить. Такое положение венцем спачала породило известное недоверие к сведениям, содержащимся в Шаракицах. 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 упомянутого 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 большого количества разнообразных стихотворных размеров. Со временем наука обнаружила и основные закономерности тех стихотворных размеров, которые применялись именно для шараканов раннего средневековья. В этом большине заслуг имеют ученый-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. Абегян, в капитальном исследовании которого («Стихосложение армянского языка») имеется описание также других раннесредневековых стихотворных размеров. Среди них своей значимостью особое место занимает четырехстопный же а酣ест ($3+3+3+3$)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. Зарбанияна⁶¹⁹, М. Орманияна⁶²⁰, Г. Аветикяна⁶²¹, Г. Алишана⁶²², С. Аматуни⁶²³ 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, Костянин 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. Абегяна, опубликованном в 1912 г. в журнале «Аарат» 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 раннесредневековых 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 пересказами евангельских рассказов; иаконец, 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 Абегян 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 Абегяна — «Истории древнеармянской литературы»⁶²⁸. Следует отметить, что вопрос о датировке шараканов занимал умы и армянских музыковедов. Как знаем, еще Е. Тынтесян, 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. CLXXVIII.

⁶²⁵ Ист. I. XXXIV, 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 носят 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 пятижек можно отнести именно к данной эпохе»⁶³⁰. Понятно, что, занимая такую, более чем ясную позицию в рассматриваемом вопросе, армянские музыканты 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 влияются в относительно небольшие, однотемные музыкальные построения. Наиболее древние из них близки к псалмодическим формам.

Критическое освоение всего этого опыта, накопленного в арменоведении и армянском музыказнании, а также выверка и посильное 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 Шаракиоца 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 вардапетом (XIII в.). Ср. Лит. CXIX, стр. 485. Второй—гораздо более обширный—составлен персом Саргием (XIII—XIV вв.). Рук. Матенадарана № 2092, стр. 2236. Третий—приналежит перу Григора Татеваци (XIV в.). Ист. XV, стр. 637. Далее идут два «указателя» авторов XVII столетия—Степаноса Даиге Джугаси (рук. Матенадарана № 1424, стр. 247) и Акона Сысени (рук. Матенадарана № 3107, стр. 1385) и, наконец, «Указатель» Анонима. Ист. LXXXI, стр. 2. Лит. CCXIX, стр. 39 (Преисловие).

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—XVII века дошли до нас в относительно неизменном виде (на что имеется, кстати 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 сличения литературных текстов, гласовых обозначений и мелодических фактур рассматриваемых памятников 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 итогом Шаракиоцем в целях установления подлинности и состояния сохранности дошедших до нас раннесредневековых монодий. Отметим лишь некоторые результаты проделанной скрупулезной работы. Данные разбора итогом Шаракиоца в плане различия в нем раннесредневековых и более новых мелодических образований в большей мере подтверждаются итогами анализа хазовых рукописей и их сопоставления и сравнения с итогом сборником. Более того. Подтверждаются и те выводы, которые относятся к фактам перенигтонирования, 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 Месроном Маштоцем, сочетались с новыми пряткими орнаментированными мелодиями в эпоху развитого феодализма⁶⁴⁰. В эту же эпоху был пересмотрен музыкальный компонент также многих шараканов, созданных Saаком Парцевом⁶⁴¹. 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 Эчмиадзинский 1861 года) в большей мере базировались на первой (Ист. LXXVIII—LXXXIII).

⁶³⁴ Лит. LXXVIII, стр. 112.

⁶³⁵ Рукопись Матенадарана № 7123 (1598 г.), 1612 (1562 г.) и 8324 (1506 г.).

⁶³⁶ Рукопись Матенадарана № 1624 (1488 г.), 3223 (1458 г.) и 1609 (1412 г.).

⁶³⁷ Рукопись Матенадарана № 8400 (1351 г.), 1622 (1336 г., Еразмика) и 1576 (1328 г., Сис). который лег в основу нашего опыта расшифровки простейших хазовых записей (Лит. CLXIII).

⁶³⁸ Рукопись Матенадарана № 1577 (Ахнат), 2478 и 8474;

⁶³⁹ Упоминавшаяся выше рук. Матенадарана № 9838.

⁶⁴⁰ Ср. нашу статью: Лит. CXLI.

⁶⁴¹ Ср. нашу статью: Лит. CLXVIII.

невесковых армянских *մանուկաց* (мелодистов распевщиков) коснулась также ряда произведений Ована Мандакуни и Мовесса Хоренаци, Аниши Ширакаци, Саака Дзорапореци и др.

Говоря о периоде с VIII по XI век, надо сказать, что хотя в течение указанных столетий искусство хазового письма 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 неспециальных. Итак, различаются древние и более новые (сочиненные в эпоху развитого феодализма) шараканы. 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 шараканов написаны стихами—либо свободными, подчас приближающимися к прозе, либо размежеванными, отличающимися большей музыкальностью.

В структурном отношении тексты шараканов делятся на строфы. Обычно их бывает три; но иногда количество строф достигает также девяти и даже гораздо большего числа, особенно когда применяется форма так называемого «алфавитного акrostиха». Каждая строфа выражает вполне завершенную мысль и как таковая представляет собой законченное литературное предложение. Строки каждого шаракана, за исключением первых строф некоторых из них, обычно содержат равное количество строк. Строки строф представляют целостные разделы литературных предложений. Музыка шараканов также подчиняется принципу строфичности, что способствует их доступности. Мелодия шаракана в каждой строфе стихотворения делится на разделы, соответствующие отдельным строкам этих строф. Частиности содержания текста в шараканах в общем не принципиальны во внимание. Однако здесь эти частиности в какой-то мере передаются музыкой не только непосредством исполнительской интонации, но и благодаря наличию в мелодиях отдельных строф явно ощущимой вариантности. Анализируемый здесь материал почерпнут из Шаракица, изданного Н. Ташчяном. В круг образцов, привлекаемых к анализу, по понятиям причинам не вошли своего рода истинничные произведения, в которых словесные тексты припособлены к уже готовым мелодиям.

При распределении отобранныго 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 «*ր*» (ъ), в отличие от того же звука нового армянского языка, сплошь и рядом употребляется в качестве равного, но своей силе и продолжительности, остальным гласным (*ա—ա, է—է, օ—օ, ի—ի* и пр.), и даже подчеркнуто акцентируется, когда этого требуют меторитмические 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, кантабильностью 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 народно-песенного творчества, к которому сознательно прибегали церковники при самом возникновении искусства шараканов, постепенно укореняется песенное 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 тональки на «*ց*») звука «*՛ս*».

же приемы сочетания различных гласов в пределах одной мелодии и новые формы развертывания интонации. Расширяется круг употребляемых гласовых попевок, расширяется амплитуда интонациональной 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 раздробленным ритмом, 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 строфам 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 тонику 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 строфи и соответствующие им разделы мелодий. Признаками этих цезур являются: наличие тождественных, однотипных или просто сходных мелодических оборотов в начале отдельных разделов; появление долгих и сливованных звуков в конце этих же разделов; исходящие мелодические обороты полукадансового

⁶⁴³ В связи с этим необходимо отметить, что в армянском музыкоизании и литературоизании строфа с древних пор означается словом *տուն* «тун», что в буквальном переводе означает дом. Такое название указывает не только на законченный характер строфы, но и на присущее ее структуре некое архитектоническое 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 кезур, отделяющих друг от друга фразы шараканов, аналогичны вышеупомянутым четырем моментам. Таковы пути, приведшие к укорочению 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 ладонтонационной 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-

лих понятия, приводится мелодия простейшего шаракана Четвертого гласа⁶⁴⁴ (пр. 155).

Текст этой строфы состоит из двух строк и последующего припева (2+1). Согласно этому, мелодия шаракана, расчленяясь на три раздела,

Moderato

Ա ն կա նիմ ա ռա չի թն
և նրբ որել զրո զու թիւ յանցա նաց հ մնց.
մի ան տես ան ներ նայր գաղաշանինի;

Прим. 155.

выливается в форму, соответственно, вопроса-ответа и «результата». Из примера видно, что данная мелодия в ритмическом отношении мало чем отличается от напевов псалмов. Зато в ней бросается в глаза несколько более развитая интонация, которая, не задерживаясь долго на какой-либо одной ступени лада, затрагивает звуки различной высоты. При этом в трех упоминавшихся разделах строфы возникают три различные по характеру движения—мелодические волны. Здесь наблюдаются и зачатки применения некоторых чисто песенных приемов развития мелодии: вариантическое повторение небольшой попевки с метрическим ее смещением в начале построения и секвентиеское повторение характерной попевки в конце мелодии, как это отмечено выше квадратными скобками. Какими бы незначительными ни казались эти особенности рассматриваемой мелодии, благодаря им простейший шаракан явно отличается от псалмов: в нем, с одной стороны, придается более естественный характер связи музыки с текстом; ибо очевидно, что последование звуков хоть и одинаковой длительности, но различной высоты способствует выделению грамматических акцентов литературного предложения и, тем самым, лучшей его подачи; с другой же—повышается художественный интерес самой мелодии и, следовательно, удельный вес музыкального компонента.

В этом-то и оказывается стимулирующая роль того нового, более глубокого отношения к поющему тексту, которое, будучи характерным для искусства шараканов вообще, в своей зачаточной форме присутствует и в простейших произведениях рассматриваемого типа. Итак, с простейших шараканов со свободными стихами берет начало некий

⁶⁴⁴ Нер. Л., стр. 316 (шаракан покаяния).

процесс развития формообразующей роли музыкального компонента монодий. Процесс этот затрагивает сначала ладонитонационную сторону музыки, как мы видели. Но вскоре он распространяется и на ритмiku мелодий, приводя к появлению, точнее — к своего рода ассимиляции новых, более песенного склада пластичных ритмонитонаций. Извне заимствованный характер этих новых ритмонитонаций подтверждается и тем, что они при своем первоначальном появлении производят впечатление своеобразных «никрутаций», произведенных по заданию музыкальному материалу простейших шараканов. Весьма показательна, с этой точки зрения, следующая моноodia Третьего гласа, в которой упоминавшиеся новые ритмонитонации пока что не входят в основную мелодию шаракана, а лишь предваряют ее⁶⁴⁵. В приведенном отрывке

Moderato

Вступление

О дар - ива юб ци - яр - пись

qб рбq dб - ая - бу дб - яш:

2 строфа

и - ая - чб тб ов а фи

и - ая - дб юб - аи би

и - ая - дб - дб - ки - риб

и - ая - дб -

Прим. 156.

представлены две строфы, первая из которых является вступительным двустишием. Как видно из примера, по складу своей музыки эти строфы заметно отличаются друг от друга, при всем том, что они органически объединены в одно целое. Основная мелодия шаракана, появляющаяся в сочетании со второй его строфой (и повторю — с отсутствующей здесь третьей), с одной стороны, близка к напевам псалмов Третьего гласа; но с другой, — она явно отличается от последних некоторыми особенностями ритмонитонационного порядка. В частности, в отличие от напев-

⁶⁴⁵ Там же, стр. 277 (шаракан покаяния).

вов названных псалмов, в каждом из разделов этой мелодии присутствуют слогованные (сочетающиеся с одним словом текста) либо долгие звуки. Привлекает особое внимание отмеченный в примере широкий распев предпоследнего слова в последнем, четвертом разделе мелодии. Ближайшее рассмотрение показывает, что данный распев введен в мелодию не только с целью удобного кадансирования: посредством этого распева последний, содержащий всего лишь четыре слова строка строфы, удлиняясь, примерно приравнивается (по количеству сочетающихся с ней звуков) трем предыдущим, каждая из которых содержит по шесть слов. В этом оказывается 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 двустишием текста. Этот напев особо выделяется в контексте ритмоинтонаций простейшего шаракана. В нем преобладают выразительные распевы слов, оттеняемые выпуклой интонационной кривой и подчеркнуто 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 ритмоинтонаций, отсутствующих в арсенале основных музыкально-выразительных средств псалмов и простейших шараканов псалмодического типа.

Как уже отмечалось, в нашем примере эти новые ритмоинтонации пока что лишь предваряют мелодию шаракана, подобно яркой вступительной реplике вождя-запевала, 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 народнопесенном творчестве формах запево-припева и рефрина 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 текста⁶⁴⁶ (пр. 157). Нетрудно заметить ясную разграниченность двух названных частей мелодии данного шаракана. Ее занев, близкий к напевам псалмов Третьего

⁶⁴⁶ Ист. L, стр. 286 (шаракан покаяния).

побочного гласа, речитативного типа. На против, занимающий добрую половину строфической формы привес—самостоятельный музыкальный образ более песенного склада. Его отличают распевы слогов, особо выделяющиеся в сочетании с динамичными, устремленными к побочной опоре «б» начальными мотивами; долгие звуки («с»), подчеркиваемые предшествующим огромной силы скачком на квинту; энергичные неходящие секвенции, решительно утверждающие тонику лада; и, наконец, своеобразная организация напева в целом, возникающая в результате

Moderato

Ա - նա - ռակ որ դի ց ա - դեր - սա - ծօթ ա դա - զեր ը լ - քեղ
նայր մէ դա յեր - կին և ա - ռա - չի ըն

ն ս - լի ց նայ - ցի և և կ գն - չեւ.
ս - դոր - մա ի ց Ա ս տ ուած :

Прим. 157.

развития двух мотивов: восходящего (а) и нисходящего (б), 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 рефрина 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

⁶⁴⁷ Ист. Л. стр. 564 (из шараканов на Воскресение).

функцию заключения—по отношению к каждой предыдущей. Это заметил, наверное, и сам читатель, пропев весь приведенный отрывок. Ведь в нем рефрен сначала звучит как некий отиравший момент для всей монодии. Но затем, появляясь в конце первой строфы,

Moderato

Ferppen
I. սրբա

Ա - զպ - մեա լեզ Աս-որ - ուած:

Որ ի յըրկ-նց ի ո ո ի շըր ա-նըս կիզբ որ դի.

Եօյն ինըն զգ-նը մոխտ ա հ ի բէ շըր.

Ա - զպ - մեա լեզ Աս-որ - ուած:

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 интонации подчеркивается, естественно, именно заключительный характер напева рефрина. Таким образом, каждая отдельная строфа и вся монодия в целом оказываются обрамленными мягкими распевами рефрина, 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 исалмодических (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 исходящего типа полукадансовый оборот вычленяется в отдельную фразу посредством предшествующей цезуры 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 находит логический акцент литературного предложения. Кстати, этим объясняется также и то, что в начале второго раздела мелодии и интонация достигает своей кульминационной точки (es²).

говоря, членение разделов мелодий на фразы осуществляется и тогда, когда сочетающиеся с ними строки текста длины 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 иеразмеренный 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 привращается первому, 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 бывающие окружающие каждую из строф произведений рефрены, что способствует закреплению и развитию также тех новых черт, которые появились в псалмодических частях мелодий. Сказанное наблюдается в монодии, протекающей в Дарциваксе 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 нескольких распевенного полукадансового 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 исалмодической 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

1 строфа

О - ղըր - ւ - ղամ: Աս - տը - ուամ:

Ի լը - սել ըզ - ձայն փո - ղըրն յա - հա - գին ա - լորն.

յոր - ժամ հար կա - նէ իրեշ - տա - կա - պես

և կո - չէ ի դա - տաս - սամ:

ո - ղըր - ւ - ղամ: Աս - տը - ուամ:

Прим. 159.

Таким образом, мы видим, что в двух последних шараканах обрамлением эмоционально насыщенными напевами рефренов исалмодические 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 расневов и долгих звуков, появляющихся в концовках фраз. Притом в последних изредка дают о себе знать и раздробленные ритмы, идущие, очевидно, из рефrena. Далее, здесь также особо оказывается 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 оставшейся мелодией, ибо он звучит как неизбежный логический вывод предыдущего развития.

раскрепощенные от принципа скандирования текста несенные ритмопинтоции, 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 композиций упомянутых фраз и разделов строфических музыкальных построений. Приводимая ниже мелодия шаракана покаяния является замечательным примером такого свободного применения членения и распевов, обусловленного образным содержанием поющегося текста. Этим объясняется и присутствие в ней выражавших «просьбу» оборотов хореского и амфибрахического типа, которые сообщают мелодии особую мягкость (в примере они отмечены крестиком)⁶⁵². Характерной отличительной чертой данного шаракана,

Прим. 160.

