

**НОВОВЫЯВЛЕННЫЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ  
АРМЯНО-ТУРЕЦКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ**

ЕРНДЖАКЯН Л. В.

Ближний Восток являет собой “плавильный котел” культур, в котором изучение любой ветви народно-профессионального искусства связано с вопросами культурных контактов и взаимовлияний. Развитие армянского музыкально-эпического искусства множественными нитями переплетается с соответствующими культурными традициями Ближнего и Среднего Востока. В недрах эпического песенного искусства региона складывались ашугские сказания и любовные сказы, героические дастаны и внекультурные сочинения религиозного характера. Здесь развилась музыкально-поэтическая традиция ашугских состязаний, породивших множество загадок, “вопросоответов”, ашугский шифрованный язык и исполнительские приемы, органически связанные с жанровыми особенностями эпического искусства Востока.

По фактографическим сведениям родиной ашугских состязаний стали города Карс и Карин (Эрзерум) исторической Армении. Турецкий исследователь Й. Эрденер в книге, посвященной ашугским состязаниям, сознательно обходит армянский фактор<sup>1</sup>. Между тем его работа основывается на материале около 600 ашугских состязаний, проходивших в течение года в Карсе, в кафе ашуга Чобаноглы (армянина по происхождению), на которых присутствовал сам Эрденер, а также на воспоминаниях ашугов. Более того, автор пишет, что до ашуга Шенлика (1850-1913 г.) нет сведений о подобных состязаниях, имевших место в других областях Турции. Это однозначно объясняется географическим положением Карса

---

<sup>1</sup> Erdemer Y., *The Song Contests of the Turkish Minstrels*, New York - London, 1995, pp. 32-33. В качестве довода указано, что в 1878-1918 гг. Карс принадлежал России, а местные ашуги поддерживали тесный контакт с ашугами Азербайджана.

и Эрзерума, а именно тем, что они граничили с русским и иранским Азербайджаном, не упоминается Армения<sup>2</sup>.

Упомянутые состязания, равно как и музыкально-поэтические традиции других армянонаселенных областей – Ани, Игдыра, – растворились в необъятной мозаике ближневосточного ашугского песенного искусства. Для этих областей особо значимы имена ашугов XIX-XX вв. Вирани (из Ани), Зулали, Сазаи как основоположников современной традиции<sup>3</sup>. Согласно многим ашугам, они отправлялись в Тифлис, Гюмри, Реван (Ереван), Баку с целью получения знаний и профессионального усовершенствования. Ашык Шериф упоминает передачи эриванского радио, подчеркивая, что ряд песен он выучил и стал исполнять благодаря этим передачам<sup>4</sup>. Именно в репертуаре азербайджанских ашугов часто встречаются мелодии под названиями Иревани или Иревани шерилиси, Иревани герайлиси, подтверждающими слова Шерифа.

Творившие в сфере народно-профессионального искусства, армянские музыканты внесли огромный вклад в музыкальную культуру Ближнего Востока. Широко известны высказывания русского востоковеда В. Гордлевского и украинского музыковеда К. Квитки о решающем воздействии армянской музыки на формирование и развитие турецкой культуры<sup>5</sup>. В современных этномузыковедческих исследованиях также находим объективную оценку роли и значения армянских ашугов и инструменталистов в музыкальном искусстве Ирана и Турции. Европейские и турецкие ученые иногда упоминают армянских музыкантов как блестящих исполнителей, к примеру, тариста Орфаняна, певца Кафуряна. Однако если при упоминании живших в Иране и

---

<sup>2</sup> Erdener Y., указ. соч.

<sup>3</sup> Ensar A., *Cildirli Aşık Senlik*, Ankara, Sevin Matbaası, 1975, s. XLI.

<sup>4</sup> Erdener Y., указ. соч., с. 32.

<sup>5</sup> Гордлевский В., *Происхождение османского "узан"* (Научные труды Института народов Востока, М., 1930); Квитка К., *О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов* (Квитка К., *Избранные труды*, в 2-х томах, т. 1, М., 1971, с. 320-321); **его же**, *К вопросу о тюркском влиянии*, т. 1, с. 336-348.

Турции музыкантов неармянского происхождения непременно указывается их национальность, например, туркмен, курд, белудж, то национальное происхождение армян умалчивается<sup>6</sup>.

Жившие и творившие в Константинополе и других городах Малой Азии армянские музыканты, традиционно выступая под мусульманскими именами, во многом способствовали развитию ближневосточного музыкального искусства. Это болезненное явление, характерное для народа без государственности, отрицательно сказалось на оценке национальных истоков творчества армянских музыкантов.

