

АКОПОС АЙВАЗЯН

РУКОВОДСТВО
ПО ВОСТОЧНОЙ
МУЗЫКЕ

A decorative flourish consisting of symmetrical, stylized floral and scrollwork elements, centered below the title.

ЕРЕВАН



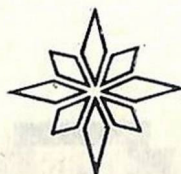
ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԻՆ ԱՌԸՆԹԵՐ
ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱԿՈՒՈՍ ԱՅՎԱԶՅԱՆ

ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒՈՅԱՆ
ՁԵՌՆԱՐԿ

Աշխատասիրությամբ
Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆԻ



ДУБЛЕТ

МАТЕНАДАРАН
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

АКОПОС АЙВАЗЯН

РУКОВОДСТВО
ПО ВОСТОЧНОЙ
МУЗЫКЕ

Р
II
623661

Перевод с западноармянского, предисловие
и комментарии Н. К. ТАГМИЗЯНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1990

ББК 85,313 (2Ар) 1
А 360

Печатается по решению ученого совета Матенадарана—
Института древних рукописей им. Маштоца

Ответственный редактор—кандидат искусствоведения А. А. Сарьян

Книгу рекомендовала к печати рецензент:
кандидат искусствоведения Ж. П. Зурабян

Айвазян А.

- А 360 Руководство по Восточной музыке/[Отв. ред. А. А. Сарьян]/;
Пер. с западноарм., предисл. и коммент. Н. К. Тагмизяна.—
Матенадаран—Институт древних рукописей им. Маштоца.
Ер., Изд. АН АрмССР, 1990.—182 с., ил.

Акопос Айвазян—один из видных музыкантов и теоретиков конца XIX и начала XX века. Среди дошедших до нас рукописей Айвазяна большую ценность представляет его «Руководство по Восточной музыке», в котором приводятся записи около 100 типовых мелодий и 30 метроритмических формул.

Книга адресуется специалистам истории и теории армянской и восточной музыки.

А $\frac{4905000000}{703(02)-90}$ 113—89

ББК 85.313 (2Ар) 1

ISBN 5—8080—0110—2

© Издательство АН Армянской ССР, 1990.

АКОПОС АЙВАЗЯН И ЕГО «РУКОВОДСТВО ПО ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ»

Акопос Айвазян—один из видных западноармянских музыкантов конца XIX—начала XX в.

По своему облику он принадлежит к плеяде докомитасовских армянских музыкантов—мастеров духовного песнетворчества и светской городской профессиональной музыки (инструментальной и вокально-инструментальной).

Мастера эти, не успевшие вовлечь в круг своих профессиональных интересов армянскую народную крестьянскую песню, различали две ветви народно-национального музыкального искусства: духовную и светскую.

Под второй они подразумевали ту часть городской профессиональной музыки Ближнего Востока и Малой Азии (в частности Константинополя), которую с давних пор (еще с XIII в.) создавали армяне (вокальные сочинения на турецком языке, армянскими буквами).

Тип рассматриваемого армянского музыканта, особенно в Константинополе и культурно связанных с ним центрах, в общем объединял в себе учителя музыки в школе, солиста и руководителя хора в церкви, певца и инструменталиста городского профессионального искусства, а также композитора (мелода) и ученого, заинтересованного в письменной фиксации теоретических установок, мелодических и ритмических богатств музыки устной традиции.

Это доказывается и дошедшими до нас письменными памятниками.

Двадцать лет тому назад мы познакомили читателя с «Руководством по Восточной музыке» Тамбуриста Арутина—видного армянского музыканта первой половины XVIII века¹.

Настоящее «Руководство»—это второй публикуемый нами подобного рода труд армянского автора, толкующего вопросы восточной музыки.

Оно закончено в самом начале настоящего столетия, но отражает традиции исключительно средневековой монодической музыки Малой Азии, сполна впитавшей также достижения армянского гусано-ашугского, вообще городского и даже церковного искусства.

Акопос Айвазян родился в 1869 году в Армаше, в семье простого труженика.

Армаш—основанное армянами в 1611 году селение², недалеко от Константинополя (между Измитом и Адабазаром), был известен своей прославленной святыней—монастырем св. Богородицы, а также

¹ Тамбурист Арутин, Руководство по Восточной музыке (Перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна), Ереван, 1968.

² Ս. Էփրեկյան, Պատկերազարդ բնագրական և պատմական հատ. Ա.—Բ, Վենետիկ, 1902—1907; С. Эприкян, Отечественный иллюстрированный словарь, т. I—II, Венеция, 1902—1907.

духовной семинарией, где воспитывался целый ряд деятелей армянской культуры, свободно ориентировавшихся в вопросах и светской, и церковной музыки, особенно в годы, когда там преподавал большой знаток теории и практики не только армянской церковной, но и вообще восточной музыки—Баба Амбарцум Черчян (1828—1901).

Получив начальное образование в Нарекской школе Армаша, Айвазян оканчивает также шелководное училище Брусы. Однако главным предметом самых ранних, постоянных, а в конечном итоге и профессиональных интересов Айвазяна было и осталось музыкальное искусство.

Музыкальное дарование Айвазяна проявилось с детских лет. Еще со школьной скамьи чуткий мальчик увлекается армянской духовной музыкой. С любовью и восторгом участвует он во всех службах и своей неподдельной музыкальностью, приятным певческим голосом, тонким слухом и хорошей памятью привлекает к себе внимание упоминавшегося Амбарцума Черчяна.

Это играет решающую роль в его жизни. Свое музыкальное образование Айвазян получает в Армашской духовной семинарии, под непосредственным руководством А. Черчяна. Здесь он осваивает теорию и практику армянской духовной музыки (совокупность главных и побочных гласов, все песнопения годового круга и новоармянскую систему нотации), а также (по инициативе самого Черчяна) основы светского искусства устной традиции (общевосточного по характеру), овладевает игрой на уде, скрипке, самостоятельно изучает европейское нотное письмо, сочиняет первые свои музыкальные произведения и пр.

Завершив учебу, в 1891 году Айвазян остается работать в семинарии в качестве нового учителя музыки, вместо А. Черчяна, на склоне лет выбравшего достойного себе преемника.

На музыкально-педагогическом поприще Айвазян трудился до конца своей жизни, притом все время—в той же Армашской семинарии, не считая двухлетнего его отсутствия в связи с переездом в Анкару³ где также работал в качестве учителя музыки.

В Армаше Айвазян разворачивает многостороннюю деятельность. В семинарии он воспитывает музыкальные вкусы и развивает вокальные способности учащихся (которые по окончании учебы становились не только служителями культа, но и деятелями культуры вообще в условиях армянской действительности diasпоры); поднимает исполнительский уровень сольного и хорового пения; принимает активное участие в музыкально-общественной жизни селения; сочиняет музыку и занимается наукой; приобретает известность как автор светских и духовных песен, филологических трудов и музыкально-теоретических работ; а также находит время для осуществления каллиграфических ко-

³ Точные даты пребывания Аконоса Айвазяна в Анкаре, как и другие подробности его жизни, к сожалению, неизвестны. Излагаемая здесь его краткая биография почерпнута нами из единственного источника—книжки Ш. Нардунн. Последний—западноармянский литератор, родственник безвременно ушедшего из жизни музыканта, пользовался данными, представленными ему сыном Аконоса—Гехамом Айвазяном. См., Շ. Նարդունի, Հայրենի Այվազյան երաժշտական (1869—1918), Կիսերը, Գործը և նվագները, Փարիզ, 1960; Ш. Нардунн, Регент Аконос Айвазян, Жизнь и творчество, Париж, 1960.

ний, составленных А. Черчяном двух больших сборников армянских духовных песнопений: Часослова и Шараконоца (Гимнария)⁴.

Все это не ускользает от внимания высших светских и духовных кругов западноармянского общества в Константинополе. В 1908 году Акопосу Айвазяну поручается важнейшее дело: пересмотреть песнопения всех служб армянской церкви, определить в них несоответствующие вкусам и требованиям нового времени длинноты, исключить последние, добиться большей собранности этих песнопений и при этом стараться, чтобы они практически ничего не теряли в отношении исконного мелодического содержания и традиционного стиля.

Посвятив пять лет выполнению этого задания, Айвазян готовит объемистый однотомник гимнов и других духовных песнопений, с необходимыми разъяснениями. Но начинается мировая война, он не успевает представить работу духовным властям, а в дальнейшем некоторые важнейшие части последней теряются безвозвратно.

В начале первой мировой войны вместе со многими другими представителями западноармянской интеллигенции подвергается аресту и ссылке также Акопос Айвазян. Следует всеобщая депортация—фактически изгнание западных армян с родных мест, в ходе которого по всей жестокости религиозного фанатизма осуществляется человеконенавистнический план варварского младотурецкого правительства об ограблении и физическом уничтожении (геноциде) западноармянского населения в Турции. Лютой смертью погибает два миллиона и в чем не повинных людей. Чудом спасшаяся часть армян находит приют в различных странах Европы и Азии.

В дни изгнания семья Айвазяна случайно встречается с ним в Конье. Но вскоре опять арестовывают его и заключают в тюрьму, где и убивают в 1918 году.

Рукописи маститого музыканта спасает его сын—названный выше Гехам Айвазян (впоследствии получивший медицинское образование). Будучи еще юношей, он делает все, чтобы рукописи эти уцелели в годы изгнания, после войны заботится об их сохранности, а в 1959 году, приняв верное решение, привозит их в Армению и сдает в Музей литературы и искусства имени Е. Чаренца (в Ереване).

В начале 60-х годов здесь была получена также вышеупомянутая книжка Ш. Нардунн об Акопосе Айвазяне⁵, написанная, как отмечалось, по материалам, предоставленным сыном музыканта. В ней автор обнародывает известные ему биографические данные об А. Айвазяне и знакомит читателя с его рукописным наследием, различая в нем литературные (собственно—филологические) труды и музыкальные сочинения, а также работы о музыке. Из первых упоминается два труда: «Армашский диалект» (армянского языка, фактически являющийся словарем) и «История Армаша» (или, лучше сказать—Армашской духовной семинарии).

⁴ Читателю может показаться странным, что в начале XX века, спустя три десятилетия после составления потных сборников песнопений армянской церкви и их издания в Эчмиадзине, находились музыканты, одержимые желанием создавать новые собрания песен годового круга. Однако это объясняется существованием у армян различных местных традиций церковного пения. Подробнее об этом см. приложение № 1 в конце книги.

⁵ Книжка эта ныне хранится в Музее литературы и искусства имени Е. Чаренца. См. фонд А. Айвазяна, дело № 8^а.

Музыкальные сочинения А. Айвазяна Нардуні разделяет на две основные группы: духовные песнопения, созданные на известные тексты из армянской Литургии, Часослова и пр., и светские песни. Светские произведения в свою очередь разделяются на две подгруппы: лирические и патриотические песни на стихи армянских поэтов и любовно-лирические песни в восточном жанре «шарки» на турецкие тексты армянскими буквами.

Тут же упоминается и «Руководство по Восточной музыке», которое Нардуні называет «Учебником». Сам Айвазян свою работу озаглавил просто «Восточная музыка». Но отсутствие в ней специальных упражнений или заданий для выполнения учащимися говорит о том, что она является скорее «Руководством» или «Пособием» по данному предмету, а не «Учебником».

Описав жизненный путь музыканта и дав общую характеристику его наследия, Нардуні под дополнительным заголовком излагает свои размышления о месте А. Айвазяна в истории духовной культуры армян. Автор характеризует А. Айвазяна как деятеля, который свою главную миссию видел в чутком отношении и бережном хранении веками накопленных богатств в области национального духовного искусства, а также в точной фиксации ритмоинтонационных тонкостей множества своеобразных мелодий и ревностной передаче их поколениям. В этой связи он напоминает и ту полемику, которая велась на страницах Константинопольской и Тифлисской армянской периодической прессы конца XIX и начала XX вв. вокруг вопроса о целесообразности применения европейского письма для записи армянской духовной музыки.

Книжка Ш. Нардуні об Акопосе Айвазяне, снабженная иллюстрациями, фотокопиями документов и нотными примерами, в целом полезная работа. Отдавая должное автору, мы, вместе с тем, должны сделать два замечания.

Дискуссии по вышеупомянутому вопросу, которые в устной форме велись практически со времен создания новоармянской системы нотации, и в ходе которых постепенно расширялся круг подлежащих рассмотрению проблем, еще к 60-м годам прошлого столетия привели к образованию двух направлений в среде армянских церковных музыкантов Константинополя. Первое из них, возглавляемое как раз учителем А. Айвазяна, А. Черчяном, проявляя несколько охранительные тенденции, ориентировалось, главным образом, на Восток.

Для второго же, руководимого Г. Ераняном, а после его кончины — Н. Ташчяном, в свете проблем данного этапа эволюции армянской музыкальной культуры, приобщение к европейским источникам искусства и науки приобретало принципиальное значение⁶. Представители этого

6. Յ. Թահմիզյան, *Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի առաջնամասերի մասին հարցերը, «Կոմիտասիկան», № 1, Երևան, 1969, էջ 174: Н. Тагмизян, Комитас и вопросы изучения армянского духовного песнетворчества, «Комитасакан» (сборник статей), № 1, Ереван, 1969.*

Следует отметить, что армяне в Константинополе, а также Змирие и двух-трех других городах Турции не замедлили воспользоваться теми возможностями, которые создавались с 1839 до середины 70-х годов XIX столетия (до прихода к власти кровавого султана Абдул Гамида), в условиях проведения (правда, далеко не последовательно) ряда реформ под общим названием Танзимат (Tanzimat).

Реформы эти были вызваны острым кризисом отсталых феодальных отношений в Османской империи, равно как и усилением национально-освободительной борьбы

направления развернули широкую и весьма полезную просветительскую общественную деятельность. Выступая с бесплатными лекциями и докладами, они разъясняли слушателям преимущества европейских форм музыкально-общественной и концертной жизни, музыкального воспитания, образования, творчества и исполнительства, а также современного нотописания и разумных методов пользования ею. Наконец, они яснее представляли перспективы дальнейшего развития армянской культуры и потому были более прогрессивными.

Но независимо от всего этого, стремление к бережному хранению накопленных народно-национальных мелодических богатств, ограждению последних от чуждых веяний и точной передаче поколениям, унаследованное от эпохи позднего средневековья⁷, в той или иной мере было присуще всем мало-мальски сознательным армянским музыкантам нового времени. Так что с этой точки зрения деятели обоих охарактеризованных выше направлений стояли на единой платформе и неправильно противопоставлять их друг другу в данном контексте.

Далее, прав Ш. Нардуни, когда не торопится давать более или менее полную характеристику композиторской деятельности А. Айвазяна. Во всяком случае, он поступает верно, ставя оценку произведений Айвазяна в жанрах общевосточной музыки в зависимость от гораздо более широкого и глубокого освещения вопроса о вкладе армян (и других народов—арабов, греков, евреев) в развитие различных традиционных форм османского городского профессионального вокально-инструментального искусства⁸.

Однако среди рукописей А. Айвазяна большее число материалов (чем на это указывает Нардуни) уже сейчас дает нам возможность составить конкретное представление о нем как о вдумчивом музыканте с разносторонними творческими и научными интересами. В самом деле, вся ценность ереванского архива Айвазяна обуславливается наличием в нем и таких трудов, как «Руководство по Восточной музыке» и связанный с ним «Учебник новоармянской нотописи».

Последний хотя и не окончен (или просто в дошедшей до нас рукописи переписан неполно), все же для нас, и в частности для лучшего понимания некоторых важнейших сторон содержания самого «Руководства», представляет принципиальный интерес. Поэтому рассмотрим начнем именно с «Учебника».

«Учебник» включен в тетрадь, озаглавленную *Hymns*⁹. В ней переписаны церковные гимны, духовные произведения ряда западноармян-

бы угнетенных народов, в том числе и армянского. Они (реформы) до некоторой степени расчистили пути для развития современной экономики и культуры в Турции.

⁷ Н. Тагмизян, Музыка в древней и средневековой Армении, Ереван, 1982, стр. 49.

⁸ И действительно, армянские, арабские, греческие музыковеды рано или поздно должны начать работать и в этом направлении и показать научному миру своеобразный многонациональный характер османской городской профессиональной музыки (проявляющийся не только в манере интонирования, но и в различных, а зачастую весьма важных деталях типовых ритмо-интонаций), независимо от общего господства турецкого языка. Притом это надо сделать, отнюдь не умоляя значения творческой деятельности самих турецких авторов. Так, чтобы неуместно звучали риторические вопросы, вынесенные в заглавия книг, вроде следующего: Н. Aral, Türk musikisi Kimindir, İstanbul, 1969.

⁹ Музей литературы и искусства им. Ф. Чаренца, фонд А. Айвазяна, дело № 1.

ских музыкантов, начиная с А. Лимонджяна. В тетради скопированы и некоторые отрывки из хоровых обработок армянской Литургии Л. Чилингаряна, а также М. Екмаяна. Среди этих материалов довольно неожиданно встречается интересующий нас «Учебник» под заглавием «Нотная запись».

На полях заметка (по всей вероятности сына музыканта): «Написано Акопосом Айвазяном в 1901 году». Значит—в одно время с «Руководством», что лишний раз говорит о связи, существующей между ними.

Учебник написан в форме вопроса и ответа и отличается простотой конструкции. Он подразделен на ряд «уроков».

Первый из них посвящается объяснению употребительных в данной музыкальной системе звуков, основных и видоизмененных тонов и их расположения в диатоническом и хроматическом звукорядах. Ступеням этих звукорядов присвоены здесь как армянские, так и общевосточные наименования¹⁰. Ряд основных тонов отправляется от звука d^1 , которому приравнены армянский «пуш» и общевосточный «егях»; ряд же видоизмененных тонов—от dis^1 , соответствующий армянскому «пуш кисвер» и общевосточному «пес хисар», так:

- Пуш = егях = $\checkmark$ = d^1
 Э'кордж = ашран = $\sim$ = e^1
 Вернахаг = арак = $\sim$ = $(-)$ fis^1
 Бёнкордж = раст = $\sim$ = g^1
 Хосровайн = дюгях = $\sim$ = a^1
 Неркнахаг = сегях = $\sim$ = $(-)$ h^1
 Паруйк = чаргях = $\sim$ = c^2
 11 Еркёрд пуш = нева = $\checkmark$ = d^2
 Еркёрд экордж = хусейни = $\sim$ = e^2
 Еркёрд вернахаг = эвидж = $\sim$ = $(-)$ fis^2
 Еркёрд бёнкордж = гердание = $\sim$ = g^2
 Еркёрд хосровайн = мухайер = $\sim$ = a^2
 Еркёрд неркнахаг = Тиз—сегях = $\sim$ = $(-)$ h^2
 Еррёрд паруйк = Тиз—чаргях = $\sim$ = c^3
 Еррёрд пуш = Тиз—нева = $\sim$ = d^3
 Еррёрд экордж = Тиз—хусейни = $\sim$ = e^3
 Еррёрд вернахаг = Тиз—эвидж = $\sim$ = $(-)$ fis^3
 Еррёрд бёнкордж = Тиз—гердание = $\sim$ = g^3
 Еррёрд хосровайн = Тиз—мухайер = $\sim$ = a^3

¹⁰ Приведение также общевосточных наименований ступеней—старая традиция, идущая от времен А. Лимонджяна, производившего свои теоретические опыты из тамбуры и пользовавшегося названиями лигатур этого инструмента. В первом изданном «Учебнике» новоармянской нотации, составленном Н. Ташияном, музыкантом европейской ориентации, как отмечалось выше, общевосточные наименования ступеней были отброшены (см. в. Բաշկյան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնադրո՞ւման համար, Գաղափարաբան, 1874; Н. Ташиян, Учебник церковной нотации армян, Вагаршапат, 1874) и позже не восстанавливались. В рукописном «Учебнике» А. Айвазяна отражена более древняя традиция.

¹¹ Слова «еркёрд» (букв. второй) и «еррёрд» (букв. третий), фигурирующие перед армянскими названиями семи ступеней миксолидийской гаммы, обозначают повторение тонов, соответственно, на одну и две октавы выше. Общевосточные наименования одних и тех же тонов в большинстве своем уже различны в разных октавах. Но и здесь не обходится без двух специальных терминов, а именно:

- Пуш кисвѐр = Пес—хисар =  = dis¹
 Экордж кисвѐр = Пес—аджем =  = eis¹
 Вернахаг кисвѐр = гевешт =  = fis¹
 Бѐнкордж кисвѐр = зиркюлэ =  = gis¹
 Хосровайн кисвѐр = кюрди =  = ais¹
 Неркнахаг кисвѐр = буселик =  = h¹
 Паруйк кисвѐр = хиджаз или саба =  = ais²
 Еркорд пуш кисвер = хисар =  = dis²
 12 Еркорд экордж кисвѐр = аджем =  = ais²
 Еркорд вернахаг кисвер = махур =  = fis²
 Еркорд бенкордж кисвѐр = шехназ =  = gis²
 Еркорд хосровайн кисвѐр = сямбюлэ =  = ais
 Еркорд неркнахаг кисвѐр = Тиз—буселик =  = h²
 Еркорд паруйк кисвѐр = Тиз—хиджаз или саба =  = c³
 Еркорд пуш кисвѐр = Тиз—хисар =  = dis³
 Еркорд экордж кисвѐр = Тиз—аджем =  = eis³
 Еркорд вернахаг кисвѐр = Тиз—махур =  = fis³
 Еркорд бѐнкордж кисвѐр = Тиз—шехназ =  = gis³
 Еркорд хосровайн кисвѐр = Тиз—сямбюлэ =  = ais³

С помощью знаков именно этой системы и записаны Айвазяном приводимые им в «Руководстве по Восточной музыке» мелодии.

Следует особо отметить, что в ряде основных тонов, представляющем основоположную в условиях армянской и ближневосточной монодической музыки семиступенную миксолидийскую гамму (с октавными повторениями звуков), третья и шестая ступени, перед которыми поставлены черточки, несколько низкие по сравнению с соответствующими ступенями той же гаммы хорошо темперированного строя. Это так называемые низкие локрийские звуки армянской и ближневосточной монодии, которые по относительной высоте равняются соответствующим ступеням хорошо темперированной системы в ряде видоизмененных тонов, в результате повышения их на комму¹³.

«пес» и «тиз», обозначающих, соответственно, нижеоктавный и вышеоктавный звуки. Октавные модификации самих знаков высоты осуществлены, как видно, с помощью одинарных либо двойных точек (или заменяющих их черточек), прибавленных к ним снизу.

12 Здесь появляется новое армянское слово рядом с наименованиями ступеней—«кисвер» (букв. повышенный). И в самом деле, весь этот ряд состоит почти из одних повышенных тонов. В качестве показателя альтерации применен лишь один значок, поставленный над знаками высоты. Однако он, во-первых, показывает повышение звуков диатонического ряда не только на полутон, но и на интервал меньше полутона, в частности, применительно к третьей и шестой ступеням гамм. И, во-вторых, значок этот в конкретных записях истолковывается двояко: либо как указание на повышение звука, обозначаемого данным знаком высоты; либо же как указание на понижение звука, расположенного на секунду выше в диатоническом ряду. Это, равно как и случаи указания на применение интервалов, меньших полутона, определяется по данному глазу, в котором протекает записанная мелодия, или же по конкретному гласовому контексту тех или иных отрывков многоветвистых мелодий.

13 См. *Хр. Кушнарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 323 (об основополагающем диатоническом звукоряде армянской монодии) и 351 (о новоармянской системе нотации).

По всему этому (представляющему сумму принципиальных установок, отраженных в «Учебнике» А. Айвазяна) видно, что создатель новоармянской системы нотописи А. Лимонджян вообще знал труд упомянутого выше Тамбуриста Арутина и использовал его в решении вопросов высотных отношений звуков. Но он разработал дальше методы фиксации этих отношений, особенно по части определения функций значка альтерации¹⁴.

Во втором, третьем, четвертом и пятом «уроках» рассматриваемого «Учебника» освещаются общие вопросы темпа, метра и ритма монодий, вопросы относительной длительности звуков и методы их письменной фиксации.

Знакомство с содержанием этих «уроков» снова и снова приводит к убеждению, что А. Лимонджян и окружавшие его ученые музыканты сталкивались с серьезными трудностями в вопросах определения принципа ритмического деления в армянском средневековом монодическом искусстве. И, не сумев разрешить их, сочли целесообразным заимствовать выработанные в христианской Европе применительно к многоголосной музыке теоретические установки. В этих условиях средством сохранения и выражения метроритмических тонкостей (особенностей) армянской, да и восточной монодической музыки вообще, могла быть и действительно стала опора на исполнительские традиции. В системе новоармянской нотописи, как это отражено и в «Учебнике» А. Айвазяна, действуют принципы парного деления основных длительностей (а также деления трехдольных длительностей на три равные части). Однако рекомендовалось и рекомендуется исполнителям не строго придерживаться этих принципов, а усмотреть в них скорее нечто в качестве общего руководства¹⁵.

Шестой «урок» с его девятью разделами, считая и последний неоконченный раздел о погласицах духовной музыки, относится к системе армянского восьмигласия и, как таковой, имеет для нас первостепенное значение.

Восемь гласов армянской монодии и соответствующие им подчиненные системы, называемые «Дарцвацк»-ами¹⁶, Айвазян разбирает в

¹⁴ Действительно, ряды основных и видоизмененных тонов по существу тождественны у Тамбуриста и Лимонджяна. Только у Тамбуриста еще не выработаны методы фиксации некоторых важнейших интонационных нюансов, таких, как повышение низких локрийских звуков всего на комму в хроматической гамме; и вовсе не объяснена роль ладового контекста в определении необходимости также понижения тонов при записи конкретных произведений. Ср. Тамбурист Арутин, Руководство по Восточной музыке, стр. 113—118 (главу, толкующую средневековую систему записи мелодий) и 128—129 (где мною выяснена система, взятая за основу в «Руководстве» Тамбуриста, по записанным им же мелодиям с помощью лигатур тамбура).

¹⁵ См. нашу статью: «Հնչյունների հարաբերական տեղադրությունների համաառարարականության սկզբունքը հայ միջնադարյան արվեստում և հայկական ժամագրության նոր համակարգում, Բանբեր Երևանի համալսարանի (հաս. գիտություններ), 1984, № 1: «Принцип ритмического деления в армянском средневековом искусстве и системе новоармянской нотописи», Вестник Ереванского университета (общ. науки), Ереван, 1984, № 1.

¹⁶ Гласы-Дарцвацки первоначально отпочковались при различных (специально регламентированных, из-за натурального строя звукового базиса) переходах из одного гласа в другой, т. е. при модуляционном развитии основных гласов.

очередном порядке. Не выделяя Дарцвацки в отдельную группу, он описывает их в связи с характеристикой каждого из восьми гласов¹⁷. Притом важно, что автор приводит также названия общевосточных аналогов основных гласов армянской монодии и их Дарцвацков.

Так, Айвазян пишет (к примеру): «Какие мелодии относятся к Первому гласу?» И отвечает: «К Первому гласу относятся мелодии Хефтягях и Нишабур» (далее следует описание ладо-интонационных контуров этих мелодий). Или: «Какие мелодии относятся к Первому Побочному гласу? К Первому Побочному гласу относятся мелодии Сегах и Буселик» т. д. В разделе о погласицах армянской духовной музыки Айвазян, — судя по объяснениям, относящимся к Первому и Первому Побочному гласам (на чем, собственно, и прерывается изложение содержания «Учебника») — более последовательно употребляет термины «основной» глас (системы восьмигласия) и глас «Дарцвацк» и снова приводит наименования общевосточных аналогов соответствующих типовых мелодий.

Сравнение показывает, что, во всех случаях, первая мелодия, названная в связи с характеристикой данного гласа, представляет именно этот (основной) глас, вторая же (или остальные, если их два) — глас (или гласы) типа Дарцвацк. Выписав данные Айвазяна по армянским гласам, их Дарцвацкам и наименованиям общевосточных аналогов соответствующих типовых мелодий, получаем две следующие таблицы.

Первый глас	— Хефтягях
Первый Побочный глас	— Сегах
Второй глас	— Хусейни
Второй Побочный глас	— Аджем
Третий глас	— Хиджаз
Третий Побочный глас	— Саба
Четвертый глас	— Исфахан, [Нева]
Четвертый Побочный глас	— Ушшак
Дарцвацк Первого гласа	— Нишабур, [Нишабурек]
Дарцвацк Первого Побочного гласа	— Буселик
Дарцвацк Второго гласа	— [Шехназ]
Дарцвацк Второго Побочного гласа	— Ферахфеза, Аджем-Ашран
Дарцвацк Третьего гласа	— Эвидж, [Уззал]
Дарцвацк Третьего Побочного гласа	— Бестэнигяр
Дарцвацк Четвертого гласа	— Сегах-Хюззам
Дарцвацк Четвертого Побочного гласа	— Р а с т

Необходимо отметить, что эти данные, отражающие теоретические установки, распространенные в среде почти всех докомитасовских армянских ученых музыкантов, внушают доверие. Близость ар-

¹⁷ При таком подходе к гласам типа Дарцвацк, внимание направляется на черты самостоятельности их мелодической структуры, откристаллизовавшиеся в результате длительной исторической эволюции.

мянских и восточных (особенно же—ближневосточных) гласов, под-держиваемая общностью акустической базы, ладовой основы, а также определенного круга типовых интонационных оборотов, была осознана еще в древности и средние века¹⁸. В новое время это трезво учитывалось в научной и практической деятельности Гр. Гапасакаляна, А. Лимонджяна и др. Е. Тын-тесян сделал весьма интересные замечания по этому поводу. Имея в виду бытовавшие даже в неблаго-приятных исторических условиях позднего средневековья ветви армянской музыки—светское городское профессиональное вокально-инструментальное искусство и духовную музыку, и считая последнюю кладом наиболее характерных, национальных мелодических форм, он, не колеблясь, утверждал, что обе они (ветви) естественным образом вписываются в общую картину ближневосточной музыкальной куль-туры¹⁹.

¹⁸ Как знаем, общность акустического основания античного и восточного (в частности ближневосточного) монодического искусства в армянской действительности была осознана еще в раннем средневековье, когда выдающийся армянский поэт-мелод и ученый музыкант (математик) VII в. Анания Ширакаци внедрил в Арме-нии достижения александрийских греков в области музыкально-акустической теори-и. См. нашу статью: «Роль Анания Ширакаци в развитии музыкально-акустиче-ской теории на Востоке». Музыка народов Азии и Африки, вып. III, М., 1980, с. 213—242. Далее в средневековых армянских рукописях обращают на себя вни-мание отрывки музыкально-теоретического содержания, в коих делаются попытки соотнести (в конспективном изложении) гласы армянской музыки с 12-ю мугамами Востока (см. рук. Матенадарана им. М. Маштоца, № 55, стр. 466б—467а). Неко-торые факты, разрозненные по страницам армянских же средневековых музыкальных (певческих) рукописей, помогают понять, что соотнесение это, или, лучше сказать, определение соответствия, осуществлялось на основании обнаружения и осознания общности ладовых основ сравниваемых категорий. Например, факт применения на-звания *Хусейни* в качестве обозначения Второго гласа армянской музыки (рук. Мате-надарана им. М. Маштоца, № 7785, с. 53а).

Наконец, в песенниках и собраниях тагов армянских поэтов-мелодов позднего средневековья привлекают внимание многие рубрики, с помощью которых те или дру-гие стихотворения рекомендуются петь на мелодии тюркоязычных песен, некогда распро-странявшихся среди армян, а часто и сочинявшихся самими армянами. См. Նաղաշ Հովհաննիս, *Բանաստեղծություններ (Փոքրիվածուն պատրաստեցին Ա. Մնացականյան և Շ. Նաղարյան)*, Երևան, 1951; *Պաղտատ Դպիր, Տաղիկներ սիրոյ և կարոտանաց (Հրա-տարակոթյան պատրաստեցին Շ. Նաղարյան և Ա. Մնացականյան)*, Երևան, 1958; *Բաгда-сар Дшир, Таги* (подготовили к изданию Ш. Назарян и А. Мнацаканян), Ереван, 1958. Հովհաննիս Կարենցի, *Տաղարան (աշխատությունը Շ. Նաղարյանի)*, Երևան, 1962; *Ованес Карнеци*, Песенник (подготовила к изданию Ш. Назарян), Ереван, 1962. Упоминав-шиеся тюркоязычные песни в исполнении армян обнаруживали национальные черты многих содержащихся в них типовых интонационных оборотов. В армяноязычных же песнях эти обороты уже явно звучали «по-армянски». Словом, национальный харак-тер типовых (по масштабам какого-либо геокультурного региона) интонационных оборотов, при живом звучании песен, определяется не только по языку литературных текстов, но и по исполнительскому искусству и, в конечном итоге, по большому кон-тексту истории, жизни, общей и музыкальной культуры данного народа.

¹⁹ Ե. Տնտեսյան, *Ազգային երաժշտություն, «Սրուն», Երևանում, 1867, № 6—7; Е. Тын-тесян*, Национальная музыка, «Сион», Иерусалим, 1867, № 6—7.

Комитас считал всегда, что армянская музыка также относится к восточной, представляя одну из самобытнейших ее граней, как персидская, арабская, турецкая и пр. (подвергая резкой критике неправильно сформулированные мысли иных музыкантов касательно сложных взаимоотношений названных национальных культур). И в своей первой же статье, посвященной армянской духовной музыке, приводил сравнительную таблицу восьми основных гласов армянской и ближневосточной монодии²⁰. Она полностью совпадает с первой из вышеприведенных таблиц (составленных по данным Айвазяна). Только у Комитаса Четвертому гласу армянской монодии соответствует не только Исфахан, из ближневосточных, но и Нева, почему последнее взято нами в квадратные скобки.

Мы еще в середине 60-х годов всесторонне изучив упомянутую статью Комитаса, многочисленные восточные мелодии, записанные Тамбуристом Арутином, и много другого побочного материала, составили и опубликовали также сравнительную таблицу, показывающую ближневосточные аналоги гласов типа Дарцвацк армянской монодии. И вот сейчас выясняется, что и наши данные почти целиком совпадают со второй из приведенных выше таблиц. Говорим почти только потому, что Айвазян не называет аналога Дарцвацка Второго гласа. И мы не знаем, чем же он должен был объяснить это (если не имеем дело с простым упущением), ибо изложение содержания «Учебника» прерывается как раз там, где речь должна была идти о погласицах Второго гласа и его Дарцвацка и где Айвазян мог давать дополнительные разъяснения. По нашим данным, Дарцвацку Второго гласа соответствует Шехназ из ближневосточных мелодий, название которой мы и даем в квадратных скобках. Наконец, в таких же скобках приведены и названия двух ближневосточных мелодий (Нишабурек и Уззал), которые, по нашим данным, представляют дополнительные аналоги Дарцвацков, соответственно, Первого и Третьего гласов.

Эти факты имеют прямое отношение к вопросам истории, теории и практики армянской средневековой музыки вообще и, как уже говорилось, к содержанию «Руководства по Восточной музыке» Айвазяна в частности. Перейдем к его рассмотрению.

«Руководство» Апопоса Айвазяна дошло до нас в одной рукописи, представляющей автограф маститого музыканта²¹. Это небольшая тетрадь в переплете, которая имеет самые обыкновенные внешние данные: материал—бумага; листы—72; размеры 16×10,5; вид письма—нотыргир (скоропись), в один столбец; строки—от 13 до 16 на странице; свободные страницы 138—144; переплет—картонный.

«Руководство» создано в 1901 году, но по содержанию оно всецело связано с средневековой профессиональной музыкой устной традиции. В нем Айвазян письменно фиксирует в основном дошедшие до новых времен посредством изустной передачи традиционные мелодии, ритмические формулы, а также практические знания о них, все это подвергая своеобразной классификации, исходя из собственного многолетнего опыта.

Судя по тексту «Руководства» и некоторым материалам, хранящимся в Ереванском архиве Айвазяна, он искал и нашел также два-три небольших письменных источника, но они не удовлетворили его

²⁰ Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական երգանկները, «Արարատ», Էջմիածին, 1894, № 7—8; Комитас, Церковные мелодии армян, «Арабат», Эчмиадзин, 1894, № 7—8.

²¹ Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, фонд А. Айвазяна, дело № 2.

либо своим низким профессиональным уровнем, либо же отрывочным характером. Так, в приложении к первой главе «Руководства» Айвазян упоминает некую турецкую памятку «*Uğışılmañıñ Şırrı*»²², автор которой дает объяснения о семи из классифицируемых здесь мелодий, но «в недостаточно вразумительной форме»²³. Эта памятка нам неизвестна. Мы также не знаем, где именно написано Айвазяном о некоем «старинном сочинении», о котором упоминает он в том же Приложении, в связи с другой группой типовых мелодий²⁴.

В Ереванском архиве Айвазяна мы обнаружили неполный список «Руководства» Тамбуриста Арутина, содержащий десять (из семнадцати) глав и отрывков этого труда (которые, конечно же, изучал теоретик музыки, но по которым он не мог составить полного представления о труде в целом)²⁵; и небольшое сочинение на турецком языке армянскими буквами, озаглавленное «*Uğışılmañıñ Şırrı*»²⁶. Это, по-видимому, специально отредактированный и дополненный своеобразный перевод статьи некоего турецкого автора, затрагивающего, как показывает знакомство с ней, вопросы истории, теории и практики восточной музыки. Ее содержание, думается, было учтено Айвазяном, но, в общем, она также не могла удовлетворить его, и, кажется, прежде всего, своим описательным характером.

По всем данным, при жизни Акопоса Айвазяна в кругах армянских, турецких, в том числе и константинопольских музыкантов в обращении не находилось какого-либо научного сочинения или пособия, в котором бы более или менее полно и в вразумительной форме были представлены накопленные в Восточной музыке мелодические и ритмические богатства и систематизированы по требованиям времени. Так что, над рассматриваемым «Руководством» Айвазян работал, ясно сознавая, что восполняет важный пробел.

В кратком предисловии, озаглавленном «Два слова», Айвазян разъясняет, что его работа может быть доступной и полезной особенно для тех, «кто, овладев принципами системы новой армянской нотации, хотел бы продвинуться дальше и самоутвердиться в музыкальном искусстве».

«Поэтому,—добавляет он,—данная работа со своими недостатками—свободной от которых считать ее не претендуем—является единственной в своем роде, рекомендуемой ревнителям музыкального искусства»²⁷.

²² *Mestîai şarkı* (Сборник песен).

²³ См. с. 139, настоящей публикации.

²⁴ См. с. 142 настоящей публикации.

²⁵ Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, фонд А. Айвазяна, дело № 4. Об этой рукописи см. *Тамбурист Арутин*. Руководство по Восточной музыке, с. 20—22. В этой нашей публикации о «Руководстве» Айвазяна мы говорили после первого ознакомления с ним и, называя его «Учебником», полагали, что автор в упоминавшемся Приложении намекает также на охарактеризованную выше статью неизвестного турецкого автора и на неполный список труда Тамбуриста Арутина. Здесь эти моменты уточнены. Независимо от этого, мы и сейчас того мнения, что Айвазян не знал полного текста труда Тамбуриста.

²⁶ *Makâmâtı mütedavile ve gaugı mütedavile* (Употребительные и малоупотребительные макамы). Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, фонд А. Айвазяна, дело № 5.

²⁷ См. с. 33 настоящей публикации.

Пусть не вводят нас в заблуждение осторожность, категоричность авторских выражений, характеризующих скорее серьезного ученого.

Сравнение показывает, что заключенный в «Руководстве» Айвазяна материал по мелосу восточной классической музыки (около ста типовых мелодий) в количественном отношении заметно превосходит тот, который был представлен в начале 20-х годов настоящего столетия проф. Рауфом Екта Беем в развернутом очерке о турецкой музыке, изданном на страницах большой музыкальной энциклопедии Лавиньяка²⁸.

Как известно, это объясняется тем, что очерк Рауфа Екта написан на основании части научной (спекулятивной) теории восточной музыки, в определенном отрыве от музыкальной практики его времени.

Со временем в науке о турецкой музыке накопились новые достижения. Учеными (в том числе и европейскими) велись плодотворные работы по собиранию и изучению турецкой народной песни²⁹, танца³⁰ и культовой музыки³¹, а также по выявлению связей как профессионального искусства с народным³², так и музыкальной теории с практикой³³.

На фоне всего этого в работах 60—70-х годов преодолевалась отмеченная выше односторонность в подходе к явлениям классической музыки и разрабатывались дальше вопросы ее ладо-интонационной стороны³⁴.

²⁸ См.: La musique Turque, par Raouf Yekta Bey, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fond. A. Lavignac, 1-er partie, V, Paris, 1922, p. 2980.

²⁹ *Gazimihal M.*, Anadolu Türküleri, İstanbul, 1928. *Bartok B.*, Collecting folk-songs in Anatolia, Hungarian Quarterly, 3, Budapest, 1937. *Räsänen M.*, Chansons populaires turques du Nord-Est de l'Anatolie, Helsinki, 1931.

³⁰ *Saygun A.*, Des danses d'Anatolie et de leur caractère rituel, Journal of the International Folk Music Council Camb., 2, 1950. *And M.*, Dances of Anatolian Turkey, Dance Perspectives 3, Brooklyn, New York, 1959. *Tör V.*, Türkische Volksstänze, Mitteilungen der Deutsch-Türkischen Gesellschaft, Heft 39, Bonn, 1961.

³¹ *Ritter H.*, Der Reigen der „Tanzenden Derwische“, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, 1933, I. *Seidet H.*, Studien zum Usul „Devri Kebir“, in den Pesrev der Mevlevi, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients, Berlin, 1972—73, XI.

³² *Reinhard K.*, Betrachtungen zur türkischen Kunst- und Volksmusik, Orient, 1964, 5.

³³ *Ezgi S.*, Nazari ve Ameli Türk Musikisi, I—V c., İstanbul, 1933—1953.

³⁴ Я имею в виду работы Гюлтекина Орансая и Курта Райнхарда, См.; *Oransay G.*, Die traditionelle türkische Kunstmusik, Ankara, 1964. Его же—Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15 bis zum 19 Jahrhundert, Ankara, 1966. *Kurt et Ursula Reinhard*, Turquie, Les Traditions musicales (Collection de l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique), Version abrégée du texte original: „Die Musik der Türkei“, traduit de l'allemand, Buchet-Chastel, Paris, 1969. Между прочим, в этих трудах развивается и мысль о том, что профессиональная музыка устной традиции Турции, первоначально отпочковавшаяся от арабо-персидской, со временем (точнее, с конца 10-х годов XVIII столетия) постепенно обретает самобытные народно-национальные (в основном османские) черты. В этой связи указывается на так называемую «эпоху тюльпанов» (Lâle devri), характеризующуюся оживлением творческой деятельности турецких музыкантов, на первые соприкосновения классической и народной музыки, на свое-

Сама жизнь подсказала также бесплодность увлечения различными теоретическими выкладками для определения сотен (больше пятисот!) умозрительных построений—макамов—ладовых основ незвучащих мелодий. В результате в настоящее время в научных кругах Турции уже господствует мнение, что употребительных, бытующих на практике макамов около ста³⁵.

Айвазян к этому приходил фактически еще в конце прошлого века.

Для нас принципиально важно, что, кроме всего, мелодии, письменно зафиксированные Айвазяном, несут на себе печать стилистических особенностей армянской средневековой монодии (включая и церковное искусство), а также эстетических вкусов армянских музыкантов определенного времени и среды и самого автора.

Возвращаясь к разбору «Руководства» Айвазяна, отметим, что оно по своим отличительным свойствам в целом (как и одноименный труд Тамбуриста Арутина), принадлежит к направлению «практической теории»³⁶. За охарактеризованным выше кратким предисловием следуют его основные части. Их две и посвящены они, соответственно, типовым мелодиям и ритмоформулам.

Первая часть работы озаглавлена «Сведения об основных [типовых] мелодиях», где привлекает внимание факт отсутствия слова «макам».

Как знаем, слово это в качестве музыкального термина в трактатах о музыке восточных ученых употребляется в нескольких значениях³⁷. В Турции, еще со времен Тамбуриста Арутина, слово макам большей частью применялось в смысле ладовой основы типовой мелодии.