как очевидно, является известная кантиленность его мелодии. Конечно, это не означает, что в нем полностью исчезают скандированные ритмопинтоции. Последние всегда в той или иной мере присущи шараканам силлабического 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 изразмеренность стихов текста⁶⁵³. Говоря о кантиленности приве-

⁶⁵² Ист. I, стр. 200.

⁶⁵³ Распевы и долгие звуки введены в основном в первую и третью строки строфы, 252

денной мелодии, необходимо указать и на ту ярко выраженную специальность 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 дальнейшая 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 ритмометрий, также средств выразительности, характерных для напевов, особо выделяющихся на фоне псалмодических частей монодий, естественно, приводит к более решительному проникновению в шарашки подлинного песенного начала. Это хорошо видно по следующему примеру, протекающему в гласе темных лирических песен с ярким тематизмом и широким дыханием⁶⁵⁴ (пр. 161, Вт. гл.). Это один из

развитых среди шараканов со свободными стихами. В нем дана большая свобода всему тому, что до сих пор применялось в ограниченных масштабах и в определенных, непсалмодических участках мелодий: волнобразному движению интонации, а также расневам и дроблению ритма. Здесь находит свое развитие и принцип вариантного и секвентного повторения мотивов как в непосредственной близости, так и на расстояниях. Благодаря этому, а также наличию достаточно ярких и сходных содержащие меньшее количество слогов по сравнению, соответственно, со второй и четвертой строками (пятая строка является привесом, с точностью повторяющимся и в остальных строфах).

624 Ист. Е., стр. 929 (шт. шараканов всем мученикам).

ритмоинтонаций 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 большой мере сглаживается подчеркнутая неразмеренность стихов текста⁶⁵⁵.

В приведенной мелодии использован и ряд других примечательных выразительных средств. К числу последних относится, как уже указывалось. Второй глас с его золотым ладом квинтовой основы (с тоникой на «g» и побочной опорой на «d»), придающий интонации характер откровенного, непринужденного лирического высказывания⁶⁵⁶. Обращает на себя внимание также удачное использование приема решительного отводивания тоники. Последняя, потенциально присутствующая 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.

Подведя 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 ритмоинтонаций. Последние, проникая в шараканы и сперва локализуясь в строго определенных фазах развития формы, как-то: вступление, припев запево-припевной строфы, рефены, окружающие строфи,—впоследствии находят более свободное применение и, органически растворяясь в монодиях, 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 септимы ($g^1 - f^2$), но и в возникновении довольно сложного соотношения кадансов. В конце третьего раздела мелодии медиант лада утверждается настолько решительно, что создается впечатление отклонения в B -dur. При этом до известной степени пересмысливаются связи основной медианты (B) с появившейся в конце второго раздела доминанты (d), которая, в свою очередь, принимает на себя и функцию медианты B -dur-а

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 поющесягося стихотворения. Все это в большей 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 упоминавшейся 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 откристаллизации 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 устоявшимися 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 панну 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 сложноямбического 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 слов.

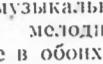
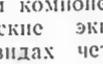
Но дело в том, что при декламации и особенно при пении, содержащие меньшее или большее количество слогов стопы, удлиняясь или укорачиваясь, привращиваются по длительности нормативным стопам. И это дает возможность разнообразить ритм стихов при сохранении их общей метрической структуры⁶⁵⁸. В рассматриваемых шараканах, стихи которых содержат по четыре главных метрических ударения, большую формообразующую роль играет новая единица членения — стопа: сложноямбическая, 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 передко 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 полустишия, объединяющего в себе две стопы. Обязательным условием для шараканов с размеренными стихами является сохранение целостности строки, как самостоятельного раздела литературного предложения⁶⁶⁰. Стrophы 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 сложноямбических стихотворений содержат по четыре четырехсложных стопы и, следовательно, 16 слогов; нормативные строки анапестических стихотворений содержат по четыре трехсложные стопы и, следовательно, 12 слогов.

⁶⁵⁹ Это особенно встречается в сложноямбических стихах, в которых вторые слоги четырехсложных слов попадают под относительно сильные метрические ударения.

⁶⁶⁰ Здесь не допускается прием, известный в науке под названием «специфемент» и сводящийся к переносу конца фразы в начало следующей строки.

стопных шараканов состоят обычно из трех или четырех строк. Цезуры различной значимости отделяют друг от друга строки строф, полустишия и стопы.

В музыкальном компоненте анализируемых монодий ясно проявляются мелодические эквиваленты стихотворных стоп—такты, которые в обоих видах четырехстопных шараканов объединяют в себе обычно по четыре доли (имея в виду нормативные такты). Однако музыкальная трактовка, с одной стороны, сложноямбической, а с другой—анапестической стоп в этих шараканах, разумеется, различна. Метрическая структура и расположение в нормативном такте музыкальных фраз, соответствующих сложноямбическим стопам, сводится к следующему:  . Структура же и расположение опять-таки в нормативном такте фраз, соответствующих анапестическим стопам,  . 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 шараканах особенно заметны затачевые 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, сопровождающего конец предыдущей строки с началом последующей⁶⁶². Важно отметить, что в обоих видах четырехстопных 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 полустишия, состоящие из двух стихотворных стоп. Ниже начнем рассмотрение с шараканов со сложноямбическими 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 сложноямбическими стихами

⁶⁶¹ Этому в большей 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 в 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. Л. стр. 1019 (из шараканов всем усопшим). Куплет приведен до призыва, 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

Moderato

Թեզ Թիրիս-ոռ - սի՛ կա - բռւ - ղի կէ ե - կե - ղեց - ւոյ շնոր հո ղի

գյաղ-րա կան զգ-պատ-ուա կան զԱստ-ուած-ըն - կալ սուրբ նը շանս

մա տու - ցա - հեծը, զօրին-ներ-զու - թիւն միշտ ի - բար-ճունս

ПРИМ. 163.

гласа⁶⁶⁴ (прим. 163). Как видно, распевы слогов и раздробленные, закрепощенные 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 вынеприведенным отрывком шаракана с размеренными стихами, анализируемая мелодия отличается тем, что в ней одна и та же сложноямбическая стихотворная строка получает разнообразную музыкально-ритмическую трактовку⁶⁶⁶. В мелодии обращают внимание: различная величина фраз, сочетающихся со строками; 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 смешением.

При всем этом в шаракане в целом, особенно в ее ритмике, решающую роль играет стихотворная стопа. Характер ритмической организа-

Прим. 164.

зации устанавливается уже в первом разделе мелодии, где четко слышны границы конструктивно следующих друг за другом музыкальных фраз, последовательно совпадающих с границами соответствующих им стихотворных строк. Как отмечалось, среди рассматриваемых шараканов

на стыке разделов мелодии. Не очень эпична 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 иенормативных стоп, так и иенормативность 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 сложноязыческого 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 большие по объему полустинии. 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 ритмопонтионационного содержания самой музыки⁶⁶⁸ и возникновения подчеркнуто волнообразного мелодического движения. Словом, в рассматриваемом образце особую формообразующую роль играет полустишие, 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 g' , a' , b' и (через b' на) c^2 . Кроме всего, отметим и довольно сложную фактуру мелодии нашего шаракана.

В четырехстопных шараканах с анапестическими стихами более последовательно применяется принцип построения мелодий по большинству волнам, соответствующим полустиниям текста. Однако и среди этих шараканов встречаются образцы, в мелодиях которых, при сохранении музыкальной целостности полустиний, все же выделяются границы стоп путем подчеркивания размера стихов. Классический пример такого рода шараканов представляет собой произведение Комитаса католикоса (VII в.), известное под названием «Духни, посвятившие себя» (любви Христовой). В словесном тексте шаракана, написанным в форме акростиха, речь идет о группе дев мучениц, оказавших геройское сопротив-

⁶⁶⁷ Ист. Л., стр. 769 (из шараканов Кресту).

⁶⁶⁸ Так, первые две музыкально-поэтические стопы первого раздела мелодии объединяются плавным инеходящим движением интонации, уравновенивающим размежеванные скачки затаакта на кварту вниз и на секунду вверх. Преодолению пазузы между двумя первыми стопами четвертого раздела мелодии способствует то обстоятельство, что на стыке этих стоп присутствуют два звука (b'), хотя различной силы, но одинаковой высоты и одинаковой длительности. Стопы же большинства остальных полустиний во втором, третьем и четвертом разделах мелодии музыкально объединяются благодаря преображению ритма. В этих условиях отдельные стопы первого полустинния второго раздела мелодии вносят даже элемент некоторого разнообразия, создающий форму дробления и суммирования (в пределах данного раздела мелодии или мелодической строки).

ление насилию язычников и павших жертвами во время распространения в Армении христианства. Образное содержание стихов, отличающееся многогранностью, связано с героиней, 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 мериюму, степенному развитию ритма при стройности структуры и мудрой простоте фактуры. Это одна из тех мелодий, которые, по меткому выражению Кулаковского, отличаются своего рода «переполнением»⁶⁶⁹ общего образно-эмоционального содержания, полностью раскрывающегося лишь при многократном повторении музыки в сочетании с различными строфами текста. В целях пояснения приводим отдельную строфию 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 наклона.

⁶⁶⁹ Лит. LXXXI, стр. 114—145.

⁶⁷⁰ Ист. I., стр. 695.

минорного и мажорного—а затем, как исход произошедшей 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 «с» до «с²». Как отмечено в примере скобками сверху, рассматриваемая мелодия построена широкими волнами, соответствующими полустишиям текста. Но вместе с тем в мелодии данного шаракана особо выделяются также отдельные стопы, входящие в упомянутые полустишия. 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 мелодии шараканов с а酣естическими же стихами, в которых не подчеркивается размер текста. Они более напевны, кантилены. В ритмической организации этих мелодий стихотворная стопа уже не играет столь определяющей роли. Последняя здесь почти целиком предоставляетя полустишию. 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 полустиший⁶⁷² (пр. 166). В такого типа шараканах течение музыкального

IPUMS 166.

развития иногда стирает даже те цензуры, которые отделяют друг от друга полустинии 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 сливованных звуков (см. в примере квадратные скобки сверху и снизу). Составляющие исключение последние слоги первых трех строк сграффы не меняют положения, ибо они и без того отделяются от последующих стоп. Что же касается неударяемых слогов стоп, то они в музике шаракана большей частью скандируются.

⁶⁷² Ист. I, стр. 64 (из шараканов Рождеству).

и в развитых шараканах 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 шаракана, кстати, принадлежащего первому армянскому научному историографии—Мовсеса Хоренаци (V.). Ниже приводим всю строфию⁶⁷³ (пр. 167). Таковы четырехстопные шараканы со сложноямбическими и анапестическими стихами. Подытожим

ПРИМ. 167.

изложенное о них. В четырехстопных шараканах 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 полустишья первого раздела мелодии предполагаемый долгий звук (c^2) хотя и дробится на две четвертушки в связи с появлением лишнего слога в следующей строке, цезура, отделяющая оба полустишья, все же не преодолевается. Цезуры в аналогичных местах 2-го и 3-го разделов мелодии более чем очевидны. В четвертой же строке мелодический оборот конца первого полустишья, распространяясь и на относительно сильную долю второго такта (c^2), с которой начинается второе полустишие, самым естественным образом объединяет две большие музыкальные фразы в один крупный раздел мелодии. Во всем остальном приведенный шаракан 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 иных 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 учащением ритма мелодий. В других же—размер и вообще структура стихов рассматривается лишь как необходимая метрическая основа, на которой свободно текут ритмы построенных по широким волнам мелодий⁶⁷⁴. В заключение отметим, что рассмотрение силлабических и силлабико-кантабильных 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 секты b¹—g². 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 ритмопонтонации идут от художественной декламации, от риторического искусства. Не следует забывать, что в ранне средневековой Армении риторическое искусство развивалось бок о бок с искусством музыкально-поэтическим и что церковные поэты-музыканты были также и искусными риторами. В риторике некогда вырабатывались свои специфические методы не только создания, но и воспроизведения художественной литературы, и не может быть, чтобы исторически устоявшиеся в ней характерные ритмопонтонации не оставили следа в церковной музыке. Весьма возможно, что в мелодиях подобных шараканов, сурово-мужественных и даже геронических по характеру, в обобщенном виде отражены также ритмопонтонации, идущие от армянской ранне средневековой военной музыки и геронических пластов народного эпоса (ср. Лит. LXXXIII, стр. 117). Мелодии же второго типа, отличающиеся напевностью, кантабильностью и особой теплотой ритмопонтонации, скопее 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, направления как раз на преодоление принципа скандирования словесного текста и на укоренение в монодиях песенного начала.

⁶⁷⁵ Ист. L, стр. 251.

⁶⁷⁶ В целом мелодия имеет форму периода с двумя аналогичными предложениями, притом в данном случае периода внутренне расширенного. Ибо, судя по имеющейся в

го внимания своеобразное соотношение пяти разделов мелодии. Кадансирующие звуки этих разделов образуют свою собственную кривую, которая, отправляясь от тоники, 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

3nu h u tu ntu m t r.

rw - ch'z ju6-gw - Gw'g h - m'ng.

m h ab - untu un. Gt'r p

qf qn - un'rn ar - tuas-niaw g h m'ng.

n - npr - stew h 6d u u - t u o u a b:

Прим. 168.

тоники в конце последнего раздела в большой мере способствует появление альтерированного нижнего вводного тона «*l'*», образующего вместе со звуком «*es*» « *скользко*» центростремительного интервала уменьшенной кварты вокруг тоники. 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 методии), период как таковой должен был завершиться в конце четвертого раздела; но так как этот последний не приводит к утверждению топики с добавлением пятого, заключительного раздела (кетати, в основном повторяющего четвертый, меняя только его концовку), период оказывается внутренне расщепленным.

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 вписано 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 эти строки, в значительной мере смягчает силлабику, в них ухо обнаруживает характерные (словно найреновские)⁶⁷⁷ последования ямбических и аиапестических стоп (оба раза в виде: ямб+аиапест+ямб; см. в примере квадратные скобки синзу). Выделив и трехдолные стопы-такты, появляющиеся на стыке строк (не считая пятой), легко заметим, на какой именно метрической основе протекают пессенные ритмы шаракана, обогащенные чрезвычайно интересными чертами периодической переменистости. 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 аиапестом силлабических и силлабо-кантабильных шараканов следовало бы затронуть вообще и вопрос о юбиляциях, появляющихся в начале или конце иных монодий, но для целесообразности изложения к этому мы вернемся позже.

⁶⁷⁷ Слово հԱյրեն (или հԱյրեն) является названием древнего, исконно армянского вида народно-гусарской песни, и означает «на армянский стих и глас». հԱյրեն строится по двустишиям следующей структуры: ямб+аиапест+ямб (7 слогов) и аиапест+ямб+аиапест (8 слогов). Много словесных текстов средневековых հԱյրենов, дошедших до нас в изустной передаче, записано в XIX веке. Арменисты-литературоведы обратили на них должное внимание. Об этом, а также о гласе найренов см. нашу статью: Лит. СЛII.

⁶⁷⁸ Сильная доля в конце второго раздела мелодии соединяет первое произведение этого последования различных тактов с его же повторением; а слитованные 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-кантабельным, но, конечно, не этим определяется их место и значение в музыкально-поэтическом искусстве названного периода. В раннесредневековых шараканах протяжного типа, по существу, прокладывается тот путь, по которому впоследствии развиваются крупные по форме и чрезвычайно сложные по ритмоинтонационному содержанию протяжно-ианевые монодии эпохи развитого феодализма. В словесных текстах рассматриваемых шараканов ничего принципиально нового не наблюдается. Зато в этих монодиях неизмеримо возрастает формаобразующая роль музыкального компонента. Как мы видели, в наиболее напевных мелодиях силлабических шараканов с размежеванными 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, организуется самостоятельно, согласно закономерностям чисто музыкального развития, и сохраняется 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 присущи черты ярких индивидуализированных музыкальных образов, соответствующих основному содержанию стихотворений и углубляющих его. Останавливаясь 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 сопутствуя 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 юбилляции. Ритмическая свобода здесь поддерживается и

независимой от структуры словесного текста метрической сеткой и медленными темпами, благодаря которым расширяются формы⁶⁷⁹. Строение мелодии в протяжных шараканах 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 шараканы 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 шараканов, образующихся главным образом из простых слогов, распевы осуществляются в пределах основной метрической единицы музыки, что способствует сохранению четкости структуры строфических построений. Условимся называть эти шараканы структурными. В других монодиях рассматриваемого типа распевы становятся настолько многозвучными, а растягивания слогов — длительными, что при исполнении слушателем не воспринимается смысль их словесных текстов. Широко юбилированные мелодии таких шараканов носят характер импровизаций. Поэтому условно назовем их импровизационными (по складу), в отличие от вышеупомянутых структурных.