Изучение широко распространенных ашугских сказаний и любовных сказов в контексте культур Ближнего Востока позволяет, опираясь на факты, говорить о чрезвычайной жизнестойкости и самобытности музыкально-эпических традиций в различных историко-этнографических районах Армении. Исследование же известного памятника эпического искусства Востока “Кероглы” в свете армяно-турецких взаимосвязей явствует о наличии старинной армянской музыкально-поэтической версии сказа и ее широкой популярности в интересующем нас регионе<sup>7</sup>. Примечательно, что основоположник армянской профессиональной музыки Комитас в начале XX в. записал традиционный образец армянской версии “Кероглы” на турецком языке, устойчивая ритмомелодическая основа которой до сих пор бытует в творчестве ашугов<sup>8</sup>. Надо сказать, что для ашугских песен не очень характерна интервальная основа большого диапазона; в этом плане песня Кероглы с ее нисходящими септимами, подчеркиванием соответствующих регистров, со свойственной архетипическому мышлению формульной основой находит соответствия в армянском эпическом искусстве, на-

---

<sup>6</sup> Albright Ch., *The Music of Professional Musicians of Northwest Iran (Azerbaijan)*, University of Washington, 1976, p. 274.

<sup>7</sup> См. нашу статью “Кероглы” и армяно-турецкие музыкальные связи (Вопросы армянского искусства, Е., 2006, с. 116-127).

<sup>8</sup> Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 14 (Երաժշտության գրական ժառանգություն, Գ. Զ, Ե., 2006, էջ 82):

пример в языке, стилистике и риторической патетике эпоса “Давид Сасунский”. В то же время песня Кероглы своей ярко выраженной песенностью отличается от преобладающего у турецких и азербайджанских ашугов речитативного стиля<sup>9</sup>. Схематичный вариант этой песни был записан в Азербайджане в 1938 г. в туркоязычном исполнении армянского ашуга Авага Азатяна<sup>10</sup>.

Эта мелодия, впервые записанная Комитасом и изданная в 14-ом томе академического издания его музыкального наследия, является одной из лейтмотивных у сказителей “Кероглы”. Свидетельством широчайшей популярности этой песни, разные варианты которой начинаются словами “Эй, Кероглы, джан Кероглы”, среди восточных армян служат также обработки армянских композиторов.

Благодаря Комитасу до нас дошел единственный в своем роде материал, записанный им в родном городе Кутине и озаглавленный “Восточные турецкие мелодии, собранные ст. дяконом Согомоном Согомоняном, членом монастырской братии св. Первопрестольного Эчмиадзина, 1892 г., 15/XI (ноябрь)”. Эта тетрадь содержит 69 песен, записанных по нотной системе А. Лимонджяна, и являет собой своеобразную коллекцию восточной музыки и положенных в ее основу ладов, охватывающую характерные для турецкого, армянского народного, ашугского, городского песенного творчества мелодии с соответствующими названиями конкретных макамов (ушшак, хиджаз, шахназ, раст, сегях и др.). Отметим также, что из 22 информантов Комитаса 20 были армянами, а посему их исполнения (по точной характеристике Р. Атаяна) отражают взаимовлияния, имевшие место в музыкальной жизни армянонаселенного туркоязычного провинциального города, и служат богатым источником для изучения турецкой музыки<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Мамедов Т., *Песни Кероглы*, Баку, 1984.

<sup>10</sup> Эльдарова Э., *Искусство ашугов Азербайджана*, Баку, 1984, с. 62-64.

<sup>11</sup> Հովհաննիս, հ. 14, էջ 20-22 (предисловие). *Сборник записанных Комитасом турецких мелодий – уникальное отражение интересующих нас армяно-турецких связей. Он позволяет уяснить комитасовское восприятие национального музыкального искусства и его трактовку соотношения “восточного” (турецкого, персидского, курдского) и “армянского”. В ближайшем будущем мы намерены досконально изучить этот сборник.*

“Кероглы” вовсе не единственный пример, показывающий вклад армянских музыкантов в развитие турецких музыкально-эпических традиций.