Здесь же Айвазян обнаруживает записи не ладовых основ, а в ритмотонационном отношении полностью оформленных мелодий—своеобразных конкретизаций (вариантов) соответствующих только в мышлении существующих типов-инвариантов. Но это еще не все. В

образную роль промежуточного звена культового искусства между этими двумя ветвями турецкой музыки, а также на взаимнооплодотворяющие связи последних в творчестве ашугов (*âşik*) и пр. Все это в принципе должно быть приемлемым, если только будут подняты в конце концов и по возможности широко и со всей объективностью освещены вопросы участия и целого ряда других народов, в том числе и немусульманских, в создании османской культуры, взятой в целом, и, в частности, вопрос о роли армян, греков и пр. в вековой эволюции профессиональной музыки устной традиции и ашугского творчества в условиях султанской Турции и, главным образом, в многоплеменной и многоязычной столице Османской империи—Константинополе.

Подробнее об этом см. приложение № 2 в конце книги.

³⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, in 20 volumes, Edited by Stanley Sadie, London, 1980. V 19. p. 275.

³⁶ О «научном» и «практическом» направлениях, различаемых в восточных музыкально-теоретических концепциях, см. Farmer H. The Music of Islam, в кн.: The New Oxford History of Music, vol. 1 (ancient and oriental music), London—New York—Toronto, 1977, p. 463—464.

³⁷ См. краткую информацию о содержании сообщения Гюльтекина Орансая в октябре 1978 г. на Международном музыковедческом симпозиуме в Самарканде в кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981, с. 282—283.

небольших разъяснениях, предворяющих каждую из этих записей, автор приводит планы ладоинтонационного развертывания соответствующих мелодий, пользуясь традиционным лигатурным способом фиксации характерных мелодических ходов (абстрагированных от метро-ритма). Притом планы эти он называет канонами.

Отсюда вытекает, что сами мелодии автор фактически считает письменно зафиксированными импровизациями. И действительно, почти перед каждой записью около ста произведений фигурирует слово «к примеру», или «например», или «для примера».

Подразумевается, что в другое время, в другой среде или под пером другого музыканта один и тот же канон мог бы породить иной вариант данного типа мелодии. Как показывает ближайшее ознакомление, об этом говорит и тот факт, что в приведенных мелодиях не обязательно использованы буквально все те ступени и ходы, которые упоминаются в предшествующих им разъяснениях-канонах. Последние, таким образом, принимаются за более общие и емкие данности, как и следовало ожидать.

Все это безусловно составляет один из самых ценных аспектов содержания «Руководства» Айвазяна. В нем автор толкует, пусть главным образом в целях педагогических, об определенном типе соотношения канона и импровизации, когда музыкант, основываясь на заданный план интонационного развертывания монодии, обыгрывает, расцветчивает ладовые ступени, обогащает содержание характерных ходов, по возможности выявляет качественное своеобразие намеченных ладо-интонационных сфер и, соответственно замыслу отбирая метроритмические средства, воплощает конкретный образ³⁸.

Отметим, не вдаваясь в подробности, что данный принцип импровизации предоставлял большие возможности для использования национальных элементов ритмо-интонаций³⁹.

Следует особо остановиться на своеобразном принципе классификации приведенных в «Руководстве» мелодий. Развивая стародавние нормы, имевшие хождение в кругах представителей практического направления музыкальной теории, Айвазян все известные ему типо-

³⁸ Лишь однажды фактически делается предложение (правда, как бы вынужденно) применить иной принцип импровизации. Оно встречается в кратком замечании к мелодии «Нихир» (№ 47). Разъяснив, что «существенных сведений об этой мелодии не имеется», Айвазян приводит один лишь начальный ее оборот. Очевидно, что автор считает возможным полагаться на творческую фантазию талантливого учащегося, иначе он и вовсе не приводил бы этот оборот. Если это так, то здесь имеется в виду метод продолжения (развития) и завершения эмбриональной музыкальной мысли, содержащейся в некоем начальном обороте. Последний может быть и кадансовым оборотом, выполняющим также функцию начальной попевки.

³⁹ Разумеется, представителями немусульманских этнических групп возможности эти использовались осторожно, с учетом конкретных условий данной среды и данного времени.

Независимо от этого, имеет большой смысл специальное изучение первой части настоящего «Руководства» Айвазяна с точки зрения раскрывающегося в нем, вкратце охарактеризованного нами типа соотношения канона и импровизации, всегда памятуя, что вопрос этот, взятый в целом, весьма сложен и многогранен даже применительно к одной лишь ближневосточной, изустно развивавшейся профессиональной музыки, с середины XIX века постепенно базирующейся и на письменных традициях.

вые мелодии группирует вокруг одиннадцати звуков, взятых в качестве тонических центров, в последовательности образующих в основном диатоническую гамму (обогащенную некоторыми хроматизмами и микрохроматизмами), в объеме октавы d^1-d^2 .

Этими центральными элементами, главенствующий характер которых яснее проявляется в завершающих музыкальных построениях, объединяется различное количество мелодий. Местом сосредоточения всей системы являются две ступени— g^1 и особенно a^1 , с помощью которых приводится в единство, соответственно, 20 и 40 названий. На остальные приходится от 1 до 9 мелодий, так⁴⁰:

$$d^1(4) - e^1(6) - eis^1(2) - ('^1fis^1(9) - g^1(20) - a^1(40) - ('^1lh^1(4) - h^1(1) - c^2(1) - cis^2(1) - d^2(2).$$

Записи Айвазяна не предусмотрены для какого-нибудь определенного инструмента. Приводимые им мелодии можно пропевать или же воспроизводить их на тамбуре либо кеманче.

Далее, в рассматриваемых записях, как общее правило, отсутствуют указания темпа. Можно утверждать, однако, что по фактуре монодий (а именно—по сложным мелодическим рисункам, дробленному ритму, частому применению нот мелкой и мельчайшей длительности и пр.) почти во всех случаях подразумевается темп медленный. Сказанное доказывается и тем, что лишь в четырех случаях, когда меняется фактура данной мелодии или ее части, становясь значительно более простой, Айвазян считает нужным обозначить темп.

При этом он пользуется терминами, принятыми в кругах церковных музыкантов—знатоков новоармянской системы нотописи.

Это ясно видно, скажем, по записи мелодии «Нихавенди-Кебир» (стр. 70), две части которой следуют одна за другой по принципу сопоставления. Во второй из них меняется фактура мелодии. Последняя приобретает черты синлабических (псалмодических) песнопений, весьма напоминая такого же типа построения, в изобилии представленные в армянских духовных гимнах-шараканах. И вот, в начале только этой второй части Айвазян пишет *Յրրրրր*—Ордор (букв. ободряюще)⁴¹, в смысле относительно быстро.

Такое же обозначение темпа встречается и в начале мелодии «Уззал» (стр. 101) или «Уззали-Хиджаз»⁴², в которой вообще преобладает фактура синлабических песнопений. Представляет значительный интерес следующее обстоятельство. В конце названной мелодии авторская ремарка гласит: «См. также шаракан [«Царь веков! Ты излил [на нас великий свет]»⁴³. Это—первая ода канона на восьмой день Воздвижения Креста, и упоминается она в качестве показательного примера для лучшего понимания ладо-интонационной структуры типовой мелодии, именуемой «Уззал».

С шараканом «Царь веков! Ты излил на нас великий свет» можно ознакомиться по любому из изданных (либо составленных, но не опубликованных) в XIX—XX веках потных сборников армянских ду-

⁴⁰ Полный список названий мелодий, группируемых вокруг этих ступеней, приводится нами в приложении № 3.

⁴¹ См. рук. «Руководства» Айвазяна (Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, фонд А. Айвазяна, дело № 2), стр. 34.

⁴² Там же, стр. 66.

⁴³ Там же.

ховных гимнов. Он дошел до нас от VII—VIII веков, как и почти вся масса шараканов Кресту, сохранив основные черты стиля и технико-художественный уровень песнопений раннего средневековья⁴⁴. Его литературный текст, известный и по средневековым рукописям, тождествен во всех этих сборниках. В его мелодии, также фигурирующей в средневековых певческих книгах с хазами (невмами), встречаются несущественные разночтения, касающиеся деталей ритмо-интонации.

Ниже приводим первую строфу шаракана по рукописи упомянувшегося выше объемистого однотомника гимнов и других песнопений годового круга армянской церкви, составленного самим Айвазяном⁴⁵ (см. с. 22—23).

Как видим, в ладо-интонационном отношении мелодия шаракана отличается своеобразным, не производящим резкого контраста сопоставлением поневок Третьего гласа и его Даривацка. В результате, в целом образуется один из вариантов Даривацка Третьего гласа. Это же характерно и для ладо-интонационной структуры, приводимой Айвазяном мелодии «Уззал»⁴⁶.

Третья и четвертая мелодии, имеющие указания темпа в «Руководстве» Айвазяна, суть «Шевки-Авер» (стр. 43) и «Мухайер-Кюрди» (стр. 126). Темп первой из них обозначен словом *Չիփիշկը*—Чапавор (букв. умеренный), в смысле *Moderato*. Для второй же использовано словосочетание *Չիփիշկը—Միջիշկը*—Чапавор—миджак. В нем слово миджак (букв.: средний) по своему значению близко к *Moderato*. А словосочетание в целом указывает на некий песенный характер движения, определяемый фактурой мелодии.

Надо сказать—словесные обозначения темпа скорее указывают на тот или другой характер музыки и, в связи с этим, на характер движения воспроизведения мелодии, нежели на конкретную скорость развертывания музыкальной ткани данного произведения⁴⁷. Этими обоз-

⁴⁴ Подавляющее большинство шараканов Кресту и церкви, в том числе и занимающее нас произведение, принадлежит перу высокоталантливого поэта и мелода раннесредневековой Армении Саака Дзоранореци (католикос с 677 по 703 г.). Его творчеству посвящены две наши статьи: «Саак Дзоранореци и шараканы на Воздвижение креста», «Эчмиадзин», 1980, № 11; и «Саак Дзоранореци и его вклад в развитие армянского профессионального песнетворчества», «Историко-филологический журнал» АН АрмССР, 1982, № 1.

⁴⁵ Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, фонд А. Айвазяна, дело № 3, стр. 86^в.

⁴⁶ См. стр. 101 настоящей публикации (а также приведенную нами выше сравнительную таблицу наименований гласов армянской монодии и соответствующих им ближневосточных мелодий).

⁴⁷ В настоящее время и то и другое выражается терминном темп. Между тем, темп в смысле характера движения музыки и в значении конкретной скорости этого движения—понятия близкие, но не тождественные. Первое из них восходит к отдаленному прошлому. Притом оно и в прошлом подразумевало, конечно, также некую скорость движения, но не строго определено. Характер же движения музыки, мелодии, в свою очередь, устанавливался в тесной связи с ее фактурой. В древности, в профессиональной музыке устной традиции постоянно учитывалась естественная взаимосвязь фактуры мелодии с характером ее движения и, в этом смысле, темпом. В средние века, в частности, в армянской действительности достаточно было музыкантам взглянуть на хазовую фактуру песнопения, чтобы определять, в каком темпе надлежит его исполнить.

начениями в армянской музыке стали пользоваться в Новое время, сразу после изобретения новоармянской безлинейной системы нотописи (1813 г.), когда появлялись первые записи армянских духовных песнопений, осуществленные с помощью знаков этой системы. В условиях быстро меняющегося уклада жизни нужно было письменно зафиксировать даже то, что еще вчера, казалось бы, подразумевалось само собой.

Moderato «ТЫ ИЗЛИЛ НА НАС (ВЕЛИКИЙ СВЕТ)»

Որ օւ - րէ ցըր

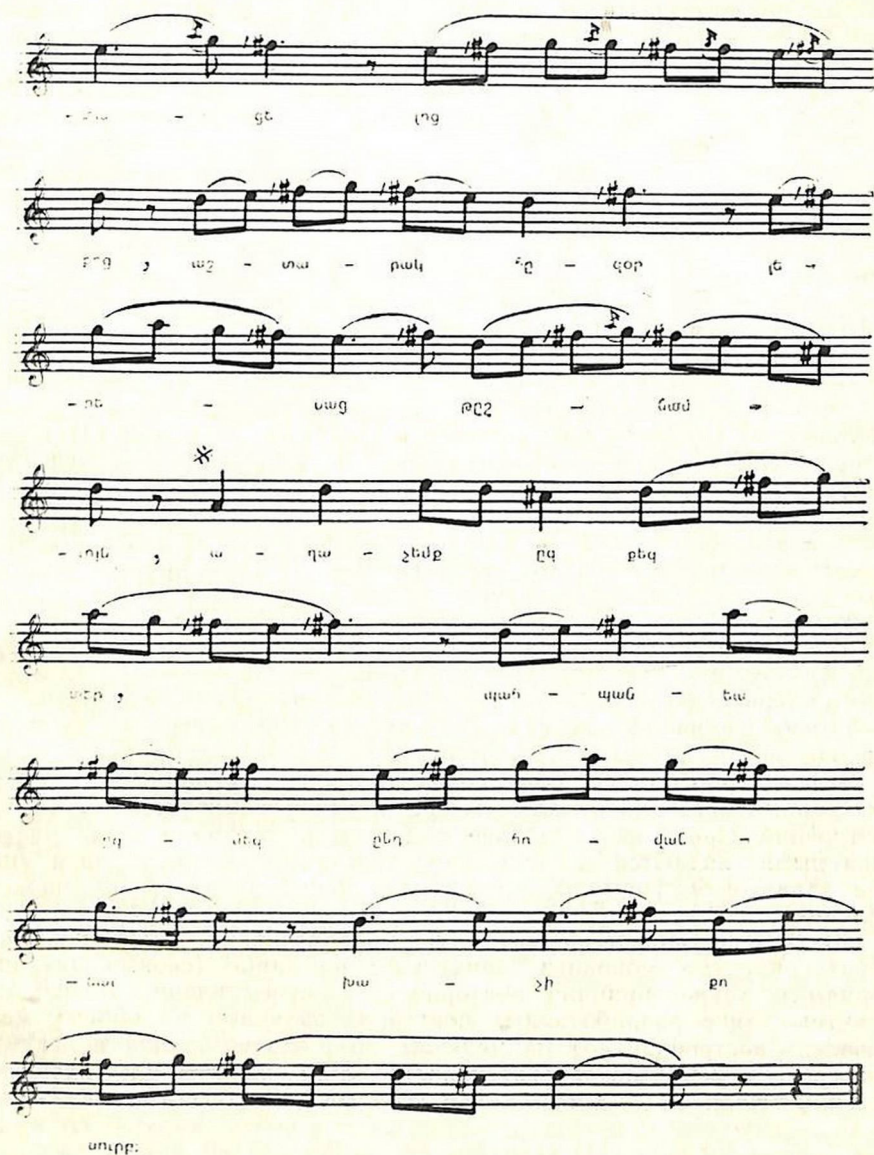
մեզ իր յս մեծ քո - ր - շահ

յար, թու - թեան յա - շի քո թա - րա -

- րոյ յա ի

տե - քոց և է - տար ցա -

- թիսի տա - րու - թեան հա - տա -



Мастера церковного пения собрали воедино ряд древнеармянских выражений, с давних пор применявшихся в педагогической практике (отчасти и в научной литературе) и узаконили их в упоминавшихся записях в качестве словесных обозначений различных темпов, исходя из учета фактуры мелодий⁴⁸.

⁴⁸ О них см. нашу статью: «Պարզագույն խաչազրույթունների վերծանության փորձ», Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1971, № 2, էջ 145: «Опыт расшифровки простейших хазовых (невменных) записей», Историко-филологический журнал АН АрмССР, Ереван, 1971, № 2, с. 145

Как отмечалось выше, Айвазян пользуется некоторыми из этих терминов и недаром. Ибо сами мелодии, собранные в «Руководстве», близки армянским монодиям, в данном случае, духовным гимнам.

Сказанное относится и к мелодиям, приведенным Айвазяном без указания темпа, которые ассоциируются с протяжными песнопениями армянского Гимнария (Шаракноца), обозначенными *Մանր*—Дзанр (букв. Тяжелый), в смысле Grave по характеру и, соответственно, по темпу; или же *Մեղեղ*—Стегй (букв. многоветвистый), в значении многоладовости структуры и пр.

И вообще близость между многими мелодиями из «Руководства» Айвазяна и из собрания армянских духовных гимнов наблюдается не только на уровне фактуры ритмо-интонации, но также и гласа-лада и формы (шире—принципов формообразования).

Мы здесь не будем останавливаться на этом вопросе, достойном тщательного изучения и специального исследования. Только подчеркнем, что поток типовых мелодий профессиональной музыки устной традиции, их отрывков или отдельных элементов из армянских источников в сокровищницу общевосточного (в частности, ближневосточного) музыкального искусства—это процесс, начавшийся еще с XIII века⁴⁹.

Заключенная в «Руководстве» совокупность мелодий в общем являет значительные ладо-интонационные и метро-ритмические богатства, накопленные, в основном, до XII—XIII веков и дополненные (в том же стилевом русле) в последующих пяти столетиях.

Как и армянские духовные гимны-шараканы, мелодии, записанные Айвазяном, представляют неразвернутые композиции. Основанные на одно-, двух- либо трехчастных формах-схемах, они отличаются импровизационностью склада (которая выражается в известной свободе метра, ритма и структуры) и, в то же время, логичностью и последовательностью применения различных мелодических оборотов, характерных для начальных, срединных и заключительных частей построений. Среди них наиболее стойкими, а потому и легко распознаваемыми, являются последние—утверждающие тонику гласа типовые кадансовые формулы, коими, как общее правило, завершаются мелодии.

В смысле закономерностей формообразования, примененных в характеризующих монодиях, привлекает внимание (своими древними корнями) также принцип повторности: осуществление точных, вариантов либо разработанных повторов различных по объему мелодических построений (от наименьших до размера полной попевок) в непосредственной последовательности либо на том или ином расстоянии. Иной раз наиболее характерные мелодические построения,

⁴⁹ Точнее, с середины XIII века, когда строилась и процветала столица сельджуков Конья, при султани Ала-эд-дине Кей-Кубаде I, покровителе искусств; и когда сельджукидами заимствовался у армян почти весь институт гусанов (сказителей, певцов и музыкантов-инструменталистов), как это утверждает историками специалистами (например—Вл. Гордлевским). См. наш музыкально-исторический очерк: «Музыкальная культура Армении и ее связи с Востоком», Музыка народов Азии и Африки, вып. V, М., 1987. Что же касается музыкального искусства широких масс, то, по всем данным, задолго до этого (с середины XI столетия до первой половины XIII века) были завершены процессы значительных заимствований туркменскими племенами у армян целого ряда форм и жанров народного искусства.

подобно типовым кадансовым оборотам, повторяются также в различных монодиях, точнее—переходят с одной монодии в другую, что приобретает значение важного признака стиливого единства. Вообще, специальный анализ мелодий, приведенных в «Руководстве», с этой точки зрения обнаружит, кажется, своеобразную систему повторений, вобравшую в себе некоторые существенные стороны средневекового типа мелодического мышления⁵⁰.

Многоэлементна ладовая основа мелодики. Среди ее составных—монотоникальные лады (базирующиеся на диатонических звукорядах и на звукорядах с альтерированными тонами) и двойственные лады (основанные на тетракордах с увеличенной секундой); лады основного вида различной структуры и наклонения и гипосистемы; даже лады, близкие европейским мажору и минору⁵¹ и пр. Обращает на себя внимание и техника применения различных гласовых модуляций, начиная с средних веков последовательно расширявшая возможности сочетания ладов того или другого соотношения, вплоть до октавного (когда приводятся в связь системы одинаковой структуры, отстоящие друг от друга на интервал чистой октавы), наглядно выявляющего логику искомого монодического музыкального мышления.

В монодиях, приведенных Айвазяном, в общем незыблема диатоническая основа. Но в них—представляющих всю систему мелодических образцов, бывшей достоянием кругов профессиональных музыкантов, важное место отведено ладовым альтерациям. Более того, в этих образцах применены не только ряд хроматизмов, но и изысканная микрохроматика. Весьма показательны, с этой точки зрения, частые замены низких локрийских тонов основоположного звукоряда⁵² своими высокими вариантами⁵³ (иной раз в пределах даже мельчайшего мелодического оборота, типа, скажем, $h-c-'h$), а также появление тех же низких локрийских тонов рядом с близлежащими альтерированными ступенями (как-то: $'h-ais-'h$) и пр.

В целом в данном собрании типовых мелодий встречаются и рецитативные, и силлабические, и торжественно-гимнические построения, а также песенные формы, иной раз обогащенные в той или иной мере сложными узорами, различными пассажами и пр., придающими фактуре черты виртуозной подвижности. Но в общем оно (собрание) пронизано элементами протяжно-напевных монодий устной традиции, богато представленных, в частности, в нотных сборниках армянских

⁵⁰ Изучение внешних данных, в частности средневековых армянских певческих рукописей, точнее—особенностей применения в них хазовых (невменных) формул различных мелодических построений и способов их исполнения показывает, что вышеупомянутый принцип повторности широко применялся в духовной профессиональной музыке коренной Армении и Киликийского армянского государства в эпоху зрелого феодализма. См., к примеру, рук. «Матенадарана» им. Маштоца, № 630, с. 81^a и далее, 750, с. 146^b и далее, 7157, с. 189^b—208^b, 8587, с. 190^a и др.

⁵¹ Как правильно отмечал еще Е. Тынтян, обыкновенные мажор и минор встречаются и в восточной музыке (особенно начиная с XIV—XV вв., добавили бы мы), но только в качестве отдельных составных богатейшей гласовой системы. См. его. «Եկարագիր երգիչ Հայաստանեայց և Կիլիկիացի», Իսթանբուլ, 1933, էջ 41: «Характеристика песнопений св. церкви Армении», Истанбул, 1933, с. 41.

⁵² Как, наверное, помнит читатель, это—третья и шестая ступени миксолидийского звукоряда от d^1 . Их условные обозначения— $'fis$ и $'h$ (либо (—) fis и (—) h).

⁵³ Высокие варианты рассматриваемых локрийских тонов обозначаются просто: без черточки перед нотой.

духовнопрофессиональных песнопений, равно как и в некоторых записях старогусанских произведений⁵⁴.

Как уже отмечалось, в «Руководстве» имеется и Приложение к ее первой части, а в конце работы приводится также и (общий) Список известного автору 191 наименования ближневосточных мелодий.

Этим еще раз подчеркивается важное место, отведенное в работе охарактеризованной выше совокупности типовых мелодий.

Вторая часть «Руководства» посвящена типовым метро-ритмическим формулам восточной музыки—усулам.

Усулы—это аккомпанирующие ритмоформулы, исполняющиеся на ударных (иногда и на струнных щипковых), которые, повторяясь на протяжении данной монодии, выполняют также важнейшую формообразующую роль, настолько, что Айвазян канонами называет также усулы.

«Каждая песня,—пишет он,—на ту или иную мелодию сочиняется и поется по определенному канону. В восточной... музыке этот канон называется усулом»⁵⁵.

Таким образом, в рамках настоящего «Руководства» Айвазян фактически толкует два канона: один—для регулирования ладонто-национного развертывания мелодии (как увидели); и другой—для упорядочения аккомпанирующего ритма, а заодно и процесса становления формы-структуры. Конечно, этим далеко не исчерпываются проблемы соотношения канона и импровизации⁵⁶. Очевидно, по Айвазяну на данном (в общем-то определенном) этапе обучения, для учащихся необходимо осознать действие, прежде всего, именно двух упоминавшихся канонов.

«Усул—говорит далее автор—это совокупность определенного количества [относительных] длительностей [звуков, целесообразное] расположение которых обуславливает стройность [формы] песни». И приступает к объяснению знаков и фонетических обозначений, по которым различаются означенные относительные длительности.

Как в других трактатах о восточной музыке, так и здесь этими знаками обозначаются, прежде всего, два различных по ритмическому значению звука, представляющих основную метрическую еди-

⁵⁴ Имею в виду записанные Комитасом народные песни Акна (старинного армянского города на Евфрате), позволяющие судить, среди прочих, также о некоторых пластах общеармянских средневековых (XII—XIII вв.) протяжно-мелодических и мелизматических старогусанских песен, сохранившихся в городском фольклоре данной своеобразнейшей и во многих отношениях уникальной музыкально-этнографической среды. См. нашу статью: «Կոմիտասի «Շար Ակնի ժողովրդական երգերի» ժողովածուի պատմա-ընկերային լույսի տալը», ՀԽՍՀ ԳԱ-ի «Կրթիչի հասարակական գիտություններ», Երևան, 1964, № 11: Сборник Комитаса «Ряд народных песен Акна» в свете исторической критики, «Вестник общественных наук АН АрмССР», Ереван, 1969, № 11.

⁵⁵ См. с. 144 настоящей публикации.

⁵⁶ В самом деле, в области временной структуры монодиического произведения следует выделить и ритм мелодии, тоже находящийся в определенных нормативных связях как с каноном, так и с импровизацией.

Наконец, говоря в целом, необходимо напомнить и о регулировании развертывания ритмонтоналии, приводящее к образованию той или иной фактурно-ритмической структуры (включая и орнаментику, хотя последняя и сама по себе явление весьма емкое и сложное).

ницу (в данном случае равной четвертной ноте)—«дюм» (низкий, тяжелый) и «тек» (высокий, легкий). Но в «Руководстве» Айвазяна несколько более дифференцированы функции составных двух производных категорий: «текеа» (чередование двух восьмых, из коих первая более тяжелая) и «тахек» (чередование двух четвертных, из коих вторая более тяжелая). К тому же, здесь приводятся и два вспомогательных знака, с помощью которых осуществляется та или иная модификация основных знаков длительности.

Автор также объясняет способ отсчитывания «зарбов»,—ритмических ударов,—по упомянутым выше знакам длительности, и, снова напоминая о том, что учащийся, знакомый с новоармянской системой нотации, легко освоит растолковываемые здесь правила, переходит к самим усулам. Последние Айвазян подразделяет на «регулярные» (имеющие постоянную организацию) и «иррегулярные» (переменные). Большинство записанных Айвазяном усулов (22 названия) принадлежат к первой группе. Он приводит их по принципу от наиболее протяженных (88/4!) до самых коротких (2/4), многократно повторяемых при живом исполнении песни или пьесы. В таком же порядке даны и семь «иррегулярных» усулов.

В целом, данная совокупность типовых формул отличается богатством охватываемых ею наиболее важных усулов⁵⁷ (как аккомпанирующих ритмов), которые фактически представляют метрическую базу, ритмическую схему и композиционную основу творческого акта исполнения музыки в условиях профессионального искусства устной традиции.

Разумеется, абсолютная длительность усулов, как и их компонентов, зависит от избранного исполнителем темпа. Этому вопроса специально не касается автор. Однако там, где того требует та или иная конкретная часть текста, например, в связи с различием усулов, имеющих одинаковые внешние облики в записи, он объясняет, что в этом случае все решает темп⁵⁸.

В заключение необходимо отметить, что постепенно обнаруживаемые и публикуемые трактаты, руководства и пр. по восточной музыке, написанные в русле направления практической теории и относящиеся к эпохе позднего средневековья и Новому времени, уже несколько ярче освещают состояние последних периодов развития профессиональной музыки устной традиции Ближнего Востока, главнейшие стороны которой в них все шире подвергаются письменной фиксации.

Как уже отмечалось, предлагаемое «Руководство»—это второй труд подобного рода, написанный армянским автором и учитывающий профессиональные интересы определенного круга в основном армянских музыкантов. Последние со времен Тамбуриста Арутина прошли большой путь развития и окрепли, прежде всего, как истинно народно-национальные художники. И не случайно, что фактически адресованное им «Руководство» Айвазяна по содержанию и внешним признакам довольно близко к целому ряду созданных в XIX—XX ве-

⁵⁷ Как разъясняет автор, кроме специально описанных им, есть еще и такие усулы, притом достаточно устоявшиеся, которые представляют собой различные сочетания двух (или более) уже известных типовых формул, а также и просто произвольно создающиеся.

⁵⁸ См. стр. 152 настоящей публикации.

как рукописных сборников армянских духовных, светских, в том числе и иноязычных песен, а также общевосточных инструментальных пьес, записанных с помощью знаков новоармянской лимонджяновской системы нотации.

Lexia. Propt

[illegible]

писи)⁶⁰ и усюлов (письменно зафиксированных автором средствами средневековой семейографии), нами также устранены встречающиеся в рукописи своего рода опечатки, отдельные пропуски и пр.

۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =

۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =

۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =
 ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ = ۳۳۸ =

Страница из Первой части «Руководства»

⁶⁰ Следует отметить, что из побочных знаков, фигурирующих в записях мелодий, мы оставили в стороне один—применявшийся Айвазяном, по всем данным, для обозначения морденто, либо трели, либо же вибрато. Дело в том, что более точные данные о функции этого значка мы должны были почерпнуть из «Учебника» новоармянской ноты самого Айвазяна. Но «Учебник» этот, как уже говорилось, к сожалению, не закончен.

В нашем переводе сохранена специальная терминология подлинника. В ней легко разобраться при помощи краткого словаря специальных терминов. Эти специальные (восточные) термины мы склоняем по правилам русской орфографии. На полях публикации мы отмечаем соответствующие страницы манускрипта.

В конце книги читатель найдет приложения, краткий словарь специальных терминов, а также комментарии к переводному тексту.

- 129
- 14° Буддизм - 14 67-78
- 15° Буддизм - 12 67-78
- 16° Буддизм - 12 67-78
- 17° Буддизм - 8 67-78
- 18° Буддизм - 6 67-78
- 19° Буддизм - 6 67-78
- 20° Буддизм - 6 67-78
- 21° Буддизм - 6 67-78

(1), (2), (3) Буддизм, Буддизм и Буддизм,
Буддизм и Буддизм и Буддизм и Буддизм
Буддизм и Буддизм и Буддизм и Буддизм
Буддизм и Буддизм и Буддизм и Буддизм
Буддизм и Буддизм и Буддизм и Буддизм
Буддизм и Буддизм и Буддизм и Буддизм

А К О П О С А Й В А З Я Н

ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКА

стр. А

ДВА СЛОВА

Под названием *Восточная Музыка* в этой нашей работе не надо искать нечто вроде совершенного [всеобъемлющего] труда.

стр. Б Созданная в весьма короткий срок, в неблагоприятных условиях, она—скорее некий план будущего труда, где [однако] и сейчас можно обнаружить по возможности точно перечисленные и истолкованные моменты содержания двух главных сторон данной темы, соответственно в двух частях: 1. мелодии и 2. усылы.

Нет сомнения, что работа, появляющаяся в таких обстоятельствах, может быть доступной и полезной тем, кто, овладев принципами системы новой армянской нотописи, хотел бы продвинуться дальше и самоутвердиться в музыкальном искусстве.

стр. В Поэтому данная работа со своими недостатками—свободной от которых считать ее не претендуем—является единственной в своем роде, рекомендуемой ревнителям музыкального искусства.

А. АЙВАЗЯН

30 июля 1901 г.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Сведения об основных [типовых] мелодиях

Егях¹

Начинается по канону мелодии Нева (см. стр. 135) и, спускаясь до дюгяха, воссоздает колорит той же мелодии. Ниже дюгяха протекает в русле Арака по тонам раст, пес-аджем (вместо арака), ашран, егях и после хаба-хиджаза завершается на егяхе².

стр. 2

К примеру:
(см. стр. 35)

Султани-Егях

стр. 3

Это—почти та же мелодия Егях (см. стр. 35), с той разницей, что часто двигается по тонам чаргях (вместо сегяха), хиджаз и кюрди, а иногда (завершаясь на егяхе)—чаргях и кюрди* (вместо хиджаза и кюрди).

К примеру:
(см. стр. 36)

Ферахфеза

стр. 4

Обычно начинается со ступени нева или хусейни и поднимается до мухайера. Выше нева двигается по тонам хусейни, аджем и гердани и за малыми исключениями также хисар и махур. А ниже нева двигается по ступеням нева или саба, чаргях, сегях или кюрди, дюгях, раст, пес-аджем, егях и хаба-хиджаз и завершается на егяхе**.

К примеру:
(см. стр. 37)

стр. 5

Шет-Арабан

Поднимается по тонам чаргях, нева, хисар, махур, гердани и мухайер до сямбюлэ и тиз-чаргяха и по ходу развертывания интонации часто задерживается на нева. Ниже нева спускается по ступеням чаргях, сегях, а иногда—чаргях, кюрди до раста. Далее протекая по плану: гевешт⁴, раст, дюгях, кюрди и чаргях, после гевешта и пес-хисара, завершается на егяхе***.

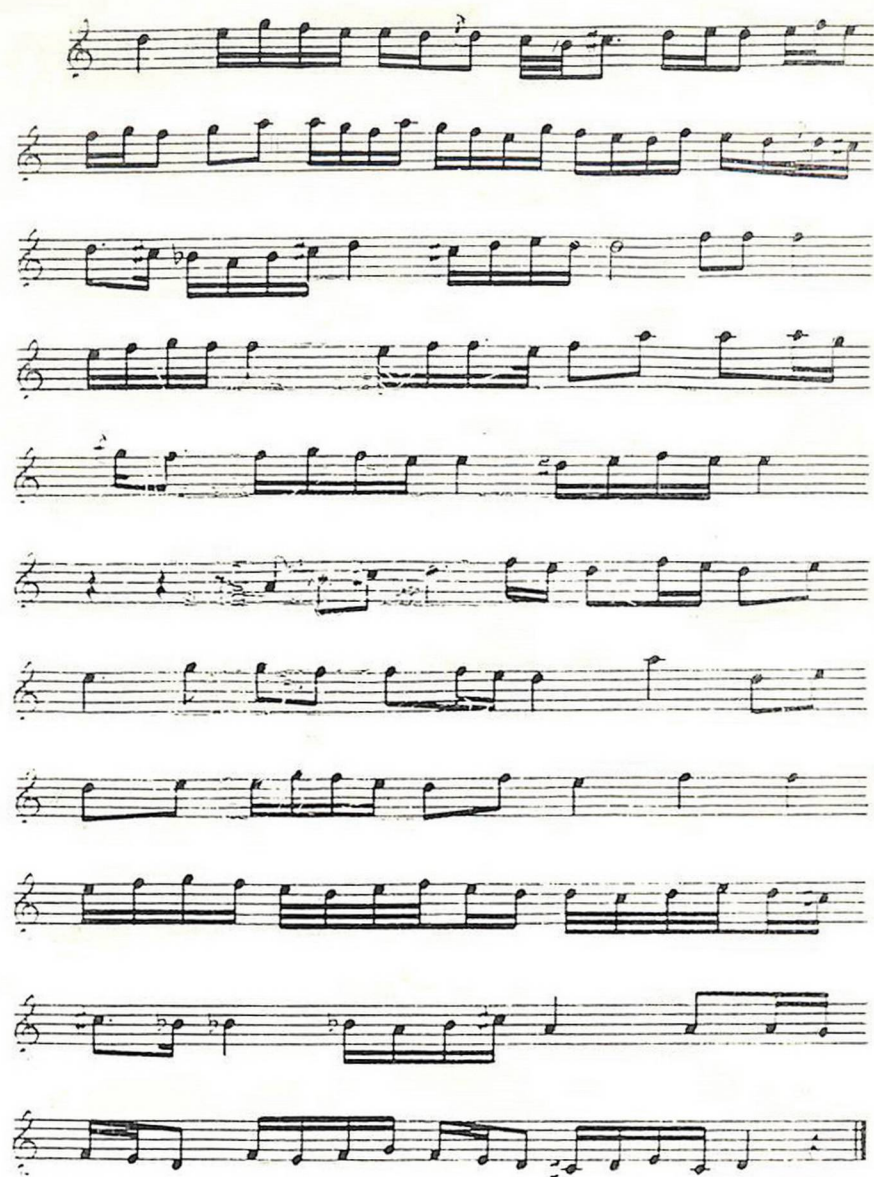
К примеру:
(см. стр. 38)

* За малыми исключениями, двигается также по ступени буселик³.

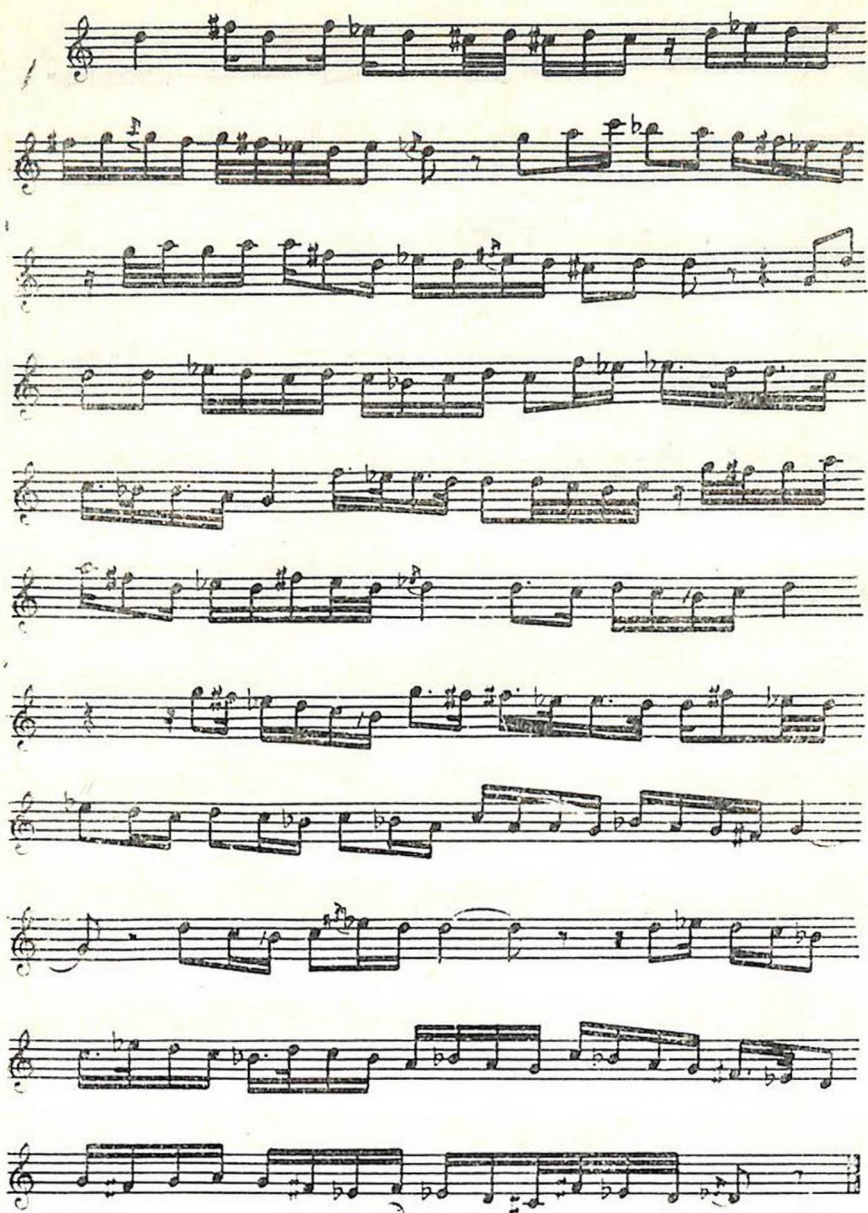
** Иногда вместо егяха завершается на нева, после Хиджаза.

*** Иногда в виде исключения двигается и по ступени аджем, вместо махура.









Эта мелодия по колориту почти как Исфахан (см. стр. 102), начинается с нева и по тонам хусейни, эвидж (или аджем) и гердание поднимается до мухайера. Ниже нева спускается по ступеням чаргях, сегях до дюгяха. [Далее], по движению мелодии Рахави (см. стр. 65—66), по тонам раст, арак и ашран доходит до егяха, задерживается на нем, после чего, поднимаясь от раста до нева, спускается по плану: хиджаз, буселик, дюгях, раст, арак и завершается на ашране.

К примеру:
(см. стр. 40)

Сузидил

стр. 8. Сначала двигается по тонам хисар, хусейни, аджем, шехназ и мухайер и поднимается до тиз-буселика и тиз-чаргяха. Спускается по ступеням шехназ, аджем, хусейни, хисар, чаргях, буселик, дюгях, зиркюлэ и пес-аджем и завершается на ашране⁵.

К примеру:
(см. стр. 41)

стр. 9

Шевки-Тараб

Сначала развертываясь по канону мелодии Саба (см. стр. 89), поднимается до мухайера. Оттуда постепенно спускаясь, ниже нева, или саба*, двигается по тонам чаргях, сегях (или кюрди), дюгях, раст и пес-аджем и завершается на ашране.

К примеру:
(см. стр. 42)

стр. 10

Шевки-Авер

Начинаясь с тонов аджем, гердание, поднимается от мухайера и сямбюлэ до тиз-чаргяха и тиз-нева. Вслед за этим, с помощью краткого оборота в стиле Саба, спускается до ступени саба. Далее двигаясь по тонам нева, хусейни, аджем и гердание и, спускаясь по плану: аджем, хусейни (а иногда—хисар), нева, чаргях, кюрди, раст, зиркюлэ и пес-аджем, завершается на ашране.