В музыке протяжных шараканов, 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 шараканов, 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 шараканов, 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 шараканах налицо более ощутимые, так сказать, вещественные следы некогда процветавшего и повинившего на церковную музыку светского народно-профессионального искусства. В этих шараканах наиболее ярко отражены ритмы, мелодические рисунки и даже некоторые композиционные особенности импровизационных форм раннецерковной гусансской 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 шараканы преемственно самим непосредственным образом связаны с силлабическими. Больше того, наблюдения показывают, что мелодии целого ряда структурно-протяжных шараканов являются просто разновидностями прототипов, имеющихся в круге мелодий силлабических шараканов. Касаясь частностей 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 внутргласовой мелодической группе⁶⁸¹ и поются на тексты, написанные в одном, общем для них стихотворном размере. В Шаракище можно обнаружить даже такие пары силлабических и структурно-

⁶⁸¹ Шаракан какого-либо гласа может принадлежать той или иной внутргласовой группе в зависимости от того, по образцу какой именно мелодической модели сочинена его музыка. Мелодии шараканов каждого данного гласа составляют примерно по два внутргласовые группы.

протяжных мелодий, которые поются на один и тот же словесный текст (первые—в обыденные дни, вторые же—в дни торжественных праздников). В целях сравнения приводим два примера-отрывка. В первом из них сопоставляются две разновидности одного и того же шаракана Четвертого гласа, а во втором—шаракана Третьего гласа⁶⁸² (пр. 169). Таких пар мелодий, поющихя на один и тот же словесный текст в Шараконце, быть может, и немного. Но они показывают, что структурно-протяжные монодии первоначально возникали на основе готовых шараканов силлабического типа, путем известной обработки мелодий последних. Из приведенных примеров можно заключить, что обработка эта сводилась в основном к следующим трем моментам: своего рода расцвечиванию интонации, дроблению ритма и сильному замедлению темпа, при сохранении главных опорных моментов силлабической мелодии.

Прим. 170.

дии. Возникшие, таким образом, первые протяжные шараканы впоследствии могли служить образцами для новых монодий аналогичного же типа. Рассмотрим под этим углом зрения структурно-протяжный шаракан Третьего гласа⁶⁸³ (пр. 170). Словесный текст данного образца написан четырехстопными сложноямбическими стихами. Его мелодия протекает в той же ладовой сфере, что и мелодия четырехстопного силлабического шаракана Третьего гласа, приведенного в предыдущем разделе в качестве второго примера (стр. 258 работы). Поэтому удобно сравнить анализируемый структурно-протяжный шаракан с упомянутым силлабическим, хотя строфы последнего и трехстрочны, в

⁶⁸² Ист. L, стр. 615 и 623 (из шараканов первому дню Пентекоста) и стр. 733 и 738 (из шараканов Церкви). Для более удобного сравнения разновидности одной и той же мелодии приводим построчно на двух потоносах (на верхнем дается силлабический вариант мелодии, на нижнем—протяжный).

⁶⁸³ Ист. L, стр. 403 (из шараканов Страстной Недели).

отличие от двухстрочных строф первого. Такое сравнение покажет, что при всем различии, существующем между обоими произведениями в смысле содержания их словесных текстов и характера музыки, в мелодии структурно-протяжного шарманки содержатся почти все основные опорные моменты мелодии силлабического⁶⁸⁴.

The musical score consists of three staves of music. The top staff is labeled "Grave". The lyrics are: "L'empereur au bataillon de la mort". The middle staff continues the lyrics: "et que l'empereur". The bottom staff concludes the lyrics: "et que l'empereur". The music features various note values and rests, with some notes having stems pointing up and others down.

Прим. 171.

В структурно-протяжных монодиях связь музыки с текстом не предполагает подчеркивания в мелодии метрических акцентов, идущих от размера стихов. Но связь эта такова, что отдельные слоги текста почти всегда приходятся на группы звуков, сумма длительностей которых равняется длительности основной единицы метра. Иначе говоря, здесь распевы слогов в общем ограничиваются рамками основной метрической единицы музыки, что выражается и в образовании главным образом одних простых слогов. В рассматриваемой мелодии, например, присутствуют всего лишь два долгих слога (см. квадратные скобки снизу в примере), один из которых появляется в самом конце, в каденционном участке построения (что в общем принято даже в псалмодии). Долгие слоги с распевом, занимающим две единицы метра, в структурно-протяжных шараканах применяются и более свободно, чем это имеет место в приведенной выше монодии. Но появление такого рода долгих слогов оказывается наиболее закономерным в мелодиях структурно-протяжных шараканов с четырехстопными анапестическими

⁶⁵⁴ В композиционном отношении мелодия структурно-протяжного шаракана отличается от мелодии сравниваемого с ним сплабического не тем иным, как более извилистой интонацией, раздробленным ритмом и сильно замедленным темпом. Эти отличительные черты приводят к расширению границ музыкально-поэтического построения, к растягиванию в шаракане поэтического слова. Но форма мелодии при этом не расплывается, что отчасти объясняется и определенной связью музыки с текстом, способствующей сохранению четкости структуры.

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 а酣естическими шараканами силлабического типа, в которых последовательно удваивается длительность ударяемого слога каждой из стоп словесного текста (см. выше шаракан Комитаса католикоса). Переядем к рассмотрению протяжных шараканов импровизационного типа. Для них характерны дальнейшее дробление ритма и расширение распевов, образующихся в пределах основной метрической единицы ианева, более свободное применение распевов, занимающих две единицы метра и вместе с тем обильное использование юбилляций, охватывающих три и более единицы метра. Надо сказать, что юбилляции, как таковые, впервые появляются отнюдь не в импровизационных шараканах. Факты показывают, что принцип юбиллирования напевов церковью был заимствован



Прим. 172.

у народа чуть ли не с самого начала ее существования. В Часослове можно обнаружить различного рода небольшие юбиллированные обороты и кадансы весьма древнего происхождения, некогда исполнявшиеся в качестве музыкальных реплик по ходу богослужения, в сочетании с отдельными словами типа «каминъ», «слава» и пр., как-то⁶⁸⁶ (пр. 172).

Юбилляции не являются чем-то принципиально чуждым и для псалмодии, для шараканов силлабического и тем более структурно-протяжного типа. Только в названных шараканах юбилляции 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 мелодии ярко индиви-

⁶⁸⁵ Ист. L, стр. 807 (из шараканов Кресту. За приведенными 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 общефилософские категории, вроде: «предвечный», «изначальный», «необъятный» и т. д. Юбилиации, 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 юбилиации-вступления могут быть исполнены в медленном темпе, даже, в отличие от следующих за ними силлабического типа мелодий, в темпе умеренном. Наконец, довольно пространенные юбилиации появляются в заключительных кадансах, исполняющихся в конце последних строф иных шараканов силлабического или структурно-протяжного типа. Их назначением является, с одной стороны, сиять-таки углубить и развить эмоциональное содержание последних двух-трех слов стихотворения, а с другой—окончательно утвердить тоналику, или «последний завершающий тон» гласа. В подобных кадансах нередко совершается и гласовая модуляция, которая, в свою очередь, тоже способствует расширению завершающего монодиио мелодического оборота.

Все эти юбилиации в импровизационных шараканах, отшлифовываясь, усложняясь и к тому же сплетаясь с виртуозно-инструментального типа пассажами, идущими от гусинского искусства, вторгаются и в промежуточные фазы развития мелодий 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 немногословного. 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 юбилиаций, 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 юбилиаций, так и из немалого 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

A musical score for voice and piano. The top system shows a vocal line with lyrics 'flr pw v r', 'luw gh p uopn ons', and a piano line with 'fih'. The middle system shows a vocal line with 'qawp x ph t v r' and a piano line with 'lph'. The bottom system shows a vocal line with 'luw g6 qaw lnuun ar pw jh6' and a piano line with 'x'. The piano part includes various dynamics like forte and piano, and the vocal part features sustained notes and grace notes.

Прим. 173.

Второго гласа⁶⁸⁷ (пр. 173). По модели этого песночения, принадлежащего перу Мовсеса Хоренаци, сочинена не одна монодия эпохи раннего средневековья. Мелодия шаракана глубоко лирична. В ней с



ПРИМ. 174.

подкупющей откровенностью высказываются мысли и думы, связанные и с личными переживаниями автора. При этом показательно, что согретые душевной теплотой ритмопонтинации 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 ритмоинтонацией, определяемым сложностью мелодических рисунков юбилий и виртуозностью пасажей⁶⁸⁸. Примечательно, что по ходу развертывания интонации используются целых четыре соподчиненных узла лада: тоника (g^1), с которой начинается и на которой завершается мелодия; верхняя медианта (b^1), которая, противополагаясь ладовому центру, то и дело принимает на себя и функцию тоники параллельной мажорной тональности; верхнеквинтовый тон (d^2) — доминанта, принимающая на себя и функцию верхней медианты В-диг-а; и верхиесептиковый тон (f^2), фигурирующий в



Прим. 175.

роли верхней медианты к доминанте⁶⁸⁹ (пр. 175). Метрическая сетка музыки организована по принципу периодической переменности. Здесь дважды повторяется одно и то же последование тактов: 5/4, 5/4, 5/4, 3/4, 5/4 (см. в примере звездочки, которыми отмечены два 3/4-х такта). В ритме шаракана главенствующую роль играют логические акценты мелодического развития, которые, в большинстве случаев совпадая с главными метрическими акцентами, подчиняют себе и объединяют вокруг себя множество неударяемых и слабо ударяемых звуков. Сказанное особенно наглядно видно по имеющимся в мелодии юбилиям. Хотя последние в известной мере и придают течению ритмоинтонации характер сквозного развития, тем не менее нетрудно понять строение мелодии. Она состоит из двух больших предложений. Первое из них кадансирует на верхней медианте лада (b^1), второе же — на тонике (ср. в примере пятый и последний такты). Далее каждое из этих предложений, в свою очередь, подразделяется на три фазы. Здесь наблюдается и тематическая периодичность, выражаяющаяся почти в текстуальном совпадении вторых фраз обоих предложений (см. в примере указанные пунктирной линией фразы).

Связь музыки со словесным текстом в рассматриваемом шаракане такова, что словесному тексту отводится небольшая формообразующая роль. При значительно разросших масштабах мелодии шаракана строфа его словесного текста состоит всего лишь из двух строк. В

⁶⁸⁸ Отметим, что в импровизационных шараканах как раз этот принцип сочетания интимной лирики с виртуозным началом и восходит к традициям гусинского искусства раннего средневековья.

⁶⁸⁹ Все это придает особую масштабность и в то же время четкую организацию развитию интонации, пронизанному единым тематизмом.

таких условиях сам по себе чрезвычайно внушительный размер стихов ($4+3+4+3$) никак не ограждается в совершение свободном ритме мелодии⁶⁹⁰. И все же следует отметить, что при исполнении данного шаракана (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 прятяжные шараканы импровизационного типа. В них словесный текст просто тонает в сплошных юбилиациях, а мелодия приобретает характер вокализа, исполняющегося на отдельныегласные звуки. Лучший образец такого рода шаракана — это ранее упоминавшаяся и приводимая ниже «Хвала» автора VIII века Хосровидухт, сестры казенного арабами князя Вахана Гохтиеси⁶⁹² (пр. 176). Переходя к анализу, необходимо прежде всего отметить, что музыка разбираемого произведения своей совершение 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 юбилиациями (первыми фразами), подчеркнуто рассекают начальные слова обеих строк текста (см. в примере цезуры, отмеченные знаком \rightarrow). Поэтому-то и в предложениях мелодии образуются по три фразы, в то время как каждая из строк текста распадается на два полустишия.

⁶⁹¹ Этому способствуют совпадение пауз, отделяющих друг от друга музыкальные предложения (и вторые фразы от третьих) с цезурами, отделяющими строки текста и их полустишия (см. в примере паузы, отмеченные знаком \downarrow), а также, главным образом, наличие в монодии некоторого количества простых слов, соответствующих однной единице метра.

⁶⁹² Ист. L, 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 опущенным 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 Шаракионе. В последнем она относится ко Второму гласу. Но по ладовой основе и ритмо-интонации не имеет 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 Шаракионе есть и одно (только одно) произведение, очень близкое к разбираемой песне. Принадлежит оно певцу Нересес Шиорали и сочинено как раз по мелодической модели песни Хосровидухт. Не учи это обстоятельство, К. Тер-Саакян впадает в явную ошибку, когда и произведение Шиорали 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 связанныя 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 юбилляций, 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.

A
Grave
шар - ш - ш
т

B
т
нн

II A
шш
ш
шшш

B'
ш - ш
ш
ш
шшш
шшш

B
ш
ш
ш
шшш
шшш

Прим. 176.

за. Максимальными, для раннесредневековых шараканов, являются также и впечатляющие масштабы развития анализируемой мелодии.

В данной связи нужно сказать, что в ней есть некоторые длины, обусловленные именно импровизационной манерой высказывания. Но они (длины) не мешают восприятию целостности произведения и уяснению соотношений главных этапов его развития. В нем обнаруживаются черты репризной трехчастности. В первой его части спокойно, исторопливо 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-

дих развивается под знаком расширения варьирования и обогащения ритмоинтонаций основной темы (см. буквы А¹ и Б¹). Такое углубление приводит к напряжению развития. С возгласа-стенания начинается следующее, связующее по функции построение, в конце которого интонация погружается в сферу фригийской тоники «e¹» и кадансирует на неё. Наступает второй этап развития средней части. Появляется новое тематическое образование, скорбно-вопросительные обороты которого протекают в новом ладу—гармоническом тетрахорде с увеличенной секундой. Но течение ритмоинтонации 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 снабженную и альтерированым нижним вводным тоном «dis», образующим вместе со звуком «as» «кольцо» дважды уменьшеннейший квинты вокруг «e». В мелодии опять, с еще большей силой звучит возглас-стенание, 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 рериза всей формы. Здесь именно и совершило пеchezает названная сфера. Последние заключительные фразы мелодии синтезируют в себе ритмоинтонации первой (основной) и второй темы шаракана; и (в результате) обращаясь то к мажорному, то к минорному верхнестрочевому звуку, то к низкому, то к высокому вариантам верхнесекундовой ступени тоники «g¹», кадансируют на неё 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 Нарекаци. 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 Ист. XXX, стр. 100. Необходимо отметить, что вопросы восстановления хотя бы трех-четырех тагов Нарекации занимали Комитаса в течение всей сознательной жизни. Как показывают его рукописи, им было собрано несколько вариантов, в частности, мелодии тага «Птица». Но полностью не одобрил ни один из них, в конце концов сам и спел его,—кстати, с блестящим пониманием исполнительских особенностей тагового искусства.—и записал на граммофонную пластинку. Именно этот вариант, положенный на ноты М. Агаяном, и приведен здесь (ср. нашу статью: Лит. CLV).

Adagio

Musical score for Adagio, featuring two staves of music. The score consists of 21 numbered measures. The first staff begins with measure 1, which includes lyrics "зю + юб" and "юб". Measures 2 through 5 continue the melody. Measure 6 includes the lyrics "щая Ѹшк". Measures 7 through 10 follow. Measure 11 includes the lyrics "и ѿ - ѿп" and "јю". Measures 12 through 15 follow. Measure 16 includes the lyrics "и ѿ", "и ѿ", and "и ѿ". Measures 17 through 20 follow. Measure 21 concludes the section with the lyrics "и ѿ ѿ ѿ" and "и ѿ ѿ ѿ". The music is written in common time, with various note heads and stems.