Как уже было отмечено, эпическое искусство традиционно бытовало и получило большую популярность в областях Карс и Эрзерум. Однако в исторической армянской Киликии – в Адане, Казы-Айнтапе, Козане специалистам также удалось записать ашугские дастаны и сказки, среди них самыми распространенными были “Эйбейлиоглы”, “Козаноглы” и “Али-паша”. В вариантах этих историй герои родом из Мараша либо Аданы, чаще других упоминаются Малатия и Урфа. Это произведения сравнительно позднего периода (конец XVIII – начало XIX вв.), в них отразились мотивы армяно-турецкой вражды. Почти во всех записанных сказаниях герои армянского происхождения выведены как отрицательные персонажи – подстрекатели столкновений между знатью и стамбульским султаном. В. Эберхард пишет, что подобная характеристика армян в турецких историях выражает враждебное отношение, вызванное погромами и депортацией армян во время Первой мировой войны<sup>12</sup>. К сожалению, ни в одном издании не дается музыкальная характеристика этих историй. Один вариант (на турецком языке) предоставил Эберхарду бывший житель Козана М. Хачикян, покинувший город в 1909 году после имевших там место армянских погромов и перебравшийся в Сан-Франциско. Другой вариант включен в книгу Мисака Келесяна “Книга о Сисе”<sup>13</sup>. Эта “Армянская история Козана” – сказание, созданное в связи со смертью Геворка-аги Купеляна – представителя именитого рода, служившего у известного Козаноглы. В этих двух вариантах есть много сходных черт и лишь детальное сравнительно-текстологическое исследование выявит их связь и общий генезис, а также прольет

<sup>12</sup> Eberhard W., *Minstrel Tales from Southeastern Turkey*, Univ. of California, 1955, p. 13.

<sup>13</sup> Միս-մասնեան (Կոզանի հայկական պատմությունը), Բեյրութ, 1949:

---

свет на вопрос о национальном происхождении героев сказаний туркоязычных ашугов. Весь зафиксированный в разных областях Турции материал, который пока лишь частично нам доступен, может дать значительно более цельное представление о данной ветви ашугского искусства в армянской действительности.

Примечательно, что такого рода истории и поэмы, в частности “Козаноглы”, в равной степени были распространены в армянской и турецкой среде – с общим тематическим стержнем, но с различным национальным обликом героев. В козанской армянской эпической традиции героем предстает Геворк-ага Купелян, восставший против султана. Однако силы его постепенно иссякают, единомышленники убиты либо покинули его, и он сдался курдскому паше, который заставлял 14-летнего сына Геворка убить своего отца. Естественно, что даже под страхом смерти сын не пошел на отцеубийство; воин паши убил Купеляна и изгнал его семью. Отрывки сказания в основном как песни-элегии “повествуются” от лица молодой вдовы героя.

В армянском, более раннем варианте Хачикяна поэма изложена более систематически и логично. Сравнение турецкого и армянского вариантов выявляет различия в национальной ментальности, поэтических образах, именах, топонимах. С подобным явлением мы встречались в армянских и мусульманских трактовках одноименных восточных любовных сказаний. Описываемые события имели место в 1870-х годах в провинциях Западной Армении, где влиятельные местные князья, беи и аги восставали против деспотии султана. Козаноглы, он же Купелян (в некоторых записях), не захотел покинуть родину, продолжив борьбу до конца своих дней, хотя ему и советовали уйти в “горы гяуров” (иноверцев, армян). Во всех вариантах овдовевшая супруга прокликает Дервиша-пашу, сделавшего женщин вдовами. Указанный регион богат подобными балладами – сказаниями, включающими песенные и речитативные части, однако “Козаноглы” как по тематическому сюжету, так и по способу

воссоздания образов и мотивному содержанию стоит особняком. Со временем этот сказ был забыт либо намеренно изъят из репертуара сказителей в силу явной антитурецкой (или антикурдской) направленности текста.

После долгих поисков мы нашли музыкально-поэтические отрывки этой душераздирающей истории в сборнике Белы Бартока “Турецкая народная музыка”<sup>14</sup>. Это пять песен, в примечаниях к которым Барток отмечает, что многие сказители знали эту мелодию, но не помнили слов. В двух из записанных автором текстах упоминаются трагическая смерть Козаноглы и проклятья скорбящей супруги, обращенные к Дервишу-паше, заставлявшему сына убить отца<sup>15</sup> (см. нотные примеры).

В данном случае нас интересует то, что подтверждается бытование традиции речитативного исполнения героических сказаний либо баллад в Западной Армении, традиции, сдвиг исторической основы которой губительно сказался на литературном компоненте жанра, усложнив выявление музыкального материала и его окончательную оценку. Очевидно, что народные певцы создали сказание о подвигах и трагической смерти армянского героя, исполняя его в канонизированной музыкально-поэтической форме. В устной передаче текст постепенно изменился, был переосмыслен и усвоен турецким народным творчеством.