К примеру:
(см. стр. 43)

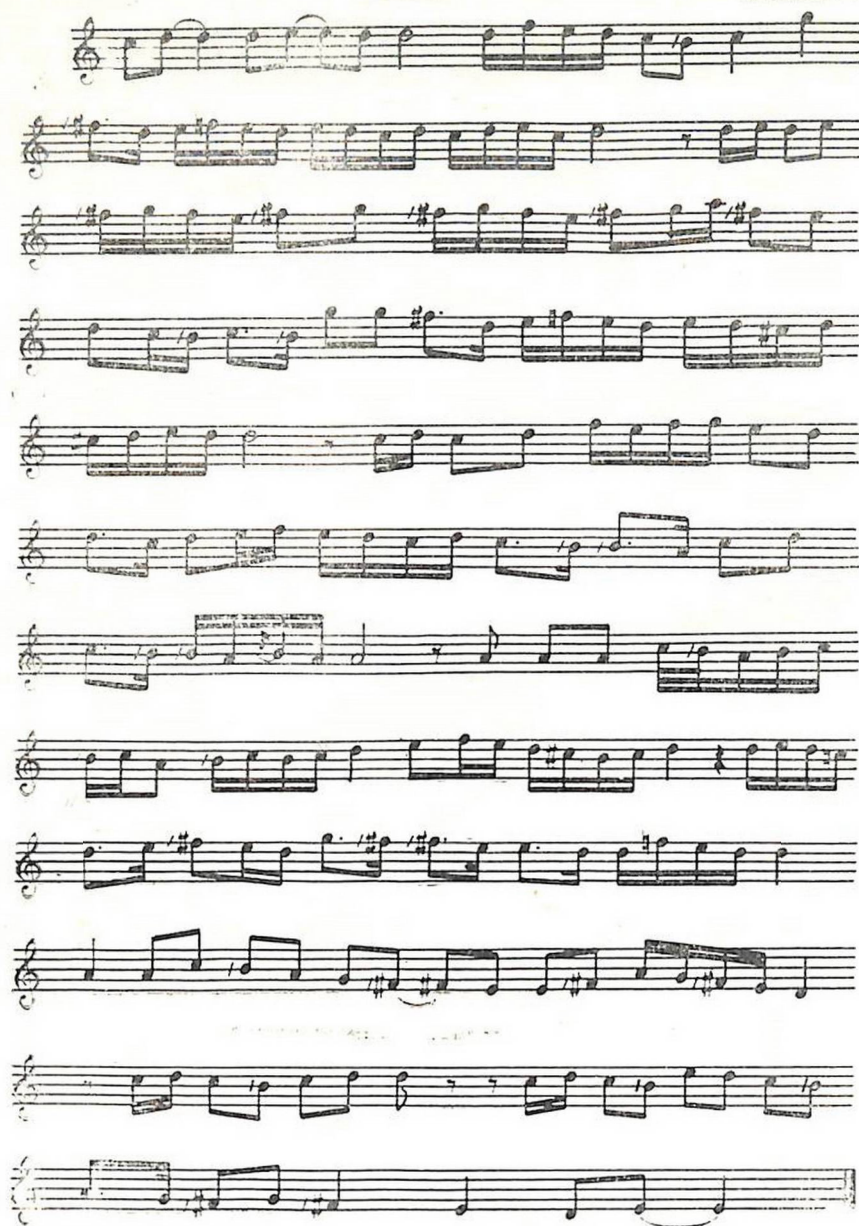
стр. 11

Хусейни-Ашран

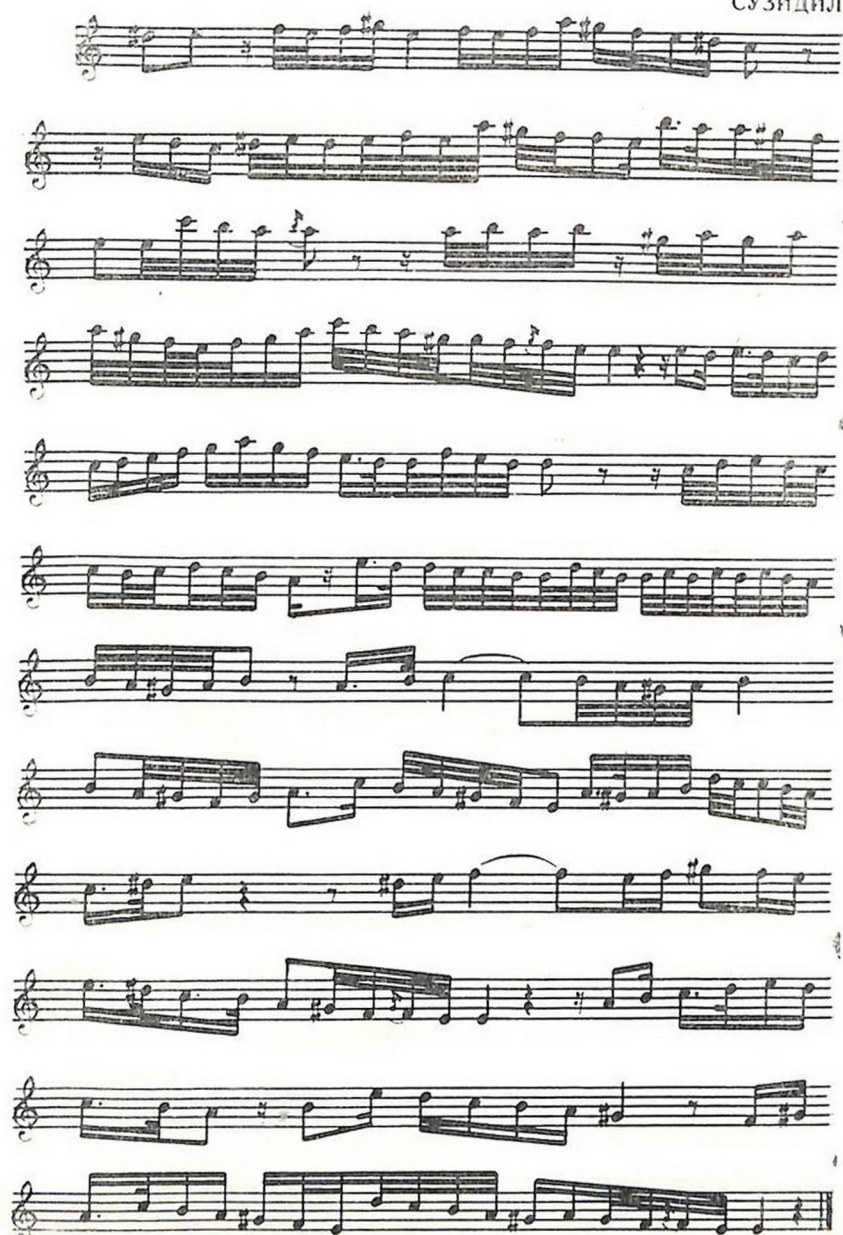
Это—та же мелодия Хусейни (см. стр. 90), только не завершаясь, подобно ему, на дюгяхе, после раста и арака канцонирует на ашране.

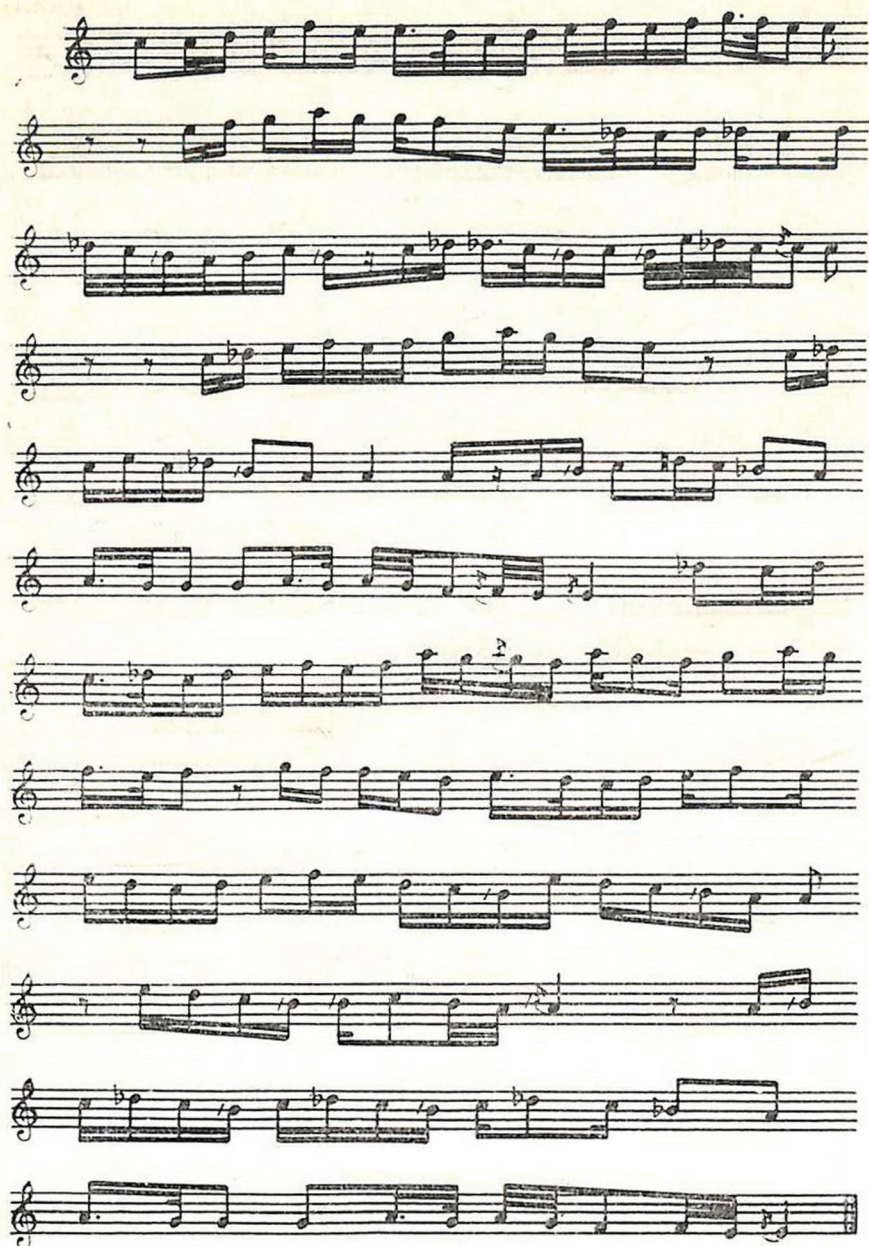
К примеру:
(см. стр. 44)

* [Говорим так], ибо иногда [мелодия эта] может двигаться по нева вместе саба.



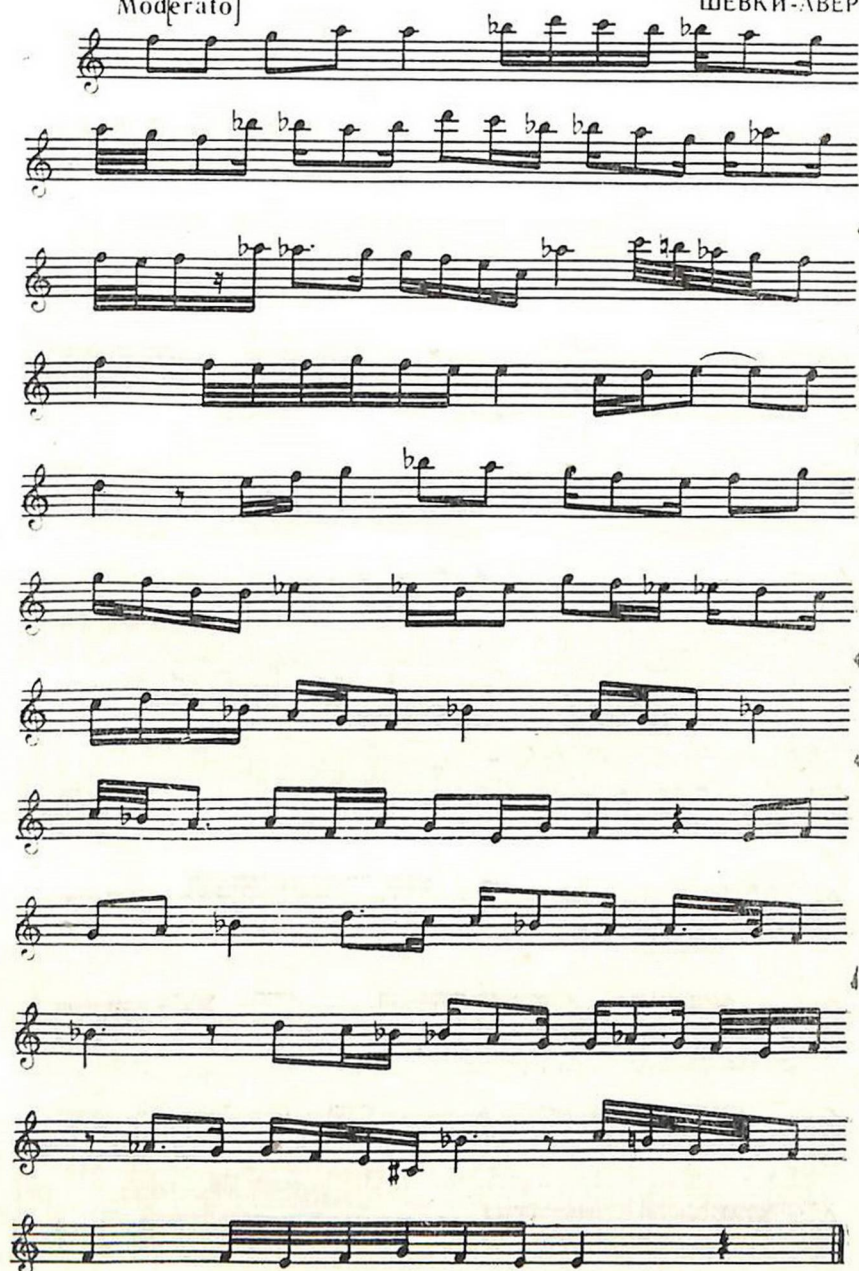
СУЗИДИЛ





Moderato]

ШЕВКИ-АВЕР



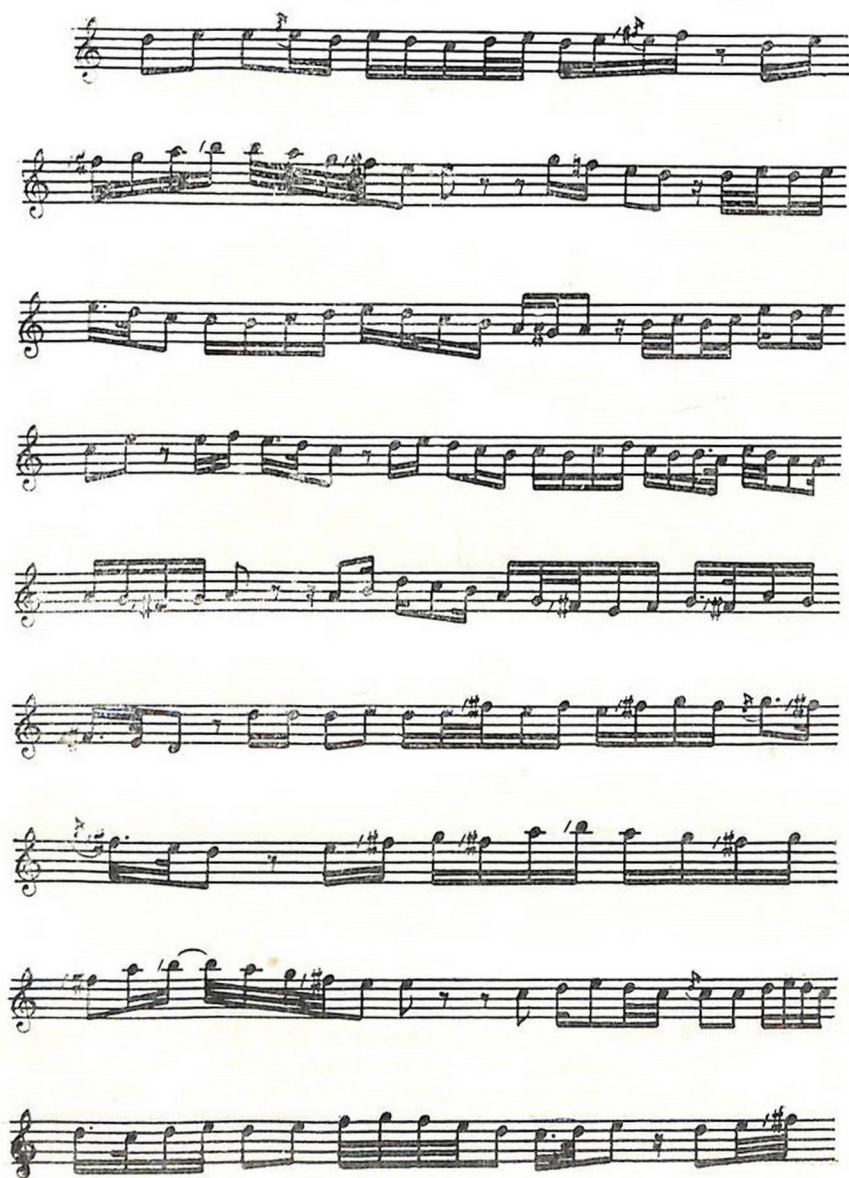
ХУСЕНИН-АШРАП

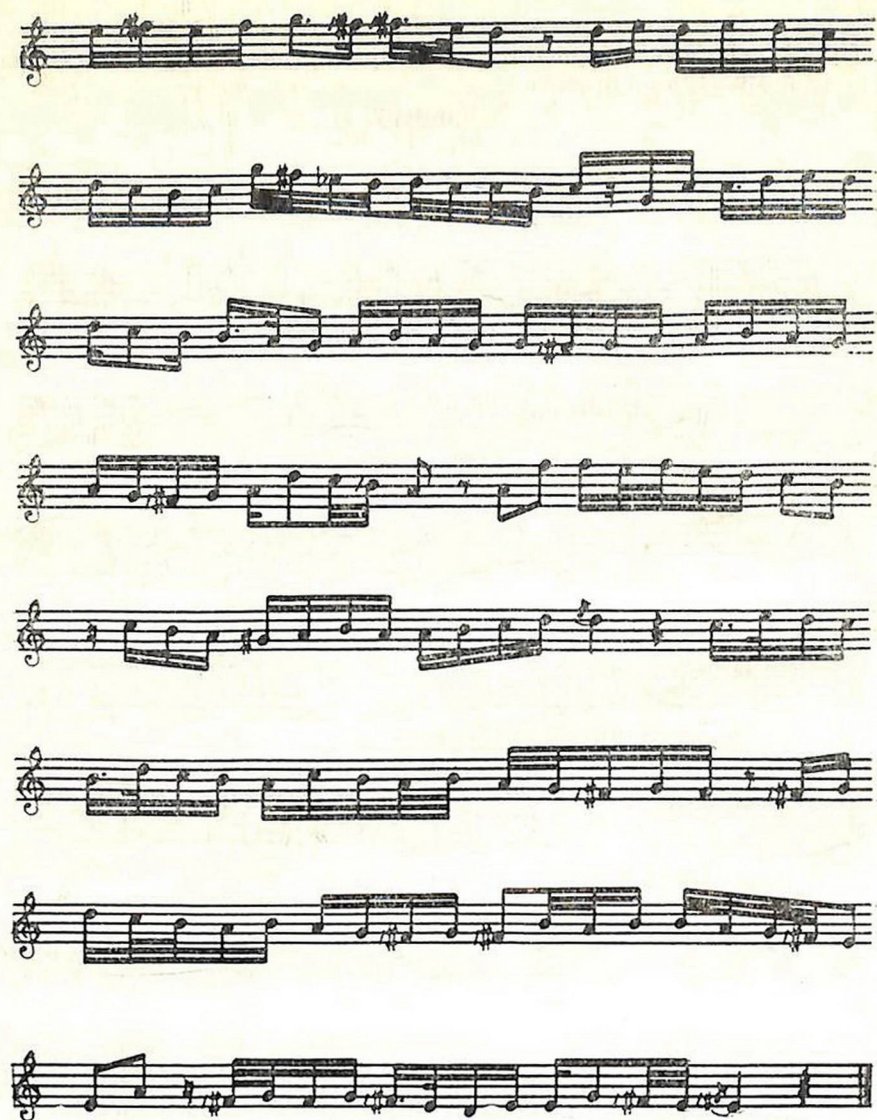


Тождествен с мелодией Буселик (см. стр. 109), с той разницей, что завершается на ашране (двигаясь по тонам раст и арак), вместо дюгяха.

К примеру:
(см. стр. 45—46)

БУСЕЛИК-АШРАН





стр. 13

Шевки-Эфза

Начинается с тонов аджем и гердание и поднимается до шехназа, сямбюлэ или тиз-буселика. Развертываясь в этой области, спускается по тонам хусейни, саба, чаргах, кюрди, дюгах или зиркюлэ и раст и завершается на пес-аджеме.

Например:
(см. стр. 47)



По движению и колориту совпадает с мелодией Аджем (см. стр. 93), только для нее [мелодии Аджем-Ашран], более употребительным является тон кюрди, вместо сегяха. Завершается на пес-аджеме.

Например:
(см. стр. 49)

Начинается с тонов аджем, эвидж и поднимается до тиз-нева, двигаясь по ступеням гердanne, мухайер, тиз-сегях и тиз-чаргях.

Иной раз двигается по тонам тиз-хиджаз и сьюмбюле, вместо тиз-чаргяха и тиз-сегяха. Спускается по ступеням хиджаз и буселнк, вместо чаргяха и сегяха и, задерживаясь на дюгяхе, двигается по тонам чаргях и сегях, а к концу—иногда хиджаз, вместо нева и после раста, арака и пес-аджема завершается на араке.

Например:
(см. стр. 50)

Начинается со ступеней аджем и эвидж и выше нева двигается по тонам шехназ, мухайер, тиз-сегях и тиз-чаргях. А ниже нева спускается по тонам хиджаз, сегях, кюрди, раст, арак и пес-аджем и завершается на араке.

В ходе развертывания, когда [мелодия] должна задерживаться на нева, она может, в виде исключения, двигаться по тонам махур и хисар, вместо аджема и эвиджа, и еще реже—гердanne, вместо шехназа.

Например:
(см. стр. 51)

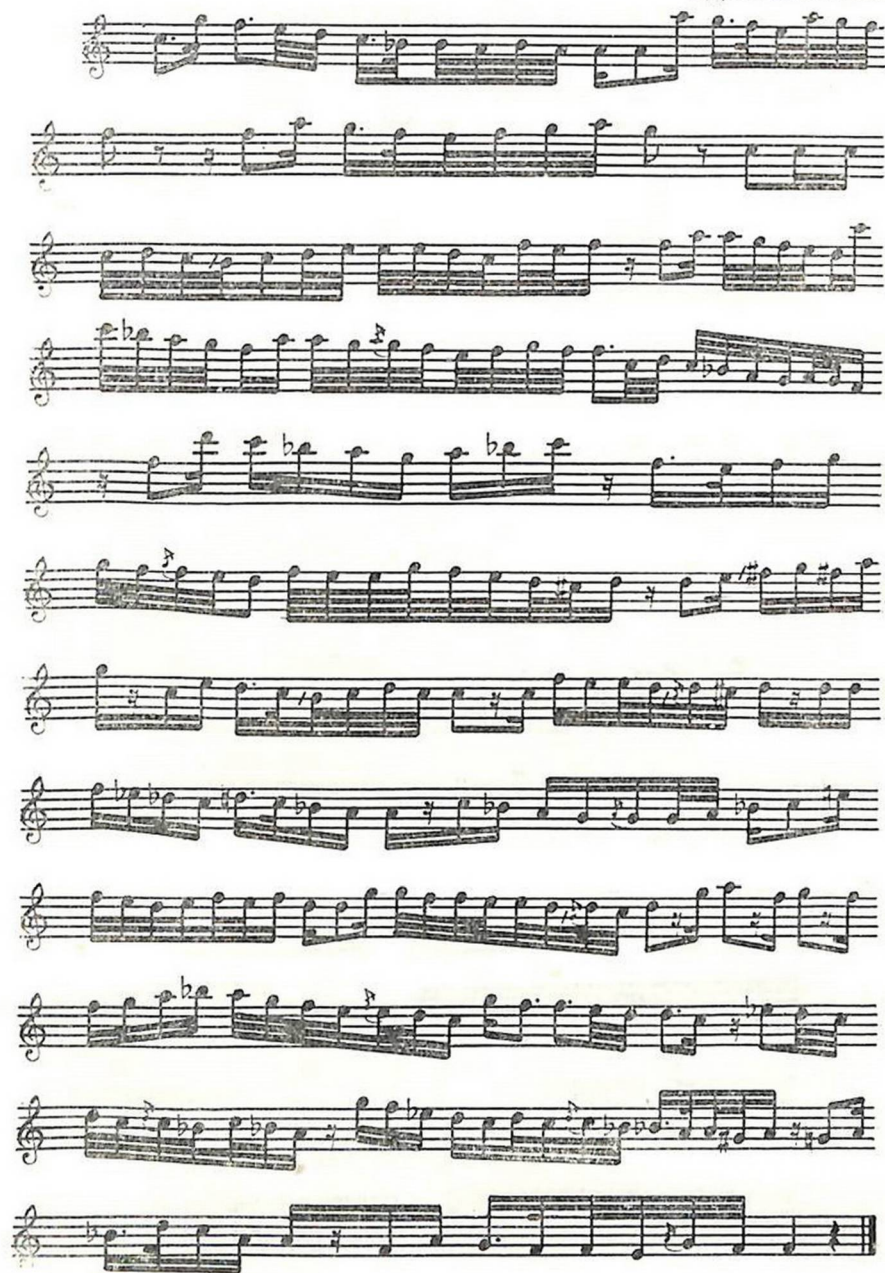
Начинаясь с нева, хусейни или эвидж, поднимается до тиз-чаргяха. Спускаясь, иногда после хисара несколько задерживается на хусейни. А ниже нева двигается по ступеням: иногда чаргях, сегях, обычно же—хиджаз, буселик и, развертываясь в области тонов дюгях, раст, арак и ашран, задерживается на егяхе. Далее, постепенно поднимаясь до дюгяха и сегяха, снова спускается и завершается на араке.

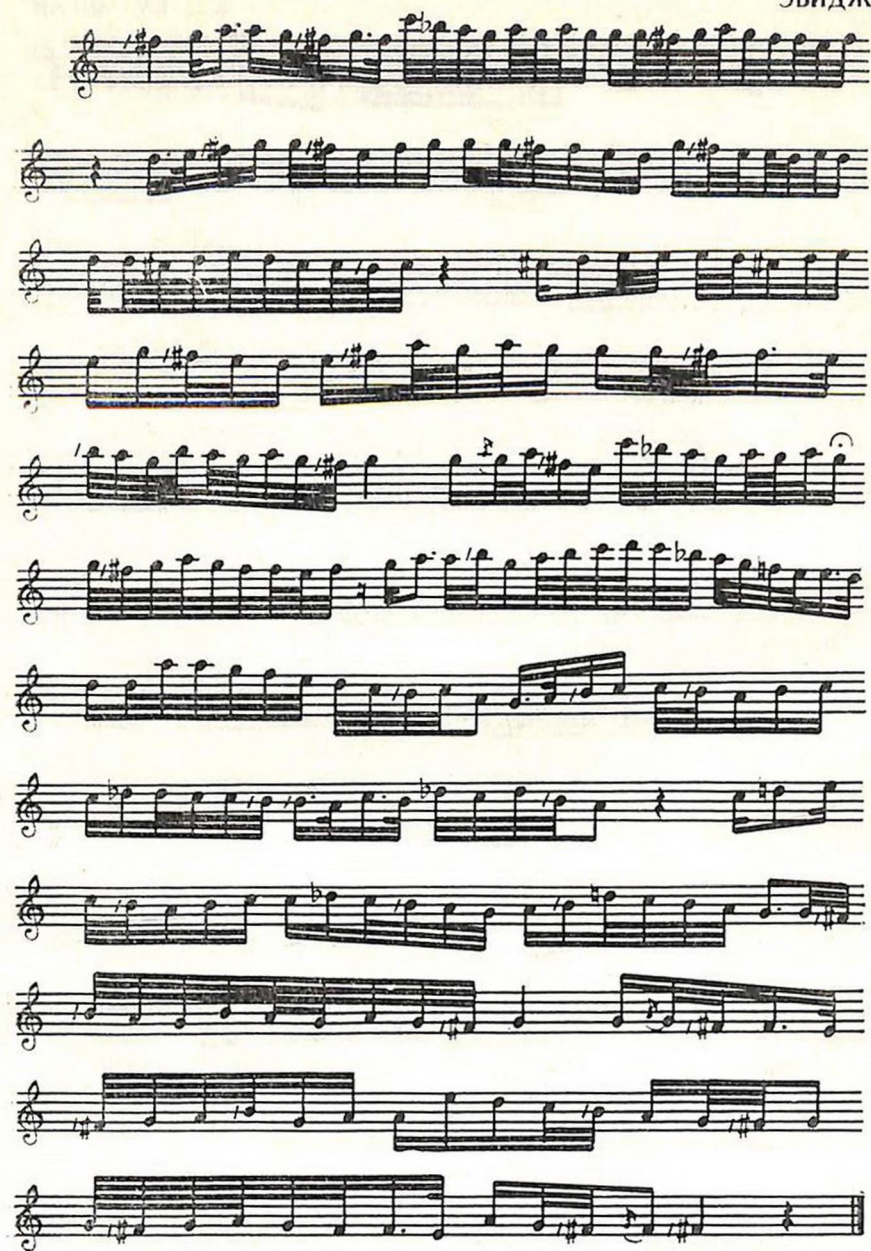
Например:
(см. стр. 52—53)

(см. стр. 54)

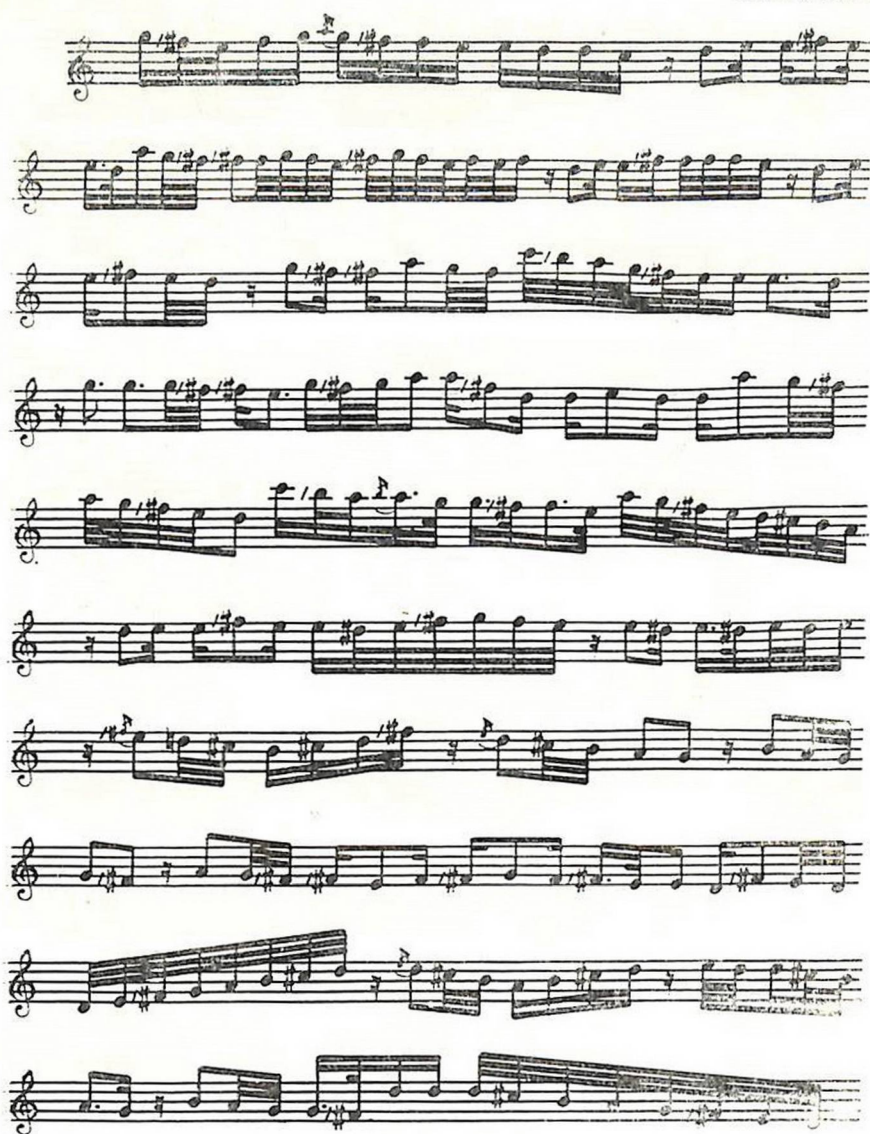
Как видно по приведенному примеру, эта мелодия начинается по канону Мустаара (см. стр. 130). Выше нева часто двигается по тону эвидж, вместо аджема и спускаясь по плану: сегях, кюрди, дюгях и раст, завершается на араке.

АДЖЕМ-АШРАН



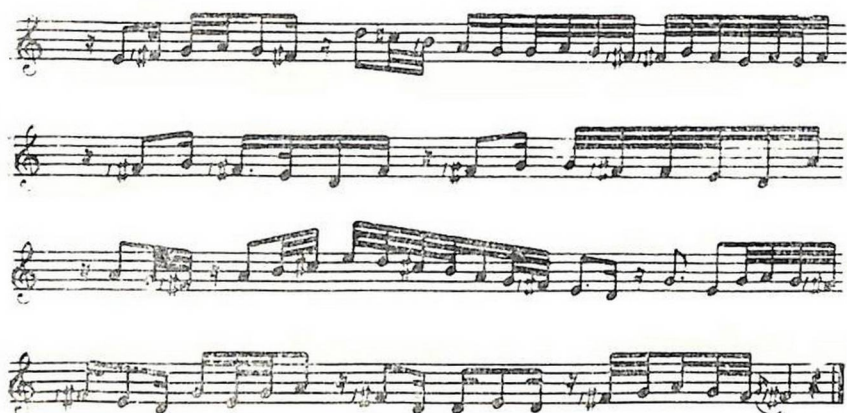






Рахат-Ул-Эрва
(см. стр. 54)

стр. 21 Как видно, эта мелодия по движению Хиджаза (см. стр. 99) доходит до дюгяха, задерживается на нем по канону Бестэнигяра (см. стр. 58) или Араха (см. стр. 57) и завершается на араке.



Дилкеш-Хавиран

(см. стр. 56)

- стр. 22 Как видно, эта мелодия от Хусейни отличается лишь тем, что завершается на араке.

Арак

- стр. 23 Начинается с ашрана или арака и, развертываясь в области тонов раст, дюгях, сегях, чаргях (иногда также кюрди, хиджаз), нева, хусейни и эвидж, спускается до егяха. Далее поднимаясь до нева, снова спускается до арака и завершается на нем. Иной раз воссоздает также колорит мелодии Саба.

Например:
(см. стр. 57)

- стр. 24 Нигяр или Бестэнигяр

Подобен мелодии Саба (см. стр. 89), только завершается на араке.

Например:
(см. стр. 58)

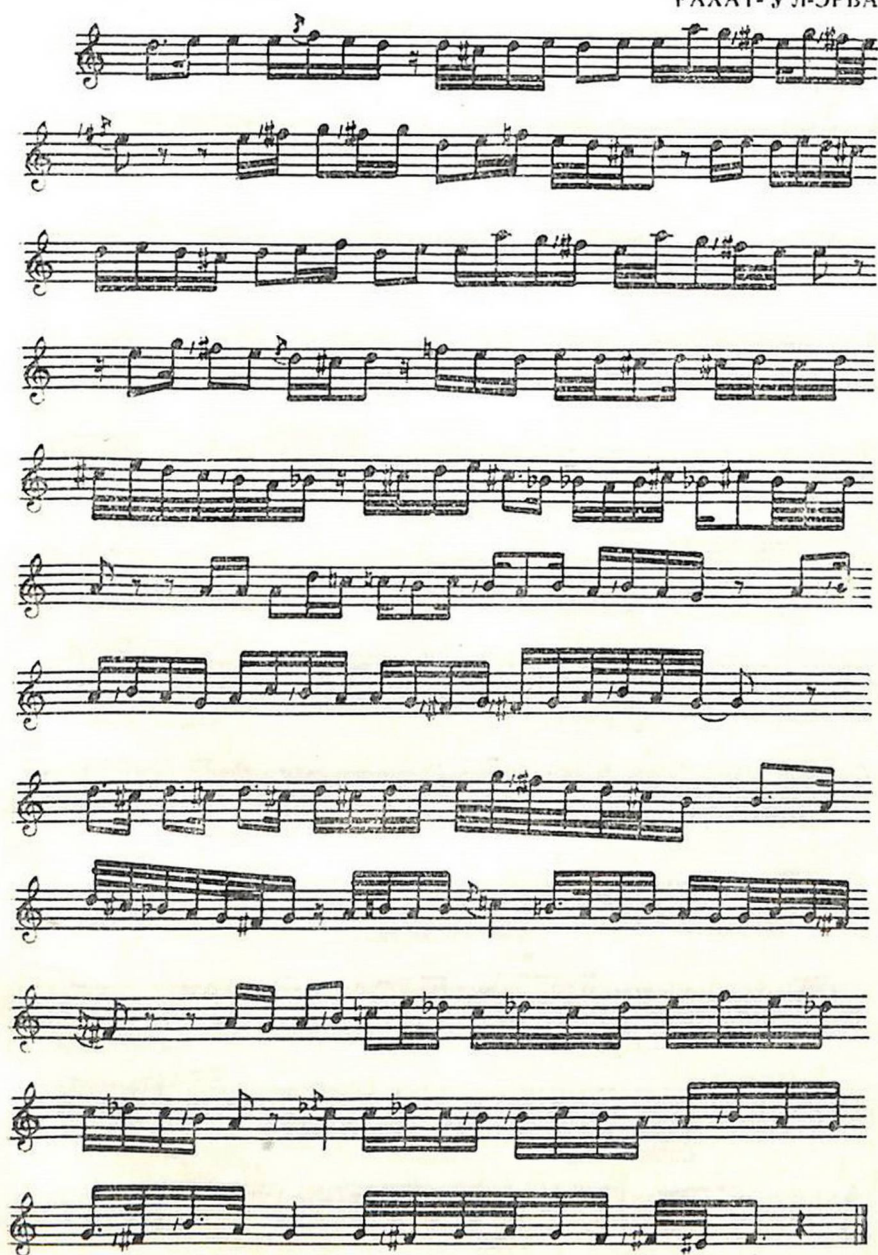
Бестэ-Исфахан

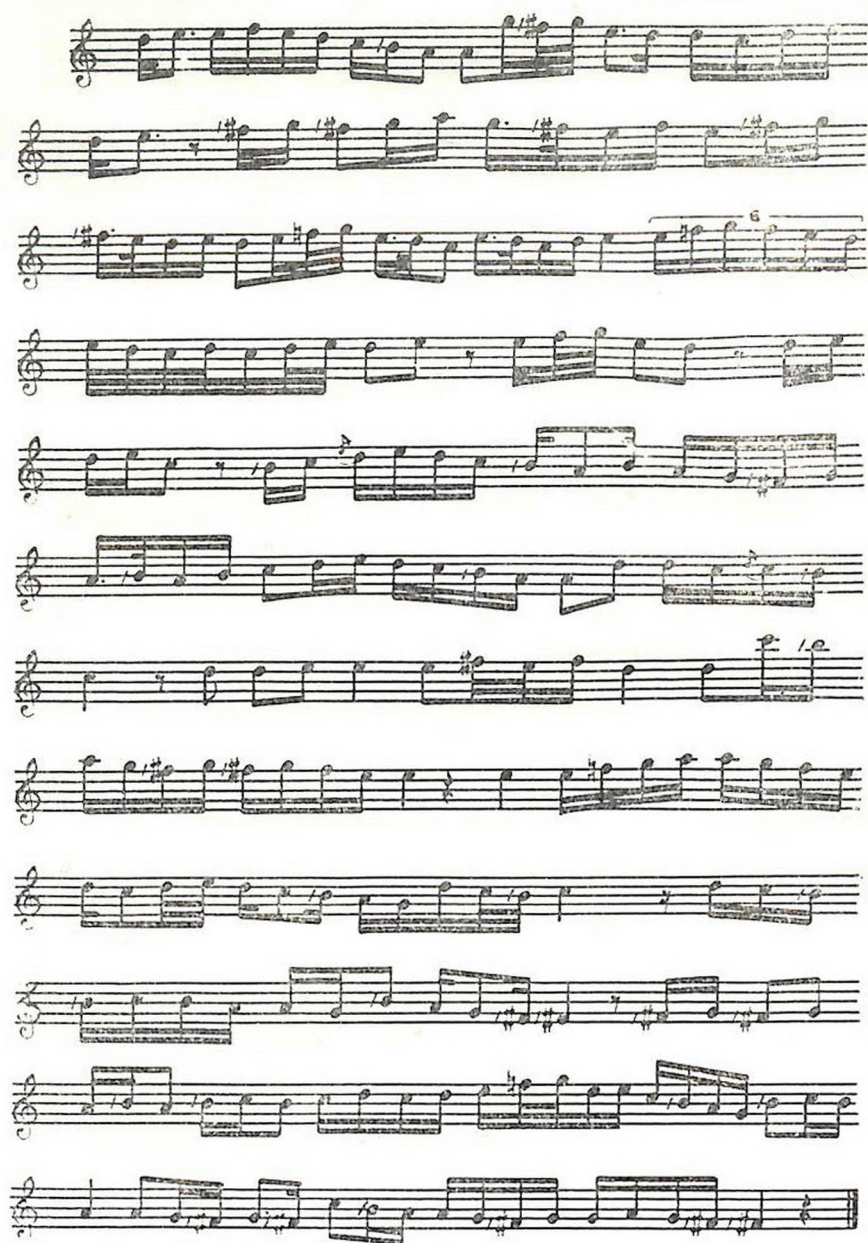
Это—мелодия Исфахан, которая отличается тем, что завершается на араке и получает данное наименование.

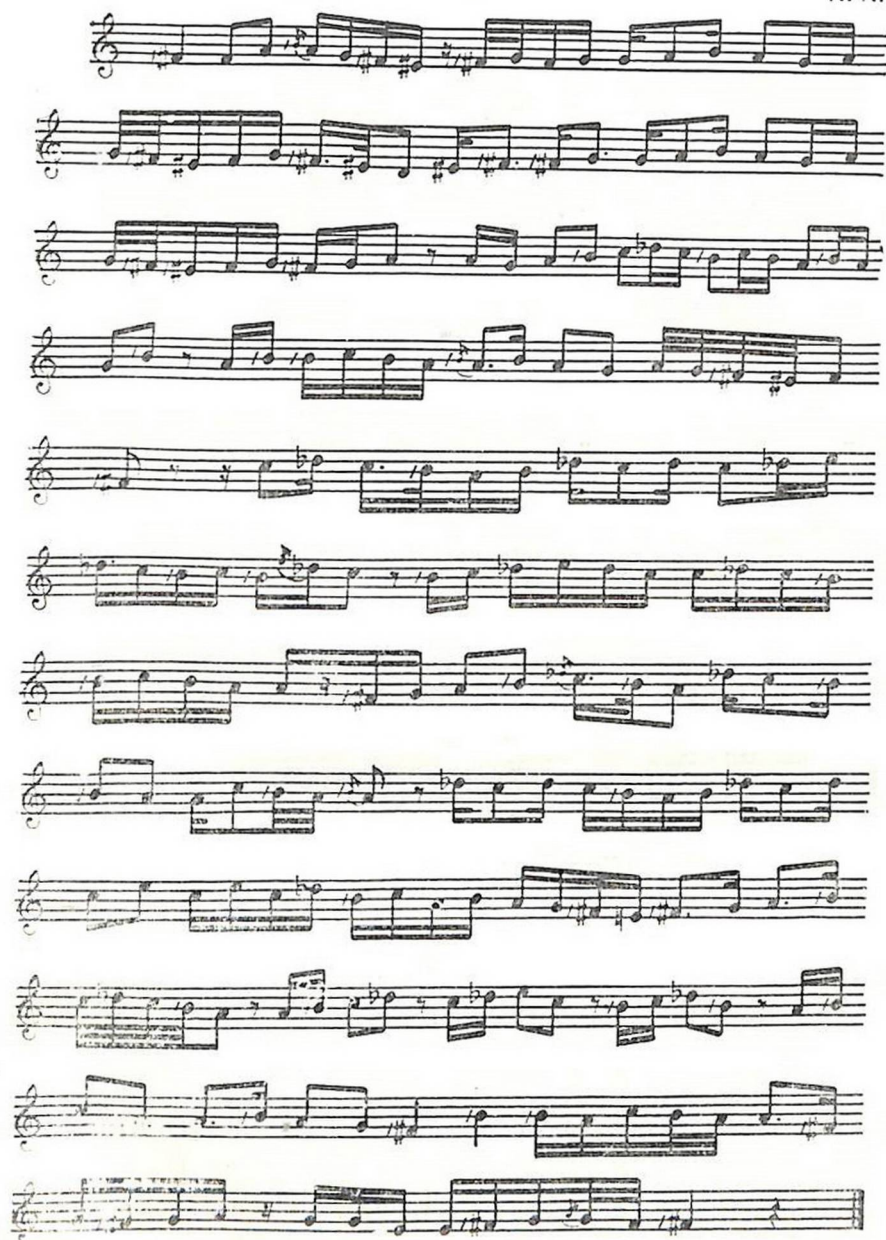
Например:
(см. стр. 59)



РАХАТ-УЛ-ЭРВА









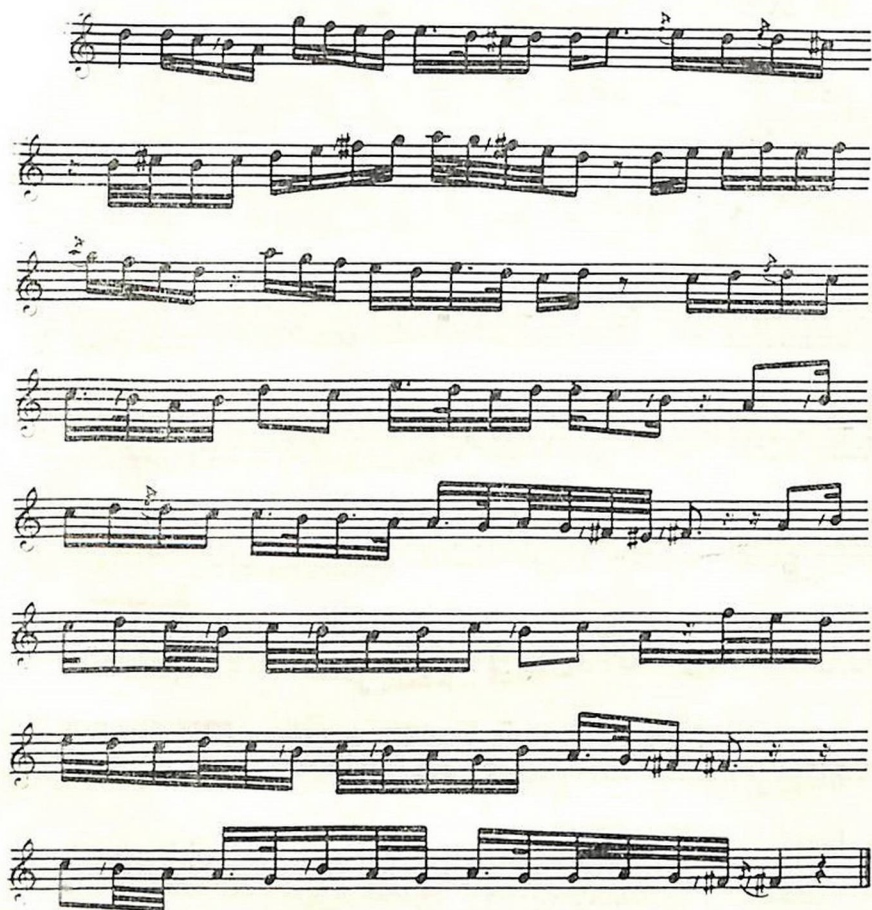
стр. 25

Раст

Эта мелодия начинается с тона раст и, двигаясь по ступеням дюгях, сегях, чаргях, нева, хусейни, махур и гердание, поднимается до мухайера, а иногда до тиз-чаргяха. Далее, несколько задерживаясь на махуре, спускается по тонам мухайер, гердание, аджем, хусейни, нева, чаргях, сегях, дюгях, раст, гевешт и ашран, до егяха. И снова развертываясь в области тонов егях, ашран, гевешт, раст и дюгях, выделяет последний и после гевешта завершается на расте. По ходу развертывания иногда может двигаться также по ступеням махур, вместо аджема и хисар, вместо хусейни.