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, иаконец, богатство мелодической фактуры. Другой вопрос, что эти черты в таге выражены более выпукло, более ярко, индивидуально исковерчено. Впрочем, приведенный таг отличается не только этим. На его значительные художественные достоинства особо указано в армянской музико-литературе. Отмечена высокая степень композиционного совершенства его музыкального компонента, а также нападшие 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 обицо, но безусловно верно⁶⁹⁵. Так что, считая указанные моменты за проверенные данные и отправляясь от них, ниже мы постараемся раскрыть драматургию ладоинтонационного развития мелодии разбираемого памятника. Музыка тага протекает в одной из уникальных («самонодобных») мелодических моделей типа Стеги с мажорным ладом квинтоктавной основы ($c^1-g^1-c^2$). Как знаем, в подобных структурах верхнеоктавная опора часто отличается неравномерностью своей мелодической функции. Смотря по ладоинтонационному контексту, она либо выполняет функцию субдоминанты к доминанте лада, либо же проявляет более или менее четко ощущимую тенденцию брать на себя функцию тоники. 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 является 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, неудержанного стремления даже самоочевидно здесь, на фоне предыдущего плача Хосровидухт. Однако, независимо от данного обстоятельства, навеянный новыми гуманистическими идеями и насыщенный большим 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) осуществляется завязка интонации в области верхнеоктавной побочной опоры и достижение высотной кульминации произведения, а во второй— многофазная развязка при поступлению исходящем движении и логически убедительное завершение на тонике. С самого начала развертывания монодии интонация вращается в эмоционально напряженной сфере лада. Уже первый мотив (1)⁶⁹⁷ приводит к себе внимание своим динамичным и исключительным по силе самовыражения и самоутверждения скачком, устремленным вверх к верхнеоктавной побочной опоре лада, недвусмысленно претендующей на права тоники⁶⁹⁸. Впрочем, логика внутристимултивного развития такова, что после весомой ферматы на «с²» интонация как бы «отступает» на шаг к неустойчивому «h¹» (нижнему вводному тону к только что отзучавшейся 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 верхнескундовую от той же опоры ступень. Но вскоре, с появлением «ais¹» ладовое значение «с²» оказывается под угрозой переосмысливания. И действительно, в следующей фразе (3) V ступень лада, выступая со своим собственным вводным тоном (fis¹) и притягивая к себе «ais¹» в качестве повышенной верхнескундовой 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 переосмысливание функции VIII ступени еще не окончательно. 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 напряжения 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»—центростремительной уменьшенной квинты «e¹»—«h¹». В то же время здесь обнаружива-

⁶⁹⁷ См. проставленные в приведении нетном 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 сияниями в контексте данной ладовой сферы в свое время был дерзновенен и по своей интонационной структуре. Он вырисовывал 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 поворачивающая вниз в сторону тоники, полностью подчиняет ее (схему) требованиям логики монотоникального музыкального мышления.

ются существенные внутренние противоречия непосредственного окружения этой ладовой опоры. Минорный верхнетерцовый тон $\langle b^1 \rangle$ появляется в начале строки (4) довольно неожиданно ($g-a-b$ —взамен предыдущего $G-ais-h^1$). Правда, он (b^1) в известном смысле как бы предвещает утверждение синтетично-мужественного и светлого миксолидийского мажора в масштабе всей монодии. А в данный момент этот тон (b^1) несомненно вносит в интонацию элемент затемнения. Ему не сразу уступает $\langle h^1 \rangle$. После мимолетного сверкания в восходящем движении, направленном к $\langle e^2 \rangle$ (5), он восстанавливает свои права в третьей мелодической строке. Последняя начинается со виезанного броска интонации в область высотной кульминации монодии в целом (6).

Акцентуируемый высокий тон $\langle es^2 \rangle$ в момент звучания выражает силу даже некоей новой ладовой антитезы. Но упругие секвенции, обращенные к $\langle e^2 \rangle$, четко рисуют эолийскую субдоминантовую сферу $c^2-d^2-e^2-f^2$ в V ступени лада. Трудно интонируемый спуск мелодии от $\langle es^2 \rangle$ к $\langle ais^1 \rangle$ (7) явно усложняет отношения тонов внутри побочной ладовой сферы. Вторично утверждается главная квинтовая антитеза $\langle g^1 \rangle$ с мажорным верхнетерцовым тоном $\langle h^1 \rangle$ и выясняется, что в сфере подвластной ей, не только повышена верхнесекундовая ступень (ais^1) (это было и раньше), но и понижена верхнесекстовая (es^2). Оставляя в строке 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 мешают, в частности, и огромная исходящая 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 чуждаясь даже диссонирующего тритонового последования ($f^1-g^1-a^1-h^1$), разрешающегося в следующей строке мелодии, с появлением $\langle b^1 \rangle$, весьма смело приводит к органичайшему кадансу на $\langle e^2 \rangle$ (10). В нем повышенная вторая ступень от $\langle g^1 \rangle$ очень остроумно, посредством преодоления инерции предыдущих ходов интонации, переосмысливается в повышенную же нижнюю вводящую к $\langle e^2 \rangle$ медианту. Утверждается мажорная верхнеоктавная опора (форшлаг $\langle es^2 \rangle$ 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 внутренний 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 усилоксения интонации с самого начала второго предложения (11).

Его отправные интонации образуются путем слияния начального мотива монодии и последней фразы (3) ее первой строки⁶⁹⁹. Мотив этот здесь звучит без прежней страсти и напряжения и тут же опускается на квинтовую опору лада. Последняя все еще опевается с помощью мажорного верхнетерцового тона «h¹», повышенного верхнесекундового звука «ais¹» и повышенного же нижнего введенного тона «fis¹». Тем не менее, и она здесь не прежняя. Интонация не задерживается в сфере ее собственного окружения. Испосредственно следуют три звена широкой, красочной, уверенной исходящей секвенции (12, 13 и 14). В первом из них совершается модуляция. При посредстве «b¹» (также разрешающее отзывающееся 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 верхнетерцовом звуке «e¹» (снабженном собственным вводным тоном dis¹). Третье — на верхнесекундовом звуке «d¹» (с тенденцией заодно показать и нижнедоминантовую сферу d¹—fis¹ к V ступени)⁷⁰⁰.

Таким образом, мелодическая линия, проходящая через эти звенья, последовательно выявляет содержащиеся в ладу другие (кроме антитет) опоры. А взятая в целом, она шаг за шагом логически приводит интонацию к первому успокоению. Достигается долгожданная, родившаяся в результате борьбы двух антитет 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, выраждающих 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 тонику, обнаруживается некая склонность к акцентированнию опорного значения верхнетерцового тона «e¹». Более того, чувствуется даже некое стремление противопоставить верхнетерцовую опору верхнеквинтовой.

Это не рождает нового «споров», но обуславливает динамизм развития, упругость линий данного участка монодии. После упоминавшегося первого появления и обоснования тоники (15) интонация подчеркнуто и долго задерживается на «e¹» (16). В ответ верхнеквинтовая

⁶⁹⁹ Образовавшаяся фраза (11) фактически воспроизводит всю первую мелодическую строку монодии с сокращением ее срединной фразы (2).

⁷⁰⁰ Ладовое значение тона «fis¹» этим не исчерпывается. С его участием образуется исходящее диссонирующее тритоновое последование «fis¹—e¹—d¹—c¹» (разрешающееся с появлением в следующей фразе «f¹»). Кроме всего, «fis¹» несет и колористическую нагрузку.

опора « g^1 » выступает во всем ее богатом окружении (17). В следующих трех фразах из ладовых опор выделяется опять верхнетерцовая (e^1) различными способами⁷⁰¹: остановкой на ней по пути от верхнесекстового тона вица к тонике (18); в коротком, но прямолинейном по движению « $e^1—e^1$ » кадансовом обороте, второй раз затрагивающем нижний вводный тон « h » (19) и в весомой мелодической волне от « e^1 » до « e^1 » и обратно (20). Остается последняя фраза (21). И вот здесь интонация вновь обращается к V ступени, лаконично опевает ее и оттуда совершенствует спуск к I, выявляя квинтовую основу лада. И только сейчас наступает момент окончательного успокоения на тонике, ее прочное, необретимое обоснование. Развитие завершается полностью.

Таков большой, сложный путь развития армянского профессионального песнеписьорства 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 вытягивается 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 принародили ко всему периоду с V по X век, в принципе были известны в армянском профессиональном песнеписьорстве V—VI столетий. Иначе и не могло быть. Ведь процессы, начавшиеся в армянском духовном песнеписьорстве в IV—V веках, только в самой Армении (не говоря уже о соседних культурах) пронстекали 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. 518).

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 неразмеренными стихами и менее самостоятельный метр и ритм этого компонента в некоторых песнопениях со стихами размеченными).

средневековья, знакомые с богатствами творчества гусанов, а также народного фольклора (и даже пользовавшиеся ими), 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 (シンкретического искусства винесанов 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, осуществляющее 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 дифференциированную 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 специаль но записывали (после изобретения письмен) соответствующие положения, оставшиеся в наследство из языческой старинны. 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-рационалисти-

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 патристики.

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, когда 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 в ее 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), имеющих 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 восемигласие, 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 малочислены средневековые рукописные данные, призванные осветить эти вопросы. Пробел по возможности восполняется результатами новейших научных исследований.

Анализ монодических памятников раннесредневекового профессионального песнестворчества 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 исалмодических паневов до широкораспевных шаракапов, от более или менее четко метризованных произведений до виртуозных юбилирований 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 имени 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 была освещена один из малоизученных вопросов истории развития музыкально-акустической теории в целом—вопрос о существовании в Александрине 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 музыказнания.

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 предлагавшейся ими 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 Рамо до Римана 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 принесли им в связь песеннико открыли новые пути проникновения в тайны исторических закономерностей развития искусства и науки о нем. Напомним, как в программном «Вступлении» к своему «Подвижному контрапункту» С. И. Танееводил 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 музыкодевов вызвала к жизни некоторые совершение новые издания⁷⁰⁴.

Можно утверждать, что в настоящее время советское теоретическое музыказнание прилагает особо энергичные усилия к тому, чтобы возможно правильнее 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 музыказнания, 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, пропитательно сравнил контрапункт строгого письма со стилем новейшей музыки, с его склонностью к таким же свободным, от тональных связей, последованием созвучий, только на хроматической основе. Лит. CLXXI.

⁷⁰⁴ Сборники: «Очерки по теоретическому музыказнанию», «Вопросы теории музыки», «Проблемы музыкальной науки», и др.

⁷⁰⁵ Публикация серии «Памятников музыкально-эстетической мысли» (Лит. XIV, СI—СIII), 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 (semiology, 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 empiricism.

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 millennium 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 psalmodic 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 scrutinous 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, 311, 319, 461, 591, 594, 599, 605, 723, 752, 759, 762, 767, 768, 832, 987, 1001, 1267, 1424, 1576, 1577, 1609, 1612, 1622, 1624, 1711, 1770, 1903, 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, 7010, 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 поэтических сборников, текстов, научных переводов и памятников искусства и археологического характера

- I Արքակաց Ա., Անանիս Շիրակացու մատենագրությունը, Երևան, 1944:
(Абраамян А., Труды Аниапи Ширакаци, Ереван, 1944).
- II Ածոնց Հ., Հիօնիս Փրակիսի և արմանական տոլկութեալներ, Պետրովաց, 1915.
- III Ամառովի Ս., Հիմ և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911:
(Аматуни С., Старые и новые апокрифические шарамаки, Вагаршапат, 1911).
- IV Անանիս Շիրակացի, Տիեզերագիտութիւն և Տոմար (աշխատությամբ Ա. Արքանացյանի), Երևան, 1940:
(Аниапи Ширакаци. Космография и теория календаря, текст подготовил А. Абраамян, Ереван, 1940).
- V Արիստոտել, Պոэтика, Ա., 1957.
- VI Կանոնագիր Գայոց (աշխատափությամբ Վ. Հակոբյանի), Համ. Ա—Բ, Երևան, 1964—1971:
(Армянская книга канонов, предисловие, научно-критический текст и примечания В. Акопяна, А—Б, Ереван, 1964—1971).
- VII Հայուստանի հազիստական հուշարձաններ, 7, միջնադարյան հուշարձաններ,

պրակ 2-րդ, Հ. Զարիֆովայիան, Դիլիջան միջնադարյան ապակին, 9—13-րդ դդ., Երևան, 1974:

(Археологические памятники Армении, 7. Средневековые изыскания, выпуск II, Р. Джонноладян, 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 перковых чтений), изд. Московской патриархии, М., 1956.

IX Պողոս Վերգիլաց Մարտվի Մշակականք (թարգմ. Հայերենի և առաջարանը՝ Ա. Բարդարանի), Վենետիկ, 1947:

(Вергилий, Георгика, перевод на арм. и предисловие А. Багратуни, Венеция, 1847).

X Գևորգյան Ս., Արհեստություն կենցաղը հայկական ժանրանկարներում, Երևան, 1973:

(Геворгян А., Ремесла и быт в армянских миниатюрах, Ереван, 1973).

XI Գիրը որ կոդ Այսմառուր, Կ. Պոլիս, 1730:

(Книга глаголемая Четы Мисен, Константинополь, 1730).

XII Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը (աշխատութեամբ Կ. Կոստանդնուպոլիս), Աւետարազու, 1910:

(Григор Магистрос, Письма, текст подготовлен и снабжен предисловием и примечаниями К. Костянтина Александровича, 1910).

XIII Գրիգոր Նաբեկացի, նարեկ Մատեան Ազրեգութեան (գրարար թագրի Հանդիպարութեամբ աշխարհարարի վերածեց Գար. և պ. Տրափիկով), Բուենոս Այրես, 1948:

(Григор Нарекаци, Книга скорбных песнопений. Издал Гарегин епископ Трапезунта, параллельно с новоармянским переводом, Буэнос Aires, 1948).

XIV Սրբոյ Հօրոյ Գրիգորի նարեկայ զանից զանականի մատենագրութիւնը, Վենետիկ, 1840:

(Григор Нарекаци, Сочинения, Венеция, 1840).

XV Կրիգոր Տարեացի, Գիրը Հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729:

(Григор Татеваци, Книга Вопрошений, Константинополь, 1729).

XVI Դավիճ Հեռօնուման, Օպределение философии (сподный критический текст, перевод с древнеармянского, предисловие и комментарии С. Аревшатяна), Ереван, 1960.

XVII Davidis Prolegomena et in Porphyrii Isagogen Commentarium (ed. Adolfus Bussé), Berolini, 1904.

XVIII Գալիք Քերական, Մեսկութիւն Քերականի (Հրատ. Գ. Զահոռելյան), ԲՄ, 1956, № 3:

(Давид Керакан (Грамматик), Толкование Грамматики, издал Г. Джакулян, ВМ, 1956, № 3).

XIX Աւետարան բատ թարգմանութեան նախնաց մերոց, գրեալ ՅԼՇ թ. Հակոց և յամի Տևառն 887 (լուսատիպ հրատարակութիւն գրագրի Խաղարեան ձեմարանի Արևիկան լեզուաց), Մուկուս, 1899:

(Евангелие, «Лазаренское», 887 г., фототипическое издание, М., 1899).

- XX Եկմալյան Ա., Երգեցողութիւնը Սրբոյ Պատարագի, Հայոցից, 1896։
 (Եկմալյան Ա., Песнопения св. Литургии, в обработке для хора, Ней-швир, 1896).
- XXI Զենոնի թասասամիքի Յաղապ ընոթեան (Ճռագրերի Համեմատությամբ պատրաստեց Հայուարձության Լ. Խաչիկյան), Քնֆ., № 2, 1950։
 (Зенон, О природе, сподиный критический текст подготовил Л. Хачикян, СИМ, № 2, 1950).
- XXII Զենոն. О природе (перевод с древнеармянского и примечания С. Ареваштяна), ВМ, № 3.
- XXIII Յովհանն Անկերիանի Կոստանդնուպոլիսի Այժմկոպոսավետի ճառը, Վենետիկ, 1861։
 (Իօանն Յալաուշ, Речи, Венеция, 1861).
- XXIV Իстория Агван Монселя Կացакатвани (перевод с древнеармянского К. Патканяна), СПб., 1861.
- XXV Իстория Агван Монселя Կացакатвани (перевод на русский Н. Эмина), СПб., 1891.
- XXVI Իстория Армении Монселя Хоренского (перевод с древнеармянского и объясняет Н. Эмин), М., 1853.
- XXVII Իстория Армении Фавстоса Бузанда (перевод с древнеармянского и комментарий М. Геворгяна), Ереван, 1953.
- XXVIII Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց (աշխատությամբ Կ. Մելիք-Շահնշահնակի), Երևան, 1961։
 (Կիրակոս Գանձակեցի, История Армении, текст подготовил и снабдил предисловием К. Мелик-Оганджянин, Ереван, 1961).
- XXIX Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր (Հայկական ձայնափենիք փոխադրեց, Խախարանը և ծանոթագրությունները կազմեց Սովորական Երևան, 1931։
 (Комитас. Этнографический сборник. Армянские народные песни, переведен на европейские языки, снабжен предисловием и комментариями Сп. Меликяна, Ереван, 1931).
- XXX Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Հայ. 2. Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր (Կապուէն Մ. Ազայան, Խմբագրեց Ք. Կոչիսարյան), Երևան, 1950։
 (Комитас. Этнографический сборник, т. 2, Армянские народные песни и пляски, сост. М. Азаян, ред. хр. Кочисарев, Ереван, 1950).
- XXXI Կոմիտաս, Պաշտառեակ երգեցողութիւնը պրոյ Պատարագի Հայաստանեայց առաքելական և կեկեցոյ, վաս միտսես արական խմբի (Հրատ. Վ. Սարգսյան), Փարիզ, 1933։
 (Комитас. Патараг (Литургия) Св. Армянской церкви, для мужского хора, издал В. Саргсян, Париж, 1933).
- XXXII Կոմիտաս, Տաղը և աղկերը Հայաստանեայց առաքելական և և կեկեցոյ (Հրատ. Կոմիտասյան Հահմաժողովի), Փարիզ, 1946։
 (Комитас. Таги и аллычун св. Армянской церкви, публ. Комитасовской комиссии, Париж, 1946).
- XXXIII Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, Հայ. Ա (մեներգեր) (Խմբ. Բ. Արայան), 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 Categories, Oxford, 1892.

XXXV *Conybeare Fr.*, Rituale Armenorum, Oxford, 1905.

XXXVa *Conybeare Fr.*, The Key of truth, Oxford, 1898.

XXXVI Կորին վարդապետի, Մամբրէի Վերծանողի և Գաւթի Անյաղի մատոնագրութիւնը, Վենետիկ, 1833:

(Корина варданета, 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 pères Mekhitharistes, Venise, 1877.

XXXVIII L'Evangelie Arménien N. 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin, ed. phototypique, publiée par Fr. Macler, Paris, 1920.

XXXIX Մելիքյան Արք և Տեր-Գևորգյան Ա., Ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողով, Տառ. 1, Երբայի երգեր, Թբիլիս, 1917:

(Меликян Сп. и Тер-Геворгян А., Ширакские песни, Тифлис, 1917).

XL Մելիքյան Արք, Կարոշայն Գ., Վահա ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1927:

(Меликян Сп. и Гардашян Г., Ванские песни, Ереван, 1927).

XLI Մելիքյան Արք., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, Հայ. 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 Apçar, 2-nd and enlarged ed., part I—III, Calcutta, 1920.

XLIII *Migne J. P.*, Patrologiae (cursus completus), Patrologiae Graecae.

XLIV Մովսիս Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց (աշխատութեամբ Մ. Արեգեան և Սարգսիսեան), Տիֆլիս, 1913:

(Мовсес Хоренаци, История армянского народа, текст подготовлен и снабжен предисловием М. Абетяна и С. Арутюняна, Тифлис, 1913).

XLV Սրբ Տեր Մովսիս Խորենացոյ մատոնագրութիւնը, Վենետիկ, 1843:

(Мовсес Хоренаци, Труды, Венеция, 1843).

XLVI Նեմեսիսոսի փիլիսոփայի Յանացոյ Յազակո բնութիւնն մարդոց, Վենետիկ, 1889:

(Немесий, философ, уроженец Эмзы. О природе человека, Венеция, 1889).

XLVI! Nicomachi Geraseni Pythagorei, Introductionis Arithmeticae (Libri II). Recensuit Ricardus Hoche, Lipsiae, 1866.

XLVIII Nicomachi Geraseni, Manuale harmonices, ed. von Meursius (Leiden), 1616.

XLIX Երդը Զայնադրեալը ի ժամակրոց Հայաստանաց Ա. Եկեղեցոյ, Վաղարշապատ,

1877:

(Ноиний жамадарк (Часослов), Багаршапат, 1877).

I. Զայնադրաւ Եարական Հոգեր Երգոց, Վաղարշապատ, 1875:

(Ноиний Шаракноц (Гимнарий), Багаршапат, 1875).

II Զայնադրաւ Երգեցութիւնն Սրբոց Պատարագի, Վաղարշապատ, Ա. առ. 1874,

Բ. առ. 1878:

- (Нотный Патараг (Литургия), Вагаршапат, 1-е изд. 1874, 2-е изд. 1878).
- LII Знамениты Խաչատրիկ Ավելցոյ Մատենագրութիւնը, ՎԵՆԵՏԻԿ, 1953:
(Ован Имстасер Оձաւու, Труды, Венеция, 1953).
- LIII Պատմագրութիւն Հայքանոն կաթողիկոսի ամենան հայոց, Երուսաղեմ, 1843:
(Ованес Драсханакерти, История Армении, Иерусалим, 1843).
- LIV 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).
- LV Յովիկին Գ., Յիշտակարտիք Զենագրաց, Ա (Ե դ-ից մինչ 1250 թ.),
ԱՄԲՐԻՒԹԻ, 1951:
(Օսուզյան Գ., Памятные записи армянских рукописей, т. I, с V в. до 1250 г., Антиохия, 1951).
- LVI Յովիկին Գ., Գրչողիկան արքունութ Հին Հայոց մէջ, մասն Գ., Քարտէդ Հայ հնագրութեան, Վաղարշապատ, 1913:
(Օսուզյան Գ., Искусство письма у древних армян, часть III, Свод таблиц по армянской палеографии, Вагаршапат, 1913).
- LVII Յովիկին Գ., Միքիար Արթիվանեցի (նորագիտ արձանագրութիւն և երկեր),
ԵՐՈՒՍԱԼԻՄ, 1931:
(Օսուզյան Գ., Мыкитар Айриванец, Недавно найденная надпись и сочинения, Иерусалим, 1931).
- LVIII Պատոնի Խաչատրիկ Տրամախօսութիւնը. Երիփուան, Պաշտպահութիւն
Սոկրատու և Տիմոս (աշխատամիտութեամբ Հ. Ա. Սուրբեան), ՎԵՆԵՏԻԿ,
1877:
(Платон, Диалоги—«Евтифрон», «Апология Сократа» и «Гимей»,
публикация А. Сукияна, Венеция, 1877).
- LIX Խլուգարք, О музыке (перевод Н. Томасова, с пояснительными ком-
ментариями и вступительной статьей Е. Браудо), Птб., 1922.
- LX Խլուգարք, Справительные жизнеописания, т. II, М., 1963.
- LXI Տեղական Մահականաց Հայոց հայրապետ Տանը, ՎԵՆԵՏԻԿ, 1860:
(Речи армянского католикоса Ована Мандакуни, Венеция, 1860).
- LXII Семенов А., Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али, сок-
ращенное изложение персидского (таджикского) текста с введени-
ем, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946.
- LXIII Պատմութիւն Խանեկի Միական, արքիալ Առեփանութ Օրբէւնի Կրթէւիո-
կուոսի Միևնուց, Բբիլիս, 1910:
(Степанос Орбелян, История области Сисакан, Тифlis, 1910).
- LXIV Ժամակարգութիւն Մեկնութիւն Ասեփանոսի Միևնուց եպիկուոսի (ի
յոր թիմայից Ա. Ամառուիի), Էջմիածին, 1917:
(Степанос Сюнечи, Толкование церковной службы, издал С. Амату-
ни, Эчмиадзин, 1917).
- LXV Տամբուրէտ Արտին, Руководство по восточной музыке (перевод с
турецкого, предисловие и комментарии Н. Тагмизяна), Ереван, 1968.
- LXVI Բանիքուն Ն., Գրիգոր Գալուստյանի «Համակառութիւն երաժշտականի

- գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, ԲՄ, № 11, 1973:
 (Տաղմազյան Ի., Неподанная Катехизис музыкальной науки. Григорий Гапасакалян, ВМ, № 11, 1973).
- LXVII Թահմիքան Ն., Մովսէ Աղովնեցին և նրա «Յազագու կարդաց» գրվածքը, Էջե, 1972, № 11:
- (Տաղմազյան Ի., Мовсес Сюнеги и его сочинение «О чинах», ВОИ, 1972, № 11).
- LXVIII Տворения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской (в 7-и томах), М., 1891—92).
- LXIX Թէովնեալ յազագու ճարասահական կրթութեանց (աշխատութեամբ ուրբաթ. Յ. Մանուկյանի), Երևան, 1938:
- (Theonis Progymnasmata, armeniace et græce, ed. prof. A. Manandian, Erevan, 1938).
- LXX Thibaut J., Monuments de la notation ekphrastique et hagiopolite de l'Eglise grecque. St. Petersbourg, 1913.
- LXXI Թովմայի վարապետ Արքանուց Պատմութիւն Տան Արքունիաց, Թիֆլիս, 1917:
 (Տօմա Արքան, История рода Аргуны, Тифлис, 1917).
- LXXII Տեմիսյան Ա., Պագանակութիւն նուազաց Հայաստանեաց սուրբ Եկեղեցոյ (բառ ուժի ձայնից), Կ. Պոլիս, 1864:
 (Տանտեսյան Ե., Мелодическое содержание песнопений св. армянской церкви, по восьми гласам, Константинополь, 1864).
- LXXIII Տեմիսյան Ա., Ճարական ձայնագրաւ. Խարանուու, 1934:
 (Տանտեսյան Ե., Ногинский Шаракноц, Истанбол, 1934).
- LXXIV Փաւոտոս Երանեացոյ պատմութիւն Հայոց, Վենետիկ, 1914:
 (Փաւոտ Բյանձ, История Армении, Венеция, 1914).
- LXXV Փիլոնի Երրայեցոյ բանք Երեք չեւ ի լոյս բնծայեալք (աշխատասիրութեամբ հ. Մ. Աւերեանց), Վենետիկ, 1822:
- (Philonis Iudæi, Opera in Armeniæ Conservata, Venetii, 1822).
- LXXVI Փիլոնի Երրայեցոյ մանցորդք ի հայու (աշխատասիրութեամբ հ. Մ. Աւերեանց), Վենետիկ, 1826:
- (Philonis Iudæi, Paralipomena Armena, Venetii 1826).
- LXXVII Խաչիկյան Լ., ԺԵ զարք հայերն ձեռադրեր հիշատակարանները (մասն առաջին), Երևան, 1955:
 (Хачикян Л., Памятные записи армянских рукописей XV века, часть первая, Ереван, 1955).
- LXXVIII Երաժշտական երգեցունք հոգեորականք, Ամստերդամ, 1664—65:
 (Шаракноц с хазами, Амстердам, 1664—65).
- LXXIX Երաժշտական երգեցունք Հոգեորականք, Կ. Պոլիս, 1742:
 (Шаракноц с хазами, Константинополь, 1742).
- LXXX Երաժշտական երգեցունք Հոգեորականք, Էջմիածին, 1789:
 (Шаракноц с хазами, Эчмиадзин, 1789).
- LXXXI Երաժշտական երգեցունք հոգեորականք, Կ. Պոլիս, 1815:
 (Шаракноц с хазами, Константинополь, 1815).
- LXXXII Եարական հոգեոր երգոց սուրբ և ուզգափառ Եկեղեցոյ Հայաստանեաց, Կ. Պոլիս, 1853:
 (Шаракноц с хазами, Константинополь, 1853).

- LXXXIII Ծարտեան Հոգիոր Լրցոց սուրբ և ուզգափառ Ակեղեցոյն Հայաստանեաց, Էջմիածին, 1861:
- (Шаракян с казами, Эчмиадзин, 1861).
- LXXXIV Շարական, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви (перевел с древнеармянского И. Эмии), 2-е изд., М., 1914.
- LXXXV Յավիսի Մամիկոնիան, Պատմութիւն Տարոնոյ (աշխատութեամբ Ա. Արքահան- եան), Երևան, 1941:
- (Օսան Մամիկոնյան, История Тарона, текст подготовил и снабдил предисловием А. Абраамян, Ереван, 1941).
- LXXXVI Կաноны четвертого Двинского собора (перевод с древнеармянского С. Аревшатяна), ВМ, № 6, 1962.
- LXXXVII Պատմութիւն Աղվանից, արարու Մամիկոն Կաղանկատուացոյ, ի լոյս ընծայեաց 4. Ծահնապեան, Փարփ, 1860:
- (Մօսէս Կալանկացան, История албанского народа, издал К. Шахназарян, Париж, 1860).
- LXXXVIII Եղիշէի վարդապետի գաև Կարդանայ և Հայոց պատերազմին, Վինետիկ, 1852:
- LXXXIX Իстория Египте Варданета, перевод П. Шашинеева, Тифлис, 1853.
- ԽԸ Աղամանեալ Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914:
- (История Армении Агафангела, Тифлис, 1914).
- ԽԸI Ղաղարս Վարդեցոյ Պատմութիւն Հայոց (աշխատութեամբ Գ. Տեր-Մկրտչեան և Առ. Մալխասեան), Տփդիս, 1904:
- (История Армении Лазаря Парпеця, текст подготовили и снабдили предисловием Г. Тер-Мкьицяна и Ст. Малхасяна, Тифлис, 1904).
- ԽԸII Կօրոն, Ժյուտ Մաշուց (перевод и комментарий Ш. Сմբатяна, предисловие К. Мелик-Оганджания), Ереван, 1962.
- ԽԸIII Կցուրդ Ս. Եղիշէի Խորի Ասորոց, Հրանտրակեց Հանդերձ Անրածութեամբ Ն. Ակինյան, Վրեսեա, 1957:
- Ephräm des Syrers, 51 madrasche in armenischer übersetzung, herausgegeben nebst einer einleitung von P. N. Akinian mechitarist, Wien, 1957.
- ԽԸIV Վսօնական պատմութիւն Տարոնական Ասոխիկա, առաջին առաջական աշխատութիւնը, Տարոն, 1864.
- ԽԸV Հավաքորդն Պատմութեան Կարդանա վարդապետի լուսարանեալ, Վինետիկ, 1862:
- ԽԸVI Վսօնական պատմութիւն Վարդան Վելիկու պատմութիւնը, առաջին առաջական աշխատութիւնը, Վարդան, 1864:
- ԽԸVII Միթրարայ Արքանեացոյ Պատմութիւն Հայոց, ի լոյս ընծայեաց Մ. Էմին, Սուլիս, 1860:
- (Մխիտար Այրանացի, История Армении, издал М. Эмии, М., 1860).
- ԽԸVIII Խրոնографическая история, составленная Отцом Мхитаром варданетом Айриванским, перевод с армянского с предисловием и примечаниями К. Патканова, СПб., 1869.
- ԽԸIX Pitra J., Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata, t. I, Paristis, 1876.
- Ը Խաչատր Եղիշէիցի, Եղիշաղակութիւն ամենայն ուսմանց, Ա—Բ, Վինետիկ, 1711:
- (Խաչատր Էրզրումցի, 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 Աբեղյան Մ., Երեսը, 1. Հայոց փառական բանահրատություն, Երևան, 1966. 5, Հայոց լեզվի տագավաֆություն (մետրիկա), Երևան, 1971.
(Абегян М., Труды. I. Армянская эпическая словесность. 5. Стихосложение армянского языка (метрика), Ереван, 1971).
- V Աբեղյան Մ., Տարակաների մասին, «Արարատ», էջմիածին, 1912, № 7—8, 10, 11, 12,
(Абегян М., О шараканах, «Аракат», Эчмиадзин, 1912, № 7—8, 10, 11, 12).
- VI Աբեղյան Մ., Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1931.
(Абегян М., Теория армянского языка, Ереван, 1931).
- VII Abeghyan M., Der armenische Volksgläubig, Leipzig, 1899.
- VIII Аберт Г., История древнегреческой музыки (МКДМ).
- IX Ավետիքյան Գ., Բացարդութիւն շարականց, Վենետիկ, 1814.
(Аветикян Г., Комментарии к шараканам, Венеция, 1814).
- X Адамян А., Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.
- XI Адонц Н., Армения в эпоху Юстиниана, СПб, 1908.
- XII Աչոբերյան Ա., Քննական բրականութիւն արդի հայերէն լեզուի, Վիեննա, 1866.
(Айтыян А., Грамматика нового армянского языка, Вена 1866).
- XIII Aubry P., Le système musical de l'Église arménienne (TSG).
- XIV Античная музыкальная эстетика (вступительный очерк и собрание текстов проф. А. Лосева), М., 1960.
- XV Античные теории языка и стиля (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., Гарин, том II, Ереван, 1957.
- XIX Արայիշ Խ., Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959.
(Атаян Р., Армянская хазовая нотопись, Ереван, 1959).
- XX Արայիշ Խ., Գրիգոր Գալոսակալյանը և խազարանությունը, ԲՄ, 1960, № 5.
(Атаян Р., Григор Гапасакалян и хазование, ВМ, 1960, № 5).
- XXI Հազընի Վ., Հայ Ակնեցոյ Երգերն, «Բագմավեպ», Վենետիկ, 1897, № 9.
(Лагуни В., Песнопения армянской церкви, «Базмавеп», Венеция, 1897, № 9).
- XXII Ամայոյան Հ., Հայերն արմատական բառարան (Ա—Ե), Երևան, 1928—35:
(Ачарян Р., Этимологический коренной словарь армянского языка, в 7-и томах, Ереван, 1928—35).

- XXIII Ալիշան Գ.. Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնը Հայոց, ՎԱՆՆԻԿԻ, 1910:
 (Ալիշան Գ., Старинные верования и языческая религия армян, Венеция, 1910).
- XXIV Ալիշան Գ.. Յազդիր հայրենինց Հայոց, Հայ. Ա—Բ, ՎԱՆՆԻԿԻ, 1920—21:
 (Ալիշան Գ., Отечественные записки, т. А—Б, Венеция, 1920—1921).
- XXV Անապահ Հ.. Առաջածառն մասնակի Հայկական բնագիրը, «Էջմիածին», 1966,
 Խ 11—12:
- (Анастасян А.. Армянский текст Библии. «Эчмиадзин», 1966, № 11—12).
- XXVI Անապահ Հ.. Հայոց թղթի պատություն, Հայ. Ա—Բ, Երևան, 1940—1951,
 (Անապահ Հ., История армянского языка, т. А—Б, Ереван, 1940—1951).
- XXVII Եօրգելս Է.. Избранные труды, История Персидско-таджикской литературы, М., 1960.
- XXVIII Besseler H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (HMW).
- XXIX Бражников М.. Древнерусская теория музыки, Л., 1972.
- XXX Թուուխեն Ա.. Դասագիրք Հայկական Եկեղեցական ձախագրութեան, Վաղարշապատ, 1890:
 (Брутян А.. Учебник армянской церковной иконописи, Вагаршапат, 1890).
- XXXI Երօսով Յ.. Լетопись исторических судеб армянского народа, Ереван, 1940.
- XXXII Վացենко-Захарченко М.. История математики, Киев, 1883.
- XXXIII Wagner P., Neumentenkunde (Paläographie des liturgischen gesanges), Leipzig, 1912.
- XXXIV Вейслан А.. Греко-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 Виноделский М.. Арифметика и алгебра в древнем мире, М.—Л., 1941.
- XL Գանակալյան Գր.. Պրոյէ որ կոդ նուագարն, 4. Պոլիս, 1794:
 (Ганасакалян Гр., Книга глаголемая песенник, Константинополь, 1794).
- XL I Գանակալյան Գր.. Գիրք Կրամատական, 4. Պոլիս, 1803:
 (Ганасакалян Гр., Трактат о музыке, Константинополь, 1803).
- XLII Gastoué A., La musique byzantine et le chant des églises d'Orient (EM et DC, 1er Partie, I).
- XLIII Гельмегольц 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 Гогян Г.. 2000 лет армянского театра, т. А—Б, М., 1952.

- XLVI *Husmann H.*, Grundlagen der Antiken und Orientalischen Musikkultur, Berlin, 1961.
- XLVII *Grové's Dictionary of Music and Musicians*, v. 1—9.
- XLVIII *Гրубер Р.* История музыкальной культуры, т. I, часть I, М.—С., 1941.
- XLIX *David E. et Lussy M.* Histoire de la notation musicale depuis ses origines, Paris, 1882.
- L Համելյան Գ., Քերականական և ուղղագրական աշխատովիլյուսները հին և միջնադարյան Հայուստանում, Երևան, 1954.
- (Ջայուկին Հ.), Грамматические и орфографические труды в древней и средневековой Армении, Ереван, 1954).
- L.I Ճեպանիքնեան Ա., Հայկական ճարտարագույնութեան մէջ ներդաշնակութեան կանոններու պրոպումի փորձը, «Բագմագլու», Վենետիկ, 1947, № 5—6.
- (Ջևակիրջյան Ը., Опыты исследования закономерностей гармонии в армянском зодчестве, «Базмавен», 1947, № 5—6).
- LII Ֆանանց Ա., Մաշտակ և լուսաւոր, Եզրակացնեած, Աթենք, է 24.
- LIII Դարնոց Լ., Краткая история древнесармянской живописи, Ереван, 1957.
- LIV Դյակոն Ի., Прелыстория армянского народа, Ереван, 1968.
- LV Դյակոն Ի., Ассирио-вавилонские источники по истории Урарту (последний период существования Урартского государства. Вторжения киммерийцев и скифов) (713—590 гг. до н. э.), ВДИ, 1951, №№ 2, 3.
- LVI Երեմյան Ս., Հայ ժողովրդի կազմակիրան բնիքը, Պր2, 1970, № 2.
(Երեմյան Ը., Процесс формирования армянского народа, ԽՓՀ, 1970, № 2).
- LVII Երեմյան Ը., Основные черты общественного строя Армении в эллинистическую эпоху, ПАНАОН, 1948, № 11.
- LVIII Закс К., Музикальная культура Вавилона и Ассирии (в МКДМ).
- LIX Закс К., Музикальная культура Египта (в МКДМ).
- LX *Sachs C.*, Our Musical Heritage, New York, 1948.
- LXI Զարգիսիանիան Գ., Մատենադարան հայկական թարգմանութեանց նախնեաց (Դ—Փ դդ.), Վենետիկ, 1889,
(Զարբանալյան Հ.), Каталог древних армянских переподов, IV—XIII вв., Венеция, 1889).
- LXII Զարգիսիանիան Գ., Պատմութիւն Հայ գպրութեան, (Դ—Փ դդ.), Վենետիկ, 1897,
(Զարբանալյան Հ.), История армянской литературы, IV—XIII вв., Венеция, 1897).
- LXIII Իզմայլօս Տ., Евангелие «Бюгенц», ВМ, № 8, 1967.
- LXIV Հայ ժողովրդի պատմություն, Հայ. 1, Երևան, 1971,
(История армянского народа (в VIII томах), том 1, Ереван, 1971).
- LXV «Կավազսկий Вестник», Тифлис, 1900, № 1.
- LXVI Քաջնի Մ., Բառեր Արմենից և Գիտութեանց և զեղեցիկ պարութեանց, Հայ. Ա—Բ, Վենետիկ, 1892,
(Կաջյուն Մ.), Словарь искусств и наук, т. А—Б, Венеция, 1892.
- LXVII Կազալս Ռ., Об интерпретации, СМ, 1956, № 1.
- LXVIII Կանաչյան Գր., Хеттские боги у армян (в связи с хеттским влиянием на армян и генезисом армянского пантеона вообще), Ереван, 1940.

- LXIX Канапин Гр., Хайаса—коллекция армян, Ереван, 1947.
- LXX Karamjanz N., Die Handschriften—Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Zenter Band, Verzeichniss der Armenischen Handschriften, Berlin, 1888 (Ворворт).
- LXXI Carl Engel, The Music of the most ancient nations (particularly of the assyrians, egyptians and hebreus), London, 1864.
- LXXII Ֆուտակ Զենապրց Մաշտոցի անվան Մատենագրանի, Հա. Ա—Բ, Երևան, 1970։
(Каталог рукописей Матенадарана имени Маштоца, т. А—Б, Ереван, 1970).
- LXXIII Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եզանակներ, «Արարատ», էջմիածին, 1894, № 7—8։
(Комитас, Церковные мелодии армян, «Аракат», Эчмиадзин, 1894, № 7—8).
- LXXIV Կոմիտաս, երգեցութիւնը Ս. Պատարագի, «Արարատ», էջմիածին, 1898, № 3—4։
(Комитас, Песнопения св. Литургии, «Аракат», Эчмиадзин, 1898, № 3—4).
- LXXV Komitas (Keworkian). Die armenische Kirchenmusik, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Jahrgang 1, Heft 1, 1899.
- LXXVI Կոմիտաս, Տարականի խազեր Խանակությունը, «Տաճար», Կ. Պոլիս, 1910, № 10։
(Комитас, Значение хазов Шаракоца, «Тачар», Константинополь, 1910, № 10).
- LXXVII Կոմիտաս պատրաստ, Հայ զեզուկ Երաժշտութիւն, Հայ Եկեղեցոց առողջանութեան նշաններ, Փարք, 1938։
(Комитас, Армянская крестьянская музыка, Знаки просодии армянской церкви, Париж, 1938).
- LXXVIII Կոմիտաս, Հոգածներ և ուսումնափություններ (Հայկաբեց Ռ. Թերլեմեզյան), Երևան, 1941։
(Комитас, Статьи и исследование (собрал Р. Терлемезян), Ереван, 1941).
- LXXIX Комитас (Геворкян), Армянская духовная (церковная) музыка. Система знаков просодии армян, СМ, 1969, № 10.
- LXXX Корганов В., «Кавказская музыка», Тифлис, 1908.
- LXXXI Кулакоцкий Л., Стросние куплетной песни, М.—Л., 1939.
- LXXXII Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York, 1940.
- LXXXIII Кушнарев Хр., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.
- LXXXIV Լարյան Ի., Դամբարանային պեղումներ խորճացին Հայաստանում, Երևան, 1931։
(Лалаян Е., Раскопки погребаний в Советской Армении, Ереван, 1931).
- LXXXV Ливанова Т., История западноевропейской музыки, М., 1939.
- LXXXVа Лунин Б., Археологические находки 1935—1936 гг. в окрестностях станиц Тульской и Даховской, близ Майкопа, гл. IV «Серебряная чаша с рельефными изображениями из находок у станицы Даховской». «Вестник древней истории Института истории Академии наук СССР», М., 1939, № 3 (8).

- LXXXVI Мазель Л. и Рыжкин И., Очерки по истории теоретического музыкального знания (вып. 1, М., 1934, вып. 2, М.—Л., 1939).
- LXXXVII Մանանյան Հ., Քենական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, Հայ. Ա., Երևան, 1945;
 (Манандян Я., Критический обзор истории армянского народа, том I, Ереван, 1945).
- LXXXVIII Մանանյան Յ., О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен (V в. до н. э.—XV в. н. э.), Ереван, 1954.
- LXXXIX Մանանյան Հ., Հունարան զգրոցը և նրա զարգացման շրջանները, Վիեննա, 1928;
 (Манандян Я., Эллинистическая школа и этапы ее развития, Вена, 1928).
- XC Մարր Հ., Кавказский культурный мир и Армения, Петроград, 1915.
- XCI Մարտirosyan A., Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964.
- XCII Martin Abbé P., Des signes hiéroglyphiques dans les manuscrits arméniens, «Congrès international des orientalistes», Париж, 1873.
- XCIII Մատիկյան Ա., Արա Գևեցիկ (Համեմատական-քննական ուսումնասիրություն), Վիեննա, 1930;
 (Матикян А., Ара Прекрасный, сравнительно-критическое исследование, Вена, 1930).
- XCIV Մելիքյան Սպ., Հունական աղղեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա, Թիֆլիս, 1914;
 (Меликян Сп., Греческие влияния на теорию армянской музыки, Тифлис, 1914).
- XCV Մելիքյան Սպ., Որդակիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935;
 (Меликян Сп., Очерки истории армянской музыки, Ереван, 1935).
- XCVI Մկրտչյան Խ., Խետто-армянские параллели, ВОН, 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 զգրոցը և նրա զերք հայերենի բերականական տերմինարանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971;
 (Мурадян Ар., Грекофильская школа и ее роль в создании армянской грамматической терминологии, Ереван, 1971).
- XCIX Музикальная акустика (под общ. ред. проф. Н. Гарбузова), М., 1954.
 С Музикальные инструменты Китая, иллюстрированный очерк (авторизованный перевод с китайского под редакцией и с дополнениями И. Аллендера), М., 1958.
- CI Музикальная эстетика западно-европейского средневековья и возрождения (составление текстов и общая вступительная статья В. Шестакова), М., 1966.
- CII Музикальная эстетика стран Востока (общая редакция и вступительная статья В. Шестакова), М., 1967.
- CIII Музикальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, М., 1971.

- CIV Назарянинский Е., О музыкальном темпе, М., 1965.
- CV Никольский К., Обозрение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу, СПб, 1858.
- CVI Նոր բառարք Հայկական եղանի, Ա—Բ, Երկասիրութեամբ Երից Գարդապահաց
Հ. Քարքելի Աւանդեան, Հ. Խաչատրյան Միւրալեան, Հ. Մկրտչի Ավելիքան,
ի Վենէսի, 1836—37:
- (Новый толковый словарь армянского языка, А—Б, составленный
тремя вардапетами: Г. Аветикяном, Х. Сюормеляном, М. Авгеряном,
Венеция, 1836—37).
- CVII Օսանեսյան А., История армянской музыки (1939), рук. в Музее литературы и искусства им. Чаренца, папки № 523 и 525.
- CVIII Օգանեսյան Л., История медицины в Армении с древнейших времен до наших дней (в 5-и частях), часть первая, Ереван, 1946.
- CIX Օրբելի Ի., Киликийская серебряная чаша конца XII в. (в сб.: Памятники эпохи Руставели, Л., 1938).
- CX Օրմանյան Մ., Ազգապատմ, Ծառ. Ա, (Երեք ժամկց), Պեյրով, 1959,
(Орманян М., Азгапатум—История, спирчъ повестник, т. I, из трех
частей, Бейрут, 1959).
- CXI Պերիխանյան 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 Պետր Բ., О составах строях и ладах в древнегреческой музыке, Киев, 1901.
- CXIV Պոյտրովսкий Բ., Կամիր-Բլուր, том I, Ереван, 1950.
- CXV Պոյտրովսкий Բ., История и культура Урарту, Ереван, 1944.
- CXVI Պոյտրովսкий Բ., Ванское царство (Урарту), М., 1959.
- CXVII Պոյտրովսкий Բ., Искусство Урарту, Л., 1962.
- CXVIII Pietzsch G., Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle, 1929.
- CXIX Պոյտրովսկի Ն., Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեաց, Դ. Երևանական, 1969:
(Grand Catalogue of St. James manuscripts, v. IV, by bishop Norair Bo-
ghartian, Jerusalem, 1969).
- CXX Полоцк 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 Démétrius et
les papyrus de Leyde, REG, 1889, t. II.
- CXXIII Риман Г., Акустика с точки зрения музыкальной науки, М., 1898.
- CXXIV Սարաջյան Կ., Два слова об армянской музыке (в сб.: Братская помощь пострадавшим в Турции армянам, 2-е изд., М., 1898).
- CXXV Սարգսյան Հ., Палеолит в Армении, Ереван, 1954.
- CXXVI Schröder J., Thesaurus Linguae Armeniae, Amstelodami, 1711.
- CXXVII Strunk O., Intonations and signatures of the Byzantine Modes, MQ, XXXI,
1945.
- CXXVIII Տաղմизյան Հ., Давид Непобедимый и армянская музыка, СМ, 1968,
№ 8.
- CXXIX Տաղմизյան Հ., Из литературного наследия Комитаса, СМ, 1969, № 10.
- CXXX Տաղմизյան Հ., Комитас и таги Григора Нарекаци, МЖ, 1969, № 19.

- CXXXI *Tahmisan N.*, Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie), BMW, 1970, Heft 1.
- CXXXII *Tahmisan N.*, Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement, REA (N. S.), t. VII, 1970.
- CXXXIII Թահմիզան Ն., Ներսես Շնորհավիքի երգահան և երաժշտական պրեմիամարտ, Երևան, 1973:
- (*Տաշման Ի.*, Нерсес Шнорхали как музыкант и композитор, Ереван, 1973).
- CXXXIV *Tagmizyan N.*, Опыт толкования суждений о музыке Ов. Ерзинкани (XIII в.), рук., 1956 (дипломная работа).
- CXXXIV Թահմիզան Ն., Կոմմոդիանը Մակար Եղմանի պատմակարը, ժամանակակիցը, «Էջմիածնի», 1958, № 2—3, 4, 5:
- (*Տաշման Ի.*, Композитор Макар Егмациан. Жизнь, творческий облик, наследие, «Эчмиадзин», 1958, № 2—3, 4—5).
- CXXXVI *Tagmizyan N.*, Музыкальная культура Армении V—VIII вв., рук., 1960 (дисс.), Автореферат, Л., 1961.
- CXXXVII Թահմիզան Ն., Մի էջ Հայկական վագ միջնադարյան Երաժշտական տեսությունից, ԲՄ, 1960, № 5:
- (*Տաշման Ի.*, Страница из древнеармянской музыкальной теории, ВМ, 1960, № 5).
- CXXXVII Թահմիզան Ն., Էջեր Հայկական վագ միջնադարյան Երաժշտական գեղագիտությանը, «Տեղեկագիր», 2002 ԳԱ-ի (Հաս. դիմ.), 1961, № 2:
- (*Տաշման Ի.*, Страницы из древнеармянской музыкальной эстетики, «Известия», АН Арм. ССР (обн. науки), 1961, № 2).
- CXXXIX Թահմիզան Ն., Զայիք մասին ուսմունքը Հին և միջնադարյան Հայաստանում, ԲՄ, 1962, № 6:
- (*Տաշման Ի.*, Учение о звуке в древней и средневековой Армении, ВМ, 1962, № 6).
- CXL Թահմիզան Ն., Մայաթ-նովայի Հայերեն երգերի Լզանակների մասին, «Տեղեկագիր», 2002 ԳԱ-ի (Հաս. դիմ.), 1963 թ., № 10:
- (*Տաշման Ի.*, О мелодиях армянских песен Саят-Новы, «Известия» АН Арм. ССР (обн. науки), 1963, № 10).
- CXLI Թահմիզան Ն., Էջեր Հայկական միջնադարյան Երաժշտական գեղագիտությունից (10—15-րդ դդ.), «Էջմիածնի», 1963 թ., № 11:
- (*Տաշման Ի.*, Страницы из армянской средневековой музыкальной эстетики, X—XV вв., «Эчмиадзин», 1963, № 11).
- CXLII Թահմիզան Ն., Մեսրոպ Մաշտոց ու Հայոց հոգևոր Երգարվեստը, ԲՄ, 1964, № 7:
- (*Տաշման Ի.*, Месроп Маштоц и армянская духовная музыка, ВМ, 1964, № 7).
- CXLIII Թահմիզան Ն., Ներգալանակոմիլյան Հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայուստանում, (5—6-րդ դդ.), ՊԲՀ, 1966, № 1:
- (*Տաշման Ի.*, Учение об основе гармонии в средневековой Армении (V—VI вв.), ИФЖ, 1966, № 1).
- CXLIV Թահմիզան Ն., Խաչատոր Էրգումենիքի որպես միջնադարյան Հայ Երաժշտության տեսաբան, ԱՀՊ, 1966, № 11:

- (Тагмизян Н., Хачатур Эрзрумцян как теоретик средневековой армянской музыки, ВОН, 1966, № 11).
- CXLIV Թահիմիքան Ն., Ասկան վարդապետ ու խաղաղության արքանը, «Էջմիածին», (Տագմизян Н., Воскан варданец и искусство хазового письма, «Эчмиадзин», 1966, № 11—12).
- CXLV Թահիմիքան Ն., Եղբաշնակության ձևերի մասին ուսմունքը Հայաստանու միջն դարերում (10—15-րդ դ-ր.), ԲՄ, 1967, № 8:
(Тагмизян Н., Ничтение об основе гармонии в Армении в средние века, XIII—XV вв., ВМ, 1967, № 8).
- CXLVI Թահիմիքան Ն., Հայկական խաղաղության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին, ԹԲՀ, 1968, № 1:
(Тагмизян Н., О двух таблицах основных знаков армянского хазового письма, ИФЖ, 1968, № 1).
- CXLVII Թահիմիքան Ն., Եղբաշնակության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին, ԹԲՀ, 1968, № 8:
(Тагмизян Н., О двух таблицах основных знаков армянского хазового письма, ИФЖ, 1968, № 8).
- CXLVIII Թահիմիքան Ն., Ուշադաշտական բաժնեառաջան բանարազված մի հոդված, ՀՀՊ, 1968, № 3:
(Тагмизян Н., Позднесредневековая музикальная компилиятивная статья, ВОН, 1968, № 3).
- CXLIX Թահիմիքան Ն., Գրիգոր Գողիկը և Հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը, ԹԲՀ, 1968, № 3:
(Тагмизян Н., Григор Гырзик и армяно-византийские музыкальные связи, ВЕУ, 1968, № 3).
- CL Թահիմիքան Ն., Հուշամատյանների հատքերով, «Էջմիածին», 1968, № 1:
(Тагмизян Н., По стопам армянских мемориальных книг, «Эчмиадзин», 1968, № 1).
- CLI Թահիմիքան Ն., Կոմիտասի Պատարագը, «Սովորական ավելու», 1969, № 10:
(Тагмизян Н., Патараг Комитаса, «Советская арвест», 1969, № 10).
- CLII Թահիմիքան Ն., Կոմիտասի «Ենաք Ակն» ծովովրական երգերի ծովովածուն, պատմա-քննական լույսի տակ, ՀՀՊ, 1969, № 11:
(Тагмизян Н., Сборник Комитаса «Ряд народных песен Акна» в свете исторической критики, ВОН, 1969, № 11).
- CLIII Թահիմիքան Ն., Կոմիտասը և Հայոց հոգինը Երարքինսի տուումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», № 1, Երևան, 1969:
(Тагмизян Н., Комиграс и вопросы изучения армянского духовного письменописства, «Комитасакан» (сборник), № 1, Ереван, 1969).
- CLIV Թահիմիքան Ն., Կոմիտասը և Հայկական խաղերի վերծանության խնդիրը, ԹԲՀ, 1969, № 4:
(Тагмизян Н., Комитас и вопрос расшифровки армянских хазов, ИФЖ, 1969, № 4).
- CLV Թահիմիքան Ն., Կոմիտասը և նարեկացու տաղերը, ԹԲՀ, 1969, № 3:
(Тагмизян Н., Комитас и таги Нарекаци, ВЕУ, 1969, № 3).
- CLVI Թահիմիքան Ն., Հիմնական խաղերի մակցությունը, ԲՄ, 1969, № 9:
(Тагмизян Н., Совокупность основных хазов, ВМ, 1969, № 9).
- CLVII Թահիմիքան Ն., «Արարատ»-ու երգ երաժշտության հարցերը, «Էջմիածին», 1969, № 3, 5:
(Тагмизян Н., Журнал «Арагат» и вопросы музыки, «Эчмиадзин», 1969, № 3, 5).

- CLVIII Թահմիզյան Ն., Նշխարներ Հայոց հոգևոր եղանակների կոմիտասյան դրառումներից, «Էջմիածին», 1969, № 12:
- (Տաղմազյան Ի., Образцы из комитасовских записей армянских духовных песен, «Эчмиадзин», 1969, № 12).
- CLIX Թահմիզյան Ն., Դաստիարակության Փարպեցու պատմության մեջ Աահակ Պարթիին վերաբերության միահամապատճեն մասին, ԲԵՀ, 1970, № 3:
- (Տաղմազյան Ի., Замечание по поводу одного высказывания Лазаря Парпети о Сааке Парцеве, ВЕУ, 1970, № 3).
- CLX Թահմիզյան Ն., Հոգեր եղանակների կոմիտասյան կանոնագույն դրառումների վերձանությանը, «Էջմիածին», 1970, № 2, 4, 6—7:
- (Տաղմազյան Ի., Расшифровка первых записей Комитаса армянских духовных песен, «Эчмиадзин», 1970, № 2, 4, 6—7).
- CLXI Թահմիզյան Ն., Կոմիտասի մատումները արդության և առողանության եղանակների հարաբերության մասին, ՀՀԳ, 1970, № 8:
- (Տաղմազյան Ի., Размышление Комитаса о взаимоотношении знаков пунктуации и просодии, ВОИ, 1970, № 8).
- CLXII Թահմիզյան Ն., Թենական անհապլու հայոց հին ու միջնադրյան երաժշտության պատմության, ՀՀԳ, 1970, № 10, 1971, № 1, 5, 9:
- (Տաղմազյան Ի., Критический обзор истории древней и средневековой армянской музыки, ВОН, 1970, № 10, 1971, № 1, 5, 9).
- CLXIII Թահմիզյան Ն., Պարզապուհ խաղաղությունների վերձանության փորձ, ՊԵՀ, 1971, № 2:
- (Տաղմազյան Ի., Опыт расшифровки простейших хазовых записей, ИФЖ, 1971, № 2).
- CLXIV Թահմիզյան Ն., Հասարակ օրերի կանոնագույնները, «Էջմիածին», 1971, № 4:
- (Տաղմազյան Ի., Канонаглухи (главные части канонов Псалтыри) обихода, «Эчмиадзин», 1971, № 4).
- CLXV Թահմիզյան Ն., Հանդիսավոր օրերի կանոնագույնները, «Էջմիածին», 1971, № 9, 11:
- (Տաղմազյան Ի., Канонаглухи праздников. «Эчмиадзин», 1971, № 9, 11).
- CLXVI Թահմիզյան Ն., Հրմանական գրություններ խաղաղության արվեստի վերաբերյալ, ԲՄ, 1971, № 10:
- (Տաղմազյան Ի., Основные положения об искусстве хазового письма, ВМ, 1971, № 10).
- CLXVII Թահմիզյան Ն., Ութ-Զատիք պահաժմները, «Էջմիածին», 1972, № 2, 3, 4, 5:
- (Տաղմազյան Ի., Поглавия системы армянского Восемьмилетия, «Эчмиадзин», 1972, № 2, 3, 4, 5).
- CLXVIII Թահմիզյան Ն., Աահակ Պարթիկ և հայ եկեղեցական երգարվեստը, «Էջմիածին», 1973, № 8:
- (Տաղմազյան Ի., Саак Парцев и армянская церковная музыка, «Эчмиадзин», 1973, № 8).
- CLXIX Թահմիզյան Ն., Բարեկ հոնք և մանադիսացված երգաստեղության ձադիւմը Հայաստանու 7-րդ դարում, ԲԵՀ, 1973, № 1:
- (Տաղմազյան Ի., Барех Тчон и расцвет профессионального песнопевчества в Армении в VII веке, ВЕУ, 1973, № 1).
- CLXX Թահմիզյան Ն., Սյունեցի համանուն երկու երաժշտներ և հարության ավագ օրհնությունները, «Էջմիածին», 1973, № 2:

- (*Տաղման Ի.*, Два сюникских музыкальных псаод одним именем и «Старейшие гимны на Воскресение», «Эчмиадзин», 1973, № 2).
- CLXXI *Танеев С.*, Подвижной контрапункт строгого стиля, М., 1959.
- CLXXII *Խաղոսյան Ա.*, Սպիրիդոն Մկրտչյանը և նայ ձողովրդական երգը, Երևան, 1964; (*Տաթևօսյան Ա.Լ.*, Спиридон Меликян и армянская народная песня, Ереван, 1964).
- CLXXIII *Խաչին Ն.*, Գասազիր Ակեղեցական ձայնադրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874;
- (*Տանյան Ի.*, Учебник церковной нотописи армян, Вагаршапат, 1874).
- CLXXIV *Տաշյան Հ.*, Ականքի մը հայ նապուլիան փու, Վիեննա, 1898; (*Տանյան Ա.*, Очерк армянской палеографии, Вена, 1898).
- CLXXV *Տեր-Մարտirosօս Փ.*, Терракоты из Артакашта (находки 1970), ВОН, 1973, № 4.
- CLXXVI *Տեր-Մկրտչյան Կ.*, Յովհանն Մանդակուն և Յովհանն Մայրագոմիշի, «Եղղակախ», Վաղարշապատ, 1913; (*Տեր-Մկրտչյան Կ.*, Ован Мандакуни и Ован Майрагомеци, «Шокакат», Вагаршапат, 1913).
- CLXXVII *Տեր-Մօսեսյան*, История перевода Библии на армянский язык, СПб., 1902.
- CLXXVIII *Տեր-Մանակյան Կ.*, Կողմիան երգեր (Երկու նոր հատակուստ զողմիան արթենոտի), «Բաղմագիպ», 1903, № 9; (*Տեր-Հակոբ Կ.*, Гохтанские песни, два новых отрывка гохтанского искусства, «Базмавен», 1903, № 9).
- CLXXIX *Տիրոյան Ա.*, Ասորական և հայկական տաղաչափութիւն, «Բաղմագիպ», 1899, № 8; (*Տիրոյան Ա.*, Ассирийское и армянское стихосложение, «Базмавен», Венеция, 1899, № 8).
- CLXXX *Տրեдер Կ.*, Очерки по истории культуры древней Армении, М.—Л., 1953.
- CLXXXI *Դումանյան Գ.*, О таблице полигональных чисел А. Ширакаци, СИМ, 1941, № 1.
- CLXXXII *Տեմենյան Ե.*, Խամրագիր Երդոց Հայաստանեաց և Ակեղեցոյ, Կ. Պոլիս, 1874; (*Դոնտեսյան Ե.*, Характеристика пеконопий св. церкви Армении, Константинополь, 1874, 2-ое изд., Истанбол, 1933).
- CLXXXIII *Դոլин Յ.*, Учение о гармонии, М.—Л., 1937.
- CLXXXIV *Սուսնեան Հ.*, Древнерусское певческое искусство, М., 1971.
- CLXXXV *Otttler Dom Bernard. Recherches sur la Genèse de l'Octoéchos Armenien* EG, XIV, 1973.
- CLXXXVI *Фалинциан А.*, Древняя Индо-китайская гамма в Азии и Европе, СПб., 1889.
- CLXXXVII *Farmer H.*, Historical facts for the arabian musical influence, London 1930.
- CLXXXVIII *Fétis F.*, Histoire Générale de la Musique, t. IV, Paris, 1874.
- CLXXXIX *Fleischer O.*, Neument-Studien, Tell I, Leipzig, 1895.
- CXC *Фрайденберг О.*, Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936.
- CXCI *Խաչատրյան Վ.*, Խմբա-հայկական զբարանական ընհանրություններ, լ. 29, 1967, 8; (*Խաչատրյան Վ.*, Хетто-Армянские мифологические параллели, ВОН, 1967, № 8).
- CXCI *Худобашев А.*, Армяно-русский словарь, М., 1838.
- CXCIII *Чалоян В.*, Философия Давида Непобедимого, Ереван, 1946.
- CXCIV *Չուբանյան Բ.*, Հայ-իրանական զրական առնչություններ (5—18-րդ դդ.), Երևան, 1963:

- (Чукасян Б., Армяно-иранские литературные связи V—XVIII вв., Ереван, 1963).
- CXCIV Шавердян Ал., Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956.
- CXCVI Шавердян Ал.. Очерки по истории армянской музыки, XIX—XX веков (досоветский период), М., 1959.
- CXCVII Шерман Н., Формирование равномерно-темпированного строя, М., 1964.
- CXCVIII Шнеерсон Г., Музыкальная культура Китая, М., 1952.
- CXCIX Schneider Marius u. Schottländer, „Über die Anwendung der Tonalitäts-kreistheorie auf die Musik der orientalischen Hochkulturen und der Antike“, ZVM, sg. 3, Berlin, 1935.
- CC Կաֆադարյան Կ., Դիմի բազարը և նրա պեղումները, Երևան, 1952.
(Կաֆադարյան Կ., Город Дами и его раскопки, Ереван, 1952).
- CCI Խեմինյան Հ., Հայոսութիւն, համ. 2, Վենետիկ, 1835.
(Инджендерян Л., Армянские древности, т. 2, Венеция, 1835).
- CCII Wellesz E., Byzantine Music (in Proceedings of the Musical Association 1932, 1).
- CCIII Aziz S. Atiya, A History of Eastern Christianity, London, 1968.
- CCIV Տեր-Մինասյան Ե., Հայոց հկեղեցոց հարաբերությունները ասորից հկեղեցիների հետ, Էջմիածիք, 1908.
(Ter-Minasyan E., Сношения армянской церкви с церквами сирийцев, Эчмиадзин, 1908).
- CCV Մարք Ի., Иоанн Петриани—грузинский неоплатоник XI—XII веков, СПб, 1909.
- CCVI Խաչիկյան Լ., Փոքր Հայրի սոցիալական շարժումների պատմությունից, 1951.
(Хачикян Л., Из истории социальных движений Армении Малой, Ереван, 1951).
- CCVII Արգոյան Ա., Պատմություն Հայ գաղղականության, համ. 1, Կայիք, 1941.
(Аргояджян А., История армянских переселений, т. 1. Каир, 1941).
- CCVIII Օրմանյան Մ., Армянская церковь, ее история, учение, управление, внутренний строй, литургия, литература, ее настоящее (перевод с французского Б. Рунт), Москва, 1913.
- CCIX Հացմբի Վ., Պատմություն Հայոց պատմատույցին, Վենետիկ, 1965.
(Агаджян В., История армянского молитвенника, Венеция, 1965).
- CCX Օւեգյան Բ., Քննադատություն Յովհան Մանդակունոյ և իր երկասիրութեանց գերայ, Վենետիկ, 1895.
(Саргсян Б., Исследование жизни и творчества Ована Мандакуни, Венеция, 1895).
- CCXI Ղափանցյան Գ., Արև Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1944.
(Капанян Гр., Культ Ара Прекрасного, Ереван, 1944).
- CCXII Վազգո Տ., Афрасиабская лютня, в кн.: Из истории искусства великого города, Ташкент, 1972.
- CCXIII Սիլշան Գ., Ծառքափ և պարագայ իր, Վենետիկ, 1873.
(Алишан Г., Шиорали. Жизнь и творчество, Венеция, 1873).
- CCXIV ԵСЭ, 2-е изд., т. 18.
- CCXV Bauerle S., Histoire du Breviaire, Paris, 1905.