Самобытный стиль, художественная, поэтическая и музыкальная завершенность отрывков этой песни (как и многих других), записанной с уст не помнивших своей родины и

---

<sup>14</sup> См. **Bartok B.**, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, ed. By B. Suchoff, with an afterward by K. Reinhard. Princeton Univ. Press, 1975, pp. 11-16. Многие песни сборника Бартока записаны в Чилдире (Карсская область), известном своим песенным искусством.

<sup>15</sup> Хотя и остальные тексты изобилуют загадочными выражениями, они никак не связаны с содержанием известных нам отрывков баллады. Согласно Бартоку, содержание и композиционные особенности песен и “фолькпоэм” настолько сюрреалистичны, что приближают их к современной поэзии (**Bartok B.**, указ. соч., с. 205). Это важное замечание позволяет предположить авторское происхождение некоторых текстов либо их принадлежность к какому-либо жанру народно-профессионального творчества, сформировавшемуся в многоязычных культурных центрах Востока.

национальной принадлежности сказителей Аданского вилайета, озадачили Бартока. Явно литературные выражения, часто встречающиеся в текстах, и импровизационный принцип инструментального мышления показались очень необычными опытному фольклористу и великому музыканту, поскольку они не вписывались в представление о безграмотных сказителях из глухих турецких деревень, оторванных от цивилизации. Эти сказители, не помня происхождения искаженных слов, а иногда не понимая их смысла, пытаются воспроизвести услышанные от предков песни. Однако более чем странно, что Барток, называя все возможные кочевые и оседлые племена и народы, с которыми общались турки на протяжении многих веков, ни разу не упомянул армян. Возможно, это результат редакторского вмешательства: сборник был издан по решению турецкого правительства, а в сборе материалов участвовал композитор Аднан Сайгун. Отметим также, что по окончании работы в силу неизвестных причин произошел разрыв между составителями сборника – Сайгуном и Бартоком.

Два варианта упомянутых отрывков (в нотном примере даны лишь первые четверостишия) являют собой устойчивые ритмомелодические структуры, состоящие из четверостиший. Первые строки всех четверостиший первого нотного примера, исполняемых в сопровождении кяманчи, заканчиваются подчеркнутым удлинением последнего слога, что в контексте всей композиции выглядит как оригинальный исполнительский прием. Нисходящее развертывание мелодической линии с подчеркиванием высокой мелодической кульминации охватывает октаву. Опорой первых двух строк служит квинта, третьей строки – терция, четвертой – тоника, таким образом в общих чертах сохранена архетипичная схема, характерная для эпического музыкального мышления. Причем форму ААВА, которая часто встречается в рассматриваемых текстах<sup>16</sup>, а также в армянских ашугских и

---

<sup>16</sup> Ասնյան Գ., Աշուղները և նրանց արվեստը, Ե., 1944, էջ 50:

народных песнях, Барток считает характерной для турецкого народного песенного творчества, поскольку она отсутствует в знакомых ему культурах восточноевропейских народов<sup>17</sup>.

Однако даже в поэтических текстах, с восьмисложной рифмой ААВА, ударения в словах и музыкальные ударения часто не совпадают, а посему исполнитель в конце каждой строки добавляет слог “йи”. Печальная интонация мелодии в верхнем звене натурального либо дорийского минора и их вариативные повторы в начале каждой строки напоминают скорбную песнь.

Трудно составить окончательное представление о единстве музыкально-поэтической композиции этих эпизодов и об их акцентном несоответствии, не зная внутренней динамики этих песен, а также полузабытых особенностей данного песенного стиля, бытующего в начале XX в. в вилайете Адана. Во всяком случае не имеет смысла объяснять несоответствие музыкального и словесного компонентов, исходя из агглютинативности турецкого языка (как делает Барток), которая позволяет путем накопления малых сегментов удлинить слова и тем самым усилить их<sup>18</sup>. Не поможет и то обстоятельство, что в турецком языке ударение падает на последний слог, поскольку в армянском ударение такое же. Доводы в пользу турецкого происхождения опровергаются неестественным обилием в текстах непонятных, искаженных слогов армянских слов и интерполяций. Примечателен также “выплеск” жалоб и протестов в адрес курдского либо турецкого паши в сопровождении старинной мелодии.