Например:

(см. стр. 60)

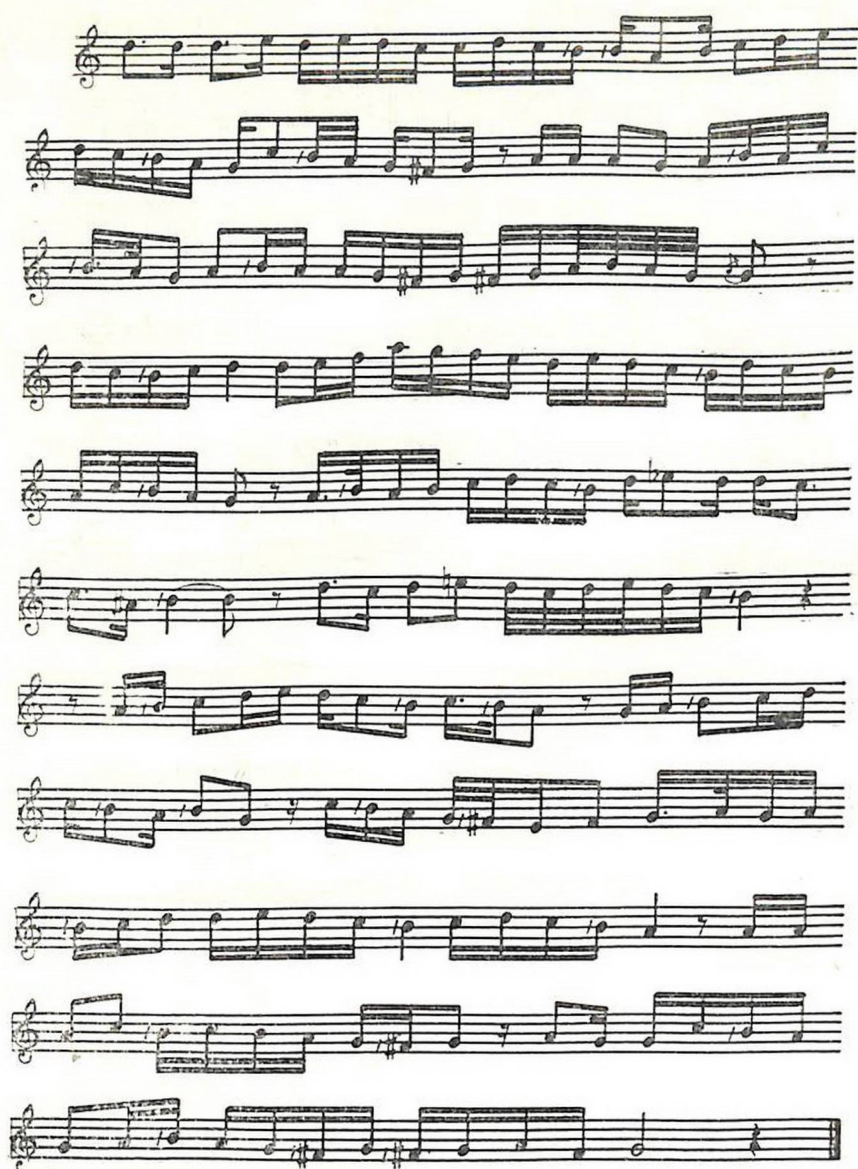


стр. 26

Расти-Джедид

Выше нева движается иногда по тону хисар, вместо ху-сейни, а ниже нева—иногда по ступеням хиджаз и буселик, вместо чаргяха и сегяха, другой раз—ближе к концу—хиджаз и кюрди и по ходу развертывания часто задерживается на сегяхе. Этим и отличается от мелодии Раст.

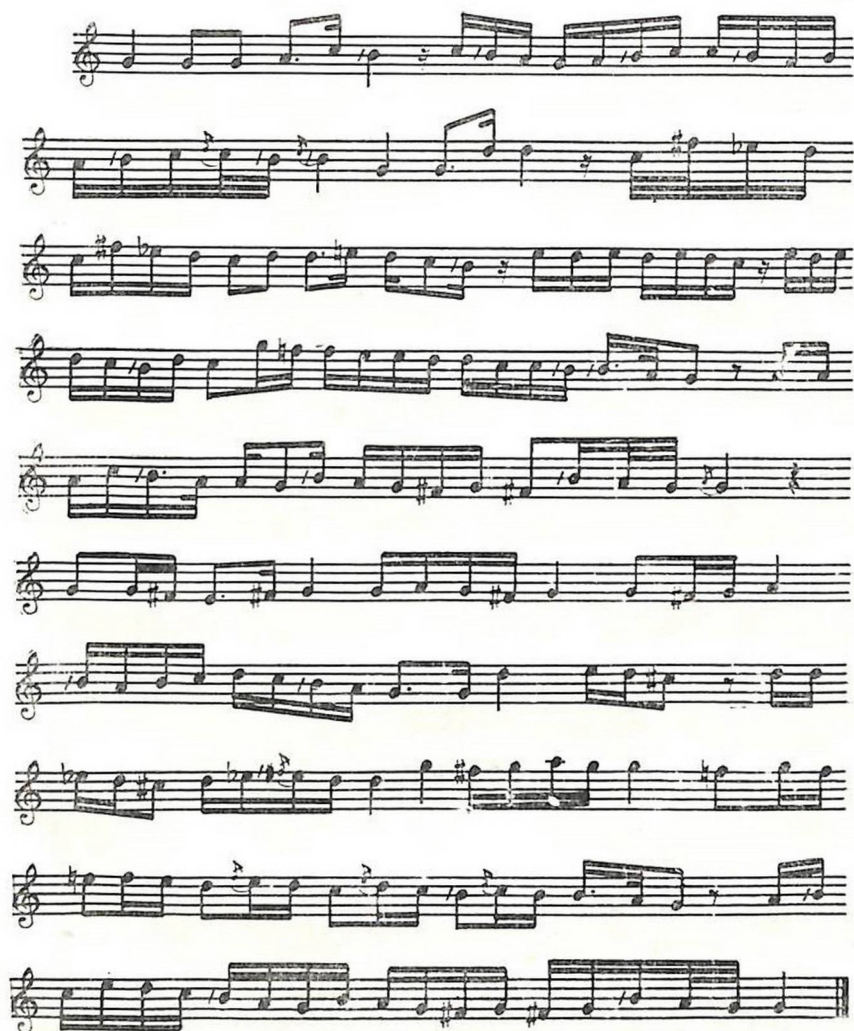
Например:
(см. стр. 61)



Сазкяр или Раст-Майе

Эта мелодия [почти] тождественна с Растом. Отличается же от него тем, что часто двигается по тону сегях, а иногда и чаргах.

Например:
(см. стр. 62)



стр. 28

Песендиде

Развертываясь по тонам хиджаз, нева, хусейини, эвидж, гердание, мухайер, сюмбюлэ, тиз-сегах и тиз-чаргях, задерживается на нева. По ходу развертывания, часто двигаясь по тону гердание, через саба спускается до буселика и, наконец, после аджема, хусейини, нева, чаргяха и кюрди завершается на расте.

стр. 29

Например:
(см. стр. 63—64)

САЗКЯР ИЛИ РАСТ-МАИЕ





Рахави

Эта мелодия [почти] точно совпадает с Растом и подоб-
стр. 30 но последнему завершается на расте. Единственно, чем отли-
чается, это то, что она [мелодия Рахави] часто спускается
до егяха.

Например:
(см. стр. 65—66)



стр. 31

Нихавенд

Начинается с чаргяха, нева и, двигаясь по тонам хисар, махур и гердание, поднимается до мухайера и тиз-чаргяха. [Далее] спускается по тонам сямбюля, гердание, махур или аджем, до нева. Ниже нева двигается по ступеням чаргях, сегях, непременно [снова] чаргях, вместо дюгях, [затем] кюрди, дюгях и после гевешта завершается на расте.

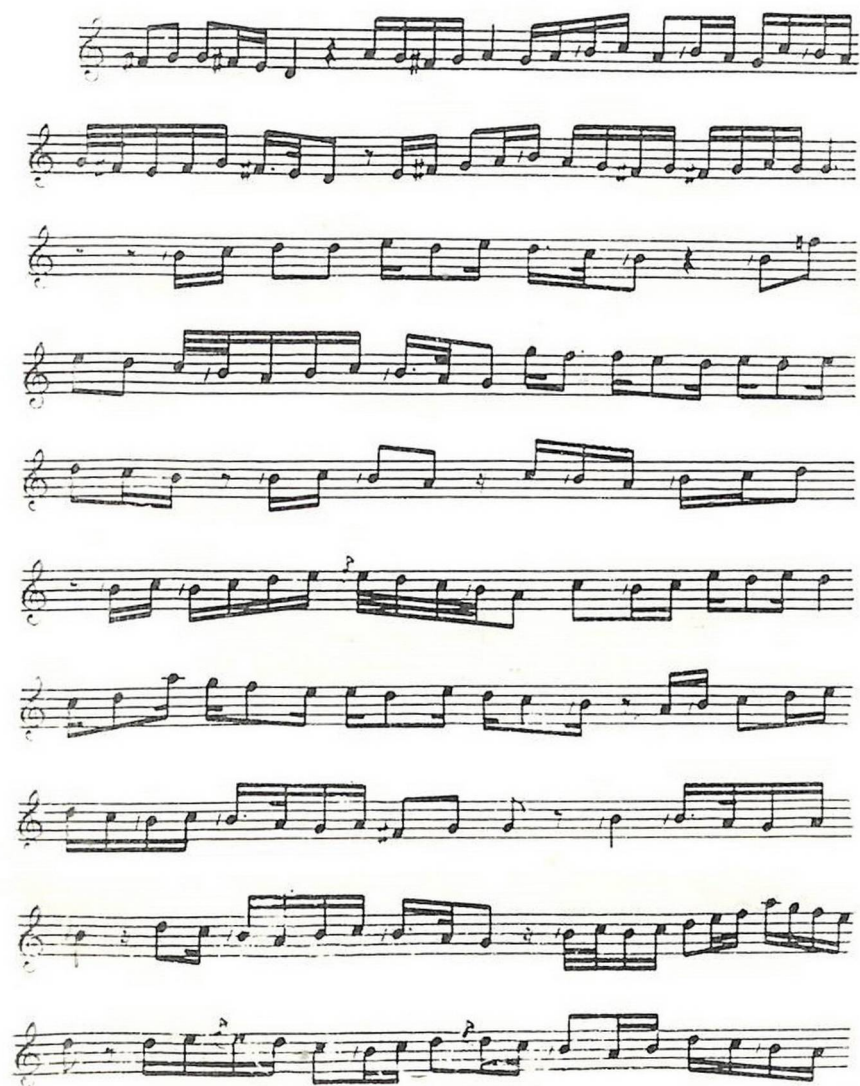
Например:
(см. стр. 67)

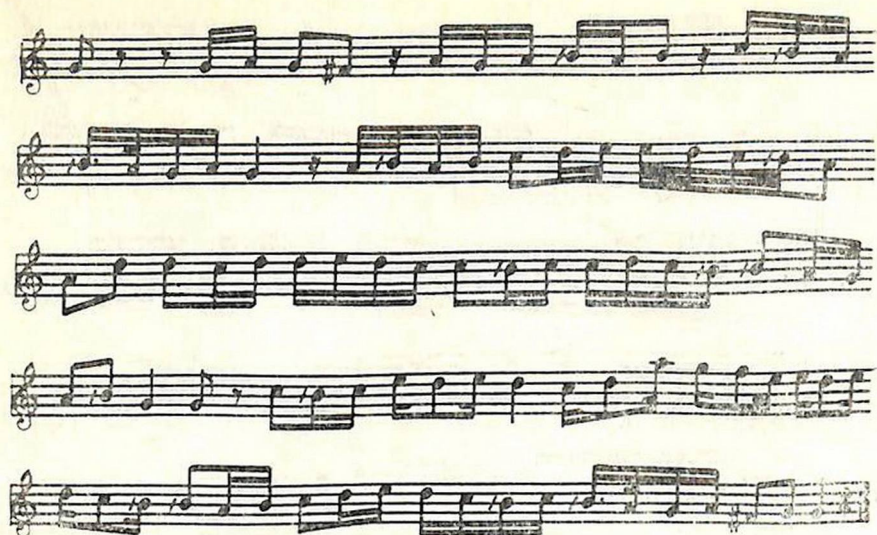
стр. 32

Невесер или Нихавенди-Руми

Эта мелодия [почти] совпадает с Нихавендом. Единственная разница, существующая между двумя мелодиями, сводится к тому, что эта [Невесер] в ходе своего развертывания двигается по тону хиджаз, вместо чаргяха.

Например:
(см. стр. 68)





стр. 33

Хиджазкяр

Обычно начинается с махура, гердани и, двигаясь по тонам шехназ*, тиз-буселик, поднимается до тиз-чаргяха и тиз-нева. Далее, ниже гердани, двигается по ступеням махур и хисар или аджем и хисар до нева. Ниже нева спускается по тонам чаргях, буселик и зиркюлэ (или кюрди и зиркюлэ) и завершается на расте.

Например:
(см. стр. 69)

стр. 34

Нихавенди-Кебир

Развертываясь по тонам хиджаз, нева, хусейни, аджем, гердани, мухайер и сямбюлэ, задерживается на нева. Ниже нева двигается по ступеням чаргях, кюрди и дюгях и завершается на расте.

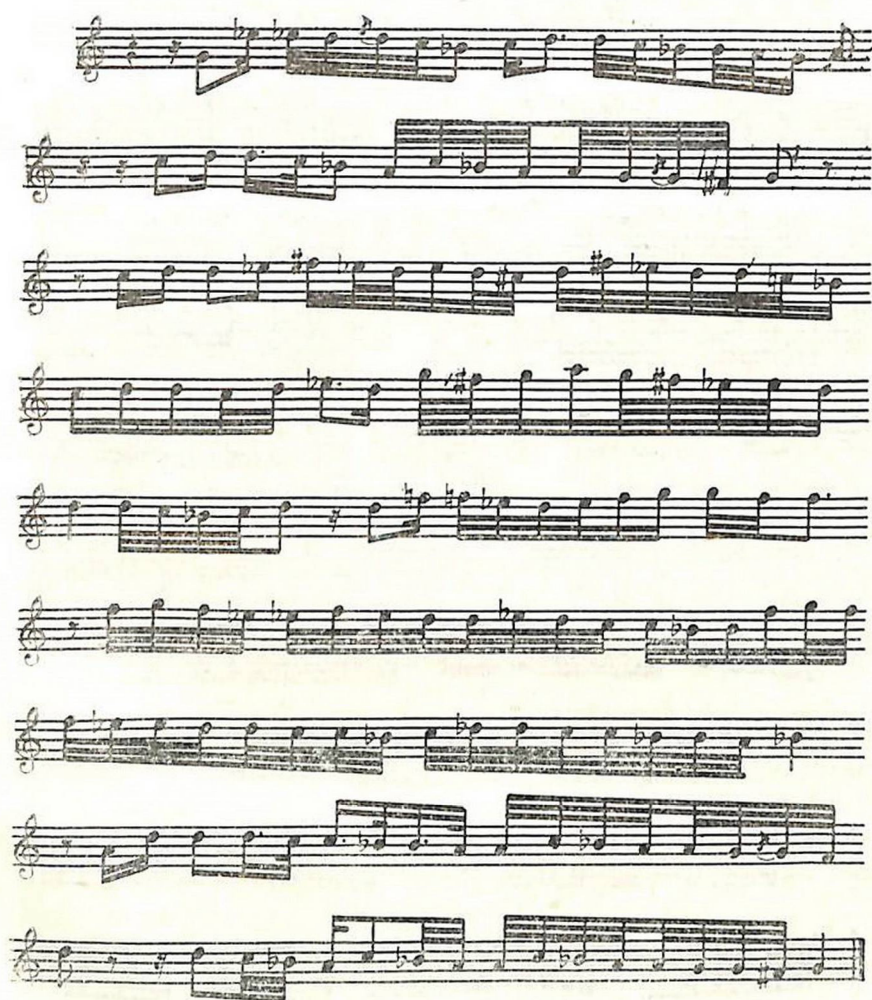
[К примеру:]
(см. стр. 70)

Нихавенди-Сагир

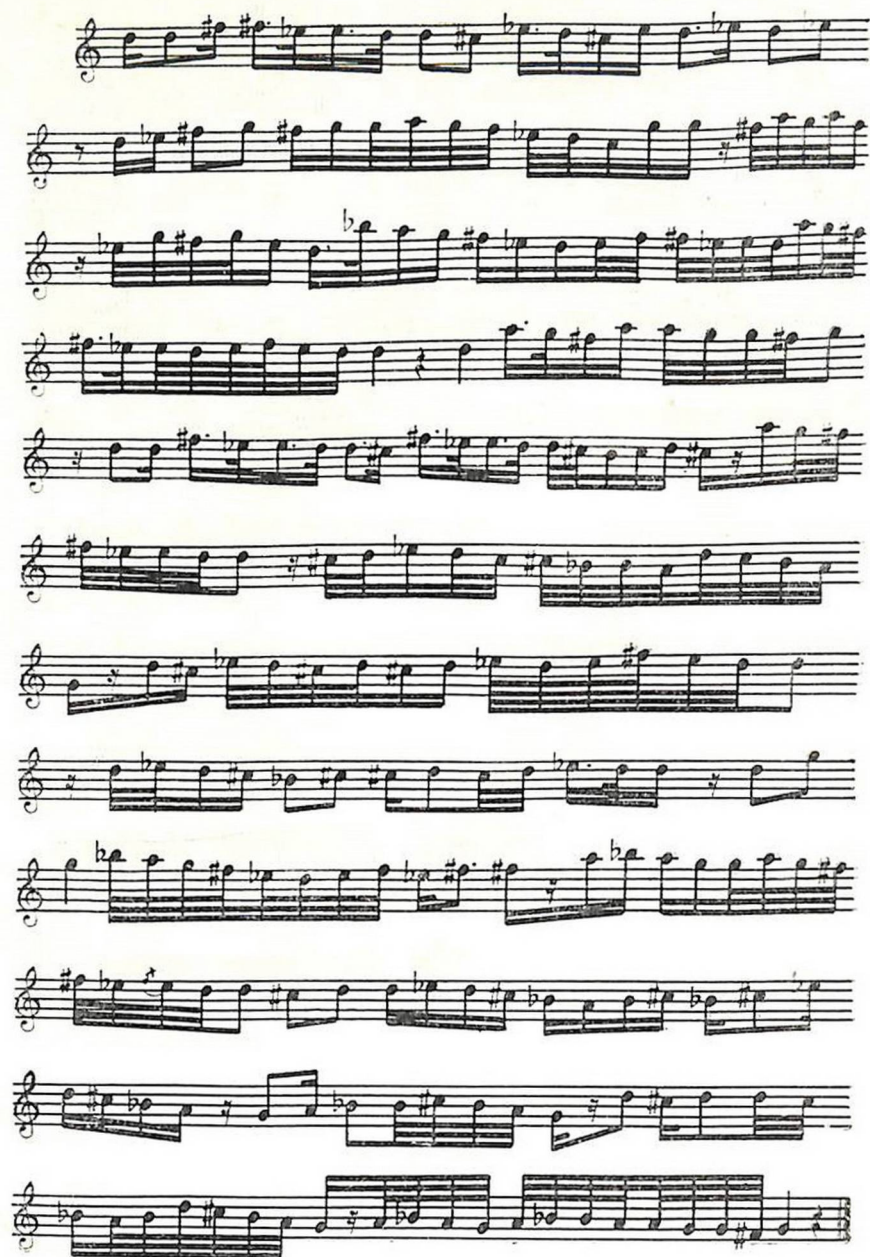
стр. 35 Эта мелодия от Нихавенди отличается тем, что часто двигается по тону саба, вместо нева.

Так:
(см. стр. 71)

* Также мухайер и сямбюлэ.



НЕВЕСЕР ИЛИ НИХАВЕНДИ-РУМИ





стр. 36

Бюзрюк

Эта мелодия начинается с нева, хусейни или буселика и чаргяха и выше нева разворачивается в области тонов нева, хусейни, аджем и герданине. Ниже нева, двигаясь по тонам чаргях, буселик (а иногда хиджаз и кюрди), дюгях, раст и гевешт, спускается до ашрана и после гевешта завершается на расте.

К примеру:
(см. стр. 72)

стр. 37

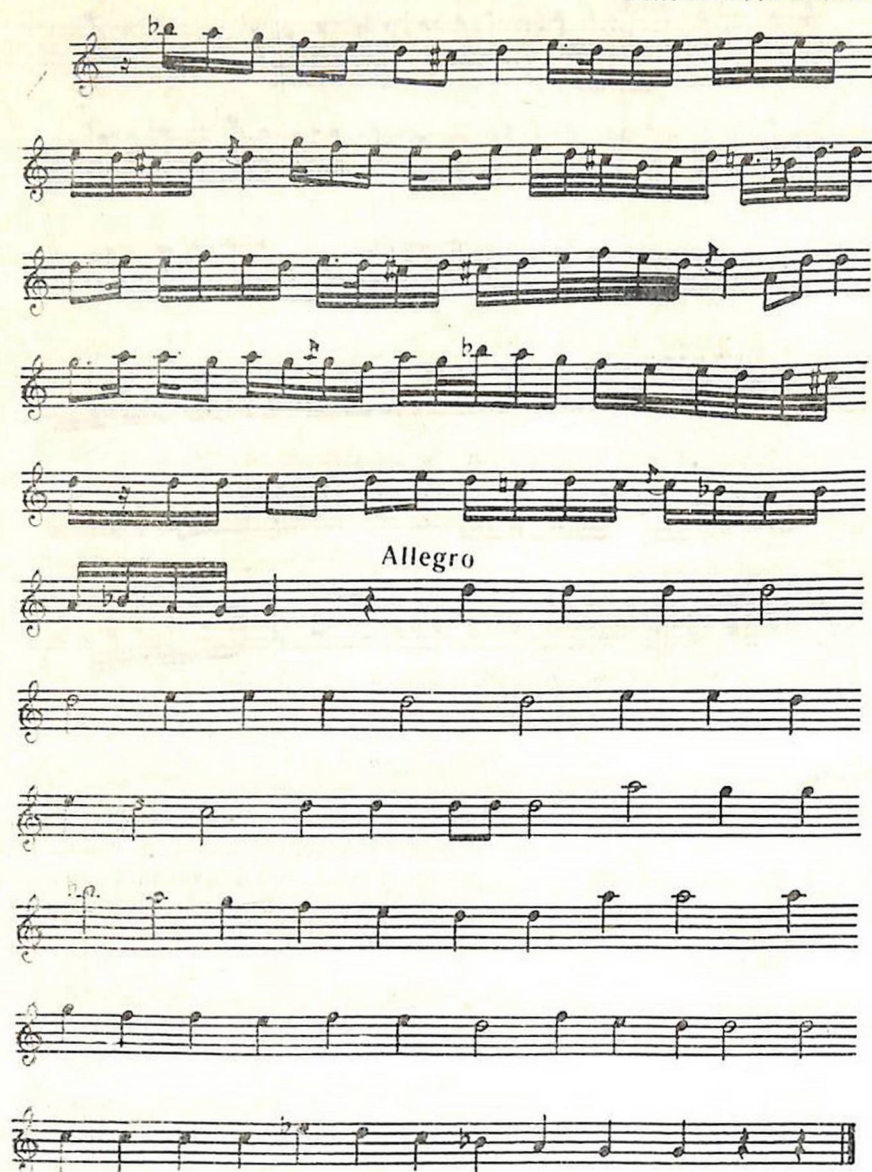
Пенджугях

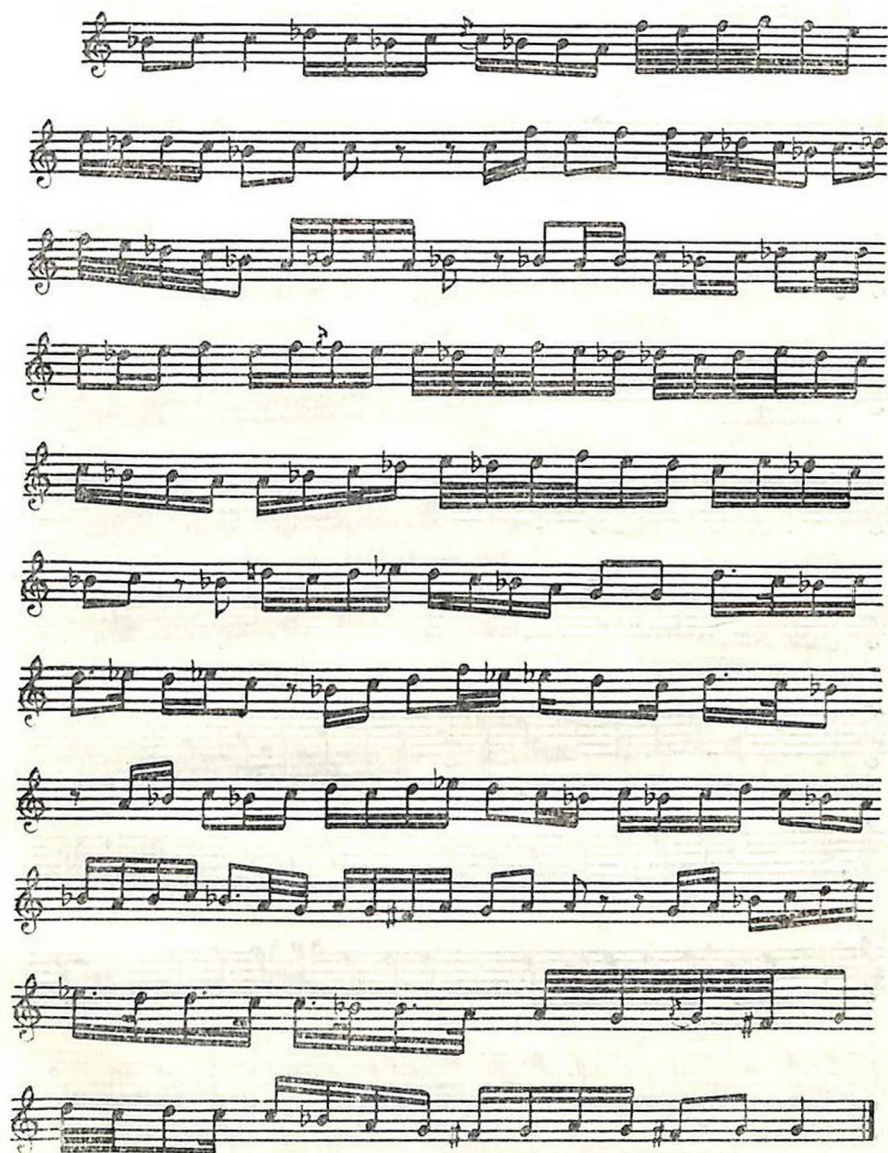
Эта мелодия разворачивается в области тонов хиджаз, нева, хусейни, аджем (или эвидж), герданине и мухайер, часто задерживается на нева и, спускаясь по ступеням хиджаз, буселик и дюгях, завершается на расте.

В сущности, это та же мелодия Нишабур (с кадансом на буселике), которая, завершаясь на расте, становится Пенджугяхом, так же, как и, завершаясь на дюгяхе—Нишабурком или Пеннавереком (см. стр. 132 и 131).

Для примера:
(см. стр. 73)

НИХАВЕНДИ-КЕБІР







Обычно начинается с махура, гerdание и по тонам му-
хайер, тиз-сегях поднимается до тиз-чаргяха. Оттуда постепен-
но спускается до буселика, иногда также до егяха и после
гевешта завершается на расте.

Для примера:

(см. стр. 74)

ПЕНДЖУГЯХ



Завил

Начинаясь с махура, гerdание поднимается до тиз-бусе-
лика, тиз-чаргяха, а иногда и до тиз-нева. Затем по тонам

стр. 40 тиз-чаргях, тиз-буселик, мухайер, гердание, махур и хусейни спускается до нева. Оттуда снова поднимается и, развертываясь в области тонов мухайер, шехназ, аджем, хусейни и нева, доходит до буселика и задерживается на нем. Наконец, совершив небольшой оборот по близлежащим ступеням, спускается по тонам хиджаз, кюрди и завершается на расте.

Для примера:
(см. стр. 75)

МАХУР



Начинаясь с махура, гerdание, спускается до нева по движению мелодии Махур (см. стр. 74). Затем, ниже нева, по движению мелодии Сузинак (см. стр. 78) доходит до раста и завершается на нем.

Для примера:
(см. стр. 76)

ЗАВИЛ



Поднимается до мухайера и до тиз-чаргяха по тонам чаргях, нева, хисар, махур и гerdание. Затем спускается до нева по ступеням сyumбюлэ, гerdание, махур и т. д. Ниже нева двигается по тонам чаргях, сегях и дюгях и завершается на расте.

Для примера:
(см. стр. 77)



СЫРФ-СУЗИНАК



Сузинак

Это—та же мелодия Сырф—Сузинак, с той разницей, что в кадансовом обороте завершающий тон раст опеваётся с помощью звука зиркюлэ, вместо дюгяха.

[Для примера:]

СУЗИНАК



Эта мелодия, развертываясь в области тонов аджем, шех-наз или гердание, тиз-буселик или сямбюлэ, спускается по тонам аджем, хусейини, саба, чаргах, кюрди и после зиркюлэ завершается на расте.

[Для примера:]

ТАРЗИ-НЕВИН



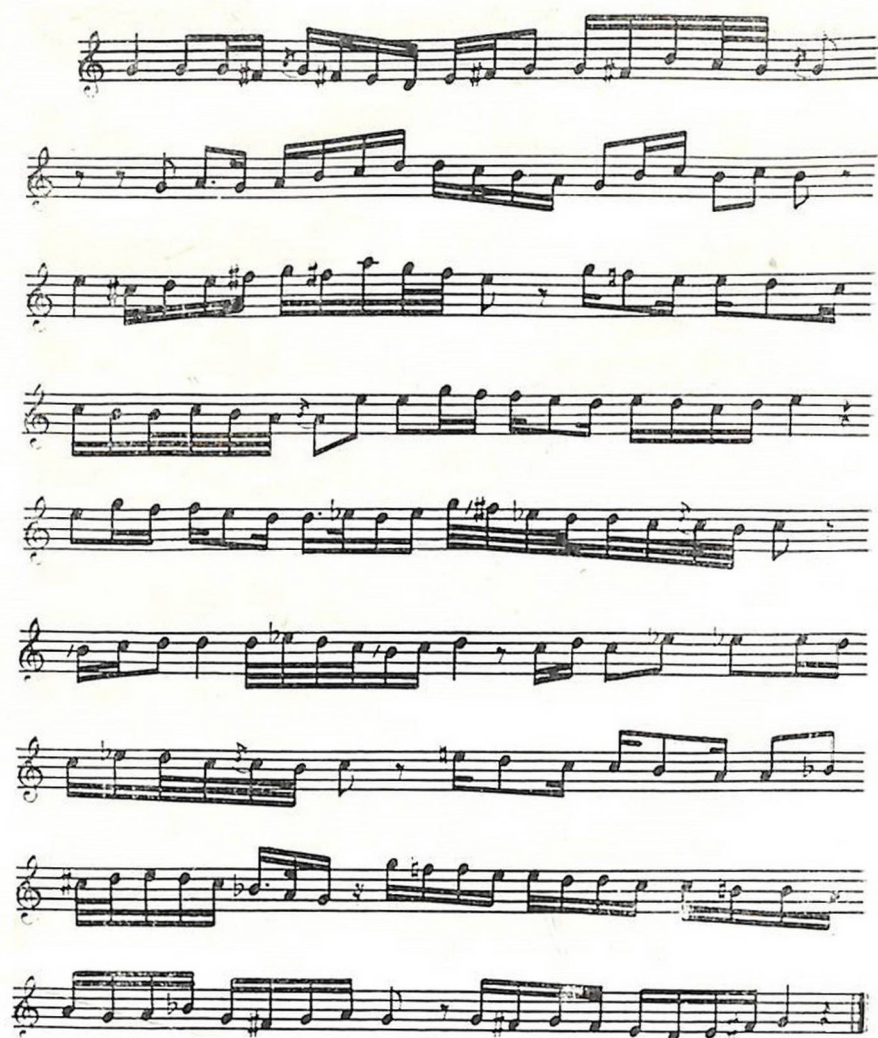
Обычно начинается с раста, буселика и нева, затем поднимается до мухайера по ступеням хусейни, аджем или махур и гerdанне и, развертываясь в этой же области тонов, задерживается на нева. Далее спускается до ашрана по тонам нева, чаргях, буселик, дюгях, раст и гевешт. И от ашрана, поднимаясь до дюгяха, завершается на расте.

стр. 46

В исключительных случаях эта мелодия может двигаться также по тонам шехназ и аджем (вместо гerdанне и махура), махур и хисар (вместо аджема и хусейни), и хиджаз и кюрди (вместо чаргяха и буселика).

Пример:

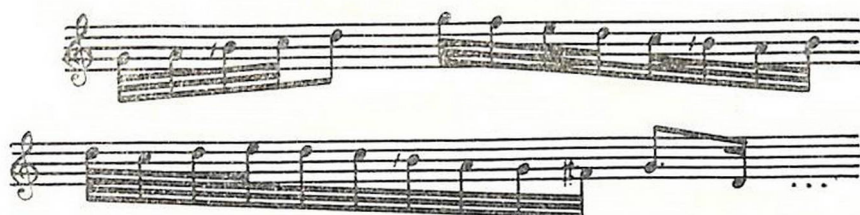
СУЗИДИЛ-АРА



Существенных сведений об этой мелодии не имеется. Лишь следующий [оборот] может дать некое, весьма неполное представление [о ней].

Пример:

НИХИР



Ушшак

Начинается с раста, дюгяха и, поднявшись до хусейни, аджема по тонам сегях, чаргах, нева, спускается до раста. Далее, до конца разворачиваясь в области тонов мухайер, гердание, аджем, хусейни, нева, чаргах, сегях и дюгях, завершается на дюгяхе.

[Пример:]
(см. стр. 82)

Хузи

Сначала, двигаясь по тонам раст, дюгях, сегях и чаргах, несколько задерживается на расте. Затем, разворачиваясь в области тонов гердание, аджем, хусейни, нева, чаргах, сегях, дюгях и раст, завершается на дюгяхе.

Эта мелодия от Ушшака отличается тем, что в ней перед кадансом на дюгяхе один-два раза выделяются звуки раст и чаргах.

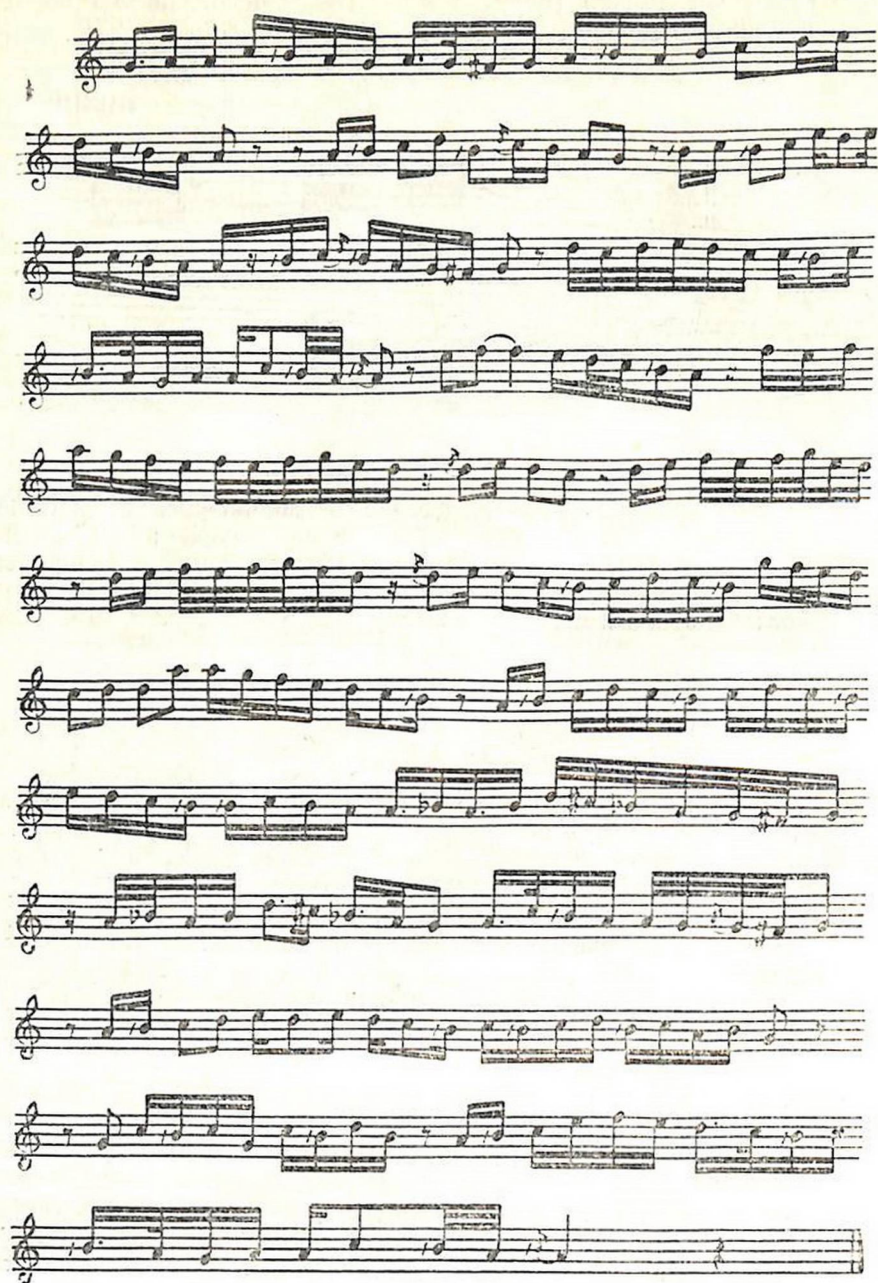
Для примера:
(см. стр. 83)

стр. 50

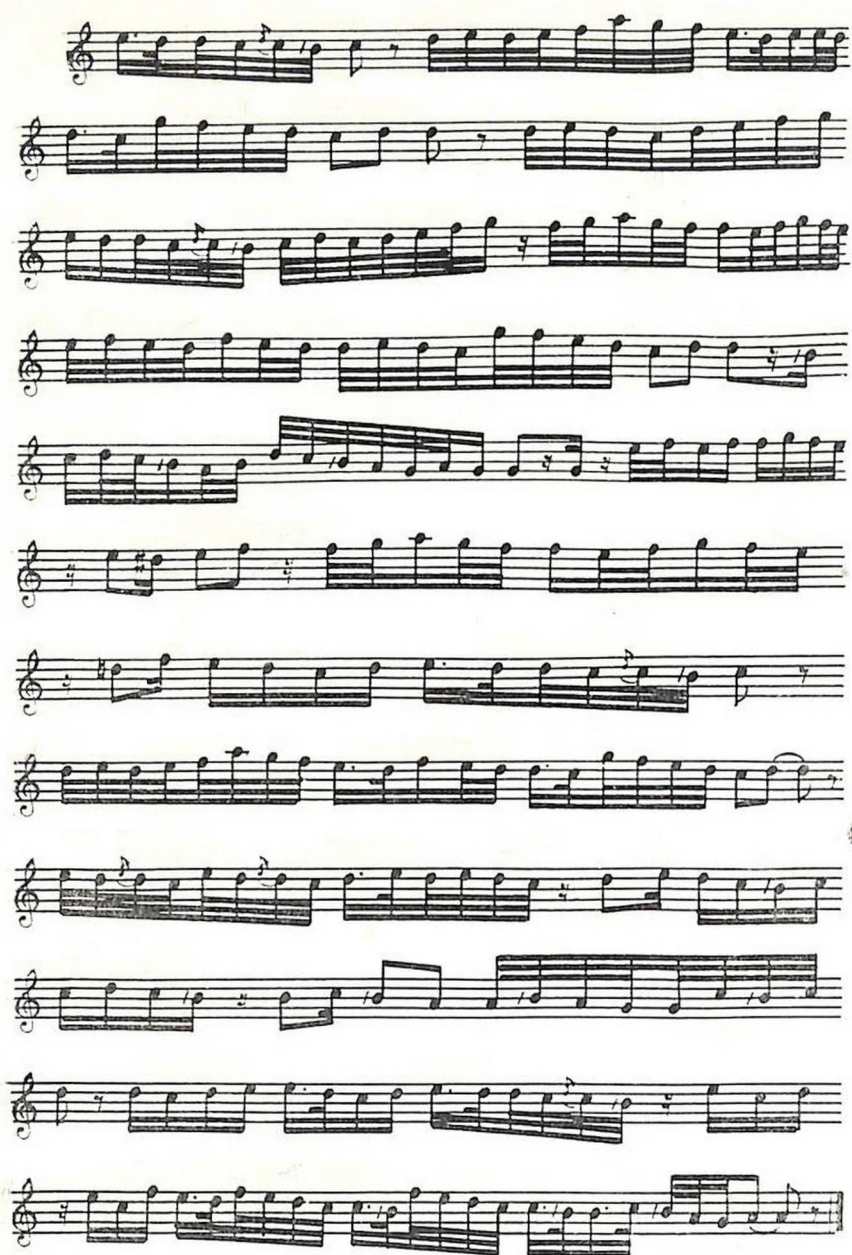
Беяти

Сначала, разворачиваясь в области тонов чаргах, нева, хусейни, аджем, гердание и мухайер, несколько задерживается на нева. Ниже нева, двигаясь по ступеням чаргах, сегях и дюгях, выделяет тон раст; после чего, совершая более или менее длительный круг по тонам аджем, хусейни, нева, чаргах, сегях и дюгях, завершается на дюгяхе.

[Для примера:]
(см. стр. 84)



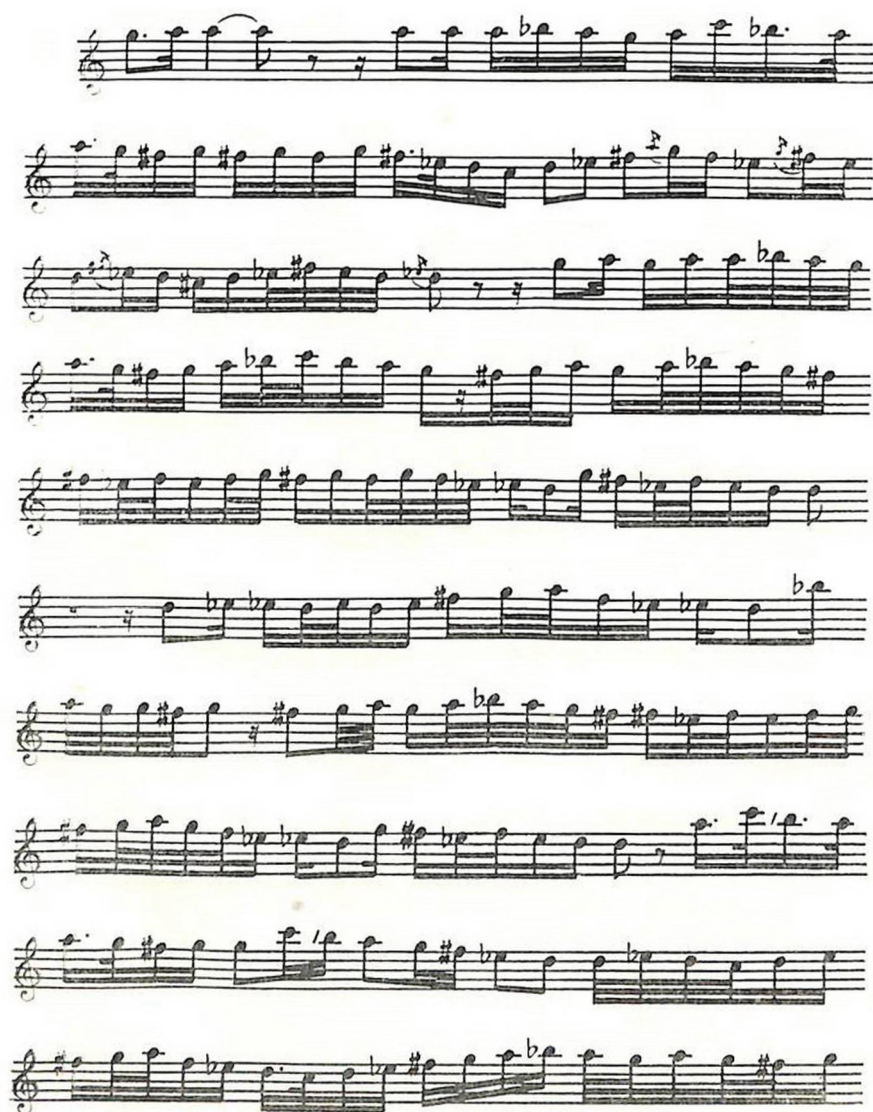


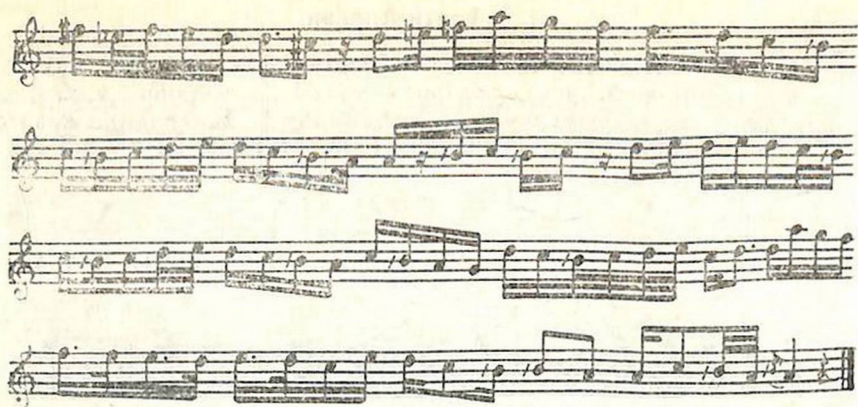


Сначала разворачивается в области тонов герданне, мухайер, тиз-сегях, тиз-чаргях, ссмбюлэ, мухайер, герданне, макур, хисар и нева. От нева снова поднимается до герданне и затем просто-напросто по движению Беяти спускается до дюгяха и завершается на нем.

Для примера:

БЕЯТИ-АРАБАН





стр. 52

Дюгях

Сперва развертывается в области тонов дюгях, сегях, чаргях, саба, хусейни, аджем, хусейни, саба и чаргях в стиле
 стр. 53 Саба (см. стр. 89). Затем совершает круг по тонам нева, хусейни, аджем, гerdанне или шехназ, мухайер и сямбюлэ; и, двигаясь по плану: саба, чаргях, сегях (или буселик), дюгях, зиркюлэ, гевешт, зиркюлэ, дюгях и сегях, после зиркюлэ завершается на дюгяхе.

Для примера:
 (см. стр. 87—88)

стр. 54

Саба

Эта мелодия обычно начинается с сегяха, чаргяха и поднимается до тиз-буселика по тонам саба, хусейни, аджем, гerdанне или шехназ и мухайер и, постепенно спускаясь до чаргяха, после сегяха завершается на дюгяхе.

Для примера:
 (см. стр. 89)

стр. 55

Хусейни

Почти всегда начинается с хусейни, взятого вслед за нева, и поднимается до тиз-чаргяха по тонам нева, хусейни, эвидж, гerdанне, мухайер и тиз-сегях. Спускаясь, обычно двигается по ступени аджем, вместо эвиджа и после чаргяха и сегяха завершается на дюгяхе.

Для примера:
 (см. стр. 90—91)





стр. 56

Хусейни-Гюлюзар

Почти совпадает с мелодией Хусейни. Начинается с нева или гердани и обычно от мухайера спускается до хусейни и дальше—до дюгяха. Отсюда поднимается до нева и хусейни и после мухайера и хусейни задерживается на нева. Затем снова совершает движение до дюгяха и оттуда вверх до хусейни и, постепенно спускаясь, завершается на дюгяхе.

стр. 57

Для примера
(см. стр. 92)

Сырф-Аджем

Эта мелодия поднимается до тиз-чаргяха по тонам нева, хусейни, аджем, гердани, мухайер и сюмбюлэ. Затем она, после хиджаза, задерживается на нева и вслед за чаргяхом и сегяхом завершается на дюгяхе.

[Пример:]
(см. стр. 93)

стр. 58

Гердание

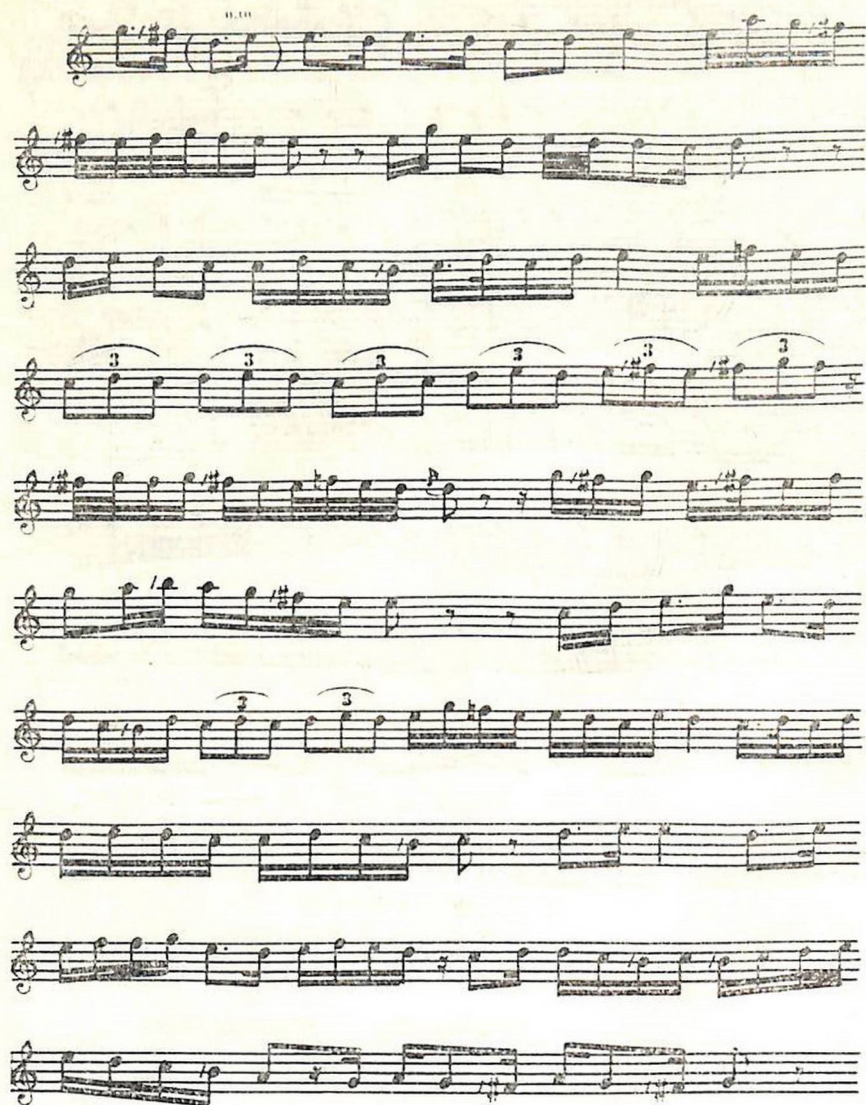
Начинаясь с махура, гердание поднимается до тиз-чаргяха по тонам мухайер, тиз-сегях (иногда сюмбюлэ). По тем же тонам (только иногда двигаясь по ступени аджем, вместо эвиджа) спускается до нева. Ниже нева, двигаясь по тонам чаргях и сегях, завершается на дюгяхе.

стр. 59

Выше нева иногда, в виде исключения, двигается по тонам хисар и махур.

Пример:
(см. стр. 94)







стр. 60

Аразбар

Поднимается до тиз-нева, по тонам аджем, гerdание, мухайер (или шехназ), сямбюлэ (или тиз-буселик) и тиз-чаргях. Ниже аджема, вслед за хусейни, задерживается на нева; затем, поднимаясь по ступеням чаргях, нева, хусейни, аджем и гerdание, выделяет мухайер. Ниже мухайера спускается по тем же тонам, только иногда, в виде исключения, двигаясь по ступеням махур и хисар, вместо аджема и хусейни, и после чаргяха [снова] задерживается на нева. Наконец, спускаясь еще ниже, вслед за чаргяхом и сегяхом завершается на дюгяхе.

Для примера:
(см. стр. 95—96)

стр. 61

Тахир или Баба Тахир

стр. 62

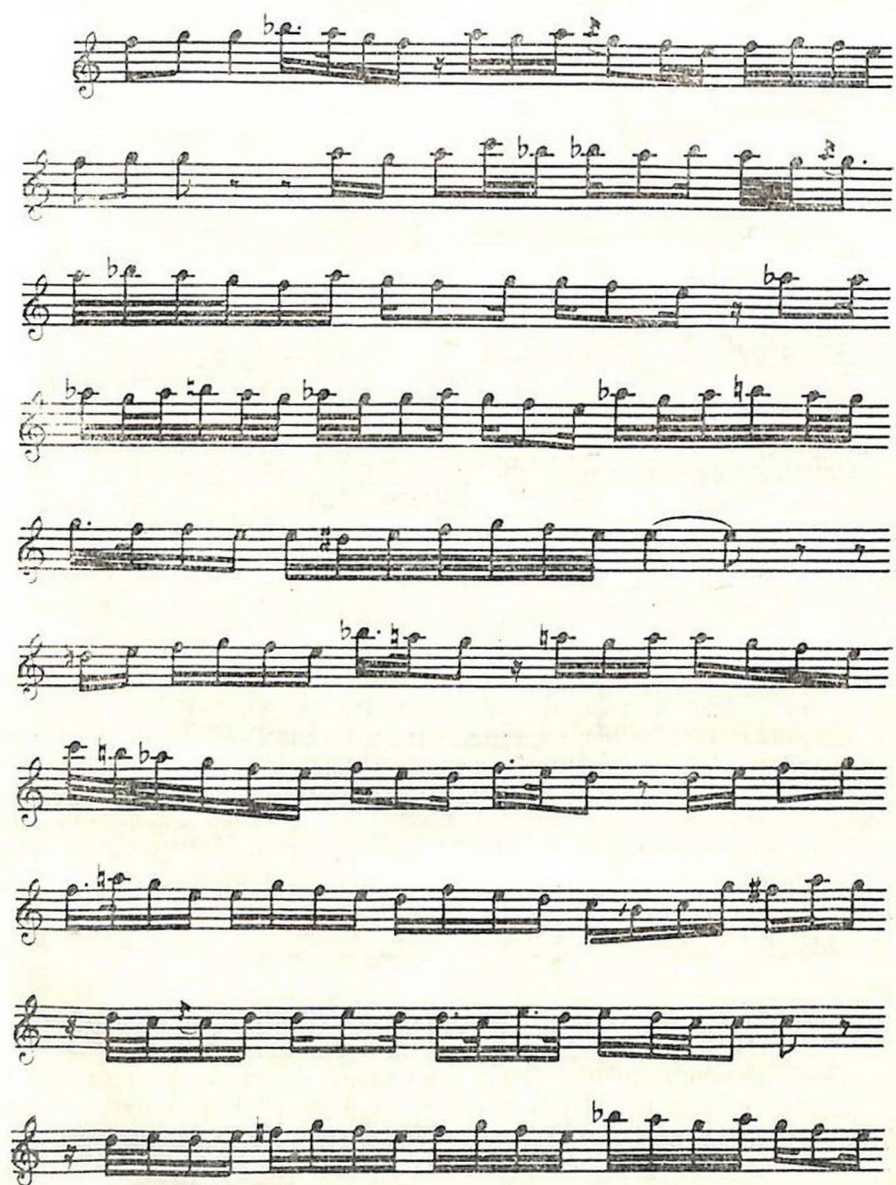
Обычно начинается с гerdание и поднимается до тиз-нева. Развертываясь в области тонов тиз-чаргях, тиз-сегях (иногда сямбюлэ), мухайер, гerdание, эвидж (иной раз—аджем) и хусейни, задерживается то на мухайере, то (спускаясь), на нева. Ниже нева двигается по тонам чаргях и сегях и, несколько выделяя последние, завершается на дюгяхе.

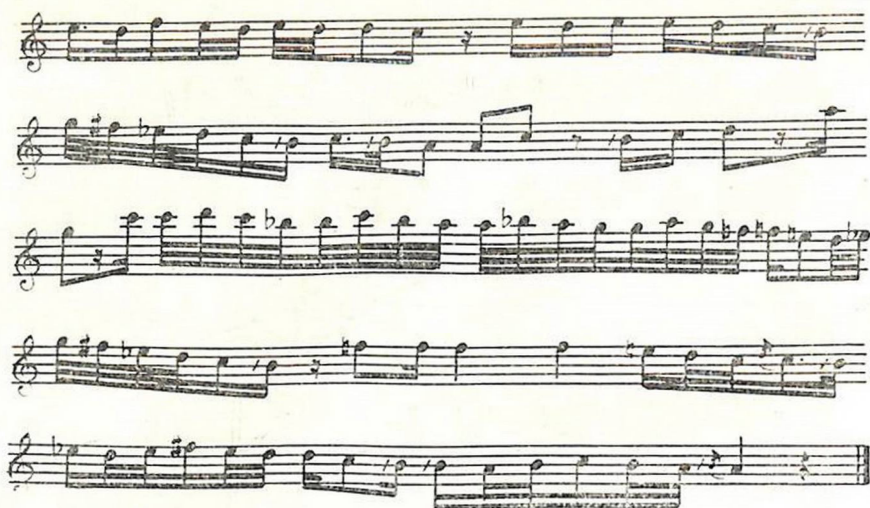
От мелодии Мухайер отличается тем, что она [то есть мелодия Баба Тахир] выше тона мухайер не входит в область шет-Саба, а к завершающему тону направляется по движению мелодии Беяти.

[Пример:]
(см. стр. 97)









стр. 63

Мухайер

стр. 64

Начинаясь с гердани или мухайера, разворачивается в области основных ступеней от нева до тиз-нева. Выше мухайера протекает в стиле мелодии (шет) Саба и, возвращаясь к мухайеру, задерживается на нем. Ниже мухайера, двигаясь по тонам то эвидж, то аджем, постепенно спускается до нева. Далее двигается по тонам чаргах и сегях и, ближе к концу, вкратце воссоздав колорит мелодии Саба, завершается на дюяхе.

Для примера:
(см. стр. 98)

Хиджаз

стр. 65

Обычно начинается с хиджаза, нева и, поднимаясь до тиз-чаргяха по тонам хусейни, аджем (режс—эвидж), гердани и мухайер, спускается до нева. Непосредственно ниже нева всегда двигается по ступеням хиджаз, кюрди, весьма редко—хиджаз, буселик, с условием непременно тут же поднятия до нева. И завершается, после тех же тонов хиджаз, кюрди, на дюяхе.

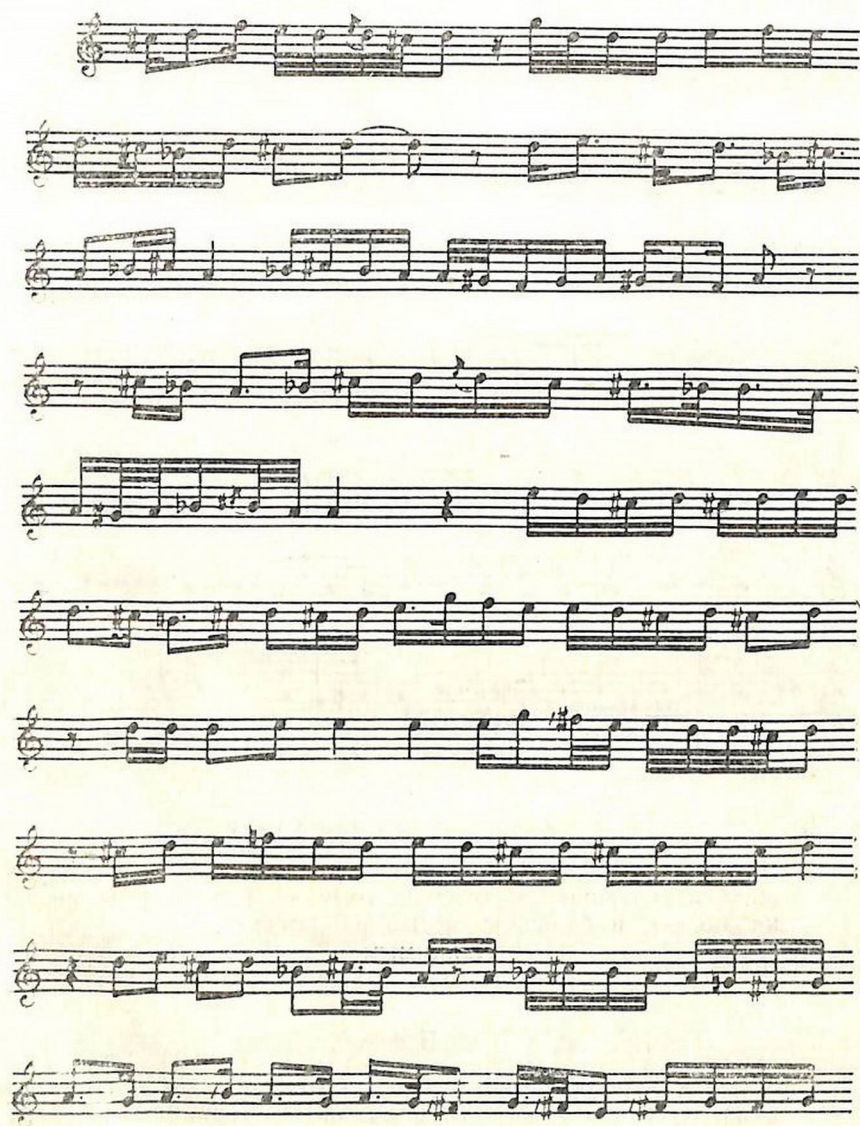
Для примера:
(см. стр. 99—100)

ТАХИР ИЛИ БАБА ТАХИР





ХИДЖАЗ





стр. 66

Уззал или Уззали-Хиджаз

Это—мелодия Эвидж, которая начинается по канону Хиджаза и завершается согласно тому же [канону] на нева или на дюгяхе, и большей частью на дюгяхе*.

Например:

(см. стр. 101)

стр. 67

Исфахан

Эта мелодия поднимается до мухайера по тонам хиджаз, нева, хусейни, аджем (или эвидж) и гердание. [Далее] по тем же тонам она спускается до нева. А ниже нева, двигаясь по ступеням: то хиджаз, буселик, то чаргах, сегях, а ближе к концу—непреренно чаргах и сегях, завершается на дюгяхе.

Например:

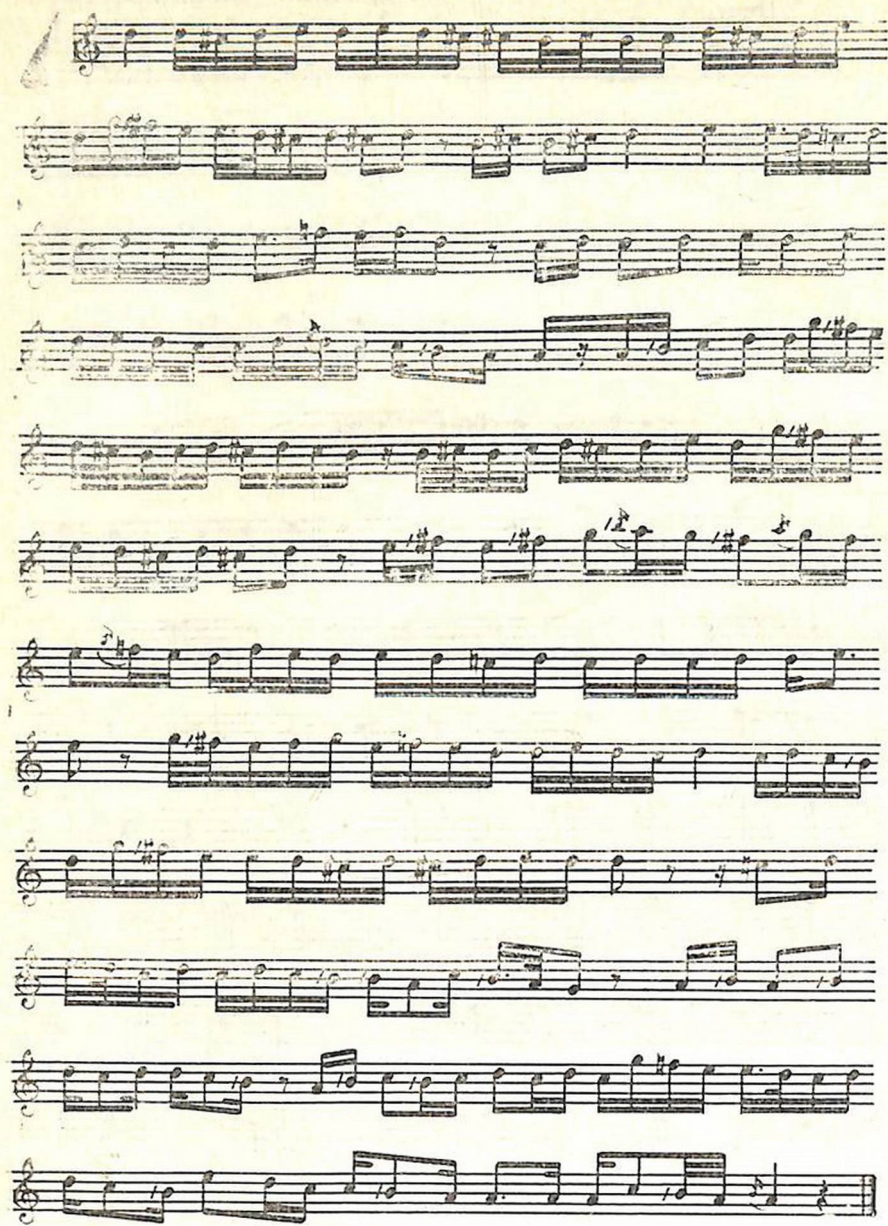
(см. стр. 102)

* См. также шаракан [«Царь веков!» Ты излил на нас великий свет].

Allegro

УЗЗАЛ ИЛИ УЗАЛЛИ-ХИДЖАЗ





Поднимается до тиз-нева по тонам хисар, хусейни, аджем, шехназ, мухайер, тиз-буселик и тиз-чаргях. По тем же тонам постепенно спускается и после хисара задерживается на хусейни. Затем, развертываясь в области тонов нева, хусейни, аджем, гerdание, ниже нева двигается по ступеням чаргях, сегях и завершается на дюгяхе.

Например:
(см. стр. 104)

Начинается с эвиджа, гerdание и, поднявшись до мухайера, спускается по тонам гerdание, эвидж, хусейни и задерживается на последнем. Затем, развертываясь в области тонов нева, аджем, хусейни, нева, хусейни, мухайер, хусейни, нева, чаргях, сегях, нева, хисар, махур и гerdание, спускается до дюгяха и задерживается на расте. И, снова двигаясь по тонам дюгях, сегях, чаргях, нева, хусейни, [и обратно—] хусейни, нева, чаргях и сегях, завершается на дюгяхе.

Например:
(см. стр. 105)

Эта мелодия обычно начинается с шехназа и поднимается до тиз-нева по тонам мухайер, тиз-сегях (или тиз-буселик) и тиз-чаргях. Развертываясь в области тех же тонов, часто задерживается на хусейни. И к концу, спускаясь с последнего, а почти всегда—с нева, двигается по тонам хиджаз, кюрди и завершается на дюгяхе. [Мелодия Шехназ] иногда в виде исключения двигается и по тону гerdание, вместо шехназа, а также эвидж—вместо аджема.

Например:
(см. стр. 106)

Подобно Исфахану (см. стр. 102), начинается с хиджаза и нева и по его же [Исфахана] движению, поднявшись до тиз-сегяха и тиз-чаргяха, спускается до нева. Ниже нева, опять-таки, как и Исфахан, двигаясь также по тонам хиджаз и буселик, обычно после хиджаза и кюрди выделяет раст и завершается на дюгяхе.

[Например:]
(см. стр. 107—108)

Развертываясь в области тонов буселик, чаргях, нева, хусейни, аджем, гerdание (иногда и шехназ), спускается до чаргяха; и после чаргяха, буселика, дюгяха и зиркюлэ завершается на дюгяхе.

[Например:]
(см. стр. 109)

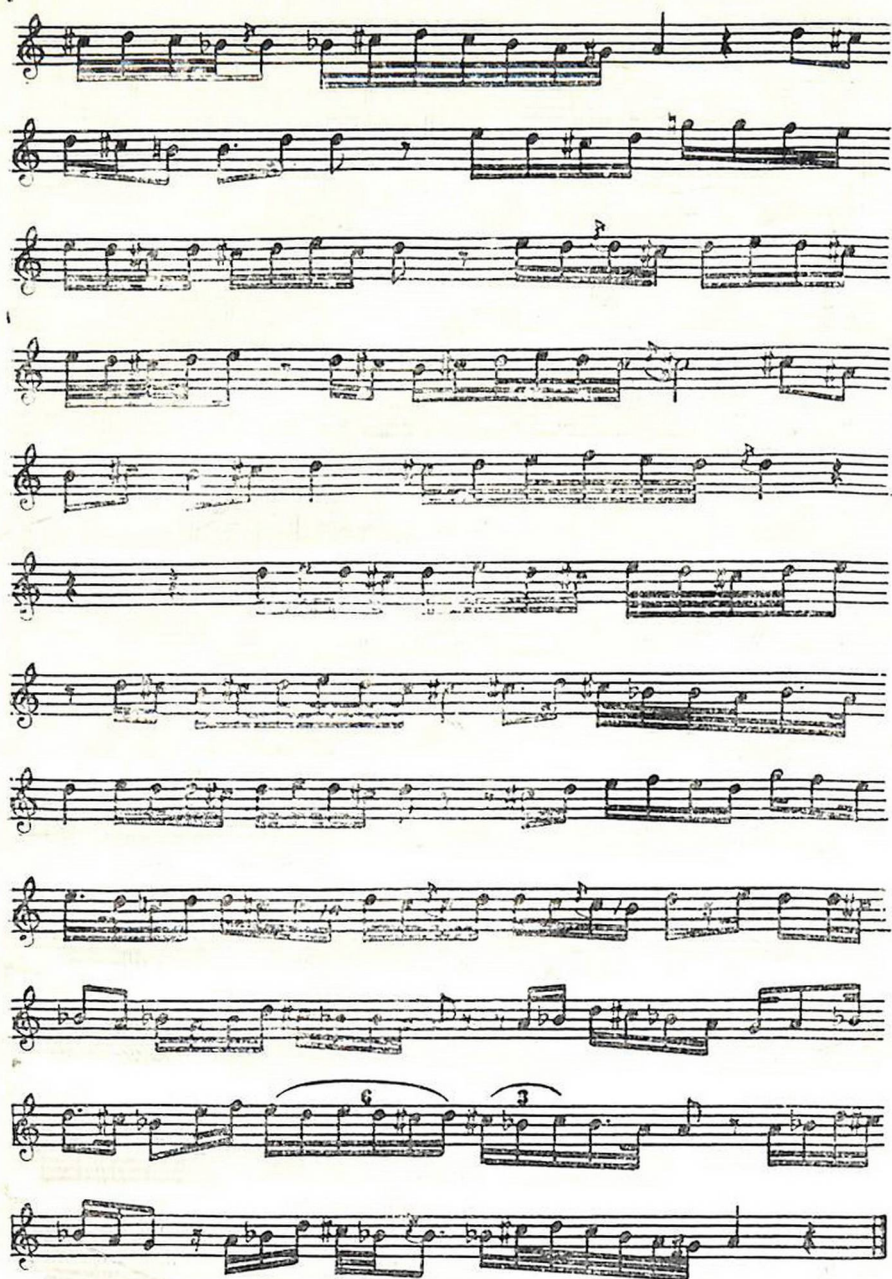


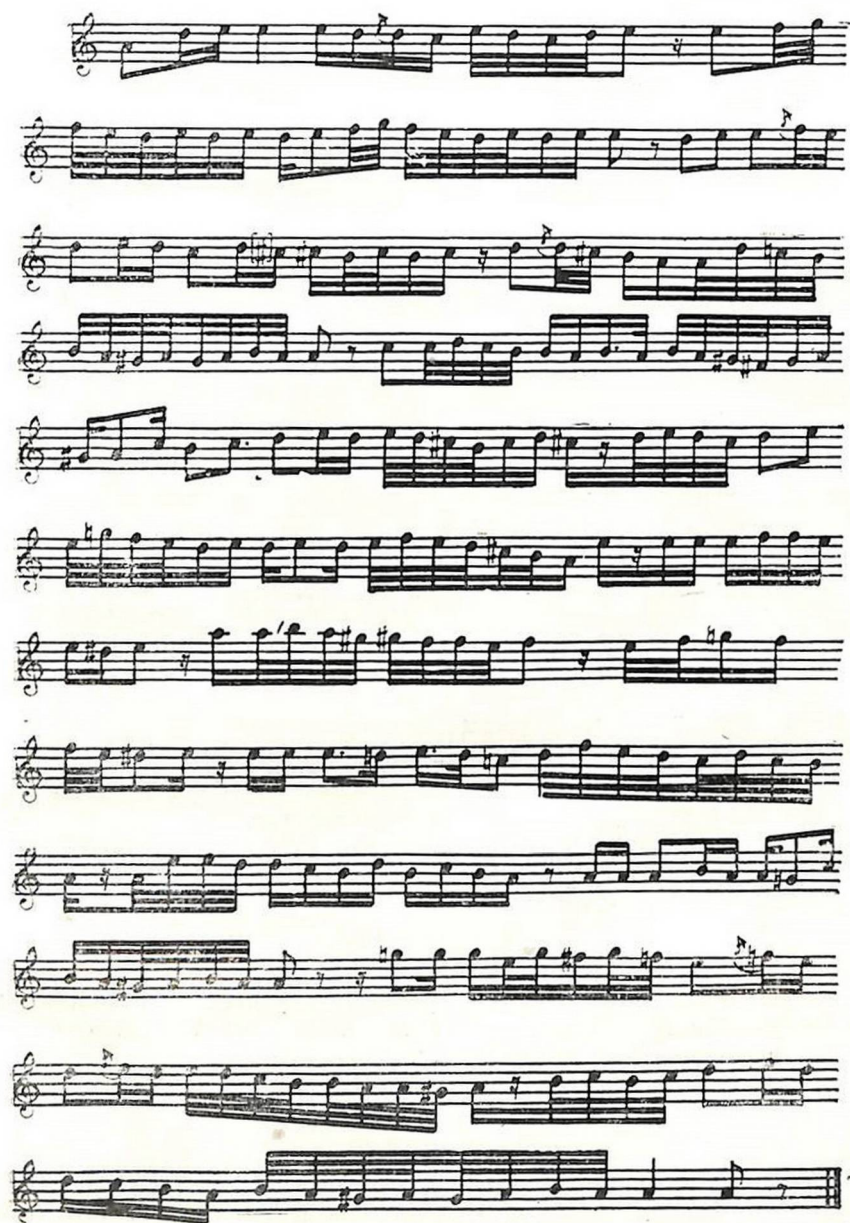




ХЮМАЮН ИЛИ ХИДЖАЗ-ХЮМАЮН



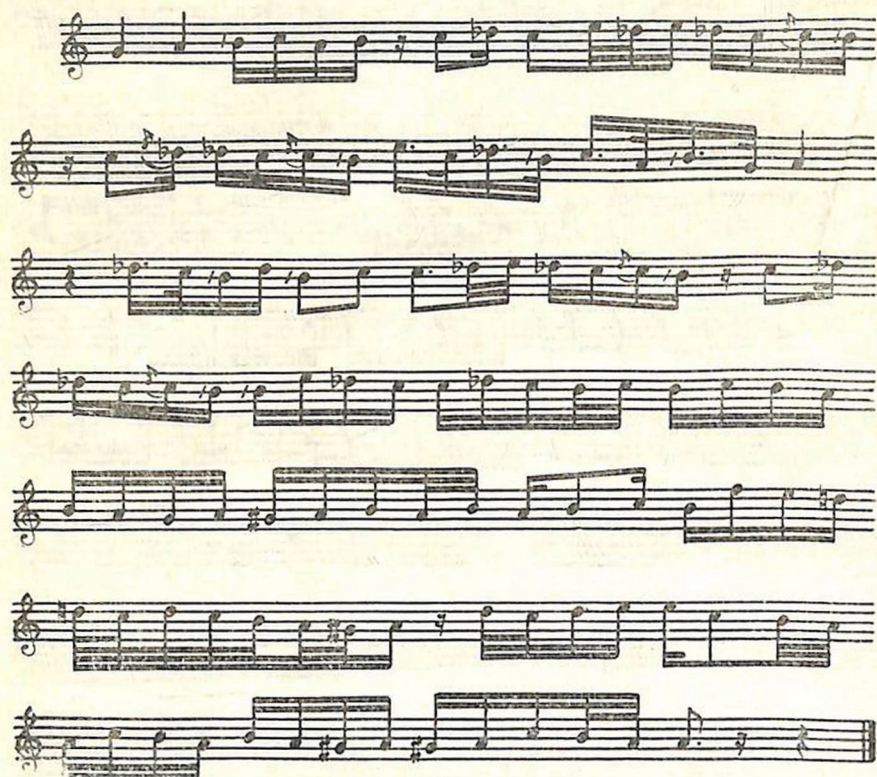




Эта мелодия по движению Саба входит в сферу Буселика и после зиркюлэ завершается на дюгяхе.

Например:

САБА-БУСЕЛИК



Хиджаз-Буселик

Начинается с нева, хусейни, спускается до дюгяха по движению Хиджаза и, задержавшись на нем [дюгяхе], завершается по канону Буселика.

[Например:]

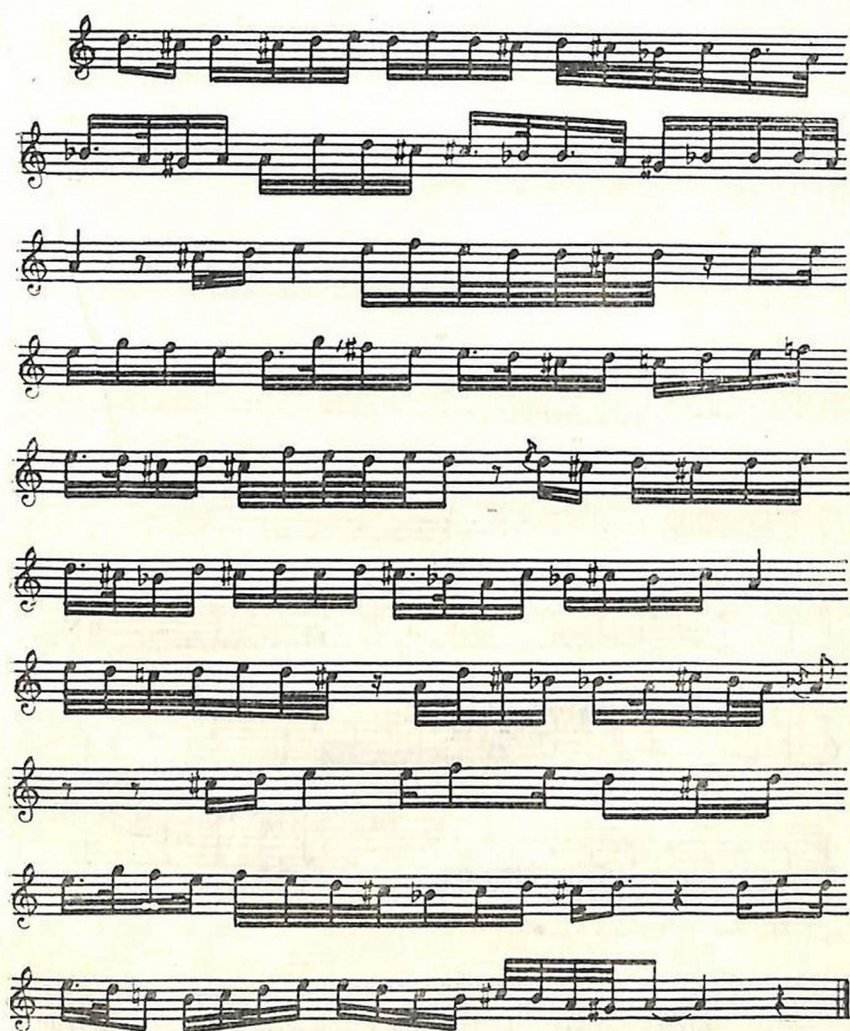
(см. стр. 111)

Хисар-Буселик

Это—та мелодия, которая разворачивается в стиле Хисара, а спускаясь до дюгяха, чтобы задержаться на нем, превращается в Буселик и после зиркюлэ завершается на дюгяхе.

Например.

(см. стр. 112)



стр. 77

Аджем-Буселик

Это—мелодия Аджем, которая, закрутив свое движение, спускается до раста и завершается в русле Буселика.

[Пример:]
(см. стр. 113)



стр. 78

Аразбар-Буселик

Когда Аразбар, совершив ход своего развертывания, завершается в стиле Буселика, эта мелодия называется Аразбар-Буселик.

[Пример:]
(см. стр. 114)

Гердание-Буселик

Эта мелодия начинается по движению Гердание (см. стр. 94), и завершается в русле Буселика.

[Пример:]
(см. стр. 115)







стр. 79

Махур-Буселик

Это—мелодия Махур (см. стр. 74), которая, совершив ход своего развертывания, спускается до раста, затем входит в сферу Буселика, завершается по канону последнего и [таким образом] становится Махур-Буселиком.

Для примера:
(см. стр. 116)

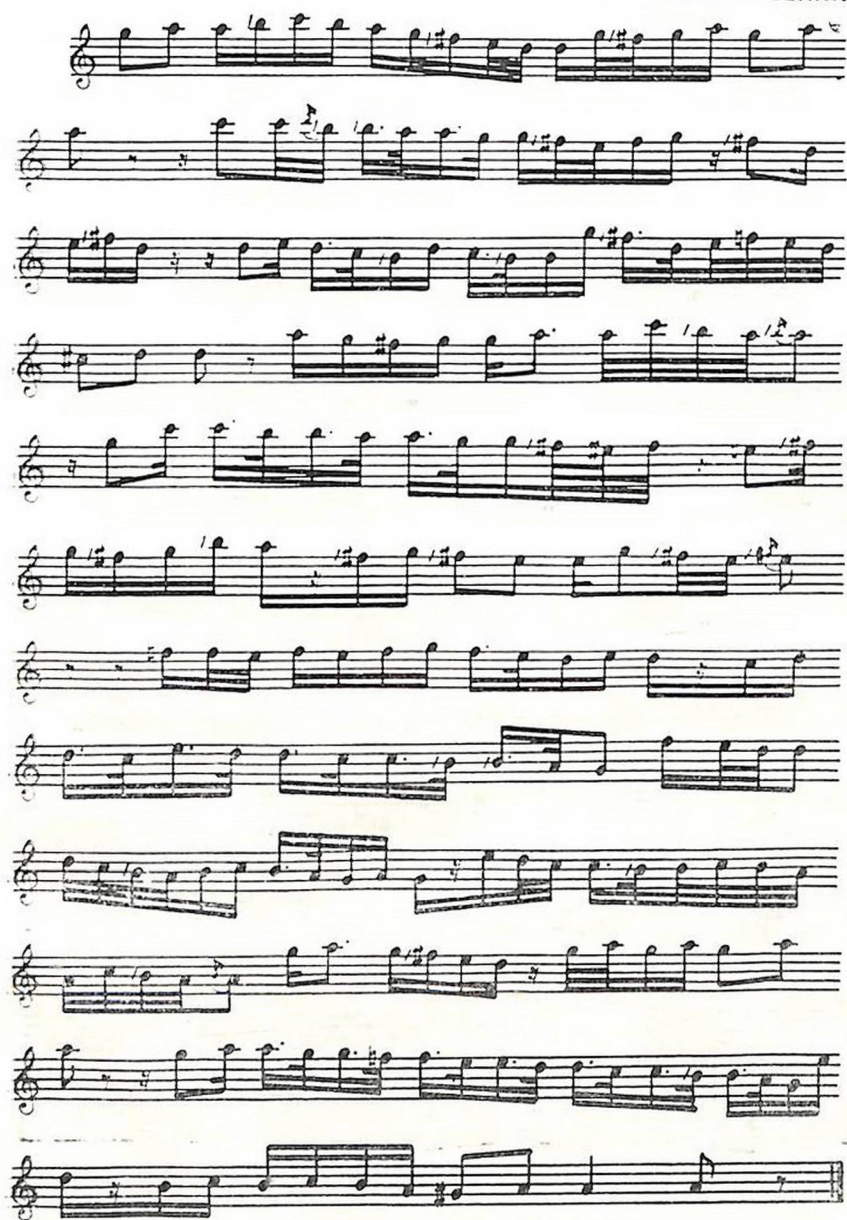
стр. 80

Тахир-Буселик

Мелодия Тахир-Буселик развертывается по канону Тахира и завершается в стиле Буселика.

[Пример:]
(см. стр. 117)

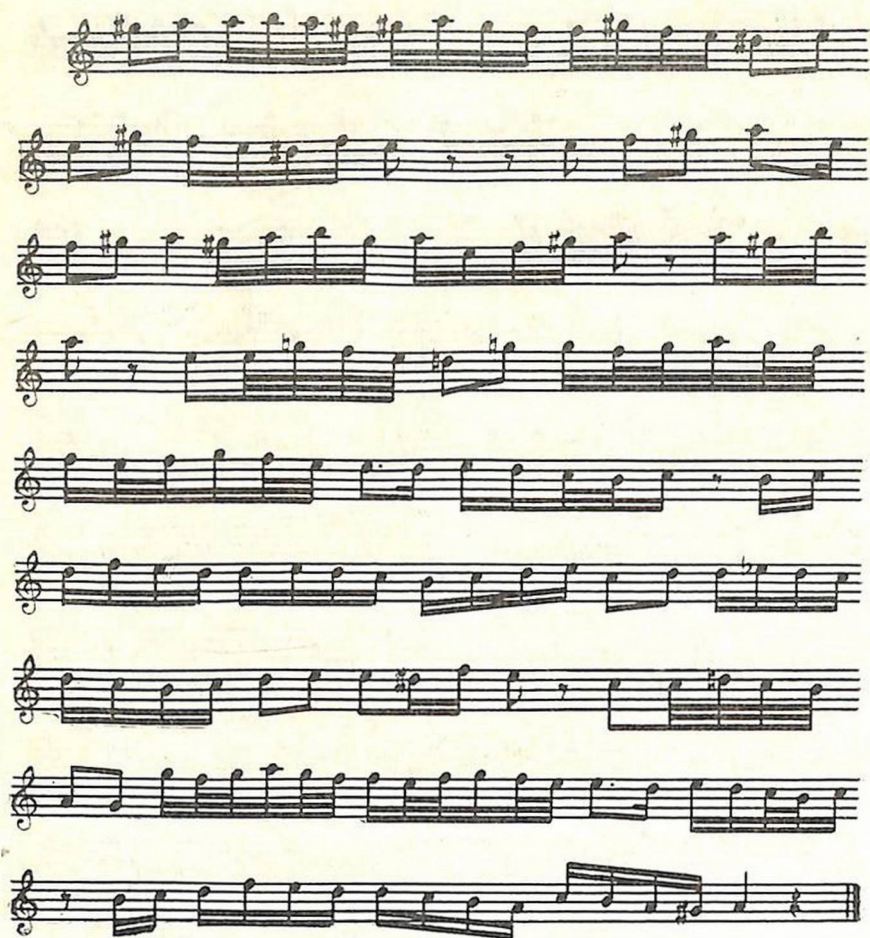




Эта мелодия, совершив ход своего развертывания по движению Шехназа, входит в сферу Буселика и завершается по канону последнего.

Для примера:

ШЕХНАЗ-БУСЕЛИК



Мухайер-Буселик

Мелодия Мухайер-Буселик сперва развертывается по стр. 82 движению Мухайера (см. стр. 98), и затем, войдя в сферу Буселика, завершается по его канону.

Для примера:
(см. стр. 119)

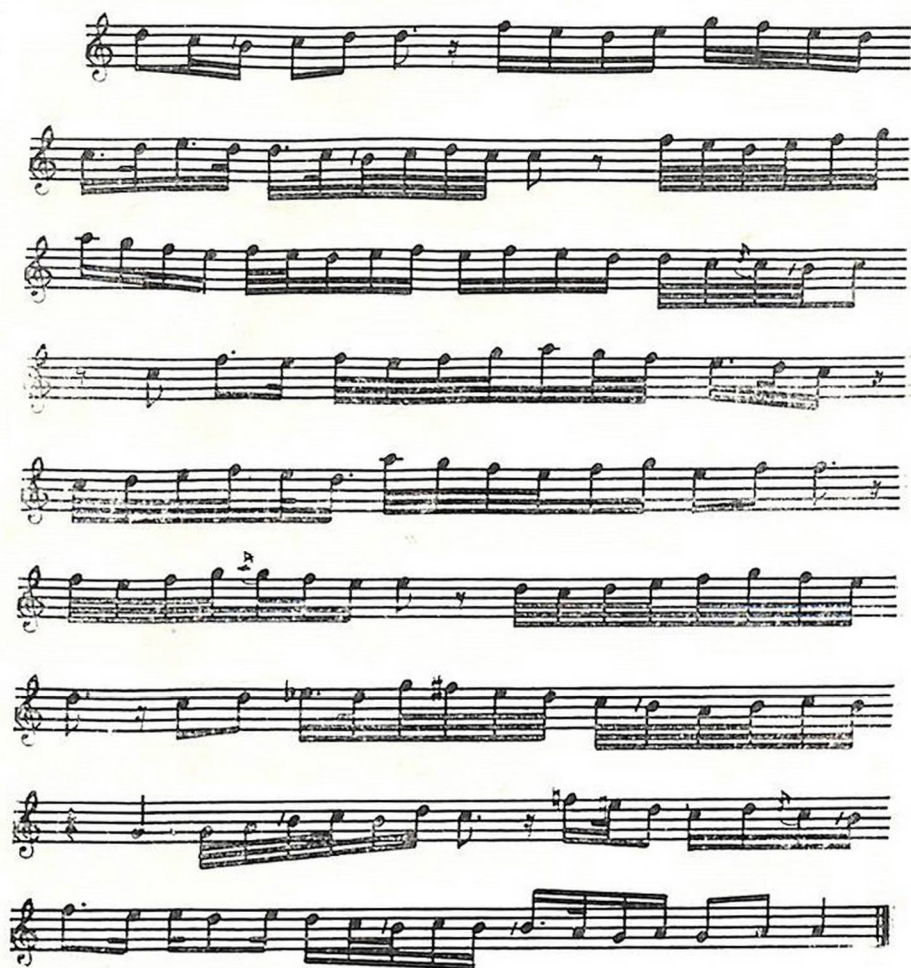


Неврузи-Аджем

Это—мелодия Аджем (см. стр. 93), которая движется по тонам махур и хисар.

Для примера:

НЕВРУЗИ-АДЖЕМ



стр. 83

Карчызар

Тождествен с мелодией Арабан, только завершается не на нева, как последняя, а на дюгяхе, вслед за тонами чаргях и сегях.

[Пример:]
(см. стр. 121)

КАРЧЫЗАР



Это—мелодия Хусейни (см. стр. 90—91), которая [в ходе развертывания] охватывает Хиджаз и часто завершается в русле последнего.

[Пример:]

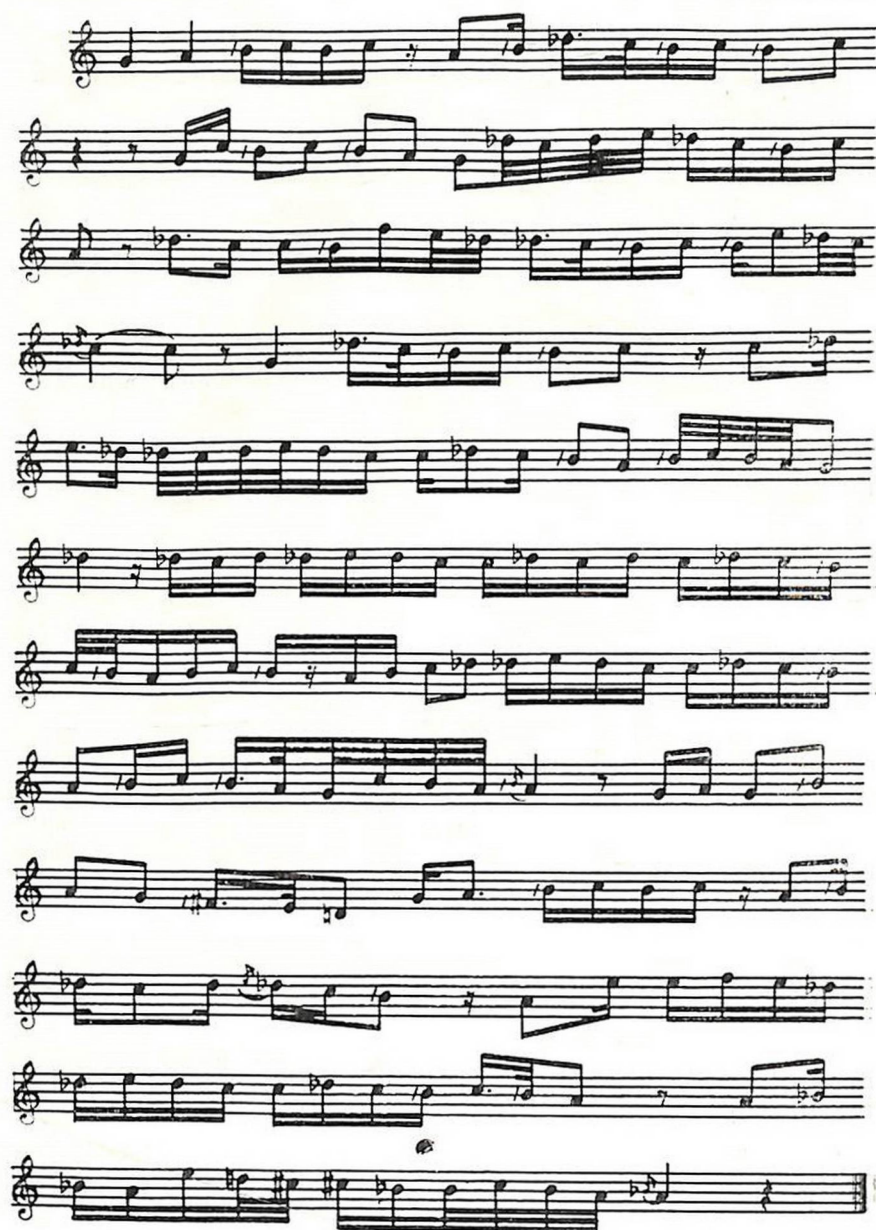
ХОРАСАНИ-ХУСЕЙНИ



Это—мелодия Саба, которая обычно [в своем развертывании] охватывает Хиджаз и часто завершается в русле последнего, а иногда—в русле Саба.

К примеру:

САБА-ЗЕМЗЕМЭ



Кюрди или Аджем-Кюрди

Это—мелодия Аджем, которая двигается по тону кюрди, вместо сегяха.

К примеру:

КЮРДИ ИЛИ АДЖЕМ-КЮРДИ



стр. 87

Мухайер-Кюрди

Мелодия Мухайер, надлежащим образом совершив ход своего развертывания, поднимается с дюгяха до нева через кюрди и чаргях, [затем] спускается обратно через чаргях и кюрди, завершается на дюгяхе и [таким образом] становится Мухайер-Кюрди.

[Пример:]
(см. стр. 126)

стр. 88

Сегях

Начинаясь с кюрди, сегяха, поднимается до гердание по тонам чаргях, нева, хусейни и аджем или эвидж. Ниже гердание доходит до раста. Спускаясь до нева, двигается по тонам махур и хисар, вместо хусейни (не считая исключения). А ниже нева, двигаясь по ступеням чаргях и сегях, после кюрди завершается на сегяхе. [В ходе своего развертывания эта мелодия] может охватить и отрывки из Мустаара.

[Пример:]
(см. стр. 127)



стр. 89

Сегях-Майе [или] (Майе)

Начинаясь с сегяха или нева, разворачивается в сфере Беяти (см стр. 84) и, спустившись до сегяха, движется по тонам раст, кюрди, сегях, чаргях, нева, хусейни и аджем и в этом русле, иногда минуя дюгях, после кюрди завершается на сегяхе.

К примеру:
(см. стр. 128)

Хюзам

Эта мелодия разворачивается в области тонов чаргях, нева, хисар (иногда и хусейни), эвидж, гердание, мухайер и сямбюле и задерживается на нева. Ниже нева движется по ступеням чаргях, сегях и после кюрди завершается на сегяхе.

К примеру:
(см. стр. 129)



Мустаар

Поднимается до мухайера по тонам кюрди, сегях, хид-стр. 91 жаз, нева, хусейни, эвидж и гердание. В ходе развертывания [в частности], спускаясь, двигается по тону аджем, вместо хусейни (за немногими исключениями—также вместо эвиджа), и после сегяха и кюрди завершается на сегяхе.

К примеру:
(см. стр. 130)

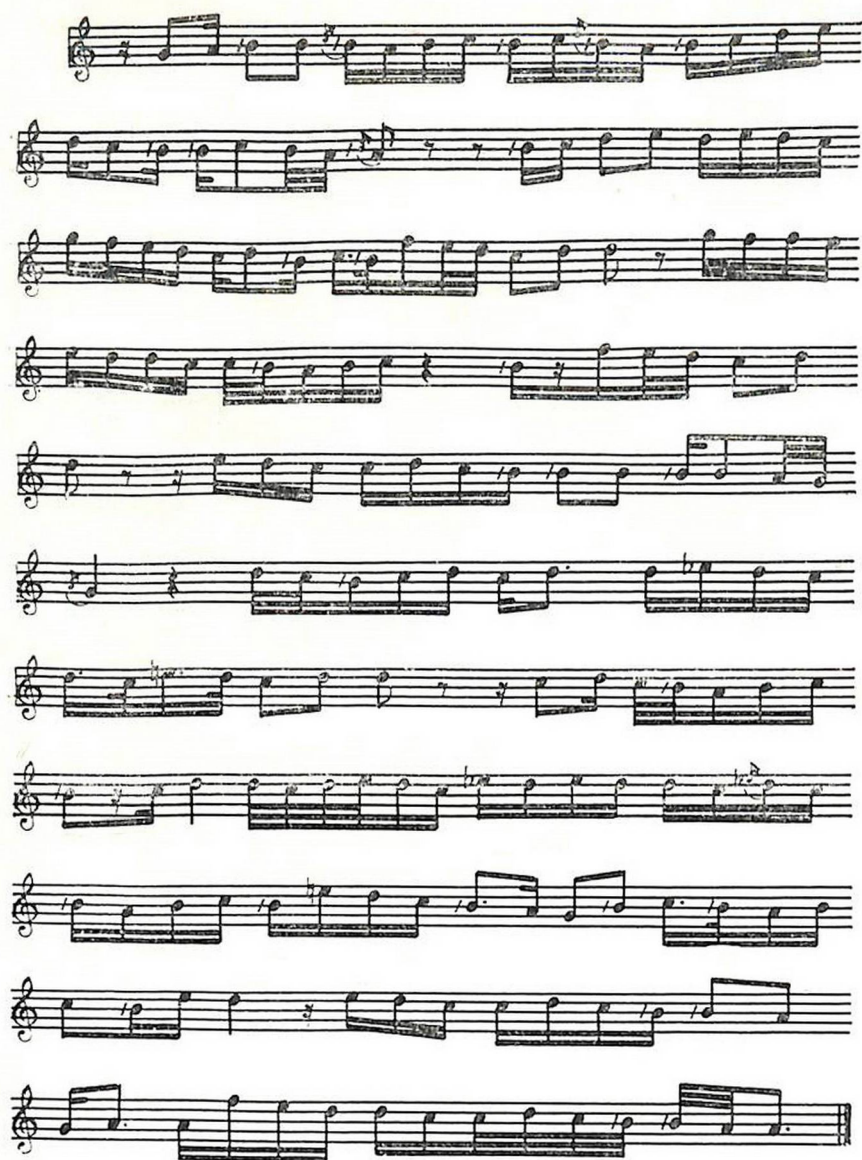
стр. 92

Нишабурек или Нешаверек

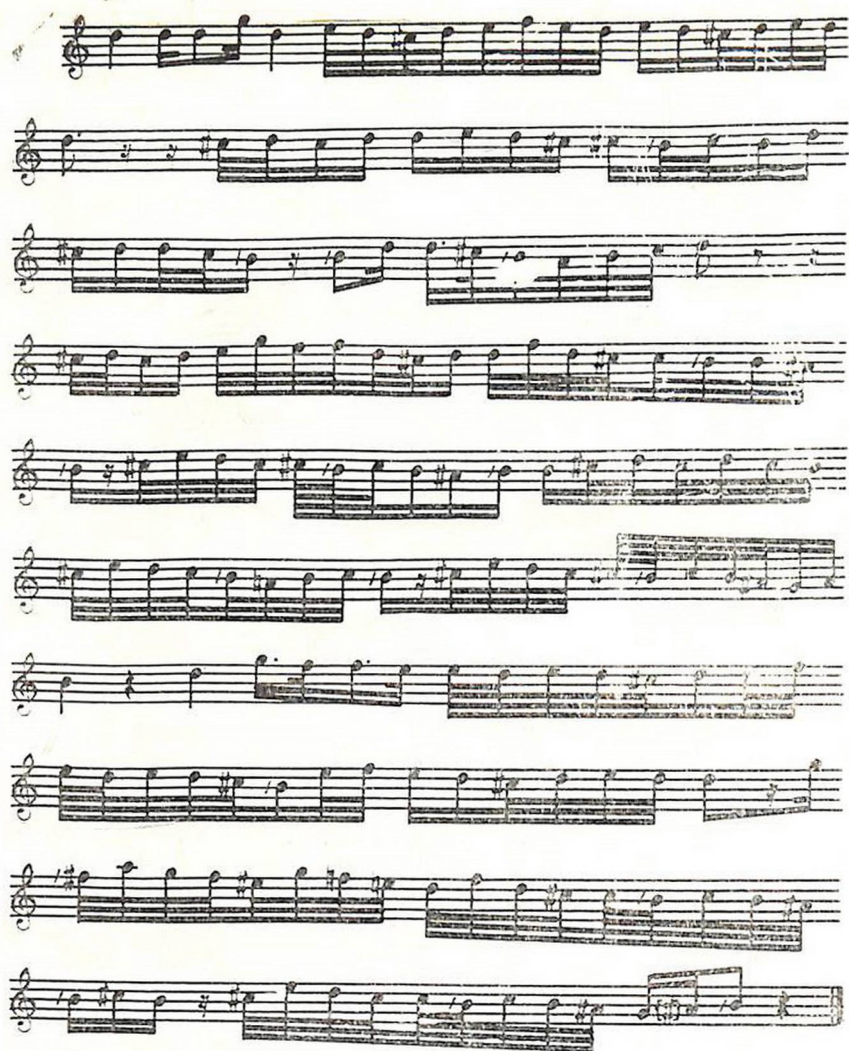
Совпадает с мелодией Нишабур (см. ниже). Только завершается на дюгяхе, вместо буселика.

К примеру:
(см. стр. 131)

СЕГЯХ-МАЙЕ [ИЛИ] (МАЙЕ)





Нишабур⁷

Эта мелодия разворачивается в области тонов нева, хусейни, герданне, мухайер, тиз-буселик, мухайер, герданне, аджем (или эвидж), хусейни, нева, хилжаз и буселик и, спустившись до дюгяха, снова совершает [подобный] круг и завершается на буселике.

К примеру:
(см. стр. 132)

НИШАБУРЕК ИЛИ НЕШАВЕРЕК



Чаргях

Начинается со скачка раст—чаргях и поднимается до тиз-нева по тонам нева, хусейни, аджем, гердание, мухайер, сюмбюлэ и тиз-чаргях. Ниже нева двигается по ступеням чаргях, буселик, дюгях, зиркюлэ, пес-аджем, ашран. И, спускаясь до егиях, снова поднимается до нева. [В ходе развертывания] иногда воссоздает также стиль Саба; и [наконец] после буселика завершается на чаргях.

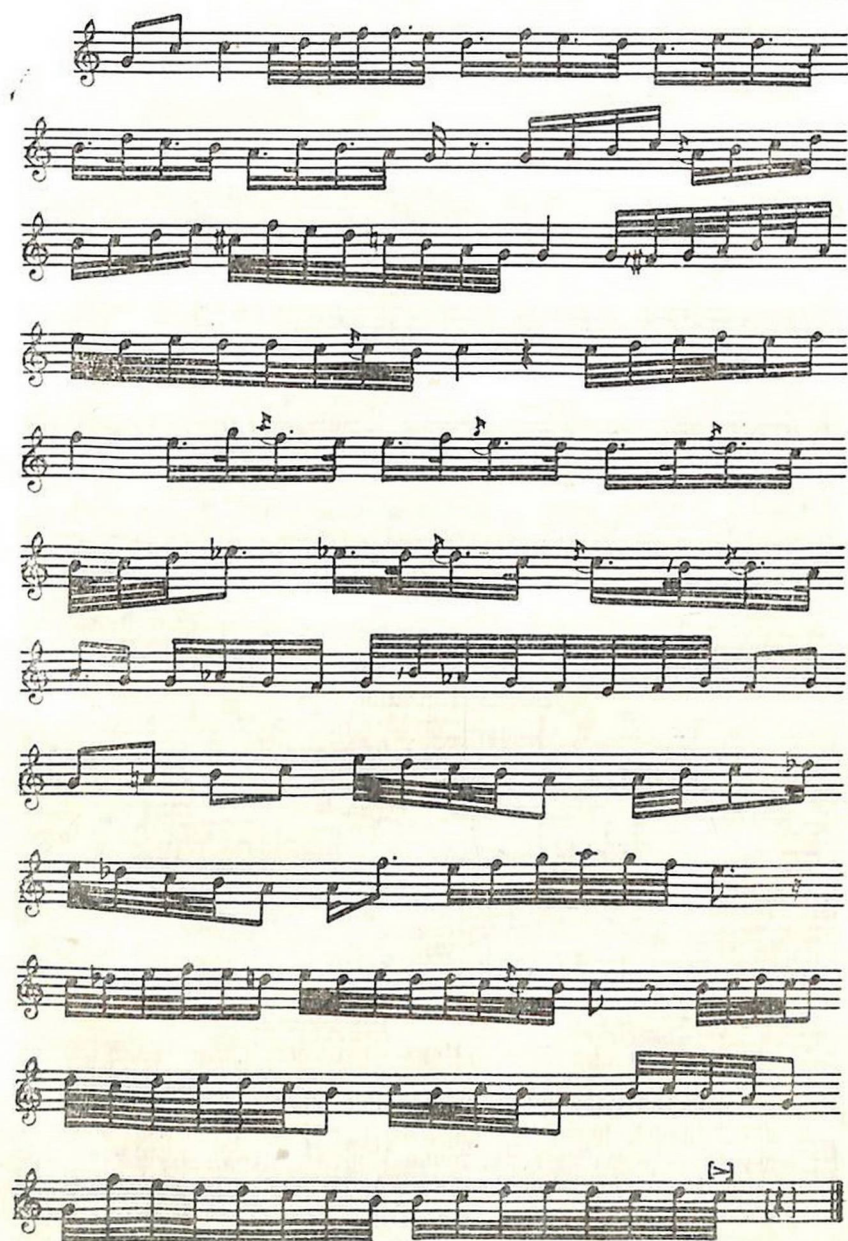
К примеру:
(см. стр. 133)



Хефтугах

Начинается с хиджаза, нева и поднимается до мухайера по тонам хусейни, эвидж и герданне. Иногда двигается по тону аджем, вместо эвиджа, а ниже нева, спускаясь по ступеням хиджаз, буселик и дюгах, завершается на хиджазе.

К примеру:
(см. стр. 134)

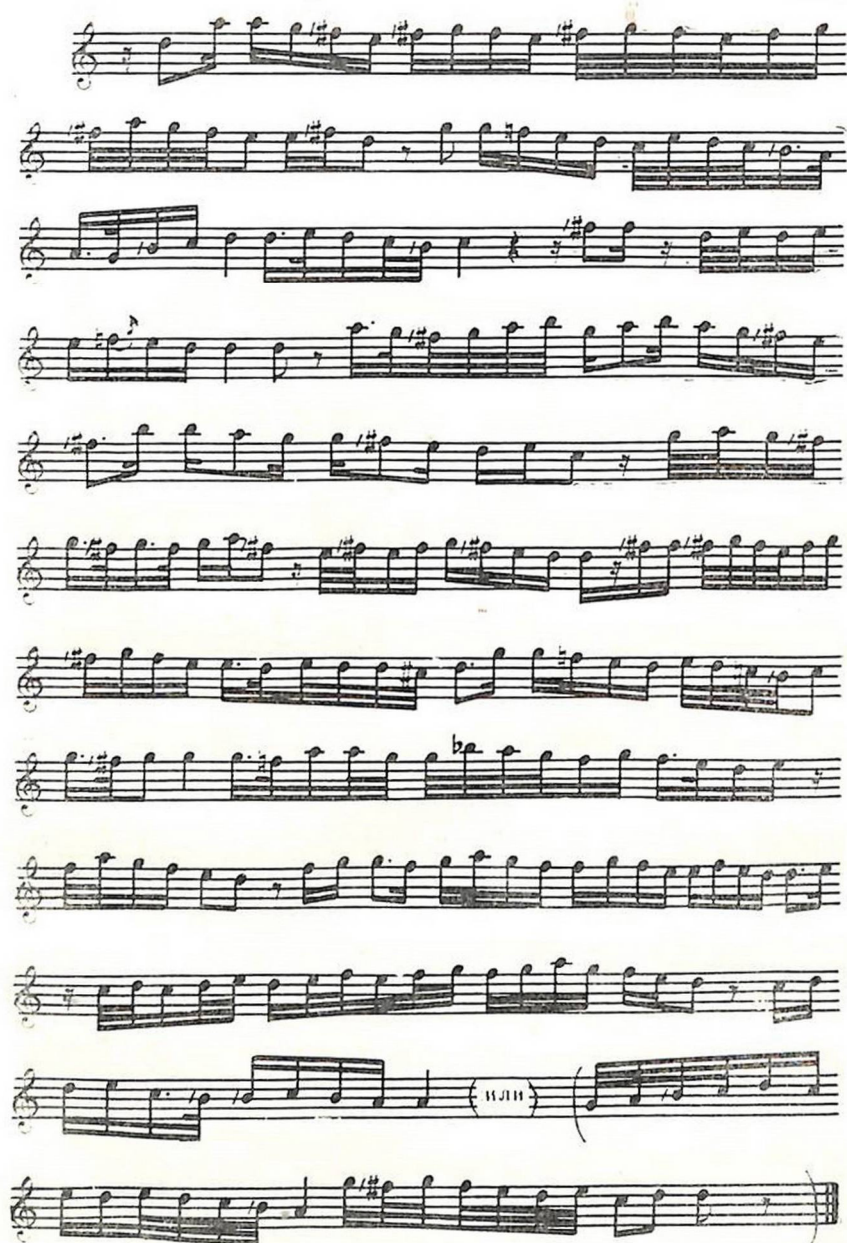




Нева

Сперва совершает небольшой оборот [примерно] по плану: хиджаз, нева, хусейни, нева, чаргях и сегях. Затем, развертываясь в области тонов чаргях, нева, хусейни, эвидж, герданне и мухайер, спускается до нева. Далее снова поднимается через герданне, мухайера, тиз-сегяха и тиз-чаргяха; и, спускаясь по тонам герданне, аджем, хусейни, нева, чаргях и сегях, завершается часто на дюгяхе⁸, а иногда и на нева.

К примеру:
(см. стр. 135)



Поднимается до тиз-чаргяха по ступеням чаргях, нева, хисар, махур, гердание, мухайер и сюмбюлэ. Затем, спускаясь, задерживается на нева, затрагивает выше- и нижележащие от него ступени [непосредственное окружение], выделяет звук дюгях; и, протекая по руслу: дюгях, сегях, чаргях, нева, хисар, махур, хисар, нева, после хиджаза завершается на нева.

К примеру:

АРАБАН



Эта мелодия подобна Мухаефру. Как и последний, поднимается до тиз-нева. Только она, выше мухайера, не входит в сферу шет-Саба. Обычно [в ней] выделяются звуки тиз-чаргах или сюмбюлэ. А в концовке спускается по движению Беяти и завершается на дюгяхе⁹.

К примеру:

БАЙТАР



Заметка

Есть еще много и других мелодий, кроме приведенных выше 90, упомянуть которые в этом ряду мы сочли излишним. Во-первых, потому, что они не употребительны и, следовательно, лишены необходимой значимости. Во-вторых, они большей частью известны лишь по названиям, а по собственному значению и [самостоятельной] ценности, хотя бы для нас [мелодии эти] по сегодняшний день остаются неизвестными.

В этих условиях мы сочли целесообразным определить стр. 102 для них одну дополнительную часть [то есть данное приложение] и отметить здесь их отдельной классификацией, чтобы можно было представить читателю по возможности некую целостность

Эти мелодии мы делим на четыре группы.

1. Те, которые напоминают ту или иную знакомую мелодию, завершаемую в русле второй, также знакомой мелодии.

2. Те, о которых дает сведения некая турецкая памятка, лишенная ориентирующих [нотных] примеров, необходимых для ясного понимания мыслей автора.

стр. 103 3. Те, для которых существуют [нотные] примеры и приводятся вообще в качестве ориентиров, но без [достаточного знания] канона и [необходимой] точности.

4. Те, которые для нас остаются совершенно неизвестными, хотя то, что они кое-что значат, доказывается существованием их [собственных] названий.

Первую группу образуют следующие мелодии:

1. Хусейни-Кюрди
2. Хиджаз-Кюрди
3. Эвидж-Кюрди
4. Беяти-Кюрди
5. Нева-Кюрди
6. Сюмбюлэ-Кюрди
7. Хусейни-Буселик
8. Хиджаз-Буселик
9. Эвидж-Буселик
10. Дюгях-Буселик
11. Саба-Буселик
12. Нева-Буселик
13. Саба-Ашран
14. Хиджаз-Мухалиф или Хиджаз-Ашран
15. Ушшак-Земземэ
16. Байтар-Саба

стр. 104

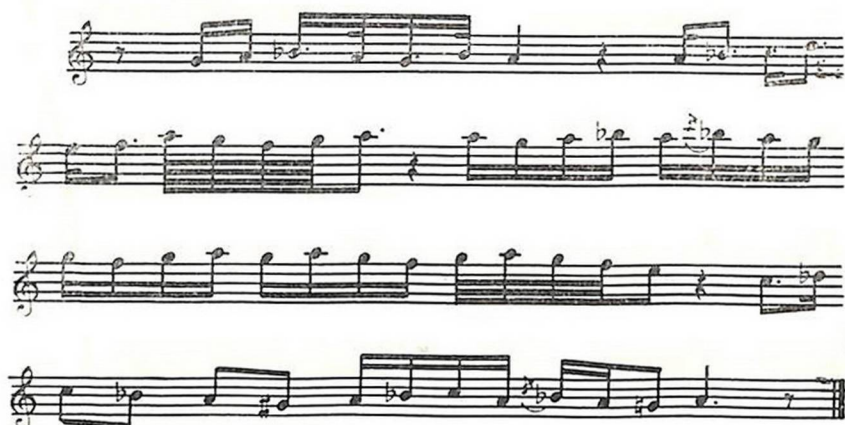
Первые шесть из них (1—6) это знакомые [нам] мелодии Хусейни, Хиджаз, Эвидж, Беяти, Нева и Сюмбюлэ*, которые получали данные сложные наименования только потому, что завершаются в русле Кюрди, как-то:

Сюмбюлэ-Кюрди

(см. стр. 139)

стр. 105 Следующие шесть (7—12) также являются знакомыми мелодиями. К их собственным наименованиям присоединено название Буселик из-за того, что завершаются они в русле последнего.

* В настоящее время Сюмбюлэ не является употребительной мелодией и, следовательно, мало знакома; поэтому мы сочли излишним упомянуть ее в ряду предыдущих [90] и довольствуемся приводимым выше примером, чтобы дать о ней некое [общее] представление. То же самое мы можем сказать и о мелодии Кюрди, ибо она отдельно не употребляется.



Остальные же четыре (13—16)—это мелодии Саба, Хиджаз, Ушшак и Байтар, которые по своим заключительным оборотам называются Саба-Ашран, Хиджаз-Мухалиф или Хиджаз-Ашран и т. д. В связи с ними считаем достаточным привести следующий пример.

Ушшак-Земземэ*

(см. стр. 140)

стр. 106 Вторую группу представляют следующие мелодии:

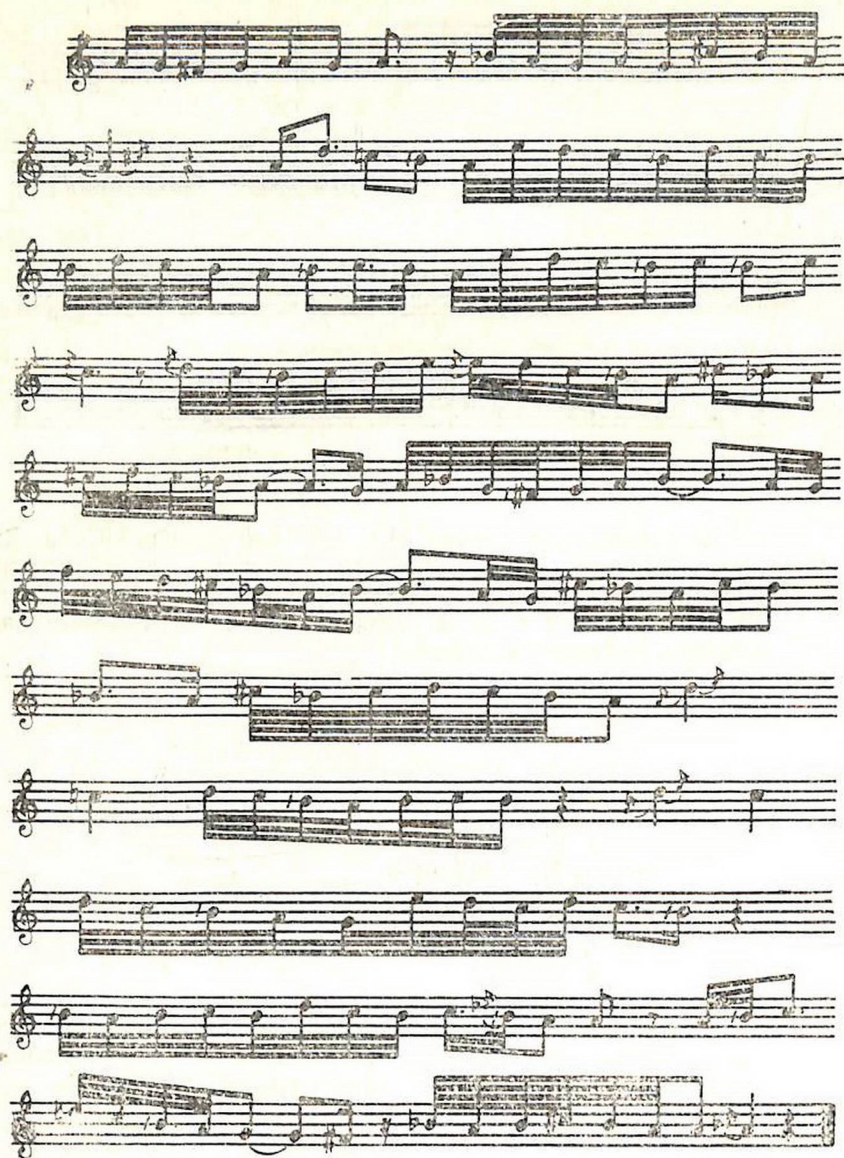
1. Тарзи-Джедид
2. Мухалиф-Арак
3. Нигриз
4. Султани-Арак
5. Кёчек
6. Сипихр
7. Вечхи-Аразбар

Автор вышеупомянутой памятки под названием *Меджмуаи Шарки* дает объяснения о каждой из них отдельно, но, по-нашему, в недостаточно вразумительной форме.

стр. 107 Вот эти объяснения.

* Отдельной мелодии под названием Земземэ нет. Говоря Земземэ [фактически] понимаем Хиджаз. Название это можно присоединить к наименованию любой мелодии, в своем развертывании охватывающей Хиджаз, как-то: Саба-Земземэ и т. п. Хотя одна лишь мелодия Саба [без Хиджаза, иной раз] также называется Земземэ.

УШШАК-ЗЕМЗЕМЭ



Сперва развертывается в области тонов хиджаз, нева, хусейни и аджем. Вслед за гердание возвращается к нева. Далее, сделав оборот по ступеням дюгах, кюрди, чаргах, затем дюгах, кюрди, чаргах и нева, после раста и ашрана завершается на егяхе.

Мухалиф-Арак

Это мелодия Арак, которая на араке завершается после кюрди, а не сегяха; а [по ходу развертывания] иногда двигается по тону саба вместо нева.

Нигриз

Начинается с раста и развертывается в области тонов хиджаз, нева, хусейни, аджем, гердание. Ниже нева двигается по ступеням хиджаз, кюрди, дюгах. А вслед за растом и гевештом, несколько задержавшись на дюгяхе, после гевешта завершается на расте.

В *таксимах и бестэ* [эта мелодия] может двигаться и по тону эвидж, вместо аджема.

Султани-Арак

Двигаясь по тонам хиджаз, нева, хусейни, аджем и гер-
стр. 109 лание, несколько задерживается на нева и воссоздает колорит мелодии Исфахан. Ниже нева спускается до егяха по ступеням чаргах, сегях, дюгах, раст, арак, ашран, и, снова поднимаясь по тонам арак, раст, дюгах, сегях, завершается на дюгяхе точно как [мелодия] Ушшак.

Кёчек

Начинается с тонов гердание, махур и хусейни. Ниже хусейни двигается по тону саба, вместо нева, и завершается на дюгяхе в стиле Саба.

Сипихр

Начинается с тонов шехназ и мухайер и спускается до хусейни точно как мелодия Шехназ. Ниже хусейни двигается и завершается подобно мелодии Хисар.

Венхи-Аразбар

Это [фактически] мелодия Аразбар, которая, совершив
стр. 110 ход своего развертывания, задерживается на нева и завершается по канону [мелодии] Хюззам.

Третьей группе принадлежат следующие мелодии:

1. Араби
2. Зерефкенд
3. Зиркюлэ
4. Исфahanек
5. Г ю л
6. Хиджаз-Зиркюлэ
7. Мухайер-Сюмбюлэ
8. Мухайер-Зиркюлэ
9. Мюберка
10. Маверан-Нихир
11. Нутки-Хюмаюн
12. Невджедид
13. Сюмбюлэ
14. Дилкюшад

В одном старинном сочинении описывается интонационный облик каждой из этих мелодий. Но мы здесь не считаем нужным приводить [и рассматривать] их, так как в другом месте писали об этом.

стр. 111 Четвертую и последнюю группу составляют следующие мелодии, [наименования] которых приводим в алфавитном порядке.

1. Ашран
2. Ашран-Майе
3. Аразбар-Земземэ
4. Анберешан
5. Аджем-Арак
6. Пенджугяхи-Занд
7. Зевки-Тараб
8. Эвидж-Майе
9. Эвидж-Нихавенди
10. Исфahan-Земземэ
11. Ашран-Земземэ
12. Тахири-Сагир
13. Тюрки-Хиджаз
14. Ушшак-Арабан
15. Лалерух
16. Гюлрух
17. Гевешт
18. Хюззами-Кадим
19. Хюззами-Джедид
20. Хиджазин
21. Хиджаз-Унни
22. Хисари-Кадим
23. Хисарек
24. Гончей-Рана
25. Джанфеза
26. Махури-Сагир
27. Мавера
28. Майе-Атик
29. Мухалиф
30. Махурек

стр. 112

31. Махури-Кебри-Кадим
32. Мюлкюбэ
33. Меджлиси-Эфруз
34. Невруз
35. Нюхюфти-Кадим
36. Назенин
37. Наз
38. Нигяринек
39. Нияз
40. Нигяр-Арабан
41. Неврузи-Султани
42. Шираз
43. Шевки-Энгиз
44. Бестэ-Хисар
45. Бестэнигяри-Кадим
46. Бестэнигяри-Атик
47. Безми-Ара
48. Бахри-Назике
49. Сялмек
50. Султани-Хюззам
51. Сюмбюлен-Кадим
52. Сюмбюлэни-Нихавенд
53. Себзендер-Себзи-Кадим
54. Себзендер-Себз
55. Сафа
56. Дилара
57. Дюгяхи-Кадим
58. Дилнишин
59. Дилруба
60. Дилавиз
61. Дилдар
62. Дилкеш
63. Рахат-феза
64. Руи-Арак
65. Рамиши-Джан
66. Рухи-Эфза
67. Кёчек-Земземэ
68. Ферахзар.

Примечание. Сложные наименования состоят из названий двух различных мелодий и, несомненно, указывают смешение [сочетание] этих мелодий.

Усулы

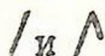
Каждая песня на ту или иную мелодию сочиняется и поется по определенному канону. В восточной, или, точнее, в тюрко-арабской музыке этот канон называется усулом.

Усул—это совокупность определенного количества [относительных] длительностей [звуков, целесообразное] расположение которых обуславливает стройность [формы] песни.

Образующие усул [относительные] длительности различных знаков по отдельным знакам, которые суть следующие.

• (джм) = длительности одной четвертной	
• (тек) = длительности одной четвертной	
┌ (текеа) = [общей] длительности одной четвертной	
└ (тахек) = [общей] длительности двух четвертных	

Кроме них, есть еще и следующие значки



которые не применяются отдельно, а ставятся над тем или другим из вышеприведенных [основных] знаков, выполняя различные функции¹⁰.

Первый [значок] показывает, что знак, над которым он ставится, должен истолковываться как длительность удвоенная. Например, *джм*, который равен одной четвертной, с первым значком-акцентом равняется двум четвертям.

стр. 119 Второй значок показывает, что знак, над которым он поставлен, должен истолковываться как длительность полуторная. Например, *тек*, который равен одной четверти, с [рассматриваемым] вторым значком равняется четверти с точкой*.

* Исключительный случай наблюдается в усуле Чифте-Софиан, где этот значок, относясь ко второй восьмой *текеа*, всю длительность увеличивает на половину лишь этой восьмой, то есть на одну шестнадцатую, как видно из [соответствующего] примера (см. стр. 153).

Стоимость и значение каждого из знаков, составляющих усул песни, должно показать движениями правой и левой руки, что называется отсчитывание зарбов*. Хотя без этого известного действия, [просто] слухом и силой интеллекта тоже можно разуместь значения упоминавшихся знаков и соответственно спеть [или исполнить] какую-либо пьесу; но, все же, отсчитывание зарбов имеет два преимущества. Во-первых, оно делает песню более благозвучной гармоничными звуками зарбов и столь же гармоничными движениями рук; и, во-вторых, именно благодаря этому предоставляет удобство певцу как при сочинении, так и при исполнении [различных произведений]. Поэтому здесь необходимо объяснить способ отсчитывания зарбов по соответствующим знакам длительности.

стр. 121 *Дюм* отсчитывается правой рукой [опусканием ее].
Тек отсчитывается левой рукой. Первая половина [восьмая] *текеа* отсчитывается правой рукой, вторая половина—левой**. Первая четверть *тахек-а* отсчитывается левой рукой, вторая четверть—левой и правой руками вместе. То есть, после отсчета первой четверти, правую и левую руки должно одновременно поднять вверх с тем, чтобы отсчитать вторую четверть обеими руками опуская их вниз, также одновременно, без разноты***.

стр. 123 А первый из значков [упомянутых выше, специально] не отсчитывается, но только увеличивает длительность [той или иной единицы]; и второй, который в каждом усуре не применяется, отсчитывается смотря по знаку, над которым поставлен. То есть, если он поставлен над *дюмом*, отсчитывается правой рукой, если же над *теком*—левой.

Переходя к [самим] усулам, [надо сказать], их общее число доходит до 30-и и подразделяются они на два вида: регулярные и иррегулярные.

Регулярные усулы те, которые содержат в себе целые зарбы. К примеру, усул Мухаммес, который состоит из [следующих] целых зарбов (см. стр. 146, 16/4).

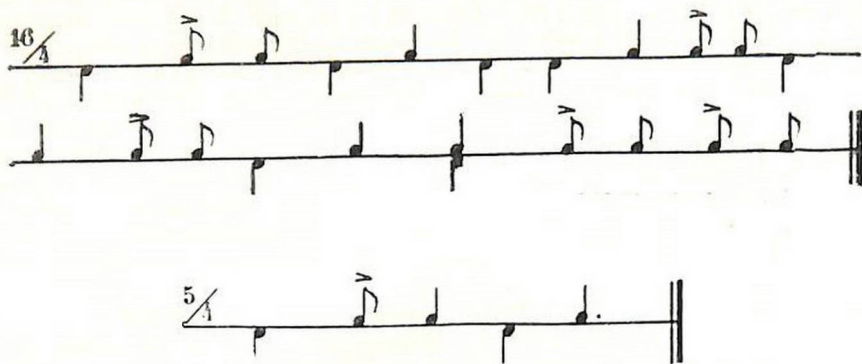
Иррегулярные же усулы те, которые содержат в себе один или более половинных зарбов. Например, Агыр-Семан,

* Отсчитывание зарбов руками не обязательно, но удобно. Отстукивание ногой менее красиво.

** А когда *текеа* появляется со вторым значком [упомянутым выше], что встречается только в усуре Агыр-Семан¹¹, за исключением Чифте-Софиана, в котором [особая] стоимость этого значка была уже объяснена,—в виду увеличения его длительности [по всем правилам], на одну восьмую, первая восьмая отсчитывается правой рукой, а вторая и третья—сразу левой, как если бы отсчитали только *тек*. То есть после отсчета второй восьмой ожидают, пока не пройдет время и третьей и [только] затем переходят на следующую длительность.

*** Примечание. Усваивающий эти уроки, будучи заранее знакомым с принципами искусства [новоармянской] ноты, должен быть более или менее обученным истолкованию ритмических единиц и правильному измерению относительных длительностей; и в таком случае ему легко будет определить точно время, когда поднимать и опускать руки для отсчитывания зарбов [данного] усула.

в котором имеется два половинных зарба и который обозначается следующими знаками (см. ниже, 5/4).

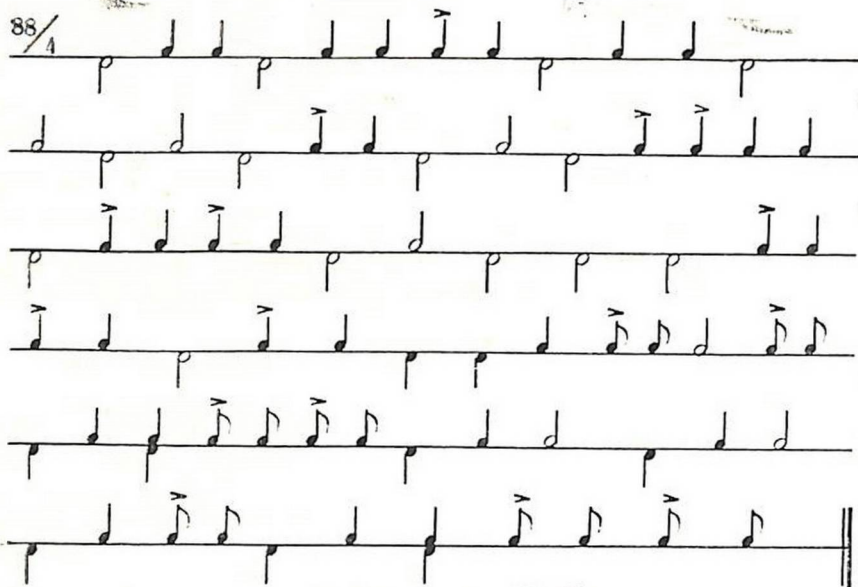


Число регулярных условий равно 22.

стр. 124

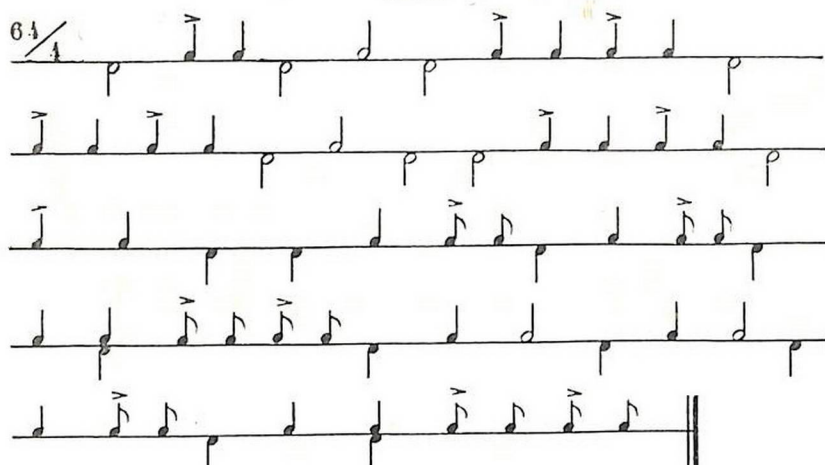
1. Зарби-Фетих

ЗАРБИ-ФЕТИХ



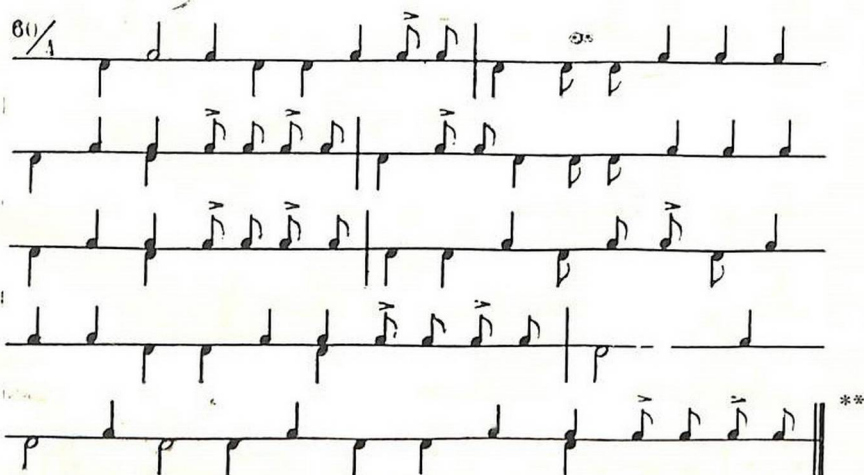
2. Хави

ХАВИ



3. Зенджир (или Пендж Усул*)

ЗЕНДЖИР (ИЛИ ПЕНДЖ УСУЛ)

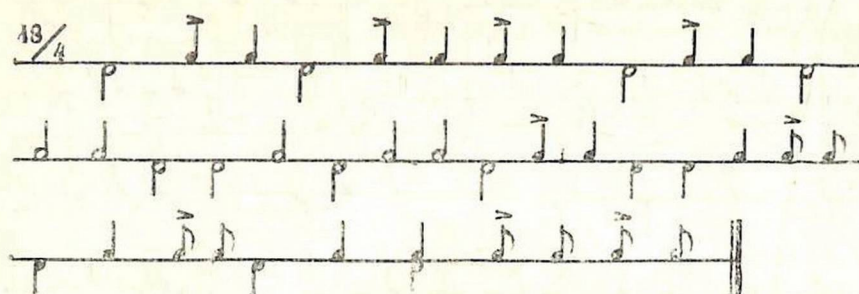


* Этим знаком (|) [вертикальной черточкой] разделены пять усулов, из которых состоит *Зенджир*, и первый из которых—*Дюек* это наименование получил, быть может, из-за того, что содержит в себе 8 зарбов. Ибо изолированно применяемый *Дюек* обозначается не таким способом. Второй—называемый *Фахтэ*, не настолько знакомый и употребляемый усул. А третий—*Ченбер*, приводится здесь неполностью и не без изменений. Остальные же два—*Деври-Кебир* и *Берефшан*, являются хорошо знакомыми и также изолированно применяемыми усулами.

** Иногда, вот так, знаки двух зарбов ставятся рядом, но сумма их длительностей фактически равняется одному. То есть длительность одного обыкновенного зарба [просто] разделяется на обе половины как-то¹²:

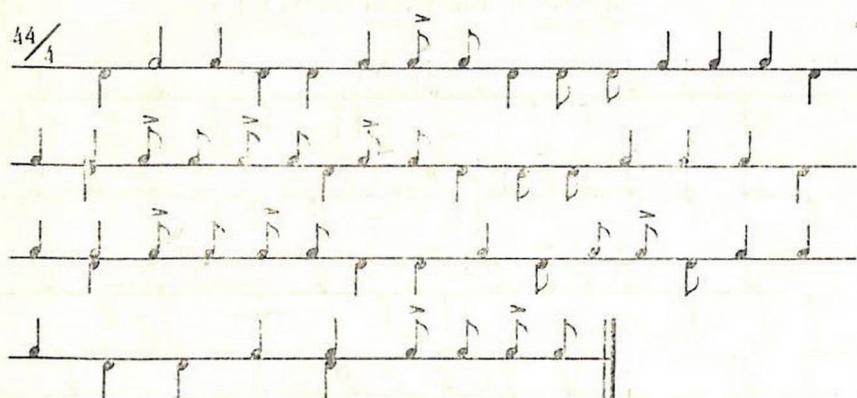
(см. стр. 148)

САКИЛ



5. Чар Усул Зенджир*

ЧАР УСУЛ ЗЕНДЖИР*

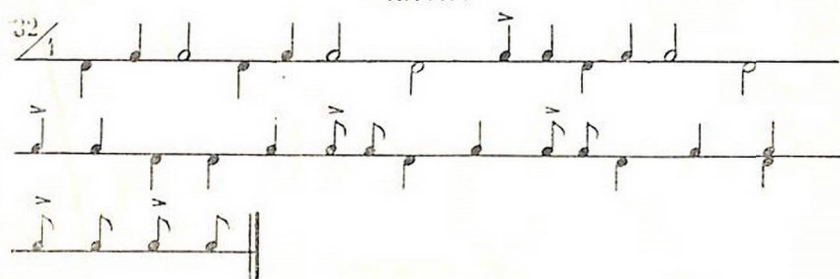


$\therefore = \therefore [\text{1 E } \underline{\text{B}} \text{B}], \therefore = \text{—} [\text{1 E ПОЧТИ } \underline{\text{B}} \text{B}, \text{ А ТОЧНЕЕ } \underline{\text{B}} \text{B}] \text{ И Т. Д.}$

* Это тот же усул Зенджир, только состоит из четырех отдельных усулов вместо пяти, исключая *Берефиан*.

6. Хафиф

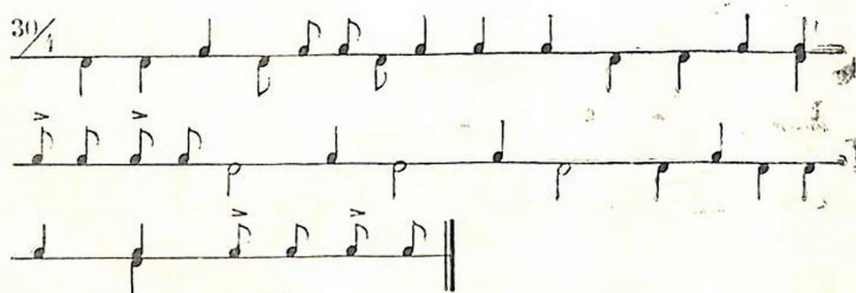
ХАФИФ



стр. 126

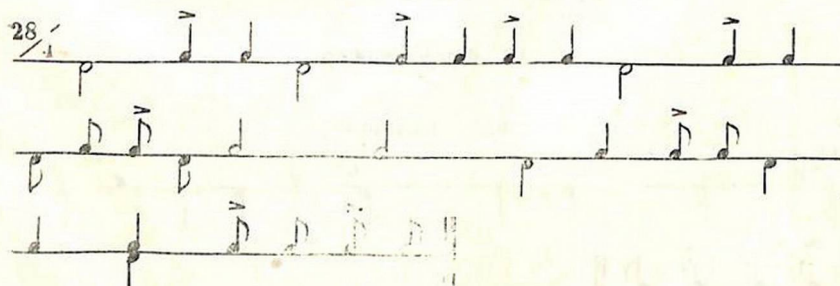
7. Зарбейн

ЗАРБЕЙН



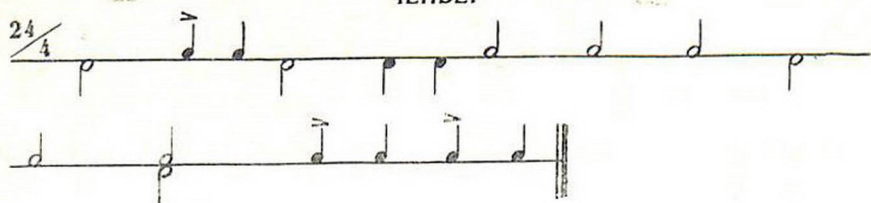
8. Ремел

РЕМЕЛ



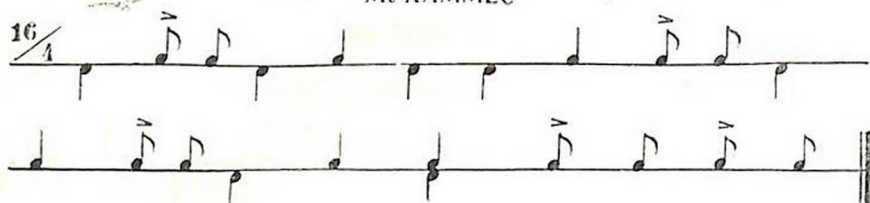
9. Ченбер

ЧЕНБЕР



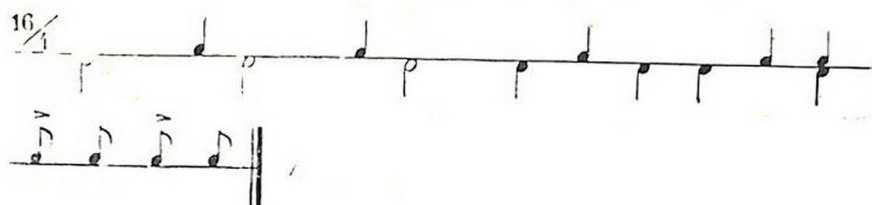
10. Мухаммес

MYXAMMEC



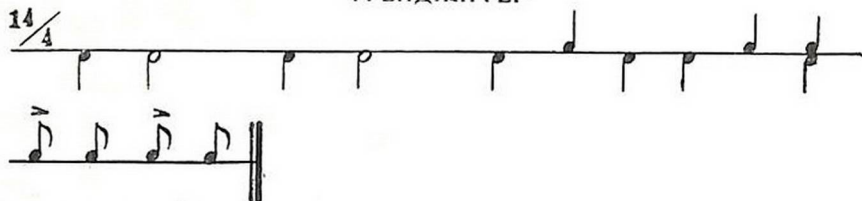
11. Берефшан

БЕРЕСОВИ



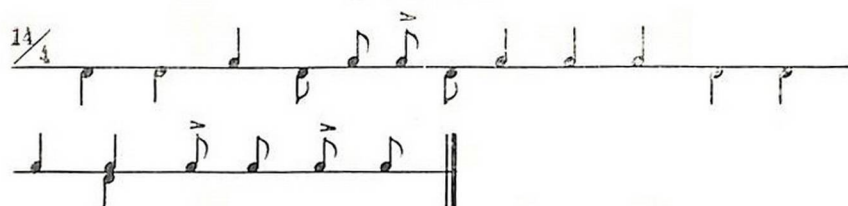
12. Френджифер

ФРЕНДЖИФЕР



13. Деври-Кебир

ДЕВРИ-КЕБИР



стр. 127

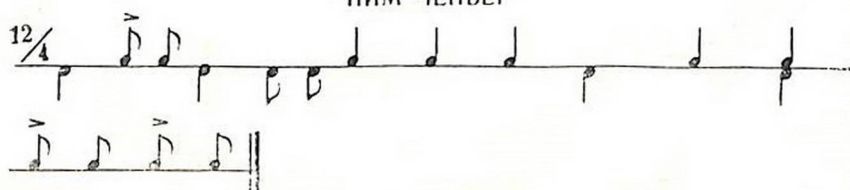
14. Френчин

ФРЕНЧИН



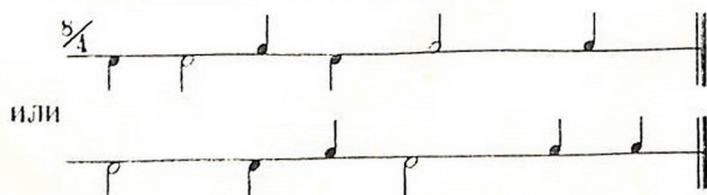
15. Ним-Ченбер

НИМ ЧЕНБЕР



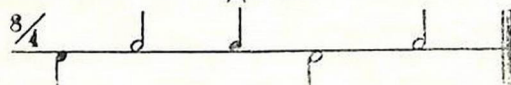
16. Деври-Реван

ДЕВРИ-РЕВАН



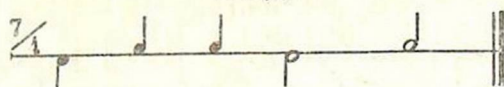
17. Дюек

ДЮЕК



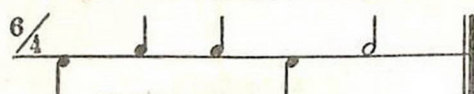
18. Хинди

ХИНДИ



19. Юрюк-Семаи*

ЮРЮК-СЕМАИ*



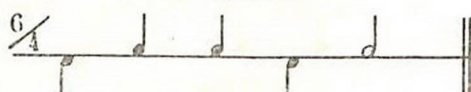
20. Сенгин-Семаи

СЕНГИН-СЕМАИ



21. Джорджина**

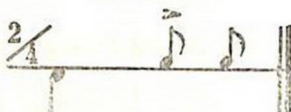
ДЖОРДЖИНА**



стр. 128

22. Софиан

СОФИАН



Иррегулярные усулы следующие

1. Эвсат

ЭВСАТ

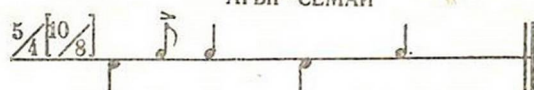


* Юрюк Семаи, Сенгин Семаи и Джорджина—это [почти] тождественные усулы. Их отличие заключается в том, что в них зарбы имеют различную [абсолютную] длительность [в зависимости от темпа].

** Данная форма усула Джорджина ныне перестала быть употребляемой и почти забывается, в результате [распространения] другого новоявленного усула под тем же названием.

2. Агыр-Семаи

АГЫР-СЕМАИ



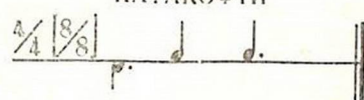
3. Аксак

АКСАК



4. Катакофти

КАТАКОФТИ



5. Чифте-Софиан

ЧИФТЕ СОФИАН



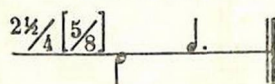
6. Мандра

МАНДРА



7. Тюрк Аксак

ТЮРК АКСАК



Кроме этих усулов, встречаются и другие, но их надо считать произвольными и результатом прихоти того или иного автора, созданными без нужды и необходимости.

стр. 129

Вместе с тем есть и такие усулы, как Девир Хинди и Деишмэ, которые имеют свое место [в практике] и [принципиально] не отличаются от перечисленных нами. Ибо когда говорится Девир Хинди, это означает, что усул Хинди с известного момента [развертывания данной] песни заменяется другим усулом. То же самое надо сказать и относительно Деишмэ. Но необходимо знать, что Деишмэ никак не является самостоятельным усулом и слово это само по себе ничего не выражает. А значит рядом с наименованием какого-либо другого усула и указывает на его переменность.

СПИСОК НАЗВАНИЙ МЕЛОДИЙ

Аджем	Хисарек
Аджем-Ашран	Меджлиси-Эфруз
Аджем-Буселик	Нишабур
Аджем-Кюрди	Нишабурек
Аджем-Арак	Нешаверек
Ашран	Нева
Ашран-Земземэ	Нева-Кюрди
Ашран-Майе	Нева-Буселик
Анберефшан	Нихавенд
Аразбар	Нихавенди-Руми
Аразбар-Буселик	Нихавенди-Кебир
Аразбар-Земземэ	Нихавенди-Сагир
Арабан	Невесер
Арак	Нигриз
Араби	Неврузи-Аджем
Карчызар	Невруз
Егях	Неврузи-Султани
Завил	Нигяр
Зевки-Тараб	Нигяри-Арабан
Зерефкенд	Нигяршек
Лалерух	Наз
Хорасан-Хусейни	Назенин
Гердание	Нихир
Гердание-Буселик	Нюхюфт
Гевешт	Нюхюфти-Кадим
Гюл	Нияз
Гюлрух	Невджедид
Гюлизар	Нутки-Хюмаюн
Хефтигях	Шехназ
Хиджаз	Сюмбюлэ-Нихавенд
Хиджаз-Мухалиф	Сипихр
Хиджаз-Ашран	Султани-Арак
Хиджаз-Хюмаюн	Султани-Егях
Хиджазин	Сузидил-Ара
Хиджаз-Зиркюлэ	Себзендер-Себз
Хиджаз-Кюрди	Себзендер-Себзи-Кадим
Хиджаз-Унни	Сюмбюлэ-Кюрди
Хиджаз-Буселик	Веджхи-Аразбар
Хюззам	Дюгях
Хиджазкяр	Бестэ-Исфахан
Хюззами-Джедид	Бестэнигяри-Кадим
Хюззами-Кадим	Бестэ-Хисар
Хюззами-Руми	Дюгахи-Кадим
Хисар	Дюгях-Буселик

Дилкеш
 Дилкеш-Хавиран
 Дилкюшад
 Дилара
 Дилришик
 Дилавиз
 Диллар
 Рахат-Ул-Эрвах
 Зиркюлэ
 Эвидж
 Эвидж-Ара
 Эвидж-Майе
 Эвидж-Кюрди
 Эвидж-Буселик
 Эвидж-Нихавенди
 Исфахан
 Исфаханек
 Исфахан-Земземэ
 Тахир
 Тахир-Буселик
 Тахири-Сагир
 Тарзи-Невин
 Тарзи-Джедид
 Тюрки-Хиджаз
 Ушшак
 Ушшак-Земземэ
 Ушшак-Арабан
 Уззал
 Уззал-Хиджаз
 Хисари-Кадим
 Хисар-Буселик
 Х у з н
 Хусейни
 Хусейни-Гюлизар
 Хусейни-Ашран
 Хусейни-Буселик
 Хусейни-Кюрди
 Гончен-Рана
 Жанфеза
 Махур
 Махурек
 Махури-Сагир
 Махури-Кебири-Кадим
 Махур-Буселик
 Мухайер
 Мухайер-Буселик
 Мухайер-Кюрди
 Мухайер-Сюмбюлэ
 Мухайер-Зиркюлэ
 Мустаар
 Мюберка
 Маверан-Нихир

Мавера
 Майе
 Майе-Атик
 Мухалиф
 Мухалиф-Арак
 Мюлкюбэ
 Шехназ-Буселик
 Шет-Арабан
 Шевки-Тараб
 Шевки-Авер
 Шевки-Эфза
 Шевки-Дил
 Шевки-Энгиз
 Шираз
 Чаргях
 Байтар
 Байтар-Саба
 Баба-Тахир
 Бахри-Назикэ
 Безми-Ара
 Бестэнигяр
 Бестэнигяри-Атик
 Беяти
 Беяти-Арабан
 Беяти-Кюрди
 Саба
 Сазкяр
 Саба-Буселик
 Саба-Ашран
 Сафа
 Сырф-Сузинак
 Сузинак
 Сюмбюлэ
 Сюмбюлэ-Кадим
 Рахат-феза
 Рахави
 Раст
 Раст-Джедид
 Раст-Майе
 Рамели-Джан
 Ревнакшума
 Рухи-Эфза
 Руи-Арак
 Пенджугях
 Песендиде
 Кёчек
 Кёчек-Земземэ
 Кюрди
 Ферахзар
 Ферахнак
 Ферахфеза

ПРИЛОЖЕНИЯ

Сравнительный анализ множества средневековых хазовых рукописей показывает, что еще в эпоху зрелого феодализма (XI—XIV вв.) в результате длительной эволюции и последующего разветвления в пределах единого русла национально-армянской духовной музыкальной культуры формировались две крупные школы искусства хазового письма и пения по хазам. Одна—в Киликийском армянском государстве, другая—в коренной Армении.

В период позднего средневековья (XV—XVIII вв.) усилия многих армянских певцов-практиков и ученых-музыкантов направляются к синтезированию лучших сторон обеих школ, к унификации пения и различных редакций хазовых сборников, чему в большой мере способствует и книгопечатание.

Несмотря на это, к концу эпохи позднего средневековья кроме Эчмиадзинской (центральной) школы пения образовались и четыре другие—местные школы: Константинополя, Новой Джульфы, Иерусалима и Венеции.

Данное положение вещей объясняется и социально-политическими условиями жизни армянского народа и постепенной деградацией культуры феодальной Армении и искусства пения по хазам. Но за всем этим наблюдается и другое, в частности, принципиальная возможность различного истолкования одних и тех же знаков пения и их комбинаций, в пределах границ, определяемых исторически развивавшимися различными ветвями, местными стилевыми направлениями, жанрами, формами и мелодическими моделями армянской духовной музыки*.

После изобретения А. Лимонджяном системы новоармянской безлинейной нотации (1813 г.), в частности в Константинополе, еще с середины прошлого века развернулась общая оживленная деятельность. Ряд знатоков названной системы стал энергично записывать известные в той или иной среде церковных музыкантов произведения армянской духовной музыки.

Вскоре по инициативе константинопольского армянского патриаршества создается специальная комиссия для проверки накопленных записей и составления свода армянских духовных песнопений. В комиссию эту входили многие церковные музыканты (14 человек) из различных районов Константинополя, которые долгое время так и не могли прийти к общему выводу. Собиравшиеся для этой цели заседания не давали должного результата**.

* См. нашу статью: «*Խաչագրության տրված իր պատմական զարգացման մեջ, «Բանբեր Մատենադարանի», հատ. 12, Երևան, 1977: «Искусство хазового письма в его историческом развитии, «Вестник Матенадарана», т. 12, Ереван, 1977.*

** *Կոմիտաս, Հոգևորական և եկեղեցական երգեր, Երևան, 1941, էջ 131: Комитас, Статьи и исследования, Ереван, 1941, с. 131.*

Патриарх константинопольских армян Геворг Керестеджян, воспитанный на традициях кафедрального собора Кум-Капу, сам искусный певец и знаток церковных песнопений годового круга, горячо убежденный в преимуществах знакомых ему с юношеских лет певческих традиций, по избрании его католиком всех армян (Геворг IV) решил незамедлительно сдвинуть с места дело записи и упорядочения церковной музыки.

Сперва он пригласил в Эчмιάдзин самого маститого константинопольского церковного музыканта—лучшего ученика и продолжателя дела Лимонджяна—Аристакеса Ованисяна. Но уже престарелый и физически нездоровый теоретик и мастер пения отказался от поездки. Тогда с согласия самого Ованисяна выбор пал на Ник. Ташчяна и Кар. Багдадляна. Притом было решено, что Багдадлян споет (при католикосе) все известные ему произведения, а Ташчян запишет их.

В Эчмιάдзине, однако, куда приехали два музыканта к концу августа 1873 года, католикос не мог одобрить спетые Багдадляном мелодии, как сугубо константинопольские (местные) варианты. Багдадлян уехал, остался только Ташчян. Отныне должен был петь, главным образом, сам католикос. Ташчян записывал мелодии, но не механически. Под его рукой находились уникальные рукописи, в которые он вглядывался и вносил необходимые коррективы.

Одновременно было доведено до всеобщего сведения, что знающие старинные армянские духовные песнопения и желающие помочь эчмιάдзинским властям упорядочить церковную музыку могут явиться к католикосу и принять участие в общем деле. Не замедлили предложить свои услуги епископ В. Манкуни, архиепископ Габр. Айвазовский (родной брат гениального художника-мариниста) и другие, в том числе некоторые старожилы Эчмιάдзина. А через несколько месяцев к самому Ташчяну на помощь подоспела группа его же эчмιάдзинских учеников, среди которых особо отличился будущий талантливый композитор М. Екмалян.

В течение одного учебного года Ташчян записал все песнопения, вошедшие в три объемистых сборника*, издал учебник армянской нотописи, в котором приводилась также сводка основных положений средневековой теории армянского восьмигласия и подготовил около 30 учеников, овладевших основами системы новоармянской нотописи.

После отъезда Ташчяна по поручению католикоса Екмалян еще раз просмотрел составленные сборники, внес в них дополнительные коррективы. Затем они были официально одобрены эчмιάдзинским синодом и изданы в 70-х годах прошлого столетия.

Однако сборники эти далеко не сразу стали пользоваться всеобщим признанием. Они должны были пройти суровое испытание временем. Многие тогда еще не понимали, что среди различных ветвей армянской духовной музыки, заключенные в ташчяновские сборники песнопения, связанные с исконно эчмιάдзинскими традициями, представляют собой как бы основной ствол. Огонь критики против опубликованных нотных сборников был открыт в армянской периодической печати Тифлиса. Критические заметки появились и в Эчмιάд-

* А именно: *Շարիֆնգ* (Шаракіон)—Гимнарий (Вагаршанат, 1873); *Փափախք* (Жамагірк)—Часослов (Вагаршанат, 1877) и *Պատարագ* (Патарак)—Литургия (1-е изд. Вагаршанат, 1874, 2-е изд. 1878).

зинском журнале «Арагат», но в нем же был дан и достойный отпор всем нападкам. Главное возражение критиков сводилось к тому, что католикос Геворг IV, сам будучи из Константинополя, узаконил в Эчмиадзине якобы константинопольские варианты армянских духовных мелодий, игнорируя местные.

И вот, по этому поводу на страницах журнала «Арагат» в конце 70-х—начале 80-х годов были обнародованы интереснейшие факты. Согласно последним, константинопольское армянское патриаршество и кафедральный собор всегда были предметом особых забот эчмиадзинских властей также в смысле сохранения там, в условиях большого культурного центра, певческих традиций коренной Армении на должном уровне: в этом отношении большим событием было, в частности, упорядочение пения в кафедральном соборе Кум-капу (где воспитывался Геворг IV) архидьяконом Теодоросом из Эчмиадзина, которого специально послал для этой цели католикос Симеон Ереванци в конце XVIII столетия*.

Несколько позже, в начале 90-х годов XIX века об этом писал и константинопольский армянский филолог Абр. Айвазян, притом более подробно и без всякого полемического азарта**. И последний раз к этому вернулся, тщательно взвесив все «за» и «против», также известный армянский лингвист и литературовед М. Абегиан в своей замечательной монографии, посвященной жизни и деятельности католикоса Геворга IV***.

Как же реагировали на все это константинопольские армянские церковные музыканты различных районов города? Интересно отметить, что они молча отвергли предложенные им эчмиадзинские издания духовных песнопений и продолжали петь по-своему (ведь это еще одно доказательство того, что спетые Геворгом IV мелодии не были характерными константинопольскими вариантами). Эчмиадзинские записи были приняты только в кафедральном соборе Кум-капу, где руководителем певчих был назначен Ник. Ташчян сразу по возвращении из Эчмиадзина.

Тем временем упомянутая выше константинопольская комиссия занялась рассмотрением записей духовных гимнов-шараканов другого выдающегося церковного музыканта и теоретика—Е. Тынцесяна и в конце концов рекомендовала к изданию составленный им единственный сборник—Гимнарий, как наиболее верно отражающий близкие ей (комиссии) традиции. Но, видимо, полного и единодушного одобрения не заслужил и этот сборник. Во всяком случае, через некоторое время пять армянских константинопольских церковных музыкантов, согласовав свои точки зрения, решили сами записать все известные им духовные песнопения. В 1931 году вышел в свет только

* «Հայկական ձայնադրություն», «Արարատ», Վաղարշապատ, 1881, № 8 էջ 480—481: «Армянская нотопись», «Арагат», Вагаршапат, 1881, № 8, с. 480—481.

** Ա. Ալվազյան, Շար Հայ կենսագրութեանց, ար. Ա. Կ. Պոլիս, 1893, էջ 121: А. Айвазян, «Вереница жизнеописаний замечательных армян», вып. I, Константинополь, 1893, с. 121.

*** Մ. Աբեղյան, Գևորգ Դ. Մեծագործ կաթողիկոս ամենայն հայոց, Վաղարշապատ, 1899, էջ 35: М. Абегиан, Геворг IV, Достоправный католикос всех армян, Вагаршапат, 1899, с. 35.

первый том их совместного труда*. Дальнейшая судьба последнего нам не известна.

В 1934 году с большим опозданием был опубликован, наконец, и тынцесяновский сборник**. В рецензии о нем, напечатанной на страницах венского армянского журнала «Андес Амсореа», справедливо отмечается, что в тынцесяновских записях мелодии армянских шараканов заметно упрощены***. Наши наблюдения показали, что Тынцесян поступил так вполне осознанно.

Как это ни странно сейчас для нас, но факт, что некоторые из-вестнейшие константинопольские армянские церковные музыканты в своей деятельности руководствовались узкопрактическими соображениями, связанными с заботами об облегчении дела усвоения мелодий годового круга певчими, особенно мальчиками-хористами (к счастью, это не относится к Н. Ташчяну). Е. Тынцесян, к примеру, считал, что излишняя роскошь фиксировать варианты изменения строфических мелодий в многострофных произведениях. Еще до него Ар. Ованисян предлагал основываться только на двухдольных метрах при ритмическом оформлении записываемых мелодий (в то время как для армянской духовной музыки характерны и двухдольные, и трехдольные, простые и сложные, и смешанные метры). Иные мастера пения были склонны думать, что мелизмы, фиоритуры, виртуозные пассажи и т. п. в армянской духовной музыке представляют скорее поздние наслоения. Между тем, средневековые музыкальные рукописи с ха-зами наглядно показывают, что все упоминавшиеся украшения широко применялись еще в XI—XIII вв. и т. д. Как уже отмечалось, кроме константинопольской, есть и другие ветви армянского духовного музыкального искусства (исфаханская, нерусалимская, венецианская). Безусловно, делом первостепенной важности является тщательный сравнительный анализ певческих традиций этих центров, возникших в период позднего средневековья, в трудных для армянского народа социально-политических условиях. Но дело это требует специального исследования, многолетнего всестороннего изучения записей духовных мелодий (как изданных, так и неопубликованных), осуществленных церковными музыкантами соответствующих армянских ко-лоний, и особенно константинопольскими. Дело в том, что в Констан-тинополе, с его многочисленными армянскими церквами, местные пев-ческие традиции армян сами были довольно разветвленными. По-этому и армянские церковные музыканты этого города редко оказы-вались в полном согласии. А уж со своими эчмиадзинскими коллега-ми они долго спорили.

Таковы были условия, при которых Акопос Айвазян в начале на-стоящего столетия мог взяться за создание нового собрания песнопений годового круга армянской церкви.

2.

Вопросы взаимоотношений турецкой музыки с музыкой народов в прошлом входивших в Османскую империю, все еще остаются

* «Տօնադրոյ Զարգացման Եկեղեցւոյ», հատ. Ա, Գ. Պոլիս, 1931: «Песнопения Армянской церкви», т. I, Константинополь, 1931.

** Ե. Տնտեսյան, Շարական Շարաքերու: Իրականութիւն, 1934: Е. Тынцесян, Пютный Ша-ракноц, Истанбул, 1934.

*** «Հանդիս Ամսորեա», Վրէննա, 1939, № 7—12, էջ 254; «Андес Амсореа», Вена, 1939, № 7—12, с. 254.

неосвещенными. Правда, за последние десятилетия кое-что сделано в этом направлении. Написаны статьи о византийско-турецких музыкальных отношениях* и об отношениях турецкой и греческой народной музыки**; дана информация об отдельных константинопольских армянских музыкантах XIX в., чья деятельность тесно связана с развитием восточной музыки в Турции, таких, как мелод-новатор и виртуоз тамбурист Никогос Ага, выдающийся теоретик и изобретатель новоармянской системы безлинейной нотации Амб. Лимонджян*** (системы, весьма удобной для записи также восточной монодии в целом) и т. д.

Но все это—лишь обособленные исходные моменты для будущих многосторонних исследований. Собственно говоря, предстоит большая работа ряда музыковедов различных национальностей для научного освещения истинного характера взаимосвязей между турецкой музыкой и музыкой стран и народов, входивших в состав Османской империи. Дело в том, что господствующее положение турецкого языка и распространение некоего «общевоcточного» музыкального колорита в пределах обширного государства суть внешние стороны своеобразного культурного явления, представляющего скорее мозаичную картину****. В связи с ее исследованием нас в первую очередь интересуют, естественно, вопросы армяно-турецких музыкальных отношений, которые, вообще говоря, группируются вокруг ряда относительно самостоятельных тем, как-то: условия бытования народного искусства (песни, танца и инструментальной музыки) в армянских колониях Малой Азии, Киликии и Западной Армении (в турецких источниках именуемой Восточной Анатolieй); судьба средневековых армянских гусанов и западноармянская школа ашуггов; плеяда городских музыкантов-армян, подвизавшихся на поприще развития ближневосточной профессиональной музыки устной традиции в Тур-

* Reinhard K., Über die Beziehungen zwischen byzantinischer und Türkischer Musik, Musica Anti qua Europae Orientalis, IV, Bydgoszcz, 1975.

** Reinhard K., Über einige Beziehungen zwischen türkischer und griechischer Volksmusik, Studien zur Musik Südost-Europas. Beiträge zur Ethnomusikologie, IV, Hamburg, 1976.

*** Kurt et Ursula Reinhard, Turquie, Les Traditions musicales (Collection de l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique), Version abrégée du texte original: „Die Musik der Türkei“, traduit de l'allemand, Buchet-Chastel, Paris, 1969, p. 43—44, 94.

**** В ней с известного момента исторического развития особое место занимал турецкий элемент. По всем данным, таким моментом явилась «эпоха тюльпанов», которая оставила заметный след в истории турецкой культуры. Турецкие и некоторые европейские ученые эпоху эту почти однозначно характеризуют как период расцвета османской музыки. Но в научной литературе встречается и другая оценка искусства, в частности поэзии, первых десятилетий XVIII века, наиболее ярко отразившей, как известно, веяния названной эпохи. Так, например, Ф. Тешнер в турецкой поэзии «эпохи тюльпанов» не без основания усматривает утонченность и техническую усложненность при измелечении содержания художественного слова. См. Taeschner F., Die osmanische Literatur (Handbuch der Orientalistik, T. 5, I Abt., Turkologie), Leiden—Köln, 1963, s. 318.

Но как бы ни было, в рассматриваемое время и позже важнейшими оттенками отличалось и искусство, развиваемое представителями других народов и этнических групп в рамках как ашугского творчества, так и классической музыки (не говоря уже о бытовании фольклора и духовной музыки этих народов).

ции, и армянские мастера инструментоведы; западноармянские учёные музыканты и наука о классической музыке Востока; и, наконец, роль музыкантов-армян (владевших основами как восточной, так и западной музыки) в деле приобщения Турции к достижениям европейской музыкальной культуры в XIX веке.

Ниже в этой последовательности и затронем мы означенный комплекс вопросов. Но прежде, для лучшего понимания наших рассуждений, необходимо отметить, что еще в середине XI века, когда турки-сельджуки появились в Армении, здесь, а также в Малой Азии, да и во всем Ближнем Востоке, процветала культура эпохи развитого феодализма. В эту эпоху турецкое общество вступило лишь в последнее десятилетие XVII века, по-своему исчерпав ее возможности в начале 30-х годов XIX столетия*, ко времени подготовки реформ, получивших общее название «Танзимат» (Tanzimat).

Широкие слои армянского крестьянства своими развитыми формами бытования народной музыки еще в глубоком средневековье сильно содействовали эволюции музыкальных наклонностей первоначально кочевых туркменских племен, которые, находясь на более низком уровне производства, завоевали (благодаря многочисленной и хорошо вооруженной и организованной армии) историческую Армению, затормозили надолго экономическое и культурное развитие страны и остались там жить в ближайшем соседстве с коренным населением. Для установления подобного рода армяно-турецких музыкальных отношений имелись благоприятные условия. Монодическая музыка армян и кочевых туркменских племен базировалась на одной и той же акустической системе, имела ряд общих сторон с точки зрения ладовой основы, а также, в известной мере, и ладо-интонационного «лексического материала».

Веками шли процессы восприятия культурных и, в частности, музыкальных достижений Армении (как и других стран, завоеванных туркменскими племенами), результаты которых постепенно уточняются в науке. Как показывают лингвистические изыскания армянских (да и турецких) ученых, среди 223 слов, являющихся армянскими заимствованиями в современном турецком языке, 25 представляют названия различных народных танцев, включая и само слово *цур* (пар—bar)—танец, в том числе: *հորան*—горан—horan; *հոյ նար*—ой нар—ounar; *գովենք*—говёнк—gövenk; *գյուղանацур*—гуганапár—kotanabar; *վարձակ*—вардзák—varsagi; *Գյումրիի պար*—Гюмри' пар—Gümri barı; *Համշենի հորան*—Амшенн' горан—Hamşen horanı; *հին Համշեն*—хин Амшен—Eski Hamşen; *Մարո*—Марó—Maro; *Թелло*—Телло—Tello и т. д.**.

* М. Мейер, К периодизации истории Турции эпохи феодализма, Тюркологический сборник. М., 1978, с. 82.

** См.: Խ. Ամիրյան, Հայերենից փոխառյալ բառերը արդի թուրքերենում, տե՛ս Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, հատ. XII, Թուրքիա, Երևան, 1985, էջ 143—164; Х. Амирян, Армянские заимствования в современном турецком языке, в кн.: Страны и народы Ближнего и Среднего Востока, вып. XII, Турция, Ереван, 1985, с. 143—164.

Некоторые из приведенных названий являются армянскими личными именами (Марó, Телло), другие—топонимическими названиями (Гюмри, Амшен, старый (хин) Амшен), наконец, третьи—определенными терминами (как, например, вардзák, означающий женщина-гусан), либо словами, выражающими конкретные понятия (говёнк—от слова говём = хвалю; гуганапár—плужный танец и пр.).

После усиления Османской империи, в условиях небывало жестокого ига часть армянского населения Киликии и армянских колоний Малой Азии в конце концов вынуждена была даже свой традиционный фольклор развивать на базе турецкой словесности, постепенно переводя его с армянского и, таким образом, своими вековыми музыкально-поэтическими ценностями поневоле обогащать турецкое искусство. В этой связи следует отметить, что многие из песен, сочиненные армянами на турецком языке, отличаются национально-армянскими признаками содержания и музыкального компонента и мы обязаны различать их. В конце концов, существовала и существует принципиальная разница между армянской и турецкой музыкой в смысле эстетического пафоса*.

Мы сейчас не знаем, какие музыкальные инструменты привезли с собой туркменские кочевые племена (здесь речь о широких народных массах), но, как бы ни было, судя по данным иллюстрированных средневековых рукописей (армянских, восточных), а также по дошедшим до наших дней инструментам, целый ряд из них уже в XIII—XIV веках был одинаково употребительным в быту армян и турок в восточной части малоазиатского полуострова.

Обращаясь к профессиональной музыке устной традиции средневековой Армении, необходимо отметить, что с середины XIII века, когда процесс исламизации вслед за большими регионами Ближнего Востока охватили и Малую Азию и когда здесь процветала крупная мусульманская держава с центром в Конье, армянские светские поэты-музыканты-гусаны, постепенно приспосабливаясь к новым условиям, определили ближневосточные аналоги свыше 150 главных и побочных гласов армянской монодии, усвоили также практику сочинения тюркоязычных песен, переняли всю восточную музыкальную терминологию и со всем своим национально-музыкальным багажом включились в дело развития практики и теории многонациональной общевосточной музыки**. Именно в это время целые группы выдающихся армянских гусанов вынужденно пошли на службу во двор сельджукидов и сразу же отличились. Привлекая к исследованию эти и другие факты, Вл. Гордлевский приходит к заключению, что «институт озанов» вообще, то есть вся категория сказителей-певцов и музыкантов-инструменталистов, сельджукидами заимствован у армян***.

С образованием Османской империи (наследницы государства сельджукидов Малой Азии), в XV—XVI вв. в Константинополь привлекаются новые группы армянских гусанов и городских музыкантов-инструменталистов. В XVI—XVII вв. на северо-западе Ирана и Западной Армении, в армяно-туркской (азербайджанской) городской среде ремесленников возникает ашугское искусство (а заодно и облик Закавказского и ближневосточного ашуга) на базе демократизации классической восточной поэзии и использования элементов городской музыки****—наиболее характерных ритмо-интонаций и, в основ-

* Ср. Գ. Քաֆիզյան, Հայաստանյայնի խորհրդի, «Հայֆոն», 1965, № 2—4; Н. Тагмизян, По следам армянских мемориальных книг, «Эсмиадзин», 1965, № 2—4.

** Н. Тагмизян, Музыкальная культура Армении и ее связи с Востоком, Музыка народов Азии и Африки, М., вып. 5, 1986 г.

*** В. Гордлевский, Происхождение османского слова «узан», Ученые записки Института народов Востока, М., 1930.

**** См. Н. Геворков, Истоки и социальная среда армянской ашугской поэзии, Автореф. канд. дисс., Ереван, 1985.

ном, куплетной формы. В XVII—XVIII вв. в Исфахане, Тифлисе и Константинополе приобретают зрелость также армянские ашуги. В частности, формируется константинопольская школа армянских ашугов, судьба которых как, впрочем, и большей части западноармянских ашугов вообще, сложилась так, что они сочиняли на турецком языке. Таким образом, довольно широкая прослойка армянских ашугов в Турции, среди которых немало было поистине талантливых поэтов-мелодов и певцов, также оказала значительные услуги турецкому искусству, в конечном итоге привлекая к себе особое внимание даже литературных кругов страны. Примечательно, например, что, по имеющимся данным, турецкий поэт Мехмед Эмин Бей систематически записывал песни от армянского ашуга Сегяхи*.

С XVI—XVII вв. вместе с ашугским интенсивно развивается также творчество полностью приспособленных к новым условиям армянских музыкантов-исполнителей. Речь идет об армянских позднесредневековых городских мастерах-музыкантах-певцах («ханендэ») и особенно инструменталистах («сазендэ»), исполнителях на восточных музыкальных инструментах. Перед лучшими из них еще в средние века открываются двери турецкого двора. По имеющимся данным, они своим исполнительским искусством, а также композиторским дарованием с 1700 годов успешно соперничают с популярнейшими личностями данного времени—греком Петросом Пелопонесиосом и молдаванином Дмитрием Кантемиром, как это отмечают и европейские ученые**.

В первой половине XVIII века возвышается благородная фигура Тамбуриста Арутина. А в следующем, XIX столетии и в начале XX (до первой мировой войны) знаменитые армянские исполнители-виртуозы просто наводняют Константинополь и другие города Турции. Многие из них, как Нейзан Зеноб (сын упомянутого выше А. Лимонджяна, исполнитель на нейе—восточной флейте), Тамбурист Алексан, Ханендэ Никогос, Слепец Сепух (кеманчист), Ханендэ Астик, Кеманчист Татевос, Канунист Амбарцум, Удист Абет, Кеманчист Никогос, Сазендэ Аршак и др., в свое время пользовались громкой славой и удостоились больших почестей со стороны турецких и египетских пашей и султанов***.

К этому кругу музыкантов принадлежали и армянские мастера, изготавливавшие самые различные инструменты: каноны и сантуры, уды и тамбуры, дудуки и блюли, дойры, цимбалы и пр. Оставляя на другой раз задачу составления более или менее полного списка имен мастеров, живших в XIX—XX вв. и упоминавшихся на страницах литературы, здесь обратим внимание на факт существования известного в Турции армянского рода мастеров-инструментоведов. Речь идет о роде Зилчянов, представители которого по меньшей мере с 1623 года

* См. Ս. Տյուրքյան, Հուշեր Շապին-Գարահիսարեն, Փարիզ, 1954, էջ 57—59; С. Дёвлетян, Воспоминания из Шабин-Карахисара, Париж, 1954, с. 57—59.

** См.: Discours de M. Amédée Gastoué, Président de la Société Française de musicologie, cm.: Célébration solennelle du quinzième centenaire de la traduction arménienne de la Bible, Paris, 1938, p. 76.

*** См.: Ս. Հիսարյան, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան և կենսագրութիւնը Երաժիշտ արհեստագ, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 38—42, 46—53, 170—177; А. Исарлян, История армянской нотописи и жизнеописания музыкантов-армян, Константинополь, 1914, стр. 38—42, 46—53, 170—177.

в Константинополе славились производителями лучших по звучанию оркестровых тарелок. В Новое время род этот приобрел мировую известность. Тарелки Зилчянов (особенно мастера Керове) на международных выставках музыкальных инструментов многократно удостоивались орденов и почетных грамот. В различных изданиях* тарелки Зилчянов называются «турецкими», конечно, весьма и весьма условно. Между тем, во время первой мировой войны и геноцида армян в Турции, Зилчяны, спасаясь от погрома, эмигрировали в США, где они и по сей день (в городе Норт-Квинс, Массачусетс) с большим успехом продолжают дело своих отцов и дедов**.

Среди западных армян теоретиками восточной классической музыки были и светские (как Тамбурист Арутин), и просвещенные церковные музыканты (как Амб. Лимонджян)***, как в Константинополе, так и в других городах Турции. В свое время Кесария также выдвинула таковых. В этой связи следует прежде всего назвать имя видного кесарийского певца и теоретика музыки Григора Гапасакаляна (1740—1808), автора четырех трактатов о музыке, всегда стремившегося соотнести друг с другом явления и теоретические установки армянской, поздневизантийской и арабо-персидско-турецкой музыки****.

Далее, достойно особого упоминания, что, по свидетельству Т. Паляна, музыкально-теоретический труд, посвященный мугамам, был сочинен архимандритом К. Царукяном (1805—1875) из Эверека (близ Кесарии). Он изложен на турецком языке армянскими буквами*.

И еще, знатоков теории восточной музыки мы встречаем также в среде Токатских, Эрзерумских и пр. армянских певцов или воспитанников в этих городах книжников**.

Наконец, хорошо известно, что плеяда армянских константинопольских музыкантов, во главе с знаменитым композитором и общественным деятелем Т. Чухаджяном, многое сделала для приобщения Турции к европейскому искусству и для развития восточной музыки посредством освоения и использования опыта мировой классики***.

Всестороннее, системное рассмотрение всех этих вопросов—тема большого, самостоятельного исследования. Здесь нам необходимо

* Вплоть до нашей 6-томной энциклопедии (см. Музыкальная энциклопедия, т. 5, М., 1981, с. 449).

** См. Ы. Տեր-Միքայելյան, Հոգիվածների ժողովածու, Անթիլիաս-Լիբան, 1970, էջ 129; Н. Тер-Микаэлян, Сборник статей, Антилас—Ливан, 1970, с. 129.

*** Հ. Սիրունի, Պաշտ Համարձում, Լրերի հասարակական գիտությունների, Երևան, 1972, № 10: А. Сируни, Баба Амбарцум, Вестник общественных наук АН АрмССР, 1972, № 10.

**** Ы. Թանիրյան, Գրիգոր Գալստաթյանի «Համառոտիւն երաժշտականի գիտութիւն» անիւր աշխատութիւնը, «Բանբեր Մատենադարան», հատ. 11, Երևան, 1973; Н. Тагмизян, Непзданный «Катехизис музыкальной науки» Григора Гапасакаляна, Вестник Матенадарана, вып. 11, Ереван, 1973.

* Ա. Ալոյաճյան, Պատմություն հայ Կեսարիո, Բ. հատոր, Գահիրե, 1937, էջ 1582; А. Аллояджян, История армянской Кесарии, т. II, Каир, 1937, с. 1582.

** Ավետիք Գալստաթյան, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1897, № 8, էջ 375: Аветик Багдасарян (XVII—XVIII вв.), «Базмавеп», Венеция, 1897, № 8, с. 375. Քերդուածր Ղանգրիանո երգչի Կարնեցի, Վենետիկ, 1893: Стихи Хункяноса Карнеци (XVIII—XIX вв.), Венеция, 1893, (ср. Предисловие и хотя бы заглавия стихов).

*** Cark Y., Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler (1453—1953), Istanbul, 1953. Махмуд Рагиб, Западноевропейская музыка в Турции, СМ, 1963, № 6.

было дать читателю некое общее представление о совокупности проблем, в той или иной форме связанных с нашей темой с тем, чтобы стал ясен далеко не случайный характер появления в западноармянской среде памятников типа «Руководств» Тамбуриста Арутина и Акопоса Айвазяна.

КОММЕНТАРИИ

1. Здесь и далее в тексте в качестве специальных терминов применены названия лигатур классического инструмента—тамбура. Смотря по контексту они обозначают: либо ступени музыкальной системы (их мы пишем строчной буквой, например—егях), либо же типовые мелодии (в таком случае мы их пишем с заглавной буквы, например—Егях). Через черточку приводим сложные наименования типовых мелодий, состоящие из двух названий, к примеру—Султани-Егях).

2. Данный метод описания ладоинтонационных контуров типовых мелодий прямо напоминает тот же лигатурный способ фиксации характерных мелодических ходов, абстрагированных от метра и ритма, который применял еще Тамбурист Арутин. См. его «Руководство по Восточной музыке», стр. 82 и далее («Рахави». [Он] образуется, когда [мелодия протекает по плану]: один мызраб нева; один мызраб чаргах, один мызраб сегях и т. д.).

3. Эта ступень—«буселик», которая по данным Тамбуриста Арутина равняется звуку «his¹» натурального строя, в записях Акопоса Айвазяна соответствует тону «h¹» хорошо темперированной системы.

4. Равным образом ступень «гевешт», приравниваемая по «Руководству» Тамбуриста высокому «fis¹» натурального строя (+ fis¹), согласно данным Акопоса Айвазяна соответствует тону «fis¹» хорошо темперированного строя.

Все это выясняется в свете теоретических установок новоармянской безлинейной системы нотации, на которую опирается Айвазян, и в которой (в отличие от музыкальной системы, взятой за основу в «Руководстве» Тамбуриста Арутина) уточнена функция единственного значка альтерации. Как уже отмечалось, значок этот показывает повышение звуков диатонического ряда не только на полутон, но и на интервал меньше полутона, в частности, применительно к третьей и шестой ступеням гаммы.

Для большей ясности ниже приводим сравнительные таблицы основных и видоизмененных ступеней музыкальной системы по Тамбуристу (см. левые столбцы) и по Айвазяну—правые.

Основные ступени

1. Егях	Егях	d ¹
2. Ашран	Ашран	e ¹
3. Арак	Арак	(—)fis ¹
4. Раст	Раст	g ¹
5. Дюгях	Дюгях	a ¹
6. Сегях	Сегях	(—)h ¹
7. Чаргах	Чаргах	c ²

8. Нева	Нева	d ²
9. Хусейни	Хусейни	e ²
10. Эвидж	Эвидж	(—)fis ²
11. Герданне	Герданне	g ²
12. Мухаер	Мухайер	a ²
13. Тиз-сегах	Тиз-сегах	(—)h ²
14. Тиз-чаргах	Тиз-чаргах	c ³
15. Тиз-нева	Тиз-нева	d ³
16. Тиз-хусейни	Тиз-Хусейни	e ³
17.	Тиз-эвидж	(—)fis ³
18.	Тиз-герданне	g ³
19.	Тиз-мухайер	a ³

Видоизмененные ступени

1. Шоризан	Пес-хисар	dis ¹
2. Аджем-ашран	Пес-аdjем	eis ¹
3. Гевешт	Гевешт	fis ¹
4. Зиркюлэ	Зиркюлэ	gis ¹
5. Нихавенд (или кюрди)	Кюрди	ais ¹
6. Буселик	Буселик	h ¹
7. Саба (или хиджаз)	Хиджаз (или саба)	cis ²
8. Бяти (или хисар)	Хисар	dis ²
9. Аджем	Аджем	eis ²
10. Махур	Махур	fis ²
11. Шехназ	Шехназ	gis ²
12. Сюмбюлэ	Сюмбюлэ	ais ²
13. Тиз-буселик	Тиз-буселик	h ²
14. Тиз-саба	Тиз-хиджаз (или саба)	cis ³
15.	Тиз-хисар	dis ³
16.	Тиз аджем	eis ³
17.	Тиз махур	fis ³
18.	Тиз шехназ	gis ³
19.	Тиз-сюмбюлэ	ais ³

Как видно, по данным Акопоса Айвазяна рассматриваемая музыкальная система более богата. Значительно расширены объемы диатонического и хроматического звукорядов. Факт несовпадения ряда наименований видоизмененных ступеней немаловажен. Но более существенные различия сводятся к различной трактовке видоизмененных вариантов низких локрийских звуков—3-й и 6-й ступеней основоположного миксолидийского звукоряда, повышаемых на интервал меньше полутона.

При всем этом, на практике встречаются, конечно, звуки «+fis¹», «his¹» и тому подобные, в условиях натурального строя не имеющие энгармонически равных им пониженных тонов. Но здесь речь идет о структуре диатонического и хроматического звукорядов. См. Тамбурист Арутин, «Руководство» с. 128—129.

5. Как уже намекалось, эти типовые мелодии Айвазян не называет *макамами*. В отличие от Тамбуриста Арутина, Айвазян не употребляет также термины *аваз* и *шобэ* (в смысле различных родов мелодий), равно как и *пердэ* (в значении типовой мелодической попевки). Независимо от всего этого, много названий и общих интонационных контуров типовых мелодий в основном совпадают в «Руководствах» Тамбуриста и Айвазяна. Имеет большой смысл специальное сравнение приводимых ими ладо-интонационных планов мелодий с точки зрения отражения также в них самих импровизационного начала. При этом во избежание недоразумений, повышенные ступени «гевешт» и «буселик» применительно также к записям Тамбуриста Арутина лучше приравнивать, соответственно, к тонам «fis¹» и «h¹» хорошо темперированной системы. Сказанное относится и к восстановленным нами типовым попевкам «Буселик», «Сузинак», «Бюзрюк», «Махурек», «Зерефкенди-Руми», «Кара-Дюгях», «Нишабурек», «Му-хайер-Буселик», «Эвидж-Буселик», «Пенджугях», «Рекиб», «Махур» и «Зерефкенд», в которых встречается ступень «буселик». См. нашу статью «Система типовых попевок в музыке Ближнего Востока» (первая половина XVIII в.), Профессиональная Музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность, Ташкент, 1981, с. 164—174.

6. Привлекает внимание целый ряд типовых мелодий (до Му-хайер-Буселика включительно), которые Айвазян приводит как связанные с Буселиком.

Тамбурист Арутин упоминал о том, что «раздел буселика» можно и увеличить. См. Тамбурист, «Руководство», с. 77.

7. Типовая мелодия Нишабур по данным как Айвазяна, так и Тамбуриста Арутина (ср. «Руководство», с. 87), завершается на ступени буселик. Это лишний раз говорит о том, что ступень буселик, которая в хроматическом звукоряде расположена между сегяхом (= h¹ низкое) и чаргяхом (с²) и которая Тамбуристом трактуется как повышенный сегях (= «his»), по музыке равняется тону «h¹» хорошо темперированной системы. Иначе говоря, и в системе, описанной Тамбуристом, низкие локрийские звуки (а именно—3-я и 6-я ступени) диатонического звукоряда с помощью знака альтерации повышаются лишь на «дидимову комму» (как отношения 80:81), хотя данный момент и не уточнен в «Руководстве» Тамбуриста. (О мельчайшем интервале, на который повышаются локрийские звуки диатонического звукоряда армянской, да и ближневосточной, музыки, см. нашу работу: «Теория музыки в древней Армении», Ереван, 1977, с. 124).

8. По идее, из трех конечных в ряду типовых мелодий на ступени нева («d²») должны были завершаться не только Арабан, но и Нева и Байтар. Однако две только что названные мелодии фактически завершаются на дюгяхе («a¹»). Данное обстоятельство может быть объяснено тем, что «a¹» и «d²» родственные тона в основополагающем диатоническом звукоряде ближневосточной музыки, имеющем тетраходное строение.

9. Здесь, для большей ясности, приводим таблицу, показывающую группировку типовых мелодий по их завершающим тонам: d¹,

e¹, eis¹, (—)fis¹, g¹, a¹, (—)h¹, h¹, c², cis², d².

d¹ (егях)

1. Егях
2. Султани-Егях
3. Ферахфеза
4. Шет-Арабан

e¹ (ашран)

1. Нюхюфт
2. Сузидил
3. Шевки-Тараб
4. Шевки-Авер
5. Хусейни-Ашран
6. Буселик-Ашран

eis¹ (пес-аджем)

1. Шевки-Эфза
2. Аджем-Ашран

g¹ (раст)

1. Раст
2. Расти-Джедид
3. Сазкяр (или Раст-Майе)
4. Песендиде
5. Рахави
6. Нихавенд
7. Невесер (или Нихавенди-Руми)
8. Хиджазкяр
9. Нихавенди-Кебир
10. Нихавенди-Сагир
11. Бюзрюк
12. Пенджугях
13. Махур
14. Завил
15. Шевки-Дил
16. Сырф Сузинак
17. Сузинак
18. Тарзи-Невин
19. Сузидил-Ара
20. Нихир

(—) h¹ (сегах)

1. Сегах
2. Сегах-Майе [или] (Майе)
3. Хюззам
4. Мустаар

h¹ (буселик)

1. Нишабур

(—) fis¹ (арак)

1. Эвидж
2. Эвиджара
3. Феряхнак
4. Ревнакнюма
5. Рахат-Ул-Эрва
6. Дилкеш-Хавиран
7. Арак
8. Нигяр (или Бестэнигяр)
9. Бестэ-Исфахан

a¹ (дюгях)

1. Ушшак
2. Хузи
3. Беяти
4. Беяти-Арабан
5. Дюгях
6. Саба
7. Хусейни
8. Хусейни-Гюлюзар
9. Сырф Аджем
10. Гердание
11. Аразбар
12. Тахир (или Баба-Тахир)
13. Мухайер
14. Хиджаз
15. Уззал (или Уззали-Хиджаз)
16. Исфахан
17. Хисар
18. Гюлюзар
19. Шехназ
20. Хюмаюн (или Хиджаз-Хюмаюн)
21. Буселик
22. Саба-Буселик
23. Хиджаз-Буселик
24. Хисар-Буселик
25. Аджем-Буселик
26. Аразбар-Буселик
27. Гердание-Буселик
28. Махур-Буселик
29. Тахир-Буселик
30. Шехназ-Буселик
31. Мухайер-Буселик
32. Неврузи-Аджем
33. Карчызар
34. Хорасани-Хусейни
35. Хюззам-Руми
36. Саба-Земземэ
37. Кюрди (или Аджем-Кюрди)

c² (чаргах)

1. Чаргах

cis² (саба или хиджаз)

1. Хефтугах

d² (нева)

1. Арабан

38. Мухайер-Кюрди

39. Нишабурек (или Неша-
верек)

40. Нева

41. Байтар

Расположенные от егяха и до нева завершающие тона типовых мелодий образуют основополагающий миксолидийский звукоряд, обогащенный тремя повышенными ступенями: eis¹ (пес-аджем или аджем-ашран), h¹ (буселик) и cis² (саба или хиджаз). Надо сказать, то же самое наблюдается и в записях Тамбуриста Арутина, независимо от того, какому из шести авазэ «подвластна» данная мелодия.

Так, по данным Тамбуриста на егяхе завершаются мелодии Егях, Нихавендинек и Арабан (см. его «Руководство», с. 88—89); на ашране—Буселик-Ашран, Дешти-Эржан, Ашран-Кюрди, Хусейин-Ашран, Ашранек (там же, с. 90—91); на аджем-ашране (или пес-аджете)—мелодия Аджем-Ашран (там же, с. 88), на араке—Бестэнигар, Мухалиф-Арак, Эвидж-Арак, Султани-Арак и др. (там же, с. 91—93) и т. д. до саба или хиджаза (там же, с. 88 мелодия Хюззам) и до нева (там же, с. 89, Нева). У Тамбуриста также большая часть мелодий завершается на расте и особенно на дюгяхе. Из повышенных же тонов в качестве завершающего в «Руководстве» Тамбуриста встречается и нихавенд (= «ais¹»; там же, с. 83, мелодия Нихавенди-Сагирек).

На Ближнем Востоке ход постепенного обогащения совокупности альтерированных (повышенных) звуков, используемых в качестве завершающих тонов, фактически приводит к охвату почти всей хроматической гаммы.

10. Следует отметить, что знаков, используемых для фиксации усулов, в «Руководстве» Айвазяна больше, по сравнению с теми, которые применяет Тамбурист Арутин. Соответственно—Айвазян описывает и несколько более разработанную систему отсчитывания зарбов.

11. От внимания автора ускользнуло, видимо, что то же самое встречается и в усуле Эвсат (см.).

12. По всем данным, здесь речь идет о том, что слитное написание знаков указывает на более скорый темп. Вспомним, что такое замечание, притом яснее сформулированное, делал в свое время и Тамбурист Арутин. Так, он пишет: «Слитное писание точек, алифов* и остальных значков указывает на [относительно] скорое, раздельное же писание—на медленное движение» (см. его «Руководство», с. 109). Только в самих записях усулов, приводимых Тамбуристом (точнее—в том списке его труда, который доступен нам), не видно этого двоякого рода написания знаков.

Мы уже оставляем в стороне вопрос опечаток, которых немало в использованном нами списке труда Тамбуриста. Эти ошибки исправлены нами. Кое-какие типографские погрешности встречаются и в изданном нами тексте, но они легко устраняются читателем по данному контексту. Лишь в одном случае читателю наверное трудно на-

* Алиф—первая буква арабо-персидского алфавита.

пасть на правильную мысль. Укажем здесь на это, коль скоро речь зашла об опечатках. На стр. 20 нашего Предисловия к «Руководству» Тамбуриста, в предпоследней строке примечания № 44, слово *турецкого* следует читать *младотурецкого*. Это очень важный момент, хоть и не имеет прямого касательства к музыкальным вопросам.

13. Здесь автор берется составить некий общий список, видимо, всех мелодий, известных в кругах специалистов по тому или другому наименованию, и приводит 191 название. Как уже говорилось, с точки зрения музыкальной практики и непосредственно связанной с ней теории важна, прежде всего, совокупность распространенных в Турции и зафиксированных Айвазяном около ста типовых мелодий. Если же ставить вопрос о собирании, систематизации и изучении как более новых, так и старых наименований мелодий (широко бытующих, малоупотребительных, а также вышедших из употребления), то, как знаем, выдающемуся армянскому константинопольскому музыканту середины XIX столетия Тамбуристу Александру известны были 300 названий, его биографу же—217, которые он и приводит. См. А. Исарлян, История армянской ноты и жизнеописания музыкантов-армян, Константинополь, 1914, с. 47—51 (на арм. яз.).

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

- Авазэ' — звук, тон, мелодия, род типовой мелодии.
- Бестэ' — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем
- Дэишмэ' — перемена (гласа, метро-ритмической формулы, аккомпанирующего ритма)
- Зарб — удар, ритмический удар
- Илахй — духовная песнь, славословие, гимн
- Мака́м — глас. Типовая мелодия, характеризуемая определенным ладом (или группой ладов), специальным тематизмом и традиционными методами развертывания интонации по ступеням ладового звукоряда в пределах данного диапазона
- Макама́т — совокупность макамов
- Мани́ — жанр народного песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем
- Мызра́б — плектр, удар плектром, доля
- Назмэ' — песня, стихи, стих, размеренная строка
- Ним — половина, полутон, производная (видоизмененная, хроматически повышенная) ступень
- Пердэ' — ладок, лигатура струнного щипкового инструмента. Типовая попевка, непосредственно связанная с той или иной лигатурой (относящейся к ней ладовой ступенью)
- Пешре́ф — инструментальная интродукция, протекающая, в отличие от токсима (см.), на основе определенного усула
- Пес — нижний, нижеоктавный (от данной ступени) звук
- Сакй́л — тяжелый. Название одного из усулов
- Саз — струнный щипковый инструмент
- Сазендэ' — музыкант-инструменталист
- Семай — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем
- Таксй́м — виртуозная инструментальная импровизация в свободном ритме.
- Тамбур (танбур) — струнный щипковый инструмент с длинной шейкой
- Тиз — верхний, вышеоктавный (от данной ступени) звук
- Усу́л — типовая метро-ритмическая формула. Формула аккомпанирующего ритма
- Усула́т — совокупность усулов
- Фасл — название турецкого вокально-инструментального концерта, отличающегося чертами сюиты и состоящего из нескольких частей: 1) таксй́м, 2) пешре́ф, 3) бестэ' 4) шаркй́ и 5) финал оживленного характера
- Ханендэ' — певец
- Хафй́ф — легкий. Название одного из усулов
- Шаркй́ — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем
- Шет — букв. разъединение; в музыке — транспонирование, транспозиция, транспонированный, транспозиционный
- Шобэ' — название типовых мелодий, ответвленных от макамов и авазэ (см.)

ՀԱԿՈՐՈՍ ԱՅՎԱԶՅԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԶԵՆՆԱՐԿԸ

Ա մ փ ո փ ու մ

Հակոբոս Այվազյանը անցած հարյուրամյակի վերջի և ներկա դարի սկզբի արևմտահայ երեւի երաժիշտներից է: Ծնվել է 1869-ին, Արմաշում, համեստ աշխատավորի ընտանիքում: Նախնական կրթութլւնն ստացել է տեղի Նարեկյան վարժարանում: Այվարտել է նաև Պրուսայի շերամարտական ուսումնարանը: Բայց նրա վաղագույն, տեական, ու, ի վերջո, նաև մասնագիտական հետաքրքրութլւնների գլխավոր առարկան եղել ու մնացել է երաժշտարվեստը:

Այվազյանի երաժշտական հակումներն ու ընդունակութլւնները դրսևորվել են մանկապատանեկան տարիներից: Տակավին նախակրթարանում սովորելիս, զգալուն դպրոցականը տարվել է հայկական եկեղեցական երաժշտութլւմբ, սիրով ու խանդավառութլւմբ մասնակցել բոլոր ժամերգութլւններին, և ընդհանուր երաժշտականութլւմբ, երգչային հաճելի ձայնով, նուրբ լսողութլւմբ ու հիշողութլւմբ գրավել Արմաշի դպրեվանքի երգեցողութլւն ուսուցիչ և Զարխափան ս. Աստվածածին եկեղեցու դպրապետ, մեծահմուտ երաժիշտ Պապա Համբարձում Զերչյանի ուշադրութլւնը: Դա վճռորոշ նշանակութլւն է ունեցել Այվազյանի կյանքում:

Նա իր երաժշտական կրթութլւնն ստացել է Արմաշի դպրեվանքում: Յուրացրել է հայկական ձայնագրութլւնը, հայ եկեղեցու տարեկան շրջանի բոլոր երգեցողութլւնները, ինչպես և աշխարհիկ՝ մերձարեւելյան քաղաքային մասնագիտացված երաժշտութլւն հիմունքները: Նաև ինքնուրույն աշխատանքով ծանոթացել է եվրոպական երաժշտական գրաճանաչութլւն տարերքին, սովորել է նվագել ու վարժ նվագել է ուղ, ջութակ:

1891-ին Արմաշից հեռացող Համբարձում Զերչյանի հանձնարարութլւմբ և անմիջական կարգադրութլւմբ, դպրեվանքի երաժշտութլւն ուսուցիչ է նշանակվում 22-ամյա Հակոբոս Այվազյանը: Այդ պաշտոնին նա մնացել է գրեթե քառորդ դար՝ մինչև Մեծ եղեռնը (երկու տարվա ընդմիջումով, երբ աշխատել է Անկարայում, դարձյալ՝ որպես երաժշտութլւն ուսուցիչ):

Ծավալելով բազմակողմանի գործունեութլւն, նշված տարիների ընթացքում Այվազյանը հայ եկեղեցական երաժշտութլւն ճաշակ է ներարկել մի ամբողջ շարք ապագա (այդ թվում և նշանավոր դարձած) կղերականների, ճանաչում ու հեղինակութլւն է ձեռք բերել որպես հմուտ երաժշտապետ:

Առաջին աշխարհամարտի սկզբին, արևմտահայ հարյուրավոր մտավորականների կարգին ձերբակալվում և աքսորվում է նաև Հակոբոս Այվազյանը: Հետևում է ընդհանուր տարագրութլւնը: Ընտանիքը Այվազյանին հանգիստ է Կոնիայի մեջ: Այստեղ էլ, սակայն, նոր հալածանքների է ենթարկ-

վում երաժշտապես, ի վերջո՝ բանտարկվում է և մահանում բանտում 1918-ին:

Նրա ձեռագրերը փրկել է որդին՝ Գեղամ Այվազյանը, տաքագրության դասն պայմաններում հնարավոր ամեն ջանք գործադրելով դրանք անվնաս ու անկորուստ պահելու համար, և 1959 թվ. հայրենադարձելով դրանք՝ անձամբ հանձնել Նզիրե Զարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնին:

60-ական թվականների սկզբին այստեղ ստացվում է նաև Շ. Նարդունու՝ Փարիզում տպագրված գրքույկը. «Հակոբոս Այվազյանի երաժշտապետ» (Կյանքը, գործը և նմուշներ): Այն գրված է Գեղամ Այվազյանի տրամադրած նյութերի հիման վրա: Աշխատության մեջ հեղինակը նախ շարադրում է Հակոբոս Այվազյանի կենսագրությունը, հետո հակիրճ ներկայացնում նրա ժառանգությունը, այն բաժանելով երկու հիմնական մասի՝ գրական (բանասիրական) ու երաժշտական, այլև տալիս է երաժշտապետի ընդհանուր բնութագիրը, որպես հայկական ազգային արժեքների գոյատևման նախանձախընդիր, ավանդապահ արվեստագետի:

Հակոբոս Այվազյանը պատկանել է նախակոմիտայան շրջանի հայ եկեղեցական երաժիշտների տիպարին: Նրաժիշտներ, որոնք պատմական պայմանների բերումով, այլև հայրենիքից հեռու դանվելու պատճառով, անմասն են մնացել հայ ժողովրդական, հատկապես գեղջուկ երգերի հավաքման, հարգման ու տարածման վերափոխիչ շարժումից: Նրանք (նույնիսկ հեռավոր գավառներում ապրողներից առանձին դեմքեր, Պոլսի իրենց արվեստակիցների հետ կապ պահպանելու միջոցով), բացի հայ եկեղեցական երաժշտությունից, այս կամ այն չափով ծանոթանում էին նաև հունական (ուշ բյուզանդական) պաշտոնեղությանը, եվրոպական ձայնագրագիտությանը, յուրացնում հայկական բաղադրյալի և ազգային-հայրենասիրական երգերի մշակույթը, ինչպես և մերձարևելյան աշխարհիկ մասնագիտացված երաժշտարվեստի դարավոր շերտերը:

Այս վերջին բնագավառին հայ երաժիշտները հաղորդվել են շատ վաղ ժամանակներից, իսկ ուշ միջնադարի սկզբներից նաև իրենց գործուն մասնակցությունն են բերել դրա շրջանակներում իրականացվող ստեղծագործական, կատարողական և տեսական ու մանկավարժական աշխատանքներին: Դա ապացուցող գրավոր փաստաթղթեր, այդ թվում և ամբողջական գրվածքներ կան: Դրանցից մեկն է՝ 18-րդ դարի առաջին կեսում ծագված հայ երաժիշտ Թամբուրի Հարությունի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկը», որ վաղուց հրատարակված է մեր ջանքերով*:

Այժմ պարզվում է, որ համանուն մի երկ, բայց նոր մակարդակով, աշխատասիրել է նաև Հակոբոս Այվազյանը, ինչպես երևում է նրա երևանյան Դիվանի նյութերից: Դրանց ծանոթանալիս հատուկ ուշադրություն դարձրինք տարաբանտ արվեստագետի ու տեսաբանի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկին» և վերջինիս հետ ուրույն կապերի մեջ գտնվող՝ հայ եկեղեցական ձայնագրության անավարտ Դասագրքին**:

* Тамбурист Арутин, Руководство по Восточной музыке.

** Դասագիրքը ղեկավար է Hymns ընդհանուր խորագիրը կրող մի տետրում: Տես՝ Ե. Զարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Հակոբոս Այվազյանի դիվան, նյութ № 1:

Այն՝ իր անաւարտ վիճակով էլ էական նպաստ է բերում մեզ հետաքրքրող հարցերի լուսաբանութեան գործին: Բաւական է ասել, այս կապակցութեամբ, որ Գասազերում հայկական երաժշտութեան համակարգի ձայնաստիճանները, ինչպէս և ութ ձայնեղանակներն ու դրանց դարձվածքները կամ ստորաբաժանումները բերված են իրենց մերձարեւելեան համապատասխան անվանումներով ու նմանակներով հանդերձ:

Այս ձայնեղանակները, ինչպէս և սրանցից սերված ուրիշ եղանակներ, ընդգրկված են Ալվազյանի «Արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկում», և բոլոր գրառումները նրանում կատարված են հայկական ձայնագրութեան նշաններով*:

Ձեռնարկը գրված է արեւմտահայերէնով, 1901 թվականին, բայց իր բովանդակութեամբ ամբողջապէս միջնադարեան երաժշտական մշակույթի արտացոլումներից է: Նրանում Ալվազյանը գրաւոր հաստատագրել է գլխավորապէս սերնդեսերունդ բանավոր կերպով փոխանցված ավանդական եղանակները, կշռույթներն ու դրանց մասին գիտելիքները, ողջ նյութը ենթարկելով մի ուրույն դասակարգութեան, սեփական բազմամյա փորձի հիման վրա: Նա փնտրել ու գտել է մի քանի գրաւոր մանր աղբյուրներ էլ, որոնք, սակայն, իրենց մասնագիտական մակարդակով և կամ հատվածական բնույթով չեն գահացրել նրան:

Ըստ եղած տվյալների, ոչ միայն հայ, այլև Կ. Պոլսի թուրք երաժիշտների շրջանում իսկ, Ալվազյանի գործունեութեան տարիներին, չի եղել որեւէ ձեռնարկ, որում նոր ժամանակների պահանջների համեմատ դասակարգված, ու, ըստ կարելիւոյն, հստակ ու լրիվ ներկայացված լինէին արեւելեան երաժշտութեան մեղեդիական և կշռույթային կոտակված հարստութիւնները: Այնպէս որ, Ալվազյանը քննարկելով Ձեռնարկը աշխատասիրել է՝ մի կարեւոր բաց լրացնելու պարզ գիտակցութեամբ:

Աշխատութեան առաջին մասը վերնագրված է «Ծանոթութուն ընդհանուր եղանակներու վրա», որտեղ ուշագրաւ է «մուղամ» (կամ «շորե» և կամ «ավաղ») խոսքի բացակայութիւնն առհասարակ: Այստեղ դասակարգված են շուրջ հարյուր եղանակներ, իրենց ձայնեղանակային կանոնների բացատրութիւններով և որպէս այդ կանոնների իրացման հնարավոր ձևեր առաջ բերվող ամբողջական ձայնագրութիւններով (չհաշված «համեկված» բաժնում հիշատակվող մի քանի տասնյակ եղանակներ): Ամեն անգամ հեղինակը նախ տալիս է եղանակի անունը (ասենք՝ Եգեա՜հ): Հետո հաստատագրում է նրա համաձայնութեային (լազային) հիմքն ու ելեէջային հատակագիծը (կանոնը)՝ թամբուրի համապատասխան մատնատեղերի հիշատակութեան միջոցով. և հուսկ ուրեմն առաջ է բերում ամբողջական եղանակի ձայնագրութիւնը, հայկական ձայնանիշերով, միշտ նախապէս նշելով՝ «զոր օրինակ»:

Երկրորդ մասը վերնագրված է «Ուսուցները», այն է՝ արեւելեան երաժշտութեան մեջ երգ ու նվագի հետ դասի կամ մեկ այլ գործիքի օգնութեամբ մշտապէս հնչող չափա-կշռութեային տիպական բանաձևերը: Դրանք այստեղ

* «Արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկը» մեզ հասել է մի ձեռագրով, որ հեղինակի ինքնագիրն է: Տես՝ Ե. Զարեհի յանձն Պրակաւութեան և արվեստի թանգարան, Հակոբոս Ալվազյանի գիման, նյութ Զ Ե:

ճիշտ կերպով մեկնաբանվում են որպես որևէ միաձայնային ստեղծագործություն կանոնը՝ չափի, կշռության ու նաև ձևի (հորինվածքի) մակարդակի վրա: Բացատրվում են այդ բանաձևերը կազմող տեղություն տարբեր չափերի պայմանական նշանները: Ու դրանց միջոցով էլ նշանագրվում հաստատագրվում են շուրջ երեսուն ուսուցիչներ:

Ամբողջապես առած, Հակոբոս Ալվադյանի «Արևելյան երաժշտության ձևոնարկը» կարևոր նշանակություն ունի երկու տեսակետով: Նախ, դիտարկվող Ձևոնարկը մի պատվավոր տեղ է գրավում Մերձավոր Արևելքի չափացույցերով ուշ միջնադարում և նոր ժամանակներում ազգային տեղական լեզուներով շարադրված փոքրաթիվ այն աշխատությունների շարքում, որոնց մեջ ամփոփված հաստատագրված են հնուց բանավոր ավանդությամբ նաև հայ երաժիշտների մասնակցությամբ սերնդե-սերունդ փոխանցված քաղաքային մասնագիտացված երաժշտարվեստի տիպական եղանակներն ու կըշռությունները և նրանց մասին անհրաժեշտագույն գիտելիքները. և որոնք կրում են որոշակի ժամանակի, միջավայրի ու նաև հեղինակի անհատականության կնիքը: Եվ հետո, ըստ եղած տվյալների, Ալվադյանի աշխատությունն իր մեջ թաքցրած պահում է ուշ միջնադարի ընթացքում աստիճանաբար ձևավորված (իրենց արտաքին տարազով մերձարևելյան քաղաքային երգ-երաժշտության ընթացիկ հոսքին պատշաճեցված) և ընդհանուր արևելյան անուններով վերականգնված մի ամբողջ շարք հայկական տոհմիկ, տիպական ձայնեղանակներ, որոնք զատորոշելով վերականգնելը հայ երաժշտագիտության կենսական խնդիրներից է:

HAKOBOS AYVAZIAN AND HIS MANUAL OF ORIENTAL MUSIC

S u m m a r y

Hakobos Ayvazian was one of the outstanding western-Armenian musicians at the end of the last and the beginning of the present century. He was born in 1869 in Armash, in the family of a modest worker. He received his elementary education at the local Narekian school. He also completed the Brusa Sericultural School. Yet his earliest and the most continuous and main object of his interests was always music which finally became his profession.

Ayvazian's musical inclinations and abilities were apparent during his childhood and early youth. Even while studying at elementary school, the tender schoolboy was absorbed in Armenian church music, enthusiastically took part in all services. His musical skill generally, his delightful voice, fine ear for music and memory attracted the attention of the erudite, authoritative musician Baba-Hambardzum Cherchian, teacher of singing at the Armash Seminary, choirmaster at the St. Astvadsadsin Charkhapan Church, who had a decisive influence on Ayvazian's life.

He received his musical education at the Armash Seminary. He learned well Armenian notation, all the Armenian church songs sung throughout the annual cycle, as well as the fundamentals of secular Near Eastern urban professional music. He also became acquainted, through his own efforts, with the elements of European music and learned to play and played with ease the ud and the violin.

In 1891 on Hambardzum Cherchian's recommendation, who was about to leave Armash, the 22-year-old Hakobos Ayvazian was assigned teacher of music at the Seminary. He occupied that post for about a quarter of a century, till the Armenian Massacres (except for two years when he worked at Ankara also as a teacher of music).

As a result of his extensive, all-round activities during those years, Ayvazian was able to infiltrate a love for Armenian church music in a large group of future clergymen (some of whom were later to become famous). He was renowned as a skilled master musician.

During World War I Hakobos Ayvazian, along with hundreds of western-Armenian Intellectuals, was arrested and exiled. Years of banishment followed. Ayvazian's family found him in Konya. There too

the musician was again subjected to oppression and finally imprisoned. He died in prison in 1918.

His son, Gegham Ayvazian, was able to save his father's papers during the bitter years of exile, sparing no effort to preserve them undamaged. In 1959 he returned them to their native land when he personally presented them to the Music Section of the Yeghishé Charentz Museum of Literature and Art.

At the beginning of the 1960s a booklet by Sh. Narduni entitled „Hakobos Ayvazian, Master Musician: His Life, Work and Specimens of His Creations“ printed in Paris was received in Yerevan. It was written on material made available by Gegham Ayvazian. This work gives Hakobos Ayvazian's biography, briefly presents his musical heritage dividing it into two basic parts: literary (philological) and musical and shows the characteristics of the master musician as a zealous, traditionally-minded musician who helped to preserve Armenian national values.

Hakobos Ayvazian belongs to the pre-Komitas group of Armenian church musicians. They were musicians, who because of historical conditions and being far from their native land, were unable to participate in the movement to collect, arrange and spread Armenian folk and peasant songs in particular. They (even those living in remote provinces who kept in touch with their colleague-musicians in Constantinople) were, in varying extents, besides Armenian church music, acquainted with Greek (late Byzantine) church ritual music, European musical literacy, adopted the culture of Armenian urban and national-patriotic songs as well as age-old levels of Near Eastern secular professional music-art.

Armenian musicians were occupied in this latter field from very early times, while from the beginning of the late Middle Ages, they actively participated in creating, performing and also theoretic and pedagogical activities in that sphere. There are written documents including complete written works as proof of that. One of them is the „Manual of Oriental Music“ by Tamburist Harutin, an Armenian musician of the first half of the 18th century; it was edited and printed by us some time ago*.

From material in the Yerevan archives, it has become evident at present that a similar work, but on a higher level, has been worked out by Hakobos Ayvazian. In studying the archives we paid particular attention to the unfortunate musician and theoretician's „Manual of Oriental Music“ and also the incomplete textbook** on Armenian church notation connected with it in particular.

* *Tamburist Harutin, Manual of Oriental Music* (Trans. from Turkish, preface and commentaries by N. K. Tahmizian), Yerevan, 1968.

** The textbook is contained in a notebook bearing the general title „Hymns“. See item N. 1, Archives of Hakobos Ayvazian, Y. Charentz Museum of Literature and Art.

In spite of it being incomplete, it is a vital contribution to elucidating the problems interesting us. In this connection, it must be said that in the textbook, the tones and semitones of the system of Armenian music, as well as eight modes and their dardzvatsks or subdivisions are offered with their equivalent Near Eastern names and analogues.

These modes as well as other melodies arising from them, included in Ayvazian's „Manual of Oriental Music“ and all notated recordings there are written in symbols of the new Armenian notation*.

The Manual was written in the western-Armenian language in 1901, though in contents it reflects medieval music. There Ayvazian had written down traditional melodies passed down orally from generation to generation, rhythms (rhythmic formulas), information about them, the entire material being subjected to unique classification based on his long years of experience. He sought for and found a few minor written sources which, however, did not satisfy him for their professional level and fragmentary nature.

According to available information, not only in Armenian but also in the circle of Turkish musicians of Constantinople, during the period of Ayvazian's activities, there was no handbook where the wealth of accumulated melodies and rhythmic formulas of Oriental music was so clearly and completely classified. Therefore Ayvazian created the Manual in question, conscious that he was fulfilling an important gap.

The first part of this work is entitled „Information on Basic Melodies“ where the absence of the word „mugham“ (or „shobé“ or „avazé“) stands out. Some one hundred melodies have been classified here with explanations of their intonation canons and as means of carrying out those canons, possible forms have been suggested with complete notated recordings (not to mention a few dozen melodies given in the „appendix“). In each case, the author first presented the name of the melody (e. g., Yegyah). Then he affirmed its modal base and intonation plan (canon) with fret of the tambour and finally presented a complete notated recording with Armenian notes, always introducing them with „for example“.

The second part is entitled „Usuls“; it consists of typical metrical-rhythmic formulas performed on the tambourine or some other instrument of Oriental music as accompaniment to song or instrumental music. They are correctly interpreted here as a canon of any monodic composition on a metrical-rhythmic level and form as well. The various symbols of measurements are explained. Some thirty „usuls“ are thus noted and affirmed.

* The „Manual of Oriental Music“ reaching us is a manuscript in the author's own hand. See item N. 2. Hakobos Ayvazian Archives, Y. Charentz Museum of Literature and Art.

Taken as a whole Hakobos Ayvastian's „Manual of Oriental Music“ has two important values. First, the Manual occupies an honorable place on a Near Eastern scale among those few works written in a national language during the late medieval and new era in which ancient oral traditions with the participation of Armenian musicians are passed down from generation to generation, i. e., typical urban professional melodies, rhythmic formulas and necessary information are summarized and affirmed. They bear the stamp of a definite period of time, place and the individuality of the author. In addition, according to available data, Ayvastian's work preserved a whole series of Armenian typical melodies, modified (in outer fashion adapted to the current of Near Eastern urban music) and renamed with general Oriental titles in the late Middle Ages. The separation and restoration of these typical melodies is among the vital problems of Armenian musicology.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Акопос Айвазян и его «Руководство по восточной музыке» (Предисловие)	5
«Восточная музыка»	
(текст)	

Часть первая

Два слова	33
Сведения об основных типовых мелодиях	34
Приложение	137

Часть вторая

Усулы	144
Приложения	157
Комментарии	168
Краткий словарь специальных терминов	174
Резюме (на армянском и английском языках)	175

АКОПОС АЙВАЗЯН
РУКОВОДСТВО ПО ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ.

Редактор издательства *Ж. В. Налчаджян*
Худ. *Г. Н. Горцакалян*
Тех. редактор *Л. К. Арутюнян*
Корректор *З. Е. Аракелян*

ИБ № 1593

Сдано в набор 24. 10. 1989. Подписано к печати 4. 04. 1990 г.
Формат 70×100¹/₁₆. Бумага № 1. Шрифт литературный,
высокая печать. Печ. л. 11,5. Усл. печ. л. 14,95. Учетно-изд. л. 12,43.
Тираж 1060. Зак. № 618. Изд. № 7732. Цена 2 р. 60 к.
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24 г.
Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна 24.

ЦЕНА 2 Р. 60 К.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
АРМЯНСКОЙ ССР

ЕРЕВАН—1990

11
P 623661

გამოცემის გამომცემი, გორი.



120623661