- CCXVI *Maas P.*, Das Kontakion, BZ, Leipzig, 1909 (19).
- CCXVII *Առաջնորդ-Կերպարք*. «Օ Աշխատա Օքատ ու Պարզաց Փառաց»
Երևանի Ազգային Արձական թանգարան, է. 214, Ամպա, 1903.
- CCXVIII *Gérard Th.*, Les Pères de l'Eglise et la Musique, Paris, 1931.
- CCXIX *Անդրանիկ Համբարձումյան*, Համ. Վ. Երևան, 1959.
- CCXX *Waesberghe J.*, Musikerziehung (MGB. Band III), 1969.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БСЭ — Большая Советская Энциклопедия.
- BMW — Beiträge zur Musikwissenschaft (Berlin).
- ВДИ — Вестник древней истории (Москва).
- ԲԻՀ — Բանրեր երեսների համարանի:
- ВЕУ — Вестник Ереванского университета.
- ԲՄՊ — Բանրեր Մատենագրաների (Երևան).
- ВМ — Вестник Матенадарана (Ереван).
- ԼՀԳ — Լրարեր Յանարիական գիտությունների (2002 դԱ):
- ВОИИ — Вестник общественных наук АН Арм. ССР.
- BZ — Byzantinische Zeitschrift (Leipzig).
- MWH — E. Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft (Potsdam, 1931—34).
- EG — Etudes Grégoriennes (Abbaye Saint-Pierre de Solesmes).
- EMDC — Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fond. A. Lavignac, Paris, 1922.
- ՊԲՀ — Պատմա-բանագիրական հանգստ (2002 դԱ):
- ИФЖ — Историко-филологический журнал АН Арм. ССР.
- Տեղ. ՀԳԱՀԳ — Տեղեկագիր Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի (Հայ. դատ.):
- ИАНАОН — Известия АН Арм. ССР, общественные науки.
- MGB — Musikgeschichte in Bildern (Leipzig).
- МЖ — Музикальная жизнь (Москва).
- МКДМ — Музикальная культура древнего мира (сборник), под редакцией и со
вступительной статьей проф. Р. Грубера, І. 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).
- Գեմ. 2002 Միեխատրերի Սովետին կից Պետական Զենագրատնե (Մատենա-
գրանե). Պետական Նյութերի ձողովածու:
- СНМ — Гос. хранилище 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
Абраамян А. 121
Аветикян Г. 238
Агаян М. 12, 279
Адам 87
Адамян А. 58, 77, 97, 142
Алонц Н. 97, 102
Акоп Григориан 132
Акоп Сысеки 239
Айтыян А. 79, 85
Александр Великий 74
Алишан Г. 59, 83, 85, 161, 238, 276
Аль-Кинди 15
Аль-Фараби 15
Амам Аревелци 110, 113
Аматуни 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 (Анионим), грамматик 41, 141, 143
Анионим Мейбома 128
Анонимный толкователь 89
Аноним, филолог 239
Априесян Г. 58
Аракел Сюнечи 162
Арам 23
Ара Прекрасный 23, 26
Арапшатян С. 40, 58
Аристид Квнтилиан 93, 94
Аристоксен 113, 128
Аристотель 71, 91, 93, 94, 105, 107
Артавазд I 26
Артавазд II 25, 26, 211
Артаванс I 26, 27, 37, 75
Арташесиды 25
- Арутюнян А. 152
Архит Тарентский 113
Ариуруни 40
Аршак II 27
Аршакиды 25
Асаархаддон 20
Атанаагнес 27, 78
Атаян Р. 12, 100, 137, 146, 147, 166, 168,
 186—188, 196
Ахиллес 27
Ацунн В. 88
Ачарян Р. 41
Ашиур 21
- Багратуни А. 237
Барбад, лютник 55, 165
Бардезан 44
Барсех Тчон 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
Ванан Гохтиени 83, 276
Ванакан, варданец 239
Василий Блаженный ем. Василий Кесарий-
 ский
Василий Кесарийский 45, 46, 86, 87
Варац Палунн 40
Велеш Э. 44, 177
Вейсман А. 90

* Составила А. Г. Авакян.

- Вилото М. 9, 10, 170
 Воскан Варданет 210
 Выгодский М. 114
 Гагик, царь 144, 145
 Гапасакалян Гр. 6, 7, 138, 178, 195
 Гиндо Аретицкий 92
 Гельмголы Г. 67, 118—120, 127, 128
 Герман, патриарх 56
 Гнел 27, 74
 Григорий Богослов 95
 Григорий Нисский 95
 Григорий Просветитель 44, 45
 Григор Нарекаци 14, 43, 53, 54, 88, 89,
 279, 281
 Григор Татеваци 239
 Гызык Айриванци 52, 56
 Давид Анхакт (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 Кертох 41, 82
 Дашил 169
 Джуакян Г. 84, 97—99, 111, 142
 Джеванишер 41, 82
 Джинави 12
 Дионис 113, 117, 119, 120, 134
 Дионисий Ареопагит 86
 Дионисий Фракийский 72, 75, 76, 97, 98,
 101, 102
 Драстамат 27
 Евсевий Кесарийский 45, 46
 Егише 42
 Езра, пророк 87
 Езрас Аигехани 51
 Екмалян М. 12, 152
 Ернанд 26
 Ерзынкани см. Ованес Ерзынкани
 Ефрем Сирин 45, 48
 Зарбапанян Г. 210, 238
 Зенон Стонк 105—107
 Зосима 65
 Ноанн 208
 Ноанн Дамаскин 55, 56
 Ноанн Златоуст 45
 Ноанн Креститель 50
 Исаия, пророк 86
 Иусик 27, 78
 Канапян Гр. 18, 19
 Кара-Мурза Хр. 12
 Киракос Гандзакеци 165
 Кирилл Иерусалимский 45
 Комитас 5, 6, 10—12, 100, 137, 145, 148—
 161, 178, 196—199, 203, 208, 239, 240,
 279, 292
 Комитас Ахчени (католикос) 51, 260, 272
 Конибир Ф. 140, 210
 Костанянц К. 83, 238
 Корганов В. 152
 Корюн 46
 Коцарян А. 12
 Кулаковский Л. 261
 Курт Э. 289
 Кушибарев Хр. 5, 13, 18, 40, 49, 66, 122, 136,
 161, 166, 167, 180, 200, 228, 239, 285
 Лазарь Парпеци 46, 186, 187
 Ленин В. И. 16
 Лимонджян А. 7
 Лука 169
 Мазель Л. 6, 289
 Мамбрэ Толкователь 41
 Маштоц I Ехивардени 53
 Месрон Маштоц 46, 47, 49, 50, 146, 161—
 163, 183, 186, 200, 240
 Меликян Сп. 5, 11, 12, 99, 100, 168, 186,
 Митра 39, 238
 Монесе Карагнатуаци 82, 165
 Монесе Кердох см. Монесе Сюнени
 Монесе Сюнени 52, 87, 141—143, 163
 Монесе Хоренаци 20, 23, 26, 27, 37, 50, 75,
 241, 263, 274
 Монесей 87, 169

- Мокский Князь 209
 Мунгер 166
 Мухтар Айриванеци 165
 Мыаке 144, 147
 Нарес Багревандзи 51
 Нарес Великий 37, 46
 Нехсий 95, 107, 108
 Нерес Шноради 189, 190, 276
 Никомах Гераскин 109, 110, 113, 114, 122
 Нои 87
 Ованес Ерзякани 85, 86
 Ованес Саргсян 126
 Овансин А. 5, 136, 161
 Ован Император Однени 51, 52, 84, 85,
 87, 88, 109
 Ован Майрагомен 80, 81
 Ован Мамиконян 39, 40, 82
 Ован Мандакуни 50, 81, 241
 Ованисян А. 7
 Оганисян Л. 60
 Одо 92
 Озия 86
 Олимпиодор Младший 71
 Орбелян М. 238
 Орефей 60, 67, 73
 Пакор III 38
 Пап 27, 78
 Пападопулос-Керамес 56
 Пап, парь 37
 Парандзэм 27
 Паронян С. 210
 Перикланян А. 38
 Петерман Г. 10, 170
 Петр В. 67, 128, 130
 Пидагор 69, 71, 105, 110, 111, 113,
 119, 126
 Платон 71, 105, 107, 128, 129
 Плутуарх 25, 93, 94, 127—129, 211
 Попов И. 5, 66
 Порфирий 105, 106
 Птолемей 113, 120
 Рамо Ф. 289
- Риз Г. 186
 Риман Г. 119, 289
 Родион Степановец 50—51, 56
 Рыжкин Н. 6, 289
 Саакалукт 52, 56, 83, 85
 Саак Дворянорец 51, 211
 Саак Паргев 46, 47, 49, 50, 86, 161—163,
 186, 187, 240
 Саумці 53
 Сапатрук 26
 Сасаниди 26, 119
 Саралджев К. 5
 Сарпис, первый 239
 Сарпис, певец 55, 165
 Саррон II 21
 Сарьян см. Сарпис певец
 Сарьян Т. 4
 Сарт-Нова 12
 Св. Игнатий 45
 Св. Карапет 82
 Северий Антиохийский 45, 55
 Согдомон 52, 87
 Степанос Асохик 53
 Степанос Дионг Джуагети 239
 Степанос Орбелян 53, 165, 166
 Степанос Сюничи I 50, 167
 Степанос Сюничи II 40, 52, 56, 81—87, 95,
 105, 141, 142, 165—167
 Степанос, философ 61, 87, 163
 Стефан, грамматик 102
 Тадий Т. 8
 Тадий III. 12
 Тахобурист Арутин 65
 Танеев С. 289
 Тапиан 45
 Тапиан Н. 8, 9, 54, 138, 160, 164, 170, 171,
 177, 180, 241
 Тевторос Киргетевор 88
 Тер-Месециан Р. 152
 Тер-Мовсесян М. 210
 Тер-Саакян К. 276
 Тигбо Ж. 202
 Тигран I (Ерванд) 26, 41
 Тигран II 25, 26

- Товма Ариоруни 166, 210
 Торк Ангех 23
 Тынтиесин Е. 9, 10, 170, 196, 238
 Туманин Г. 122
 Тюлини Ю. 93, 115, 128
 Успенский И. 177, 204
 Урел 21
 Уттие Б. 139
 Фавестос Бузанд 27, 37, 74, 75
 Фармер Г. 15
 Федор Студит 56
 Фетис Ж. 170
 Филон Александрийск 94, 95, 111, 112,
 128—130
 Филон Еврей см. Филон Александрийск
 Фирдоуси 55, 165
 Фиридуин 65
 Фокилидис (Фокосидис) 65
 Фотий 56
- Халл 21
 Хайк Чуконосец 23
 Хачатур Эрзрумени 89
 Хосяров Аидзевани 53
 Хосяровидух 52, 76, 84, 85, 276, 281
 Хосяров, князь 83
 Хосяров II Айруэз (Первый) 54—55, 165
 Худабашян А. 232
- Цай ИО 92
 Циммерман Б. 163
 Чалоян В. 73
 Чарениц Е. 100
 Шавердян Ал. 5, 11, 13, 136, 139
 Шамирам 23, 24
 Шредер И. 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
 Аниун 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. ССР
 Армения Хайк 20
 Арм. ССР 4, 8, 12, 197, 291
- Арме-Шуприя 20
 Армянское нагорье 18, 23, 38, 54
 Артасшат 27
 Афины 71, 165
 Ахеменидская Персия 22, 54
 Ахнат 240
 Ахтамар 53
 Аштишат 27
- Берлин 199
 Ближний Восток 15, 19, 21, 43, 54, 55
- Вагаршапат 50
 Ван 59
 Вашингтон 199
 Вена 199
 Венеция 8, 94, 199
 Византия 43, 50, 51, 56, 87, 186, 201
 Восток 7, 25, 50, 52, 56, 65, 110, 112, 119,
 120, 122, 167

- Гарии 24
 Геккард 52
 Гохти 83
 Греция 67, 112, 120
 Груз. ССР 144
 Давин 40, 41, 43, 80
 Дерджан 53
 Древний Восток 136
 Древняя Греция 68, 70, 73, 112
 Европа 119
 Евфрат 60
 Египет 120
 Ереван 22, 55
 Ерзыка 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
 Кенеац Вайрк 40
 Кесария см. Кесария (Каппадокийская)
 Кесария (Каппадокийская) 45, 46, 50
 Киликия 44, 189, 199
 Константинополь 7, 8, 45, 50, 166, 190, 199,
 210
 Ктесинфон 55
 Паодикия 46
 Ленинград 199
 Лондон 199
 Макенис 52
 Малая Азия 38, 54, 112
 Масис. гора 54
 Монастырь св. Якова 114
 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
 Себастия 45
 Севан 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
 Улха 21
 Урарту 20—22, 60
 Хут 210
 Цухрут 144
 Шагат 51
 Шуприя 20
 Эгин см. Аки

Эдесса (Осерорская) 44, 46, 50
Эребуин 22

Эфес 45, 210
Эчмиадзин 7, 10, 152, 212, 240

УКАЗАТЕЛЬ ЭТНИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

- азербайджанцы 68
александрийские греки 55, 116, 118, 120
ассирийцы 120
арабы 84, 119, 276
аравитяне см. арабы
арамейцы 44
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
аввилоняне 68
греки 44, 46, 65, 68, 93, 96, 114, 119, 120
128, 141
грузины 68
египтяне 68, 120
евреи 44, 120
- евиды 68
индусы 68
персы 30, 120
римляне 141
каппадокийцы 44
китайцы 68
сирийцы 44, 46
хурриты 19
финикийцы 73
фракийцы 73, 74
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 остром 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 восьмигласие (160). Проблема хромовых 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. КАПЛАНИН
Корректор И. И. АПКЛЯН 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 70×90^{1/6}. Цена 2 р. 57 к.

Издательство АН Арм. ССР 375019 Ереван, Барекамутян, 24-г.
Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

ԳԱԱ Ֆիզմարդը Գիտ. Գոաղ.



FL0412157

P-II
P401 678