---

<sup>17</sup> **Bartok B.**, указ. соч., с. 203. Барток обосновывает свою точку зрения, ссылаясь на опубликованные И. Куносом турецкие мани, тексты которых, как правило, имеют упомянутую рифму. Пока мы можем лишь сказать, что изучение мани в интересующем нас аспекте может быть полезным для уяснения границ интонационно-стилевой сферы армянской монодической музыки. Напомним, что в интернациональной среде старинные армянские любовные четверостишия стали называться мани. Примечательно, что Аветик Исаакян свои лирические стихи назвал “Мани Алагяза”.

<sup>18</sup> При агглютинативном способе образования слов и их форм суффиксы и флексии присоединяются к словам, не меняя их звучания, что облегчает рифмовку.

Может ли отца  
убить сын,  
и неужели люди падишаха (либо султана)  
останутся властителями мира?<sup>19</sup>

Общее ознакомление с ладами песен (в основном это эолийский, дорийский и фригийский лад), с их жанровым охватом (нани, Гариби, Лорке, песни, вызывающие дождь, скорбные песни, танцевальные), с канвой ритмомелодических оборотов исключает их связь с жанрами и видами армянской музыки. Но тексты некоторых песен, их названия и соответствующие музыкальные приемы выразительности по меньшей мере имеют эквиваленты в армянском монодическом песенном искусстве. Уже тот факт, что метрическая структура большинства одиннадцатисложных текстов (по признанию Бартока) без музыкального компонента задает слоговое деление 4/4/3, в то время как в музыкальном воспроизведении имеем 6+4+1 либо 6+3+2, или же то, что построение мелодической строфы (*melody stanza*) обычно требует большего числа слогов, нежели литературная строфа, говорит о независимости или самостоятельности музыкального компонента. Отметим также полисемантическую, загадочную, порою эклектичную и абсурдную текстов песен.

По нашему глубокому убеждению, эти загадочные и странные для Бартока явления объяснимы с привлечением армянской музыкально-поэтической традиции. Если несмотря на все сомнения и неясности Барток счел допустимым сравнить “турецкие песни” с венгерскими, то тем более плодотворно их рассмотрение в контексте армянской монодии. Исследование большей части сборника в аспекте языка и стиля и с учетом ладоинтонационных и композиционных особенностей армянской народной и народно-профессиональной музыки позволяет выдвинуть гипотезу об их генетической связи.

Профессиональное исследование музыкально-эпического искусства разных областей исторической Армении и твор-

---

<sup>19</sup> *Перевод наш.*

Б. Барток  
Пример N 1

каманча

ГОЛОС

Hiy, Kurtpa - sha çık - ti Go-zana yi yi yi yi yi yi yi yi yiy yi yi yi  
A - kil yet - mez Bu - dü ze - ne, Öl dür müş ler  
Gu-zan oğ - lu yiy, Ya-sak me-ze - rin ya za-ña-na, yiy

кам.



Կիլիկիայում (Ադանա, Ղազիայնթեփ, Կոզան) ձայնագրված մի շարք աշուղական դաստաններում՝ «Էլբեյլի-օղլի», «Կոզանօղլի», «Ալի փաշա»), տեղ է գտել հայ-թուրքական հարաբերությունների մոտիվը: Այդօրինակ պատմություններն ու պոեմները հավասարապես տարածված են եղել հայկական ու թուրքական միջավայրերում՝ միևնույն թեմատիկ առանցքով, բայց հերոսի տարբեր ազգային նկարագրով: Ժամանակի ընթացքում դրանք մոռացության են մատնվել կամ գիտակցաբար սղվել ասերգողների երգացանկից՝ տեքստի անթաքույց հակաթուրքական (կամ հակաքրդական) կողմնորոշման պատճառով: Հայագգի իշխան «Կոզանօղլուի» սխրանքների ու ողբերգական մահվան շուրջ հյուսված երաժշտաբանաստեղծական պատառիկները հրատարակվել են դասական կոմպոզիտոր Բելա Բարտոկի «Թուրքական ժողովրդական երգեր» ժողովածուի մեջ, որի առաջաբանում և մեկնաբանություններում իսպառ անտեսված է հայկական գործոնը:

Ժողովածուի երգերի մի ստվար քանակի հետազոտությունը հայ ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության լեզվաոճական, ձայնա-կարգային և էջային և կառուցվածքային հատկանիշների հետ ունեցած ընդհանրության կտրվածքով թույլ է տալիս առաջադրել դրանց միջև եղած ծագումնաբանական կապի խնդիրները: Նորահայտ նյութերը վկայում են, որ աշուղական արվեստը խոր արմատներ է ունեցել հիշատակված տարածքում և ամուր թելերով կապված է եղել հայ երաժշտական ավանդույթների հետ: